



SABER, arte y técnica

Minerva. Saber, Arte y Técnica
AÑO III / VOL. 1 JULIO DE 2019
ISSN en línea 2545-6245
ISSN impreso 2591-3840

Pintura de caballete:

APLICACIÓN DE LOS CRITERIOS DE REINTEGRACIÓN CROMÁTICA

en mermas situadas

EN LA FIRMA DEL ARTISTA¹.

Evangelina Alejandra Fernández
eaffernandez@hotmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN:
29 de marzo de 2019
FECHA DE APROBACIÓN:
7 de mayo de 2019

1 Extracto de tesis/tesina presentada en la
Universidad del Museo Social Argentina,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina,
Marzo de 2016.

Resumen Definir los criterios de reintegración cromática al momento de restaurar una pintura de caballete con mermas presentes en la firma del artista resulta de sumo interés en el actual contexto, donde las tareas del profesional en restauración y conservación de bienes culturales deben desarrollarse, cada vez, con mayor precisión técnica.

Para ello, resulta imperioso determinar si ese sector, es decir, donde se sitúa la firma del artista, es distintivo del resto no sólo por la composición estética sino también por su basamento legal y de interés general.

A partir de allí se podría recomendar la intervención que más se ajuste a esta nueva mirada la que, a priori, podría basarse en los criterios de reintegración cromática visible o arqueológico y sin reintegrar sus trazos.

Palabras Clave Pintura de caballete, firma, criterio de reintegración cromática, firma de autor.

Abstract Defining the criteria of chromatic reintegration at the moment of restoring an easel painting with reductions present in the artist's signature, is of great interest in the current context, where the professional's tasks in the restoration and preservation of cultural assets must be developed, with greater technical precision.

For this, it is imperative to determine if that sector, where the signature of the artist is located, is the hallmark of the rest not only for the aesthetic composition but also for its legal basis and general interest.

From there, it could be recommended the most suitable intervention for this new point of view. What a priori could be based on the criteria of visible or archaeological chromatic reintegration and without reintegrating their lines of de paint.

Key words Easel painting, signature, criterion of chromatic reintegration, lines of de paint

Introducción En el transcurso de mi último año de la carrera de Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, durante el abordaje del espacio destinado a la Práctica Profesional Integradora, se suscitó un original desafío al intentar establecer el planteo de la estrategia de trabajo de una obra pictórica en particular.

La práctica consistió en la aplicación de los conocimientos adquiridos durante la carrera a dos pinturas de caballete, ambas realizadas con la técnica de pintura al óleo sobre lienzo.

Si bien cada obra presentó sus retos, al trabajar sobre la primera, éstos fueron sorteados sin mayores dificultades; en tanto, que al intervenir la segunda, además de establecer la presencia de variados deterioros como: roturas, grietas, mermas y suciedad superficial, se halló una laguna en el sector de firma del artista. Este sector, que en un principio se lo consideró uno más dentro de la obra, comenzó a generar dudas al momento de iniciar la reintegración cromática ya que, al entender de la practicante, **representaba una doble presencia del artista**, dada por la composición estética y la firma (figura nro. 1), situación que la llevó a pensar que no debería aplicar el mismo criterio de reintegración que al resto de la obra por tratarse de un sector peculiar.



Figura nro. 1

A partir de ese instante quedó pendiente la exploración del tema, ya que se evidenció la falta de tratamiento sobre la temática restauración de firmas, principalmente sustentada por la carencia de transversalidad de las diferentes disciplinas que la circundan, la escasa producción bibliográfica específica y el nulo debate sobre **el correcto modo de proceder al respecto**.

Este trabajo intentará delimitar y desarrollar el valor de la firma en este campo, resultando sumamente beneficioso para el pleno ejercicio de la profesión del conservador-restaurador quien podrá contar con un nuevo aporte referencial al momento de realizar una intervención de esa naturaleza al dilucidar **¿cuál es el criterio de reintegración cromática que se debe aplicar en una merma presente en el sector de firma del artista?**

Es necesario entender que la conservación y restauración del patrimonio cultural se encuentra dirigida principalmente a efectuar acciones tendientes a la preservación de su objeto de estudio, el patrimonio cultural, con el fin de asegurarlo a las futuras generaciones. En estas convergen actividades de análisis, documentación, tratamiento, control y cuidado, las cuales se sustentan con el apoyo de la investigación y la educación.

Sobre el particular, Brandi (1988) definió a la restauración como "...el reconocimiento metodológico de una obra de arte en su forma física y en su dualidad histórico-estética, con vistas a su transmisión al futuro. De esta definición se deriva que la restauración, como el proceso general de la conservación, trata principalmente de la forma material en la cual la imagen se manifiesta." Dicha manifestación material de la imagen es sustentada por la intervención del profesional conservador-restaurador a través del empleo de diversas técnicas basadas siempre en los principios de respeto hacia el original, el reconocimiento y la reversibilidad de los materiales. En ese orden de ideas no debemos dejar de considerar lo vertido por Muñoz Viñas (2003) respecto de la carta de Croacia, donde destaca que "cualquier intervención implica decisiones, selecciones y responsabilidades relacionadas con todo el patrimonio, incluso con aquellas partes que aunque no tienen un significado específico en la actualidad, pueden tenerlo en el futuro."

Al iniciar su trabajo específico el profesional efectúa un exhaustivo relevamiento y evaluación del estado de conservación de la pieza, aunque, generalmente, ciertas cuestiones como las cuestiones legales, la preservación de la autenticidad y el impacto económico que su accionar deja en la obra no son consideradas.

También se ha observado que no se puede aplicar para todos los casos un protocolo general de actuación pero sí atender a ciertas recomendaciones ante cada planteo o demanda de carácter distintivo.

En esos casos, sea por encontrarse el profesional ante una situación novedosa o con una nueva mirada sobre la existente, se ve casi obligado a trabajar asentado en su experiencia o criterio, principalmente por la escasez de bibliografía específica; éste es el caso de la reintegración pictórica en el sector de firma en la pintura de caballete.

Como es sabido, la mayoría de las pinturas son firmadas por el artista formando ésta parte de la obra, es decir, de la conformación de la pintura. En este sentido, la firma no solo da valor a la obra per se sino que es un signo de autenticidad de la misma o, por decirlo de otra forma, establece la intervención de cierto artista. Al firmarla, la intención es simplemente dejar su nombre, su autoría, la denominación por la cual los demás conocen a esa persona, su identidad pública.

a tarea del restaurador especializado en esta clase de pintura encuentra diversos tipos de acciones a realizar según el deterioro presente en la obra. estas acciones, como limpieza, corrección de deformaciones, suturas, injertos, reintegración cromática, se desarrollan siempre aplicando los principios generales de intervención.

Ahora bien, dentro de la reintegración cromática, ¿qué ocurre cuándo dicha técnica debe ser aplicada en una laguna o faltante que se encuentra situada en la firma del artista? ¿es el sector de firma un área más dentro de la obra?

Otras ciencias, como el derecho o la criminalística, entienden que la firma presenta un valor distintivo: la presencia efectiva, deliberada y voluntaria de su autor. entonces cabe preguntarnos ¿qué criterios valorativos técnicos y legales debe considerar el restaurador al momento de realizar una intervención de estas características? ¿cómo se realizó esta acción en obras ya intervenidas? ¿se modifica la valuación del objeto?

Dentro del contexto general y social hay que considerar que ésta era, circunscripta en el reto de la especialización en todos los ámbitos, requiere que cada campo disciplinar ahonde en aquellas cuestiones particulares en las que es necesario resolver sin errores, lo que obliga a profundizar ya no en propuestas estancas sino a través de otras que contengan diversas miradas (ciencias, técnicas) cuya transversalidad permita la convergencia de nuevas propuestas enriquecedoras. Sin estas nuevas miradas en el campo se impediría la actualización de los conocimientos, lo que traería aparejado una actuación deficitaria por parte del profesional, llevando a consecuencia las responsabilidades que emergen sobre el asunto. Actualmente existen un sinnúmero de casos en los que se le requiere al restaurador obrar al límite de la razón técnica y estética, en cuya falta opera la vía del cuestionamiento y la responsabilidad, como ocurrió con la restauración fallida de la máscara del Faraón Tutankamon (Museo de El Cairo) y la escultura ecuestre de Carlos IV de Manuel Tolsá (Ciudad de México), tal como lo enuncia en su artículo Rodríguez Durán (2016) “La restauración de arte, profesión con serias responsabilidades”.

Por todo esto se intenta, por medio del presente desarrollo, acortar las distancias entre la problemática y el profesional, al explorar y describir las distintas miradas que sobre el asunto puedan existir, vinculando especialmente estos enfoques con el principio del respeto hacia el original, beneficiando en consecuencia no solo al profesional sino también a la sociedad toda al mantener aún más la historicidad de la pieza, otorgando mayores conocimientos de actuación del artista y manteniendo un sano equilibrio entre la intervención y la valuación pecuniaria de la obra. En el mercado actual del arte, la firma se ubica en un escalón privilegiado a la hora de establecer la autoría e incluso la datación de la pieza en estudio, tal es así que Montero Muradas (1995) considera relevante “destacar la importancia que la firma de un pintor tiene en el mercado del arte. La firma del pintor viene a reflejar la fama del mismo, a la vez que se utiliza para identificar su producción artística. Es decir el origen y las características diferenciales de sus obras de arte, en donde se aprecia su sello personal.” Dentro de esta línea de pensamiento se han conformado grupos de investigación que intentan, mediante el método científico, establecer la originalidad de las firmas atribuidas a un autor y la datación en su impronta, tal es el caso del grupo de investigación Farmartem (fármacos, arte y medioambiente) cuya directora, la Dra. Rosa Alonso, propugna el desarrollo metodológico en ese sentido. Según la revista Sinc (La ciencia es noticia, 2010), la misión de estos grupos basados en la química analítica es la de resolver las problemáticas actuales que surgen en ese campo, comprendiendo que su desarrollo alberga un futuro prometedor, especialmente basado en la datación fehaciente de los documentos. La

encargada de la línea de investigación sobre firmas, Itxaso Maguregi, quien es profesora de Bellas Artes, pone sobre el tapete las constantes dudas que surgen sobre la originalidad de aquellas por lo que resulta sumamente importante saber cómo están constituidas.

En el inmenso universo del arte se ha observado que las firmas resultan ser una preocupación no sólo para los expertos sino también para el público en general. Por ejemplo, algunas páginas de internet recomiendan que al momento de estabilizar o conservar una obra pictórica se tenga particular atención a la zona de la firma en la que se debe evitar realizar intervenciones, tal es el caso de lo recomendado por el sitio web *Appraising Art.com*², donde puntualmente se establece que si se efectúan procedimientos de limpieza en pinturas se “evite la limpieza o la restauración de la zona de la firma de un artista”.

También se ha observado a través de la web como en el caso del sitio web *Antique Prints Blog*³, la preocupación del público coleccionista al solicitar consejos tras observar el desvanecimiento de la firma del autor en una obra y se le entera, según ocasionales expertos, que no existe método para su restauración y que una buena intervención sería efectiva por medio de una limpieza lejos de la firma o a su alrededor.

Dentro de lo que hoy se entiende por coleccionables o “memorabilia”, - segmento de comercialización del arte que se encarga de agrupar, organizar y valorar diferentes objetos que van desde los autógrafos en sí hasta diversos tipos de elementos conmemorativos o promocionales que los pueden contener (pelotas, camisetas, discos musicales, etc.) - se considera que las firmas al encontrarse casi desleídas no son pasibles de ser restauradas ya que es imposible restituir las, conforme lo vertido por el sitio web *Collect Space*⁴.

En el contexto internacional, surgieron discusiones en torno a los procedimientos de intervención aplicados al sector de firma, como es el caso de la obra *“El caballero de la mano en el pecho”* de El Greco, perteneciente al Museo del Prado, cuya restauración ha sido objeto de varios cuestionamientos, al punto de ser interpelado el Director del Museo por parte de la Legislatura Nacional (figura nro. 2).



Figura 2

² <http://www.appraisingart.com/Information/RestoringArt.html>

³ <http://antiqueprintsblog.blogspot.com.ar/2009/09/print-conservation-restoration.html>

⁴ <http://www.collectspace.com/ubb/Forum6/HTML/001951.html>



Figura 2 (detalle)

En ese mismo contexto, se logró obtener ejemplos de imágenes de reintegración cromática en firmas, llevadas a cabo sobre distintos soportes, lo cual evidencia que es un tema de interés profesional pero que existe una carencia de explicación procedimental sobre el asunto (figura nro. 3).



Figura 3

En suma, se considera que existe una real preocupación por establecer basamentos fehacientes que permitan amparar principalmente al profesional en su forma de actuar y luego al público responsable en la tenencia del bien-objeto.

Por ende es necesario delimitar la aplicación de los criterios y técnicas más adecuados para la restauración de la firma en la pintura de caballete.

Desarrollo

La situación objeto de estudio y los objetivos perseguidos permiten aplicar un diseño cualitativo de tipo exploratorio a efectos de determinar las deficiencias o causas en la correcta práctica de los peritajes, y también un diseño descriptivo sobre la situación del contenido temático, su adaptación a la realidad del alumnado y la eventual proyección de alternativas de solución.

Las técnicas de recolección de datos se basaran en la encuesta a través de una encuesta estructurada que se aplicará al grupo en su totalidad al comienzo del año, la observación directa y la observación participativa los que serán instrumentados a través de una bitácora para el primero y una ficha registro para el restante. También se utilizará la lectura de bibliografía básica sobre los contenidos y fundamentación de la materia en estudio, y un debate final con conclusiones sobre el resultado del cursado de la materia.

Del mismo modo, se realizarán entrevistas abiertas al cuerpo de docentes del mismo grupo de alumnos, y a expertos que hayan dictado la materia en años anteriores las que serán plasmadas a través de instrumentos semiestructurados.

El análisis del trabajo de los alumnos se efectivizará desde el paradigma cooperativista en tanto que para el proceso enseñanza aprendizaje se realizará asentado en el pensamiento de la pedagogía progresista (constructivista).

Considerando lo mencionado anteriormente, puede clasificarse al proyecto según la estrategia planteada dentro de la investigación, en acción y etnografía educativa, y como transversal en cuanto al tratamiento que se le dará a las categorías de análisis.

La situación objeto de estudio y los objetivos perseguidos permiten aplicar un diseño cualitativo de tipo exploratorio a efectos de determinar las deficiencias o causas en la correcta práctica de los peritajes, y también un diseño descriptivo sobre la situación del contenido temático, su adaptación a la realidad del alumnado y la eventual proyección de alternativas de solución.

Las técnicas de recolección de datos se basaran en la encuesta a través de una encuesta estructurada que se aplicará al grupo en su totalidad al comienzo del año, la observación directa y la observación participativa los que serán instrumentados a través de una bitácora para el primero y una ficha registro para el restante. También se utilizará la lectura de bibliografía básica sobre los contenidos y fundamentación de la materia en estudio, y un debate final con conclusiones sobre el resultado del cursado de la materia.

Del mismo modo, se realizarán entrevistas abiertas al cuerpo de docentes del mismo grupo de alumnos, y a expertos que hayan dictado la materia en años anteriores las que serán plasmadas a través de instrumentos semiestructurados.

El análisis del trabajo de los alumnos se efectivizará desde el paradigma cooperativista en tanto que para el proceso enseñanza aprendizaje se realizará asentado en el pensamiento de la pedagogía progresista (constructivista).

Considerando lo mencionado anteriormente, puede clasificarse al proyecto según la estrategia planteada dentro de la investigación, en acción y etnografía educativa, y como transversal en cuanto al tratamiento que se le dará a las categorías de análisis.

En virtud de lo mencionado hasta el momento se consideró oportuno investigar sobre los criterios y las técnicas de reintegración cromática con el fin de colocarlos en un mismo plano de estudio respecto de otros enfoques técnicos y/o legales y así desde la confrontación abundar en la bibliografía que pueda circundar el tema. Es decir, indagar por un lado aquellos aspectos etimológicos que definen a la firma, y por otro, establecer cuál es el tratamiento epistemológico que otras ciencias dan al asunto.

Por ello, el estudio se basará en una investigación de tipo exploratoria consistente en la lectura, selección y análisis de la bibliografía general existente en la ciencia de la conservación-restauración, como también de aquella específica correspondiente a otras disciplinas que se relacionan con el tema.

Se tratará el objeto de estudio abordándolo desde un contexto general. Seguidamente se hará referencia a los principios que rigen la conservación-restauración con miras al caso que nos ocupa, lo que permitirá una exhaustiva revisión de las formas actuales de intervención a partir de fuentes de información de tipo documental.

También se tomarán en consideración las opiniones que puedan brindar los distintos protagonistas que posean injerencia en el asunto. Para ello se continuará con un desarrollo de tipo descriptivo apelando a la encuesta como medio idóneo para coleccionar dicha información y así trazar una línea lógica desde la creación de la obra firmada hasta su apreciación por parte del espectador, del coleccionista y del público en general, pasando ineludiblemente por la práctica del restaurador. En definitiva, la situación objeto de estudio y los objetivos perseguidos permiten aplicar un diseño cualitativo de tipo descriptivo a efectos de establecer la mirada de los distintos actores en la interpretación de la trama y también un diseño exploratorio a fin de determinar la situación base del contenido temático, lo que permitirá lograr su adaptación a la realidad del profesional y la eventual proyección de alternativas de solución en una posible intervención.

Pintura **Consideraciones** **generales**

La pintura se encuentra enmarcada dentro de las obras de arte como el producto de la creación artística del hombre que cumple una función estética y se encuentra constituida por una materialidad que le otorga, primordialmente, el carácter visual a la obra.

Como una de las primeras manifestaciones del arte se la puede adecuar según Silveyra (2014) a la “expresión de la actividad humana mediante la cual se manifiesta una visión personal sobre lo real o imaginado”.

Otros teóricos, como Gombrich (1997), diluyen el valor de la obra frente al poderío de su autor considerando que “El arte, en realidad no existe. Únicamente hay artistas”. Si bien no se puede disolver la importancia de la obra, a través de estos dichos, se le otorga significativa importancia a la intervención del artista, es decir mancomuna uno y otro en una sola expresión.

La pintura está compuesta generalmente por diversas capas superpuestas entre las que podemos mencionar: el soporte, la base de preparación, la película pictórica y el barniz.

El soporte constituye el material sobre el que se realiza la obra.

La base de preparación, conocida también como imprimación, es la capa intermedia que convierte al soporte en una superficie adecuada para recibir la pintura.

La película pictórica constituye en sí la materia fundamental portadora de la composición, conformada por pigmentos que son aquellos que dan color a la pieza. Estos se encuentran aglutinados por medio de sustancias que mantienen unidas a las partículas entre sí, cohesionadas, a los efectos de fijarlas en el soporte o en la capa anterior.

En lo que respecta al barniz, es una capa que se aplica a los efectos de brindar protección a la obra ya que al secar forma una película delgada y transparente —por lo general- flexible y más o menos brillante.

Dicho esto, debemos recordar que de acuerdo al tipo de soporte utilizado para realizar la obra, será el tipo de aglutinante y la técnica empleados a efectos de conseguir resultados óptimos; cuando este requisito no se cumple o no es considerado, se obtienen resultados indeseados y poco favorables para la pintura produciéndose deterioros graves en poco tiempo.

Pintura de caballete

El continente sobre el cual se desarrolla la problemática planteada es la pintura de caballete. Por ello, resulta imprescindible definirla para lograr una adecuada delimitación metodológica. A estas obras se las considera como tales principalmente por el sólo hecho de ser realizadas sobre caballete⁵ debido a su formato, tanto dentro como fuera del taller. Con la pintura de caballete, la pintura se hace autónoma, es de alguna manera transportable por ser de menor tamaño -aunque también hay cuadros de caballete de grandes dimensiones- y adopta técnicas muy precisas que requieren materiales específicos según el soporte utilizado, como ser: tabla de madera, tabla de cartón, bastidor de tela (lienzo), plancha de cobre o latón y otros materiales.

Según Calvo, (1997) “Este género de pintura se desarrolló en siglo XV en los Países Bajos, Francia e Italia, y se popularizó cuando la burguesía comenzó a encargar cuadros para sus viviendas”. Asimismo afirmó que “Su peculiar condición de móviles ha determinado que sufran alteraciones por esta causa, además de los problemas de su pretendido mantenimiento que ha ocasionado intervenciones restauradoras, limpiezas, entelados, y todo tipo de actuaciones que en muchos casos resultaron ser poco acertados”.

⁵ Armazón de madera con tres pies y un soporte para sostener el lienzo (u otro material) durante la realización de una pintura.

En el presente trabajo dicho término se limita a la pintura de caballete sobre soporte textil, aunque los aspectos de reintegración cromática desarrollados pueden hacerse extensivos a otros soportes.

Deterioros

La pintura sobre lienzo sufre diversos deterioros que la afectan de manera estructural y estética, sea por su envejecimiento, por las condiciones climáticas desfavorables o por la falta de atención y cuidado a dispensarle.

Los deterioros o alteraciones que suelen observarse en este tipo de pinturas son varios. Sabemos que la obra es una unidad formada por todas sus partes constitutivas —esto es: bastidor, soporte, base de preparación, capa pictórica y barniz—, por ende existen alteraciones que la afectan en forma conjunta mientras que otras sólo comprometen algunas zonas, aunque pudieran afectar uno o varios estratos, como por ejemplo, una rotura.

Existen diversas formas de clasificar los deterioros o problemáticas que presenta la pintura sobre lienzo; algunos autores lo hacen según la naturaleza de éstos, es decir, mencionando si corresponden a causas naturales -intrínsecas o extrínsecas- o accidentales; mientras que otros los agrupan según las partes constitutivas de la obra o directamente describiendo el deterioro o alteración y mencionando su causa. Esta es la metodología que utilizaremos más adelante para describir tales problemáticas.

En lo que respecta al tema de estudio, es importante mencionar que el retoque pictórico está directamente relacionado con las problemáticas de la capa pictórica, como roturas, desgarros, abrasión, pulverulencia, grietas, ampollas, cazoletas... ya que en definitiva pueden provocar el desprendimiento y pérdida del estrato pictórico, e incluso de la de preparación.

El desprendimiento de capas se refiere a cualquier tipo de levantamiento en estratos de la estructura pictórica de la obra. Puede producirse por diversos factores, como los movimientos del soporte por fluctuaciones de temperatura y humedad relativa como mencionamos anteriormente, por el envejecimiento de las capas, del aglutinante o ambos a la vez, por microorganismos o por una intervención incorrecta.

Del mismo modo, se puede hacer referencia también al envejecimiento del barniz de protección, que en muchos casos termina por ocultar algunos aspectos de la composición de la obra e incluso la firma y, tal como la experiencia lo establece, su limpieza -del barniz- no resulta ser tarea sencilla para el restaurador (ANEXO VIII).

Por ende para comprender lo expresado es necesario poseer suficientes conocimientos y habilidades que permitan establecer cuáles son aquellos procesos con impacto directo en la generación de lagunas, mermas o faltantes, por lo cual se los intentara describir y delimitar brevemente, con la precisión necesaria a la cuestión que nos ocupa:

-Deformaciones: las alteraciones en la tela pueden ser debidas a varios factores, siendo los más importantes las fluctuaciones o cambios en las condiciones ambientales, particularmente la temperatura y humedad relativa. Estos factores modifican el comportamiento del textil, sometiéndolo a movimientos de contracción y dilatación, favoreciendo la deformación de la tela, situación que puede provocar levantamientos e incluso desprendimientos de la capa pictórica.

-Roturas: en la tela, ocurren principalmente por la propia degradación del textil como motivo de su oxidación, o como resultado de agresiones externas debido a accidentes, manipulación incorrecta, etc.

-Pulverulencia: ocurre por la descomposición o desintegración del aglutinante, el cual pierde la capacidad de cohesión. Afecta tanto a la capa pictórica como a la de preparación. Esta puede ser provocada por diferentes agentes como ser químicos y biológicos.

-Cazoletas: se producen por el agrietamiento de la capa del cuadro, que dan lugar a pequeños fragmentos que se arquean adoptando una forma cóncava con los bordes levantados, siendo muy susceptibles de ser desprendidos ante el menor roce. Estas pueden ser causadas por fuerzas mecánicas que se originan en la capa pictórica, en el soporte o en ambas a la vez, por movimientos en la tela debido a cambios de temperatura y humedad relativa.

-Ampollas: son separaciones en forma de levantamientos abombados, producidas por el desprendimiento de capas a causa de la pérdida de capacidad de adherencia del aglutinante o por el movimiento de los distintos materiales de la misma capa, debido a cambios en la temperatura y humedad relativa.

-Cuarteados: pequeñas grietas que se forman en los estratos pictóricos y reciben también la denominación de “craquelados”. Pueden ser provocados por los materiales y técnicas empleados, por las condiciones ambientales y por la manipulación del cuadro. Cabe distinguir entre los craquelados de edad provocados por el envejecimiento de la capa pictórica a causa de agentes de origen mecánico, pérdida de flexibilidad o elasticidad, y que suelen comprender la capa pictórica y la de preparación; y los craquelados prematuros, producto del secado de la capa pictórica, que pueden llegar hasta la capa de preparación pero sin atravesarla.

-Envejecimiento del barniz: esto sucede ya que envejece al igual que los otros materiales de la obra, por lo que la capa transforma su aspecto estético como así también su comportamiento químico, pudiendo presentar distinta coloración y aspectos -azulado, cuarteado, pasmado, oscurecido-.

Valuación de la obra de arte Consideraciones generales

En un primer acercamiento a la valuación de las obras de arte es oportuno poner de manifiesto que aquellas tienen posibilidades de adquirir valor en tres planos diferenciados: comercial, social y esencial o intrínseco. Como lo afirma Findlay (2012) “Todas las obras de arte tienen posibilidades de valor comercial, valor social y valor esencial. Pero ninguno de estos valores es constante; los tres aumentan o disminuyen con las fluctuaciones de las costumbres y los gustos de diferentes épocas y culturas”.

Como en las monedas -divisa-, el valor comercial del arte se basa en la intencionalidad colectiva, por ende no existe un valor intrínseco, objetivo -como lo tiene un billete de 100 pesos-. La demanda y la opinión humana crean y mantienen el valor comercial.

Así también hay que tomar en consideración que las obras desde su concepción transitan por dos mercados distintos, que están interrelacionados y a veces solapados: el mercado primario para la obra nueva de un artista y el mercado secundario para obras de arte de segunda mano. En el primero, según Findlay (2012) “...el artista y el marchante acuerdan juntos el precio inicial de la obra antes de ofrecérsela a los primeros compradores.”, y “aunque el artista considere que algunas obras pequeñas son mejores que otras grandes, por lo general el tamaño es el que manda y las obras pequeñas suelen ser las menos caras”.

También menciona que normalmente en ése período los costos de elaboración por materiales empleados no son considerados pero sí entre comparativos de obras del mismo autor. Se considera un precio más elevado para un cuadro pintado al óleo que la obra en papel, incluso dentro de éstas últimas los que apelan al uso de variedad de color se elevan sobre las monocromas. Ahora bien, fuera de las compras directas al artista o su marchante, el resto de las obras corresponden a transacciones del mercado secundario. En este segundo período, cuando el arte sale de las manos del primer comprador, su valor comercial está determinado primordialmente por el principio de oferta y demanda. Aquí influye en gran medida la abundancia relativa –real o imaginada– de la obra del artista concreto, cuanto más producción menor es el precio que se suele pagar. También la rareza, real o imaginada, justifica el precio, sugiriendo en algunos casos que existe un club exclusivo de propietarios.

Teoría del arte Consideraciones generales

En este sentido, el arquetipo sobre el que nos basamos comprende dos sujetos fundamentales que son: el artista y el espectador.

Estos sujetos se involucran con los elementos que tradicionalmente la teoría del arte considera constitutivos de la obra de arte, tales como sus factores formales, la imagen que se percibe, el contenido simbólico que evoca e incluso su emotividad. A su vez las estructuras formales, perceptuales, simbólicas y emotivas de la obra de arte son, asimismo, una exteriorización de estructuras psíquicas.

Por ende si aceptamos “que la objetividad puede ser caracterizada como la intersubjetividad” (Kant, 2013), resulta evidente que en una misma objetividad estructural se puede atravesar al artista y a su público, por medio de la obra de arte.

Para Lorenzano (2008) “...este esquema resulta reducido. No implica que existan las mismas estructuras – y sólo ellas – en el artista, la obra y el espectador. Sólo que se superponen parcialmente en algunos puntos, haciendo que la porción superpuesta sea un subconjunto de estructuras más amplias.”

Es decir, hablamos del principio del isomorfismo como las representaciones que poseen la misma estructura y que atraviesan el artista, la obra de arte y el psiquismo del espectador. Por ende el espectador, no tiene por qué captar todas las estructuras presentes en la obra de arte. A todos los efectos, sólo es necesario que algunas de sus estructuras psíquicas coincidan con algunas de la obra de arte para que la comprenda – incluso no gustando de ella -. Por lo que si no tuviera ninguna estructura en común, no podría ni siquiera percibirla, como si estuvieran realizadas en un material invisible.

Entonces sería necesario por un lado, comprender la creación del artista – no agotada en una sola obra – y por el otro, la comprensión cada vez mayor por parte del espectador, en la medida en que se profundiza en ella. El poderío que cobra el espectador bien lo resume Lorenzano (2008) al referir que: “... basta con añadir que las estructuras de la obra de arte no se encuentran presentes desde siempre en la subjetividad del artista, sino que se construyen recortando, asociando y trasladando estructuras ya existentes.”, demostrando así la injerencia del sujeto en la transmisión del significante.

Firma Dentro del mismo plano, la firma resulta ser otro objeto contenido en este análisis. Es decir, la focalización del sector específico de estudio en la obra pictórica a intervenir.

La Real Academia española define a la firma como “Nombre y apellido, o título, que una persona escribe de su propia mano en un documento, para darle autenticidad o para expresar que aprueba su contenido.” De este modo la firma resulta ser la representación gráfica del nombre. Constituye un derecho personal: nadie sino uno mismo la puede usar. La firma hace responsable al escribiente ante los demás y ante él mismo. Por ello para determinar la identidad de una persona la firma tiene tanto valor jurídico como la huella digital.

La firma en el arte Ahora bien, ¿Qué paso a lo largo de la historia con la firma en la obra de arte? Lescure Ezcurra (2015) nos explica que “la firma en una obra de arte comienza en la Antigüedad y sobre todo en Grecia -esculturas y cerámicas-, pero poco a poco desaparece y en la Edad Media la mayor parte de las obras son anónimas ya que el autor en la sociedad era visto más como un -artesano- que como un -artista-”.

Luego en el devenir de la historia del arte, la firma se ha popularizado haciéndose incluso necesaria. A veces se ubica entre las pinceladas de la obra y otras en la parte posterior de la misma (ANEXO IX). Esta suele estar representada por monogramas, símbolos, marcas y por supuesto, nombres completos.

Aquí también Lescure Ezcurra (2015) nos advierte que “son raras hasta el 1500 y se hicieron progresivamente más profusas a medida que nos acercamos a comienzos del S.XIX. A partir de 1850 era usual que todos los artistas profesionales firmaran sus trabajos terminados, en tanto que en el S.XX prácticamente todas las obras aparecen firmadas”.

Como quizás se haya podido percibir, la ejecución de la firma en las pinturas no resultó ser algo simple. En la mayoría de los períodos descritos adoptó una permanente controversia debido a la mirada de los autores y coleccionistas. Tal es así que Hellwing (2011) redactó un artículo en el Boletín del Museo del Prado que se titula “¿Firmar o no firmar? Observaciones sobre la práctica de la signatura en los pintores españoles del Siglo de Oro a propósito de las notas de Antonio Palomino”. En ese artículo se puede explorar ciertas ideas acerca de la valoración que se hacía en esa época del uso de la firma. Palomino distingue entre “obras públicas” para iglesias u otros lugares de acceso público, en las que acepta la firma y “obras privadas” en las que se rechaza. Además se relaciona la presencia de la firma con la “manera” de un pintor y el “acabado” o no finito de una obra.

Construcción La firma, como cualquier otra palabra escrita, está formada por un conjunto de líneas. Del Val Latierro (1956) en su reconocida obra Grafocrítica las discrimina por su función constitutiva, refiriendo que:

si éstas líneas forman parte esencial de la letra, se denominan trazos, los cuales pueden ser, a su vez, rectos, curvos y mixtos, y los curvos, cóncavos y convexos. Los trazos tienen comúnmente el movimiento de arriba abajo, y por formar parte esencial de la letra se llaman magistrales y también gruesos, porque al movimiento de descenso corresponden una mayor presión, y, por tanto, un mayor grosor. Estos trazos magistrales se unen entre sí

mediante unas curvas caligráficas de enlace, en las que aparecen los finos o perfiles. Si las líneas no forman parte esencial de las letras se denominan rasgos, los cuales obedecen, en esencia, a un principio ornamental y se denominan iniciales, cuando comienzan las letras y finales cuando la terminan y enlaces, cuando siendo iniciales o finales, están en medio de una palabra y sirven de unión entre trazos magistrales de la misma o de diferentes letras.

Es decir, que la conjunción de ambos elementos definen la escritura legible, la cual a raíz de diversas características constitutivas y estructurales definen el carácter de la firma.

También puede suceder que la escritura sea de tipo ilegible por lo cual, y a raíz de no ser distinguibles sus líneas fundamentales de las que no, se analiza su carácter tratando de valorarla por medio de aquellos aspectos que se lo permitan o acordando temporalmente aquellos otros.

Marco legal Legitimidad. Principios aplicados del Derecho

Es dentro de este último campo en el que el Estado interviene facilitando las relaciones entre los diferentes sujetos, por lo que debe proteger a las personas -físicas y jurídicas- para que sus actos sean válidos y sus producciones puedan ser consideradas originales.

Con el fin de privilegiar la protección que ejerce el estado sobre las obras de arte en general, el Congreso de la Nación ha sancionado oportunamente una ley que reglamenta el régimen legal de la propiedad intelectual (ley 11.723/33). En esta establece fundamentalmente el derecho de propiedad sobre la obra, es decir se delimitan las facultades sobre esa como a publicarla, exponerla, enajenarla, etc., y se determina un procedimiento para su salvaguarda. Esta consiste, como todo acto de importancia, en su publicación oponible a terceros, para lo cual se dispone la creación del Registro Nacional de Propiedad Intelectual, hoy Dirección Nacional de Derecho de Autor.

En ese organismo se debe dejar asentado las características de la obra para su resguardo, empero, no resulta ser de cumplimiento obligatorio para los artistas.

También el Estado protege activamente la originalidad de los documentos en general, entre los que se puede considerar las obras de arte, con el fin de garantizar lo establecido en ellos. Esto se efectiviza mediante la aplicación del Derecho Penal.

Pero para ahondar en ese campo es necesario definir qué es un documento desde la perspectiva legal y técnica. (Silveyra, 2014) lo define como "...una información escrita que sirve de prueba, de título. Los documentos (...) no sólo son una prueba de identidad o de derecho, sino que pueden tener consonancias económicas, sociales y políticas a la vez...". Estos a su vez se dividen en documento públicos, que son aquellos que resultan generados dentro de la esfera del estado, y privados como los restantes (normalmente confeccionados entre particulares).

Ahora bien, ya vertido este aspecto se considera oportuno recordar que nuestra legislación entiende a la:

Falsificación: "...como el hacer en todo o en parte un documento falso...".

Adulteración: "...como adulterar uno verdadero...".

Cabe aclarar que algunos autores extranjeros, al igual que varios diccionarios, entienden como sinónimos la acción de falsificar y la de adulterar; pero en realidad, en el sentido estrictamente

técnico, falsificar significa realizar una copia total o reproducción de algo verdadero o auténtico, en tanto que adulterar supone alterar, modificar, transformar algo ya existente; la transformación debe ser siempre material, ya sea suprimiendo, reemplazando o agregando -véase que pequeño puede llegar el límite con la actividad de un profesional en restauración-conservación, cuya actividad versa en dichas acciones-.

Normalmente la actividad espuria trata de falsificar firmas y no de adulterarlas, ya que esta última maniobra no cobraría mayor sentido para su ejecutor en tanto que en el resto de la documentación lo importante se encuentra en ambos contextos.

Retomando la perspectiva penal, ésta protege tanto la propiedad de las personas como en su buena fe, al penar actos como la estafa, artículo 172 del Código Penal de la Nación Argentina (C.P.N.A.): “Será reprimido con prisión de un mes a seis años, el que defraudare a otro con nombre supuesto, calidad simulada, falsos títulos, influencia mentida, abuso de confianza o aparentando bienes, crédito, comisión, empresa o negociación o valiéndose de cualquier otro ardid o engaño” y la falsificación, artículo 292 del C.P.N.A.: “El que hiciere en todo o en parte un documento falso o adultere uno verdadero, de modo que pueda resultar perjuicio, será reprimido con reclusión o prisión de uno a seis años, si se tratare de un instrumento público y con prisión de seis meses a dos años, si se tratare de un instrumento privado.”, entre otros.

Por decirlo de otro modo debe en ambos casos existir un dolo o intención de querer engañar a alguien o de realizar una modificación con el propósito de cambiar su sentido.

Allí impera el límite en el actuar del profesional que debe ceñirse entre su intencionalidad y/o ámbito de ejercicio ya que si no se extralimita de la esfera particular primaria tampoco estaría cometiendo una transgresión.

En esta suerte de relevancia de los elementos hasta aquí analizados, el Derecho Civil protege la autenticidad de los documentos, esencialmente respecto de las firmas insertas en los mismos -los cuales denotan el consentimiento de los participantes-.

Conservación y Restauración

En base a ese límite legal y en concordancia a la intersubjetividad presente al momento de valorar una producción artística el restaurador debe conocer cabalmente cuales son las posturas adoptadas por su ciencia para luego aplicarlas al caso concreto.

Es así que dicho profesional asienta su trabajo normalmente dentro de las siguientes posturas, las cuales han mutado acorde al paradigma vigente.

Como se ha mencionado las teorías de la restauración han ido cambiando o actualizándose con el transcurrir del tiempo. Las teorías clásicas sobre la restauración -arquitectónica- tiene como pilares dos valores elementales: el valor histórico y el valor estético, y han sentado las bases para regular los criterios y métodos de intervención que luego se han amoldado y trasladado a otro tipo de bienes y obras muebles.

En función de la temática que nos compete, es importante mencionar que en el pasado el proceso de reintegración cromática no contaba con ningún tipo de norma ni criterio, sino que se procedía

a repintar, sin control, recreando arbitrariamente las partes perdidas, llegando también a cambiar formas, colores o corregir perfiles, adaptándolos a la moda o gustos del momento.

Entre las escuelas de restauración encontramos la postura del Arq. Francés Eugene Viollet le Duc (1814-1879) quien se basaba en la búsqueda del original, en revivir a la obra en su dimensión estética. Él propuso rehacer la obra tal como fue, incluso completar aquello que no pudo acabarse en su tiempo, criterios que fueron condenados por lo que suponían de falso histórico.

En contraposición a la postura anterior encontramos la del poeta y crítico inglés John Ruskin, (1819-1900) quien defiende el valor sublime y pintoresco de la ruina así como la coherencia moral y estética de no intervenir, valorando más la dimensión histórica revelada por la condición actual, valorando la autenticidad estética y moral. Las posturas de Ruskin han influido en las tendencias modernas en materia de reconstrucciones y reintegraciones.

Por otro lado, la postura de Camilo Boito (1836-1914) y Gustavo Goivannoni (1873-1947) es una corriente conciliadora entre las ideas de Ruskin y la necesidad y oportunidad de restaurar, considerada la “restauración científica” de la escuela italiana. Sus teorías se encaminan hacia la conservación por sobre la reconstrucción. Sus criterios fueron formulados en normas presentadas a un congreso de Arquitectos e Ingenieros Civiles llevado a cabo en Roma en 1883, y sentó las bases para la primera Carta del restauro, pretendiendo limitar las reconstrucciones para evitar el falso histórico.

La restauración científica tendrá consecuencias en la conservación y restauración, creándose los talleres de restauración dentro de los Museos a los efectos de cuidar permanentemente sus fondos, asumiendo funciones investigadoras y pedagógicas.

Cesare Brandi (1906-1988) tiene una noción moderna de la obra de arte como “unidad potencial”. Para él la restauración debe restablecer la unidad potencial de la obra de arte con el fin de cerrarla en sí misma y completarla. La unidad de la que hablamos no tiene que ver con la unidad estilística de Viollet Le Duc. De este modo, para desarrollar la unidad potencial de una obra se tendrán que integrar los residuos, manteniéndolos auténticos y distinguiéndolos de las partes añadidas, por lo que el restaurador tiene que permitirle al futuro espectador entender mejor la unidad potencial que está en la obra de arte.

En lo que se refiere a pintura, las posturas contrapuestas de Viollet le Duc y Ruskin pueden verse reflejadas en los partidarios de las reconstrucciones y reintegraciones ilusionistas y los defensores de la mínima intervención.

Respecto a las reintegraciones, con José Madrazo -Director del Museo del Prado de 1838 a 1857- comienza una tendencia respetuosa en cuanto a criterios de intervención en la obra, defendiendo la reversibilidad de las acciones empleando materiales inocuos como ser la restauración pictórica con colores al barniz en lugar de óleos.

Ya a finales del S XIX, se plantean dos principios:

- Que el retoque sea distinguible
- Que las restauraciones se limitasen a los desgastes más evidentes.

Criterios y técnicas de reintegración pictórica

Estos criterios y teorías serán debatidos y perfeccionados a lo largo del SXX, considerándose el valor estético e histórico del objeto de manera conjunta. Actualmente, los objetivos que persigue nuestra época consisten en “devolverle a la obra su legibilidad desde un punto de vista estético, pero salvaguardando todos sus valores documentales genuinos intactos, sin eliminar generalmente aportaciones de otras épocas por el testimonio que suponen del quehacer humano” (Macarrón Miguel, 2002).

La reintegración cromática se aplica a todo tipo de obras artísticas y “tiene por objetivo recrear la unidad de imagen alterada o perdida” (Giannini & Roani, 2008), es decir, que cuando una obra pierde parte de su policromía, pierde también la unidad estética y compositiva, por lo cual la reintegración cromática restituye dicha unidad devolviéndole su función estética e histórica, siendo un proceso decisivo en el resultado final de la restauración de una obra de arte.

Primitivamente, la reintegración pictórica se realizaba imitando el estilo, textura y aspecto de la pintura original, de modo tal que la intervención no se notara. Asimismo, el límite de la merma no era tenido en cuenta y se avanzaba sobre la pintura original; todas estas acciones son las que hoy conocemos como repintes.

Del relato anterior se desprende que acertar con el criterio y la técnica de reintegración no fue, ni es una tarea fácil, debiendo considerar y respetar en todo momento los principios básicos de la restauración que hoy en día nos atañen: respeto por el original, empleo de materiales reversibles y estables -tanto para el estuco como para el aglutinante y el pigmento-, y por último, reconocimiento del sector intervenido, diferenciándose éste del original.

Asimismo, y refiriéndonos a los materiales, además de la reversibilidad y estabilidad mencionada, es importante recordar que éstos también deben ser más frágiles que el original en cuanto a cohesión y adhesión, y de comportamiento similar a la pieza original, para que los factores externos actúen sobre el conjunto, es decir, la totalidad de la pieza.

Dentro de los criterios de intervención se encuentran:

-Criterio arqueológico: consiste en restituir la materia pictórica con tono neutro para disminuir el peso óptico de ésta en el total del conjunto. En un sentido más purista, también se entiende como aquel que evita cualquier tipo de reintegración, dejando el soporte a la vista previas acciones de conservación estructural.

-Criterio visible: se basa en la diferenciación con el original para no caer en la falsificación o imitación del mismo, valorando el principio de respeto hacia el original.

-Criterio invisible o ilusionista: llamado también “mimético”, es aquel que permite que una reintegración pictórica no sea reconocible a simple vista, aunque sí pueda serlo mediante técnicas analíticas por el empleo de materiales distintos respecto de los constitutivos de la pieza, a los efectos de mantener la autenticidad de la obra. Esta técnica ha sido ampliamente criticada por los teóricos por considerarla como falso histórico.

Respecto a las técnicas con las que pueden aplicarse uno u otro criterio podemos distinguir entre:

-Tratteggio: técnica desarrollada en Italia en el Istituto Centrale per il Restauro de Roma, y consiste en aplicar pequeños trazos de color, dispuestos de manera vertical y yuxtapuestos. Son muy visibles de cerca, pero de lejos se desdibujan en los ojos del espectador.

Otras variantes propuestas por Ornella Casazza y Umberto Baldini son la abstracción y selección cromáticas. Esta última consiste en aplicar pequeños trazos de colores puros seleccionados (no primarios) superpuestos parcialmente, siguiendo la dirección del diseño o pincelada. La abstracción cromática consiste en aplicar color sin reconstruir las formas. Los colores empleados son parte de la gama de los primarios y su aplicación es en forma cruzada, superponiendo unos con otros parcialmente y siendo perceptibles por separado, de modo tal que el ojo sea quien los mezcle.

-Punteado o puntillismo: se basa en la teoría del “Puntillismo” y consiste en la yuxtaposición de pequeños puntos de colores que se fusionan a la vista del espectador.

-Tintas planas: se aplica una tinta plana del mismo color que el faltante, y suele utilizarse en el caso de inscripciones que son imposibles de reconstruir.

-Veladuras o transparencias: esta técnica se emplea cuando la capa de color ha desaparecido por desgaste o rozamiento pero la base de preparación o la base del color se mantiene. En este caso se debe asegurar la transparencia del tono de base dejando visible el estrato subyacente. Independientemente del criterio y la técnica empleada, la reintegración pictórica debe limitarse exclusivamente al sector de laguna presente en la obra, como lo afirma Tellechea (1981):

Cuando se retoca un cuadro, no se debe agregar ni una sola pincelada que no sea la estrictamente necesaria, ya que la “obra de arte” debe quedar siempre con la mayor parte posible de la labor del autor y el restaurador debe poner solamente aquello que el tiempo o la mala conservación haya destruido. Siempre teniendo presente el principio de que no se puede reponer racionalmente lo que no se conoce”.

Registro y documentación

El trabajo del restaurador no se ciñe exclusivamente al tratamiento de la pieza en cuestión, también su labor reside en otros aspectos que lo circunscriben como es la documentación.

Esta resulta ser el salvaguardo de su actividad y el reflejo de su labor, permitiendo el estudio comparativo de las intervenciones e incluso su publicación.

Tal informe debe contener información exhaustiva referida a la pieza, como ser: descripción de la misma, técnica y materiales que se emplearon en su manufactura, medidas, información sobre su autor, época, procedencia, presencia de intervenciones a anteriores, fotografías previas, generales, de detalles de zonas más relevantes como así también de los tratamientos realizados a la obra durante todo su proceso de restauración y, por supuesto, las fotografías finales, es decir, todo aquello que pueda servir para una posterior demostración, resultando ser un importante reflejo

de su proceder, como dijo Ana Calvo (1997) “el informe técnico de los bienes culturales que son sometidos a procesos de restauración constituyen la documentación más importante del trabajo”. Se trata de una documentación muy especializada, considerada documentación primaria, ya que está elaborada y preparada por el especialista.

La documentación consta de una parte escrita y otra gráfica, aparte de los análisis y ensayos llevados a cabo. Todo ello debe estar perfectamente numerado, reseñado y organizado, de tal manera que las informaciones se complementen mutuamente.

Análisis de encuesta

Del resultado de las encuestas surgieron las presentes tablas gráficas cuya presentación y análisis se plasman a continuación

1. PREVALENCIA DE LA FIRMA EN LAS PINTURAS

OPCIÓN	¿Firma sus cuadros?	MEDIA
SI	14	70%
NO	6	30%

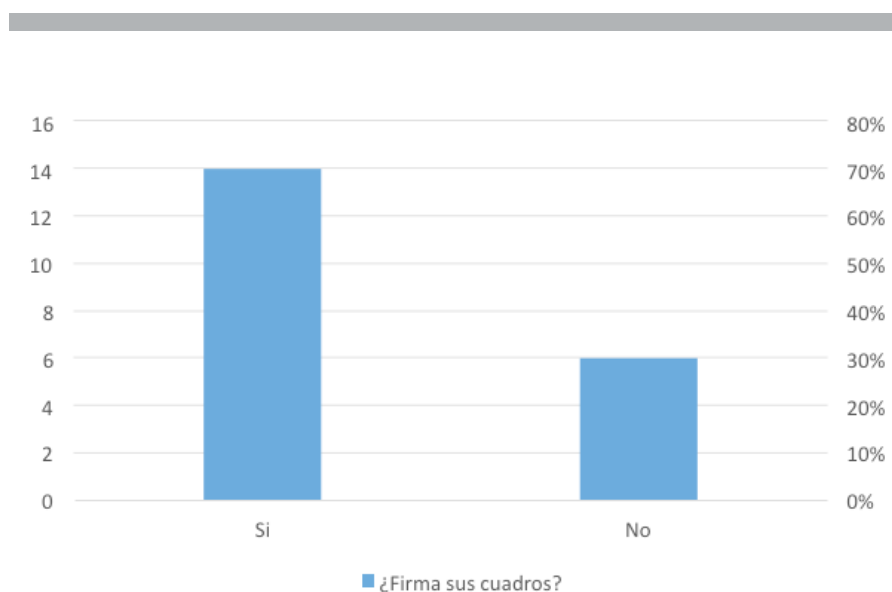


Gráfico nro. 1

El setenta por ciento (70%) de los encuestados aseguran que firman sus obras. Habida cuenta de ello, es posible establecer que la signatura de la obra aún cuenta con vigencia entre la población de artistas.

2. MOTIVOS QUE JUSTIFICAN LA FIRMA DE LA OBRA

OPCIÓN	¿Por qué firma?	MEDIA
Da autenticidad a la obra	11	78,50%
Aumenta el valor de la obra	2	14,30%
Determina su presencia en forma evidente	1	7,20%

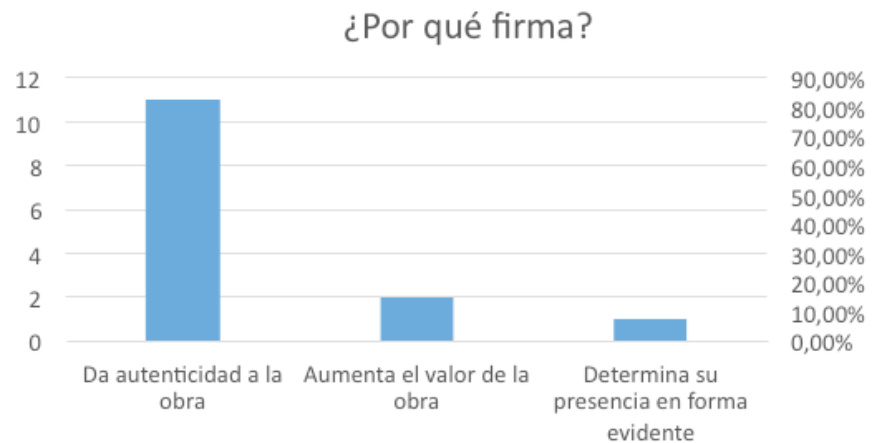
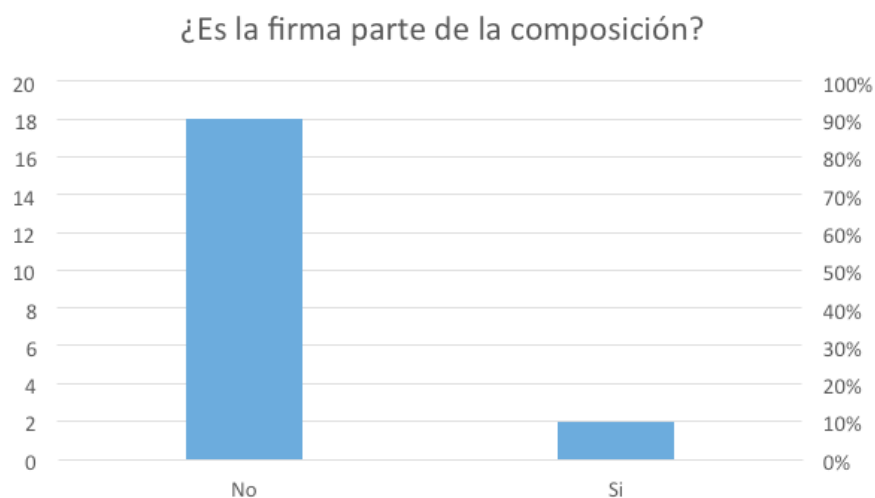


Gráfico nro. 2

Al consultar a los artistas respecto de los motivos por los cuales asientan su firma en la obra, el setenta y ocho con 50/100 por ciento (78,50%) afirma que es para dar autenticidad a la obra; el catorce con 30/100 (14,30%) refiere que es para lograr un aumento en la valuación, en tanto que un siete con 20/100 por ciento (7,20%) lo vincula con la efectiva presencia de su creador. Aquí, es posible vincular esta tabla con la anterior al referir sin lugar a dudas que la mayoría de los pintores que dejan su impronta a través de su firma lo efectúan para mantener su reconocimiento en el tiempo como contrato de autenticidad.

3. RELACION DE LA FIRMA CON LA OBRA

OPCIÓN	¿Es la firma parte de la composición?	MEDIA
Si	2	10%
No	18	90%



Gáfico nro. 3

En la consulta efectuada con el fin de establecer el vínculo que existe entre la firma y la composición de la obra, casi rotundamente los encuestados respondieron que ése trazado no forma parte de la composición. Esto permite distinguir que a la integridad de la misma no le pertenece su firma.

4. ACEPTACION DE LOS NIVELES DE INTERVENCION

Nivel de Intervención	OPCIÓN	Graduación de intervención	MEDIA
1	sin intervención	6	31,50%
2	C. Arqueológico	4	21%
3	C. Visible	2	10,50%
4	C. Invisible	7	37%

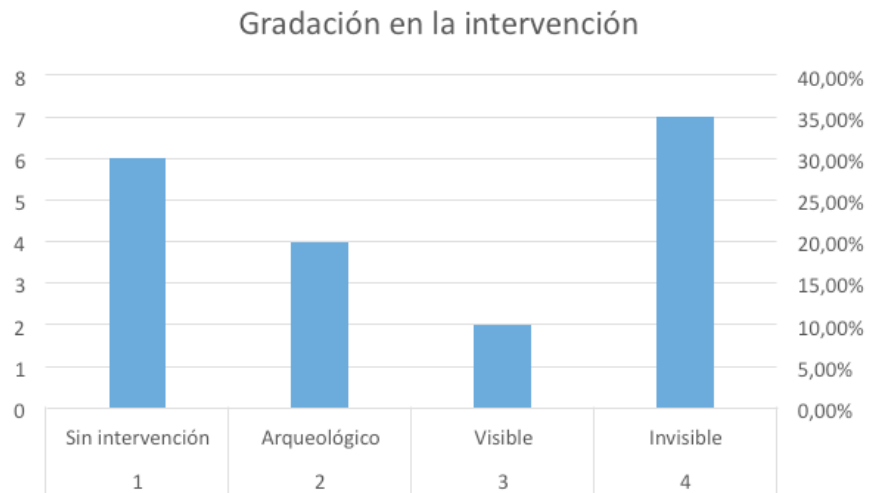


Gráfico nro.4

En el relevamiento efectuado se estableció que el treinta y uno con 50/100 por ciento (31,50%) no quieren que se intervenga la firma; el veintiún por ciento (21%), que se efectúe a través del criterio arqueológico; el diez con 50/100 por ciento (10,50%) que se realice a través del criterio visible, en tanto que el treinta y siete por ciento (37%), que se intervenga por medio del criterio invisible.

Este cuadro permite abordar la cuestión realizando la siguiente inferencia: los artistas polarizan la gradación de los criterios a aplicar sopesando, por un lado, la calidad de la autenticidad que otorga la firma, en tanto que por otro, impera la sostenibilidad de la unidad artística; para el primer grupo se reconoce la falta o mínima intervención dado por el cincuenta y dos con 50/100 por ciento (52,50%), en tanto que para el segundo grupo, con una intervención que estriba con lo mimético con el cuarenta y siete con 50/100 (47,50%).

5. POSTURA DEL RESTAURADOR FRENTE A LA PROBLEMÁTICA

OPCIÓN	¿Es correcta la reintegración cromática en la firma del artista?	MEDIA
Si	6	30%
No	14	70%

¿Es correcta la reintegración cromática en la firma del artista?

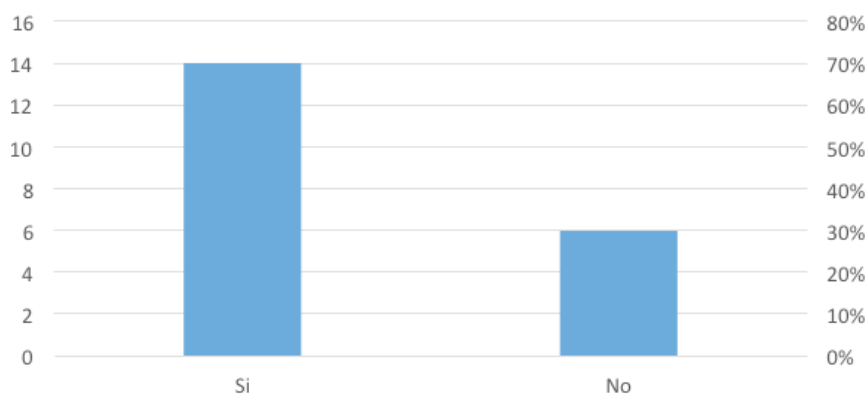


gráfico nro. 5

Interpretacion

En este cuadro se logró determinar que el setenta por ciento (70%) de los restaurados piensan que no sería conveniente la reintegración cromática en el sector de firma del artista. En la fundamentación solicitada los profesionales encuestados esgrimieron diversos sustentos, como que la firma es algo personalísimo, que ese sector debe ser considerado con mayor delicadeza dado que resulta ser el camino normal para la autenticación de la obra e incluso porque simplemente no se puede reconstruir la firma del artista.

6. PREVALENCIA EN LOS CRITERIOS DEL RESTAURADOR

OPCIÓN	Ante la Restauración de la Firma ¿Qué criterio aplicaría?	MEDIA
C. Arqueológico	14	66,70%
C. Ilusionista	1	4,70%
C. Visible	6	28,60%

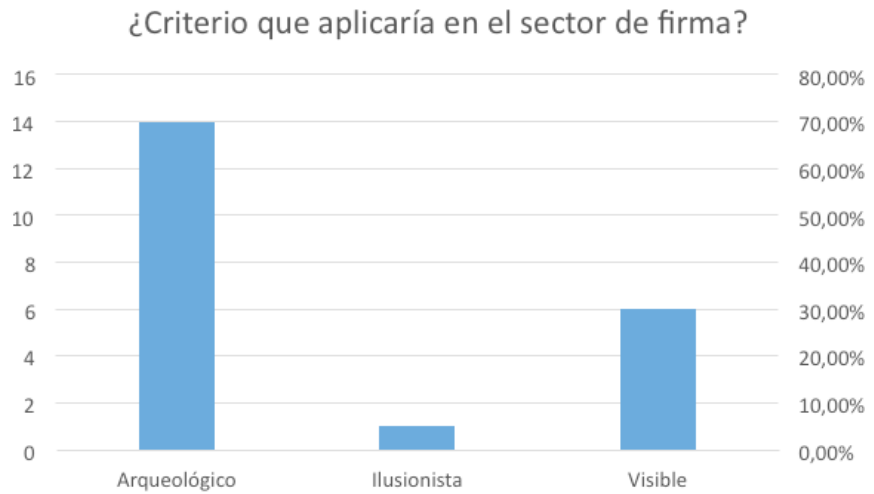


Gráfico nro. 6

En esta etapa de la encuesta se quiso establecer el criterio que prevalecería en el profesional restaurador al momento de intervenir una firma. Se estableció que el sesenta y seis con 70/100 por ciento (66,70%), optaría por el criterio arqueológico, el veintiocho con 60/100 por ciento (28,60%) optaría por el criterio visible y el cuatro con setenta por ciento (4,70%) por el criterio ilusionista.

7. COMPRESION DE LA DIMENSION LEGAL EN LA TAREA

OPCIÓN	¿Piensa que la firma tiene alguna connotación Legal?	MEDIA
SI	16	80%
NO	4	20%

¿Piensa que la firma posee alguna connotación legal?

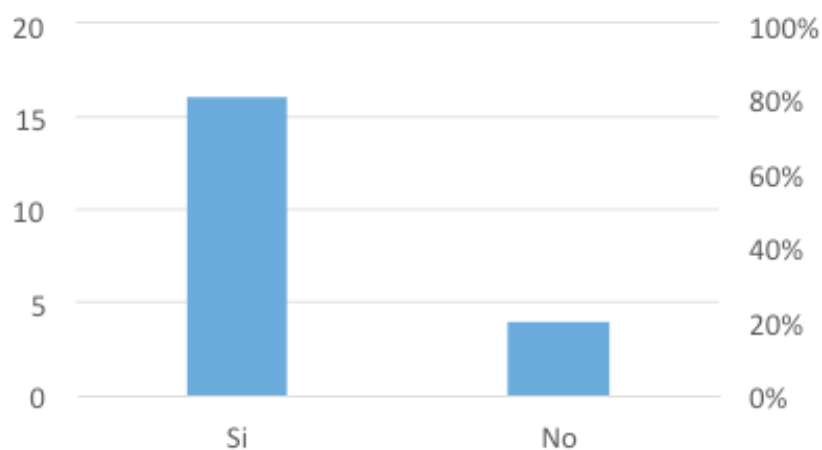


Gráfico nro. 7

En esta etapa se determinó que el ochenta por ciento (80%) de los restauradores encuestados perciben, conocen o entienden que la firma posee una dimensión legal.

8. VINCULACION ENTRE LA RESTAURACION Y EL PUBLICO

OPCIÓN	Ante la restauración ¿Cómo quiere vincularse?	MEDIA
Que se haya detenido el daño pero no se hubiera restaurado	11	55%
No darse cuenta de la restauración	3	15%
Apenas notar que se ha realizado la restauración de la obra	6	30%

¿De que manera quiere percibir una restauración de la firma?

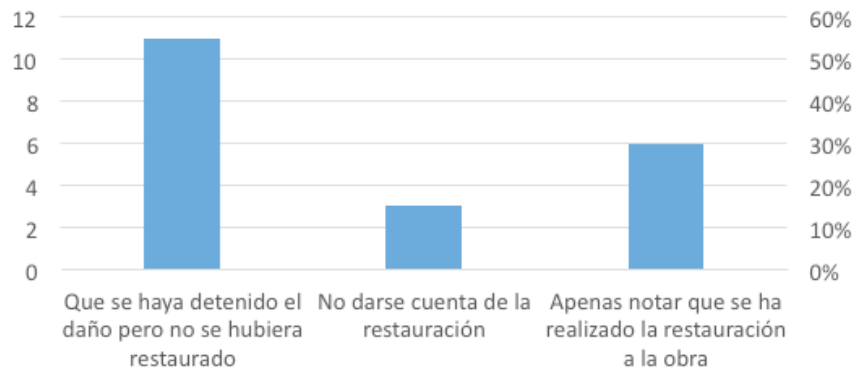


Gráfico nro. 8

En este caso se logró establecer que el cincuenta y cinco por ciento (55%) del público desea ver el paso del tiempo en la obra sin que esta se hubiera restaurado; el treinta por ciento (30%) apenas notar que se ha realizado la restauración; en tanto que el quince por ciento (15%) restante quisiera no darse cuenta de la intervención.

9. PREVALENCIA DEL INTERES EN LA OBRA FIRMADA

OPCIÓN	¿Busca obras firmadas al comprar una pintura?	MEDIA
SI	14	70%
NO	6	30%

¿El público busca obras firmadas al comprar una pintura?

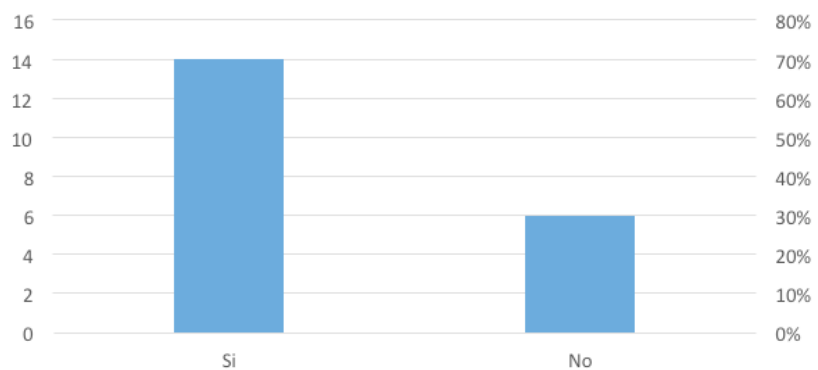


Gráfico nro. 9

A través de este cuadro se logró establecer que existe un setenta por ciento (70%) del público que buscaría un cuadro firmado en caso de querer adquirir uno.

10. IMPACTO DE LA RESTAURACION EN LA ESTIMACION PECUNIARIA

OPCIÓN	¿Considera de igual valor un cuadro con la firma del autor restaurada?	MEDIA
SI	8	40%
NO	12	60%

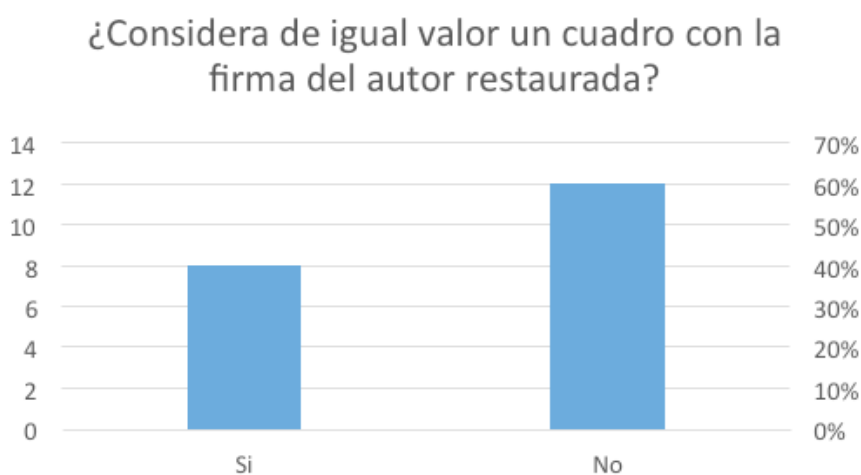


Gráfico nro.10

En este último caso se intentó apreciar el modo de percibir una restauración de firma en una obra, por parte del público. Sobre el particular, un sesenta por ciento (60%) de los entrevistados considera que si se ha intervenido la firma de alguna forma la pieza pierde valor.

Conclusión

Según lo hasta aquí expresado, la firma puede ser definida como el nombre, apellido o título que una persona escribe de su propia mano en un documento para darle autenticidad o como expresión de la aprobación de su contenido, resultando asimismo dentro de nuestro orden jurídico un derecho personal, debido a que nadie sino uno lo puede usar.

Ya a lo largo del tiempo se ha observado como los artistas fueron estampando su firma en la producción pictórica como una suerte de sello identificatorio o “marca” distintiva. Esto puede ser perfectamente vinculado con la protección que el autor quiere dar a su obra mediante la autenticación a través de la impronta personal.

Ahora bien la firma, como cualquier otra palabra escrita, está conformada por un conjunto de líneas cuyo orden, ubicación y disposición conforma una suerte de ideogramas más o menos definidos que representan la identidad del sujeto.

Entonces resulta válido afirmar que esas líneas, conformadas básicamente por trazos y rasgos, son de propiedad exclusiva de su autor.

Así también sabemos que los artistas vuelcan sus autógrafas en las pinturas y que éstas, en la mayoría de los casos, recorren el circuito comercial.

Si la pintura hubiera sido exhibida, es pasible de ser registrada ante la actual Dirección Nacional de Derecho de Autor, ente donde se consignan las características de la obra para su resguardo y publicidad a los fines legales.

Es decir que aquí se están previendo dos formas de salvaguardar la originalidad de la obra, por un lado la acción directa de la impronta del artista y por otro la registración estatal. No obstante es necesario recordar que resulta ínfima la cantidad de pinturas que llegan a ser inscriptas dadas las condiciones que se requieren para ello (exhibición, gestión administrativa, costos, etc.) Es así que llegado el momento en que esa pintura es adquirida por un particular debemos presuponer que la obra se encuentra perfectamente conservada de modo que el adquirente cuenta con la posibilidad de captar todas las estructuras presentes en la obra de arte. Esa circunstancia mayormente sólo ocurre cuando las obras son vendidas de primera mano, en tanto que cuando la producción ya tuvo circulación comercial normalmente se ve afectado por la acción de los distintos agentes de deterioro y por el paso del tiempo.

Es sobre esta circunstancia que el restaurador debe garantizar que las estructuras producidas originalmente en el cuadro logren ser atravesadas por ese medio artístico (obra) hasta llegar a la psiquis del espectador.

Hasta aquí, hemos visto también como los teóricos de la restauración han definido diversas teorías y principios de restauración, elaborando distintos criterios de actuación para las intervenciones e incluso para la reintegración cromática, como lo son: el criterio visible, el arqueológico y el mimético, los cuales se enfocan en mantener ese principio de atravesamiento -devolver la legibilidad a la obra, a los efectos de mantener la unidad del sistema- lo más claro posible a fin de conectar la experiencia del autor/creador con la del espectador.

Asentándonos en los principios contenidos en cada uno de los criterios, podemos afirmar a priori que no existiría una concordancia total con el derecho personal que resulta ser la firma al momento de ser intervenida en una obra artística, como la pintura de caballete.

Esto se debe a que el criterio mimético o ilusionista no se ajusta al principio de reconocimiento del sector intervenido y por ende se pierde el respeto hacia el original, debido a que desde el momento en que se aplica material pictórico del mismo modo que el realizado por la mano del artista, autor de la obra y sin distinción alguna, se estaría faltando al cumplimiento ético y profesional de tales principios básicos de la restauración.

En contraposición, sabemos que los criterios arqueológico y visible son distinguibles a cierta distancia, por lo cual los principios mencionados anteriormente no se verían afectados.

En esta línea de pensamiento, es sabido que la teoría habilita la aplicación de un criterio u otro de reintegración cromática (visible o arqueológico) según se cuente con documentación, o no, que exhiba datos fidedignos del aspecto original de la obra, es decir, de cómo era el sector perdido. Pero aquí es donde volvería a existir la misma contraposición que fuera indicada anteriormente, salvo que estos últimos criterios se apliquen en el sector de firma sin reintegrar los trazos debido a la connotación y peculiaridad que esta reviste.

Asimismo, desde el punto de vista legal, si bien la actuación ordinaria del restaurador no infringe normativa alguna, esa limitación redundaría a su favor al alejar la posibilidad de transgredir alguna figura tipificada que guarde relación con la falsificación y adulteración documental.

Por otro lado, la indagación realizada a los sujetos comprendidos dentro de la teoría del arte estableció que se encuentra vigente, en su formación conceptual, los siguientes indicadores los cuales logran sostener la singular importancia de la firma:

Los artistas entienden que la firma no es parte de la composición, pero que sí la trazan con la ulterior finalidad de otorgar autenticidad a la obra creada. Al momento de establecer el criterio que considerarían adecuado para la reintegración de la firma se logró inferir que hay una polarización entre ellos ya que por un lado existe un grupo que considera la mínima intervención, sopesando la trazabilidad del factor autenticidad de la firma, y por otro lado, otro grupo que considera el tratamiento bajo los criterios más intervencionistas para no desviar la mirada del espectador y de ese modo sostener la unidad artística.

Los restauradores comprenden la existencia de tres tópicos principales en el tema; el primero, en que no sería correcta la restauración de la firma del artista en la obra; el segundo, que de efectuarlo debería aplicarse el criterio arqueológico, y el tercero que todo ello se debe a la implicancia legal que reviste la firma.

Ahora bien, el público espectador no posee un interés en la firma por una apreciación estético-compositiva, sino que eso se despierta por considerar que su presencia aumenta el valor a la obra. Todo esto demuestra que la firma resulta, por su íntima relación con la autenticidad de la obra y de carente aspecto compositivo inicial, un sector al que se lo debe entender como tal manteniendo en lo posible la funcionalidad por la que fue vertida, es decir privilegiar ese aspecto autenticador de la obra e intervenir bajo ciertos limitantes para el caso que cualquier merma entorpezca la unidad artista.

Por ende se, RECOMIENDA:

Que las mermas en el sector de firma sean reintegradas aplicando el criterio arqueológico o visible a efectos de integrar la laguna sin recomponer, es decir, integrándola al fondo en que se encuentra para quitar peso óptico al daño.

La aplicación de esos criterios debe limitarse a no reintegrar los trazos que corresponderían al recorrido gráfico de la firma del artista, respetando de esta manera, aquel vestigio de trazado original que haya quedado en la obra.

Con todo ello se busca enaltecer el principio de respeto hacia el original en ése sector peculiar que es la firma del artista, manteniendo intacto e inalterable el trazado primigenio que haya quedado del puño del pintor, como evidencia del paso del tiempo.

Elo implica que el restaurador considere el marco legal y singular que rodea a la firma, y con ello, sus posibles implicancias como consecuencia en su accionar. Esta consideración sería, priorizar la materia original de la pieza manteniendo la continuidad y aceptando el deterioro.

Bibliografía

- Brandi, C. (1988). Teoría de la restauración. Madrid: Alianza.
- Calvo, A. (1997). Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos: de la A a la Z. Barcelona: Del Serbal.
- Calvo, A. (2002). Conservación y restauración de pintura sobre lienzo. Barcelona: Del Serbal.
- Del Val Latierro, F. (1956). Grafocrítica. El documento, la escritura y su proyección forense. Madrid: Tecnos S.A.
- Doerner, M. (2005). Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Barcelona: Editorial Reverté, S.A. .
- Findlay, M. (2012). El valor del arte. Dinero, poder y belleza. Barcelona: Fundació Gala-Salvador Dalí.
- Giannini, C., & Roani, R. (2008). Diccionario de Restauración y Diagnóstico. San Sebastian: Nerea.
- Gombrich, E. H. (2008). La historia del arte. Londres: Phaidon Press Limited.
- Heinz, A. (2003). Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas. Madrid: Akal S.A.
- Hellwig, K. (Tomo XXIX, Nro. 47, 2011). ¿Firmar o no firmar? Observaciones sobre la práctica de la signatura en los pintores españoles del Siglo de Oro a propósito de las notas de Antonio Palomino. Boletín del Museo del Prado, 40-53.
- Instituto Superior de Seguridad Pública. (2009). Manual de Derecho Penal y Procesal Penal. Buenos Aires: Hammurabi.
- Kant, I. (2013). Crítica de la razón pura. Madrid: Taurus.
- Ley 11.723 ARGENTNA. Régimen legal de la propiedad intelectual. Boletín Oficial.
- Lorenzano, C. (2008). El enigma del arte. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Macarrón Miguel, A. M. (2002). Historia de la Conservación y la Restauración: desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid: Tecnos.
- Mercado Hervas, M. (nro. 5, 2004). Teoría de la reintegración cromática. Cuadernos de Restauración, 11-21.
- Montero Muradas, I. (1995). Un modelo de valoración de obras de arte. Tenerife: Servicio de publicaciones Universidad de la Laguna.
- Muñoz Viñas, S. (2003). Teoría contemporánea de la restauración. Madrid: Síntesis S.A.
- Patiao, M., & Pascual, E. (2010). Restauración de pintura. Madrid, España: Parramon.
- Ramos, M. (5 de Noviembre de 2013). Restauración de Arte Mónica Ramos. Obtenido de <http://www.restauraciondeartemonicaramos.es>
- República Argentina. (2014). Código Civil y Comercial de la Nación. Buenos Aires: Erreius.
- República Argentina. (2014). Código Penal de la Nación. Buenos Aires: Zavalía.

- República Argentina. (2015). Código Procesal Civil y Comercial de la Nación. Buenos Aires: Ediciones del País.
- Rodríguez Durán, A. (25 de Enero de 2016). Revista digital PAREDRO. Obtenido de La restauracion de arte, profesión con serias responsabilidades: <http://www.paredro.com>
- Silveyra, J., & Silveyra, J. (2014). Investigación científica del delito. Falsificaciones de obras de arte. Buenos Aires: La Rocca.
- Tellechea, D. I. (1981). Enciclopedia de la Conservación y Restauración. Argentina: Technotransfer S.R.L.
- Villarquide, A. (2004). La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales. San Sebastián: Nerea.
- Villarquide , A. (2005). La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración. San Sebastian: Nerea.