

PRESENTACIÓN DE COBRES, COLORES Y VALORES

Hoy son pinturas sobre cobre y mañana, tal vez, vasijas arqueológicas o textiles. Lo cierto es que el CNCR ha demostrado a lo largo de su historia, una evolución digna de admiración. Este ciclo virtuoso, iniciado con la labor pionera de Guillermo Joiko, seguido por la admirable tenacidad de Magdalena Krebs, Lilia Maturana, la conducción de Mónica Bahamondez y hoy, con Roxana Seguel, su flamante nueva directora, se confirma una vez más que la coherencia de metas y desafíos convergen en la continuidad de las instituciones y sus políticas.

Quienes hemos asistido a la construcción de la disciplina de la conservación-restauración en América Latina durante los últimos 30 años, tenemos bien claro cuántos esfuerzos se han invertido en este camino. Como también, que aquel desafío inicial, ha dado numerosos frutos. Hoy, ingresando en el siglo XXI, se nos abre un panorama lleno de nuevas preguntas frente al modelo de la globalización y los nuevos paradigmas representados por el arte contemporáneo, la gestión de riesgos y, sobre todo, por el impacto de las concepciones multi-culturalistas, de uso social, económico y político, integradas definitivamente al concepto de patrimonio. Sin duda que estos nuevos contenidos y preocupaciones en torno a la herencia y la identidad, seguirán fuertemente vinculados con algunos viejos valores ya consagrados. El proceso histórico de la creación o reconocimiento de valores patrimoniales es una construcción cultural diversa, mutante y contradictoria. Diverso y mutante es también el fenómeno de la patrimonialización. La expansión casi ilimitada de los bienes patrimoniales plantea numerosas cuestiones. Ciertamente, a todo objeto, material o inmaterial, es posible atribuirle una significación, pero intentar atribúrsela deliberadamente a todos y cada uno de ellos no nos permite comprender el sentido de ese infinito número de signos y nos lleva, al límite, a la supresión de la misma idea de patrimonio. Patrimonializar todo significa verdaderamente patrimonializar nada, porque si todo nos pertenece nada nos singulariza y por lo tanto nada nos identifica. Se retorna entonces, a la necesidad de elegir y por ende establecer una jerarquización según escalas de valor que cambian con el tiempo.

La expresión “poner en valor” tan utilizada en la literatura y monopolizada por los arquitectos, ha sido cuestionada por algunos especialistas, puesto que estrictamente hablando, el valor del bien es intrínseco, propio y preexistente, como la tan discutida y polémica noción de lo auténtico. Lo auténtico se revela, se reconoce, pero nunca se inventa. En un sentido amplio, ni la investigación ni la restauración pueden realizar una acción que les otorgue a los bienes culturales un nuevo valor medular, a lo sumo, como bien dice Mónica Bahamondez en la presentación del libro, podemos contribuir a un nuevo reconocimiento. A mi juicio, el término re-significación parece ser más apropiado, simplemente porque es menos arrogante, porque nos aparta de ese falso rol que nos ha definido a los restauradores como servidores de la verdad.

La re-significación que ocurrió como consecuencia de la investigación que aquí se presenta, es una prueba contundente de este proceso dinámico y cambiante, y de cómo aquello que había permanecido casi ignorado en un oscuro rincón, hoy se llena de nuevos significados y aflora como un bien que merece ser exhibido.

El libro *“De cobres, colores y valores”*, es una obra notable que resume lo mejor de nuestras convicciones, aquello que siempre dijimos que había que hacer: trabajo interdisciplinario, investigación, rigor metodológico y sensatez a la hora de la toma de decisiones. A pesar de que deducimos quienes han tenido mayor injerencia en la redacción de cada texto, celebro esta suerte de fusión donde los capítulos no están firmados por un autor; no porque se hayan disuelto las identidades sino porque creo notar que todos han opinado y aportado con generosidad al proyecto global.

Esta colección de 5 pinturas sobre metal del Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca, viene a representar un valioso fragmento de la historia del coleccionismo, aquella saludable práctica que dio origen a la mayoría de los museos y que tan bien ha sido descrita en el segundo capítulo: “La vida social de los óleos sobre metal”. El itinerario de Flandes a España; de España a la colección Lillo, de la colección Lillo al Museo Nacional de Bellas Artes y desde Santiago a Talca, reconstruye pacientemente la dirección, el camino, los lugares y las paradas por donde circularon estas obras. El hecho de estar ejecutadas sobre metal, un soporte tradicional para la pintura europea y novohispana, aunque no tan abundante en el resto de Latinoamérica,

indudablemente agregó un elemento de especial interés sobre el que teníamos pocas noticias y casi ninguna experiencia.

Y llegados hasta aquí quisiera remarcar un fenómeno que, no por conocido y cotidiano, deja de ser fundamental, esto es: no hay cosa más difícil que pronunciarse sobre la naturaleza de lo que se observa, porque el acto de ver no puede ser reducido a un fenómeno físico-mecánico-biológico, sino que es esencialmente un ejercicio de interpretación.

Es decir, examinar una pintura y explicar acabadamente su técnica de ejecución es una labor llena de dificultades porque, si el desafío se extiende a describir cada una de las etapas de la construcción del objeto, ya que no basta con asignarle una denominación genérica, como: "Pintura al óleo sobre cobre", a veces con algunos comentarios básicos como: "de aspecto brillante con relieves en las zonas luminosas". La cuestión de la técnica se aparta de la codificación universal de los datos reconocidos tradicionalmente por los historiadores del arte como: la sucesión cronológica de períodos o escuelas, el análisis estilístico, la iconografía, el manejo de las proporciones, las disquisiciones sobre el tema o género, u otros. Como se comprenderá, hace falta mucho más en este contexto. Hace falta entender como fue la práctica concreta; cómo se explotaron las cualidades propias del soporte y la capacidad de la pintura al óleo de tornarse traslúcida o cubriente según las necesidades expresivas; hace falta vincular cuestiones de la física ordinaria como los fenómenos de la adhesión, con la evolución y el envejecimiento; es necesario proponer una hipótesis honesta que de cuenta de los criterios adoptados en la restauración; hace falta una investigación profunda en la escasa bibliografía disponible. En definitiva y a mi entender, hace falta subrayar que la presencia real del objeto es un requisito indispensable para educar la sensibilidad y para deducir cómo fue creado. La mesa del taller es el ámbito más apropiado para desarrollar esta tarea. La historia del arte, además de indagar en las fuentes, debe basarse en el examen de las obras, en la observación de aquellos objetos que han sobrevivido y de los cuales podemos inferir cualidades y características concretas. Habrá que reconocer entonces la importancia que hoy tiene el hecho de explicar una pintura como un ente físico y de incorporar esto en la interpretación de la imagen.

En esta civilización virtual, donde todo parece estar instantáneamente al alcance de la mano, donde todo se observa en pantallas luminosas, nuestros cuadros sobre metal parecen decirnos que hay mucho más allá de lo que indican las puras apariencias.

La investigación que se despliega en el libro, viene a llenar un vacío de conocimiento de la pintura sobre metal. A partir de ahora tenemos a nuestra disposición un texto que resume casi todo lo que necesitamos. No dudo que será una referencia obligada a la hora interpretar estas obras y también un modelo donde consultar las mejores opciones para su conservación.

En los capítulos 4 y 5 titulados: “Los óleos sobre láminas de metal en estudio” y “¿Cómo evoluciona en el tiempo la pintura al óleo sobre un soporte metálico?”, se pone de manifiesto la indispensable contribución de la ciencia. Además de la caracterización de los materiales y pigmentos, los investigadores aportan una clara explicación de los fenómenos de corrosión y sus consecuencias, centrada en la formación de oleatos de cobre ocasionados por el contacto entre el aceite y el soporte. Los resultados de estos análisis se exhiben en la tabla número 2 del apéndice, acierto que contribuye a simplificar la búsqueda de datos duros; un defecto que suele ser muy común en este tipo de publicaciones.

Respecto al capítulo 6, “La restauración”, debo felicitar a Carolina Ossa (a quien identifico claramente), por la prolija metodología, la paciencia y la rigurosidad de lo que propone. Destaco por sobre todo la prudencia, que refleja su cariño por la profesión y también la honestidad demostrada a lo largo de toda su brillante carrera. El trabajo de restauración desarrollado podría resumirse en lo que dije anteriormente: “se ha hecho lo que siempre dijimos que había que hacer”, a lo que es pertinente agregar: “y que a veces no lo pudimos concretar por falta de medios y por falta de conocimientos” .Lo cierto es que se han creado nuevos conocimientos y una metodología con que acometer las intervenciones sobre este tipo tan peculiar de obras. Con justicia hoy podemos decir que existe un antes y un después de esta formidable investigación.

Finalmente, quisiera aprovechar esta oportunidad para insistir en la necesidad de estrechar vínculos entre los investigadores de nuestra región. Hace tiempo que nos conocemos y, en ese sentido, podemos exhibir con verdadero orgullo el Proyecto José Gil de Castro, que unió a profesionales de Perú, Chile y Argentina, que trabajaron con entusiasmo y generosidad durante varios años. No pretendo hacer de esto un ejercicio de demagogia ni recostarme en la auto-referencia, sino recordarles que tenemos a la mano recursos dormidos y un gran futuro por delante, si finalmente somos capaces de poner en marcha proyectos conjuntos.

Para los editores y los autores de los textos mis más sinceras felicitaciones.