

INFORME DE RESTAURACIÓN

“L’Ergoteur”

Joseph Leempoels



Dipinti / 09

M. Teresa Paúl F
Conservadora

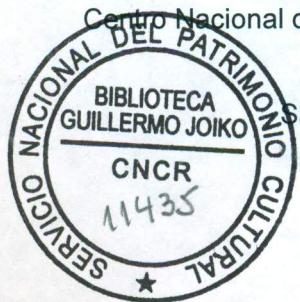
Lilia Maturana M
Conservadora Jefa

Laboratorio de Pintura

Centro Nacional de Conservación y Restauración

Julio de 2009

Santiago de Chile



INDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
1. IDENTIFICACIÓN	4
2. ESTUDIOS Y ANÁLISIS	5
2.1. ESTUDIO ESTÉTICO -ICOCNOGRÁFICO	5
2.1.1. Análisis Pre-iconográfico	5
2.1.2. Análisis Iconográfico.....	5
2.1.3. Análisis Estético Formal	7
2.1.4. Análisis Estético Crítico	11
2.2. ANÁLISIS HISTORICO DE LA OBRA.....	13
Tiempo 1 : Momento de la creación.....	13
Tiempo 2 : Transcurrir de la obra.....	14
Tiempo 3 : El momento del reconocimiento.....	14
2.2.1. AUTOR	15
2.2.2. ANEXOS.....	16
2.2.3. BIBLIOGRAFÍA.....	19
2.3. IMAGENOLOGÍA.....	20
2.3.1. Fotografía Fluorescencia UV.....	20
2.3.2. Reflectografía IR.....	21
2.4. ANÁLISIS TECNOLÓGICOS	23
2.4.1. Manufactura.....	23
3. DIAGNÓSTICO E INTERVENCIÓN	23
3.1 ESTADO DE CONSERVACION.....	23
3.2 PROPUESTA DE TRATAMIENTO.....	24
3.3 TRATAMIENTOS REALIZADOS.....	25
3.4 RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN.....	25
4 DOCUMENTACIÓN VISUAL	26
4.1 Estado inicial.....	26
4.2 Registro de Deterioros y Proceso de Intervención.....	27
4.3 Estado Final.....	31
5 CONCLUSIONES.....	32
6 EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL RESPONSABLE	32
7 ANEXOS	33
7.1 Informe SUR.....	33
7.2 Hoja de contactos Documentación Fotográfica.....	33
7.3 Planilla de Información de la Documentación Fotográfica	33

INTRODUCCIÓN

La obra "L'Ergoteur", pintada por Joseph Leempoels (1867-1935) firmada y no fechada, Nº de inventario E-252, Nº de registro SUR 2-1903, ingresa al Laboratorio de Pintura el 13 de Mayo de 2009, por solicitud del Museo Nacional de Bellas Artes, propietario de la obra, y se inscribe al proyecto patrimonial del CNCR "Recuperando colecciones: programa de restauración para la DIBAM en vista a la celebración del Bicentenario" con el N° de ficha LPC018-09, iniciándose el proceso de restauración.

Se trata de una pintura al óleo sobre tela de 43 x 34,3 cms, que presentaba oscurecimiento del barniz producto de la oxidación de éste a través del tiempo, junto a una capa de suciedad adherida, provocando alteración en el colorido original de la paleta pictórica. En la parte superior de la obra se encuentra una zona de mayor grosor que el resto de la pintura, lo que hace sospechar que pueda tratarse de un repinte. Así mismo, presenta craqueladuras en el cuadrante superior derecho.

Los tratamientos realizados por la restauradora M. Teresa Paúl se orientaron a recuperar el colorido y luminosidad original de la obra mediante la limpieza de la suciedad superficial adherida y la eliminación del barniz antiguo. Así mismo se consolidaron las craqueladuras.

También se realizaron análisis de imagenología para corroborar la posible presencia de una pintura en estratos inferiores en la zona donde se sospecha puede poseer un repinte.

PALABRAS CLAVES:

Museo Nacional de Bellas Artes, Joseph Leempoels, pintura, colección extranjera.

1. IDENTIFICACIÓN

Nº de Ficha Clínica : LPC 018-09
Nº de Inventario : E-252
Nº de Registro SUR : 2-1903
Institución Responsable : Museo Nacional de Bellas Artes
Propietario : Museo Nacional de Bellas Artes
Nombre Común : pintura
Título : "L'Ergoteur"
Creador : Joseph Leempoels (1867-1935). Bélgica. Firmado.
Período de creación : No fechado.



Anverso Final



Reverso Final

2. ESTUDIOS Y ANÁLISIS

2.1. ESTUDIO ESTÉTICO -ICONOGRÁFICO

2.1.1. Análisis Pre-iconográfico

La obra es el retrato de un hombre, no existen los datos que indiquen fehacientemente si se trata del mismo artista o de otro individuo. Se encuentra de pie, es un hombre de mediana edad, aunque probablemente por sus pronunciadas arrugas se puede determinar que se encuentra más cerca a una edad avanzada. Está vestido con un delantal blanco, abotonado en el cuello, de mangas largas. Apoya su brazo derecho en el marco de una ventana abierta, esta ventana también se encuentra abierta en el sector derecho de la composición, a un lado del protagonista. La mano izquierda de él toca una mesa, que sostiene varios tubos de pintura y tres botellas con líquidos. Detrás del personaje principal, al fondo de la composición, hay una serie de edificios que posicionan la escena dentro de un espacio urbano. Y en el extremo superior se encuentra el cielo.

2.1.2. Análisis Iconográfico

La obra es, como se ha dicho anteriormente un retrato; no existen las pruebas fehacientes de que se trate de un autorretrato, pero al saber que el otro nombre dado a la obra es "En el taller", y al tratarse del retrato de un hombre con delantal y pinturas a su lado es muy probable que se trate del autorretrato del artista en su taller.

Vale la pena considerar el significado del retrato dentro de la creación artística que dice: "el retrato, es pues una interpretación y trascipción y luego, pues, elección para ofrecer la apariencia exterior de una persona, cualquiera que sea el grado de realismo. Aunque sea únicamente visual, el retrato es una descripción, ofrece en orden sucesivo lo que la vista presenta simultáneamente"¹. El hecho de que le modelo sea una persona real o alguien ficticio no tiene ninguna importancia para los procedimientos empleados por el arte para darlo a conocer; pero sí la tiene para el trabajo encargado al artista. La obra fue hecha durante un período en el que el artista y su relación con la obra de arte eran tomadas muy en serio. La obra de arte intentaba plasmar el temperamento del artista, y claramente un retrato y con mayor medida un autorretrato consignaba un mayor valor al mensaje que se pretendía entregar. Según se relata Delacroix dijo: "Joven artista ¿buscas un tema? El tema eres tú mismo; son tus impresiones, tus emociones frente a la naturaleza"². Esta cita nos remite al pensamiento que ha influenciado a los artistas de la época, la subjetividad es la forma que tienen para ver las cosas, por ende el retrato que es una interpretación de un individuo hecha por el artista es la forma que tiene Leempoels de mostrarnos subjetivamente su temperamento, el título de la obra: L'Ergoteur, el ergotista o charlatán, también puede ser visto como el que tiene

¹ SOURIAN, Etienne. Diccionario Akal de Estética. 1990

² SHIFF, Richard. Cézanne y el fin del Impresionismo. Antonio Machado Libros. Madrid, España, 2002. Página 61

un discurso para todo. Finalmente el artista nos muestra *su punto de vista* y éste denota parte del temperamento, que se refuerza con la idea de que la obra fuera un autorretrato debido a que en ese caso Leempoels nos estaría presentando parte de su yo interno, no sólo haría un arte personal y subjetivo, sino que había logrado la unión entre lo individual y lo universal.

El retrato se encuentra en el segundo lugar dentro de las llamadas "Jerarquías de los géneros", detrás de la pintura histórica. En ésta las figuras pueden representar imágenes generales, pero el retrato ofrece un parecido real con el individuo. Los grandes retratos aportan algo más que un parecido superficial: revelan carácter y muchas veces el espíritu del retratado. Atraen al público principalmente por esto, porque dejan translucir algo sobre el ser humano en general, y sobre su protagonista, en particular. Un retrato puede desempeñar muchas funciones, tanto en lo privado como en lo público; esto afecta directamente la manera en la que se ejecuta y la forma en la que lo contemplamos: puede ser íntimo y pequeño, estar destinado a acompañar otros retratos familiares o desempeñar un papel propagandístico, como lo hacían los retratos reales. Ya en el tercer cuarto del s. XIX el retrato conoció un nuevo auge, debido en primer término a la llegada de un nuevo estilo, el Realismo, que apostó por una captación verídica del mundo y del hombre.

El retrato, es pues una interpretación y trascipción y luego, pues, elección para ofrecer la apariencia exterior de una persona, cualquiera que sea el grado de realismo. Aunque sea únicamente visual, el retrato es una descripción, ofrece en orden sucesivo lo que la vista presenta simultáneamente³. El hecho de que le modelo sea una persona real o alguien ficticio no tiene ninguna importancia para los procedimientos empleados por el arte para darlo a conocer; pero sí la tiene para el trabajo encargado al artista. El retrato de una persona real exige que el artista sea observador, incluso psicólogo, para penetrar en la personalidad del modelo. Pero las ideas de la época sobre un ideal estético humano se transparentan frecuentemente en el retrato, sobre todo cuando el modelo quiere parecer bello y cuando el artista lo desea adular. Por ende se pueden apreciar ciertos tipos genéricos de época en los retratistas mundanos.

El género del retrato testimonia un interés por lo individual; el retratista no muestra solamente al ser humano en general, o a un determinado tipo de toda una especie, sino a una cierta persona en tanto que ella misma. Pero las ideas de la época sobre un ideal estético humano se transparentan frecuentemente en el retrato, sobre todo cuando el modelo quiere parecer bello y cuando el artista lo desea adular. Por ende se pueden apreciar ciertos tipos genéricos de época en los retratistas mundanos. Aún cuando se considere exagerado el entusiasmo romántico de Schopenhauer es difícil negar que el retrato irradie una gran fascinación. No existe prácticamente ningún otro género pictórico que tal idea de inmediatez e incluso familiaridad, transporta al espectador al momento mismo de la ejecución de la pintura, aún cuando exista una lejanía temporal. Ello se debe sin duda, a que al retratar algo que presupone autenticidad, esto transporta al observador dentro de la intimidad del retratado y del retrato, sin importar a qué época pertenezca.

³ Ibid.

2.1.3. Análisis Estético Formal

Configuración de los planos

En la composición se pueden identificar seis planos de representación. El primero hace referencia a las pinturas que están dispuestas en una mesa adosada debajo al marco de la ventana, están en un ángulo diagonal con respecto a la composición, que va desde el extremo inferior izquierdo y se proyecta hacia el medio. El segundo plano está muy unido al tercero debido a que el segundo plano es la mano y brazo izquierdo del personaje que apoya su mano en el marco de la ventana y consigue hacer una separación espacial entre su brazo y el resto de su cuerpo; el brazo se adelanta al cuerpo y por ende está más cerca del espectador. Obviamente que el tercer plano se encuentra unido al segundo por medio del brazo del personaje, que al tener los hombros levemente dispares, hace un escorzo en la composición realzando la separación entre los planos; al mismo tiempo las manos del protagonista que espacialmente no deben estar tan separadas, se representan con un grado de distancia notable, que permite comprender la distancia entre el brazo derecho e izquierdo dado por el acento diagonal en sus hombros, al mismo tiempo la mano derecha de L'Ergoteur se encuentra en escorzo, por lo que espacialmente se dispone ocupando un lugar mucho más reducido del que realmente tiene. El cuarto plano está dado por la ventana detrás del personaje que ocupa el sector derecho de la composición, desde la zona media hasta el extremo superior. Los contornos en el protagonista están muy bien definidos, algo que permite separar muy bien un plano de otro, y si bien la ventana se encuentra cerca del protagonista, espacialmente hay que separar la ventana del tercer plano debido a la unión entre el segundo y tercer plano, dado por la misma complejión del personaje. Por lo que la ventana se colocaría en un cuarto plano. Los edificios del fondo claramente representan un quinto plano en la composición, si bien se podría dirimir que entre los edificios hay distancias espaciales que permiten separarlos entre planos, el artista los dejó en un mismo plano, o al menos en uno bastante similar. El último plano es el cielo, que se recorta de los edificios y se posiciona en el fondo de la composición.

Composición / Perspectiva

Ciertamente el principal foco de atención dentro de la obra es el personaje principal que se dispone en el medio de la composición, se configura como una figura vertical, que mira directamente al espectador atrayendo directamente su atención. No es menor este hecho, debido a que muchos artistas han jugado con la mirada de sus retratados, y la más poderosas de éstas es la de un personaje mirando directamente al público. No sólo la mira da es algo que ayuda a captar la atención del espectador, la decisión de vestirlo de blanco permite que su figura se recorte del resto, es también una tonalidad que ayuda a destacar más que a pasar desapercibido. No cabe duda de que se intenta realzar la figura de este personaje, pero la mirada del espectador se fija en el fondo de la composición compuesta por los edificios, ya que es lo inmediatamente más cercano a su rostro, que acapara la mirada. El espectador centra su atención en los edificios una vez visto al personaje principal. Los tubos de pintura que se encuentran en la mesa adosada a un lado del brazo del

personaje, quedan relegados a un interés menor, no sólo porque se encuentran en un extremo de la composición, sino también porque las tonalidades son más bien opacas y dificultan la notoriedad inmediata. Pero se llega a ellas gracias a su cercanía con las manos del L'Ergoteur.

Perspectiva Lineal: en la construcción de la composición no hay una línea del horizonte clara, se puede hablar de una línea imaginaria en los techos de los edificios; pero también se da una direccionalidad hacia un punto central de la composición, en donde idealmente estaría la línea del horizonte, esta direccionalidad está dada por el marco de la ventana, en donde el personaje apoya su brazo.

Con respecto a los puntos de fuga se pueden identificar al menos cuatro: estas líneas convergentes se pueden separar en líneas paralelas opuestas, están en relación con los ángulos de las ventanas y los edificios y la disposición del cuerpo del protagonista. Las líneas que se dirigen al centro de la composición, o sea las líneas de estas figuras son convergentes hacia el fondo, la percepción de ellas es que se hacen cada vez más pequeñas a medida que se alejan de la mirada del espectador. La primera de estas líneas paralelas se ubica en la zona inferior izquierda de la composición, donde está la mesa debajo del marco de la ventana con los tubos de pintura, las botellas y dónde se apoya el brazo y mano del protagonista. Este punto se dirige de forma diagonal hacia el centro de la composición, directamente al personaje principal. Esta línea se encuentra paralela al marco de la ventana, que también tiene el mismo ángulo y se dirige hacia el mismo punto. Pero ciertamente el marco de la ventana encuentra otra línea paralela que sigue el mismo punto hacia el centro, y es el brazo y hombro del protagonista, que al estar apoyado se encuentra algo caído y permite establecer una línea hacia el centro de la composición.

Por otro lado las líneas paralelas que se dirigen en dirección opuesta a las anteriores se componen en el extremo inferior derecho de la composición, en el marco de la ventana que está en la parte inferior de ésta, que si bien no se alcanza a distinguir bien su real ángulo de dirección se presume que debe seguir intuitivamente el mismo que el travesaño de la ventana de arriba. Por el simple hecho que en una ventana tanto el marco como los travesaños son paralelos. La línea dada por el travesaño también se dirige hacia el centro de la composición

El punto al que todas las líneas se dirigen es la cabeza del protagonista, que no es de extrañar ya que se está reforzando el retrato de este personaje. El punto de atención lo da la direccionalidad intencional de las líneas convergentes.

Perspectiva de Color y Luz: el personaje principal posee efectos de sombra en su rostro y en parte de su cuerpo, provocando la sensación de que un rayo luz desciende sobre él. Este efecto permite al artista depurar los detalles en el personaje, brindando un notable realismo a las formas y la materialidad del rostro y el ropaje. Sin embargo no se producen en la obra cambios significativos en cuanto a difuminación de los colores a medida que se distancian de los primeros planos, siempre mantienen una nitidez considerable, como si se tratara de una fotografía de precisión. Lo que Leempoels busca en la obra no es crear la atmósfera, como ocurre en la perspectiva aérea, en donde los objetos a medida que se alejan tienen menor definición y están más

difuminados. En este caso las sombras y la luz en el personaje principal son el único recurso que permite notar las diferencias entre planos que surgen en el personaje. Por ejemplo la sombra sobre el hombro izquierdo, permite notar el escorzo que se produce, y el acercamiento de este al espectador, con respecto al resto de su cuerpo. Al mismo tiempo que el otro brazo esté más iluminado, da a conocer que su disposición es más alejada saliéndose de la ventana, y diagonal al otro hombro por ende más iluminada por la luz que viene desde el exterior. El delantal también se encuentra iluminado, develando sombras en los pliegues en donde la luz no alcanza a llegar, y zonas de mayor oscuridad en el sector izquierdo del cuerpo que se encuentra más alejado de la ventana, y por ende de la luz. Los objetos de la mesa también están iluminados, pero en menor medida, sólo se iluminan para darlos a conocer. El fondo inferior que rodea al personaje se encuentra en completa oscuridad.

La Composición de la obra es cerrada, globaliza todos los elementos, o sea se incorporan por completo dentro del formato en torno a un eje central, en este caso representado por la figura de L'Ergoteur. Todos los elementos dirigen la atención hacia este personaje. Por otro lado existe una relación que establece el personaje en el medio, está integrado a la composición y en ningún momento pareciera estar recortado del fondo. No constituye un elemento separado del resto de los elementos representados. Si bien es cierto es el centro de atención, el artista logra unir el personaje con los elementos que lo rodean, y esto permite concebirlo dentro de un espacio específico, y no sólo como un mero fondo. Los edificios del fondo también se constituyen como parte de la composición, si bien se encuentran en un plano mucho más alejado que el personaje, no parecieran recortar la figura principal, sino integrarla dentro de la composición, y ayudar para que esta resalte aún más.

Modo en que se equilibran los elementos: si bien no se puede definir taxativamente que la obra posee una ordenación de los elementos simétricos, se acerca visualmente a esta modalidad, gracias a la disposición del personaje en el centro de la composición, con ambas ventanas a cada lado, y con los edificios en el fondo. Por eso la ordenación simétrica, como afirma Arnheim, mediante el eje de simetría vertical: "señala la línea a lo largo de la cual es más fácil dividir en dos mitades la composición. La subdivisión de un todo en sus partes viene determinada por su estructura"⁴. Si bien no es una obra con una estricta composición simétrica, debido a que la mesa no tiene una contraparte en el lado derecho, el personaje divide a la obra en dos partes y dividiendo a la obra en dos partes, teniendo a cada lado una ventana que se reafirma a la composición como simétrica.

Color: los colores que componen la obra están orientados principalmente hacia la escala de las tonalidades cálidas, dominado por los amarillos, ocres, sienas, rojos, anaranjados, tierras y blancos mezclados con grises y negros para los contrastes y sombras. El personaje se compone a partir de colores claros: principalmente blanco, amarillo y ciertas zonas de ocre; que se contrastan con

⁴ ARNHEIM, Rudolf. *El poder del Centro*. Alianza Forma. Madrid. 1984. Página 96

tierras y grises en el sector izquierdo del cuerpo del protagonista, para dar la sensación de sombra versus la luminosidad experimentada gracias a la cercanía con la ventana. El delantal del personaje posee una textura, obtenida gracias al trabajo de contrastes entre el blanco de las zonas iluminadas y el gris de las zonas oscuras y el amarillo de las zonas más claras. La textura que Leempoels busca es dar la sensación del pliegue en el delantal, abultarlo, dar el efecto de que un cuerpo llena ocupa este espacio. Un efecto similar ocupa en las manos y rostro del personaje, en donde le dedica especial atención a las arrugas que le dan mayor carácter y veracidad al personaje. Los colores que componen la obra son brillantes, aún cuando existan espacios de oscuridad total, en la composición en general se encuentran colores y tonalidades brillantes, que se nutren de la luz en pos de alcanzar valores sensoriales cálidos. Para dar la impresión de luminosidad el artista introdujo un escenario de colores cálidos y brillantes, en donde los contrastes evidencian esta luminosidad. Por otro lado la luminosidad también se hace presente en el exterior, en el fondo, donde hay una iluminación plena, no hay mayores contrastes de luz, ésta llega uniformemente a todos los rincones de los edificios.

Técnica utilizada: la obra está hecha en óleo sobre un soporte de lienzo, aplicada con pincel. No cabe duda que la técnica de Leempoels es impecable, su habilidad en el dibujo le permiten hacer un retrato realista, pero su dominio del color y de la técnica le permiten acercar al personaje a niveles que rozan el realismo e incluso el hiperrealismo. Al observar de cerca la obra es posible percatarse de que la pintura fue aplicada con un pincel delgado, esto realza con mucha delicadeza todos los detalles, como por ejemplo las arrugas de la mano o la cara, los pliegues del delantal, los ladrillos del edificio del fondo, sólo por mencionar algunos. La pintura en general no se encuentra empastada, pero en el sector del pelo y el cielo existe una significativa acumulación de pintura. Esto devela la existencia de veladuras en la técnica de Leempoels, ya que debido a las sucesivas capas de pintura algunas áreas se vieron engruesadas y comenzaron a sobresalir más del plano, con respecto al resto de la pintura en la composición. Estas partes de mayor concentración de pintura es uniforme, punto que secundaría la idea del trabajo con veladuras, a diferencia de artistas que trabajan a base de manchones en donde la acumulación de pintura se debe al efecto de acumulación esta por las pinceladas en el lienzo. La técnica de la veladura consiste en aplicar la mínima cantidad de pintura capa tras capa. En este caso el autor la utiliza para las manos y rostro del retratado, en donde la técnica permite ir dándole a la piel un aspecto real, debido a que se va realizando en cada capa una pequeña alteración que termina por darle al rostro y manos una terminación muy real. Por otro lado el delantal también fue trabajado con veladuras, éste se realizó probablemente así para dar la impresión de contrastes entre las zonas de luz y sombra; al igual que los detalles de los edificios del fondo.

2.1.4. Análisis Estético Crítico

Leempoels estaba inserto dentro del arte tradicional de la época y ciertamente no puede ser considerado como parte de la revolución artística que se estaba llevando a cabo en la Francia de aquellos años, que se oponía tenazmente a las enseñanzas de la Academia. En *L'Ergoteur*, Leempoels utiliza los medios que la Academia emplea para representar al hombre y los objetos, que para los nuevos artistas de la vanguardia estaban colocados de manera muy artificial.

Los pintores de la Academia llevaban sus modelos al estudio, donde la luz cae a través de la ventana, y empleaban transiciones graduales de la luz a la sombra para dar la impresión de volumen y solidez. A los alumnos de las academias se les enseñaba desde un principio a cimentar sus cuadros desde el juego de la luz y la sombra. Como ocurre en el caso de Leempoels, que sitúa al personaje apoyado en una ventana, la luz cae sobre él y ésta le proporciona volumen a la figura y objetos que lo rodean, así se forma solidez en las formas, aparentando tridimensionalidad en los elementos. Al mismo tiempo se pasa de la luz a la sombra gradualmente, desde un punto muy iluminado en el rostro del personaje, a uno de total oscuridad en el extremo inferior de la obra. En el comienzo, generalmente dibujaban tomando por modelos vaciados en yeso de estatuas antiguas, que modelaban cuidadosamente mediante sombreados de distinto espesor. Una vez que adquirían este hábito, lo aplicaban a todos los objetos. "El público llegó a acostumbrarse tanto a ver las cosas representadas de este modo que terminó olvidando que al aire libre no percibimos de ordinario semejantes cambios de la sombra a la luz"⁵. Existen violentos contrastes, provocados por el sol, los objetos sacados del estudio no tienen, muchas veces un efecto de volumen tan pronunciado; las partes iluminadas están muchas iluminados por el sol que en el estudio, e incluso las sombras no son uniformemente grises o negras, "ya que la refracción de la luz sobre los objetos circundantes afecta el color de las partes sin iluminar"⁶.

El individualismo -fuera en forma de género, de paisaje o de retrato- fue lo que sustituyó al grandioso arte público de la pintura de historia; fue cultivado como una venganza tanto en el Salón oficial como por la vanguardia y no tardó en convertirse en la base dialéctica de la modernidad. Toda obra de arte incluso la más naturalista es una idealización de la realidad, una leyenda, una especie de utopía. Leempoels en su retrato está llevando al extremo la representación de la realidad, hoy en día tildaríamos a la obra de hiperrealista, o con una tendencia muy cercana a esta. Teniendo en cuenta que Leempoels es un artista del último cuarto del siglo XIX, comienzos del siglo XX, no podemos rechazar la hipótesis de que el artista haya adquirido a lo largo de su carrera estilos y tendencias heredadas de anteriores movimientos, como lo fueron el naturalismo reaccionario y político, el academicismo en el que se forjó en Academie Royale des Beaux Arts en Bruselas y por el Impresionismo y su interés por el "l'art personnel", que buscaba integrar el objeto percibido por el sujeto que lo percibía, y el "concepto del temperamento que era la causa de la necesaria subjetividad de su visión"⁷.

⁵ GOMBRICH, Ernst. Historia del Arte. Editorial sudamericana. Buenos Aires, Argentina, 2005. Página 513.

⁶ Ibid. página 513.

⁷ SHIFF, Richard. Cézanne y el fin del Impresionismo. Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno. Madrid, España. Antonio Machado Libros. 2002. Página 62.

En el primero de los casos, el Naturalismo, Leempoels es un artista que capta de manera fiel la realidad que lo rodea. En el naturalismo hay un predominio del científicismo en la aplicación de los principios de las ciencias exactas a la descripción artística de la realidad. Es la respuesta al pensamiento racionalista que se forma como respuesta al Romanticismo dominante en la primera mitad del siglo XIX, este Racionalismo domina la segunda mitad del siglo XIX que cambiarán todas las concepciones que se tenían del mundo hasta ese momento. En el mundo del arte esto se evidenció en la descripción del ambiente que podemos ver en *L'Ergoteur*, en donde hay una descripción del ambiente, hay un pensamiento de que todo fenómeno natural tiene lugar dentro de una serie infinita de condiciones y motivos; hay una utilización de pormenores característicos, utilizando el método de observación de las ciencias naturales. Es evidente no sólo en *L'Ergoteur*, sino que en toda su producción artística. La facilidad técnica que expone se evidencia en el trabajo exhaustivo que emplea para retratar al personaje en su realidad circundante, con la mayor precisión posible; hasta el más mínimo detalle se encuentra representado. La necesidad de caracterizar estos elementos se contrapone a la realidad de su época, a comienzos del siglo XX se estaban realizando trabajos de facturas completamente opuestas a las de Leempoels, por ejemplo en 1907 Picasso pinta "Las señoritas de Aviñón", rompiendo con el realismo y los cánones de profundidad espacial, comenzando el movimiento cubista.

Por otro lado, su segunda influencia es la Académie Royale des Beaux Arts de Bruselas. Se hace evidente en su producción artística que sus obras son academicistas en su ejecución; y que exhiben un realismo sobrenatural. Leempoels es un artista de Salones oficiales, no se encuentra dentro de la vanguardia, es más cuando comienza a trabajar ya se había consagrado el Impresionismo como el arte de gusto, y artistas como Cézanne ya comenzaban a vender sus obras a precios muy altos. Pero por otro lado la Academia nunca dejó de ser un núcleo rentable y atractivo para los jóvenes artistas que comenzaban a trabajar y que decidían entrar a estudiar en la Institución, porque veían en ella una forma segura de entrar en el circuito artístico y tradicional del arte. La formación que se impartía ahí era para los artistas de las vanguardias el verdadero enemigo, más que cualquier crítico o la burguesía que seguía las modas.

En el último caso es la influencia de l'art personnel, que no sólo puede haber influido a Leempoels sino también a todos los artistas que en ese momento, ya que más que ser una forma de arte es una estructura de pensamiento. Este pensamiento era fundamental en la visión que se tiene del arte en el final del siglo XIX y comienzos del XX. El pensamiento de filósofos y artistas influyeron para que se desarrollara la idea de que el artista no podía ser siempre un realista perfecto, ya que siempre añade algo de sí mismo: esto es "su emoción o impresión personal de las cosas"⁸. Esto se ve reflejado en el gusto de Leempoels por realizar obras que transmitieran la emoción del retratado, o un trasfondo social como en otras de sus obras. Es importante para los artistas de esta época expresar con sus obras un mensaje al público, sin importar el estilo al que pertenezcan. Se puede apreciar en el resto de sus obras un interés

⁸ Teoría de Eugène Véron, teórico y esteta francés. Proponía como meta del arte: "la sinceridad y la espontaneidad de la emoción". Rechazaba al arte basado en otro arte, más bien hablaba de que el artista debía buscar "copiar cosas reales" o lo que llamaba "teoría realista". El artista puede sentirse estimulado por la naturaleza, pero pintará con los colores de su temperamento, originalidad ligada al temperamento y personalidad.

similar por transmitir a través de los personajes emociones y virtudes que difícilmente serían captadas por el realismo naturalista puro o por el arte academicista, ya que no sólo no son de su de su interés en algunos casos sino que el trasfondo filosófico del pensamiento no lo avala.

2.2. ANÁLISIS HISTÓRICO DE LA OBRA

Tiempo 1 : Momento de la creación.

Si bien Leempoels es belga trabajó indistintamente entre su país y Francia. Por lo que el contexto e influencia de París de esos años debieron haberle afectado de manera directa tanto en su trabajo como en su estilo de vida.

El desarrollo de la sociedad burguesa del siglo XIX, incluyendo su impronta cultural, se consumó en Francia de una manera más consecuente, significativa y prematura que en otros países. Para la vida artística en general, y en especial para el sistema de exposiciones, el comercio del arte y la definición de gustos y tendencias, París era "la capital del siglo XIX", pese al hecho de que Inglaterra, gracias a su capacidad financiera y de producción, fuera considerada "el taller del mundo".

En todas las situaciones del arte, y muy especialmente durante la Época moderna, puede observarse la coexistencia de diversos conceptos artísticos y sus correspondientes formas de expresión, en una suerte de polifonía estilística. Ello se basa por un lado en el quehacer simultáneo de artistas pertenecientes a distintas generaciones, que se formaron en situaciones diferentes y sostienen sus propias opiniones y puntos de vistas sobre el arte, que más tarde mantuvieron o modificaron en forma distinta a la de otros colegas. Otra de las causas de esta diversidad reside en el hecho de que la sociedad- y en ella sus grupos y capas, de distintos caracteres y menudo opuestos- manifiestan y tratan de imponer sus propias exigencias respecto al arte. A raíz de estas últimas, surgen obras creadas con diversos objetivos y para satisfacer diversos intereses, tratando al mismo tiempo de silenciar o eliminar las tendencias opuestas.

Uno de los factores que contribuyó asimismo al fomento de la economía francesa, fue la Exposición Universal de París de 1855, segundo evento de ese tipo después de la muestra similar realizada en Londres en 1851. En París, también se incluyó en el programa una gran exposición de arte. Se aspiraba a cimentar así la importancia internacional del arte francés, ampliar su mercado y elevar el rango de París como polo de operaciones de ese mercado, en calidad de centro de intercambio de informaciones y determinante de las nuevas tendencias del gusto y los estilos.

Hacia mediados del siglo XIX surgió en la pintura francesa un nuevo realismo que tuvo una profunda influencia tanto en el arte oficial como en el arte de vanguardia del momento. En parte fue una reacción al "estilo correcto" de los Salones – a la uniformidad de quienes seguían las técnicas de los viejos maestros-, y en parte una reacción a las visiones

subjetivas de la naturaleza y a la fantasía exagerada del paisaje romántico.

Tiempo 2 : Transcurrir de la obra.

La obra participó en la Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, la muestra de arte predecesora de la actual Bienal, en 1909. Leempoels fue en representación de Bélgica, llevando cuatro obras a la exposición: "Gli Affitti", "Il destino e l'Umanità", "Il Sofistico", "L' amicizia". Leempoels fue un asiduo expositor de esta muestra participando en más de una ocasión, al igual que en la gran mayoría de las exposiciones oficiales de su época.

La obra de Leempoels "L'Ergoteur" participó de la Exposición Internacional de 1910, que fue un hito importante en la historia de la pintura chilena. Que se organizó al iniciarse el siglo XX, con motivo del Centenario de la Independencia en el edificio recién construido y destinado a ser la sede del Museo Nacional de Bellas Artes.

Esta muestra internacional fue un fiel reflejo de la posición estética con la que solidarizaba la mayor parte del ambiente artístico chileno. En efecto, las obras expuestas en 10 flamantes salones del Museo pertenecían a artistas de numerosos países vinculados al arte oficial. Así como muchos pintores y escultores nacionales habían viajado a Europa en el pasado para perfeccionarse en sus cenáculos académicos, asimilando una concepción del arte considerada como la depositaria absoluta de la verdad estética, aquella se trasladaba, ahora, a nuestro país, para sellar ese contacto a través de sus representantes más directos.

Tiempo 3 : El momento del reconocimiento.

La obra llegó al Centro Nacional de Conservación para ser restaurada, y pertenece a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. No existen registros de que "L'Ergoteur" haya participado en exposiciones desde que llegó a la Exposición Internacional de 1910 del Museo de Bellas Artes, permaneciendo en los depósitos del museo. Esta situación derivó en el deterioro progresivo de la obra. La idea del Museo de Bellas Artes es incluir a la obra en una exposición para el Centenario de la Exposición Internacional que muestre las obras traídas para aquella ocasión.

2.2.1. AUTOR

Joseph (Jef) Leempoels nació en Bruselas en 1867, este artista ocupa a una situación considerable entre los pintores belgas. Fue alumno de los artistas Portaels y Starillaert; estudió en la Academie Royale des Beaux Arts en Bruselas. Exhibió en 1897 en la Federación Nacional de artistas belgas.

Ganó un reconocimiento considerable dentro del mundo del arte francés, en París ganó la mención honrosa en 1893 y una medalla de plata en la Exposición Universal de 1900.

Ganó una medalla de oro en Amberes en 1894, y una medalla de oro en Estados Unidos, San Luis 1903. Ganó medallas en Viena, Buenos Aires, y fue condecorado como Caballero de la Orden de Leopoldo, y Caballero de la Legión de Honor.

Leempoels fue miembro de la Sociedad de las Bellas Artes de París, y corresponsal de la Academia de Bellas Artes de Milán.

Ejecutó un gran número de retratos oficiales, particularmente los de rey Leopoldo II y de la duquesa de Arenberg.

Las pinturas de Leempoels son academicistas en su ejecución; exhiben un realismo sobrenatural. Pintó retratos y escenas de realismo social, ya sean de clases altas como de la clase obrera. Pero la inmersión interior dentro del sujeto siempre se hizo evidente.

2.2.2. ANEXOS



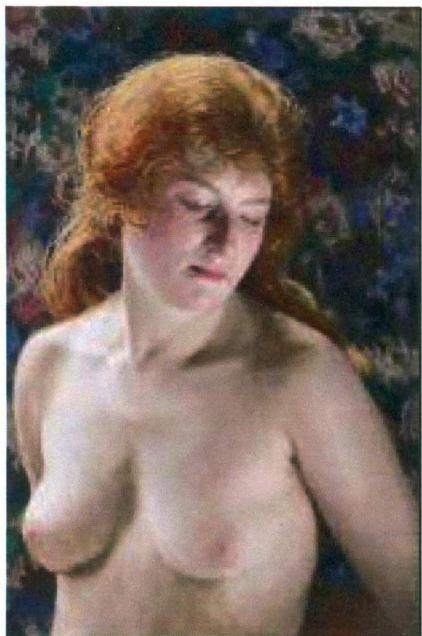
Gustave Courbet
"Picapedreros" 1849

El movimiento naturalista comienza como un movimiento proletario. Inaugura la temática socialista en la pintura. El lienzo surgió cuando el pintor contempló la dureza del trabajo de estos dos hombres, transmitiendo con su pintura una fuerte carga social. Courbet desea democratizar el arte, volverlo de todos. Analizar la sociedad y corregirla. Courbet piensa que el artista tiene una misión que cumplir con su pintura, es una denuncia la que hace.

Este arte se contrapone a la burguesía que decoraba sus casas con artículos de lujo faltos de conciencia social. Y contra esto atentaba Courbet.



Josef Leempoels
"Les ouvriers retournent du travail". 1910
En esta obra se ve reflejada la influencia naturalista en la producción artística de Leempoels. En un análisis preliminar se puede dirimir que la obra logra un acercamiento notable a la realidad, el tratamiento dado a los personajes posee una técnica arraigada en el academicismo. Sin embargo en una segunda vista, se puede concluir que la verdadera inclusión del naturalismo en la obra se da en la temática. Que Leempoels titule su obra obreros volviendo del trabajo remite al origen político del naturalismo, que es una exigencia en la actitud casi absoluta en la descripción de la realidad como garantía de la objetividad y la solidaridad social. Del activismo como una actitud que quiere no sólo dar a conocer y describir la realidad, sino modificarla. Como baluarte de este movimiento de reivindicación social se encuentra Courbet.



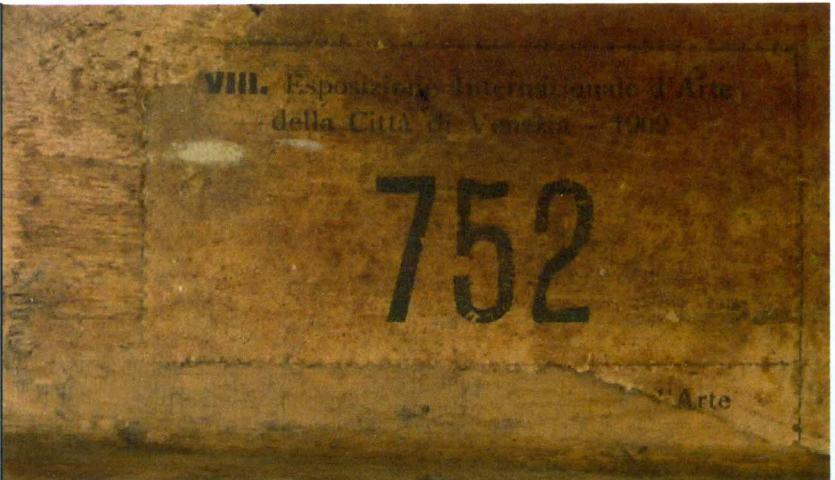
Or et Mauvre.

Joseph Leempoels.

Otro trabajo ligado al retrato, esta vez es un desnudo, pero la proyección del mensaje del artista se mantiene, la sensación del sentimiento y la capacidad de la conexión entre el personaje y el espectador se puede relacionar con L'Ergoteur. Si bien las características técnicas de esta obra difieren un poco con la obra estudiada, el realismo de la mujer se mantienen. La capacidad del artista para captar la veracidad de los rasgos de la retratada son únicos, y si bien no se pueden comparar con un registro de la mujer real, se podría estimar que se asemejarían mucho. El fondo de la obra es mucho más abstracto que en el L'Ergoteur, recordando mucho más a las incursiones impresionistas de la época, debido al manchismo de la técnica utilizada, que se contrapone a la detallada delineamiento de las formas en el L'Ergoteur.

Fotografía de la etiqueta en el reverso de la obra, de la Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, 1909.

Cuando se encuentran etiquetas en el reverso de las obras o escrituras, todo permite conocer e identificar más datos sobre la historia de la obra. En este caso es una prueba fehaciente sobre un lugar que ha visitado la obra, y la participación de esta en una exposición un año antes de su arribo a Chile para la Exposición Internacional de 1910. Esto permite determinar la datación de la creación de la obra anterior a 1909.



Symbols and Portraits. Recent and late work by Jef Leempoels, the Belgian at Knoedler's.

Leempoels tiene una individualidad muy importante y se muestra a primera vista en una docena de retratos y pinturas que vienen de la imaginación del señor Jef Leempoels de Bruselas exhibidas en la Galería Knoedler. Una alegoría sombría como "El destino y la Humanidad", que figura desde hace tiempo en el suplemento dominical de este documento, la severa, casi obstinada, rostros de los dos hombres de edad avanzada en "Amistad", la cara de "En las lágrimas", y ese tipo de fotos como "El separador de pelo" y "los trabajadores", ofrecen material para pensar tan lejos de los retratos de damas en traje de noche que la colocación de estas ideas divergentes de la misma exposición da una especie de shock. Una simplicidad robusta es determinante por parte del señor Leempoels método que hace del retrato masculino sea menos inquietante. El del señor Pierre Mall, el cónsul de Bélgica, y la del señor Henry Siegel tienen este carácter directo. El interés está vinculado al centro, sin embargo, en los retratos que reflejan los antiguos pintores de los Países Bajos.

Tal vez el encanto principal de estos cuadros es la impresión que dan de los pacientes, el logro sin prisas. La ausencia de la pintura de bravura es agradecida. Tenemos hoy en día obras muy nerviosas, que el retrato termina por conseguir ponerte los nervios de punta. Obras, que en lugar de ser un refugio de la prisa y el bullicio de la vida moderna, refleja sólo un movimiento alterado, por lo que admirar la elegancia del pintor nos pone muy contentos, a diferencia de las demás obras de arte tan ruidosas exhibidas en las paredes de las galerías actuales. Si el Señor Leempoels tiene la intención de dedicarse al retrato, es probable que tenga más éxito con los hombres. Mejor que el retrato, sin embargo es el cuadro imaginativo, que es tanto más necesaria porque muy pocos están dispuestos a intentar una rama de la pintura poco conocida y ofrece pocas vías de las ventas.

New York Times. 25 de marzo 1906.

Contexto Inauguración Palacio de Bellas Artes, 21 de Septiembre 1910.

El Palacio de Bellas Artes de Santiago y don Alberto Mackenna S.

En el año 1900 el señor Alberto Mackenna consiguió del Gobierno la cantidad de 30.000 pesos de oro, para adquirir en Europa modelos y reproducciones de las obras más geniales de la estatuaria antigua y moderna, y formar con ellas un Museo de copias destinados a difundir en el público el buen gusto y las ideas estéticas.

Formada su colección, después de su paso por Europa, la trajo enseguida a Chile y naturalmente, cuando llegó con todas las obras no se encontró con un espacio en todo Santiago adecuado para colocarlos.

En realidad Alberto Mackenna no sólo había previsto este percance, sino que no tuvo nunca ninguna dificultad n proponer que en el fondo, uno de los objetos que tuvo al gestionar la adquisición de las estatuas fue obligar después al gobierno a edificar un Museo para alojarlas; el comprendía que el minúsculo Panteón de la Quinta Normal, después de haber prestado sus servicios en los albores de las Bellas Artes en Chile era ya completamente fuera de proporción para una capital como Santiago y para los rápidos progresos de la cultura intelectual y artística, y que se hacía indispensable reemplazarlos por un verdadero y definitivo palacio de Bellas Artes. (...)

La antigua comisión y el Consejo actual de Bellas Artes tuvieron un papel muy interesante en la realización del proyecto y es muy probable que sin el apoyo decidido de los miembros de esta comisión, a pesar de las energías y de la voluntad tenaz del señor Mackenna, el proyecto pudiera haber quedado en el catálogo de una aspiración. La entusiasta participación de don Enrique Cousiño, cuando era intendente de Santiago, fue decisiva también que fue gracias a sus empeños y a su actividad que se consiguieron del Gobierno los fondos y también la concesión del sitio del parque Forestal.

Que la conclusión del palacio coincida con el Centenario, ha permitido inaugurarla con una Exposición Internacional de Bellas Artes, que será una manifestación de alta cultura y al mismo tiempo la más admirable propaganda para dar a conocer al mundo el grado de progreso intelectual y artístico y la prosperidad general de Chile, pues es sabido que sólo las naciones cultas y prósperas pueden permitirse manifestaciones de esta naturaleza.

Alberto Mackenna se dedicó a la realización de la Exposición Internacional, fue uno de los iniciadores. Nombrado por sus colegas del Consejo de Bellas Artes comisionado general de dicha exposición, tuvo que irse a Europa; ahí recorrió todas las capitales y los centros artísticos, visitando innumerables talleres de artistas y contestando centenares de cartas, y haciendo así propaganda para la intelectualidad y cultura de su país.

EL MERCURIO, 21 de Septiembre 1910. Página 7-8. Richon-Brunet.

2.2.3. BIBLIOGRAFÍA

- BAYER, Raymond. *Historia de la Estética*. Ciudad de México. Fondo de Cultura Económica. 2003
 - BENEZIT, E. *Dictionnaire critique documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et tous les pays par un group d'ecrivains spécialistes français et étrangers*. París, Francia. Librairie Gründ. 1976. Volumen 6, desde Jac – Loy. Pp. 530
 - BEARDSLEY, Monroe, HOSPERS, John. *Estética. Historia y Fundamentos*. Madrid, España. Ediciones Cátedra. 1976.
 - BORRÁS, Gonzalo, FATÁS, Guillermo. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid, España. Alianza Editorial. 1999.
 - FRANCASTEL, Pierre, Galienne. *El Retrato*. Madrid, España. Cuadernos Arte Cátedra. 1995.
 - + *Arte y Técnica en los siglos XIX y XX*. Madrid, España. Editorial Debate. 1990.
 - HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte. Volumen 2. Desde el Rococó hasta la época del cine*. Madrid, España. Editorial Debate. 1998.
 - KULTERMANN, Udo. *Historia de la Historia del Arte*. Madrid, España. Akal ediciones. 1996.
 - GARCÍA, Ignacio. *La Simetría en el Arte: la Lógica del Esquema*. Imafronte, nº12-13, 1998. Páginas 135-150. Pdf: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=233922>. 1 de octubre 2009
 - GOMBRICH, Ernst. *Historia del Arte*. Buenos Aires, Argentina, Editorial sudamericana. 2005
 - SHIFF, Richard. *Cézanne y el fin del Impresionismo. Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. Madrid, España. Antonio Machado Libros. 2002.
 - Sin Autor, Symbols and Portraits. Recent and late work by Jef Leempoels, the Belgian at Knoedler's. *New York Times*. 25 de marzo 1906.

2.3. IMAGENOLOGÍA

2.3.1. Fotografía Fluorescencia UV

Información general

Nº de Cota : LFD405.08
Fecha : 20090612
Etapa del Tratamiento : inicial
Objetivo : estado del barniz y posibles repintes.

Información Técnica

Equipo : Nikon D100
Filtro : sin filtro
Iluminación : UV
Vel/diaf : 30.0s en f/11

Resultados

No se observan repintes. El barniz presente fluórese de manera semi regular con un aspecto lechoso.

Imagen



2.3.2. Reflectografía IR

Información general

Nº de Cota : LPCD 258
Fecha : 20090615
Etapa del Tratamiento : inicial
Objetivo : determinar la presencia de dibujo preliminar, repintes o arrepentimientos del autor.

Información Técnica

Equipo : Hamamatsu C2847
Filtro : IR 89
Iluminación : fuente de luz Hamamatsu C1385-02
Cantidad de tomas : 17
Sistema de captura : DUV – AV300. Formato BMP, 480 x 720 píxeles, resolución 28,346 píxeles/cm.
Sistema de ensamble : PanaVue Image Assembler 3.1. Imagen resultante formato Tif.

Resultados

No se observan rastros de una pintura subyacente, pero sí se evidencia el dibujo preliminar de un cuadriculado.

Imágenes



Reflectografía total de la obra.



Transmitografía IR, se pueden ver las cuadrículas de composición de la obra.

2.4. ANÁLISIS TECNOLÓGICOS

2.4.1. Manufactura

Bastidor	: de madera, ensamblado, con chaflán y 6 cuñas. Constituido por 5 elementos, cuatro laterales y un travesaño horizontal. Posee restos de papel periódico adherido con texto en idioma francés.
Soporte	: Tela
Base de Preparación	: Blanca
Capa Pictórica	: Pigmentos aglutinados al aceite
Capa de Protección	: barniz
Marco	: De madera con molduras y dorado. También posee restos de papel periódico con textos en francés y dos etiquetas con texto en italiano identificando la participación de la obra en una exposición en la ciudad de Venecia – Italia.

3. DIAGNÓSTICO E INTERVENCIÓN

3.1 ESTADO DE CONSERVACION

Bastidor : Se encuentra en buen estado de conservación. Presenta suciedad superficial.

Soporte : Se encuentra en buen estado de conservación. Presenta suciedad por el reverso.

Base de Preparación : Se encuentra en buen estado de conservación.

Capa Pictórica : Se encuentra en regular estado de conservación. Presenta craqueladuras bien adheridas. Posible presencia de repinte en zona superior de la obra (fondo blanco del cielo que se ve a través de la ventana) pues la pintura se encuentra notoriamente más gruesa y texturada que el resto.

Capa de Protección : Se encuentra en mal estado de conservación. Presenta suciedad superficial adherida, amarillamiento y oscurecimiento producto de la oxidación.

Marco : se encuentra en buen estado de conservación. Presenta suciedad superficial.

3.2 PROPUESTA DE TRATAMIENTO

FUNDAMENTACIÓN

Para la elaboración de la propuesta de tratamiento se tomaron en cuenta el análisis tecnológico de la obra, su estado de conservación y los resultados arrojados por los análisis, tanto el análisis UV, como el de Reflectografía IR.

Se determinó realizar limpieza de la superficie de la obra y eliminación del barniz antiguo pues le otorgaban un aspecto sucio, que dificultaba la correcta apreciación del colorido, la luminosidad y recursos plásticos originales de la obra.

Los resultados obtenidos por los análisis de UV y Reflectografía IR, no evidenciaron rastros de repinte o una pintura subyacente, pero si fue posible observar el dibujo de un cuadriculado preliminar. Al no tener antecedentes de que pueda existir una pintura por debajo de la zona del cielo, se descartó la posibilidad de retirar la pintura que se encuentra en la superficie.

Se propuso también consolidar las zonas de las craquelduras para evitar que éstas se sigan acentuando en el tiempo.

De Documentación :

- Fotografías de la pintura antes, durante y después de los tratamientos.
- Observación y fotografías con luz ultravioleta para identificar repintes.
- Observación mediante Reflectografía IR para detectar dibujo previo si existiese.
- Fotografía macro de la tela del soporte

De Conservación :

- Limpieza de la suciedad acumulada en el reverso de la obra.

De Restauración :

- Limpieza de la suciedad superficial del anverso.
- Eliminación del barniz antiguo.
- Aplicación de barniz de protección
- Limpieza de la suciedad superficial del marco

3.3 TRATAMIENTOS REALIZADOS

De Documentación:

- Fotografías de la obra antes, durante y después de los tratamientos.
- Observación y fotografías con luz ultravioleta para identificar repintes.
- Observación mediante Reflectografía IR en donde fue posible evidenciar el dibujo de un cuadriculado bajo la pintura.
- Fotografía macro de la tela del soporte.

De Conservación:

- Limpieza de la suciedad acumulada en el reverso de la obra mediante un aspirado suave.
- Consolidación local de la capa pictórica en zona superior del cuadro donde se encuentran presentes craqueladuras bien adheridas. La decisión de consolidar a pesar de que las craqueladuras no presentaban mayor problema fue solo de criterio preventivo.

De Restauración:

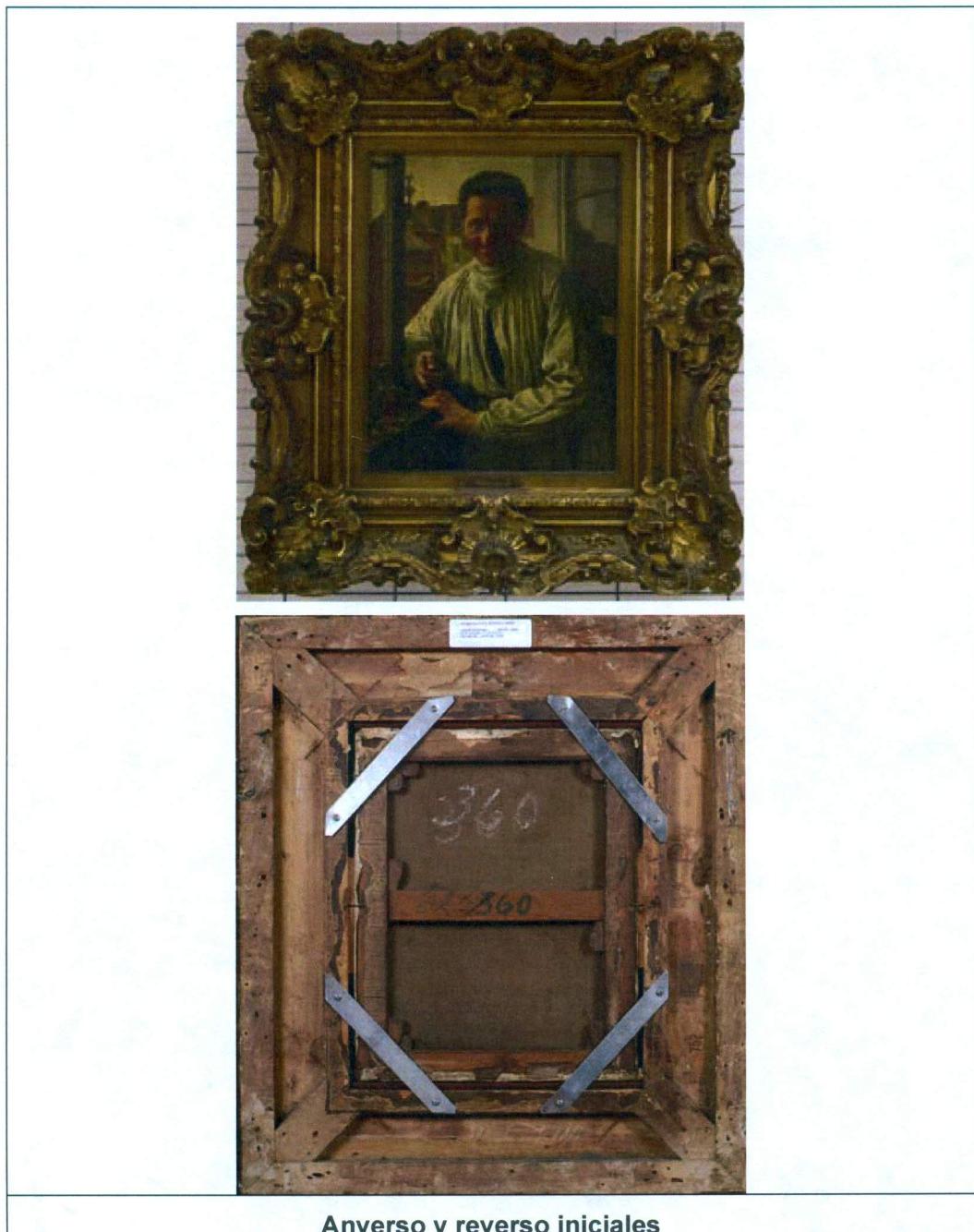
- Limpieza de la suciedad superficial del anverso. Se utilizaron hisopos de algodón y citrato de amonio al 4% con buffer en pH 6.0
- Eliminación del barniz antiguo. Se utilizaron hisopos de algodón y solvente de acetona al 100%.
- No se consideró eliminar el posible repinte pues los análisis de reflectografía IR no evidenciaron existencia de una pintura subyacente. Además la pintura en esta zona se encuentra muy bien arraigada, no siendo posible de remover fácilmente.
- Aplicación de barniz de protección semimate.
- Montaje de la obra en su marco con plaquitas de acero inoxidable.
- Limpieza de la suciedad superficial del marco. Se utilizaron hisopos de algodón y enzimas naturales.

3.4 RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN

Se recomienda mantener la obra bajo una condición estable de temperatura y humedad relativa. Así mismo evitar excesiva manipulación y traslado de la obra. Para el aseo utilizar elementos suaves y secos como: plumero, brocha o pincel suave.

4 DOCUMENTACIÓN VISUAL

4.1 Estado inicial



Anverso y reverso iniciales

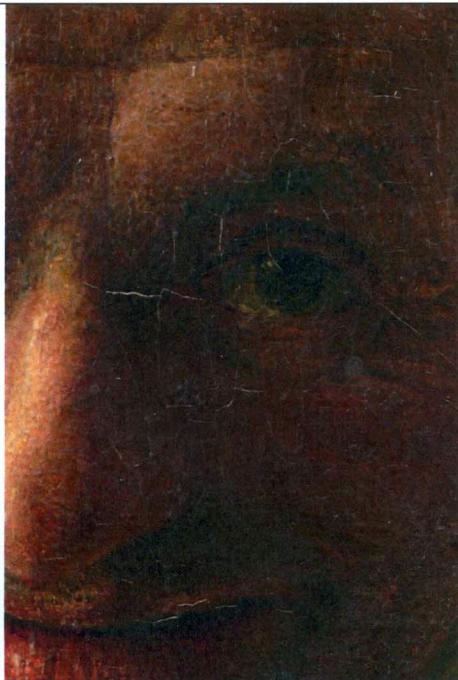
4.2 Registro de Deterioros y Proceso de Intervención



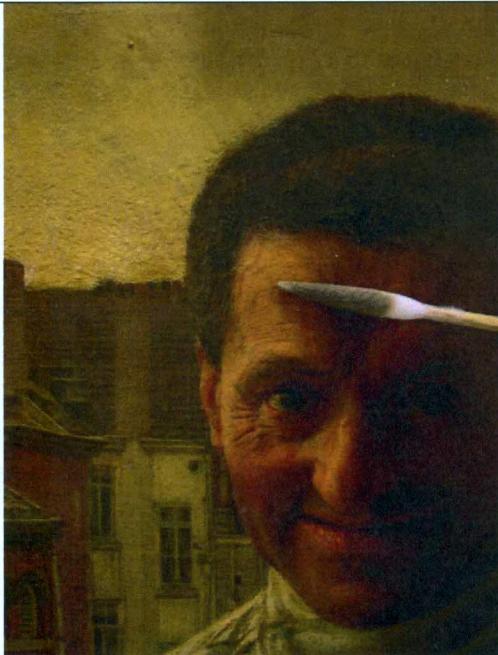
Detalle de la zona del cielo con posible repinte



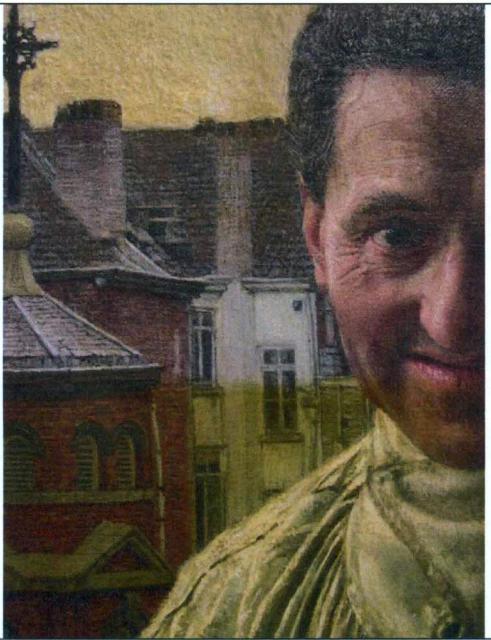
Zona de craqueladuras de la capa pictórica



Detalle de craqueladuras



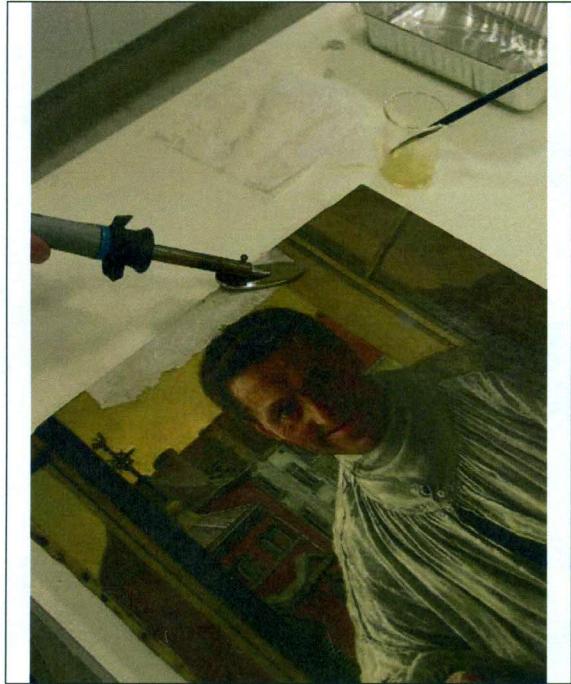
**Limpieza de la suciedad superficial
adherida**



Detalle de la eliminación del barniz antiguo



Detalle de la eliminación del barniz antiguo



Proceso de consolidación local de la capa pictórica

4.3 Estado Final



Anverso Final



Reverso Final

5 CONCLUSIONES

El tratamiento realizado a la obra, la limpieza de la suciedad superficial y la eliminación del barniz antiguo permitieron recuperar el colorido y luminosidad original de la obra.

Así mismo la consolidación de las craqueladuras permitió detener un deterioro activo.

Finalmente la aplicación de un barniz final, le devolvió a la obra su belleza original y le otorgó protección a la capa pictórica.

Los análisis de UV y Reflectografía IR, no señalaron sospechas de repinte en la zona señalada, pero ello no descarta la posibilidad.

6 EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL RESPONSABLE

- Jefe de laboratorio : Lilia Maturana.
- Restaurador supervisor : Carolina Ossa.
- Restaurador ejecutante : M. Teresa Paúl
- Análisis de imagenología : Ángela Benavente
- Análisis de materiales : Federico Eisner
- Documentación visual : Viviana Rivas y M. Teresa Paúl.

7 ANEXOS

- 7.1 Informe SUR
- 7.2 Hoja de contactos Documentación Fotográfica
- 7.3 Planilla de Información de la Documentación Fotográfica

RESUMEN: Información para SUR Internet

DATOS BÁSICOS

Institución Responsable	Museo Nacional de Bellas Artes
Nº de Inventory	E-252
Nº de Registro SUR	2-1903
Nombre Común	pintura
Partes	1. Pintura 2. Marco
Observaciones	

IDENTIFICACIÓN

Título	Parte: pintura L'Ergoteur
Creador	Parte: pintura Nombres: Joseph Leempoels Función: pintor
Observaciones	

DESCRIPCIÓN

Descripción Física	Parte: pintura Aspecto: Pintura de formato rectangular vertical, que representa el retrato de un hombre apoyado a una ventana abierta, desde donde se divisan edificaciones de una ciudad. El personaje sonríe y lleva puesta una cotona blanca. Junto a él, en el borde de la ventana, se encuentran tubos de óleo y frascos de vidrio. Parte: marco Aspecto: De madera con molduras decorativas de yeso y dorado.
Estado Conservación	Parte: pintura Evaluación Visual: regular
Dimensión	Parte: pintura Fecha: Julio de 2009 Tipo de medida: Alto

	<p>Valor / Unidad: 43 centímetros</p> <p>Tipo de medida: ancho</p> <p>Valor / Unidad: 34,3 centímetros</p> <p>Parte: marco</p> <p>Fecha: Julio 2009</p> <p>Tipo de medida: alto</p> <p>Valor / Unidad: 72 centímetros</p> <p>Tipo de medida: ancho</p> <p>Valor / Unidad: 63 centímetros</p>
Material	<p>Parte: pintura / soporte</p> <p>Nombre: Tela</p> <p>Parte: pintura / capa pictórica</p> <p>Nombre: óleo</p>
Técnica	<p>Parte: pintura</p> <p>Nombre: óleo sobre tela</p> <p>Instrumento: pincel</p>
Conservación / Restauración	<p>Parte: pintura</p> <p>Tipo diagnóstico: especializado</p> <p>Descripción Diagnóstico:</p> <p>El Bastidor se encuentra en buen estado de conservación, presenta suciedad superficial. El Soporte se encuentra en buen estado de conservación, presenta suciedad por el reverso. La Base de Preparación se encuentra en buen estado de conservación. La Capa Pictórica se encuentra en regular estado de conservación, presenta craqueladuras bien adheridas. Posible presencia de repinte en zona superior de la obra (fondo blanco del cielo que se ve a través de la ventana) pues la pintura se encuentra notoriamente más gruesa y texturada que el resto. La Capa de Protección se encuentra en mal estado de conservación. Presenta suciedad superficial adherida, amarillamiento y oscurecimiento producto de la oxidación. El Marco se encuentra en buen estado de conservación. Presenta suciedad superficial.</p> <p>Tipo tratamiento: Documentación:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Fotografías de la obra antes, durante y después de los tratamientos. - Observación y fotografías con luz ultravioleta para identificar repintes. - Observación mediante Reflectografía IR en donde fue posible

	<p>evidenciar el dibujo de un cuadriculado bajo la pintura.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Fotografía macro de la tela del soporte. <p>Tipo tratamiento: conservación</p> <p>Descripción: Se realizó una limpieza de la suciedad acumulada en el reverso de la obra mediante un aspirado suave. Se consolidó localmente la capa pictórica en zona superior del cuadro donde se encuentran presentes craqueladuras bien adheridas. La decisión de consolidar a pesar de que las craqueladuras no presentaban mayor problema fue solo de criterio preventivo.</p> <p>Tipo tratamiento: restauración</p> <p>Descripción: Se realizó una limpieza de la suciedad superficial del anverso. Se eliminó el barniz antiguo. No se consideró eliminar el posible repinte pues los análisis de reflectografía IR la evidencia de una pintura subyacente. Además la pintura en esta zona se encuentra muy bien arraigada, no siendo posible de remover fácilmente. Se aplicó un barniz de protección semimate. Se montó la obra en su marco con plaqitas de acero inoxidable. Se realizó una limpieza de la suciedad superficial del marco.</p> <p>Conservador / Restaurador: Paúl F., M. Teresa</p> <p>Institución: Centro Nacional de Conservación y Restauración</p> <p>Ficha clínica: LPC 018-09</p> <p>Fecha inicio / término: mayo a julio de 2009</p> <p>Recomendaciones Manipulación: Evitar excesiva manipulación y traslado de la obra. Para el aseo utilizar elementos suaves y secos como: plumero, brocha o pincel suave.</p> <p>Recomendaciones Exposición: Se recomienda mantener la obra bajo una condición estable de temperatura y humedad relativa.</p> <p>T°: HR: LUX: UV:</p>
Observaciones	

CONTEXTO

Tema	<p>Descripción iconográfica: Pintura de formato rectangular vertical, que representa el retrato de un hombre apoyado a una ventana abierta, desde donde se divisan</p>
-------------	---

	edificaciones en altura de una ciudad probablemente europea. El personaje sonríe, tiene pelo corto de color marrón, tez mate y lleva puesta una cotona blanca de pintor. Su mano izquierda apoya los dedos en el borde de la ventana, junto a ésta, se divisan tubos de óleo y frascos de vidrio con líquidos viscosos en su interior, probablemente barnices.
Observaciones	

DOCUMENTACIÓN

Referencias Bibliográficas	Tipo de Referencia: Técnica Fuente: Informe de Restauración Autor: Laboratorio de Pintura CNCR Documento Citado: Informe de Restauración
Visual <u>Nota:</u> Son los datos de las imágenes que se adjuntan. Sí se adjunta imagen de inscripciones y marcas, repetir módulo de datos con la información pertinente a dicho detalle	Relación: Restauración Tipo de Imagen: anverso final Dimensiones: Anverso: 10,12 x 8,33 cm. 72 ppp Reverso: 10,16 x 8,33 cm. 72 ppp Imagen: jpg Propietario: Centro Nacional de Conservación y Restauración Fotógrafo: Paúl, M. Teresa Fecha: Julio de 2009 Nº Original: LPCD 267 Vistas: Anverso y reverso, imagen final de restauración

CONTROL DE MOVIMIENTO

Conservación / Restauración	Institución: Centro Nacional de Conservación y Restauración Fecha Inicio: 20090513 Fecha Término: 2009 Decreto: Fecha Decreto:
------------------------------------	---

ConervaData
20080407

ARCHIVO FOTOGRÁFICO CNCR
HOJA DE TRABAJO

Tipo de material	Nº Ficha clínica	COTA
Diapositivas		
Fotos papel	LPC 018-09	LPCD 267
Fotos digitales	X	

autor (de la obra)

Leempoels, Joseph

Restaurador, investigador (autor institucional)
Paúl, Teresa

Título / Nombre Común

L'Ergoteur

Lugar: Santiago

Laboratorio: Laboratorio de Pintura

Fecha: 2009

Nº de diapositivas o fotografías

25

Proyecto al que pertenecen

Recuperando colecciones: programa de restauración para la DIBAM en vista a la celebración del Bicentenario

Descriptores

Museo Nacional de Bellas Artes, pintura de caballete, limpieza, consolidación.

NOTAS DE CONTENIDOS

a) Fotografo 1: Paúl, Teresa **Fotografo 2:**
b) Notas: (Otro tipo de información que se desee dejar constancia)

c) Contenidos de las imágenes

Cotas	Extensión	Descripción
LPCD 267.001	jpg	Anverso inicial.
Cotas LPCD 267.002	Extensión jpg	Descripción Anverso inicial 2.
Cotas LPCD 267.003	Extensión jpg	Descripción Detalle firma.
Cotas LPCD 267.004	Extensión jpg	Descripción Reverso inicial.
Cotas LPCD 267.005	Extensión jpg	Descripción Detalle grietas del rostro.
Cotas LPCD 267.006	Extensión jpg	Descripción Fotografía con luz UV.
Cotas LPCD 267.007	Extensión jpg	Descripción Reverso inicial desmontado.
Cotas LPCD 267.008	Extensión jpg	Descripción Detalle de suciedad adherida.
Cotas LPCD 267.009	Extensión jpg	Descripción Avance proceso de limpieza 1.
Cotas LPCD 267.010	Extensión jpg	Descripción Avance proceso de limpieza 2.

Cotas LPCD 267.011	Extensión	Descripción
	jpg	Avance proceso de limpieza 3.
Cotas LPCD 267.012	Extensión	Descripción
	jpg	Avance proceso de limpieza 4.
Cotas LPCD 267.013	Extensión	Descripción
	jpg	Proceso de consolidación.
Cotas LPCD 267.014	Extensión	Descripción
	jpg	Después de la restauración.
Cotas LPCD 267.015	Extensión	Descripción
	jpg	Reverso final desmontado.
Cotas LPCD 267.016	Extensión	Descripción
	jpg	Anverso final.
Cotas LPCD 267.017	Extensión	Descripción
	jpg	Reverso final.
Cotas LPCD 267.018	Extensión	Descripción
	jpg	Etiqueta por el reverso 1. "Esposizione Internazionale d'Arte della Citta di Venecia 1909."
Cotas LPCD 267.019	Extensión	Descripción
	jpg	Etiqueta por el reverso 2.
Cotas LPCD 267.020	Extensión	Descripción
	jpg	Etiqueta por el reverso 3.
Cotas LPCD 267.021	Extensión	Descripción
	jpg	Etiqueta por el reverso 4.
Cotas LPCD 267.022	Extensión	Descripción
	jpg	Inscripción por el reverso.

Cotas	Extensión	Descripción
LPCD 267.023	jpg	Etiqueta CNCR por el reverso.
Cotas	Extensión	Descripción
LPCD 267.024	bmp	Anverso final, bmp.
Cotas	Extensión	Descripción
LPCD 267.025	bmp	Reverso final, bmp.



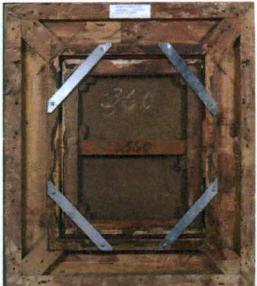
LPCD 267.001.JPG



LPCD 267.002.JPG



LPCD 267.003.JPG



LPCD 267.004.JPG



LPCD 267.005.JPG



LPCD 267.006.JPG



LPCD 267.007.JPG



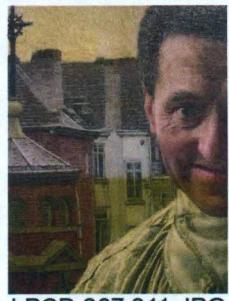
LPCD 267.008.JPG



LPCD 267.009.JPG



LPCD 267.010.JPG



LPCD 267.011.JPG



LPCD 267.012.JPG



LPCD 267.013.JPG



LPCD 267.014.JPG



LPCD 267.015.JPG



LPCD 267.016.JPG



LPCD 267.017.JPG



LPCD 267.018.JPG



LPCD 267.019.JPG



LPCD 267.020.JPG



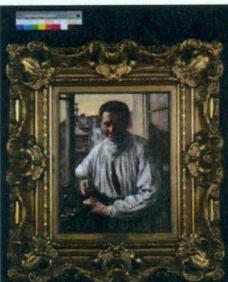
LPCD 267.021.JPG



LPCD 267.022.JPG



LPCD 267.023.JPG



LPCD 267.024.bmp



LPCD 267.025.bmp



LFD405.01.tif



LFD405.02.tif



LFD405.03.tif



LFD405.04.tif



LFD405.05.tif



LFD405.06.tif



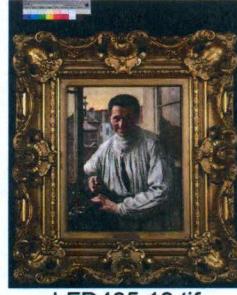
LFD405.07.tif



LFD405.08.tif



LFD405.09.tif



LFD405.10.tif



LFD405.11.tif



LFD405.12.tif