

CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN / DIBAM

INFORME DE RESTAURACIÓN Laboratorio de Pintura

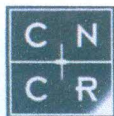


“SUEÑO MÍSTICO”

Eliseo Vistonti

Octubre 2005





FICHA CLÍNICA

IDENTIFICACIÓN

Título : "Sueño Místico"
Autor : Eliseo D'Angelo Visconti
Época : 1897
Técnica : Óleo sobre tela.
Dimensiones : 100.5 x 81.3 cm.
Procedencia : MNBA
Destino : MNBA
N° de Inventario : E 103
N° de Clave : 018-05
Restaurador : Ángela Benavente C.
Fecha de Ingreso : 14/04/2005
Fecha de Salida : Octubre 2005
Marco : Ingresa sin marco.

Registro Sur 2-2010

ANÁLISIS DE LA TÉCNICA

Bastidor : madera 6 elementos, dos travesaños en cruz; ensamblado y con cuñas; chaflán con poco rebaje.
Soporte : tela.
Base de Preparación : blanca.
Capa Pictórica : pigmentos aglutinados al aceite.
Capa de Protección : barniz.
Marco : no

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Bastidor : buen estado, suciedad acumulada.
Soporte : buen estado. Presenta suciedad acumulada en reverso, especialmente en la parte inferior; los bordes laterales al centro se encuentran rasgados en las zonas de las tachuelas por lo que el soporte no está fijo al bastidor; presenta un pequeño rasgado en el borde izquierdo al centro; faltante de soporte en la esquina superior izquierda y tres pequeños piquetes, en la parte superior izquierda, zona central derecha y esquina inferior derecha.
Base de Preparación : buen estado, faltantes coincidentes con los deterioros del soporte.
Capa Pictórica : buen estado, faltantes coincidentes con los deterioros de las capas anteriores. Presenta un repinte mediano en la rodilla izquierda; dos repintes más pequeños y alargados en la zona inferior. Se observan otros más pequeños en el pelo.
Capa de Protección : amarilla pareja.

PROPUESTA DE TRATAMIENTO

De Documentación :

- Fotográfica: fotografía antes durante y después de la restauración, digital y diapositiva. Luz UV antes y después de la restauración.
- Análisis Estético-Histórico de la obra.
- Análisis de Laboratorio: análisis del barniz, corte estratigráfico.

De Conservación :

- Eliminación de la suciedad del reverso.
- Rebaje del chaflán del bastidor.
- Unión de rasgados y piquetes.
- Adhesión de orlos para montaje en su bastidor.

De Restauración :

- Limpieza de barniz.
- Resane y reintegración de faltantes.
- Aplicación de un estrato de barniz final.

TRATAMIENTOS REALIZADOS

De Documentación :

- Se tomaron fotografías en diapositiva e imágenes digitales de la obra antes de iniciar el proceso de restauración.
- Se tomaron fotografías con luz UV antes de iniciar el proceso restauración.
- Análisis de Laboratorio: análisis de la capa de protección y análisis de la fibra del soporte.
- Análisis Estético-Histórico.

De Conservación :

- Se desmontó la obra de su bastidor y se fijó sobre una mesa por medio de tiras de papel con engrudo para realizar la limpieza del reverso.
- Se realizó una limpieza en seco por medio de escobillado diagonal.
- Se aplicaron refuerzos de entretela adheridos con Beva film en los piquetes y faltantes de soporte. Los piquetes más pequeños fueron reforzados sólo con Beva film.
- Se prepararon orlos para volver a tensar la obra en su bastidor. Estos se realizaron en lino dado que el soporte original era de esta fibra. (según resultado de análisis de fibras)
- El bastidor fue desmontado, lijado, se lijaron sus cuñas y reemplazaron las quebradas.
- El bastidor presentaba pequeños faltantes en sus borde debido a su gran sequedad, los que fueron resanados con una pasta de aserrín aglutinado con acetato de polivinilo.

De Restauración :

- Se realizó un test de solventes para determinar el más adecuado para la limpieza de barniz, el que dio como resultado el uso de la mezcla Fh 30v (Alcohol 30% y Acetona 70%) y Fh 70v (Alcohol 70% y Acetona 30%). El test se realizó sobre una zona de colores claros cuyo pigmentos normalmente no presentan problemas para su limpieza, por lo que se repitió en una zona de colores tierra, utilizando las tres mezclas que presentaron mejores resultados (Fh30v, Fh70v y Fd50v) las que tampoco presentaron problemas en esta zona.
- Primero se realizó una limpieza superficial con citrato de diamonio al 5% en agua destilada y luego se procedió a la limpieza del barniz.
- Debido a que los solventes líquidos provocaban la migración del barniz hacia el soporte de la obra a través de las craqueladuras, marcándose por el reverso, para la limpieza del barniz se utilizó finalmente un gel en base isopropanol según receta de Wolbers, eliminando los residuos también con isopropanol.

- Se resanaron los faltantes con pasta de resane a base de cola de conejo y se reintegró con pigmentos al barniz.
- Finalmente se aplicó un estrato de barniz final.

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

Diapositiva : LPC 157
Digital : LPCD 132

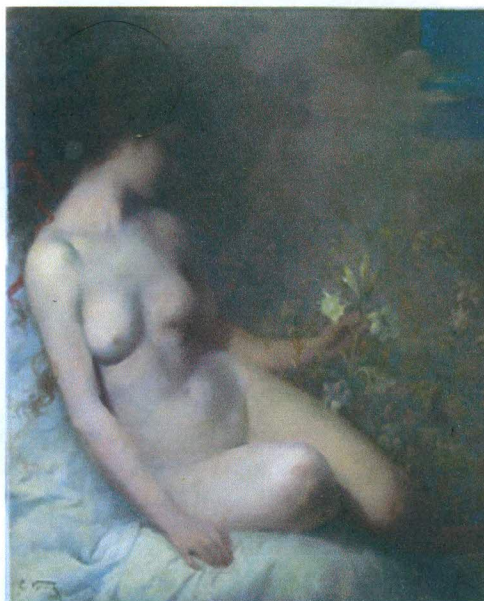
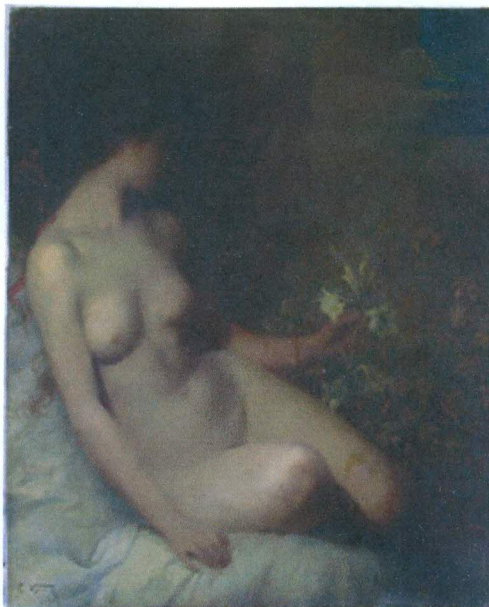
INFORME REALIZADO POR:

Nombre : Ángela Benavente C
Fecha : Octubre 2005

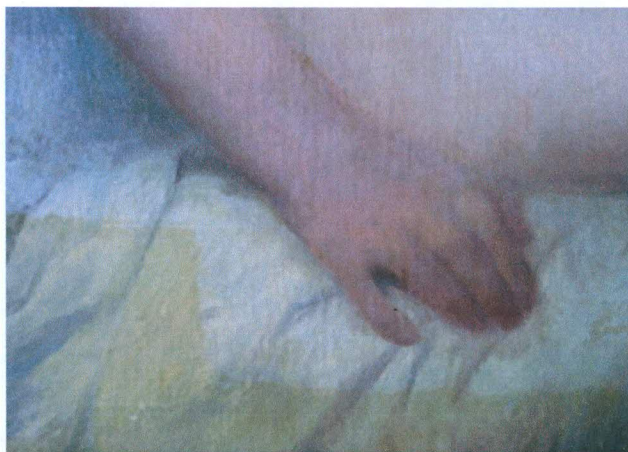
DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

Título: "Sueño Místico"

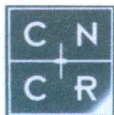
Autor: Eliseo Visconti



Anverso inicial y final.



Detalle avance limpieza barniz.



ANÁLISIS ESTÉTICO HISTÓRICO

IDENTIFICACIÓN

Título	: "Sueño místico"
Autor	: Eliseo D'angelo Visconti
Época	: 1897
Técnica	: Óleo sobre tela
Dimensiones	: 100.5 x 81.3 cms.

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO

Hacia un costado de la tela, con el cuerpo inclinado y el rostro de perfil, aparece la grácil figura de una mujer desnuda: Pálida, rizado y largo cabello, piernas dobladas, manos pequeñas, cuello y extremidades suaves y delgadas, rostro que se pierde con el fondo, gesto sutil. Un ligero movimiento con su mano izquierda le conecta con la delicada frondosidad de un colorido ramaje de flores. Su cuerpo, en tanto, se acomoda con una graciosa levedad sobre un indefinido paramento. El fondo se pierde en una oscuridad etérea e indeterminada, pero se abre en un diminuto umbral celeste ubicado en el extremo superior del lienzo.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El lenguaje pictórico de la obra, si bien deja entrever las cualidades y anatomías reconocibles de una persona, posee rasgos claramente simbólicos. Su disposición metafísica (onírica) y su fuerte carácter enigmático parecen expresar lo que Baudelaire (teórico y poeta del Simbolismo) entendía como *correspondencias*, es decir, las profundas correlaciones existentes entre los universos perceptivos y formales, y la naturaleza espiritual (sinestesia).

Tales características sitúan a la composición en una línea antinaturalista, traspasada por el subjetivismo y ajena al racionalismo. La imagen evoca una dimensión múltiple, que más allá de las formas que presenta, pretende sumergirse en un universo extraordinario, que no modele meramente las formas externas de la realidad, sino que sea un antecedente de los sueños y fantasías de su autor. Para dichos efectos apela al símbolo y a sutiles recursos ornamentales.

Existe en la obra, aún considerando su empeño figurativo, una actitud que pretende forjar una primacía de la idea por sobre la forma. Se reivindica, de este modo, la búsqueda interior -en un claro carácter de inconformismo e inadaptación-, por sobre un esquema de vida regido permanentemente por los valores del materialismo y la practicidad positivista de la sociedad industrial, que exaltan los progresos científicos y vanaglorian el escepticismo.

El idealismo de la obra, cercana al espíritu del romanticismo, no se somete a la realidad de su tiempo, más bien, rastrea en un espacio desconocido los elementos que no halla en las condiciones comunes de habitar el mundo. Subsiste una añoranza de naturaleza sublime, evidenciada en su indiscutible *abandono* de la realidad y en la búsqueda de inquietudes originarias o irracionales, vinculadas al misterio y a la sustancia espiritual que ofrecen las cosas. Se concibe, en definitiva, una pintura de acentuado contenido poético y sutil expresividad.

ANÁLISIS ESTÉTICO FORMAL

Configuración de planos : Destaca, en primer plano, la notable extensión de la figura central de la obra. Esta, acompañada por el vistoso elemento blanco que la sustenta, se imponen como el cuerpo fundamental e inseparable de la representación. Las flores, en frondoso y colorido follaje, trazan, desde en un costado, una ligera distancia con estos elementos, constituyéndose, junto con el rostro de la mujer, en la antesala de la nubosa oscuridad en que se disipa toda intención figurativa.

En un último plano, un elemento evocativo y que se aparta visiblemente de la disposición general de la obra, se instala, con la forma de un rectángulo suspendido entre los contornos difuminados del celaje, como un cuadro aparte, una diminuta ventana que se abre y vigila el contexto de la composición.

Composición / Perspectiva : La obra se encuentra dividida en dos partes bien diferenciadas. La primera de ellas, ubicada en el ángulo que se sitúa bajo la diagonal que cruza la tela desde el extremo inferior derecho hasta su opuesto en el izquierdo, sustenta los rasgos fisonómicos principales del lienzo. Por su parte, el ángulo contrario presenta un tratamiento pictórico que, si bien actúa como complemento de la imagen contigua, más que afanarse en los detalles y en el desarrollo compositivo, tiende a reforzar el contraste y la visualidad de la imagen primordial de la obra, actuando como un componente de equilibrio y continuidad.

La diagonal esta dada por la inclinación que presenta el cuerpo de la mujer y por el tocado blanco en el cual se deposita, que conforman un conjunto en perspectiva, así como por la oscuridad que se deposita sobre la figura, que sugiere una clara disposición transversal.

Color : La coloración predominante de la obra está dada, principalmente, por la constante yuxtaposición de tonos cafés, verdes, ocre, carnaciones y blancos. Los efectos resultantes de la delicada aplicación de primarios y complementarios, es, sin duda, un recurso indispensable para componer y conseguir el efecto sensible de sus imágenes. El colorido se sirve, en general, de finas modulaciones, acentuadas por el influjo de una estudiada paleta. Destacan la luminosidad del trazo, la cual surge del apego natural hacia las tonalidades claras, y la difuminación del color, que le brinda a la obra un aura onírica. Como los románticos, no sitúa la *interpretación* como único fundamento de la pintura, sino que se esmera en expresar por medio del color.

Técnica utilizada : Pigmentos aglutinados en aceite. El óleo es aplicado con pincel, utilizando un empaste que tiende a variar entre delgado y medio y el manejo de veladuras superpuestas. La técnica es visiblemente esfumada. No se presentan límites definidos del dibujo o un claro tratamiento de los contornos. Éstos, más bien, tienden

constantemente a desaparecer, definiéndose mucho más por el juego de sombras que por el uso regular de líneas. Existe una notable disposición de contrastes lumínicos, un tratamiento diáfano y una solución depurada y sensible.

ANÁLISIS ESTÉTICO CRÍTICO

La pintura de Visconti se sitúa en una fase evolutiva que va del academicismo a las experimentaciones modernas en el intenso escenario de las artes plásticas de Brasil. No pocos le atribuyen la calidad de fundador del arte moderno en dicho país, esto ante la evidencia de ser uno de los primeros en barrer con una tendencia académica insustancial, artificiosa y carente de sentido en una región que no cuenta con una formación clásica sostenida y se encuentra ávida de nuevas formas de expresión.

Visconti recibe, sin embargo, una formación clásica, pero su vuelo creativo toma aspectos de diversas tendencias plásticas descubiertas en su viaje de estudio por Europa. En tal sentido, es un internacionalista. Se interesa por el art nouveau, pero cuando pinta, por encargo, el cielo raso y el telón de boca del teatro municipal de Río, le otorga un tratamiento que conserva una línea visiblemente postimpresionista.

Es fácil atestiguar, dadas las características que ostenta su obra, que Visconti es un artista capaz de trabajar todos los géneros. Es pues, un pintor de figuras, decorador, paisajista, autor de escenas de género y precursor, en Brasil, de las artes industriales. Prevalece en él, sin embargo, la constante tendencia a pintar figuras, retratos, desnudos, alegorías y grupos.

Las notables influencias que recibe del simbolismo, el impresionismo y el art nouveau, tienen en su paleta características propias, un tratamiento que, a través de la mezcla constante de tendencias, originan un estilo que resulta a menudo difícil determinar. Bien se le tacha como un ecléctico, siempre condescendiente para con las nuevas expresiones del arte moderno. Incluso se advierte una dicotomía en la personalidad de su creación, la cual se expresa de distinto modo en latitudes geográficas disímiles, como París o Río de Janeiro. Algunos críticos han evidenciado que en cuanto incorpora, en Francia, las nuevas técnicas del impresionismo, en Brasil, pese a que la presencia de luz tropical debería iluminar y destacar el cromatismo encendido del paisaje, su paleta tiende a oscurecerse.

Por su parte, también es un dato a tener en cuenta el juicio establecido por Federico Barata, quien comenta que el casamiento de Visconti con Louise Palombe, en Francia, constituye la antesala de un nuevo capítulo en su trayectoria artística. Su obra, de tal forma, se regiría por el predominio de dos grandes fases, a saber, una anterior y una posterior a su casamiento, o si se quiere, una que se extiende antes de su unión con Louise y una que comienza después de tal acontecimiento. En el primero de estos períodos, en que cabe incluir su *Sueño místico*, realiza, más bien, una obra simbolista, donde predomina la imaginación, el ensueño, el ideal, la ficción, en una categórica excavación en las fuentes subjetivas. En este estilo destacan también sus obras *Oréades*, *San Sebastián*, *Gioventù*. Por su parte, en el período posterior, lo que estimula su obra es una fuente material, vale decir, su familia. En esta etapa recurre constantemente a su esposa y a sus dos hijos, quienes serán sus principales inspiradores y le servirán de modelos, por años, en los diversos períodos de sus vidas. Experimenta, en este lapso, una considerable maduración de su estilo, llegando a dominar una técnica propia y una natural destreza. Se redime, al fin, de las cuantiosas influencias que le han determinado hasta entonces.

ANÁLISIS HISTORICO DE LA OBRA

Tiempo 1

: *Momento de la creación*

En la segunda mitad del siglo XIX, las expresiones pictóricas del Brasil están fuertemente identificadas con el academicismo de la Academia Imperial de Bellas Artes de Río de Janeiro. Tales expresiones se han mantenido bajo una norma estética que tiene su antecedente en las rígidas pautas y políticas implantadas por los maestros de la llamada Misión Francesa, que se establece en el país, bajo el amparo de don Juan VI, heredero del trono portugués, en el año 1816. Las características propias de la región, sus especiales condiciones lumínicas, sus particulares costumbres y tradiciones, comienzan a emerger sólo en el último cuarto de siglo. Uno de los fundamentos del cambio producido al interior de la escena plástica, hay que rastrearlo en un conglomerado de circunstancias histórico-políticas que comienzan a descomponer los postulados inmovibles con que se rige hasta entonces la institución académica. Es necesario precisar la encendida lucha que sostienen dos bandos, desde distintas perspectivas, para reformar el dogmático sistema vigente hasta entonces. Aquí tenemos los llamados "Modernos" y los "Positivistas". Los primeros proponen una profunda reforma de los métodos de enseñanza académica, los últimos demandan la extinción definitiva de la academia.

Visconti, como parte de un grupo de alumnos y de profesores disconformes con las condiciones que presenta la enseñanza artística, se alista entre los "Modernos", luchando por la actualización del estilo académico, que juzgaba negativamente dado su inalterable preocupación por el orden, el método y la templanza. Serán, en definitiva, las ideas preconizadas por estos las que predominarán. Como resultado de esas luchas surgirá, en 1888, el Taller Libre, que propone una formación sobre el modelo de la Academia Julian, en Europa.

En 1893, Visconti se inscribe en la Escuela de Bellas Artes de París, consiguiendo el séptimo lugar entre 467 postulantes. En este mismo periodo se matricula en un curso de arte decorativa de la Escuela Guérin, dirigida en aquel tiempo por Eugène Grasset. Se desliga luego de la Escuela, siguiendo como alumno de Grasset, no obstante, hasta 1897. Es notable la influencia que este artista, en ese momento en la cúspide de su carrera, le brinda.

Este es el periodo en que ejecuta *Sueño Místico*. En esta época, a excepción de cortas estadías en otros países, como la realizada en 1897 a España, la mayor parte del tiempo permanecerá en París o en sus alrededores, cultivando el estilo con el que retornará más tarde a Río ya como un artista maduro, dueño de una técnica y de todos los recursos expresivos que caracterizan su producción.

Tiempo 2

: *Transcurrir de la obra*

Visconti reside en Europa durante un largo periodo y en más de una oportunidad. Su primera estadía coincidente con la realización de la obra, *Sueño Místico*, la cual, por tanto, se inscribiría dentro de este periplo y dentro del universo inspirativo y compositivo que desarrolla en un momento formativo muy especial para el engranaje ulterior de su obra.

Esta tela fue adquirida en la Exposición Internacional del Centenario de la independencia de Chile en el año 1910, por la suma de cuatro mil quinientos francos (Fr. 4,500). Pertenece en la actualidad al Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago.

Del mismo modo, otra de sus obras, "Recompensa de San Sebastián" (1898), que se exhibía en la Exposición de San Luis, Estados Unidos, en 1909, donde es premiada con medalla de plata, fue adquirida también por Chile en el centenario de la República.

Tiempo 3

: Reconocimiento actual

Eliseo Visconti es reconocido como el introductor -o al menos como uno de los introductores- del impresionismo en el Brasil. Es relevante también la incursión de este artista en el art nouveau, o la vinculación que sostiene con el simbolismo. Sus obras *Oréades*, *Gioventu*, *Sueño Místico*, *Muerte de Cleópatra* y *San Sebastián*, son, de acuerdo a su nivel experimental y la opinión general de la crítica, de clara tendencia simbolista.

Sus logros han sido vastamente divulgados y es reconocible su importancia en el contexto plástico del Brasil. Sus méritos son variados. Una de sus ocupaciones principales y donde deja una marcada impronta, es en el ejercicio de la docencia. En 1907 es nombrado profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes, ocupación que realizaría hasta 1914. Si bien no formó muchos alumnos, algunos de ellos llegaron a ser destacadas figuras, como Marques Júnior, Henrique Cavalleiro y Manuel Santiago, este último formado por Visconti en su taller particular, de 1920 a 1923, y no en la Escuela.

Fueron reconocidos también sus cursos de arte decorativa dependientes de la Escuela Politécnica de Río de Janeiro en 1934, pero por sobre todo se le recuerda por los diversos comicios que el gobierno le encarga luego de reconocérsele la calidad que imprime en la decoración creada para el interior del Teatro Municipal de Río de Janeiro. El trabajo que realiza en el cielo raso y el telón de boca del Municipal es considerada por todos como una obra maestra. Esta, creada bajo el notable influjo de la técnica puntillista, de considerable ligereza y suave tonalidad, ha sido ampliamente celebrada por Federico Barata, biógrafo del artista: "Verdadera música de coros, de tonos armoniosos, impecable diseño y agradable y elegante línea de composición, revela tal seguridad y maestría en la factura, sin una excitación, con una sensibilidad tan inspirada y comunicativa, que puede, sin exagerar, ser comparada a lo que mejor del género ha sido producido en el mundo contemporáneo."

AUTOR

Eliseo D'Angelo Visconti, pintor y diseñador brasileño, nace en Salerno, Italia el 1º de Agosto de 1866, y muere en Río de Janeiro en el año 1944. Muy joven, llega al Brasil con su familia. Antes de dedicarse a la pintura deseó ser músico, estudiando teoría, solfeo y violín. En 1884, sin embargo, se matricula en el Liceo Imperial de Artes y Oficios. Mas tarde viajará a París a perfeccionar sus estudios. En este lugar sentirá el influjo del impresionismo y el Art Nouveau. Se le reconoce, efectivamente, como el iniciador del impresionismo en la pintura brasileña.

A su retorno a Brasil, su estilo será desautorizado e incomprensido por el conservadurismo y el ambiente doméstico y mesurado imperantes, por entonces, en Río.

No obstante esta reticencia primera, es notoria la influencia que ostenta tanto su obra como su incursión docente en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde instruye y determina la raíz pictórica de gran parte de las nuevas generaciones.

Su primera exposición individual la realiza en 1901. En tal oportunidad presenta 38 obras, 28 de las cuales son de arte decorativa: estudios de vitrales, estofos en seda, cerámica, diseños para capas de libros, esmalte, paños recortados, marquetería, papeles pintados, etcétera. Es comentado entre artículos de la época la poca recepción que tuvo dicha exposición, que, pese a ser una de las más significativas y completas que se han mostrado al público, contó, dada las características particulares del momento, con una profunda incomprensión.

En 1902 Visconti retorna a París, donde es invitado por Pereira Passos para pintar el Teatro Municipal de Río de Janeiro, que entonces se construía. De esta manera comienza el pintor un trabajo que le demandará varios años. Una vez finalizada, en 1908, es exhibida en su taller para el entonces presidente Rodrigues Alves. En aquel momento la obra es ampliamente celebrada. Con un universo de más de doscientas representaciones, si bien es objeto de un entusiasmo inicial, una vez mostrada en Río de Janeiro la obra es material de fuertes críticas. Se impugnaba que el argumento temático correspondía a una designación, a un arbitrio que no consideró necesariamente la opinión del artista, y que éste, forzado a

construir una trama nueva y original, se limitó a pintar extravagancias y asuntos en los que se sugieren, de modo artificial, ciertos tintes de su propia personalidad.

No obstante el tiempo que este trabajo demanda al artista, continúa, sin pausa, pintando cuadros de caballete. Así, en la Exposición Internacional de 1905, presenta dos retratos, uno de los cuales corresponde al de la escultora Nicolina de Assis, que constituye una de las obras capitales del género en el Brasil de comienzos del siglo XX. Por su parte, en 1906 expone en el Salón de París *Maternidad*, que es considerada una de las piezas más finas y admirables del artista.

En el año 1913, fruto de sus méritos, recibe un nuevo encargo oficial, encomendándosele en esta oportunidad pintar el cielo raso y el telón de boca del Teatro Municipal de Río. Tal misión le instala otra vez en París. Aquí da inicio a su trabajo en una gran factoría de la Rue Didot. Un bombardeo de la ciudad por los alemanes y la inesperada declaración de la Primera Guerra Mundial, sorprenden a Visconti, quien se ve forzado a mudarse dos veces de taller, transportándose sucesivamente a Saint-Hubert y Du Main. Esto, sin embargo, de ningún modo desalienta al pintor, quien concluye las decoraciones en pleno conflicto. Efectúa un cuarto viaje a Italia y regresa a su país en el auge de la campaña submarina de Guillermo II. Los años que van desde 1913 a 1916, no son de exclusivo desarrollo de las pinturas del Municipal, pues aquí surgen también los paisajes impresionistas de Saint-Hubert, altamente valorados y considerados como uno de los puntos cardinales de la producción pictórica del autor en lo que se refiere al desarrollo que experimenta en este género.

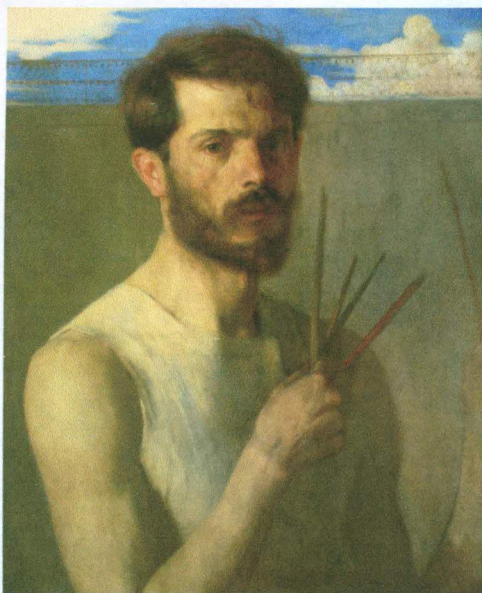
Ya desde 1918 el trabajo de Visconti varía constantemente entre la pintura decorativa y la de caballete, sin abandonar las labores que realiza en torno a las artes aplicadas.

En el primer periodo de 1930, debido a una reforma suscitada al interior del Teatro Municipal de Río, Visconti es solicitado, una vez más, para ejecutar trabajos en sus dependencias.

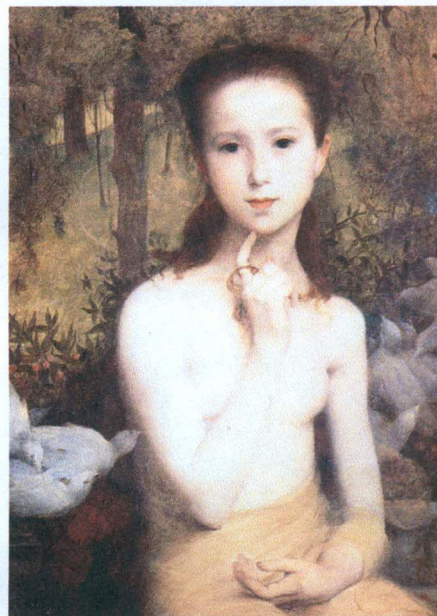
La labor creativa del pintor no se detendrá con el paso de los años. Entre 1934 y 1936 realiza la pintura de un friso sobre un proscenio. La última obra que expone durante su existencia será *Tres Marías*, exhibida en el Salón de 1944.

Aquel mismo año, Visconti, que para entonces ya cuenta con 77 años de edad, sufre un accidente en su taller de la avenida Mem de Sá, en Río. Los sucesos de tal episodio aún son oscuros. Federico Barata, quien ha estudiado la obra del artista, ha llegado a especular respecto de dichos acontecimientos, argumentando que se trataría de un "accidente o un crimen de que fue víctima en su taller". Al cabo de dos meses de lastimosa agonía, el pintor se reanima por unas pocas semanas, momento que aprovecha para retomar de alguna forma su labor pictórica. Este furor inicial, sin embargo, pronto se verá menguado. Fallece el día 15 de octubre de 1944.

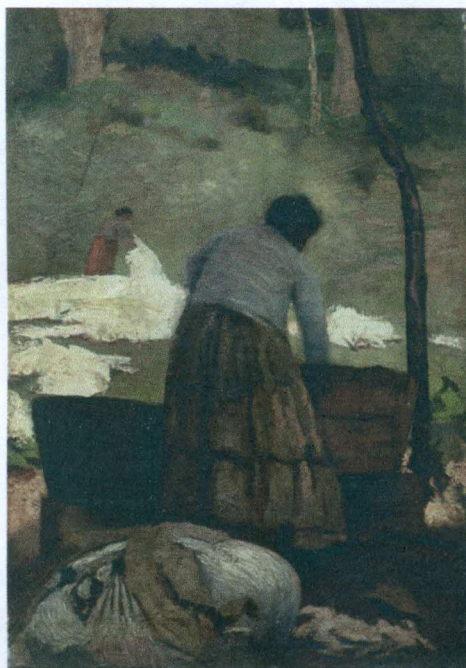
ANEXO: Obras de Eliseo Visconti



Autorretrato, 1902



Gioventú, 1898



Lavanderas, 1891



Retrato de Nicolina Vaz, 1905

BIBLIOGRAFÍA

Barata, Frederico, *Eliseu Visconti e seu tempo*, Rio de Janeiro, Livraria Editora Zelio Valverde, 1944.

Benezit, Emmanuel, *Dictionaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París, Librairie Gründ, 1976.

Cousiño Talavera, Luis. Catálogo general de las obras de pintura, escultura, etc. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Soc. Imprenta y Litografía Universo. 1922.

Exposicao retrospectiva de Visconti: II bienal do museu de arte moderna de Sao Paulo, Brasil, Estudio Gráfico, 1954.

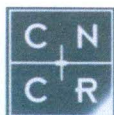
Mota, Flavio, "Visconti e o inicio do século XX", en Pontual, Roberto, *Diccionario das artes plásticas no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Civilizacao Brasileira, 1969.

Pintura Latinoamericana. Breve panorama de la modernidad figurativa en la primera mitad del siglo XX. Textos de Aracy Amaral, Roberto Amigo, Patricia Artundo, Rita Eder y Andrea Giunta. El Ateneo, Buenos Aires, 1999.

INFORME REALIZADO POR:

Nombre : Gustavo Porras. Licenciado en Historia y Teoría del Arte.
Universidad de Chile

Fecha : Abril de 2006



ANÁLISIS CIENTÍFICOS

INFORMACIÓN GENERAL

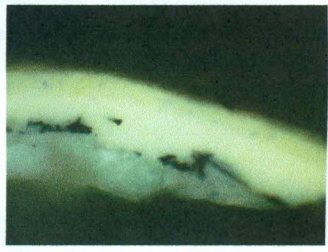
Título : "Sueño Místico"
Código de la obra : 018-05
Nombre del solicitante : Ossa, Carolina
Cantidad de muestras : 3
Análisis solicitados : fibras, capa de protección y corte estratigráfico.
Fecha solicitud : 21/04/2005
Nombre del analista : María Paz Lira / Álvaro Villagrán

RESULTADOS

CORTES ESTRATIGRÁFICOS

Corte 1

Número de análisis : **449**
Código de muestra : **LPC-48-03**
Ubicación de la muestra : zona inferior izquierda de la obra. Fondo color blanquizo.
Descripción de la muestra : muestra color claro, abarca desde la capa de protección a la base de preparación.
Análisis : cortes estratigráficos
Motivo del análisis : determinar la existencia de dos estratos de barniz diferentes

Técnica utilizada	Resultado	Imágenes
Estratigrafía	El corte entregó la siguiente 1) Base de preparación blanca semitransparente. 2) Capa negra discontinua y de altura variable. 3) Base de preparación blanca opaca de altura similar a la base 1) 4) Capa pictórica blanca con tonalidad amarilla y presencia de trazas de cristales azules. 5) Capa de barniz semitransparente. 6) Capa de barniz oscuro.	LPC-48-03-01.jpg; LPC-48-03-02.jpg; LPC-48-03-03.jpg 

Conclusión: En discusión con la restauradora se concluyó que la capa discontinua sería carboncillo. Se logran distinguir dos estratos de barniz. En las fotografías su diferenciación no es muy clara, pero en el microscopio se aprecia mejor.

ANÁLISIS DE CAPA DE PROTECCIÓN

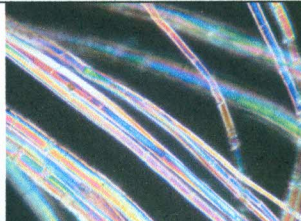
Número de análisis : 439
Código de muestra : LPC-48-02
Descripción de la muestra : hisopo de algodón impregnado en acetona/etanol 70/30
Análisis : barnices
Motivo del análisis : determinar capa de protección

Técnica utilizada	Resultado	Imágenes
Cromatografía de capa fina (TLC)	<p>Se realizaron tres placas las cuales se eluyeron con acetato de etilo, diclorometano y metanol respectivamente, el solvente de extracción fue acetona/etanol 7:3</p> <p>Placa 1: Elusión con Acetato de Etilo</p> <ol style="list-style-type: none">1) LPC-48-02-012) Goma Laca3) Dammar4) Elemi5) Cera de Abejas <p>Placa 2: Elusión con Diclorometano</p> <ol style="list-style-type: none">1) Goma Laca2) Dammar3) Elemi4) Cera Carnauba5) Cera de Abejas6) LPC-48-02-01 <p>Placa 3: Elusión con Metanol</p> <ol style="list-style-type: none">1) LC-48-02-012) Goma Laca3) Dammar4) Elemi5) Cera Carnauba6) Cera de Abejas	LPC-48-02-01.jpg; LPC-48-02-02.jpg

Conclusión: La muestra no se logró determinar en forma categórica, según los Rf registrados con los distintos eluyentes empleados, se trata de una mezcla de Goma Laca con Cera.

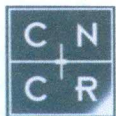
ANÁLISIS DE FIBRA DEL SOPORTE

Número de análisis : 438
Código de muestra : LPC-48-01
Ubicación de la muestra : Borde lateral derecho
Descripción de la muestra : Hilo de la tela
Análisis : Identificación de fibras
Motivo del análisis : Identificación de la fibra para estudiar su procedencia (aprovechar que tiene un timbre la parte posterior, del fabricante de la tela)

Técnica utilizada	Resultado	Imágenes
Luz Polarizada	Las fibras del soporte fueron identificadas como Lino 100%	LPC-48-01-01.jpg; LPC-48-01-02.jpg; LPC-48-01-03.jpg; LPC-48-01-04.jpg; LPC-48-01-05.jpg; LPC-48-01-06.jpg
		

INFORME REALIZADO POR:

Nombre : Federico Eisner
Fecha : junio del 2005



PARTICIPANTES EN LA RESTAURACIÓN DE LA OBRA

Restauradora responsable : Lilia Maturana M.

Intervención pintura : Ángela Benavente C.

Análisis estético histórico : Gustavo Porras

Análisis científico : Federico Eisner

Documentación fotográfica : Marcela Roubillard
Ángela Benavente C