

La conservación del arte contemporáneo

Pilar Sedano

*Jefa del Departamento de
Conservación-Restauración*

Museo Nacional de Arte Reina Sofía

Resumen

La concepción del arte contemporáneo es diferente a la del arte antiguo, por ello la metodología empleada en la conservación y restauración de la obra de arte contemporáneo es distinta a la utilizada en el arte tradicional, siendo necesarios unos talleres y laboratorios dotados de una tecnología adecuada.

El artista contemporáneo, frente al tradicional, más artesano, busca la manera de expresarse empleando todo tipo de materiales sin preocuparse, en la mayoría de los casos, su compatibilidad.

La fabricación industrial de los materiales utilizados: secativos, aglutinantes, soportes, etc. añaden a la obra un factor de deterioro importante, y al igual que su utilización, las diferentes capas de color superpuestas y la ausencia de barnices dificultan el tratamiento de restauración.

Otra problemática es la exposición de la obra en el mayor número de sitios posibles, por lo que su itinerancia aumenta el riesgo de deterioro debido al embalaje, el transporte la variación de las condiciones ambientales, etc.

En el año 1987, mediante un convenio entre el ICRBC (Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales) y el MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo) comienzan los primeros estudios y seguimientos de tratamientos específicos de obra de arte contemporáneo.

En octubre de 1990 se inicia el proyecto de instalación y montaje del Departamento de Conservación y Restauración del Museo Nacional Reina Sofía.

Este Departamento se encarga de las condiciones de conservación, del tratamiento, y de la redacción de informes para préstamos a otras Instituciones. Igualmente supervisa las colecciones del Museo y las exposiciones temporales que en él se realiza, efectuando los informes de entrada y salida de las obras.

El departamento cuenta con unas instalaciones y laboratorios adecuados, tanto para el estudio de la obra de arte contemporáneo, como para su posterior tratamiento

Palabras clave

Conservación / Contemporáneo / Acabados mate / Tratamientos / Fijación / Soporte / Capa pictórica / Preparación / Aglutinante / Adhesivo

Introducción

Uno de los mayores problemas de la conservación del arte contemporáneo ha sido provocado por el desconocimiento y la infravaloración de las obras, añadido además a los problemas intrínsecos como son sus materiales, técnicas y concepción.

Es muy frecuente la idea de que las obras contemporáneas deben estar en buen estado ya que son obras recientes o con poca antigüedad lo que provoca la extrañeza de que en un Museo Contemporáneo exista un Departamento de Conservación-Restauración.

Desde finales del S.XIX y principios del XX, los artistas comienzan a incluir materiales nuevos que hasta estas fechas no se habían utilizado en el mundo

Hasta hace relativamente poco tiempo la restauración de una obra contemporánea se realizaba de la misma forma y con los mismos criterios que una obra clásica, es decir, no implicaba ninguna especialización profesional

de las Bellas Artes. Unos de fabricación industrial, otros tomados de la naturaleza como hojas, arenas, pajas o plumas e incluso materiales de desecho.

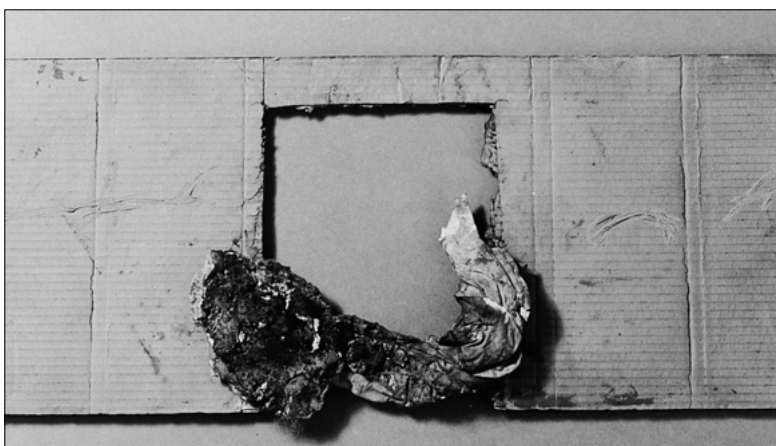
La idea de la concepción de la obra varía notablemente y el artista se implica en los momentos sociales e intelectuales de las épocas en las que vive creando obras dentro de las filosofías imperantes. Siendo estas obras, en muchos casos, un medio de expresión o de protesta.

Esto implicará la mezcla, el uso de materiales poco estables, a veces incompatibles entre ellos y en ocasiones de rápida degradación, tanto en colores, como en soportes.

Las ideas y movimientos cambian rápidamente en el siglo XX desde la exaltación del futurismo a las vanguardias más radicales. Los exilios de los artistas provocados por las dos guerras mundiales cambiarán los centros mundiales del arte: de Europa a América. El efecto que sobre las Vanguardias y el arte innovador va a tener la sucesión de dictaduras que se instalan en Europa, provocarán la persecución de los artistas e intelectuales, por lo que muchas obras de arte son destruidas o en el mejor de los casos quedan guardadas en sótanos, buhardillas o bóvedas con la consiguiente degradación que implicará los cambios bruscos de temperatura, humedades, etc., e incluso los ataques de insectos o roedores. Muchos artistas y sus obras no son conocidos durante largo tiempo, por lo que van a tener poca relevancia y valoración y ninguna o poca difusión. En los últimos años, gracias a las revisiones de los historiadores y especialistas comienzan a recuperarse a partir de la instauración de la Democracia en España.

Tenemos también que resaltar, como causa de deterioro el excesivo movimiento debido al intercambio cultural con obras originales, que ha aumentado en los últimos años, es decir, viajes, manipulación, cambios climáticos, vibraciones, que en muchas ocasiones no se hacen con las medidas correctas de conservación.

Los cuadros de grandes formatos o con técnicas complicadas, de empastes o gruesas capas de color sufren fuertemente con las vibraciones a las que son sometidas en sus traslados.



I. Tapies: cartón y tela

Desde el punto de vista de los tratamientos aplicados, hasta hace relativamente poco tiempo la restauración de una obra contemporánea se realizaba de la misma forma y con los mismos criterios que una obra clásica, es decir, no implicaba ninguna especialización profesional. Estas acciones han traído como consecuencia alteraciones importantes, muchas de ellas irreversibles.

Sólo a partir de los últimos veinte años se comienza a tomar conciencia de que son obras con una problemática muy diferente, mucho más delicadas y complejas, con materiales poco estudiados y características originales que el artista realiza intencionadamente.

Las protecciones o barnizados que sistemáticamente se aplican en una obra clásica pueden provocar en una obra contemporánea un cambio estético irreversible oscureciendo y engrasando pigmentos, que el artista había concebido como mates y transparentes. En seguida veremos algunos ejemplos de tratamiento de estos acabados.

Las reformas y creación de nuevos museos en los que se ha valorado este trabajo han creado los nuevos departamentos de Conservación y Restauración en los museos de Arte Contemporáneo en los que venimos esforzándonos durante años para conseguir que exista una formación complementaria dirigida a la conservación, que pueda perfectamente encajarse como una especialidad del último año en las Escuelas. Desde estos Museos la labor que estamos realizando es la de admitir en estancias cortas a diplomados y licenciados con el fin de dotarlos de criterios de actuación.

También es importante reseñar el cambio que se ha producido en los criterios en conservación-restauración en los últimos años, que va desde las ideas intervencionistas de eliminar cualquier rastro de daño o alteración mediante métodos radicales, pero con el detrimento de perder cualidades originales, como volúmenes, pinceladas, oscurecimiento de preparaciones y colores, hasta, la valoración en estos últimos años, de la Conservación Preventiva y la mínima intervención.

La importancia que han tomado en los últimos años las condiciones bioclimáticas donde se conserva y exhibe la obra, ha dado lugar a numerosas reuniones internacionales, donde se han presentado los últimos estudios y ensayos sobre diferentes materiales de almacenajes, controles de humedades, temperaturas y luz. Los daños provocados por alteraciones y cambios bruscos y la manera de poder mantener estas condiciones de forma estable son el mayor seguro para la conservación de las obras.

2. Benjamín Palencia: 1ª época



La educación e información del público, actividades para niños y adultos que acercan el Museo de una manera didáctica y ayuda a entender el arte son un complemento indispensable. Muchos daños en los Museos son producidos por atentados o accidentes ocasionados por el público que acude a los Museos. También es necesario implicar a los diferentes profesionales del Museo en la labor preventiva y de conservación.

Entre las grandes diferencias en la concepción del arte clásico y el contemporáneo, podemos destacar el acabado mate intencionado característica nueva que muchos artistas introducen en su obras y que desde el punto de vista de su conservación provoca serias dificultades.

Estos acabados pueden conseguirse de muy diversas formas, desde la elección de los soportes, la utilización de un tipo determinado de secativo, las cantidades de aglutinante en la mezcla de los pigmentos, hasta las cargas añadidas, es decir, pigmentos inertes, arenas u otro tipo de materiales introducidos con el color o en las preparaciones de los soportes que las hacen más absorbentes.

En el primer caso, las obras de Millares pueden ser un ejemplo. Las arpilleras que utiliza como soporte absorben la mayor parte de aglutinante, consiguiendo así la ausencia de brillos, pero que a su vez conlleva la mala adhesión de la pintura.

La influencia del tipo de soporte para conseguir efectos mates en los acabados de las obras la podemos encontrar también en obras de Miró; aglomerados, cartones o papeles, a veces sin preparación que absorben la mayor parte del aglutinante consiguiendo el efecto deseado por el artista.

Los secativos utilizados en ocasiones para provocar el rápido secado de la obra, dan como resultado aparte del aspecto mate, el agrietamiento de las capas pictóricas muy poco tiempo después de realizarlos.

En cuanto a la cantidad de aglutinante empleado en la disolución de los pigmentos, el artista utiliza muy poco para conseguir efectos mates, en este caso podemos, también, poner como ejemplos obras de Miró, cuyas superficies, casi etéreas, quedan como flotando en el soporte, los colores limpios, transparentes, son una de las principales características de las obras de este pintor. Como contrapartida el pigmento queda suelto y con una mínima sujeción al soporte.

Un ejemplo claro de estas técnicas, serían las obras de Tàpies, Agustín Alaman, Cossio. Otra técnica artística sería la de Klein, que sobre superficies a veces moldeadas deposita grandes cantidades de pigmentos sin ningún aglutinante.

Las superficies mates son infinitamente más delicadas, tanto por su mala adhesión, como ya he comentado, como por carecer de protección o barniz final, lo que acarrea problemas añadidos a la hora de su tratamiento o de su exhibición.

En viajes e itinerancias es necesario el diseño de protección, urnas y contramarcos, para evitar que cualquier material de embalaje puede rozar o quedarse adheridos sobre estas superficies. En cuanto a su exhibición tiene el peligro, si no llevan urnas protectoras, que el polvo ambiental se deposite sobre las obras, haciendo muy difícil su limpieza.

El no tener en cuenta la característica de acabado mate a la hora de tratamientos de conservación, ha llevado a intervenciones excesivas que han provocado en este tipo de obras, alteraciones irreversibles. Un ejemplo podemos encontrarlo en las obras de Miró antes comentadas, que han sido fijadas o reenteladas con cera, lo cual ha engrasado los pigmentos, alterando su índice cromático y por consiguiente perdiendo su transparencia.

Los tratamientos de conservación y restauración más complicados son los de fijación y limpieza, ya que tenemos la dificultad de encontrar adhesivos transparentes y no grasos que no cambien ni alteren el color y acabado original.

La utilización de adhesivos tradicionales como *colletas* o ceras, de una manera convencional mediante el empapelado, no es conveniente en todos los casos, ya que pueden provocar cercos o manchas, además son adhesivos excesivamente fuertes. La *colletta* necesita mucha humedad para la eliminación de residuos, y su color oscuro puede manchar la superficie. Las ceras amarillean y engrasan la capa pictórica, siendo igualmente difícil la eliminación de restos, necesitando disolventes muy fuertes que pueden dañar la pintura. Adhesivos naturales, pero más transparentes, como la cola de esturión o pescado, así como los celulósicos que se emplean en restauración de papel: la metilcelulosa, el hidroxipropil-celulosa y el almidón, han dado buenos resulta-



3, 4, 5 y 6. Benjamín Palencia:
detalles de tratamiento de succión.

dos, igualmente algunos adhesivos sintéticos, aplicándolos inyectados.

La manera de aplicación, sólo en el craquelado abierto con pequeños pinceles y utilizando la mesa de succión puede, a veces, ser una alternativa para evitar que el adhesivo se expanda.

En el Departamento llevamos utilizando desde hace años, las mesas de succión para conseguir la mayor penetración del adhesivo, sin presión superficial y evitar la expansión del mismo, como ya se ha comentado.

La elección del adhesivo es, en general, difícil, siendo necesario efectuar diferentes pruebas, tanto de aplicación, como de eliminación de los restos, que lógicamente debemos procurar sean los menos posible. También, por supuesto, dependerá del material o materiales que presenten las obras.

La limpieza es otra de las problemáticas de estas pinturas, muy difícil y algún a veces imposible. Por esta razón es aconsejable, la colocación de urnas en obras de superficie muy delicada.

Voy a comentar unos ejemplos prácticos de unas pinturas de acabados mates muy peculiares.

Con motivo de la exposición de Benjamín Palencia, que se realizó en el Museo en 1995, el Departamento de Conservación-Restauración del MNCARS tuvo la oportunidad de trabajar en 16 pinturas pertenecientes, la mayoría, a los fondos del Museo. En general, procedían de la donación de la familia del artista y habían estado en lamentables condiciones de almacenaje.

Como primer paso habitual en el tratamiento de conservación-restauración de las obras, se llevó a cabo un estudio minucioso de cada una de ellas que nos permitió determinar la naturaleza y profundidad de los daños, las causas que los habían producido y plantear posibles soluciones.

Durante este proceso se constataron datos que son interesantes para el estudio general de la pintura de Benjamín Palencia, tales como: correcciones, arrepentimientos, composiciones subyacentes, etc., así como detalles referentes a las técnicas y materiales empleados que cobran especial relevancia, dado el interés que el propio artista puso en ellos: "La materia es una de las cosas que más me interesa destacar ... por su belleza misma".

El estudio material y documental de la obra, se ha realizado con la ayuda de las técnicas de examen y análisis (observación con luz UV, RX, microscopio óptica y ensayos microquímicos, espectroscopia infrarroja y cromatografía de gases).

Los deterioros que aparecen en las obras analizadas se pueden atribuir en primer lugar, a causas intrínsecas, como es la propia naturaleza de los materiales que las constituyen; en segundo lugar, a motivos externos como: manipulación, transporte o almacenaje incorrectos o descuidados, que sin duda aceleraron sensiblemente el proceso natural de envejecimiento de dichos materiales.

En cuanto a las técnicas pictóricas de Benjamín Palencia habría que diferenciar dos épocas: en las primeras obras, figurativas, el uso de óleo sobre soportes celulósicos da a la pintura un aspecto matizado, presentando en general una buena adhesión. Los



7. Benjamín Palencia: 2ª época

problemas, en este caso, provienen de las condiciones desfavorables de conservación. Así, aparecen en este tipo de obras deformaciones del soporte debidas a cambios bruscos de humedad relativa, exfoliaciones con pérdida de pintura, provocadas por almacenaje o montaje inadecuado, o daños producidos por ataques biológicos.

Sin embargo, los problemas más importantes surgen con la técnica empleada en sus obras vanguardistas, donde introduce nuevos materiales. En la etapa de la "Escuela de Vallecas", a partir de su estancia en París, en 1929, aprendió a utilizar el collage empleando elementos diversos con absoluta libertad. En estos cuadros la temática y el vehículo están marcados por la tierras y arenas, que el propio artista recogía y que están presente en la mayoría de ellos. Introduce en su pintura toda clase de materiales naturales, buscando resaltar sus calidades: arenas de diferentes tamaños de grano, arcillas, hojas y pequeñas ramas de árbol, plumas de ave.

Asimismo, sigue utilizando el óleo, desde capas muy diluidas hasta muy empastadas y, a menudo, encontramos los característicos surcos realizados con el mango del pincel sobre la capa de pintura aún fresca, que recuerdan los que hace el arado en la tierra. También aparecen trazos de grafito, zonas quemadas, pigmento en polvo esparcido sobre el óleo fresco, capas muy gruesas de pintura, que forman al secar una superficie ondulada muy particular.

Esta mezcla de materiales da lugar a daños como: grietas, separación de los sucesivos estratos, desprendimiento y pérdida de materia, deformaciones y desgarros en el soporte, agudizado por el excesivo peso de las capas de pintura. En algunas ocasiones, a lo anteriormente expuesto, hay que añadir la existencia de composiciones superpuestas en ambas caras del soporte, que contribuyen a aumentar el peso del conjunto.

Las capas de tierra y arena que, según la bibliografía consultada, están lavadas y mezcladas con óleo y aceite de linaza, presentan una buena cohesión en general.

Los materiales naturales añadidos no parecen tener más adhesivo que la propia capa de óleo en la que se han incrustado cuando estaba aún fresca. Este tipo de materiales desgraciadamente, ha sufrido bastantes daños: algunas ramas y plumas se han perdido, quedando su huella en la capa pictórica. Las hojas de árbol siguen un proceso natural de envejecimiento, que las hace muy quebradizas y han sufrido pérdidas y levantamientos.

De lo anteriormente expuesto, debido a la gran mezcla de materiales que encontramos en estas obras, se deduce que son muy sensibles a cualquier movimiento o cambio climático.