

El Problema de los Materiales

El primer rasgo que distingue a la pintura contemporánea es la importancia que alcanza el material, no sólo como vehículo de expresión, sino como expresión misma del arte. En este sentido, el arte contemporáneo cree renunciar a la tradición en su búsqueda de la modernidad y, sin embargo, la expresión del arte no sabe olvidar su bagaje tradicional, de modo que se repite la eterna secuencia pictórica - soporte, preparación, color, barniz - si bien, en ocasiones, se suprime alguno de los pasos.

Entre la tradición y la novedad, la pintura contemporánea se siente atraída por la experimentación, asumiendo técnicas y materiales insólitos. Aun en el caso de obras realizadas con técnicas y materiales aparentemente convencionales, no se puede hablar de procedimientos tradicionales ante facturas extremadamente novedosas. La combinación de materiales distintos y heterogéneos en una misma obra es otra muestra de la creatividad contemporánea, pero la calidad de la creación no puede asegurar la conservación de la obra. De hecho, si hay algo que sorprende a los profanos es la necesidad de restaurar pinturas de muy reciente factura, creadas sin pensar en su perdurabilidad y con materiales cuyas posibles reacciones desconocemos. Estas, en gran medida, la causa del envejecimiento acelerado de la pintura actual. Los artistas, en la mayor parte de los casos, no co-

nocen las características de los materiales que usan, su resistencia al envejecimiento, ni las consecuencias de combinar sustancias o materias incompatibles entre sí o de incorporar al cuadro materiales inestables. Consciente o inconscientemente, el artista asume el riesgo derivado de su uso personal de los materiales.

Además de las imprevisibles reacciones de las mezclas, la mala conservación de la pintura contemporánea es consecuencia a menudo de la utilización de materiales de baja calidad, como muchos óleos y pinturas industriales, con aditivos en su composición, que degeneran en craquelados prematuros y decoloración por su inestabilidad a la luz y a otros agentes externos. Otras alteraciones graves pueden derivarse del uso de soportes reutilizados o inadecuados, como sábanas, sacos, conglomerados, tablex...

La aparición de los colores acrílicos permitió una auténtica revolución en el arte de este siglo, sobre todo por su variedad (más de 2000 colores inéditos) y por los acabados que posibilitan superficies lisas y perfectas. Pero los colores acrílicos, por su carácter mate y su porosidad, presentan problemas para el restaurador a la hora de abordar la limpieza de la superficie. La solubilidad de las películas acrílicas y la incrustación de la suciedad pueden hacer irreversible la alteración. Los acrílicos de baja calidad o los colores a base de resinas sintéticas (acetato de

polivinilo) dan lugar fácilmente a craquelados y exfoliaciones.

A todo ello se une la fragilidad de las obras mixtas, tan frecuentes en la pintura actual. La adición de arenas, cementos, polvo de mármol, limaduras de hierro... comporta riesgos de conservación por su peso y por las reacciones que pueden producir en el cuadro. La introducción de materiales inestables y delicados en collages, como papeles, cartones o fotografías, requiere tratamientos de restauración especiales, por no hablar de las obras del Eat Art, a base de arroz, chocolate, etc.

A veces, los artistas aceptan los cambios que se producen en sus obras debidos a los "defectos" de su técnica. La pintura contemporánea ha experimentado importantes cambios en el tratamiento de los materiales, como la aplicación del color directamente del tubo y la rapidez de ejecución del cuadro, que impiden el secado de las capas y provocan craquelados prematuros, o el espatulado del color en espesos estratos y frágiles texturas, o el uso de los pigmentos puros, sin aglutinante, que causa problemas de fijación. Otras alteraciones debidas a nuevas concepciones de la pintura son las que se producen en las preparaciones y telas que se dejan a la vista. Del mismo modo, la práctica desaparición del marco en obras actuales revela la fragilidad de los bordes ante golpes, roces, manchas o huellas, especialmente en los traslados.

Lourdes Rico Martínez es estudiante de Restauración y Licenciada en Historia del Arte

Abajo, "Marrón y Ocre" de **Antoni Tàpies**. Profunda grieta ocasionada por el tiro de secado de la tela, el espesor de la capa y el peso de los materiales de carga, en una zona de debilidad.

Los Nuevos Conceptos de la Pintura Contemporánea

Un aspecto determinante en la pintura actual, incluso de mayor relevancia que el color, es la estructura de la superficie: la textura y los valores ópticos. Esta categoría puede servir para clasificar las obras como superficies de textura gruesa o superficies lisas y pulidas (1) o como pinturas de carácter brillante, mate o con matices brillo-mate. En realidad, el espacio del cuadro es generado por los valores de la superficie, de modo que un brillo puede crear un espacio que sale hacia afuera o se retrotrae según la posición del espectador. La diferencia tiene singular importancia porque la misma alteración sufrida por una obra u otra puede tener diferentes repercusiones: un arañazo o una mancha serán mucho más perturbadores sobre una pintura lisa y perfecta que sobre la superficie abrupta de un cuadro matérico.

Por estas razones, es necesaria una especial cautela en la restauración en lo que respecta a las cualidades ópticas y de textura de la obra. La fragilidad de los empastes gruesos ante la presión o el calor y la vulnerabilidad de una superficie mate, lisa y monocroma son casos que el restaurador debe siempre tener en cuenta.

Otro rasgo característico y problemático de la pintura contemporánea es la frecuente renuncia del artista al barnizado final, con lo que la obra se ve expuesta directamente a la luz, la contaminación y la humedad

y, por lo tanto, a un envejecimiento prematuro. Las pinturas no barnizadas son especialmente vulnerables a la suciedad, polvo, manchas, huellas, arañazos... Una de las consecuencias de la ausencia del barniz es la frecuente formación de velos producidos por la migración de productos de degradación de los aglutinantes desde los estratos del color y de la preparación. Tras la limpieza, y para evitar la reparación, se ha recurrido en ocasiones a la aplicación de una fina capa de cera microcristalina.

Los cuadros no barnizados plantean, además, problemas de intervención en la limpieza y fijación de la película pictórica. La limpieza es extremadamente difícil en las superficies porosas, absorbentes, poco ligadas y con texturas complejas, en las que la suciedad se

incrusta con obstinación, y los disolventes empleados pueden saturar el color o dejar cercos. Las fijaciones pueden igualmente provocar cambios en la naturaleza de la pintura y en sus cualidades ópticas.

Pero si la superficie del cuadro tiene un papel fundamental en la pintura contemporánea, por primera vez va a alcanzar similar relevancia otro elemento hasta ahora olvidado (y sacrificado): el reverso. El reverso pintado, firmado, plagado de inscripciones y de información se eleva a la categoría de arte porque es parte integrante de la totalidad de la obra, lo que tiene espectaculares consecuencias para los criterios de restauración. El reverso de todas las obras de arte, antiguas y modernas, es portador de una cantidad de información que no debe ocultar-

se; pero, además, el reverso de la pintura contemporánea es arte en sí mismo, lo que exige el máximo respeto en los procesos de reentelado e incluso la renuncia a tal intervención.

El concepto de arte precedero es otro asunto espinoso que aborda la pintura actual y que afecta a los criterios del restaurador. Es cierto que muchos artistas no son conscientes del carácter efímero de sus materiales y que se ha detectado en los últimos años una mayor preocupación por la perdurabilidad. Pero no es menos cierta la existencia de una corriente artística para la que el envejecimiento y la degradación son rasgos positivos. Se da, así, en el arte contemporáneo una dialéctica, señalada por Althöfer, entre la perdurabilidad y la actitud voluntariamente precedera (2).



Abajo, "Blancuzcos frios" de **Gustavo Torner**. CARS. Agrietado y desprendimiento de empastes provocados por la fuerte tracción de secado de las colas vinílicas, junto con el peso de las cargas (feldespatos).



El arte efímero constituye para los restauradores un problema ideológico y no técnico, puesto que todo es restaurable y hasta las obras del Eat Art podrían conservarse en plexiglás o en otra sustancia. La cuestión es si es lícito entrar en contradicción con el artista interviniendo sobre una obra concebida para degradarse. Por un lado, hay quien sostiene que ante la imposibilidad de establecer criterios, es necesario respetar la opinión del artista. Por otro lado, parece justificada la conservación de algunas de estas obras como documentos o muestras de un tipo especial de arte. En cualquier caso y aunque se lleve a cabo, la restauración del arte perecedero constituye siempre una momificación de la obra y destruye su idea originaria. En este

sentido, Achille Bonito es partidario de "enterrar al artista con sus obras" y, en todo caso, utilizar la fotografía, el vídeo o el ordenador para memorizar la efímera existencia de tales obras (3).

Hiltrud Schinzel recuerda la imposibilidad de reproducir o conservar una de las manifestaciones más radicales del arte perecedero actual: el Performance. El Performance es una obra de arte que existe sólo en el momento en que se realiza, es una acción que no se manifiesta materialmente y no es reproducible (4).

Alteraciones Propias de la Pintura Contemporánea

La edad de la obra de arte no es lo que decide su supervivencia, sino los materiales de

que se compone y el ambiente en el que se encuentra. Por ello, no debe sorprendernos el rápido deterioro de muchas obras actuales, agudizado muchas veces por los frecuentes traslados, que pueden repercutir muy negativamente sobre todo en obras de gran formato.

Los soportes textiles naturales, frecuentes en las obras contemporáneas, sufren las alteraciones propias de su naturaleza orgánica: degradación físico-química por envejecimiento, pérdida de cohesión y resistencia, etc. Las telas gruesas (yute) permiten una buena adherencia del color por su estructura, pero cuando no están preparadas, parecen acelerar el desecado y desmenuzamiento del color.

Más específicas son las alteraciones debidas a las mez-

clas heterogéneas de fibras sintéticas entre sí y con fibras naturales, que al generar comportamientos distintos y tensiones, repercuten necesariamente en la película pictórica. El riesgo adicional de las telas confeccionadas y preparadas industrialmente es el desconocimiento de su composición y, por tanto, de su comportamiento. Determinadas fibras sintéticas, además, son afectables por el calor, los disolventes y la luz, como la poliamida. Los tejidos de poliéster son más estables e inertes. (5).

En cuanto a los soportes rígidos usados por los artistas, suelen comportar problemas por su inestabilidad, movimientos, higroscopicidad e, incluso, acidez. Maderas, conglomerados, contrachapados, cartones, tablex, son estructuras que podrían sustituirse fácilmente por soportes inertes.

Las preparaciones, cuando existen, pueden generar problemas si se da una excesiva unión entre éstas y el color: la mala adherencia a la tela es defecto común en las preparaciones industriales. También puede suceder lo contrario, es decir, una fuerte adherencia de la preparación a la tela y un defecto de adhesión entre preparación y color. Esta alteración es relativamente frecuente en las preparaciones acrílicas, además de su inestabilidad ante los cambios de temperatura.

Además de la exfoliación entre el estrato de color y la preparación, la película pictóri-

Abajo, "Grito Nº 7" de Antonio Saura. CARS.
Craquelado característico del oleo de baja calidad o con exceso de aglutinante. La película pictórica se agrieta por merma.

ca puede sufrir otras alteraciones por defecto de adherencia a la preparación, como el desprendimiento de partículas de color y la formación de ampollas.

Las gruesas superficies empastadas y el exceso de capas de color provocan una tendencia al desprendimiento por secado defectuoso. Los colores oscuros (azul, marrón, negro) son más frágiles en general y susceptibles de sufrir craquelados por merma, escamaciones y pulverulencia. A menudo, estos craquelados prematuros se deben a un exceso de aglutinante o a la mala calidad de la pintura. Las pulverulencias, a su vez, se pueden originar por un defecto de aglutinante.

El empleo de materiales sintéticos da lugar a alteraciones específicas, como las grietas oca-

sionadas por la fuerte tracción de secado del acetato de polivinilo. Los colores acrílicos son también delicados, sensibles a la luz, al calor y a los agentes contaminantes. La mezcla de colores alquídicos con aceites volátiles (lino o soja) da lugar a películas frágiles que se agrietan y fracturan con el movimiento de la tela.

Los colores sufren, en muchas ocasiones, decoloraciones y cambios de tono por sensibilidad a las radiaciones UV, como el amarillo de cromo profusamente empleado por Van Gogh.

Por otra parte, el carácter brillante o mate de una superficie puede verse alterado por huellas de dedos, manchas, cercos, etc., lo que implica una grave distorsión del espacio del cuadro, pues la alteración se con-

vierte en un elemento compositivo.

Especial mención merecen los collages por la peculiaridad y vulnerabilidad de los materiales a los agentes climáticos y a la luz. La resistencia al envejecimiento del collage depende del tipo y calidad del papel y de las colas. Los papeles se ven abocados a la oxidación (amarilleamiento) o decoloración y pueden llegar a desprenderse, además de precisar muchas veces tratamientos de desacidificación y consolidación. La combinación de distintas colas disminuye su poder adhesivo y causa amarilleamiento y fragilidad.

Las alteraciones en pinturas contemporáneas pueden ser, en definitiva, tan variadas como los materiales que componen las

obras y requieren imaginación en los tratamientos ante el carácter insólito de muchas situaciones.

La Actitud del Restaurador

Los métodos tradicionales de restauración resultan insuficientes para resolver las nuevas situaciones que se plantean en la pintura contemporánea, por lo que es necesario ampliar los métodos, manteniendo a la vez los principios de mínima intervención y reversibilidad.

La conservación de la pintura actual exige algo más que el dominio de los materiales y las técnicas: el restaurador debe ser consciente de la ideología del artista y tener conciencia crítica para evaluar los criterios adecuados en cada caso. En este sentido son interesantes las encuestas que se vienen realizando en distintos países a los artistas vivos para la obtención de datos sobre técnicas, materiales y opiniones de los propios artistas (6).

Al afrontar la restauración del arte contemporáneo, el restaurador se encuentra con obras que permiten ser tratadas como las tradicionales y a las que es posible aplicar, también, métodos experimentales. Otras obras plantean problemas técnicamente inéditos. En estos casos, la experimentación con materiales y procedimientos nuevos puede realizarse sobre modelos para comprobar sus resultados sin dañar el original. Existen, por último, obras que no presentan problemas técnicos, sino de cri-





Izquierda, "Pintura 1961" de **Antoni Tàpies**. CARS. Agrietado de la pintura: cola sobre superficie no porosa. La cola forma una película sobre la superficie sin llegar a penetrar. Tiende a secarse por tracción de secado.

terios (monocromos, arte perecedero, forración...). Para su resolución son importantes las opiniones del artista y de otros restauradores, porque el criterio, según los casos, puede oscilar entre la intervención mínima y la más drástica solución.

A causa de su cercanía en el tiempo, las obras contemporáneas no suelen ser conceptuadas como obras del pasado y, así, resulta difícil aceptar el envejecimiento y degradación de sus materiales. Esta es la razón por la que se apuntan soluciones drásticas para la restauración de ciertas obras, como el repinte total de los cuadros monocromos o el recambio de piezas. Estos planteamientos son posibles por la decadencia del concepto de originalidad en el arte actual y la desaparición del fetichismo del original. Ante la polémica generada por los nuevos criterios, la cuestión está en dilucidar qué es más importante conservar, si la obra misma aún dañada y desnaturalizada o la idea, el mensaje.

Para Schinzel, cuanto más próxima está la obra en el tiempo, más reproducible es y más importante es conservar la idea. Por el contrario, la obra de arte tradicional no es reproducible, tiene carácter único: "la idea originaria, después de una distancia temporal determinada, es irreversible" (7). Lo difícil es determinar hasta dónde llega esa distancia.

Métodos de Restauración del Arte Actual

Los métodos de restauración tradicionales no son sufi-

cientes para conservar el arte actual. Tienen la ventaja de que, por estar muy probados, conocemos sus inconvenientes y sus aplicaciones positivas, pero no se tiene constancia de los resultados a largo plazo sobre obras actuales. Otro tanto sucede con los métodos experimentales: sabemos de sus resultados positivos a corto plazo, pero no a largo plazo. De todo ello se deduce que no existen métodos, ni productos milagrosos y que es necesario experimentar nuevas ideas y nuevos sistemas ante la novedad de las alteraciones en el arte actual. Es también muy positivo que estos nuevos métodos y criterios no se limiten al arte contemporáneo, sino que se extiendan a las obras antiguas.

En lo posible, la intervención debe ser mínima, teniendo en cuenta, sin embargo, que la no intervención puede conllevar la desaparición de la obra, por lo que debe considerarse como un criterio arriesgado. Así mismo, deben agotarse siempre las medidas preventivas (aclimatación, filtros...) para evitar alteraciones innecesarias.

Actualmente, se han desaterrado errores de años, como la pretensión de "compatibilidad" según la cual, la restauración se ha de realizar con los mismos materiales empleados por el artista. Por un lado, los materiales nunca son los mismos, sobre todo si la separación en el tiempo es considerable. Por otro lado, y en lo que se refiere a la pintura contemporánea, los materiales son variados y, a menudo, "in-

adecuados", por lo que no es muy recomendable volver a usarlos en la restauración. Cada caso requerirá un material y un método de restauración que han de ser dilucidados por el restaurador.

Algunos métodos de restauración utilizados actualmente en pintura contemporánea:

Se tiende a desdramatizar el problema de las deformaciones en el soporte textil y a procurar paliarlas con un nuevo tensado o con mínima humedad y peso (si es posible). En casos extremos se ha recurrido a un tratamiento de humidificación y posterior secado en la mesa de succión, manteniendo el cuadro tensado en un telar durante todo el proceso (8).

En los desgarros del soporte textil se prefiere suturar los hilos de la trama con adhesivos elásticos y prescindir de los parches.

La forración se entiende como una intervención extrema a la que se recurre en caso de que el soporte sea incapaz de asumir su función por degradación muy avanzada. No se realizan forraciones para dar solución a otros problemas como deformaciones del tejido, desgarros, fragilidad de los bordes o craquelado de la película pictórica. El reentelado es una operación drástica e irreversible, ya que nunca pueden eliminarse del todo los restos de adhesivo, ni los efectos de la intervención (presión, calor, alisado...). Por todo ello, se evita en lo posible proceder a la forración.

Por otro lado, ante la importancia del reverso, si es imprescindible el reentelado, éste se lleva a cabo con tejidos transparentes, como el tejido de fibra de vidrio.

En pinturas de gruesos empastes es necesario extremar las precauciones durante el forrado para evitar el aplastamiento. La operación se realiza en la mesa caliente o de succión, se limita la presión y se protegen los empastes.

Para evitar las consecuencias del reentelado, son muy recurrentes los forrados no adhesivos experimentados en la Tate Gallery, basados en la aplicación de una tela de refuerzo de poliéster muy tupida yuxtapuesta a la original, pero sin adhesivo alguno. Este método puede llevarse a cabo sin necesidad de desmontar el original de su bastidor (9).

En cuanto a los adhesivos de forrado, prácticamente han sido desterrados los métodos tradicionales a la gacha (pérdida de adhesión y flexibilidad) y a la cera-resina (oscurecimiento de las capas pictóricas), y han sido sustituidos por resinas sintéticas en emulsión, activables por calor o por disolvente en frío (tipo Primal o Plextol), o Beva...

Ya en el campo de las superficies pictóricas, el tratamiento de las capas acrílicas puede resultar complicado al ser afectables por el calor y solubles en hidrocarburos aromáticos. El óleo aún fresco es igualmente sensible al calor y a la presión. Para fijaciones y sentados de color se utiliza una amplia gama

de productos, naturales o sintéticos, en medios acuosos o en disolventes orgánicos, que el restaurador selecciona según la necesidad de cada caso: gelatina de esturión, resinas acrílicas en disolución (Paraloid, Plexisol...), resinas acrílicas en emulsión (Primal, Plectol...), alcohol polivinílico (Mowiol...), este último se utiliza menos por su bajo poder adhesivo. En la fijación de superficies opacas se recurre a la hidroxipropilcelulosa en agua (Klucel) o al Plexigum en tolueno (5-10%), entre otras soluciones. Las combinaciones son infinitas.

La limpieza, por su parte, plantea nuevos problemas por la frecuente ausencia del barniz en

la pintura contemporánea, lo que implica una intervención directa sobre el original. A ello se añade la combinación de materiales en una misma obra con distintas solubilidades. Normalmente se prefieren los sistemas de limpieza en seco, evitando brillos y cercos. Se puede acudir a los viejos métodos de la saliva, miga de pan, gomas, agua destilada y disolventes ligeros.

La reintegración moderna tiene en cuenta los valores ópticos de la obra, es decir, la estructura de la superficie, el brillo o el carácter satinado, la función del color... En la reintegración de superficies mates se elaboran estucos con baja proporción de aglutinante, con las ventajas de

la fácil eliminación, buena adhesión y aspecto mate y liso. Los inconvenientes son la falta de elasticidad y la posible formación de fisuras, por lo que se debe aplicar en capas finas.

En estucados de superficies con textura gruesa y brillo hay una más amplia gama de materiales para escoger. Un estuco con mayor proporción de aglutinante es más apropiado, aunque su reversibilidad es menor. Las sustancias sintéticas son más estables.

El mayor problema del retoque es la tendencia a la variación cromática, tanto del retoque como de la obra original, por lo que se suele evitar intervenir en obras de reciente factura, aún

sujetas a cambios.

Los sistemas y materiales de reintegración cromática son muy variados, aunque es difícil encontrar un sistema reversible y adecuado a la pintura contemporánea. Algunos ejemplos: colores a la cera, estucos sintéticos coloreados, témperas, colores al agua, acuarelas, acrílicos, barnices transparentes con óleo, pigmentos secos, pigmentos con carboximetilcelulosa, resinas sintéticas...

Las pinturas contemporáneas, por último, no se patinan, ni se suelen barnizar al final del proceso, para no modificar la naturaleza de la superficie, ni el acabado que el artista deseaba para su obra.

NOTAS

- (1) Schinzel, Hiltrud. "Kunstwollen und Restauriervermögen". En Althöfer, H. "Restaurierung moderner Malerei", München, 1985.
- (2) Althöfer, Heinz. "Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee". Firenze, 1991.
- (3) Egurbide, Peru. Entrevista a Achille Bonito Oliva. *Babelia, El País*, 21.3.92.
- (4) Schinzel, Hiltrud. *Op.cit.*
- (5) Ruiz de Arcaute, Emilio. GETCRAC "Comunicaciones de la 2ª reunión de trabajo. Madrid 1990" ICRBC.
- (6) Este tipo de encuestas se están realizando desde hace años en Alemania (Centro de Düsseldorf), España (GETCRAC)...
- (7) Schinzel, Hiltrud. *Op.cit.*
- (8) Método aplicado en Dinamarca a ciertas pinturas del grupo COBRA. VVAA "Conservare l'arte contemporanea. La conservazione e il restauro oggi". Firenze, 1992.
- (9) VVAA "Conservare l'arte contemporanea. La conservazione e il restauro oggi". Firenze, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHÖFER, Heinz. "Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee". Nardini Editore. Firenze, 1991.
- ALTHÖFER, Heinz. "Restaurierung moderner Malerei". Callwey. München, 1985.
- INTERNATIONAL Centre for the Study of the Preservation of Cultural Property. "Synthetic materials used in the Conservation of cultural property". Rome, 1963.
- VVAA. GETCRAC, Grupo Español de Trabajo sobre Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo. "Comunicaciones de la 2ª Reunión de Trabajo. Madrid 1990". Ruiz de Arcaute, Emilio; Sedano, Pilar; y otros.
- VVAA. "Conservare l'arte contemporanea. La conservazione e il restauro oggi". Nardini Editore. Firenze, 1992.