

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO: LOS FONDOS DEL MACVAC

CONSERVATION AND RESTORATION OF CONTEMPORARY ART: THE VAULTS OF MACVAC

María Teresa Pastor Valls

*Doctora por la Universidad Politécnica de Valencia,
Programa de Conservación y Restauración de Patrimonio Pictórico*

- Resumen El presente artículo pretende mostrar la complejidad de la conservación restauración del arte contemporáneo, a través de reflexiones, planteamientos, criterios, entrevistas con artistas y soluciones planteadas en torno a la recuperación de varias obras pertenecientes a los fondos del MACVAC.
- Palabras clave Conservación, restauración, arte contemporáneo, criterios, entrevistas con artistas.
- Abstract This article attempts to show the complexity of the conservation/restoration of contemporary art, through reflections, approaches, criteria, artist interviews and considered solutions on the recovery of several pieces of art works from the MACVAC vault.
- Keywords Conservation, Restoration, Contemporary Art, Criteria, Artist Interviews.

Introducción

La producción artística contemporánea plantea complejos problemas de conservación derivados principalmente de las características intrínsecas de los materiales y técnicas empleadas, así como del propio concepto planteado por el artista, diferenciándose del arte tradicional. Con la llegada de la Revolución Industrial, los artistas comienzan a abandonar cánones y tratados, combinar materiales tradicionales (muchos ya procesados industrialmente como los óleos, soportes textiles mecanizados), con materiales de nueva creación (pinturas acrílicas, vinílicas, alquídicas, maderas postformadas, plásticos, etc.) y materiales experimentales (reciclados o procedentes de deshechos, instalaciones eléctricas, iluminación, alimentos, etc.).

Los estudios de las últimas décadas ponen de manifiesto que dicha combinación no sólo provoca que la obras contemporáneas experimenten un deterioro más complejo que los problemas que se venían encontrando en las obras tradicionales sino que –lo que resulta más dramático y preocupante– requieren de tratamientos de conservación en estados muy iniciales de existencia y apenas unos años después de haber sido creadas.

Ante este panorama el conservador restaurador se enfrenta a verdaderos retos a la hora de abordar los procesos de intervención, dado que ni los criterios, ni los sistemas empleados en el arte convencional sirven para resolver los problemas planteados¹.

No debemos perder de vista la importancia de la conservación del arte contemporáneo en las colecciones públicas y privadas, y su

valor económico. En este sentido el MACVAC atesora una colección de gran relevancia para el patrimonio cultural valenciano.

Conscientes de este hecho, en 2008 el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (IVC+R), inicia la conservación restauración profesional y especializada de obras procedentes de sus fondos. Un proyecto que continúa ininterrumpidamente hasta 2011 y que retoma el Servicio de Restauración de la Diputación de Castellón, el cual ha permitido la conservación y salvaguarda de multitud de piezas, gracias a la intervención y acondicionamiento de más de 46 obras². El programa de actuación llevado a cabo por un grupo de investigación multidisciplinar, se diseñó desde una perspectiva global interrelacionando varias líneas de estudio: condiciones ambientales, propuesta y aplicación de medidas correctivas, documentación, conservación y restauración de obras, entrevista y encuentro con artistas, establecimiento de mejoras en materia de difusión, etc.

¿Qué particularidades tiene la conservación-restauración del arte contemporáneo?

La conservación y restauración del arte contemporáneo, a diferencia del arte tradicional, plantea intervenciones de gran complejidad técnica. Aunque en ambos casos se hallan expuestas a factores externos de deterioro (condiciones ambientales, accidentes durante su exposición, almacenaje y transporte, agresiones, etc.), las consecuencias se ven notablemente aumentadas a causa de su interrelación con los factores de orden interno (heterogeneidad de materiales y técnicas, durabilidad, experimentación, carácter efímero) (Macarrón, 2013: 284-286; Ruíz de Arcaute, 2001: 34; Sedano, 1996 a: 67-69. Pastor

1 A) Existencia de piezas de recambio, posibilidad de restitución partes obra, superficies sin proteger, acabados mates, texturas, técnicas mixtas, materiales experimentales, instrucciones. B) Posibilidad de trabajar con el artista. Posturas (favorable o no a la intervención, deseo de ser consultado, derecho moral de intervenir o rehacer. C) No existe una perspectiva histórica sobre la evolución y degradación de los materiales, ni de los procesos de conservación restauración aplicados al arte no convencional. D) Falta de información publicada o formación en intervenciones de este tipo.

2 Francisco Cruz de Castro, Manuel Castañón, Raúl Torrent, Juan Genovés, Jordi Teixidor, Pablo Bartolomé Serrano, Manuel Clemente Ochoa, Manuel Calvo, Eduardo Úrculo, Julio Le Parc, Eva Lootz, Elena Asins, Gabriel Cantalapiedra, Bellido Lapedra, Millares, Tàpies, Saura, Mompó, Eduardo Sanz, Alfredo Alcaín, Sempere, Yturralde, Francisco Sobrino, Lucio Muñoz, Michavila, Ceferino Moreno, Anzo, Artur Heras, Jim Bird, Soledad Sevilla, Manuel Salamanca, Andrés Cillero, Javier Calvo, Guayasamín, etc.

et al., 2011: 9-19; Padrós et al., 2001: 32; Sedano, 1996 b: 2-4; Berger, 1990: 1-14; Berger, 1976).

Los materiales y técnicas empleadas en este tipo de obras, son tan numerosas y diversas como el volumen de obras, artistas y eventos expositivos. Cualquier formato, material o producto, pueden combinarse en una doble dimensión concepto-materia según la intencionalidad del artista, lo cual no solo convierte en una compleja tarea el reconocimiento e identificación de los materiales, causas y factores de alteración, sino también el diseño y aplicación de los tratamientos de conservación y restauración (Rambla, 1996: 5-8; Ruiz, 1993: 9; García, 1999: 3). A su vez, la clasificación canónica y los términos que suelen definir las dejan de responder. Las obras pierden su clasificación tradicional sobrepasando los planos de lo bidimensional hacia lo tridimensional y los estratos se combinan y alternan (Illa, 1992: 747-751; Escohotado, 1998).

Los cambios sociales, económicos y culturales producidos a partir de la Revolución Industrial, transmutarían todos los aspectos de la producción artística, iniciándose el abandono de cánones y tratados (Alvear, 1997: 42-44; Pugliese, 2006: 7-12; Lucie-Smith, 2000). Este proceso tomó forma definitiva con la experimentación de las primeras Vanguardias (finales XIX y principios XX). Las técnicas tradicionales (aunque ya procesadas como el óleo), se combinan con materiales producidos industrialmente (pinturas de celulosa, acrílicas, pigmentos de síntesis, plásticos...), a la par que se mezclan con materiales de uso cotidiano. Se crean técnicas basadas en el *collage*, los ensamblajes, el fotomontaje, los *ready-made*, el uso de materiales blandos, el movimiento y la compenetración con el espacio, lo cual supuso una ruptura con la pintura, y en general el arte, tradicional. Iniciando el camino hacia la experimentación, el artista decide no seguir los cánones y tratados, produciéndose el desarrollo teórico y la publicación de manifiestos (Chiantore, et al., 2005: 198-207; Micheli, 1994: 229-258; Montorsi, 1988: 8-14).

Con las Segundas Vanguardias (1940-1970), comienza el uso innovador y experimental de las técnicas tradicionales, de los nuevos soportes y medios pictóricos, de los sistemas de aplicación, de las obras cinéticas, iniciándose la introducción de materiales plásticos, percederos y eléctricos. A partir de esta fecha, se adapta y desarrollaron el uso del vídeo, la introducción de nuevos materiales (ej. resinas de poliéster, fibra de vidrio, poliestireno expandido), el resurgimiento de la artesanía, la expansión de los medios electrónicos y digitales, las instalaciones, *performance* y *environments*, etc., así como un predominio del eclecticismo, la colaboración entre artistas y la rapidez de cambio entre lenguajes (Pugliese, 2006: 39-69; Bustinduy, 2005: 95-100; Lucie-Smith, (2000): 297-384; Heinz, 2003: 129. Pastor et al., 2007).

Además de todo lo expuesto, pensemos en la existencia de piezas de recambio, de copias, e incluso de instrucciones dejadas por el artista, en la degradación como elemento artístico o busca la participación activa del espectador a fin de provocar determinadas experiencias sensitivas (vista, sonido, olfato y tacto). Se emprende así el camino hacia la búsqueda constante de nuevos lenguajes plásticos.

No podemos olvidar la postura que los artistas pueden adoptar respecto a la conservación de las obras (ser favorable, estar en contra, ejercer su derecho a intervenir con el restaurador, etc.), como tampoco, la posibilidad de que surjan conflictos con los intereses de los depositarios o propietarios de la obra.

De ahí, que ni los criterios, ni los medios o sistemas empleados en el arte convencional, van a servir totalmente para resolver los problemas que plantea la conservación de dichas obras. En este contexto, las intervenciones más comunes realizadas, se convierten en arduas (Sedano, 1996 b: 137).

Hasta la fecha, el estudio de numerosas obras contemporáneas procedentes de diferentes colecciones, revelan que un elevado porcentaje de estas presentan necesidades dramáticas de intervención en gran parte debido a graves

alteraciones en la película pictórica. Es el caso de los agrietamientos, levantamientos, desprendimientos y pulverulencia; alteraciones todas ellas a menudo resultantes de la sinergia de problemas de índole química (ej. degradación del aglutinante, presencia de determinados pigmentos, etc.) como físico-mecánica (ej. rigidez excesiva, tensiones mecánicas, etc.).

De hecho, según afirman multitud de especialistas, una de las mayores dificultades a las que nos enfrentamos es la relacionada con los tratamientos sobre capas pictóricas sin barnices de recubrimiento (limpiezas, forraciones, adhesión y consolidación, etc.) (Calvo, 2002: 335-336; Berger, 1978: 18; Althöfer, 2003: 17; Lorne, 1995; Elias et al., 2006; Michalski, 2008: 27), estratos que pueden tener distintos acabados, grosores y texturas, quedando expuestos a los agentes externos y que constituyen para muchos una de las grandes riquezas de la pintura contemporánea (VV.AA., 2007; Bracco, et al., 1988; Périer-D'Ieteren, 1991: 91; García, 1999: 2). Otras intervenciones de soporte, como las consolidaciones y la corrección de deformaciones, se complican en este tipo de obras debido a sus características. Muchos de estos daños responden a la combinación de los materiales constitutivos de las obras con oscilaciones termohigrométricas, accidentes y manipulaciones incorrectas. La complejidad técnica de este tipo de intervenciones reside en el peligro de alterar la integridad de las capas pictóricas, modificando el acabado y color original.

La aplicación sistemática de criterios y sistemas tradicionales, o incluso demasiado modernos al intervenirlas, ha provocado en algunas piezas la aparición de cambios irreparables. Por tanto, se pone de manifiesto la necesidad de establecer unos criterios y sistemas de actuación compatibles con la postura del artista, que deben plantearse desde el estudio y el conocimiento paralelo de temas tan diversos e interrelacionados como son los materiales y las técnicas, el estudio de las alteraciones y sus causas, la filosofía de creación, la legislación vigente, las técnicas

de caracterización y análisis específico, o los nuevos avances y tratamientos que deben ejecutar profesionales especializados.

Junto con la información procedente de los exámenes científicos, los datos obtenidos a través de las entrevistas suponen una indispensable base sobre la que acometer una intervención de conservación restauración con las máximas garantías, dando cumplimiento a la Ley de Propiedad Intelectual³. Estas constituyen una fuente primaria de conocimiento de indudable valor documental. Estas aportan una valiosa información en cuanto a los materiales y técnicas empleadas, respecto al proceso creativo, el significado o punto de vista del artista frente al envejecimiento, deterioro, conservación, restauración y presentación. De ahí, que dabamos tener muy en cuenta la aplicación de la conservación preventiva en todos los ámbitos que tengan que ver con las obras de arte, para que su restauración se lleve a término solamente en última instancia.

Conservación-restauración de obras en el MACVAC. Estudio de casos:

A continuación se exponen diversos casos representativos, con los que ilustrar la problemática de la intervención de obras contemporáneas.

CASO 1⁴. *Estos fueron sus poderes, Francisco Cruz de Castro (1935), 1970, mixta sobre madera, 128 x 128 x 37 cm, MACVAC.*

Esta obra constituye un ejemplo representativo de recuperación de la materia, imagen y

3 Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril por la que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

4 Ver: VV.AA. (s/a): «Monografía obras restauradas Museu d'Art Contemporani...». Directora Gerente IVC+R: Carmen Pérez, Supervisión Técnica: Carmen Pérez y M.^a Teresa Pastor. Técnicos conservación y restauración: Ana Pellicer, M.^a Teresa Pastor. Colaboración IVC+R: M.^a Gertrudis Jaén, Isabel Martínez, Immaculada Traver. Alumnos máster UPV-IVC+R 08-09: María García. Analíticas: David Juanes. Fotografía: Pascual Mercé y técnicos restauración.

concepto de una obra contemporánea. En ella, el artista imagina cómo sería el entierro de una prostituta y su panoplia, tras contemplar el sepelio de un importante general. Corren los años 70, palabras y frases como: «tabú, objeto, monotonía del pensamiento, el objeto y su circunstancia, me agrada lo extremado, dirección prohibida, lugares comunes, vulgaridad, ñoñería, caducidad, lo serio y el orden...», acuden al artista... *Ya no me hace falta* o *Estos fueron sus poderes*, se barajan como títulos para su proyecto.

Para plasmarlo, Cruz de Castro nos presenta un ataúd negro que va colgado en la pared mediante una estructura cuadrada, también del mismo color; sobre el ataúd coloca un sujetador rosa de aspecto sugerente, e insertados en el sistema de sujeción, un conjunto de elementos metálicos de forma redonda y color dorado, que representan monedas. Esta obra, creada y expuesta en 1970, supuso un gran impacto para el público de la época. En esas fechas el sujetador desapareció, por lo que el autor se vio obligado a sustituirlo de forma urgente sacrificando la idea inicial.

Treinta y nueve años más tarde, la obra presenta una serie de problemas que hacen necesaria una intervención de urgencia. Entre otras alteraciones, tales como elevados niveles de suciedad, erosiones y lagunas en la capa pictórica, corrosión de elementos metálicos o la presencia de problemas estructurales en la unión del marco y la obra, que evidentemente afectaban a la conservación de la obra, cabe destacar la pérdida de funcionalidad de la prenda textil, que, por otro lado, no era la original, ya que, como decimos, fue sustraída y reemplazada el primer día en que la obra se expuso al público. Antes de iniciar el proceso de intervención, se realizó una puesta en contacto y entrevista con el artista para obtener una mayor información sobre el significado, la técnica y los materiales empleados en la ejecución de la pieza, así como consensuar la intervención. Gracias a ella, el artista, entre otras muchas cuestiones, nos habla de variación de la idea de la obra precisamente a con-



Bocetos para la obra *Ya no me hace falta* o *Estos fueron sus poderes*, Francisco Cruz de Castro.



Ya no me hace falta o *Estos fueron sus poderes* tras la intervención (en la actualidad la prenda textil tiene otra disposición).
Fotografía: Pascual Mercé.

secuencia del señalado cambio. Tras finalizar el tratamiento de la parte principal, en la que las zonas mates, satinadas y brillantes desempeñaban un importante papel, se inicia una estrategia para recuperar el concepto primigenio planteando una serie de cuestiones en las que, conjuntamente con el artista, se baraja el mantenimiento o sustitución del sostén.

Las pruebas de limpieza que se realizaron sobre dicha prenda no fueron satisfactorias, dada la degradación que sufría el material, por lo que el artista decidió sustituirla por

otra nueva, y delegó este trabajo en el equipo de restauración. Se buscó un sujetador acorde a la idea original («El sostén tiene que ser rosa... muy sugestivo»), gracias a las imágenes proporcionadas por el Centro Internacional de Documentación Artística (CIDA) de Vilafamés. Tras su adquisición, el autor eligió la forma en que la prenda debía ser colocada teniendo en cuenta el carácter solemne que debía conferir la obra. Este cambió de idea el día de la presentación de la misma, pues a su parecer carecía de plasticidad. A su vez, proporcionó información sobre la sustitución futura de la pieza, abriendo la posibilidad de incluir otros colores: rojo, amarillo..., o sobre su primera exposición junto a unos candelabros simulando un velatorio... Estas cuestiones se adjuntaron por escrito a la memoria de la intervención, a fin de acompañar a una obra que aún hoy continúa sorprendiendo al espectador y sigue planteando temas de actualidad. Tras el proceso de restauración, el artista donó la obra al MACVAC.

CASO 2⁵. Ropa tendida, Manolo Castañón (1941-2013), 1982, madera y cuerda, MACVAC.

Esta obra se realizó en la década de los 80, siendo expuesta en la Alcaldía de Triel sur Seine (Francia). El artista fue premiado con la medalla de la Ciudad y la obra pasó a formar parte de la colección del MACVAC.

Su intervención supuso un reto, tanto en cuanto a criterios como a concepto, habiendo sido determinantes las conversaciones mantenidas con el artista para solucionar los distintos problemas de conservación, ya que la obra llegó en dos piezas talladas en madera de caoba, que representan un pantalón y una falda. Tras un primer contacto, averiguamos que la obra era

en realidad una instalación que, por motivos que desconocemos, había sido desmontada e inventariada por separado, retirando las piezas secundarias o de soporte.

El artista aportó las instrucciones de montaje a través de varias anotaciones y fotografías, lo cual permitió recuperar no sólo las distintas piezas de las que estaba compuesta (dos tallas y una estructura de sujeción formada por tres postes de madera de eucalipto y una base de madera de pino), sino también la decoración y significados perdidos. De clara inspiración mediterránea, el conjunto representa un tendedero en el que están colgados el pantalón-hombre y la falda-mujer. De este modo, con la recuperación de los señalados elementos, se ha devuelto el concepto de la obra en la que, en palabras del propio artista: «...los vestidos y los seres humanos forman parte del mismo destino: se lavan, se secan y se resecan».

Por otra parte, el estado de conservación de las distintas piezas suponía otra problemática distinta. Dichos elementos presentaban suciedad superficial generalizada, diversas manchas y cercos de humedad, ataque de insectos xilófagos y microorganismos, grietas de la estructura, etc. La alteración que planteaba más controversia en cuanto a criterios de intervención era la importante decoloración sufrida en las zonas teñidas de las distintas piezas que conforman la instalación, causada por la exposición a elevados niveles de iluminación. En el caso de las piezas talladas, las zonas coloreadas correspondían con el cinturón del pantalón y la decoración de la falda. La estructura, por su parte, presentaba restos de huellas de pies y manos, y chorretones en forma de lágrima.

Para llevar a cabo los tratamientos de restauración, se realizaron una serie de estudios previos, con el fin de obtener la mayor información posible sobre la técnica, materiales, alteraciones e idoneidad de tratamientos: estudios analíticos, documentación gráfica y fotográfica, identificación de la madera y realización de probetas en las que ensayar la resistencia de distintos tintes comerciales.

⁵ Ver tríptico: VV.AA. (s/a): «Monografía obras restauradas...». Directora Gerente IVC+R: Carmen Pérez, Supervisión Técnica: Carmen Pérez y M.^a Teresa Pastor. Técnicos conservación y restauración: Ana Pellicer, M.^a Teresa Pastor. Alumnos máster UPV-IVC+R 08-09: M.^a Pilar Montolio. Analíticas: David Juanes. Fotografía: Pascual Mercé y técnicos en restauración.

la zona del fondo y bordes, así como pequeños desprendimientos de soporte en las esquinas inferiores de la pieza. Aparte de pequeñas lagunas, mostraba una importante zona de desprendimiento de la capa pictórica situada en los personajes de la diagonal izquierda a causa de su exposición a oscilaciones termohigrométricas no controladas fuera de los parámetros ideales de conservación. Dichos desprendimientos, en forma de escamas cóncavas, se localizaban en las áreas de color negro en las que la pintura fue aplicada con un mayor grosor, respondiendo a un problema de secado (exceso de secativo y carga) derivado de la técnica empleada (capa vinílica ligeramente adherida sobre base satinada alquídica en blanco). Las zonas alteradas, pese a una intervención anterior, se hallaban muy resacas y con peligro de desprendimiento. En la intervención anteriormente señalada, la zona de los personajes fue barnizada mediante aerosol, lo que alteró el acabado al dejar numerosas e irregulares deposiciones de producto sobre la superficie y zonas brillantes. Además, se hallaron restos de un adhesivo acrílico aplicado en forma de cúmulos sobre las escamas, lo cual ha favorecido el desprendimiento de partículas en algunos puntos, lo cual ha complicado la posterior intervención llevada a cabo. Así mismo, mostraba repintes sobre los personajes, incluidas las grietas, en un intento de ocultar los daños.

Se ha analizado la obra con el fin de determinar los pigmentos empleados por el autor y la técnica de ejecución. Para ello se obtuvieron distintas micromuestras previamente a su intervención de zonas que afectarían a la lectura de la obra.

Tras solicitar permiso al artista y a la Galería Marlborough, se inició el proceso de intervención. Un proceso, del cual, debemos destacar su complejidad técnica. Como en tantas obras contemporáneas, la limpieza y estabilización (consolidación y adhesión) constituyen tratamientos que son un verdadero problema a causa del peligro de alterar la obra y su concepto. Tras realizar diversas catas y



Detalle proceso adhesión película pictórica *Secuencia 41*, Genovés. Fotografía: Ana Pellicer.

pruebas se realizó una limpieza físico-química y mecánica. Así, se llevó a cabo la extracción del polvo y la eliminación de manchas.

A continuación, la intervención se centró en la consolidación y adhesión de la película pictórica, un complejo proceso gracias al cual las zonas dañadas han recuperado su estabilidad. Este fue resuelto mediante una preconsolidación de las zonas dañadas con un polímero sintético y la adhesión de las escamas mediante una cola natural, espátula caliente y pesos. Finalmente se procedió a realizar un estucado y reintegración cromática. En la selección de los materiales se tuvieron en cuenta las condiciones ambientales de retorno.

CASO 4⁷. *Opresión*, Manuel Clemente Ochoa, 1974, bronce y hierro, 22 x 86 x 22 cm, MACVAC.

Como en los anteriores casos, la restauración de la obra *Opresión* planteó un verdadero reto al equipo de trabajo, por lo que respecta al establecimiento de los criterios de intervención. Tras años de exposición en el exterior del museo y expuesta a las inclemencias del tiempo, su

⁷ Ver tríptico. VV.AA. (s/a): «Monografía *Opresión*». Directora Gerente IVC+R: Carmen Pérez, Supervisión Técnica: Carmen Pérez. Técnicos conservación y restauración: Isabel Martínez, Immaculada Traver. Analíticas: David Juanes. Fotografía: Pascual Mercé y técnicos restauración.

aspecto original había cambiado radicalmente afectando seriamente a su materia y concepto. La puesta en contacto con el artista resultó crucial a la hora de plantear su intervención, pues se trataba de una pieza que debía exhibirse y custodiarse en el interior.

Realizada en bronce con base cúbica de hierro, representa la opresión a la que estamos sujetos. La parte superior corresponde a los personajes, los cuales tratan de escapar de las normas y exigencias, siendo presionados por el contorno de las paredes. La parte inferior o base, corresponde a un módulo rígido que impide la salida y toda ambición de libertad. Definida por el artista como participativa y sugerente, en la frontera de la abstracción, lucía una pátina verde homogénea constituida por una capa estable de tenorita cubierta por carbonatos y cúmulos puntuales de malaquita y azurita. La base de hierro, se hallaba llena de óxido (presencia de hematites roja y parda) y de cráteres de distinto tamaño y lascas de oxidación en la base en contacto con el suelo.

Tras la documentación gráfica y fotográfica y la realización de la entrevista al artista y del estudio de caracterización de materiales, se inició la intervención de esta pieza realizada en bronce cuaternario⁸.

Tal y como había indicado el artista la obra debía volver al aspecto inicial que tenía tras su creación. Esto es, bronce sobre hierro sin pátinas de corrosión. Por tanto, se retiró con una limpieza físico-química⁹ y mecánica la pátina compuesta por cuprita rojiza y sales de cobre, silicatos, yesos, carbonatos y sulfato de cobre, recuperando el aspecto dorado pulido y brillante del bronce. En su caso, el hierro debía conservar parte de la pátina estable de tono oscuro sin llegar al color plata del hierro descarnado. Tras la limpieza y pulido, se aplicó una capa de protección para mantener su acabado y aspecto.

⁸ Microscopía estereoscópica, microscopía óptica, microscopía electrónica de barrido con microanálisis, espectro EDX. Aleación de cobre: 8% de plomo, 6% de estaño y 4'5 de zinc.

⁹ Utilización controlada de diversos quelantes y ácidos posteriormente neutralizados.



Foto antes de la restauración *Opresión*, Manuel Clemente.
Fotografía: Pascual Mercé.

De nuevo, presentamos una obra cuyo deterioro hubiera podido evitarse con la aplicación de medidas de conservación preventiva. Esto nos lleva a insistir de nuevo en la importancia de realizar una exhaustiva documentación paralela al ingreso de una obra en una colección.

CASO 5. *Altar de un pueblo español*, Alfredo Alcáin (1936), 1970, instalación sobre pintura murales (s. xvii), MACVAC.

Se trata de unas pinturas murales al *secco* del siglo xvii de clara influencia renacentista y de gran significación devocional para la población de Vilafamés, sobre las que Alcáin realizó una instalación en los 70. Dicha instalación, crítica a la sociedad de la época, fue seleccionada por Aguilera Cerni pasando a formar parte de los fondos del MACVAC.

Hablamos de una obra excepcional, que conjuga dos obras en una misma, cuya recuperación fue posible gracias a la subvención concedida al MACVAC por la Dirección General de Patrimonio Cultural Valenciano (DOGV 6091 de 31/08/09)¹⁰.

El problema de conservación planteado tenía que ver precisamente con la convivencia de dos obras de dos épocas artísticas distintas, así como con la pérdida de elementos y modificación de la más moderna. ¿Los exvotos de cera pertenecían a la primera o a la segunda? ¿Qué hacer con las estampitas, monedas y demás ofrendas que los visitantes depositaban sobre el altar de forma continua? ¿Eran originales los distintos objetos expuestos? ¿Cómo compatibilizar la intervención de una obra tradicional declarada BIC con los criterios de intervención de una obra contemporánea?

Las pinturas murales decoran la capilla situada en la primera planta del palacio. Se trata de motivos vegetales de influencia renacentista formados por roleos entrelazados, lazos y distintas figuras zoomórficas y antropomórficas. Destaca el ave fénix del testero y un medallón del arcángel San Miguel. En la parte superior y borde del frontal las pinturas recrean las puntillas de un mantel con un Sagrado Corazón en el centro. Realizadas sobre mortero de yeso, presentaban importantes degradaciones: suciedad superficial, fisuras de los estratos pictóricos, grietas, abrasiones y pérdidas importantes de la decoración ocasionadas por efectos físico-mecánicos, agravados por una fuerte exposición a la humedad e inadecuadas intervenciones anteriores (aplicación de cemento).

En 1970 se instala la obra de Alcaín, concebida como una crítica a la sociedad de la época. El autor señala que sus elementos fueron variando con cada exposición: «La expuse

dos veces en galerías de Madrid..., le añadí más exvotos y objetos...». Tras seleccionarla Aguilera, la obra se entroniza quedando patente la convivencia entre dos épocas artísticas. «Y al instalarla en Vilafamés cambió del todo al colocarla en el altar del XVII. En este entorno se convirtió realmente en un altar».

Durante esta última etapa (1972-2009), la obra ha continuado su evolución y continuo cambio debido a la devoción popular. En cierto modo, la obra ha continuado viva, aunque el concepto inicial ha tomado un camino contrario al sentido ingenuamente crítico que se pensó en principio: «...como la obra se ha convertido en algo vivo, en la que el público interviene, no me puedo oponer a ello», «Que crezca». «Si la gente ha ido incorporando cosas ¿lo voy a impedir? Que siga cambiando...», mantiene Alcaín.

La instalación, formada por distintos elementos (altar de madera postformada policromada en tres piezas, una de ellas con la imagen de la Dolorosa, instalación eléctrica y 12 bombillas, objetos decorativos: 26 exvotos de cera, flores y búcaros de plástico, porta velas de vidrio y cerámica, estampitas de papel, etc.), presentaba suciedad superficial, depósitos grasos, manchas de diversos tipos, erosiones, pérdidas de película pictórica, fundido de bombillas, deformación de los elementos de cera, pérdida y sustitución de elementos, etc.

Previo al proceso de restauración se realizaron diversos estudios a fin de identificar los materiales constitutivos. En primer lugar, se llevó a cabo la limpieza de las pinturas murales para la eliminación del polvo superficial, tras la protección de las zonas con peligro de desprendimiento. Una vez estabilizado el soporte y la película pictórica, se realizó una limpieza físico-química y mecánica. Tras el estucado, se procedió a la reintegración volumétrica y cromática ilusionista de las partes faltantes.

Tras consensuar con el artista los criterios a aplicar, se realizó la limpieza físico-química y mecánica del altar. Después, se efectuó la consolidación estructural, la fijación de la película

10 Subvención: Conselleria de Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana. Supervisión técnica: Direcció General de Patrimoni Cultural Valencià e IVC+R. Dirección del proyecto: M.^a Teresa Pastor. Análisis científicos: IVC+R. Técnicos de conservación restauración: M.^a Teresa Pastor, Raquel Gómez, M.^a del Mar Sánchez, Mercè Orihuel. Fotografía: Pascual Mercé. Equipo técnico de restauración.



Fotografía tras la intervención del *Altar de un pueblo español*, de Alfredo Alcáin.

pictórica, el estucado, la reintegración y la aplicación de una capa de protección.

En los objetos que acompañan a la instalación, se realizaron diversos tratamientos tales como: limpieza, estabilizaron, adhesión y consolidación, corrección de deformaciones, estucado y reintegración. Finalmente se colocó un metacrilato como protección de las pinturas murales del altar, la cual permite su disfrute y ventilación. Cabe señalar que se realizó un inventario y etiquetado de todos los objetos. Aquellos que fueron identificados como propios y seleccionados por el artista, fueron expuestos según su ubicación original. El resto se hallan en el CIDA (manteles, estampitas...). Según indicaciones del artista, pueden retirarse parte de las estampitas que vayan acumulándose de forma excesiva.

CASO 6¹¹. Jardín homenaje a Picasso, Eduardo Sanz, 1974, madera y cristal decorado, 110 x 100 x 15 cm., MACVAC.

Con los años, esta obra terminó en los almacenes del MACVAC. *A priori*, nada se sabía de su montaje y modo de exposición. Como en otras ocasiones, el trabajo de documentación y la puesta en contacto con el artista, fueron la clave para la recuperación de una obra cuyos materiales constitutivos y técnicas de ejecución la hacen única y especial.

11 Ver: VV.AA. (s/a): «Monografía Eduardo Sanz». Subdirectora IVC+R CulturArts GVA: Carmen Pérez. Técnicos: Julie Chanut (prácticas Universidad Pantheon Sorbonne I Paris); Coordinación y dirección: M^a Teresa Pastor. Analíticas: David Juanes, Livio Ferrazza. Fotografía: Pascual Mercé y técnicos de restauración.



Jardín homenaje a Picasso, Eduardo Sanz.

La obra, realizada en vidrio, espejo de plata con diversos acabados, madera postformada y esmalte, está formada por cuatro elementos. En la pieza central (centro de la composición), asoma la cabeza de Picasso, el cual es homenajeado. La parte inferior corresponde a una barandilla y las laterales a dos árboles sobre peanas pintadas de blanco. Los espejos, colores y formas geométricas están en función del paisaje, en que el espectador entra a formar parte.

En general, dichas piezas presentaban suciedad superficial y polvo acumulado, así como manchas diversas. Por otro lado, mostraban falta de adhesión en los elementos que conforman los árboles junto a una separación de los estratos del contrachapado y levantamientos de capa pictórica, localizados principalmente en la zona inferior a causa de la acción de la humedad y debido al arrastre de las piezas. La

exposición a dicho agente produjo la formación de goterones de agua en el interior de los vidrios y espejos, así como la corrosión de los elementos metálicos del espejo y la formación de moho. Cabe señalar que dicha humedad había sido absorbida por capilaridad, arrastrando la suciedad y las partículas de polvo ambiental, y condensándolas sobre la madera durante su almacenaje.

Tras varias conversaciones con el autor una vez realizada la documentación gráfica y fotográfica, junto a la identificación de materiales, se llevó a cabo el desmontaje de la obra como paso previo a la limpieza. Esta permitió la eliminación del polvo superficial, la suciedad grasa y la eliminación de las juntas de silicona dañadas (pérdida de adherencia con el vidrio y la madera). Tras esta fase, se realizó la consolidación y adhesión de las zonas despegadas

y dañadas. Como tratamiento interesante, cabe resaltar la reintegración de los espejos, resuelta por sugerencia del artista aplicando poliéster reflectante adhesivo.

En la fase de montaje, se aisló el vidrio se-riografiado de Picasso para evitar la formación de manchas por emanaciones de formaldehído y se colocaron bandas de tejido impregnadas y diversas capas de amortiguación para minimizar la presión entre la madera y vidrio. A su vez, se sustituyeron los elementos metálicos oxidados, incorporando una pantalla de poliéster en el reverso para evitar la acumulación de suciedad y polvo.

Tras la intervención de esta delicada pieza, de la cual no se recomienda su traslado y préstamo, se instaló en las salas restituyendo las bases y peanas perdidas según la documentación fotográfica hallada.

CASO 7¹². *La Galleta*, Andrés Cillero (1934-1993), 1970, pintura y espuma de poliuretano flexible sobre contrachapado, 200 x 120 cm, MACVAC.

Realizada por Cillero, el cual está considerado como el introductor del Pop Art en España, fue expuesta en el 71 y 72 en el Museo Español de Arte Contemporáneo y en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, pasando a formar parte de los fondos del MACVAC este año gracias a Vicente Aguilera.

En el contexto sociopolítico de la España de los 70, esta obra, realizada con un material industrial innovador en su uso artístico para la época, Cillero adapta la tendencia Pop, exaltando y magnificando un objeto de consumo para convertirlo en obra de arte. Frente al arte correcto y socialmente aceptado, esta pieza que nos recuerda a una galleta TUC® (una galleta salada, foránea, no comercializada en el país hasta los

80), pudiera haber sido diseñada como símbolo de la necesidad de apertura y modernidad, o bien como metáfora lingüística que nos acerca a los enfrentamientos y disturbios del momento.

Debido a su exposición a factores ambientales adversos (oscilaciones de humedad y temperatura, elevada iluminación) y a un almacenaje incorrecto, la obra presentaba suciedad superficial, así como deyecciones. Además de pequeñas zonas de erosión, pérdidas de soporte y película pictórica, las mayores patologías se encontraban en el volumen realizado con espuma de poliuretano. Junto a la pintura, la espuma se halla agrietada en toda su extensión, presentando pérdida de flexibilidad y craquelados, faltantes y pulverulencia.

Cabe señalar que su intervención mostró una gran complejidad, en la que tras realizar la documentación gráfica y fotográfica, se llevó a cabo la digitalización 3D, radiografía y extracción de muestras para el análisis e identificación de materiales y daños.

Manteniendo en todo el momento el contacto con el museo a fin de establecer criterios de intervención, se procedió a realizar una limpieza superficial del anverso y reverso, seguida de la consolidación de la espuma de poliuretano a fin de dotarla de mayor flexibilidad y resistencia. Para ello se empleó un consolidante compatible y estable a nivel óptico, capaz de aislar a la pieza de la radiación UV, responsable entre otros factores de su degradación. Así mismo, se realizó la adhesión puntual de grietas, la recuperación de deformaciones, la aplicación puntual de injertos y la reintegración cromática.

Cabe señalar que se trata de una pieza de gran interés por su tipología y materiales constitutivos, muy delicada, la cual deberá exponerse con iluminación filtrada, ausencia de polvo y temperatura-humedad controladas, en el interior de una vitrina que permita la recirculación del aire del interior-exterior.

12 Servicio de Restauración de la Diputación de Castellón. Dirección: Núria Felip. Supervisión y restauración: M^a Teresa Pastor. Analíticas: David Juanes y Livio Ferrazza (IVC+R). 3D: Juan Pérez. Fotografía: Pascual Mercé y técnicos de restauración.



Proceso de consolidación espuma PUR *La Galleta*, Cillero. Fotografía: Óscar Lázaro.

CASO 8¹³. Conservación preventiva y acondicionamiento de obras

Aparte de las intervenciones de conservación-restauración, se han llevado a cabo diversas acciones de conservación preventiva (extracción del polvo superficial de las obras expuestas, estudio de la iluminación (en proceso), entrevista con artistas, estudio de las condiciones ambientales de la reserva (en proceso), identificación e inventariado de obras procedentes de cesiones, estudio del estado de conservación de colecciones, supervisión de embalajes y desembalajes, asesoría técnica y supervisión en el montaje y movimiento de obras, así como el acondicionamiento de obras previo a exposiciones.

Entre los trabajos realizados, cabe mencionar la supervisión del desembalaje y estudio del estado de conservación de las 26 obras de la Colección Vidal Valle Ortí y 10 de la cesión de

obras de Ana y Carmen Navarrete¹⁴. Entre las obras acondicionadas, destacan diversas piezas de Tàpies, Saura, Millares y Monpó (colección Vidal Valle Ortí)¹⁵, *Estructuras ópticas* de Elena Asins (exposición *Fragments de la memoria*, junio-octubre 2011, MNCARS), 20 obras (Úrculo, Genovés, Manuel Calvo, Yturralde, Eduardo Sales, Michavila, Lucio Muñoz, Aurora Valero, Nassio y Anzo) para la exposición *Los años 70, Museo de Arte Contemporáneo Aguilera Cerni de Vilafamés* (agosto-septiembre, Centre Cultural Melchor Zapata de Benicàssim), dos pinturas del artista Javier Calvo (exposición *Itinerario hacia la Vacuidad*, octubre 2014, Fundación Chirivella

13 Estudio condiciones ambientales (en proceso) Servicio de Restauración de la Diputación de Castellón. Dirección: Núria Felip. Técnicos: Mónica Pintado y M^a Teresa Pastor.

14 Cesión hermanas Navarrete: estudio realizado por: Adriana Stepnowska (prácticas Grado Historia y Patrimonio UJI (curso 2014-15)-IVC+R) y M^a Teresa Pastor (Servicio de Restauración Diputación Castellón). Subdirección IVC+R: Carmen Pérez. Dirección Servicio Restauración Diputación: Núria Felip.

15 Ver tríptico: VV.AA. (s/a): «Monografía Valle Ortí». Subdirectora IVC+R CulturArts GVA: Carmen Pérez. Colección Valle Ortí: estudio y acondicionamiento: M^a Teresa Pastor y Ana Pellicer.

Soriano)¹⁶, y diversas piezas para la exposición *Conciencias sostenibles. Materiales pobres y denuncia social en el MACVAC* (mayo-junio 2015, MACVAC)¹⁷.

BIBLIOGRAFÍA

ALTHÖFER, Heinz (2003) *Restauración de pintura contemporánea*. Madrid: Akal, Istmo.

ALVEAR ACEVEDO, Carlos (1997) *El mundo Contemporáneo*, México: Jus.

BERGER, Gustav A. (1990) «More unconventional treatments for unconventional art», *Studies in Conservation*, 35, núm. IIC, London, pp. 1-14.

— (1976) «Unconventional treatments for unconventional paintings», *Studies in Conservation*, núm. 21, IIC, London, pp. 115-128.

— (1978) «Consolidation of delaminating paintings», *5º Encuentro Trienal*, Zagreb: ICOM, pp. 23-29.

BRACCO, Paola, CIAPPI, Ottavio (1988) «Consolidanti, adesivi, fissativi nel restauro dei dipinti su tela e tavola», *Quaderni di Skill*, núm. 7, Milano: ENAIP, pp. 46-53.

BUSTINDUY, Pilar (2005) «La presencia de alimentos en obras de arte. Problemas para su conservación», *VI Reunión Grupo Arte Contemporáneo* Madrid: GEIIC, MNCARS-GEIIC, pp. 95-100.

CALVO MANUEL, Ana (2002) *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, Barcelona: Serbal.

CHIANTORE, Oscar, RAVA, Antonio (2005) *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Milano: Electa.

ELIAS, Mody, SINDACO, Claudia (2006) «Le refixage et la consolidation des peintures non vernies. Une collaboration entre scientifique et restaurateur», *Support/Tracé*, 6, Paris: ARSAG 86-94.

16 Acondicionamiento *Estructuras ópticas* de Elena Asins: M^a Teresa Pastor (ver créditos IVC+R). Acondicionamiento y restauración obras exposición *Los años 70*: M^a Teresa Pastor (ver créditos IVC+R-Servicio Restauración Diputación Castellón) y Mónica Pintado (Servicio Restauración Diputación Castellón). Intervención obras exposición *Itinerario hacia la Vacuidad*: M^a Teresa Pastor (ver créditos Servicio Restauración Diputación, Dirección: Núria Felip).

17 Acondicionamiento: técnicos del Servicio de Restauración de la Diputación de Castellón. Directora: Núria Felip. Técnicos: Mónica Pintado, Juan Pérez y M^a Teresa Pastor (restauración obra Guayasamín).



Extracción de polvo depositado en obra de Antoni Tàpies.
Fotografía: Ana Pellicer.

ESCOHOTADO IBOR, M^a Teresa (1998) «La problemática de la obra de arte contemporáneo», *La conservación y la restauración en el siglo xx*. Madrid: Tecnos, pp. 199-205.

GARCÍA GÓMEZ-TEJEDOR, Jorge (1999) «Sentado de color en una obra mate», *Boletín de Información Productos de Conservación S.A.*, núm. 41. Madrid: Productos de Conservación S.A., pp. 2-4.

HEINZ, Althöfer (2003) «Los cuadros “rápidos” de los Nuevos Salvajes», *Restauración de pintura contemporánea*, Madrid: Akal, pp. 126-130.

ILLA MALVEHY, Cecilia (1992) «El embalaje y el transporte del arte contemporáneo», *Actas IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Sevilla: CCRBC, pp. 747-751.

LORNE, Aleth (1995) «An approach to the problems of consolidation of matte paint layers in ethnographic collections», *Het behoud vat etnografische collecties*. Amsterdam: CLOVKW, pp. 33-49.

LUCIE-SMITH, Emile (2000) *Artes Visuales en el siglo XX*, Colonia: Könemann.

MACARRÓN, Ana (2013) *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid: Tecnos.

MICHALSKI, Stefan (2008) «Un modello fisico del processo di consolidamento, applicato principalmente ai dipinti», *L'attenzione alle superfici pittoriche*. Sao-nara: Il Prato, pp. 27-50.

- MICHELÍ, Mario (1994) *Las vanguardias artísticas del s. xx*, Madrid: Alianza.
- MONTORSI, Paolo (1988) «Materiali industriali/Materiali neoantichi: Boccioni, Severini, De Chirico», *Kermes*, núm. 1, Roma: Nardini, pp. 8-14.
- PADRÓS, Sandra, PRATS, Rosa, RAMÍREZ, Verónica (2001) «La restauració de l'art contemporani. Entrevista amb Silvia Noguer, directora del Servei de Conservació-Restauració del MACBA», *Unicum*, núm. 0, Barcelona: ESCRBBCC.
- PASTOR VALLS, M.ª Teresa, PELLICER BAREA, Ana (2011) «Les coordenades de la conservació i restauració d'art contemporani», *La conservació d'art contemporani*. Valencia: GMC.
- PASTOR VALLS, M.ª Teresa, PÉREZ GARCÍA, Carmen (2007) «Pintura Contemporánea: una aproximación hacia los materiales, alteraciones y principales causas», *Unicum*, núm. 6, Barcelona: ESCRBBCC.
- PÉRIER-D'ETEREN, Catheline (1991) *La restauration en Belgique de 1830 á nos jours*. Liège: Mardaga.
- PUGLIESE, Marina (2006) *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del xx secolo*, Milano: Bruno Mondadori.
- RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao (1996) *Una Aproximación a la Teoría de l'Art Contemporani*, Castellón: Servei de Publicacions UJI.
- Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril por la que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.
- RUIZ DE ARCAUTE, Emilio (2001) «Aproximación al estudio de las obras de arte contemporáneo», *Dossiers IAPH*, núm. 10. Sevilla, pp. 112-121.
- RUIZ DE ARCAUTE, Emilio (1993) «Materiales y técnicas en el arte contemporáneo», *Conservació i restauració d'art contemporani. Seminari*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 9-16.
- SEDANO ESPÍN, Pilar (1996 a) «La problemática de la conservación-restauración en el arte contemporáneo», *Revista de museología*, núm. 7. Madrid: AEM, pp. 67-69.
- SEDANO ESPÍN, Pilar (1996 b) «Criterios y ejemplos de actuaciones en conservación y restauración de obras de arte contemporáneo», I Encuentro Criterios de Intervención. Castellón: Diputación de Castellón, pp. 135-144.
- VVAA. (s/a) «Monografía obras restauradas Museu d'Art Contemporani Aguilera Cerni de Vilafames». Web Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R de CulturArts Generalitat 2011, <www.ivcr.es/media/descargas/restauracion_ivcr_aguilera_cerni_vilafames_w.pdf> [01/06/2015].
- VVAA. (s/a) «Monografía Secuencia 41 Genovés», Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R de CulturArts Generalitat 2001. <www.ivcr.es/media/descargas/restauracion_ivcr_secuencia_genoves_vilafames_w.pdf> [01/06/2015].
- VVAA (s/a) «Monografía Opresión», Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R de CulturArts Generalitat 2011. <www.ivcr.es/media/descargas/restauracion_ivcr_opresion_vilafames_w.pdf> [01/06/2015].
- VVAA (s/a) «Monografía Eduardo Sanz», Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R de CulturArts Generalitat 2011. Monográfico <www.ivcr.es/media/descargas/monografia-vilafames-eduardo-sanz-ivcr.pdf> [01/06/2015].
- VVAA (s/a) «Monografía Valle Ortí», Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R de CulturArts Generalitat 2011. <www.ivcr.es/media/descargas/museo-vilafames-valle-orti-w.pdf> [01/06/2015].
- VVAA (2007) *Modern Paints Uncovered*. Los Ángeles: GCI.

Recibido el 16 del 6 de 2015
 Aceptado el 17 del 9 de 2015
 BIBLID [2530-1330 (2016): 97-112]