

PRODUCTOS DE CONSERVACION S.A.

BOLETÍN DE INFORMACIÓN

Diciembre 2008

Nº 78

Productos de Conservación les desea felices fiestas.

Les informamos que próximamente nuestra pagina web www.productosdeconservacion.com estará actualizada y en funcionamiento. En ella encontrarán todos nuestros productos y podrán realizar pedidos, comprar y acceder al Boletín de Información.

Publicaciones, cursos, talleres y seminarios

Jornadas de la Asociación de Bibliotecas, Archivos y Documentalistas de las Islas Baleares (ABADIB).

20 y 21 de febrero de 2009 en Palma de Mallorca.

Las Jornadas, además de tener un completo y atractivo programa técnico, dispondrá de una zona de exposiciones para las organizaciones (instituciones y empresas) interesadas en participar en el mismo.

Para mayor información llamar al 971 213 808.

E-mail: evalachova@mallorcacapde.com

10ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo

Organizada por el Dpto. de Conservación-Restauración del MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) en colaboración con el GEIIC, tendrá lugar el 13 de febrero 2009.

Propuesta de comunicaciones: Podéis enviar vuestra propuesta de comunicación o poster resumidos en un máximo de 200 palabras, antes del 31 de Diciembre 2008 para ser evaluada por el Comité Científico.

Las comunicaciones seleccionadas tendrán una duración de 15 minutos, y serán incluidas en una publicación posterior, al igual que los posters.

Contacto: MNCARS. Mayte Ortega: mayte.ortega@mcu.es
Tlf. 91 774 10 37

Cursos y Conferencias publicados en IIC

Estandars en la ciencia de la conservación y restauración de monumentos históricos.

23-25 de Abril de 2009. Berlín, Alemania.

Volviéndonos ecológicos: Hacia la sostenibilidad en conservación.

24 de Abril de 2009. Londres. UK

Forum para la conservación y restauración de Vitro

1-3 de junio de 2009. New York, USA

Para mayor información sobre conferencias y cursos ver el website: www.iiconservation.org

Curso Internacional en conservación de piedra

Del 16 de abril al 3 de julio de 2009. Venecia, Italia.

Para mayor información: ICCROM Tel: 00 39 06 585531

E-Mail: iccrom@iccrom.org

Diccionario de restauración y diagnóstico

De Cristina Giannini y Roberta Roani

La Editorial Nerea ha publicado un completo y riguroso diccionario de la restauración de bienes artísticos y de las técnicas para su diagnóstico. Avalado por el Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro de Florencia.

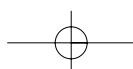
Editorial Nerea. C/ Aldabar, 36, bajo. 20003 Donostia. San Sebastián. Tel: (00 34) 943 432 227

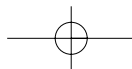
Nerea@nerea.net

www.nerea.net

C/ Almadén, 5 - 28014 MADRID - Téf.: 91 429 65 77 - Fax: 91 420 36 83

www.productosdeconservacion.com - e-mail: pcsa@telcom.es





EL MONTAJE COMO CAUSA DE ALTERACIÓN. LA PROBLEMÁTICA DE LA PINTURA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA SOBRE SOPORTE CELULÓSICO ADHERIDO A SEGUNDOS SOPORTES. 2º Parte

Para ilustrar estas situaciones tan particulares, revisaremos el caso de dos obras restauradas en los últimos años por nuestro equipo – María Teresa Berrios, especialista en pintura contemporáneas, y María Ruiz, especialista en papel -, y cuyos principales problemas de conservación procedían directamente de su sistema de montaje. No nos vamos a detener en la solución a los problemas presentes en el conjunto de la obra (conservación- restauración), que es conocida por todos nosotros. Nos centraremos más bien en el proceso de reflexión que nos llevó a tomar la decisión del desmontaje y en las soluciones de montaje que aportamos en cada caso.

La primera de ellas es una pintura del pintor segoviano Esteban Vicente, el único miembro español de la Escuela de Nueva York de Expresionismo Abstracto Americano. Sin título, de 1950, perteneciente a los fondos del Museo Esteban Vicente de Segovia es un acrílico sobre papel de 100 x 150 cm.(figura 1) Se trata de una pintura extremadamente matérica, en la que unos empastes muy densos contrastan con espacios de una pincelada extremadamente fina.



Figura 1

Esta estratigrafía de colores acrílicos está aplicada sin preparación ninguna sobre un papel de pasta de madera verjurado de uso artístico, con un fuerte apresto en superficie. El método de fabricación es continuo, lo que determina una dirección de fibras longitudinales que influye directamente en el comportamiento dimensional del papel y en su resistencia al rasgado en uno de los sentidos. El papel estaba originalmente adherido con engrudo sobre un cartón de 7 mm de baja calidad y éste a su vez clavado desde el anverso sobre un bastidor de madera no móvil. Finalmente todo el perímetro estaba bordeado de un papel adherido sobre el canto con cola de contacto. (figura 2).

Uno de los problemas que alertaron al equipo técnico sobre el lamentable estado de conservación de la obra y que determinó la acomoda de su restauración fue la presencia de marcadas ondulaciones y deformaciones del papel en casi toda la superficie de la obra, ya que aparte de impedir la correcta contemplación, estaba produciendo la fracturación y la distorsión volumétrica de la película pictórica, poniendo en peligro la integridad de la pieza. Tras el desmontaje de la obra se hizo evidente que estas ondulaciones eran consecuencia del propio procedimiento elegido por el artista para su montaje, ya que no aplicó el engrudo que adhería el soporte de papel al cartón de una manera homogénea, sino mediante brochazos irregulares que dejaban algunas zonas adheridas al cartón y otras sueltas. Con el tiempo, y debido muy probablemente a que el cuadro estuvo sometido a condiciones ambientales poco controladas antes de pasar a formar parte de los fondos del museo, el papel había tendido a dilatarse y contraerse ante los cambios de humedad relativa y temperatura en el ambiente de manera distinta dependiendo de la presencia o no de cola. Al margen de este principal problema físico de distorsión volumétrica del soporte, la obra presentaba roturas puntuales debido a la presión que desde el interior estaban ejerciendo los clavos que sujetaban el cartón al bastidor.

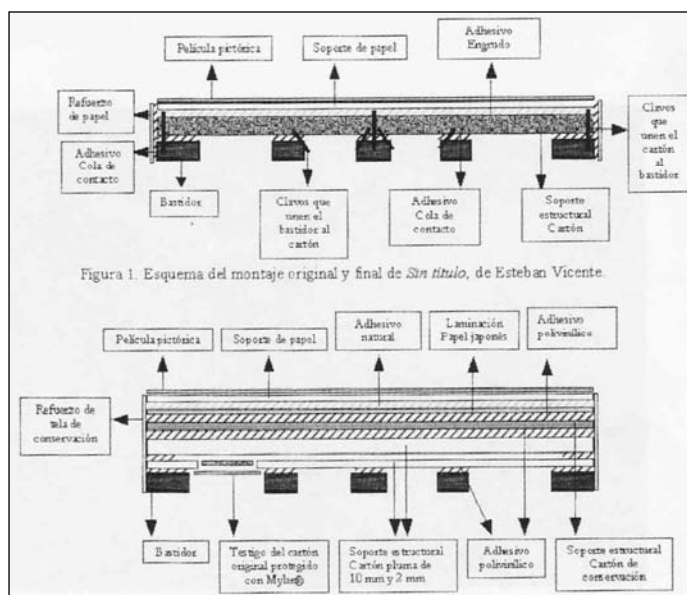


Figura 2

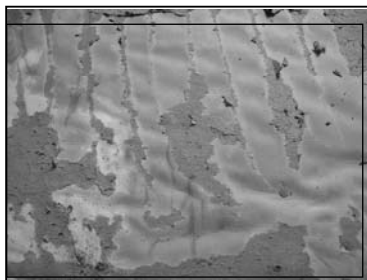
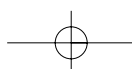
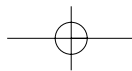


Figura 3

El cartón presentaba una acidez muy elevada (pH=4,5) debido a la degradación de los componentes impuros de la pasta de madera (especialmente a la lignina, la hemicelulosa, el serrín y otros residuos químicos) y un avanzado proceso de oxidación. El papel también presentaba un inminente proceso de degradación por hidrólisis ácida debido, sin duda, al contacto directo con el cartón. Buena muestra de ello es el hecho de que en aquellas zonas donde el engrudo se interponía entre un material y el otro, el grado de amarillamiento del papel era muy inferior a aquellas otras áreas en las que uno reposaba directamente sobre el otro. (figura 3).





Por otro lado, en las zonas de mayor amarillamiento del papel, la fragilidad del soporte llegaba a ser preocupante –en algunos puntos pudiendo hablarse de fragilidad-. Las mediciones iniciales de ph del papel arrojaron valores que oscilaban entre 5 y 7 según la zona. Por tanto, puede afirmarse que en este caso el montaje estaba siendo causa directa de los principales problemas de conservación que comprometían la integridad de la pintura. El papel también presentaba algunas oxidaciones procedentes del contacto con los calvos que unían el cartón al bastidor.

El tratamiento de restauración, en el que no nos detendremos, pasó irremediamente por la destrucción del cartón; sin embargo, como registro histórico del cartón original y para conservar las anotaciones escritas en el reverso de la obra, se mantuvo el fragmento de cartón en el que aparecían para incorporarlo al nuevo montaje. Decidimos eliminar los clavos del montaje, puesto que una vez tomada la decisión de modificar el sistema original, los clavos (aunque conservados aparte como registro histórico) no resultaban más que un elemento pernicioso para la película pictórica y el papel.

Decidimos que la laminación era un paso imprescindible, como refuerzo de un papel enormemente debilitado por la acidez, para devolver una estabilidad dimensional a un soporte deformado durante años y con restos de adhesivo en el reverso y en tercer lugar para dotar el montaje de una capa de intervención sobre la que actuar en caso de un futuro desmontaje. El sistema elegido fue papel japonés y una mezcla de adhesivo natural (similar al original) y polivinílico.

Una vez laminada, la obra se adhirió en toda la superficie sobre un cartón de conservación de 4 mm con un adhesivo polivinílico neutro- aplicado por reactivación de un film con disolvente-, que a su vez se pegó a un segundo cartón pluma de conservación de 10 mm (que dotan a un lienzo al conjunto de mayor rigidez) adherido al cartón con adhesivo polivinílico y a un segundo cartón pluma de 2 mm en el que se recortó un rectángulo para hacer un nicho destinado a contener el tesigo del cartón original, sellado con Mylar® y cinta de conservación de lino. Este grupo de capas se pegó finalmente al bastidor original con adhesivo polivinílico y se remató con la adhesión de una cinta de lino de conservación en los cantos (figura 2 y 4). Sustituidos los materiales originales por materiales estables, reversibles e inoocuos, el concepto del montaje es prácticamente idéntico al original. La obra se enmarcó en marco vitrina para evitar fluctuaciones termohigrométricas y acumulación de polvo sobre la película plástica.

La segunda intervención que nos servirá de ejemplo es la realizada sobre la obra. El Dorado, una técnica mixta (óleo y gouache) sobre papel que Pablo Palazuelo realizó en los años sesenta y que pertenece a una colección particular de Madrid. Las dimensiones son 133,5x84,5 cm. (ver figura 5). La obra estaba adherida sobre un lienzo y clavada sobre un bastidor de madera de cuñas (ver figura 6).

Lo que alertó al propietario del mal estado de conservación del cuadro fueron unas deformaciones del soporte que alteraban la estética de la obra y que podrían producir, en un futuro próximo, el craquelado de la pintura, que ya se insinuaba en algunas zonas, a pesar de que la técnica es de textura fina, sin grandes empastes. Una vez realizado un primer estudio en el centro, pudimos comprobar que no se trataba de un óleo sobre lienzo,

como pensaba el propietario, sino de un papel (una cartulina de uso artístico) adherido a un segundo soporte de lino mediante una gruesa capa de cola de conejo, hecho que estaba propiciando las tensiones que se apreciaban a simple vista. Por otro lado, la cola de conejo había comenzado a oxidar y acidificar de manera visible el papel, que presentaba un pH de 6. Otra consecuencia del método escogido para el montaje (y que nos permite deducir que fue posterior a la ejecución de la pintura) es que, al aplicar la cola de conejo hidratada, se habían producido cercos en las zonas de gouache. Un examen con luz ultravioleta nos reveló que el soporte original había sufrido varios desgarros importantes en las esquinas e innumerables repintes a causa de ellos.

El entelado de papeles de gran formato (carteles, cartones preparatorios de tapices o pinturas murales, dibujos de grandes dimensiones, etc.) ha sido y es una práctica habitual en los centros de restauración españoles. Como vemos por desgracia en numerosas ocasiones, la aplicación de esta técnica sin la interposición de un papel más fino que el original acaba teniendo nefastas consecuencias para el primer soporte. En el caso de obras pictóricas sobre papel, el sistema es si cabe más inapropiado.

La obra presentaba problemas endógenos debido a las incompatibilidades entre soporte y película pictórica: como hemos visto, el papel continuo presenta una tendencia a la expansión en un único sentido –el sentido contrario a la dirección de la fibra- en tanto que la película de óleo absorbe y pierde humedad en grado distinto a como lo hacen las fibras de papel, y en ambos sentidos (transversal y longitudinal). Por otro lado, el hecho de que algunas de las zonas del cuadro no estén cubiertas de óleo –algo que se debe a la propia técnica- hace especialmente vulnerables las franjas de división entre cubier-

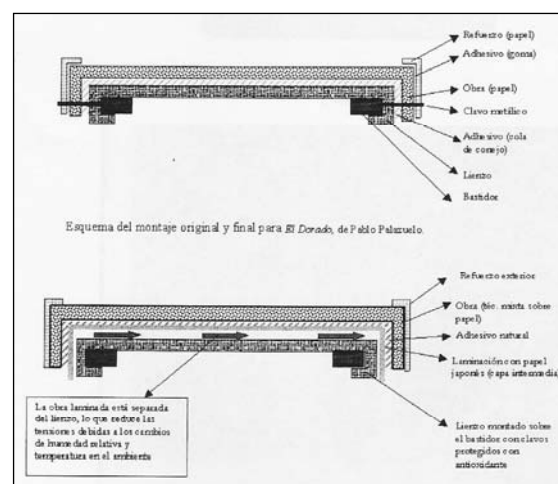
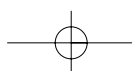
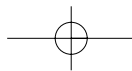


Figura 5 y 6





tas y no cubiertas de óleo, donde se habían producido desgarros. En tercer lugar, durante el tratamiento de restauración se pudo observar que determinados colores eran más o menos permeables al agua que otros (por ejemplo, los blancos lo eran menos que los ocres), diferencia que propiciaba también la aparición de tensiones en ciertas zonas.

Como exponíamos al comienzo de nuestra ponencia, pese a ser conscientes de que estos son problemas intrínsecos de ciertas técnicas, es importante recalcar que las circunstancias de un montaje inadecuado precisamente en obras que ya de por sí son tan vulnerables agravan sus defectos. Tras los análisis oportunos, tanto del soporte, como de la capa pictórica, del estudio exhaustivo de la obra y proceso de documentación, llegamos a la conclusión de que era indispensable, a pesar de los riesgos, la eliminación de la tela. De nuevo, como en el caso anterior, la destrucción del segundo soporte fue necesaria para garantizar la seguridad de la pintura. Durante este proceso, pudimos comprobar que la tela tapaba el título y el año de ejecución del cuadro, que están escritos a grafito en el reverso de la obra y que pudimos dejar correctamente documentados.

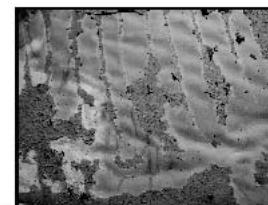
Tras el tratamiento completo de la obra (con una metodología que combinó técnicas propias de la restauración de papel y de pintura) procedimos a la laminación por el reverso por varios motivos: para reforzar un soporte debilitado por la acción de los materiales con los que había estado en contacto para estabilizarlo dimensionalmente y, por último, como parte del nuevo sistema de montaje que habíamos diseñado para el cuadro.

Una vez laminada la obra volvió a montarse sobre el bastidor original, previamente preparado con un lienzo de características similares al original. En nuestra propuesta de montaje, el lienzo no se adhiere a la obra, sino que sirve como aislante y sujeción mecánica exentos, al tiempo que dota a la obra la misma apariencia externa que tenía originalmente. Así, los movimientos de los distintos materiales orgánicos presentes siguen su curso natural sin interferir unos con otros. Al laminar dejamos un excedente de papel japonés de una 6 cm. por todo el perímetro que utilizamos para tensar la obra sobre el bastidor (ver figura 7).

Posteriormente reforzamos la unión al bastidor con tiras de 4 cm. de un papel japonés más grueso y finalmente tapamos los cantos, como en el montaje original, con una tira de lino autoadhesivo de conservación (ver figura 8).

CONCLUSIONES

Como hemos visto, las colecciones de arte contemporáneo de museos y colecciones privadas cuentan con numerosos ejemplos de papeles adheridos a otros soportes. Dado que el origen oculto de su mal está tan íntimamente ligado al concepto mismo de la obra, corremos el peligro de pasar por alto el paulatino empeoramiento de su estado de conservación. Siendo el tiempo un factor tan importante, consideramos que una medida muy conveniente sería identificar estas piezas como una categoría dentro de las colecciones desde el punto de vista de su conservación y dar prioridad a las revisiones exhaustivas y periódicas de este tipo de obras dentro del protocolo de mantenimiento de fondos. Intervenir a tiempo tal vez permita trabajar con obras menos deterioradas y convierta el tratamiento en un proceso menos arriesgado.



Proceso de restauración: Daños o fragmentos, se agrupan o desocho donde hay una mayor conservación del soporte al grado de oxidación del papel en su caso (cuadros o acuarelas). Extremos oxidación y fragmentos del papel en algunos casos (Arco/bo).

BIBLIOGRAFIA

MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. Antología de textos sobre restauración. 1ª edición. Jaén: Universidad de Jaén, Servicio de Publicaciones e Intercambio, 1996. 8488942591.

Modern art: Who Cares? An international Symposium on the Conservation of Modern Art. Ijsbrand Hummelen & ionne Sille (eds.) 1ª edición. Amsterdam: Dutch Foundation for the Conservation of Modern Art, 1999. 1-904982-02-6.

Sánchez, Arsenio. Políticas de conservación en bibliotecas. 1ª edición. Madrid: Arco/Libros, 1999. 84-7635-393-6.

Por otro lado, entendemos que la fórmula ideal para abordar tanto el estudio sobre el estado de conservación como las posibles tareas de mejora del montaje o de conservación de estas piezas es un equipo formado por expertos en pintura contemporánea y en papel.

Queremos aprovechar esta oportunidad de debate entre profesionales con distintas funciones y trayectorias para llamar la atención sobre este problema tan particular, compartir con ustedes la experiencia desarrollada en este centro y reflexionar en voz alta sobre un ejemplo más de las eternas disquisiciones sobre conservación, grado de intervención y respeto al original a las que nos enfrentamos día a día, aún más complejas cuando nos movemos en el delicado terreno del arte moderno y contemporáneo.

María Teresa Barrios Pardo
Directora Dpto. De Conservación y Restauración
Conservación y Gestión Cultural, S.L

C/ Almadén, 5 - 28014 MADRID - Téf.: 91 429 65 77 - Fax: 91 420 36 83

www.productosdeconservacion.com - e-mail: pcsa@telcom.es

