

# Conservar la Pintura Contemporánea: el Arte Monocromo y de Superficie Plana de Color

Rosario Llamas Pacheco | Eva Chico Selvi

## Resumen

Este estudio pretende incidir en la problemática específica que plantea el arte monocromo y la complejidad que implica su conservación y restauración.

El arte monocromo es un arte delicado desde su creación. El gusto por los acabados mates, las superficies sin preparar, la ausencia de barniz protector, convierten a la mayoría de las obras monocromas en obras extremadamente frágiles. Esto plantea una problemática específica, ya que la mayoría de los deterioros que se produzcan se van a localizar en la superficie pictórica y por lo tanto afectarán a la apariencia de la obra. Asimismo, el proceso de restauración podría conllevar la modificación de las superficies, lo que nos devuelve al principal conflicto con el arte monocromo: el fácil deterioro del concepto artístico.

## Palabras clave

Conservación de pintura, arte monocromo, arte contemporáneo, restauración.

## Preserving Contemporary Painting: Monochrome Art and the Flat Colour Surface

### Abstract

This investigation intends to present the specific problem that occurs in monochromatic art. It also is meant to address the difficulty in its conservation and restoration.

Monochromatic Art is a delicate art since its creation. The aesthetic pleasure of matte surfaces and the rough, unvarnished finishes are characteristic in converting these monochromatic pictures into rather fragile pieces.

Due to this, the majority of deterioration will appear on the pictorial surface and this will affect the overall appearance of the piece. Therefore, the restoration process could modify the surfaces. That returns us to the principle conflict of monochromatic art: the easy deterioration of the artistic concept.

## Keywords

Conservation of paintings, monochrome art, contemporary art, restoration.

## **Conservando a Pintura Contemporânea: a arte Monocromática e a Superfície Plana de Cor**

### **Resumo**

Este estudo tem como objetivo apresentar os problemas específicos colocados pela arte monocromática a complexidade de questões relacionada com a sua conservação e restauro. Arte monocromática é uma arte delicada desde sua criação. O gosto por acabados foscos, superfícies não preparadas e até a falta de verniz de protecção, imprimem aos trabalhos monocromáticos uma maior fragilidade. Isto representa um problema específico, uma vez que a maioria dos danos ocorrem na superfície pictórica, afectando por isso a aparência do trabalho. Além disso, o processo de restauro pode modificar as superfícies, que nos conduz ao principal conflito da arte monocromática: o da deterioração do conceito artístico.

### **Palavras Chave**

Conservação de pinturas, arte monocromático, pintura contemporânea, restauro.

### **Introducción**

El arte monocromo es un arte básicamente conceptual, y su significado o mensaje está íntimamente relacionado con el material empleado y sus cualidades plásticas. Los artistas construyen unas superficies delicadas y aterciopeladas, que se verán afectadas por cualquier mínimo cambio, roce o manipulación de la superficie.

Así, podría decirse que la modificación de las características formales sobre las que está basado el discurso artístico, afecta a la comprensión de la obra. Este nuevo concepto modifica el planteamiento a seguir frente a una restauración, y complica la elección de correctos tratamientos de intervención, teniendo que analizar en profundidad cada caso individualmente.

Existen interrogantes en relación a las obras monocromas, cuestiones que surgen a causa de las técnicas de construcción de las mismas, que aunque formalmente pudieran ser simples, contienen un valor intrínseco complejo.

Por esta razón, este estudio va a pretender analizar el arte monocromo desde una visión más teórica planteando las particularidades de las obras, los problemas que éstas acarrearán y el entendimiento de la intención e idea que pretenden transmitir los artistas. Se pretende plantear los problemas más habituales para debatir soluciones adecuadas. Una correcta metodología de trabajo, nos asegurará el buen estado de la obra y el mínimo cambio conceptual.

### La aparición del arte monocromo

El arte monocromo no existe como movimiento artístico, por sí mismo, no tiene un manifiesto que unifique los pensamientos y modos de expresión de uno o varios artistas, no nace de un progreso lógico, ni por la evolución estilística de movimientos pasados; surge en realidad, como reacción al arte de principios del siglo XX. Los artistas no quieren representar en sus obras un arte figurativo, sino huir de él. En cierto modo intentan evitar la individualidad del arte que promueve el capitalismo y los propietarios privados, este caldo de cultivo anticapitalista llevará al rechazo de toda figuración.

Uno de los artistas considerado su "primer representante" y creador del *Suprematismo* es Kasimir Malevich, autor en 1915 del *Manifiesto Suprematista*. En él propone alejarse del arte academicista, que en su opinión paraliza la evolución del arte. En contra, propone un arte basado en las formas básicas. Malevich elimina la línea del horizonte, los contrastes y los contornos porque los considera "jaulas" para los artistas. Por ello, es reprobado por el público y los críticos defensores del academicismo, quienes ven en este tipo de pintura el fin del arte. Además de éste, surgen otros movimientos que evolucionan a partir de la idea de Malevich como el Neoplasticismo de Piet Mondrian, *Arte Concreto* de Theo van Doesburg o *Cercle et Carré*, (Fig. 1).

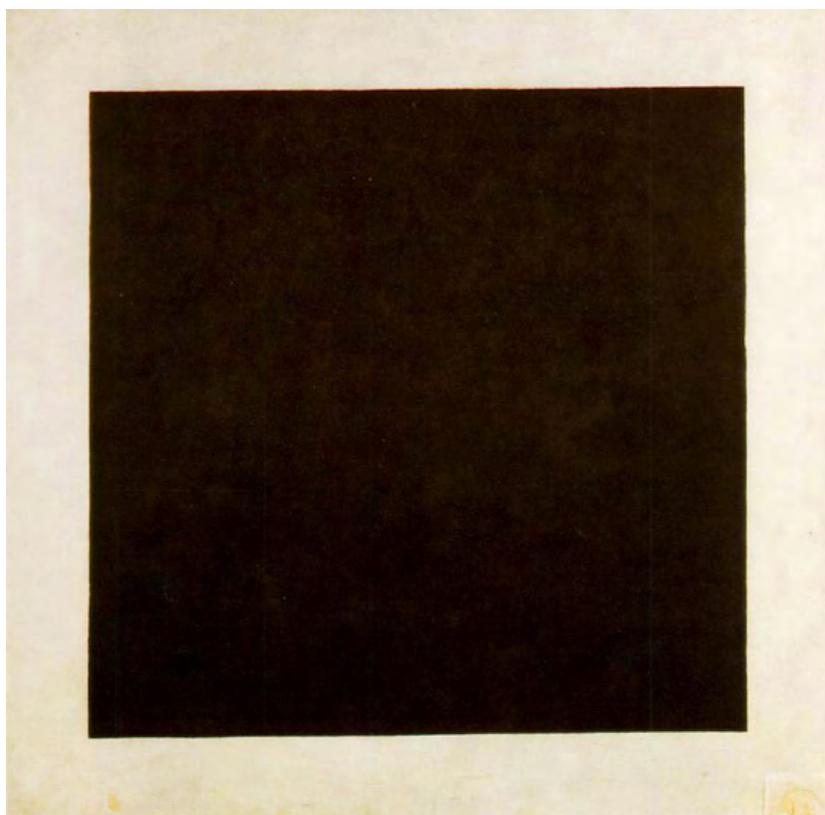


Figura 1 - Kazimir Malevich, Black Square, 1923. Óleo sobre lienzo. From the State Russian Museum, St. Petersburg

El comienzo de la 2ª Guerra Mundial significó un antes y un después para el arte monocromo. El centro neurálgico del arte pasó de Francia a Nueva York y, en ese entorno, comenzaron a surgir grupos de artistas cuya obra pictórica tenía una marcada esencia monocroma o de superficie plana de color. Una de las tendencias del Expresionismo Abstracto Norteamericano es la conocida como *Colors Fields Painting* o Pinturas de Campos de Color, representada por artistas como Barnett Newman, Ad Reinhardt o Mark Rothko. En 1964 surge el movimiento *Post-painterly Abstraction*, (*Abstracción Pos-pictórica*), que podemos dividir en dos grupos, uno llamado *Hard-Edge* "Contornos duros", en el cual encontramos artistas como Ellsworth Kelly y Frank Stella, y *Colours Fields* o "Campos de Color", con artistas como Helen Frankenthaler, Morris Louis y Kenneth Noland.

En España surge una "generación" de pintores que también se decantan por la realización de obras monocromas o de campos de color. Artistas como José María Yturralde, Esteban Vicente, José María Sicilia o Jordi Teixidor.

José María Yturralde a mediados de los sesenta comienza a evolucionar hacia una abstracción geometrizable, investigando en múltiples direcciones, desde el informalismo matérico hasta la abstracción geométrica. Yturralde desarrolló un arte próximo a la ciencia, ligado a sus célebres *Figuras Imposibles y estructuras moduladas a partir de conceptos geométricos*.

En Italia destacan los espacialistas Fontana, Manzoni, Castellani y De Luigi, influenciados por el constructivismo ruso.

Jordi Teixidor, artista valenciano, subdivide el espacio del cuadro en diferentes zonas mediante bandas de color y pinceladas más marcadas con textura. Las bandas o líneas son parte integrante de la obra de Teixidor desde 1973 y están influenciadas por el pintor Estadounidense Barnett Newman.

### **El uso de los materiales: la técnica**

Los artistas monocromos, de algún modo, quieren revelarse contra las representaciones que encuentran banales y para ello utilizan formas simples, colores primarios y monocromos. Cada artista desarrolla un fin para su obra, como el místico de Newman, la abstracción geométrica de Yturralde, el lirismo abstracto de Teixidor, el metafísico de Klein, o el espacialismo de Fontana. Todos buscarán materiales que les permitan llevar a cabo sus creaciones, ya que cada obra es un universo nuevo de inspiración y de experimentación.

Podemos estudiar a los artistas monocromos teniendo en cuenta la técnica empleada y el modo de ejecución de las obras. Por un lado tenemos artistas que emplean los materiales de forma tradicional, tal como usar un bastidor convencional y un lienzo, aplicar una preparación sobre el lienzo y una determinada técnica pictórica, empleando pigmentos y preparaciones que ellos mismos realizan (Calvo, 2002:314) y por el otro, existen artistas

que experimentan con los materiales realizando mezclas que en ocasiones no tienen mucha estabilidad en el tiempo.

Un ejemplo de artista que utiliza las técnicas tradicionales es Clyfford Still. *“En lugar de emplear las pinturas comerciales molidas a máquina Still insistía en moler él mismo sus pigmentos y mezclarlos con aceite de linaza hervido sobre la paleta”. Así pues, prefería mezclar él mismo sus pigmentos porque “las partículas de pinturas reflejaban la luz, mientras que los pigmentos comerciales estaban demasiado molidos”* (V.V.A.A, 1992:38).

El artista Barnett Newman también crea composiciones monocromas con materiales tradicionales. Encuentra fundamental la cualidad del color y su creación, como él mismo explicó en una entrevista *“Lo importante del color es que debe crearlo el artista. De lo contrario, da igual cómo lo aplique, espeso o diluido, leve como una mancha o denso como empaste, el artista está manipulando colores. Salen del interior de tubos. Pero el color es algo que un artista crea él mismo en función de lo que quiere que haga ese color”* (Coll, 1990:323).

Existen en cambio artistas que prefieren experimentar con los materiales y las formas de aplicación de la pintura, como Helen Frankenthaler que utilizó la pintura al óleo con trementina, de manera que el color empapara el lienzo. Esta técnica, conocida como *soak stain* (mancha de empapado), *“le permitió unificar el color y el soporte, el contenido y la forma, en una estricta bidimensionalidad”* (V.V.A.A, 2005a:286). Frankenthaler en la década de 1960 comenzó a dejar grandes zonas del lienzo vacías en muchos de sus cuadros, para permitir que la obra respirara. En 1962 comenzó a utilizar el acrílico, que resultaba más brillante y menos denso que el óleo, (Fig. 2).



Figura 2 - Helen Frankenthaler. Inundación de 1967. Polímero sintético sobre tela. 315 x 355,6 cm. Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York. Fotografía Geoffrey Clements

Por otro lado, Morris Louis comienza pintando expresionismo abstracto hasta que realiza una visita al estudio de Helen Frankenthaler e imita la utilización de los colores, muy diluís que producen un efecto similar a la acuarela (Chiantore y Rava, 2005:15). Louis aplicaba sobre la tela la pintura moviendo posteriormente el lienzo o el bastidor, para crear unas determinadas formas de color, así elabora la serie *Veils* (Los Velos), *“en la que la pintura está vertida sobre el lienzo formando manchas [...] son áreas parcialmente superpuestas de tintas transparentes que eliminan cualquier vestigio de figuración y, al mismo tiempo, la calidad táctil inherente a toda superficie pictórica de pigmento extendido”* [[HTTP://WWW.MASDEARTE.COM/INDEX.PHP?VIEW=ARTICLE&CATID=58&ID=6729&OPTION=COM\\_CONTENT&ITEMID=7](http://www.masdearte.com/index.php?view=article&catid=58&id=6729&option=com_content&Itemid=7)].

*“La pintura de Louis era aligerada con un óleo miscible en la resina acrílica llamada Magna, que contiene pigmentos, residuo de resina acrílica y pequeñas cantidades de estabilizantes que mantienen el pigmento y la resina aglutinados”*, (Elderfield, 1986:34). Louis estaba interesado en las cualidades estéticas que se podían lograr por medio del color, el movimiento, la forma, el tamaño, la disposición, y la técnica por sí sola.

Uno de los mayores representantes de este movimiento es Yves Klein. Klein es un artista singular por lo que respecta a la variedad de su obra. Pretende reinventar la manera de representar y para ello elige el monocromo, ya que le aporta libertad y facilita la experimentación. *El color implica según él la materialización de la sensibilidad y debe ser percibido sin jerarquías ni contrastes en la composición, evitando la interferencia de más colores*, (Chiantore y Rava, 2005:219).

De 1956 a 1957 realiza las obras incluidas en el periodo azul. Para su realización Klein, no se conforma con cualquier acabado. Desecha los colores mezclados al óleo, abandona el pastel por la necesidad de usas fijativos para proteger su obra, ya que modificaban los acabados deseados, y pasó a utilizar pigmento industrial aglutinado con una resina vinílica diluida en alcohol, el “Rhodopas M”. Escoge el azul porque para él es “lo invisible tornándose visible... El azul no tien dimensiones. Existe fuera de las dimensiones que forman parte de oros colores” (V.V.A.A., 2004:40), (Fig.3).

Klein atribuyó un papel particular al color azul, que encarnaba los motivos más abstractos de la naturaleza tangible y visible como son el cielo y el mar. Por ello, durante largo tiempo buscó un azul que conservara la luminosidad original del pigmento y lo halló en el IKB (Internacional Klein Blue): un azul ultramarino profundo que Klein desarrolló con la ayuda de un amigo químico y que luego patentó, convirtiéndose entonces en su marca registrada. Sobre un soporte que solía ser rígido (contrachapado o madera), colocaba una preparación de caseína extendida sobre gasa de algodón, y sobre esta capa aplicaba la capa pictórica a rodillo, (Chiantore y Rava, 2005:220).

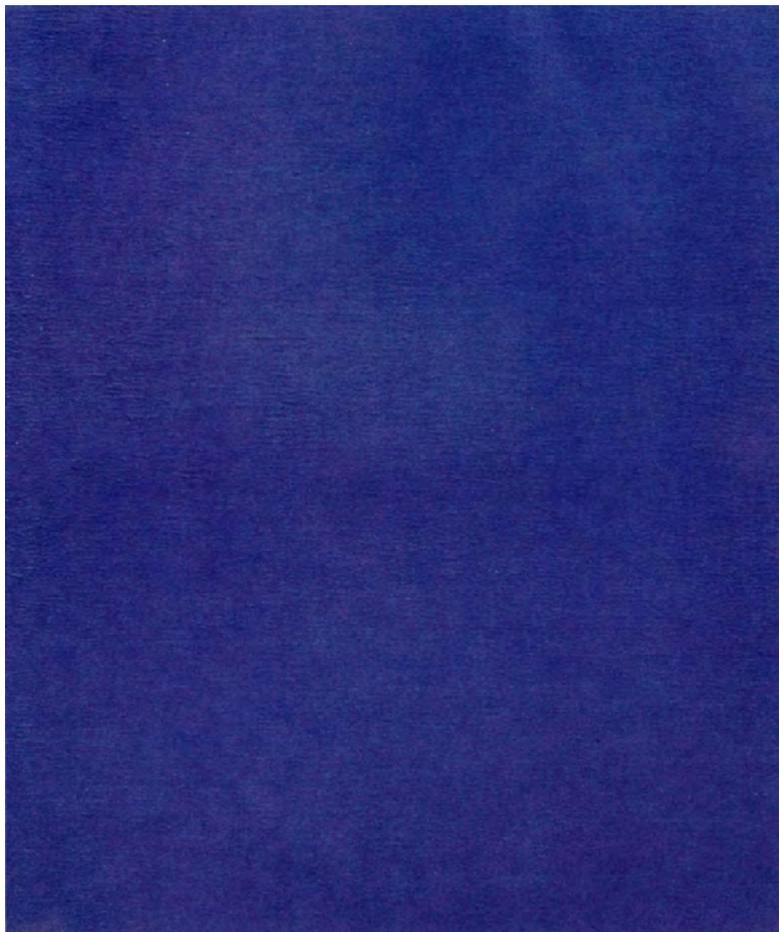


Figura 3 - Yves Klein, Sin título Blue monochrome, 1957. Pigmento seco en resina sintética sobre madera

### **Causas de deterioro y estado de conservación de las obras monocromas**

Los artistas modernos recurren, cada vez más, al uso de materiales cotidianos, como la pintura de fachadas en el caso de Frank Stella o la pintura de paredes, como en el caso de Piero Manzoni, productos no pensados para el arte, que pueden tener problemas de comportamiento.

La calidad de los materiales con los que se ha llevado a cabo la obra, la mezcla de los mismos y el modo de ejecución, ligado a la idea que se quiere transmitir, se traducen en problemas que podemos definir como "derivados de la técnica". Un ejemplo de lo dicho son las grandes telas que pintó Rothko para la capilla de Houston, las cuales al tiempo de su colocación, comenzaron a mostrar cambios cromáticos y alteraciones en el estrato pictórico. El motivo de este cambio de color fue la utilización de una mezcla, preparada por el propio artista, que consistía en óleo, huevo, dammar y trementina. Los estudios científicos demostraron que la exudación blanca era debida a la migración, sobre la superficie negra, de los ácidos grasos del huevo que empleó Rothko en la mezcla, (Mancusi-Ungaro, 2003), (Fig.4).



Figura 4 - Pintura Mark Rothko, Rothko Chapel (Houston Chapel), 1965-1967

Otro problema habitual en el arte monocromo es la utilización del propio color del lienzo como color de fondo de la composición, o como color que forma parte del cuadro. El problema es que con el paso del tiempo el color de la tela ya no es el de origen, y se produce un amarilleo de las fibras debido al contacto con el oxígeno y la luz, este proceso es irreversible y modifica la visión del cuadro con respecto al original buscado por el artista. Existen patologías que afectan en un mayor grado a las obras monocromas por su naturaleza y su mensaje conceptual, como por ejemplo las alteraciones que modifican los acabados de la superficie; daños mecánicos, fricciones, roces que afectan a la apariencia de las obras y por lo tanto al mensaje que llega al espectador (ruido). Estos deterioros son debidos al movimiento constante al que se ven sometidas las obras *“en la movilidad de las obras para ser expuestas se producen al menos, el 85% de los deterioros y daños, y en la mayoría de los casos no cabe duda de que se han realizado inadecuadas o escasas medidas de conservación preventiva, o ha faltado la prevención con relación a las piezas”* (Roldán, 2001:136).

### **Conservación y restauración del arte monocromo**

El arte monocromo en general plantea problemas complejos que dificultan la restauración de las obras. Diferentes restauradores especializados coinciden en la afirmación de que el arte monocromo es uno de los que más problemas específicos presenta: *“De todos los aspectos del arte contemporáneo, el monocromo es tal vez el que resume las características más extremas, ya sea por la dificultad de la restauración como por la casi imposibilidad de mantenerlo inalterado”* (V.V.A.A, 2006:83).

La búsqueda de criterios y la revisión y actualización de los mismos, es hoy en día una prioridad. El estudio de los valores intrínsecos a la obra y la priorización de los factores discrepantes que envuelven la toma de decisión se convierte en el paso previo y fundamental para acertar con el tratamiento a seguir, *“...de un lado aparece la idea o concepto de la obra, que debe respetarse durante toda la intervención y no puede verse alterado, y de otro lado, la elección de los materiales realizada por el artista, que responde a una intención premeditada y nos exige la conservación del lenguaje de los acabados durante toda la restauración. Por último, la toma de decisiones tras haber entendido y estudiado los distintos factores discrepantes que envuelven la intervención”* (Llamas, 2009).

Un nuevo factor discrepante que tiene en ocasiones un alto peso en el proceso de toma de decisiones es el mercado del arte. Tradicionalmente el arte ha sido accesible a un grupo social reducido, con un alto poder económico y político, como los nobles y la iglesia, *“...desaparecidos los clientes tradicionales del pasado, la Iglesia y los nobles, la definición de qué es o no es arte corresponde desde la mitad del siglo XIX [...] a una elite intelectual especializada: los críticos [...], y a una categoría profesional igualmente limitada: los marchantes de arte. A estas dos categorías se agrega una tercera: los grandes coleccionistas privados [...]. Casi simultáneamente aparece [...] la figura del director de museo de arte contemporáneo de financiación pública [...]”* (V.V.A.A, 2006:14). Estos nuevos actores hacen confluir intereses de signos diversos que ejercen una considerable presión sobre el trabajo de los restauradores.

Los marchantes o galeristas, son personas dedicadas a la promoción y venta de las obras de arte. Son influyentes en los artistas, a los que interesa vivamente que las obras plásticas con las que comercian presenten un buen aspecto ante el público. De ahí que se emprendan restauraciones aconsejadas por los propios marchantes, teniendo en cuenta el interés económico, y no tanto aquéllos que resultan más apropiados para la obra.

Es importante el papel que ejerce el autor de la obra y su repercusión en una futura restauración. La ley de propiedad intelectual en su Artículo 14 explica el contenido y características del derecho moral que el autor tiene en su obra, el cual puede exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus intereses y reputación.

Estos derechos afectan a la intervención de una obra de arte y envuelven en ocasiones la restauración, ya que si el propietario de una obra desea realizar una restauración debe

consultarla al autor. Ahora bien, si el autor vive, tiene los derechos morales sobre la obra y podrá realizar él mismo la restauración, si el autor hubiera fallecido podrá realizar la restauración otra persona, siempre que se respete la voluntad del artista creador, (Ortega, 2000:766).

Ahora la cuestión que nos surge es, ¿cómo repercuten en la restauración de una obra monocroma las diferentes figuras influyentes en el arte y la ley que resguarda el derecho del autor? En definitiva, actualmente, los restauradores se encuentran ante el conflicto existente entre los sentimientos de los artistas y los intereses del mercado (Macarrón y González, 2004:205), ya que determinar en muchos casos la intervención final que se debe realizar en una obra debe ser un trabajo en conjunto entre el artista y el restaurador, debiendo quedar el mercado del arte en segundo plano.

Además de la complejidad de los materiales desconocidos y la técnica de ejecución de los artistas encontramos otro tipo de problemática en el arte monocromo: *"hoy en día no basta con conocer los materiales y dominar las técnicas de restauración para hacer un buen trabajo. Ahora también hay que adentrarse en el universo intelectual, en la filosofía del artista, puesto que, de lo contrario, la restauración partiría de un punto equivocado"*(Althöfer, 2003:73).

Partimos de la idea de que las obras no se conciben sin la presencia de todos aquellos que las observan, los cuales tendrán la tarea, difícil en ocasiones, de interpretarlas. En el arte contemporáneo el fin del autor es transmitir un mensaje. En el arte monocromo en particular, son fundamentales las cualidades plásticas que los artistas aportan a las superficies, ya que el sentido de sus obras se encuentra íntimamente ligado a la de esas características plásticas.

Por ello, el espectador tiene la necesidad de descifrar el contenido. Para realizar la interpretación de una obra, el espectador debe tener en cuenta dos cuestiones, por un lado, los aspectos formales, entre los que se encuentran los materiales empleados por el artista, la técnica utilizada, los acabos... los cuales dan el resultado físico a la obra y que son visibles por el espectador. Por otro lado, los aspectos conceptuales, que nos exigen un conocimiento sobre el lenguaje del artista y sobre la intención de cada elemento. Estos aspectos no son visibles a simple vista, y deben ser conocidos, aprendidos y respetados al visualizar la obra en cuestión.

Un rasgo fundamental que hace de lazo conductor y a su vez de unión, entre las diferentes representaciones monocromas a lo largo del tiempo, es el color. Adquiere el protagonismo de las obras, contribuye a transmitir la sutileza de los acabados, genera superficies sutiles y homogéneas a través de las cuales los artistas manifiestan su percepción del arte, de la naturaleza o de lo espiritual.

Las pinturas monocromas basan su significado en las cualidades de las superficies: *"... toda materia de obra de arte detenta unos valores formales con unas cualidades ópticas muy precisas, tales como color, textura, apariencia brillante o mate, opaca o transparente,*

*superficies rugosas, suaves, patinadas... las cuales establecen el resultado final estético, por lo que se deduce que el significado estará expuesto por los diferentes matices de los valores formales. La idea o el concepto que presenta el monocromo es el fruto final de la suma de los valores formales, y toda desviación en el contenido formal afectará el significado, y en consecuencia el universo intelectual de la obra" (Soraluze, 2006:211).*

Para comprender la intencionalidad de las obras monocromas de un modo más sencillo, las podemos dividir en dos vertientes, una mística y una concreta.

En la vertiente mística el autor persigue que el cuadro adquiriera un sentido espiritual o sensorial provocando en el espectador emociones humanas básicas como: éxtasis, alegría, tragedia o dolor, conmovir al observador o introducirlo dentro de la obra para que éste llegue a la idea que el autor quiere transmitir. Para ello los artistas utilizan como medio el color, la espacialidad, los materiales o las texturas.

En la vertiente concreta los artistas no buscan nada más allá que la representación de una composición formal sin ninguna intencionalidad intrínseca, liberándose así de cualquier asociación simbólica con la realidad. Para ellos las líneas y formas son concretas por sí mismas, dando importancia a la representación de un sistema compositivo mediante esas líneas, formas y colores.

Estos discursos tan diferentes llegan a un mismo destino: el material como elemento más significativo y formador de la superficie final sobre la que recae todo el peso del significado.

### **Casos de intervención dispares: análisis de las opciones de conservación**

A continuación vamos a analizar problemas distintos de conservación con el monocromo como protagonista. Expondremos qué opciones de restauración se podrían llevar a cabo dependiendo del deterioro para finalmente, elegir la opción más correcta para la pieza.

#### ***Ricostruzione del Dinosaurio*** (Fig. 5)

Autor: Pino Pascalli

Ubicación: Colección particular

Descripción de la obra: Se trata de una obra realizada en tela blanca sobre armazones de madera que dan la forma tridimensional. El ciclo de "Esculturas falsas" se divide principalmente en dos grupos: el primero incluye a los animales prehistóricos, dinosaurios, ballenas, delfines, tiburones, reptiles, mientras que el segundo es inspirado por elementos de la naturaleza pura e incontaminada, blancos acantilados, el mar, las cascadas, el bambú...

Significado de la obra: El artista valora las cualidades de la superficie, la textura y flexibilidad de la tela como tejido y así como la luminosidad de su color blanco.



Figura 5 - Pino Pascali, Ricostruzione del dinosauro, 1966. 16 elementos tensados en tela cruda.  
Galleria Nazionale d'arte Moderna, Roma

Estado de conservación: Algunas esculturas de Pascali presentan oscurecimiento de las telas de forración debido a la suciedad así como manchas de grasa, produciendo la pérdida del blanco original de la tela.

Opciones de restauración y consideraciones de las opciones posibles, realizando el estudio de los factores discrepantes:

1. Limpieza de la suciedad y las manchas. Es una intervención poco intrusista, pero probablemente no se conseguiría que la tela fuera del blanco que el artista deseaba. En la intervención estaríamos conservando la materia original en detrimento de la idea de la obra, pero ¿qué es más importante? ¿Conservar la tela aunque ésta no se encuentre en el estado elegido por el artista, o conservar la idea? Si aplicamos a la escultura este tratamiento estaríamos sacrificando el mensaje de la obra en favor de la autenticidad de la materia inicial.

2. Repintado total de la pieza. La obra carece de capas pictóricas en su proceso de creación por parte del artista, con lo que añadir una película pictórica nueva sobre la tela, es un tratamiento poco apropiado. Estaríamos modificando los factores de autenticidad, historicidad y sus aspectos estéticos y artísticos al agregar un nuevo elemento que modificaría su aspecto alejándolo del que era voluntad del artista.

3. Sustituir la lona. En esta intervención se enfrentan el valor respeto del concepto de la

obra con sustitución de la materia original. Debemos entender que la idea de la pieza se encuentra en la experimentación estética ligada al color, forma y textura de la lona inicial en buen estado. La sustitución de la tela aportará a la obra una visión más exacta de lo que el artista pretendía. En este caso sacrificaríamos la materia original en beneficio de la idea o concepto de la obra.

Propuesta de intervención: Nos decantaríamos por la tercera opción, recuperando la experiencia estética y sacrificando parte de la materia prístina.

Por otro lado, se han realizado diferentes intervenciones en las piezas de Pascalli, un ejemplo lo encontramos en la obra "Decapitación de la escultura", la cual está cubierta de una capa de color que la hace similar a un yeso. Otra obra intervenida es "Trofeos de caza" donde debido a las espesas capas de color aplicadas se impide ver la tela a la vez que ha quedado transformada en un material rugoso, muy parecido al cartón piedra (V.V.A.A, 2006:97). En otra pieza, Sargentini optó por restablecer no solo el color, sino también la textura de la obra, para lo que volvió a tensar una nueva tela sobre los armazones de madera original (V.V.A.A, 2006:98).

### ***Los Lienzos Murales de la Capilla de Harvard*** (Fig.6)

Autor: Marck Rothko

Fecha: 1959



Figura 6 - Mark Rothko, Sin título (Mural Seagram), 1959. Regalo de la Fundación Mark Rothko, Inc

Descripción de la obra: Los murales que Rothko creó para la capilla de Harvard, son pinturas de gran formato construidas a partir de varias manchas rectangulares y dispuestas de varios modos por el cuadro, con los bordes difuminados tan característicos del artista. En esta obra, la tonalidad se vuelve más oscura y utiliza colores violáceos y rojizos en una gama más intensa de la que el artista empleaba hasta el momento.

Significado de la obra: El trabajo de Rothko se caracteriza por una atención rigurosa a los elementos formales tales como color, forma, equilibrio, profundidad, composición y escala. Sin embargo, se negó a considerar su obra exclusivamente en estos términos. Él mismo decía: *"No me interesa la relación entre color y forma ni nada por el estilo. Sólo me interesa expresar las emociones humanas más elementales"*(Bal-Teshuva, 2003:57).

Para conseguir que el público sintiera estas sensaciones al observar sus pinturas utilizaba grandes formatos que envolvían al espectador, con la finalidad de hacerle partícipe de una experiencia mística y emocional.

Estado de conservación: Los murales que realizó para Harvard fueron realizados con materiales de mala calidad. *"Los paneles murales de Harvard instalados por el artista en 1963 se decoloraron drásticamente con la exposición a la luz. La tonalidad original había desaparecido, perdiendo completamente el aspecto unitario que el artista había querido dar a la obra. [...] se pudo comprobar que durante la ejecución de estas obras Rothko se encontró sin colores y fue al distribuidor más cercano, donde compró colores de marca indefinida. Estos colores contienen un pigmento rojo inestable a la luz, responsable primero de los cambios cromáticos de los paneles más expuestos a la iluminación directa"* (Chiantore y Rava, 2005:226-227).

Opciones de restauración y consideración de las opciones de restauración: Considerar la obra gravemente alterada es una de las opciones que se podría plantear. En este caso real no vemos la obra tal cual la creó el artista, tenemos la materia de lo que fue en su momento. La obra como tal, ya no existe, la expresividad del color que buscaba Rothko se ha perdido con el desvanecimiento de los colores. Habría que determinar hasta qué punto estos cambios cromáticos entre en conflicto con la intención primigenia del artista.

Obviamente, ante un proceso irreversible sólo queda documentar la obra y conservarla en el estado en el que se encuentra. El proceso de degradación no tiene solución.

Propuesta de intervención: En este caso la opción más correcta para la obra sería documentar el deterioro y conservar la obra en el estado en el que se encuentra, ya que parte del sentido de la obra se ha perdido, al verse gravemente afectados los valores estéticos. Una alternativa que ayudaría al entendimiento del mensaje sería la colocación de reproducciones de la obra en su estado inicial.

***Cathedra*** (Fig.7)

Autor: Barnett Newman

Fecha: 1951

Ubicación: Stedelijk Museum, Amsterdam.



Figura 7 - Barnett Newman, *Cathedra*, 1951. Óleo y acrílico sobre lienzo. Stedelijk Museum, Amsterdam

Descripción de la obra: la materia. El soporte del cuadro es loneta de algodón y la película pictórica está realizada con óleo y toques de pintura acrílica Magna. La obra se caracteriza por sencillas composiciones formadas por una amplia área de color, traspasada por una o varias líneas verticales, a las que Newman llamaba "zips" (cremallera).

La obra había sido restaurada anteriormente debido a un daño ocasionado por un transporte mal ejecutado, para su restauración se realizó un entelado con intención de recuperar la planitud.

Descripción de la obra: la idea. Newman explotó el impacto que causaba el tamaño de los cuadros, rebasando el campo de visión del espectador. Al igual que otros artistas de esta tendencia, sus obras tienen un contenido místico y espiritual. Ese contenido místico lo transmite a través de sus superficies monocromas cortadas o divididas por líneas claras que simbolizan la luz entre la oscuridad. El mensaje como en tantas obras monocromas,

se transmite a través de las cualidades de las texturas y el brillo de las superficies y sus grandes campos de color.

Estado de conservación: La obra pertenece al museo Stedelij de Amsterdam. En 1986 sufrió un brutal ataque por parte de un espectador, el cual armado con un cutter realizó 4 cortes horizontales y 4 diagonales a la obra, de una longitud de hasta 4,5 m de largo.

Opciones de restauración planteadas y consideraciones de las mismas tras el estudio de los factores discrepantes:

1. Intervenir los rotos del cuadro mediante una microcirugía textil. Si el entelado se encuentra en buen estado y su eliminación supone un estrés para la obra, la mejor intervención sería realizar una microcirugía textil en el roto, interviniendo así lo menos posible la pieza original.

2. Realizar una reintegración ajustada. En este tipo de obras la única opción es la reintegración ilusionista con colores de buena calidad y el mayor ajuste entre los colores añadidos y el original.

Propuesta de intervención: La mejor elección para la obra de Newman es llevar al plano los rotos mediante una microcirugía textil y realizar una reintegración ilusionista. La intervención actúa acompañado los movimientos naturales de la tela. La intervención recuperaría la integridad de la obra y le devolvería su correcta visión.

*Restauración realizada en la obra original:*

En primer lugar se realizó una cirugía localizada, limitándose a las zonas dañadas. La devolución al plano se realizó con el tensado en el bastidor. Posteriormente se realizó una reintegración minuciosa e inapreciable.

### **Black Painting** (Fig.8)

Autor: Ad Reinhardt

Ubicación: Guggenheim Museum.

Fecha: 1960-1966

Descripción de la obra: la materia. Las pinturas monocromas denominadas "pinturas negras" realizadas en la década de los 60, tienen una apariencia sencilla compuesta por una variedad de matices y tonalidades muy sutiles de negro, aplicado cuidadosamente para eliminar todos los rastros de la mano del artista.

En la realización de estas obras se percibe una notable sutileza. Para conseguirla, Reinhardt emplea una mezcla diferente, combina el óleo con pasta celulósica para conseguir una superficie mate y con apariencia delicada.

Descripción de la obra: la idea. La pintura de Reinhardt está basada en la expresión de la forma y el color, con connotaciones místicas y esencialistas, como en el caso de Newman o Rothko.



Figura 8 - Ad Reinhardt, Black Painting, 1960-1966, Óleo sobre lienzo. Guggenheim Museum

En las obras de Reinhardt el artista muestra especial atención a los detalles y a la meticulosidad con la que realiza cada una de sus pinceladas, consiguiendo que cada capa pictórica sea homogénea y con una apariencia aterciopelada, para enmascarar la gestualidad por parte del creador.

El interés de Reinhardt por el arte y la filosofía oriental, así como la búsqueda de una pintura basada en el esencialismo y la atemporalidad en su creación, produce lo que Reinhardt llamó *Onu-reproducible*, (Icono inexplicable), [[HTTP://WWW.GUGGENHEIM.ORG/NEW-YORK/COLLECTIONS/CONSERVATION/CONSERVATION-PROJECTS/AXA-REINHARDT](http://www.guggenheim.org/new-york/collections/conservation/conservation-projects/axa-reinhardt)].

Estado de conservación: La obra de Ad Reinhardt que analizamos se encuentra compuesta por más de 20 capas de pintura, de las cuales sólo 9 son originales del artista. Los análisis de eflorescencia reflejaban la composición química de los diferentes estratos de la obra. Aparecían dos tipos de material claramente diferenciables. Por un lado, capas de óleo correspondiente a la pintura original y capas de acrílico de las intervenciones anteriores.

La fragilidad de las películas pictóricas complicó cualquier operación de limpieza, las acumulaciones de suciedad y los diferentes repintes en este tipo de obras, se convierten en graves problemas de conservación, la pintura era fácilmente soluble y por lo tanto

muy difícil de limpiar, consolidar o retocar, ya que al realizar la limpieza se producían alteraciones y discontinuidades en la superficie mate.

Opciones de restauración planteadas y consideraciones de las mismas aplicando el estudio de los factores discrepantes:

1. Considerar la obra como una ruina. Reinhardt buscaba acabados homogéneos y mates. Añadía una amplia variedad de negros que en la actualidad se encuentran ocultos por las intervenciones anteriores realizadas durante años, por lo tanto, la intención de la obra se ha perdido, se ha modificado la superficie del lienzo y con ello el concepto artístico que Reinhardt pretendía.

Si no podemos eliminar las capas que entorpecen la lectura de la obra porque dañamos el original, deberemos concluir que en la actualidad no tenemos los medios necesarios para restablecer la integridad de la pieza y que por lo tanto es actualmente irrecuperable.

2. Documentar la obra y conservarla en el estado en el que se encuentra ya que intervenirla para eliminar las intervenciones anteriores sería peligroso para los estratos originales.

*Restauración realizada en la obra original:*

La obra Black painting fue donada al Museo Guggenheim en el año 2000 por AXA Art Insurance Corporation como una pintura para estudio después de considerarse irreparable.

Para eliminar los diversos repintes existente en la pintura se probaron diferentes métodos: mezclas de disolventes tradicionales, geles, empacos, y tratamientos mecánicos. Este trabajo se realizó bajo un microscopio estereoscópico para minimizar y controlar cualquier daño causado a la superficie. Tras este tratamiento se comprobó que la superficie sufría alteraciones.

## **Conclusiones**

Es evidente la especial naturaleza de las obras monocromas. Introducen problemas nuevos debidos a varias causas: la selección y uso específico de determinados materiales por parte de los artistas, los deterioros que sufren, y sobre todo, cómo afectan éstos al concepto de la obra y a la complejidad de su conservación y restauración.

Algunos artistas han empleado materiales extraídos de la cotidianidad y los han insertado en sus obras desconociendo el comportamiento que iban a tener en un corto periodo de tiempo. El empleo de materiales de mala calidad o de fabricación industrial produce patologías en las capas pictóricas que afectan a la estabilidad de las obras: decoloraciones, craquelados, pedida de brillo...etc. son causadas por la inclusión de estos materiales o por la búsqueda de innovación por parte de los mismos.

Los materiales empleados en las obras monocromas como los soportes textiles dejan de ser mero soporte de las obras, para convertirse gracias a su deformación, manipulación y

transformación, en un elemento pictórico más, y es necesario por lo tanto estudiar estos valores añadidos en el arte contemporáneo, para acertar en la toma de decisión.

En relación a su aspecto material podemos concluir que éste se dota de significaciones hasta ahora no encontradas, por lo que patologías que en otro tipo de obras no supondrían un gran deterioro, en el caso del monocromo afectan seriamente al sentido de la obra y la transmisión de su mensaje. Materia, idea, función, estética, historicidad, ética, se enfrentan en este tipo de obras, de manera que el restaurador debe hacer prevalecer en ocasiones alguna de ellas sobre las demás, llegando incluso a sacrificar la materia en beneficio de la obra y su mensaje.

Las intervenciones deben ser fruto de una reflexión teórica, que analice todos los factores que envuelven la toma de decisión, ya que intervenciones realizadas en obras con patologías semejantes, pueden dar como resultado tratamientos muy dispares.

## **Bibliografía**

ALTHÖFER, Heinz. *Restauración de pintura contemporánea: tendencias, materiales y técnicas*. Madrid: ISTMO, 2003.

BAAL TESHUVA, Jacob. *Rothko*. Traductor: Mariona Grastacos i Grau. Barcelona: Editorial Taschen, 2003.

CALVO, Ana. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Ediciones Del Serbal, Barcelona, 2002.

CHIANTORE, Oscar, RAVA Antonio. *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milano: Mondadori Electa S.p.A., 2005.

LLAMAS, Rosario. *Conservar y restaurar el arte contemporáneo. Un campo abierto a la investigación*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2010.

LLAMAS, R., ZORNOZA, A., LÓPEZ, C. "Capas pictóricas en el arte contemporáneo: estabilización de una obra de chocolate y metal" En: *Conservar Património*. Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, 2009.

LLAMAS, R., PELLICER, S., MARTÍNEZ, R. "Aplicación del modelo de toma de decisiones a una obra de látex y cabello humano". En: *Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

MACARRÓN, Ana María; GONZALEZ MOZO, Ana. *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid: Tecnos, 2004.

MANCUSI-UNGARO, Carol. *Embracing Humility in the Shadow of the Artists, in Personal Viewpoints: Thoughts about Paintings Conservation*, a cura di m. Leonard, The Getty Conservation Institute. Los Ángeles, 2003.

MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. "Yves Klein". In: *Guggenheim*. Bilbao: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2005. Nº febrero-mayo.

ORTEGA DOMÉNECH, Jorge. "Aspectos técnico-jurídicos en la conservación y restauración del Arte Contemporáneo". In: *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*. Madrid: Editorial Reus, 2000. Nº 6.

ROLDÁN, José Carlos. "La difusión de la obra contemporánea como factor de riesgo. Movilidad y conservación". In: *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Sevilla, 2001. Nº35.

ROSE, Barbara. *Monocromos de Malevich al presente con Barbara Rose*. Madrid: Editorial Museo Reina Sofía documentación artes y ciencias, 2004.

SORALUZE HERRERA. J. I. *La conservación de los objetos artísticos Contemporáneos: Degradaciones criterios de actuación y tratamientos de restauración*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

V.V.A.A. *Arte del siglo XX. Pintura, escultura, nuevos medios, fotografía*. Taschen. Barcelona, 2005.

V.V.A.A. *Conservar el Arte Contemporáneo*. Traductor: Ariadna Viñas. San Sebastián: Nerea, 2006.

V.V.A.A. *Clyfford Still*. Traductores: Rosa Pilar Blanco y María Luisa Balseiro. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1992.

V.V.A.A. *Yves Klein*. Editorial Museo Guggenheim Bilbao. Bilbao, 2004.

### Referencias electrónicas

The Solomon R. Guggenheim Foundation. The AXA Reinhardt Project. [en línea]. EEUU. Disponible en Web: [HTTP://WWW.GUGGENHEIM.ORG/NEW-YORK/COLLECTIONS/CONSERVATION/CONSERVATION-PROJECTS/AXA-REINHARDT](http://www.guggenheim.org/new-york/collections/conservation/conservation-projects/axa-reinhardt) [Consulta: 23 de Mayo de 2009]

MASDECOM Comunicación Digital, S.A. Louis, Morris (llamado Morris Louis Bernstein) [HTTP://WWW.MASDEARTE.COM/INDEX.PHP?OPTION=COM\\_CONTENT&VIEW=ARTICLE&ID=6729&ITEMID=7](http://www.masdearte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=6729&Itemid=7) [Consulta: 14 de Julio de 2009]

### Agradecimientos

Agradecemos al Ministerio de Ciencia e Innovación español la subvención recibida para realizar esta investigación, a través de un proyecto de investigación de la Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de I+D+i.

## Notas biográficas

Rosario Llamas Pacheco es doctora en Bellas Artes, profesora titular del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia. En la actualidad es la directora académica del Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales que oferta dicho departamento. Imparte varias asignaturas sobre la disciplina de la conservación y restauración del arte contemporáneo tanto en licenciatura como en máster y doctorado. Es miembro del Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia y ha dirigido varias tesis de doctorado y máster sobre la conservación del arte actual. Ha publicado varios libros y artículos sobre esta especialidad.

[RLLAMAS@CRBC.UPV.ES](mailto:RLLAMAS@CRBC.UPV.ES)

Eva Chico Selvi es licenciada en Bellas Artes con máster en conservación y restauración de bienes culturales. Ha participado en varios proyectos de investigación y restauración del Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia y ha realizado prácticas de conservación de arte contemporáneo en empresas especializadas.

[EVACHICOSELVI@HOTMAIL.COM](mailto:EVACHICOSELVI@HOTMAIL.COM)