

LAS FUNCIONES DEL CONSERVADOR/RESTAURADOR DE ARTE CONTEMPORÁNEO. UNA PERSPECTIVA DESDE EL MoMA DE NUEVA YORK

Rosario Llamas

Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València

AUTOR DE CONTACTO: Rosario Llamas, rllamas@crbc.upv.es

RESUMEN: *Es conocida la calidad de las obras que alberga el Museum of Modern Art de Nueva York. Su colección incluye un gran número de las mejores del siglo XX. En relación con el arte actual los criterios de restauración aplicables a las obras y las funciones de la figura del conservador de arte contemporáneo han ido evolucionando a lo largo de los últimos años. Por este motivo y con la intención de conocer cuál ha sido esa evolución se proyectó una visita a la institución.*

Los objetivos principales del encuentro se centraron en estudiar los criterios actuales de intervención que se vienen aplicando a las obras contemporáneas en este museo, conocer las mejoras llevadas a cabo en la institución tras la última reforma, y por último, y especialmente, estudiar la evolución que ha sufrido la figura del restaurador de arte contemporáneo. Gracias a la entrevista realizada a la restauradora Anny Aviram en el marco de un proyecto de investigación subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación español, se ha realizado un recorrido a través de estas cuestiones. Las conclusiones extraídas de este encuentro hacen referencia al punto en que se encuentra la profesión: la mínima intervención también puede tener consecuencias negativas para las obras.

PALABRAS CLAVE: arte contemporáneo, conservación, restaurador, entrevista, MoMa.

Nueva York, a 26 de octubre de 2011

Llego poco a poco al edificio del MoMA, reformado y actualizado hace pocos años por Yoshio Taniguchi. La impresión es excelente (Fot.1). Accedo al vestíbulo (Fot.2) porque, aunque he concertado la entrevista en el laboratorio de restauración para más adelante, voy a visitar las salas del museo. Ávida de apreciar arte contemporáneo, con cierto nerviosismo porque conozco lo que voy a encontrar en su interior, y cámara en mano, estoy dispuesta a saborearlo al máximo. La primera impresión se refiere a la cantidad de público que ya espera, antes de que se permita el acceso, ojeando folletos, paseando, accediendo a la librería...Realmente el número de personas en el interior dificulta cualquier movimiento, ¿no habría que limitarlo?

Por fin, podemos acceder, y me dirijo (quizá contrariando el sentido de la visita) a las últimas plantas del edificio, donde se instalan las exposiciones temporales y donde se exhiben la colección de pintura y escultura. Como había pensado, sala a sala, me voy encontrando con el **Arte** del siglo XX.

Recorro las salas abarrotadas (Fot. 3), y como restauradora, no puedo dejar de pensar que esta cantidad de público es algo incontrolable, me parece un milagro que al final de la jornada no se hayan producido accidentes: los niños y jóvenes se acercan demasiado a las obras... la marea se ordena instintivamente, conocedora de los límites. (Fot. 4 y 5)

En algunos rincones me encuentro con grupos infantiles sentados en el suelo. Se trata de niños muy pequeños, de preescolar en ocasiones, que escuchan a su monitora y responden participativos y con naturalidad a sus cuestiones. Definitivamente el museo está vivo.

Fotografío las obras con mirada profesional, busco patologías que mostrar en clase a la vuelta, sistemas de anclaje y protección,

texturas, acabados de las superficies, fotografío cuanto puedo, mejor el perfil del conjunto que de frente... ¿No estaré dejando de lado el disfrute de la obra?

Llega el momento de encontrarme con Anny Aviram y subo hasta el laboratorio de restauración donde me recibe sonriente, atenta, y dispuesta a mostrármelo y a atender mis cuestiones. Mi intención es profundizar sobre todo, en el conocimiento de los criterios de intervención que se aplican en la institución y en cómo la figura del conservador de arte contemporáneo ha ido evolucionando a través de los años. Intentaré hablar sobre el concepto de ruina en el arte contemporáneo, y en cómo el paso del tiempo degrada la materia afectando a la significación de la obra.

Comienzo la entrevista.

Rosario Llamas: *Me gustaría que comenzáramos hablando sobre el tipo de formación que adquiriste y sobre cómo fueron tus comienzos en el campo de la conservación y restauración de los bienes culturales. ¿Con cuántos años de experiencia cuentas?*

Anny Aviram: Yo empecé hace muchos años, estudié en México la carrera de conservación en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Después me trasladé a Nueva York y entré a formar parte del equipo de restauración del *Museum of Modern Art* en 1972.

R. LL.: *Entonces ya llevas muchos años trabajando en el MoMA, y habrán pasado por tus manos una gran cantidad de obras, todas ellas de gran calidad...*

A. A.: Pues realmente así es. He participado en la restauración de muchísimas obras de la colección del museo. He restaurado todo tipo de obra, pero si he de destacar algún proyecto especialmente significativo, me quedo con la restauración de las obras de Monet, las Ninfas...

R.LL.: *Me gustaría que me hablaras sobre las técnicas pictóricas que predominan en la colección del museo. ¿En qué tipo de obra te has especializado, pintura, escultura?*

A.A.: Mi especialidad es la conservación de la pintura de caballete, realmente me he concentrado en trabajar en las obras pictóricas de la colección. Lo que ocurre es que hoy en día el rol del restaurador ha cambiado mucho. Ya no estoy todo el día aquí trabajando en el taller, limpiando las obras, reentelándolas, o haciendo ese tipo de tratamientos. Porque ya no entelamos más. Únicamente mantenemos la colección.

Pienso que el rol y la labor de la conservación en este museo han evolucionado. Ahora nos involucramos mucho más en las exhibiciones y en otro tipo de labores más de carácter administrativo.

R.LL.: *Acabas de sacar un tema en el que yo quería profundizar durante la entrevista. Me gustaría que me dieras tu opinión sobre cómo ha ido evolucionando al figura del conservador en el ámbito del arte contemporáneo, en relación a sus nuevas funciones y tareas.*

A.A.: En la actualidad, los criterios que guían nuestras intervenciones están dirigidos hacia la conservación preventiva. Se espera del restaurador que se implique no solo en hacer las tareas normales del restaurador sino también en colaborar con las labores de conservación en el momento de la instalación. Estamos presentes cuando se instalan las obras para prevenir posibles accidentes, aconsejar y asegurarnos de que la obra se ha instalado correctamente. Cada proyecto comienza con el estudio del embalaje para el transporte y exige del conservador una atención constante para que todo trascorra convenientemente.

Hace unos años, en este museo las labores estaban muy bien definidas en cuanto a la documentación, registro y curaduría. Actualmente las tareas se intercambian mucho más, porque trabajas con los curadores y el departamento de documentación y registro de una manera más participativa. El conservador se involucra y envuelve en todo el proceso desde el principio, participando mucho más en todas las labores.

Ayer mismo estaba traduciendo las fichas de la pared de una exposición, ya que no habían conseguido un traductor. Sólo por ponerte un ejemplo pequeño. El museo debería haber contratado un traductor, pero lo hice yo.

R.LL.: *Entonces el restaurador se involucra en el proyecto desde el principio hasta el final...*

A.A.: Efectivamente. La manera en que todo comienza es cuando el museo asigna a un restaurador para una exhibición. A partir de ese momento el restaurador se encargará de que la obra se encuentre en buenas condiciones y de que se cumplan los requisitos para que llegue bien a su destino. Además participará en todo lo necesario para el proyecto.

R.LL.: *La figura del restaurador de arte contemporáneo y tal vez también la del restaurador en general, ha evolucionado con el paso del tiempo. Las tareas que realiza han cambiado. Además de los tratamientos habituales de conservación realiza otras labores de varios tipos que posibilitan las exposiciones. En este sentido, me gustaría que nos hablaras sobre cómo distribuyes tu tiempo de trabajo, en relación a la intervención directa sobre las obras y a las labores de correo, estudios previos, viajes...*

A.A.: Pues es algo que va variando, pero en general yo diría que lo que me está pasando a mí es que estoy al 50 por ciento, restaurando y haciendo miles de otras cosas.

Una labor a la que dedico mucho tiempo es a realizar exámenes de diagnóstico sobre el estado de conservación, para aprobar que las obras puedan viajar. Debo comprobar que se encuentran en buen estado, y esto ocupa últimamente mucho de mi tiempo. Sería una

labor más vinculada a la conservación preventiva.

R.LL.: *¿Y qué tipo de obras has intervenido?, mayoritariamente obra al óleo o de emulsión acrílica.*

A.A.: De ambos tipos. En la colección hay mucha obra en acrílico que intervenimos mucho menos, o casi nada.

R.LL.: *Ahora entraríamos en una parte de la entrevista más centrada en los materiales, técnicas y criterios de intervención. Entiendo por lo que ya nos has ido explicando que se tiende hacia la mínima intervención y entrándonos en las obras realizadas con acrílicos por ejemplo, ¿qué criterios se siguen en cuanto a consolidaciones de capas pictóricas?*

A.A.: Las obras pictóricas realizadas con acrílicos son jóvenes y se encuentran en la actualidad en un estado flexible, por lo que no ha habido necesidad de consolidar.

En cuanto a las limpiezas, lo que es fundamental es mantener los cuadros sin polvo. En este sentido hay mucho mantenimiento en las galerías. Todos los martes se despolvan los cuadros, aprovechando que el museo está cerrado por mantenimiento.

Esta limpieza periódica evita intervenciones de tipo más agresivo, ya que la suciedad no se embebe en la capa pictórica. La plasticidad de la capa pictórica de tipo acrílico favorece que las partículas de polvo no se absorban y ya se puedan eliminar. Por este motivo es tan importante limpiar las superficies.

R.LL.: *En pintura sobre óleo, ¿qué tipo de adhesivos se suelen utilizar para consolidaciones?*

A.A.: Usamos una gama amplia de adhesivos, desde los productos de la gama de Gustav Berguer, a gelatinas de tipo natural.

R.LL.: *¿Funori por ejemplo?*

A.A.: Lo usamos menos, pero sí se ha usado, aunque no es un adhesivo muy potente. En algunas ocasiones puede ser adecuado en capas pictóricas especialmente finas. Pero no es un adhesivo que usemos mucho.

R.LL.: *¿La tendencia de la casa es hacia el uso de adhesivos sintéticos?*

A.A.: No, utilizamos también adhesivos de tipo natural. Muchas veces es difícil decir yo siempre uso esto o esto otro, porque muchos te dan la misma calidad. Pero por ejemplo si un cuadro nunca ha sido intervenido, tengo más tendencia a usar un adhesivo natural de tipo acuoso, porque es más simpático con los materiales de la obra. Si tengo un cuadro ya entelado a la cera y ya hay levantamiento, pues tengo más tendencia a usar Beva® porque es más compatible con la cera.

Como tenemos mucha obra contemporánea que llega, ahí si tenemos que tener más cuidado con cómo comienzas a intervenir, debemos pensar qué introducimos en la obra.

La respuesta es que se usan los materiales de restauración en función de la obra, de la naturaleza de los materiales y de su historia.

R.LL.: *En cuanto a tratamientos como los entelados, creo que ya no hacéis nada de eso...*

A.A.: Como dije antes, ya no entelamos más. Nosotros tenemos desafortunadamente una colección sobre entelada, porque en los años sesenta y setenta se consideraba el entelado como una técnica de carácter preventivo. Fue una tendencia que empezó en Holanda como sabes. Ahora tenemos muchas otras formas de prevenir, pero aquí llegó la tendencia y se intervinieron muchas obras.

R.LL.: *Yo te quería hablar de los aspectos conceptuales de las obras,*



Figura 1. Vista exterior el Museo



Figura 2. El público espera en el hall a que se llegue la hora de apertura



Figura 3. Una de las salas del museo con gran afluencia de público



Figura 4. El público discurre ordenándose instintivamente

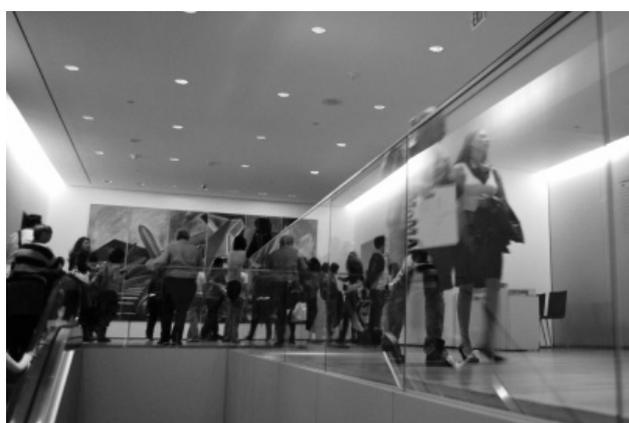


Figura 5. El arte contemporáneo accesible

porque hay una parte de la conservación del arte actual donde se involucra la filosofía, la intención del artista, una parte de la conservación que nos obliga a conocer los valores que conforman la obra, para no alterarlos en las intervenciones...

A.A.: Lo que se hace con este tipo de obra es tener muy buena documentación previa, con la intención del artista, y con los procesos de intervención, donde se especifica todo lo que se ha realizado, se documenta todo gracias a formularios especiales.

R.L.L.: *¿Has notado que el paso del tiempo, el envejecimiento natural de las obras, en algún caso, ha llegado a afectar al propio mensaje de la pieza, por ejemplo en el caso de Klein, o Malévich, donde se pueden alterar los acabados de la superficie?...*

A.A.: Pues sí, y no hay mucho que hacer, y yo pienso que no se debe hacer nada, no hay que intervenir.

En la obra de Mondrian tenemos un caso interesante. Unas cuantas de sus piezas fueron intervenidas hace unos años, se entelaron y se montaron sobre soportes rígidos, otras no se tocaron. Con motivo de una exposición nos dimos cuenta de que, paradójicamente, las obras que habían sufrido una intervención tan agresiva, no se habían agrietado, mientras que las obras no intervenidas presentaban una fuerte red de grietas. Visualmente se apreciaban mejor las obras restauradas. En este caso fue beneficiosa la intervención excesiva.

Es un punto delicado, si decimos que no hay que tocar nada, está bien también. La moda hoy en día es no tocar nada. ¿Qué haces con una obra extremadamente deteriorada como en el caso de la que nunca se tocó? ¿Qué tratamiento de intervención aplicarías a la obra que está tan deteriorada?

Si tienes una obra que tiende a deteriorarse mucho, evitas que viaje, evitas que se mueva demasiado, para que el deterioro que presenta no evolucione y aplicas mínima intervención.

R.L.L.: *Para ir finalizando, la conservación preventiva tiene varias vertientes, ¿Cómo valoras el transporte, embalaje, y exposición de obras de arte como factor de deterioro?*

A.A.: Es importante controlar este punto. Por ejemplo, ahora que hicimos la exposición de Rivera, hicimos el diseño de las cajas junto con ingenieros. Fue un diseño muy complicado, y hubo que resolver varios problemas para poder embalar y transportar hasta aquí unas obras tan frágiles y pesadas.

R.L.L.: *¿Cómo fue este proceso en la obra de Rivera?*

A.A.: Tenemos una persona que hace las cajas, y yo misma, junto con los ingenieros, las diseñamos. O sea, participé activamente, cambiamos el diseño muchas veces, porque tuvimos muchos problemas. Y las obras llegaron aquí bien. Pero fue un esfuerzo extraordinario de un equipo muy bueno y fruto de muchas discusiones.

R.L.L.: *En cuanto a protecciones traveseras de las obras, utilizáis el Fomecore®, el policarbonato... creo que prácticamente nada más, porque son los materiales más inertes...*

A.A.: Y si una obra va a viajar y está la tela un poco suelta, hacemos relleno entre el cartón de protección y la tela, con poliespán. De este modo disminuyes el aire entre la tela y el bastidor, y entonces hay menos movimiento en tránsito, todo esto lo hacemos para prevenir. Es conservación preventiva, disminuyes el aire.

R.LL.: *Por último, y en cuanto al tema de las limpiezas en seco de las obras, ¿qué tipo de materiales utilizáis?*

A.A.: Hay una gran variedad de esponjas que puedes utilizar unas con humedad, otras sin humedad, unas son más duras, otras más suaves, unas absorben más... Depende de lo que estás eliminando. Desde luego si estás eliminado una suciedad en seco y si la obra está barnizada, puedes utilizar algo un poco más agresivo.

R.LL.: *¿Cómo valoras el uso de disolventes en las limpiezas en la colección del MoMA?*

A.A.: Bueno, desde luego que son siempre una opción. Sobre todo en esta colección donde muchas obras están barnizadas. Muchas cosas están barnizadas, incluso obras que supuestamente no tendrían que tener barniz.

R.LL.: *Uno piensa que la restauración del arte contemporáneo ha dejado de lado el barnizado de las obras...*

A.A.: Además, hay artistas como Matisse que barnizaban parcialmente las obras, y si en un proceso de intervención barnizáramos, estaríamos alterando la obra, quitando la información.

R.LL.: *Desgraciadamente esto se ha realizado en exceso. Lo que se ha hecho con anterioridad no lo juzgamos ahora, forma parte de su momento...*

A.A.: Bueno probablemente nos juzgarán a nosotros en el futuro por no haber hecho nada. Pero sí que hubo una tendencia de barnizar las obras. Se consideraba una manera de proteger.

Continuamos conversando esta vez sin grabadora, más relajadas (Fot.6). Me muestra almacenes y otras secciones, me habla de

la importancia de la participación del conservador/restaurador en el diseño de los espacios. Recuerda que el diseño del taller comenzó con la realización de un inventario de los materiales con que contaban los restauradores para, a partir de esta información diseñar el espacio y hasta el mobiliario.

Especialmente interesante ha resultado el punto referente a la parte conceptual de las obras. Es algo presente en el mundo de la conservación del arte contemporáneo: el paso del tiempo puede ser un factor que modifique valores esenciales del objeto, convirtiéndolo en ocasiones en ruinas o reliquias. Hay obras que ven modificado su significado a medida que la materia se degrada. Las obras de arte contemporáneo también mueren: ¿podríamos tener ante nosotros la materia de algo que ya ha dejado de existir? En ocasiones así es, y por este motivo el restaurador no debe hacer nada.

Acabamos de entrevistar a una restauradora que cuenta casi con cuarenta años de profesión en una institución que alberga parte de las mejores obras de arte del siglo XX. Ha conocido de primera mano cómo los criterios de intervención aplicables a la conservación y restauración del arte contemporáneo han ido evolucionando a lo largo de esas cuatro décadas, y entre líneas, ha dejado fluir su opinión sobre el punto en que nos encontramos.

Es cierto que a lo largo de los años se han venido realizando tratamientos demasiado intervencionistas que han modificado en exceso las obras de arte, en ocasiones los tratamientos con carácter preventivo (entelados y barnizados), han producido cambios graves que han afectado a la esencia de las mismas. Sin embargo, quizá nos encontramos en un momento en que la prudencia sea excesiva y la tendencia de mínima o nula intervención pueda tener consecuencias "...probablemente nos juzgarán a nosotros en el futuro por no haber hecho nada".

Por último, Anny me conduce de vuelta a las salas del museo a través de pasillos privados, ocultos para el visitante, necesarios para



Figura 6. La restauradora Anny Aviram

el mantenimiento de la colección. Un privilegio que me sitúa de pronto y como si el tiempo no hubiera transcurrido, casualmente, ante una de las obras de Monet, restaurada por Anny y de la que acabamos de hablar ¿lo habrá hecho a propósito?
De nuevo en el centro de una sala, un poco desorientada, con la sensación de que para comprender lo que el museo nos ofrece necesitaría... No importa, dispongo de tiempo.

AGRADECIMIENTOS

La presente investigación se enmarca dentro en el proyecto HAR2008-03444, concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación español a través de la Secretaría General de Política Científica y Tecnológica.

BIBLIOGRAFÍA

- Althöfer H., (2003): *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales y técnicas*, Ediciones Akal, Madrid.
- Chiantore, O.; Rava, A. (2005): *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Mondadori Electa, Milano.
- Llamas R., (2011): *Idea, Materia y factores discrepantes en la conservación del arte contemporáneo*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Llamas, R., (2011): *La entrevista con el artista en la conservación del arte contemporáneo. Investigación previa al proceso de intervención*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Macarrón, A.M. y González, A., (2004): *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Tecnos, Madrid.
- V.V. A.A. (2006): *Conservar el Arte Contemporáneo*, Traductor: Ariadna Viñas, Nerea, San Sebastián.
- Learner, T. (2005): *Analysis of Modern Paints*, Getty Conservation Institute, Los Ángeles.
- VV.AA. (2006), Coordinadora Lidia Righi: *Conservar el arte contemporáneo*, ed. Nerea Donositia, San Sebastián.

DATOS BIBLIOGRAFICOS DEL AUTOR

Rosario Llamas es Doctora en Bellas Artes, Profesora Titular del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia, y miembro del Instituto de. Imparte varias asignaturas sobre la conservación del arte contemporáneo, tanto en licenciatura como en máster. Ha dirigido varias tesis de máster y de doctorado sobre la disciplina. Es miembro del Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV y ha publicado varios artículos y monografías en congresos y revistas especializadas. Por último, Anny me conduce de vuelta a las salas del museo a través de pasillos privados, ocultos para el visitante, necesarios para el mantenimiento de la colección. Un privilegio que me sitúa de pronto y como si el tiempo no

hubiera transcurrido, casualmente, ante una de las obras de Monet, restaurada por Anny y de la que acabamos de hablar ¿lo habrá hecho a propósito?

De nuevo en el centro de una sala, un poco desorientada, con la sensación de que para comprender lo que el museo nos ofrece necesitaría... No importa, dispongo de tiempo.

AGRADECIMIENTOS

La presente investigación se enmarca dentro en el proyecto HAR2008-03444, concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación español a través de la Secretaría General de Política Científica y Tecnológica.

BIBLIOGRAFÍA

- Althöfer H., (2003): *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales y técnicas*, Ediciones Akal, Madrid.
- Chiantore, O.; Rava, A. (2005): *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Mondadori Electa, Milano.
- Llamas R., (2011): *Idea, Materia y factores discrepantes en la conservación del arte contemporáneo*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Llamas, R., (2011): *La entrevista con el artista en la conservación del arte contemporáneo. Investigación previa al proceso de intervención*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Macarrón, A.M. y González, A., (2004): *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Tecnos, Madrid.
- V.V. A.A. (2006): *Conservar el Arte Contemporáneo*, Traductor: Ariadna Viñas, Nerea, San Sebastián.
- Learner, T. (2005): *Analysis of Modern Paints*, Getty Conservation Institute, Los Ángeles.
- VV.AA. (2006), Coordinadora Lidia Righi: *Conservar el arte contemporáneo*, ed. Nerea Donositia, San Sebastián.

DATOS BIBLIOGRAFICOS DEL AUTOR

Rosario Llamas es Doctora en Bellas Artes, Profesora Titular en el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia y Miembro del Instituto Universitario de Restauración de la misma Universidad. Imparte varias asignaturas sobre la conservación del arte contemporáneo y ha dirigido varias tesis doctorales y de máster sobre esta disciplina. Es autora de varias publicaciones dentro de este ámbito.