

CRITERIOS DE RESTAURACIÓN DE CAPAS PICTÓRICAS CONTEMPORÁNEAS: EL ARTE MONOCROMO DESDE EL CONCEPTO A LA MATERIA

Eva Chico Selvi y Rosario Llamas Pacheco

Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia

Taller de análisis y actuación en pintura de caballete y retablos

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

RESUMEN: *A lo largo de la historia del arte han sido muchos los artistas que han experimentado con el arte monocromo como modo de expresión. Diferentes artistas y movimientos han desarrollado este tipo de arte, eligiendo los materiales y el modo de elaboración en cada obra, según la intencionalidad y el mensaje que se deseaba transmitir. El arte monocromo es un arte básicamente conceptual, y su significado o mensaje está íntimamente relacionado con los materiales empleados y sus cualidades plásticas. Los artistas han elaborado unas superficies delicadas y aterciopeladas, que se verán afectadas por cualquier mínimo cambio, roce o manipulación de la superficie. El fácil deterioro del concepto artístico complica la conservación de las colecciones de arte monocromo así como su restauración, pues los tratamientos efectuados en las obras corren el riesgo de modificar la intencionalidad de las mismas. Presentamos en este artículo un recorrido por distintas obras que han sido elaboradas bajo estas premisas, realizando el estudio teórico y práctico imprescindible para su conservación.*

PALABRAS CLAVE : conservación de pintura, arte monocromo, pintura contemporánea, problemática de restauración

1. INTRODUCCIÓN

El arte monocromo en general es un arte delicado debido por un lado a los materiales empleados para su realización, y por otro, a que el mensaje de las obras va ligado a las cualidades plásticas y los acabados de los materiales. Esto complica su divulgación, la cual exige el movimiento continuo de las obras de arte entre los diferentes museos y galerías, además de su mantenimiento y restauración.

La intencionalidad del artista es un factor primordial en el arte monocromo. Cada artista aporta a sus obras un concepto artístico que no debe verse alterado ni enmascarado por las intervenciones de restauración, pues podríamos alterar la estética de la obra, y con ella en ocasiones, su intencionalidad. La materia prístina es en ocasiones fundamental, o por el contrario puede verse supeditada al factor discrepante ligado a la intencionalidad artística.

La comprensión de las obras exige en muchos casos el mantener inalteradas las cualidades formales en las que está basado el discurso artístico. En este tipo de obras no serían admisibles determinados deterioros como grietas o arañazos pues éstos modifican la visión de la obra y por lo tanto el concepto artístico. Esto complica el planteamiento a seguir frente a una restauración y complica la elección del correcto tratamiento de intervención, siendo cada caso individual.

La restauración del arte monocromo necesita de una revisión teórica individual en cada caso, donde plantear las particularidades de la obra, la técnica empleada por el artista, los problemas que ésta acarrea y el entendimiento de la intención o idea que pretende transmitir el artista.

2. LA EVOLUCIÓN DEL ARTE MONOCROMO

Malevich define el suprematismo como “*la supremacía de la sensibilidad pura de las artes figurativas*” (De Milechi, 1989:385), busca por medio de las formas básicas expresar la máxima sensibilidad, eliminando métodos dialécticos que utilizan otros movimientos que para él no determinan el valor de las obras de arte. El Neoplasticismo en cambio, rige sus principios por reglas muy estrictas que limitan generalmente las composiciones en representaciones geométricas ortogonales, con líneas verticales y horizontales entrecruzadas, en cuadrados y rectángulos utilizando los tres colores primarios amarillo, rojo y azul y los no colores: blanco y negro.

Después de la 2ª Guerra mundial, se produce la reacción estadounidense más importante del momento, el *Expresionismo Abstracto*. Un grupo de artistas defienden un tipo de pintura más trabajada, sutil y uniforme que tenga como protagonista el color en todas sus posibilidades expresivas, surge en 1947 el denominado *Color-field painting*.

Más tarde a finales de los años 50, surge una segunda generación de artistas que siguen el mismo planteamiento ideológico que la anterior, para ésta el crítico Clement Greenberg designó el nombre de *Post-painterly*, que fue el nombre con el que se acuñó la primera exposición de pinturas monocromas realizada en 1964.

En 1960 Pierre Restany escribió el *Manifiesto del nuevo realismo* en París. Uno de los mayores representantes de este movimiento es Yves Klein. Se trata de un artista singular por lo que respecta a la variedad de su obra, sin duda, uno de los artistas más importantes de obra monocroma.

Otro artista relevante y coetáneo a los nombrados anteriormente es Lucio Fontana. Conocido por su Manifiesto Blanco. En 1947 apoyó, junto con otros escritores y filósofos, el primer Manifiesto del *Espacialismo*, que coincide aproximadamente con el nacimiento del Expresionismo abstracto en Nueva York.

Los años 70 supusieron para la creación artística un periodo de agitación y desarrollo cultural ligado a la necesidad de reinventar la pintura. Se produjo un cambio abismal, en la búsqueda de superación del arte, que había quedado anticuado. Ésta búsqueda llevó hacia la “modernidad”, hacia el color monocromo, las formas geométricas, los colores planos, la simplicidad, la atemporalidad...

Otro artista que continúa realizando obras con esencia monocroma es Robert Ryman. En sus primeros cuadros y collages de mediados de los cincuenta experimenta con el material, el color y la pincelada, embarcándose en una investigación del proceso pictórico que constituye el tema central de toda su producción. A finales de los años cincuenta opta por el cuadrado como formato ideal para evitar cuestiones de proporción. Aunque su paleta es al principio muy extensa, hacia mediados de los sesenta se reduce al blanco.

3. EL MENSAJE OCULTO DEL ARTE MONOCROMO

Desde la primera representación monocroma en el siglo XX, se ha pensado que el monocromo significaba el final del arte, y que representaba el límite más allá del cual la abstracción podía avanzar, pero el arte monocromo en su aparente simplicidad esconde una presencia enigmática con un gran trasfondo teórico, donde las acabados y la materia juegan un papel primordial dentro del concepto artístico.

El arte monocromo puede aparentar en un primer momento, ser un arte vacío, sin un trasfondo ideológico, debido posiblemente a una simplicidad aparente, pero nada más alejado de la realidad. Tras lo monocromo se esconde una presencia enigmática y misteriosa que en muchos casos parece resistirse a la interpretación, pero que debido a la inmaterialidad transmite el espectador espacialidad y espiritualidad.

Una de las bases fundamentales que defiende el monocromo es la importancia del color. Los cuadros exhiben la materialidad del color de forma pura, mediante la pincelada, la textura o el acabado, jugando con la impenetrabilidad de los cuadros de un solo tono.

El tamaño de los cuadros también forma un papel importante en algunos creadores monocromos, ya que es utilizado con la intención de conmovir o impactar al espectador intentando transmitir el máximo de sensaciones. Los colores puros o tonos saturados se unen a los paneles, dipticos, trípticos o polípticos de grandes formatos, utilizados como soportes.

El arte monocromo plantea múltiples significados, políticos, sociales o estéticos, pero sus premisas, como las obras mismas, han quedado sin analizar. Utiliza los espacios místicos, líricos, espirituales, emocionales o los formales y concretos, y responde a las exigencias del momento, alejándose del arte academicista, renunciando a los recursos ilusionistas y a la figuración, elimina la perspectiva y las relaciones entre fondo y figura, y responde como un arte literal con una presencia material y formal.

Hablar de conceptos siempre es un tema abstracto, unificar metodologías de artistas en un único concepto ideológico puede llevar a error, ya que cada artista aporta a su obra vivencias, ideologías o creencias individuales que aunque semejantes en la práctica, pueden ser completamente distintas en la teoría. Sin embargo en el arte monocromo sí que podemos hablar de una idea generalizada, todo el peso conceptual recae sobre las cualidades que los artistas aportan a las superficies, la intelectualidad de sus obras se encuentra íntimamente ligada a la de esas características plásticas.

Con todo, si intentamos analizar la intencionalidad de los artistas monocromos de un modo general, sin entrar en detalles para cada caso, encontramos por un lado un intenso sentido *místico* en el cual el autor busca que el cuadro adquiera un sentido espiritual o sensorial provocando en el espectador emociones humanas básicas como éxtasis, alegría, tragedia o dolor, conmoviendo al observador o introduciéndolo dentro de la obra. Para ello, estos artistas utilizan como herramienta el color, la espacialidad, los materiales o las texturas.

Así, encontramos artistas como Rotko, Ad Reinhardt o Newman que extraen sus ideas del Génesis, de modo que, como en el retrato bíblico, la luz vence a las tinieblas, estableciéndose una identificación entre luz y creación (Martínez, 2000: 192).

En un sentido más *concreto*, o vertiente del arte monocromo, 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 concretos por sí mismos y dan más importancia a la representación de un sistema compositivo mediante esas líneas y formas que al color, ya que utilizan principalmente colores primarios.

Mondrian rechazaba las cualidades sensoriales de textura, superficie y color y redujo su paleta a los colores primarios. Su creencia era que un lienzo, es decir una superficie plana, sólo debe contener elementos planos.

Existen también artistas que simplemente buscan la pura experimentación en sus pinturas, la explotación de un tema del cual extraer hasta la mínima expresión. Se aprovechan del color, de las formas del lienzo, de las posibilidades que todo ello les ofrece, el infinito número de posibilidades a la hora de aplicar la pintura, entre ellos estarían artistas como Louis Morris, Robert Ryman o Ellsworth Kelly, este último perteneciente al *Hard-edge*.

4. LOS MATERIALES EMPLEADOS POR LOS ARTISTAS MONOCROMOS

Muchos artistas emplean el óleo como técnica pictórica principal. Autores como Joseph Albers empleaba la pintura directamente del tubo sin apenas producir mezclas de color. Marck Rothko utilizó durante casi toda su vida el óleo. Ad Reinhardt se fabricaba él mismo sus pigmentos al óleo, al cual añadía otro tipo de materiales, como la pasta de celulosa, empleada en la serie de pinturas negras (*Black paintings*), para conseguir una superficie de color mate y rica. Newman empleaba generalmente óleo, pero en ocasiones empleó a modo de retoque, otro tipo de materiales como la pintura de solución acrílica en la obra *Cathedra* de 1951.

La evolución de la industria facilitó la aparición de la pintura acrílica, la cual revolucionaría el panorama artístico. Dentro de la pintura acrílica podemos encontrar dos tipos fácilmente diferenciables, por un lado la pintura de solución acrílica y la pintura de emulsión acrílica.

En 1947 aparece el primer color acrílico para artistas creado por Leonord Bocour producido por la marca Magna. Estos nuevos aglutinantes secaban por la evaporación del disolvente y permanecían solubles en él. Los disolventes, en el caso de la solución acrílica, eran esencia de petróleo o trementina. El acrílico fue usado por diferentes artistas en los años sesenta. Uno de ellos fue Frank Stella, que desde 1975 empezó a utilizar colores marca Magna, debido a una intoxicación con lacas para coches.

En poco tiempo apareció otro tipo de pintura con base polimérica, la pintura de emulsión acrílica (Ver figure 1). Ésta permitía la utilización de agua para disolver o mezclar los colores. Los primeros pigmentos comercializados de emulsión acrílica se produjeron en 1954, por la marca Liquitex (Foster, 2008: 8-9). Esta pintura era empleada por artistas como Louis Morris o Helen Frankenthaler. La técnica empleada

era denominada *soak stain* (mancha de empapado), donde el color empapaba el lienzo. Esta técnica también fue adoptada por el artista Kenneth Noland. Este tipo de pintura fue ampliamente utilizada por su fácil manipulación, su rápido secado al evaporar el agua, el menor amarilleo, por las superficies tan lisas que se podían conseguir y por las capas semitransparentes que se lograban si se diluía más el aglutinante.

Por otro lado, los artistas se ocupan de los nuevos productos desarrollados por la industria en sustitución a los tradicionales colores al óleo. Los mismos artistas contribuyeron al desarrollo tecnológico de los productos, algunos colaboraron con marcas como Bocour y Golden para establecer las nuevas formulaciones. Manifestaban las necesidades que detectaban para así dar a conocer a la industria sus necesidades expresivas, (Chiantore y Rava, 2005:31-32).

Aproximadamente al mismo tiempo apareció otro tipo de pinturas sintéticas que también se diluían en agua, éstas eran las resinas vinílicas. Se trataba de pinturas creadas a base de acetato de polivinilo, un polímero ya utilizando en disolventes orgánicos para la fabricación de colas y utilizados por los artistas por sus características: fácil extensión, rapidez de secado y ausencia de disolventes nocivos. Colas y pinturas vinílicas a base de agua eran productos producidos para uso doméstico, económicos y de fácil acceso en el mercado. Esto las hizo particularmente atractivas para artistas como Kenneth Noland, que se interesaba por los efectos obtenidos en extensiones uniformes de color sobre la superficie. Podía realizar sus obras de un modo más económico con colores que él mismo preparaba dispersando los pigmentos en cola vinílica. Noland también utiliza colores de composición acrílica, como los de marca Magna.

La resina alquídica se convirtió pronto en un componente estándar de las pinturas comerciales para el uso doméstico, siendo elegidas por los artistas en sustitución de la clásica pintura al óleo porque eran económicas, fáciles de encontrar, por sus propiedades ópticas, y por la variedad de colores disponibles (Ver figura 2) La difusión a nivel internacional de los esmaltes alquídicos como materias artísticas fue promovido por la experiencia proveniente de los Estados Unidos a través de los trabajos de Franck Stella de los años setenta.

El artista francés Yves Klein tenía su propia metodología de trabajo. Buscaba un acabado muy específico en sus obras. Los colores al óleo no le gustaban porque al polimerizar los aceites secantes los tonos perdían intensidad, y consideraba que parecían muertos. Klein prefería los pigmentos puros, los consideraba "color en forma pura". Esto le llevó a la búsqueda de un pigmento con las cualidades particulares que él buscaba en el acabado de las superficies de sus monocromos. Para ello con la ayuda del químico Eduard Adam, consiguió crear un pigmento con las cualidades que él buscaba patentándolo y denominándolo *International Klein Blue*.

La mezcla de materiales también es ampliamente utilizada por artistas monocromos como Brice Marden que añade cera al aceite para conseguir un material flexible y viscoso de color uniforme y obtener una textura mate.

Otras obras serán más matéricas como los monocromos blancos de Robert Rauschenberg, realizados con pintura de uso doméstico (pintura de paredes) aplicada con un rodillo y sin modulación de tonos.

En sus pinturas negras de 1951 a 1953 Rauschenberg siguió trabajando con un solo color, pero añadió textura a las superficies añadiendo capas de papel de periódico pegado sobre el lienzo, en ocasiones mostrando el papel de periódico a través de la pintura o cubriéndolo completamente con el pigmento negro.

Jules Olitzki, artista perteneciente al grupo *Color Field*, utilizaba pintura acrílica aplicada con esponja, trapos y cepillos y tensaba los lienzos después de haber sido pintados. A partir de 1965 comenzó a utilizar pistola de spray, y en 1974 empleó trozos de plástico en sus obras para obtener un efecto parecido al de la arena.



Figura 1. Acrílicos en emulsión habitualmente utilizados por los artistas actuales



Figura 2. En los talleres de los artistas es habitual encontrar gran variedad de pinturas de diversa naturaleza

Las obras denominadas por Piero Manzoni *Achrome*, son piezas donde el artista emplea los materiales de forma diversa, en ellas podemos observar tres fases. En la primera, comienza realizando obras con escayola, en ellas la materia se presenta con una mínima manipulación, ya que la escayola se extiende uniformemente sobre el soporte con un único gesto pictórico. La siguiente fase comienza en 1957, la idea cambia, ahora introduce la materia en el interior de la obra. Para ello impregna la materia sobre el lienzo empapado de una mezcla de caolín y cola, dispone irregularmente pequeños cuadrados de tela arrugada sumergidos en la misma mezcla. En la tercera fase aparece el material cosido directamente sobre el soporte. La superficie aparece desprovista de cualquier aglutinante pictórico y la estructura se evidencia sólo por el cosido. Rectángulos de tela, fieltro o gasa, unidos con hilo, forman una rejilla regular.

Manzoni también empleó materiales perecederos para sus obras monocromas, como panecillos blancos, o materiales como fibra de vidrio o algodón cosido y colocado en el cuadro.

5. CAUSAS DE DETERIORO DE LAS OBRAS MONOCROMAS

El arte monocromo es un arte extremadamente delicado. El deterioro de las obras a causa de la técnica de ejecución plantea problemas de tipo teórico (Ver figura 3). Los materiales envejecen de forma natural interfiriendo en los aspectos estéticos de las obras de una manera irreversible. Éste es el caso de las obras de Louis Morris, sin capa de preparación, realizadas sobre una tela de algodón virgen, la cual juega un papel importante en la apariencia de la obra. Esta tela ha amarilleado como

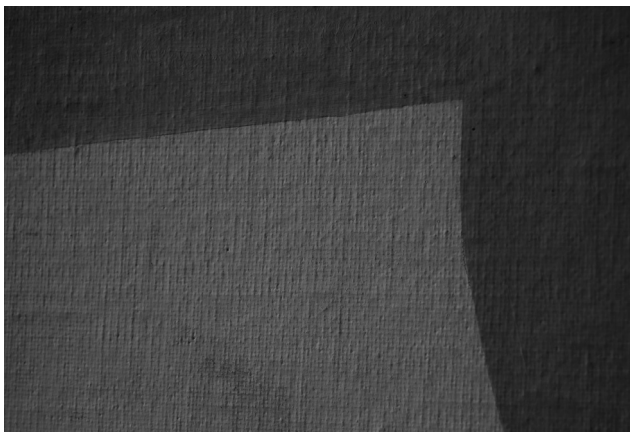


Figura 3. Una mancha sobre un tono azul en tinta plana sobre una obra acrílica sin barnizar



Figura 4. El movimiento de las obras se ha convertido en un importante factor de deterioro del arte contemporáneo. La conservación preventiva tiene como objetivo frenar las posibles patologías que se derivan del tránsito de las obras

consecuencia del paso del tiempo produciendo un cambio de tonalidad no deseado.

Se plantean problemáticas distintas, según obras y artistas, y como conclusión podemos decir que en cada caso habrá que estudiar los factores discrepantes que envuelven y condicionan la intervención final de conservación. Reuschenberg mandó repintar sus pinturas blancas debido al amarilleo de la pintura con el tiempo, pero incluso en este caso surgen dudas en relación a cuántas capas podríamos dar y sobre todo, en relación al concepto de autenticidad de las obras repintadas ¿se ha visto afectado?

En relación a los materiales utilizados es obvio que el primer paso para la correcta conservación de las obras de arte es conocer los materiales y las técnicas empleadas, pero *una vez transformados por el artista, los materiales básicos dejan de ser reconocibles con un simple examen visual. A veces ni siquiera los exámenes analíticos pueden aclarar todas las dudas, debido a la continuidad químico-física de los productos. La investigación industrial hace que se superen muchos materiales, que son sustituidos por otros, por lo que desaparecen del comercio en pocos años y ya no es posible reconocerlos o llegar hasta su composición exacta*" (V.V.A.A. 2006: 13).

Además hay que abundar en la importancia del mercado del arte como factor de deterioro, y que para estas obras es especialmente dañino (Ver figura 4). Aparecen numerosos problemas que se dan en las mismas debido al continuo movimiento de las piezas, y a consecuencia de las numerosas exposiciones temporales. Se trata de alteraciones en su gran mayoría de poca importancia, pero en ocasiones de muy compleja restauración.

En resumen podríamos decir que los factores de deterioro de este tipo de obras además de los habituales, físicos, químicos, y biológicos, estarían ligados por un lado a la técnica de ejecución por parte de los artistas, y a la utilización de materiales de mala calidad, y por otro, a la incorrecta manipulación de las obras y su mal almacenaje. Las intervenciones de restauración demasiado intervencionistas también pueden ocasionar daños irreparables.

Las exposiciones temporales se vuelven el vehículo normal de difusión del arte contemporáneo. La itinerancia de éstas se hace necesaria para que llegue al mayor número de personas posible.

Por ello las obras (...) se ven sometidas a cambios de emplazamiento, ya sea por motivo de una compra, traslado, exposiciones, etc. En este momento es cuando más pelagra su integridad, siendo necesaria la intervención de embaladores, conservadores, restauradores y conductores profesionales expertos que garanticen la correcta recepción de las mismas en el lugar de destino (Mayent, 2007).

6. CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL ARTE MONOCROMO

La divulgación del arte contemporáneo en los siglos XIX, XX y también actualmente, necesita del movimiento continuo de las obras entre museos y galerías, movimiento más acentuado si cabe que para el arte tradicional.

Realmente el arte contemporáneo lleva implícita la necesidad de divulgación y disfrute por el público.

Existen diferentes figuras en el arte contemporáneo que influyen en la restauración de las obras como son 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 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 los intereses económicos y no tantos aquéllos que resultan más apropiados para la obra (Ortega, 2000:761).

La naturaleza conceptual del arte monocromo se encuentra inmersa en las cualidades de sus colores, sean éstos primarios o con variedad tonal, delicados o empastados con textura.

Todos ellos son igualmente complicados de mantener inalterados, porque cualquier mínimo cambio produce una modificación que afecta directamente al mensaje de la obra al modificarse la superficie del lienzo que tiene todo el peso conceptual.

La dificultad de los tratamientos de restauración es alta en estas obras, ya que nos encontramos con superficies mates sin barniz protector, homogéneas, con diferencia de brillo en una misma obra... Por ello, es más común de lo que podríamos imaginar el repintado total de las mismas como una solución rápida al problema de suciedad, manchas o abrasiones.

Se trataría de una intervención arriesgada que habría que valorar en cada caso, estudiando factores estéticos, de valor de autenticidad, de posibilidad técnica, etc.

Es evidente por todo ello que la elección del mejor método de intervención para el arte monocromo es algo complejo.

La aplicación del modelo de toma de decisiones ya conocido, se ha convertido en una herramienta fundamental para el análisis previo y la elección del tratamiento idóneo. Idea y materia deben pues, ser estudiados en conjunto.

7. ALGUNOS EJEMPLOS DE INTERVENCIONES DE RESTAURACIÓN LLEVADOS A CABO EN OBRAS MONOCROMAS

A) Título y autor: Superficie blanca, de Enrico Castellari.

Descripción de la obra: Se trata de una obra que abre una perspectiva de investigación mediante los armazones que coloca en el reverso de los lienzos. Las superficies de un solo color crean una monocromía con matices por medio de los relieves tan característicos.

La pieza presentaba un desgarro en la parte superior acentuado por la higroscopicidad de la tela y por la tracción y la tensión innatural conferida a la misma mediante una serie de puntos de apoyo. Además la obra se encontraba oscurecida debido a la suciedad superficial depositada por toda la superficie.

Así, en primer lugar se solucionó el desgarro mediante una microcirugía textil y posteriormente se realizó una limpieza de la suciedad superficial. La reintegración de los faltantes los realizaríamos con materiales fácilmente eliminables e interviniendo simplemente donde no exista pintura original, siguiendo el criterio de mínima intervención y afectando lo menos posible a los aspectos estéticos y artísticos.

B) En general, en las obras de Clyfford Still la intencionalidad de las obras se encuentra en el mismo proceso pictórico. Sus composiciones, siempre planas, se sirven de gruesos empastes llenos de expresividad para modelar figuras abstractas que afina o engorda a su capricho. Añade colores de forma irregular a modo de campos cromáticos no representacionales. Hay zonas de pintura seca y mate, y otras de un brillo intenso que indica una mayor proporción de aglutinante.

En la actualidad existe preocupación con algunas obras de Still porque los colores están cambiando por pérdida de saturación del pigmento. El resultado es que algunos, sobre todo los rojos y negros, son menos intensos de tono y bastante menos lustrosos de superficie de lo que eran hace cincuenta años" (VV.AA. 1992:38).

El propio artista ya era consciente de la pérdida de luminosidad de sus cuadros y explicó que podría aplicarse aceite de linaza hervido en las zonas de pérdida de brillo.

Partimos de la premisa de que para restaurar obras contemporáneas debemos hablar con el artista en primer lugar para escuchar su punto de vista, el problema surge cuando los tratamientos que propone no son los más apropiados para la obra, como en este caso.

Así se podría plantear una intervención más correcta como la aplicación de barniz en la zona donde el brillo se hubiera modificado, para así no afectar más que a la zona con problemas de saturación, aplicando una sustancia filmógena de mejor reversibilidad.

Así, entendida la intención artística, el restaurador podría aportar sus conocimientos técnicos en favor de la mejor conservación de la obra.

C) Título y autor: *Suprematism (white cross)* Kasimir Malevich.

Esta obra sufrió un ataque vandálico, y un espectador dibujó el signo del dólar con espray verde sobre el lienzo original. El caso fue llevado a los tribunales, y el abogado de Brener basó su defensa en que la acción del artista no había dañado la obra de Malevich restándole valor, en todo caso, con la intervención de Brener el cuadro de Malevich se habría revalorizado al "incorporar otra intervención artística".

Pero más allá del tema judicial la problemática a nivel de restauración era que el esmalte del espray se había introducido en los craquelados de la pintura provocando daños de difícil solución.

D) Otro ejemplo son las obras *Concetto spaziale* de Lucio Fontana. En busca del espacialismo, su intervención propiamente dicha, son sus

perforaciones y cortes. Al igual que la luz, la mirada del espectador atraviesa el plano del lienzo hacia el "espacio" de atrás. Para el propio artista los cortes no eran un acto de destrucción, sino de liberación, la superficie material debía ser violada literalmente para construir espacio.

La obra del mismo nombre de 1959 muestra un deterioro en 13 de los cortes inferiores. Estos cortes presentan desgarros, distensiones y grietas entre las diferentes incisiones. Estos deterioros son causados por los movimientos de la tela y las tensiones creadas por los propios cortes. Pero realmente las tensiones que aparecen en el cuadro de Fontana no son un deterioro, son parte integrante de la obra, por la acción que ejerce el artista sobre el lienzo. Estas distensiones son producidas por el paso del tiempo y el movimiento de la tela, si lo modificamos estaremos interviniendo en la historicidad de la pieza y en la funcionalidad que tienen los cortes en la obra, que es mostrar el espacio que se encuentra detrás del cuadro.

La intervención que podríamos realizar pasaría por una consolidación puntual en las zonas donde exista un peligro de desprendimiento de la película pictórica.

8. CONCLUSIONES

La restauración del arte monocromo no resulta tan sencilla como la apariencia de las obras podría sugerir. El paso del tiempo les afecta irremediamente, alterando el tono y los acabados, e introduciendo patologías leves en otras obras, gravísimas en éstas. En la mayoría de ocasiones, los tratamientos tradicionales de restauración (consolidaciones, estucados y reintegraciones cromáticas) no solucionarán problemas de cambio de tono generalizado, interrupción de superficies planas... problemas que afectarán a la semántica de las obras.

Para intervenirlas se requiere un profundo análisis de los factores discrepantes que envuelven las obras y que afectan a la decisión de restauración a tomar.

Los estudios previos de una obra monocroma deben ir siempre del concepto a la materia, porque el significado está íntimamente relacionado al material empleado y sus cualidades. Si modificamos estas características formales estaremos alterando la comprensión de la obra.

La reflexión desde el punto de vista teórico debe ser el punto de partida de cualquier intervención en las obras monocromas. Para ello debemos conocer las discrepancias que existen entre la idea y la materia, y esto sólo se puede determinar teniendo un conocimiento amplio tanto del significado de la obra, como de la condición física de la misma. Es decir, analizando la condición de la materia, y estudiando cómo afecta esta condición a la significación de las obras.

AGRADECIMIENTOS

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

BIBLIOGRAFÍA

Althöfer, H. (2003): *Restauración de pintura contemporánea: tendencias, materiales y técnicas*, ISTMO, Madrid.

Baal Teshuva, J. (2003): *Rothko*, Traductor: Mariona Grastacos i Grau., Editorial Taschen, Barcelona.

- Barbara, R. (2004): *Monocromos de Malevich al presente con Barbara Rose*. Editorial Museo Reina Sofía, documentación artes y ciencias, Madrid.
- Buchloh, B. (2004): *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Editorial Akal, Madrid.
- De Micheli, M. (1989): *Las Vanguardias Artísticas del s. XX*, Alianza Editorial, Madrid.
- Foster, A. (2008): "The History and Development of Acrylics", in *American Artist* 72.
- Chiantore, O. and Rava, A. (2005): *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Mondadori Electa, Milano.
- García, A., Joppolo, G., Nori, F. (1998): *Lucio. Fontana. Entre Materia y Espacio*, Fundación La Caixa Madrid.
- Llamas, R. (2010): *Conservar y restaurar el arte contemporáneo. Un campo abierto a la investigación*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Llamas, R., Zornoza, A., and López, C. (2009): "Capas pictóricas en el arte contemporáneo: estabilización de una obra de chocolate y metal" en *Conservar Patrimonio*. Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, Lisboa.
- Llamas, R., Pellicer, S., and Martínez, R. (2009): "Aplicación del modelo de toma de decisiones a una obra de látex y cabello humano" en *conservación y restauración de Arte Contemporáneo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Martinez, A. (2000): *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Mayent, C. (consulta 11 de Julio de 2009) "Soluciones al deterioro de las obras de arte (II)". *Arte y libertad*. 42, 2007. pp. 20. <http://www.arteylibertad.org/articulo-967/soluciones-al-deterioro-de-las-obras-de-arte-ii>
- Ortega, J. (2000): "Aspectos técnico-jurídicos en la conservación y restauración del Arte Contemporáneo" en *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*. Madrid: Editorial Reus. N° 6.
- San Martín, F J. (1998): *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid.
- Stich, S. (1995): *Yves Klein*, Editorial Cantz, Madrid.
- V. V. A. A. (2006) *Conservar el Arte Contemporáneo*. Traductor: Ariadna Viñas, Nerea, San Sebastián.
- V.V.A.A. (1992): *Clyfford Still*, Traductores: Rosa Pilar Blanco y María Luisa Balseiro, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid.

English version

TITLE: *Conservation of contemporary pictorial layers: monochrome art from the concept to the material*

ABSTRACT: *Throughout art history there have been many artists who have used Monochrome Art as an expression mode. Different artists and movements have treated this type of art, choosing the materials and method of manufacture and adapting it on their works, according to the intent and the message they wished to convey. Monochrome Art is primarily conceptual art and its meaning or message is closely related to the materials used and plastic qualities. The artist develops delicate and velvety surfaces, that would be affected by any slight change, rubbing or manipulation of the surface. The artistic concept perishable complicates the conservation and restoration of Monochrome Art collections because treatment in these works could change the intent by the artist. This article presents an interesting haul of various works that have been developed under these premises, and making a study theoretical and practical imperative for conservation.*

KEYWORDS: *conservation of paintings, monochrome art, contemporary painting, restoration problem*