

ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO CONSERVACIÓN Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

Lic. Pino Monkes*

La preservación del patrimonio cultural, entendido éste como reflejo de un tiempo histórico singular que debe ser interpretado y valorado en el devenir de las distintas coyunturas, ha sido una constante en la preocupación del profesional de museos. El siglo veinte fue testigo de la afirmación de la Conservación Preventiva como disciplina que, sustentada en el aporte de la ciencia, ha sabido desarrollar un marco teórico/práctico de referencia para abordar la dualidad *aspecto/estructura* que es la obra de arte, cuya base es la investigación sobre distintos tópicos, entre otros: caracterización de materiales, sus propiedades, interpretación de técnicas de ejecución y modos de envejecimiento, como en la paciente elaboración de estrategias y protocolos de intervención, exhibición y guarda.

Ante el repertorio histórico clásico de las artes visuales, fuertemente orientado hacia el discurso figurativo, la disciplina de la Conservación supo orientar su dispositivo conceptual para la práctica de la restauración de ese segmento del campo simbólico, partiendo del reconocimiento de la obra en su singularidad estética e histórica.

Las distintas instancias operativas de intervención, como: limpieza, extracción de barnices degradados y oscurecidos, reposición de faltantes de color y barniz, se han sustentado en específicos principios ético/profesionales, clara y universalmente establecidos hacia mitad del siglo veinte. Todo ese cuerpo programático apuntaba su reflexión sobre un pasado patrimonial milenario, pero hay que reconocer que a esa altura de los tiempos, gran parte de las vanguardias se habían pronunciado, demandando nuevas estrategias para su recuperación o puesta en escena.



Raúl Lozza
“Coplanar N° 111”, 1946. Óleo y esmalte pulido sobre terciada.
Colección del autor (Réplica)

La experiencia plástica de principios del siglo veinte a partir del aporte del movimiento de Arte Concreto Invención, abandona la función representativa en búsqueda de autoreferencialidad para la afirmación de su autonomía dentro del campo, instaurando de este modo el mayor capítulo de crisis que atravesara la historia del arte, lo cual puso en escena distintas especulaciones que abrirían camino a nuevas categorías de funcionalidad y contenidos meta-materiales en el objeto *obra de arte*. Con ese fin es que los artistas desarrollaron un claro replanteo de técnicas y recursos materiales, desde los utilizados como soporte hasta los que aportan color. Éste ya no intervendrá en mezclas y degradado para el relato mimético, emocional o ficcional a partir de la realidad, sino que operará en la plenitud de sus cualidades ópticas propias de matiz y valor, desarrolladas en general en configuraciones planas.

En su evolución, la Restauración ortodoxa reconocerá sus limitaciones ante las prácticas y planteos conceptuales que desde la modernidad se explicitan. Conceptos como: permanencia, eficiencia, funcionalidad, singularidad, reversibilidad de tratamientos, respeto por la instancia histórica del original, el original mismo, diferenciación de la tarea del restaurador a través de reposiciones de color diferenciadas, intención del autor y más aún, la propia noción de autoría, son revisados y puestos en situación cada día y en cada caso en particular, por lo que resultará difícil en la contemporaneidad proyectar metodologías de acción que abarquen un cuerpo de obras tan heterogéneo.

Las distintas problemáticas que el arte contemporáneo ofrece: una nueva categoría de *efímero*, las difusas barreras entre lo material e inmaterial que impondrán las vías tecnológicas y el constante surgimiento de nuevas manifestaciones, soportes o dispositivos, plantean la necesidad de un posicionamiento crítico de parte del conservador-restaurador que lo llevará a reformular nuevos criterios de abordaje en la intervención de obras, hasta llegar a considerar la reconstrucción de las mismas o parte de ellas (por pérdida o destrucción) como una posibilidad dentro de la disciplina, siempre precedida de una sólida fundamentación. La teoría de la restauración tradicional jamás puso en consideración tal posibilidad.

En el caso del planteo geométrico/concreto de mediados de los cuarenta en nuestro país, el cambio ontológico se materializa desde el más estructural de los componentes de la obra: *el soporte*, ahora sólido¹ y reformulado en su formato para abolir la vieja construcción tradicional de ventana, permitiendo la penetración del espacio en la obra y sumando a la misma, categorías de *objetividad* y *funcionalidad*, atributos fundantes para las sucesivas conquistas artísticas, así como en el ámbito de la arquitectura o el diseño. El recurso de apropiación de materiales del entorno industrial², -eficientes y

1 El primer soporte del arte concreto fue el cartón, más tarde ante su fragilidad, optaron por el aglomerado o el terciado.

2 Ver: "El uso de pintura en pasta en tres obras pictóricas de principios de la década del sesenta" Fernando Marte, Pino Monkes y Walter Hopwood. X Jornadas de Conservación Preventiva - Museo Jesuítico Nacional de Jesús María, Córdoba.

económicos- se iría acentuando desde el atelier concreto, en principio, alternando el óleo con el esmalte sintético. *Tomás Maldonado* exaltaba la inigualable belleza del esmalte al *Duco*; *Raúl Lozza* recurría a una técnica particular de óleo y esmalte pulidos con piedra pómez, *Carmelo Arden Quin*, utilizaba un esmalte sintético de marca francesa “*Ripolín*”, y en las últimas décadas recurriría a la pintura para automóviles en atomizador; y *Gyula Kósice* concretaría las primeras construcciones lumínicas con neón. (*Arte Concreto Invención; entre ellos: Tomás Maldonado, Manuel Espinosa, Raúl Lozza, Alfredo Hlito, Juan Melé, Alberto Molenberg y el grupo Madí: Arden Quin, Gyula Kosice, Martín Blaszkó, entre otros*)

Este recurso material se profundiza desde el estallido del *informalismo* a mediados de los cincuenta, ahora camuflados en mixturas junto al tradicional óleo, para una poética existencialista. Esmaltes, pintura asfáltica, chapas en proceso de corrosión, cera, papeles o materiales adheridos, cargas como la arena o el aserrín, serán parte de los recursos del período en el que se debe asumir las problemáticas de deterioro emergente, inherentes a estos materiales y modos de aplicación. (Entre ellos: *Alberto Greco, Mario Pucciarelli, Fernando Maza, Kenneth Kemble, Olga López, Luis Wells, Towas, Enrique Barilari, Antonio Seguí, Emilio Renart, Grupo Sí, de La Plata*)



Alejandro Puente
Plumas policromadas, 1985
Colección particular

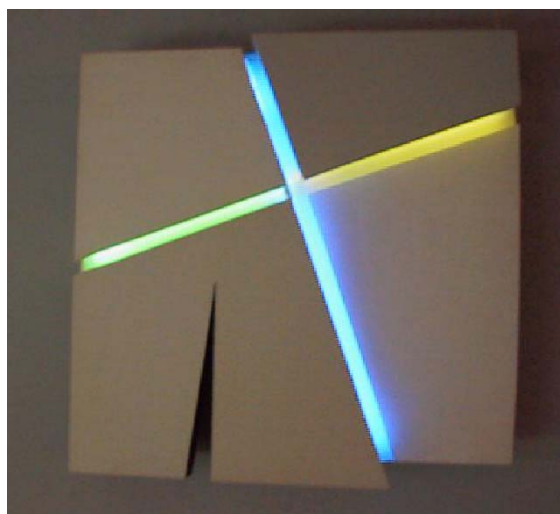
Este período está caracterizado por distintas problemáticas: alteraciones cromáticas, deformaciones de soporte por cargas matéricas disímiles, grietas y la heterogeneidad de una superficie que alterna brillos con zonas mate, lo cual constituye una constante del movimiento a conservar, según mi criterio, evitando el acabado final tan automático en la restauración de pintura de caballete tradicional.



César Paternosto
Informalismo

El arte óptico retoma los materiales y recursos tradicionales del planteo concreto del cual es heredero: soportes rígidos, como la madera esmaltada, el plano acrílico como soporte translúcido para el discurso lineal del color, metales reflectantes, construcciones cinéticas y el haz luminoso para sus trampas ópticas, donde aparece la idea de la producción serial, en las que el artista opera sólo en la gestación proyectual del trabajo.

La posición a favor de una reposición parcial o completa de capa pictórica, como de reconstrucción de partes o piezas completas, desestimando la instancia histórica del original, en general encuentra consenso para las prácticas de intervención en algunos ejemplos de arte concreto y óptico. En este último, la problemática reside en el fenómeno visual de impacto retiniano, sin el cual la pieza queda invalidada. Un móvil de *Julio Le Parc* sin el instrumento -natural o mecánico- que genere el movimiento, o una de *Luís Tomasello* sin un dispositivo de luminarias adecuado que genere sus reflejos de color, son obras de relato inconcluso.



Juan Melé
“Reflejos” (Acrílico sobre madera y neón)
Colección del artista.

Al entrar en el campo del arte contemporáneo, los desdibujados límites entre lo material e inmaterial, el constante surgimiento de nuevas manifestaciones (incluida la autodestrucción) y soportes, el conservador/restaurador se ve exigido nuevamente para adecuar sus estrategias de acción. Ahora, el artista recurre a todas las posibilidades que la tecnología vehiculiza.

*“Las teorías tradicionales de la Restauración se basan en la materia. Un enfoque funcional divide el objeto de restauración en imagen y soporte que proveen aspecto y estructura, respectivamente. Para la teoría tradicional ambos, imagen y soporte, son materia mientras que, para la teoría contemporánea de la Restauración, la imagen puede ser inmaterial o híbrida y la estructura además del soporte puede contener procesos y datos; ambos inmateriales e intangibles. Esta estructura procesual y la dualidad símbolo-sistema del bien caracteriza el objeto de Restauración. Se Restaura el objeto- símbolo interviniendo el objeto-sistema”.*³

Una de las principales preocupaciones en museos e instituciones en la actualidad, es aplicar sistemas óptimos para el resguardo, restauración y archivo de nuevos medios artísticos, como el vídeo arte -analógico o digital- muchas veces en hibridaciones, como el caso de las instalaciones, donde conviven materiales de distinta tecnología y características, con tiempos y mecanismos de deterioro o permanencia que aún son tema de investigación.

La constante para muchos de ellos es el peligro de pérdida de sus contenidos inmateriales, en algunos casos por obsolescencia debida a discontinuidad de producción por imposición de nuevos formatos o sistemas operativos o por fragilidad inherente de los soportes materiales que posibilitan la imagen, lo cual obliga a migraciones permanentes para perpetuar esos contenidos.

Una de las ventajas de la contemporaneidad, es la posibilidad de contacto con el artista y su posicionamiento teórico/operativo, el cual se tornará indispensable para la correcta interpretación de los relatos.

Buenos Aires – junio de 2011

*** Licenciado en Artes Visuales, orientación Pintura.(Instituto Universitario Nacional de Arte). Conservador/Restaurador Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Docente de Conservación de Artes Visuales en distintas Universidades del país.**

³ García Morales, Lino. “Conservación y Restauración de arte digital”. Tesis Doctoral, Universidad Europea de Madrid. Madrid, 2010. Pág. 13