

Criterios de conservación en la Obra Gráfica del siglo XX

Eugenia Gimeno Pascual

Arbor CLXIV, 645 (Septiembre 1999), 179-185 pp.

INTRODUCCIÓN

Exponer o analizar los criterios de intervención en la obra gráfica contemporánea, responde a la manera de actuar sobre ésta directamente restaurándola, o de forma indirecta aplicando una serie de tratamientos de conservación preventiva. Es importante al hablar de criterios tener en cuenta los diferentes elementos que intervienen en la creación del arte contemporáneo ya que los artistas cuentan con numerosas posibilidades materiales y, por consiguiente, con un amplio abanico de aplicaciones de dichos materiales sin olvidar, por supuesto, su intención o deseo personal de la perdurabilidad o no de la obra. Otro factor esencial es la composición de los materiales empleados, en algunos casos perecederos o, cuanto menos inestables.

El papel es el soporte más habitual en la obra gráfica de nuestro siglo (generalmente de origen industrial) cuya composición suele ser a base de pasta de madera, lo que le proporciona un alto porcentaje de contenido de lignina, que junto con otros elementos que intervienen en su elaboración, así como por el sistema de fabricación, hacen que se convierta en un material bastante frágil.

También es frecuente encontrar otros materiales atípicos como soporte, por ejemplo grabados realizados en metal y fieltro autoadhesivo, como es el caso de algunas obras de Clavé. Además de las tintas empleadas tradicionalmente en la obra artística y gráfica como la acuarela, el gouache, las tintas de impresión, el lápiz de color, la cera, el carbón o el pas-

tel, en la actualidad se puede hacer uso de otros tantos materiales comerciales tales como los acrílicos, los rotuladores, los rotuladores permanentes, etc., que no sólo dotarán a la obra de unas características diferentes sino que su perdurabilidad aún nos es desconocida.

Cada vez es más frecuente encontrar diferentes productos utilizados indistintamente bien como materia escriptóreo—artística, así como para conseguir calidades y texturas particulares; por otra parte, no se debe dejar pasar por alto el empleo de materiales propios de la pintura, como el óleo, ni tampoco se debe olvidar el uso que se le da al papel como parte esencial de la composición en *collages* o en la creación de volúmenes tridimensionales.

Esta breve enumeración de los elementos que intervienen en la creación gráfica podría ya considerarse una posible causa de alteración, pero otro factor muy importante a tener en cuenta es la degradación, que responde fundamentalmente a dos tipos de causas, unas intrínsecas y otras extrínsecas.

Las causas intrínsecas son las alteraciones que se producen en el papel por su composición, el cual sufre procesos de envejecimiento natural; algunos de sus componentes como la lignina, los blanqueadores, los aprestos, etc., desencadenan reacciones de oxidación y acidificación, uno de sus peores enemigos. Las tintas pueden constituir otra causa intrínseca de deterioro y, en el caso del arte gráfico de nuestros días, cualquiera de los elementos que se sustentan sobre el papel, pues éstos al tener sus propias características, actuarán sobre el soporte de diferentes maneras en función de su naturaleza.

Las causas extrínsecas se podrían resumir en: causas físico—mecánicas, causas de origen medioambiental y causas originadas por la contaminación.

Las causas físico— mecánicas se producen generalmente por el uso, almacenamiento incorrecto o inadecuado o por una mala manipulación. Su manifestación serán roturas, desgarros, pérdidas o manchas en superficie. En este apartado también se podrán incluir aquellas técnicas que son incompatibles con el soporte celulósico. Es decir, las que le hacen modificar sus características dimensionales (deformaciones) o materiales, haciendo variar el color, manchándolo o dándole otro aspecto. El empleo de soportes rígidos como cartón y madera al que se adhieren dibujos, grabados, fotografías, etc., también suponen un agente agresivo, pues, en la mayoría de los casos se pegan con adhesivos irreversibles con lo cual a los daños propios del papel hay que añadir los propios del soporte rígido (movimientos de contracción y dilatación) más los que aporte el adhesivo empleado. Por último, el hombre ha sido, es y será una causa importante que tener en cuenta. No es infrecuente encontrar obras montadas o al-

macenadas de forma inadecuada lo que ha producido graves daños en la materia. Por no hablar de reparaciones inapropiadas o de la aplicación de tratamientos incorrectos que además de haberla degradado, han envejecido con la obra y son difícilmente eliminables.

Los factores medioambientales que más afectan a la obra gráfica son la humedad y la temperatura. Ambos van íntimamente unidos a la vida del papel y le afectan muy directamente, dando lugar a una serie de modificaciones en éste que le harán variar sus características. Así, un exceso de humedad lo cambiará dimensionalmente y lo deformará por dilatación de las fibras al absorber el agua. Sin embargo, si hay un exceso de temperatura lo contraerá, lo deshidratará y le hará perder la flexibilidad. Por tanto, es fundamental tener en cuenta que estos factores han de ser lo más estables posible y, sobre todo, no se deben producir cambios bruscos de sus parámetros. Las oscilaciones entre ambos causan daños físicos en las obras. Pero, además, si estos factores no son estables y se dan las condiciones adecuadas, lo más frecuente es que aparezcan microorganismos (hongos y bacterias) que pueden llegar a destruir la celulosa. También serían favorecedores de reacciones químicas que acelerarían la aparición de amarilleamiento por oxidación y acidez, o de pequeñas manchas originadas por la oxidación de partículas metálicas que tenga el papel.

Otro factor que afecta a la estabilidad de los papeles es la luz, nociva porque las diferentes radiaciones que la componen pueden originar reacciones diferentes en los soportes, dependiendo de su composición.

La contaminación es otro agente degradante que hace al soporte vulnerable, sobre todo cuando éste se ve afectado por los compuestos derivados del azufre. Éstos dan lugar a procesos químicos nocivos. El polvo o partículas sólidas que se depositan sobre los objetos, los ensucian, además puede hacer de esponja, absorber humedad y atraer otras sustancias de la atmósfera; también es portador en ocasiones de microorganismos.

Han sido enumerados brevemente y muy someramente los daños y las causas que los originan y que son habituales en la obra del siglo XX y, por supuesto, en la anterior. El efecto de la acidez, oxidación, ataque de microorganismos, por ejemplo, resulta igualmente nocivo tanto en la producción de este siglo como en todo el material existente con anterioridad. Por las peculiaridades ya expuestas, a la hora de aplicar un tratamiento no debe hacerse de la misma manera en ambos casos ni con el mismo criterio a pesar de que se persiga el mismo fin. Es decir, ante los mismos o similares daños se tienen que pensar y aplicar diferentes tipos de actuación.

Criterios de intervención

En general, se podrían definir los criterios como el conjunto de normas que se tienen en cuenta para actuar ante la necesidad de restaurar una obra de arte.

Otra manera de expresar esta idea es definir criterio como discernir, examinar, juzgar una obra con unas determinadas características y las posibilidades de actuación que le son aplicables. La idea de tener un criterio de intervención va a veces unida a la aplicación de un tratamiento de restauración. Así, se podría decir que la restauración tiene que ser exacta en cada tipo de daño, salvaguardando los valores que componen la vida de la obra. Es decir, para que dicho tratamiento sea eficaz, se debe buscar cuál es la causa que lo origina y amortiguar su efecto o eliminarla. Por tanto, es necesario realizar una serie de análisis que verifiquen sobre qué se va a actuar. También hay ocasiones en las que únicamente con la aplicación de un tratamiento de conservación preventiva es suficiente. Resumiendo, se podría decir que el primer y principal criterio es el de intervenir sólo en el caso de que sea imprescindible. Esta pauta se aplica en el dibujo, grabado, documentación, y material librario en el que además se considera su funcionalidad.

En otro orden de cosas, la consulta al autor o allegados a éste resulta elemental en el estudio previo a la aplicación de la restauración.

Para aplicar un tratamiento, generalmente procedemos de la siguiente manera:

1. Análisis de los daños existentes: a qué afectan y en qué medida.
2. Análisis de la obra: viendo sus características matéricas, tipo de papel, elementos que sustenta, montaje que presenta, etc.
3. Posibilidades de tratamientos.
4. Aplicación de alguno de éstos.
5. Montaje.
6. Medidas preventivas de conservación.

Previamente a la aplicación de cualquier tratamiento se ha de realizar una amplia documentación fotográfica, tras la cual se pasa a efectuar un estudio de una serie de puntos fundamentales en la restauración de papel como son:

- Medición de la acidez del soporte.
- Pruebas de solubilidad de las tintas en diferentes productos que puedan ser utilizados.

Una vez realizadas estas pruebas y tras documentar la obra fotográficamente, se inicia el tratamiento, que se podría resumir en los siguientes puntos:

1. Limpieza o eliminación de la suciedad superficial adherida mecánicamente.
2. Eliminación de elementos añadidos como cintas adhesivas, papeles engomados, adhesivos, etc.
3. Eliminación de manchas.
4. Consolidación y reintegración del soporte, si es necesario.
5. Desacidificación cuando sea necesario.
6. Alisado.
7. Montaje.

Breve metodología a seguir en cada uno de estos puntos:

1. Limpieza de suciedad adherida: con diferentes tipos de gomas de borrar existentes en el mercado, se realizan pruebas para ver cuál es la más oportuna según los casos, ya que dependiendo de las características de goma y papel, se puede modificar la obra y pueden aparecer brillos en papeles mates o, por el contrario, en un papel con la superficie brillante pueden aparecer zonas mates. En el caso de tener que eliminar la suciedad de superficies con color, también hay que tener en cuenta este tipo de alteraciones que modificarían considerablemente el aspecto del acabado original de la obra.

2. Eliminación de adhesivos, parches u otros elementos añadidos. Según sean sus características optamos por:

a) adhesivos al agua: aplicación de humedad puntual con lápiz de vapor; o aplicación de humectación con metil u otro adhesivo al agua de forma que se active el existente, retirándolo después mecánicamente.

b) adhesivos sintéticos, tipo «cello», cinta de embalar, etc.: una vez retirado mecánicamente el soporte de la cinta adhesiva, se pueden seguir también diferentes sistemas:

— Activar el adhesivo con microchorro de aire caliente y retirarlo mecánicamente.

— Eliminación con disolventes mediante capilares y mesa de succión.

— Eliminación parcial del grueso de resina con bisturí, dejando una mínima parte en el soporte.

— Eliminación con papetas a base de arcilla blanca y disolvente aplicadas sobre la mancha de adhesivo.

En este apartado es de señalar que si no se puede eliminar totalmente la mancha o este proceso pudiese afectar a la integridad de la obra, se deja.

3.— Eliminación de manchas:

Teniendo en cuenta el criterio de no aplicar tratamientos que puedan afectar al soporte, esta fase se realiza localmente en la mayoría de los casos dosificando la sustancia adecuada con capilares de vidrio lo que permite aplicar una mínima cantidad de disolvente en la zona deseada y evitar así la formación de cercos debida a la dispersión de la sustancia en el papel por capilaridad. Esta operación se puede apoyar con la mesa de succión, aplicación de aire controlado, etc.

4.— En la consolidación y reintegración de soportes se emplean adhesivos que sean lo más reversibles, como son almidones, metil o carboximetilcelulosa, etc. En este caso, también se debe tener en cuenta el aspecto final de la obra, ya que tanto los daños que haya podido sufrir así como los materiales empleados la pueden modificar. Por ejemplo, una exfoliación generalmente resta brillo superficial por descolocación de las fibras y pérdida del encolado. De manera que con un simple bruñido y un encolado local se pueden igualar las superficies. En este proceso también se deberá tener en cuenta que la manipulación es muy importante, ya que, por ejemplo, el deslizamiento de una espátula en la zona a tratar puede hacer que aparezcan brillos superficiales que difícilmente se podrán eliminar. También los roces, arañazos alteran las superficies de elementos sustentados y soporte y en muchos casos es irreversible.

En el caso de tener que aplicar tratamientos sobre obras con técnicas pulverulentas no fijadas originalmente como carbón, pastel, etc., no se les da ningún tipo de fijativo. Se han realizado pruebas de fijación con diferentes tipos de fijativos y en todos los casos se ha comprobado que se producen variaciones tanto en el color como en la textura final.

Cuando se debe desacidificar el papel se hace por contacto, es decir, se pulveriza un secante con desacidificador y se coloca sobre el reverso de la obra. Si el papel lo necesita, este tratamiento se realiza en sucesivas ocasiones hasta conseguir el nivel de pH deseado. La eliminación de deformaciones se realiza ya durante este proceso aunque también se lleva a cabo aplicando humedad en la cámara de humectación y, absorción en la mesa de succión.

La pintura sobre cartón presenta generalmente alteraciones en el soporte que afectan gravemente a la capa pictórica. Éste es un soporte muy higroscópico y frecuentemente sufren deformaciones muy acentuadas que producen craquelados, escamaciones y pérdidas de color.

También es habitual que tengan pérdidas en el soporte, exfoliaciones y separación de las diferentes capas que componen el cartón.

Los criterios a seguir cuando se ha de intervenir son los mismos que los ya mencionados:

— La consolidación de la capa pictórica se realiza con adhesivos reversibles, teniendo en cuenta que no se deben producir variaciones ni en la pintura ni en el cartón, en el caso de que éste tuviera color.

— Las deformaciones se eliminan con cámara de humectación y mesa de succión; cuando están muy acentuadas se realiza en diferentes sesiones para conseguir que el soporte vaya adquiriendo flexibilidad paulatinamente.

— Para consolidar el soporte se reintegra con pulpa de papel en las exfoliaciones y pérdidas parciales. Cuando éstas son totales, se dejan sin reintegrar. Para unir las diferentes capas que componen el cartón que puedan estar separadas se aplica generalmente almidón .

— La suciedad superficial de la capa pictórica se elimina mecánicamente con humedad, etc., dependiendo de las características de la misma. En el reverso se hace con gomas de borrar o aspiración.

Los libros reciben tratamiento siguiendo los criterios de respeto al original, es decir, no se modifican las encuadernaciones ni formatos de los mismos y se respetan al máximo sus características originales. Para finalizar, todas las obras se montan en carpeta *passe-partout* de cartón neutro; el sistema de sujeción a las mismas varía según el formato, grosor del papel, tamaño y técnica de cada una. Los adhesivos empleados abarcan diferentes tipos de cintas adhesivas comerciales neutras, especiales para montajes, almidones, metil o carboximetilcelulosa.

Los cartones se montan sobre cartones neutros de base; en el caso de que tengan alguna pérdida, se intenta que esta base neutra se integre con la obra. En caso de itinerancia o exposición de dibujos y grabados, se enmarcan con esta misma carpeta *passe-partout*.

Si se han de enmarcar los cartones, se realizan marcos que permitan aislar la superficie pictórica de la protección que se coloque. En todos los casos las obras se protegen o bien con un metacrilato o bien con un cristal cuando se trata de técnicas pulverulentas como carbón, pastel, etc.