

RESTAURACIÓN DE LA OBRA DE RAFAEL BAIXERAS EN EL CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Thaïs López

Jefa del Departamento de Conservación y Restauración del CGAC

Resumen

En el arte contemporáneo encontramos una diversidad de materiales muy amplia, tanto clásicos como novedosos. Su aplicación y combinación por parte de los artistas, muchas veces inadecuadas, causan deterioros internos, que junto con los elementos externos y las circunstancias que rodean las obras, complican los procesos de conservación y restauración, llegando, en determinados casos, a peligrar su vida e incluso a la desaparición.

La restauración de la Obra de Rafael Baixeras, comprendida en su mayoría por elementos pictóricos y gráficos, es un claro ejemplo de estos problemas y de cómo se pueden subsanar, utilizando métodos clásicos de conservación y restauración y otros más novedosos, como la combinación de procesos de otras técnicas artísticas, investigación en el campo industrial de nuevos materiales, etc., dependiendo del estado de condición de la pieza a tratar y de las condiciones en las que se va a conservar en el futuro.

Introducción

Dentro del planning de exposiciones del Centro Galego de Arte Contemporánea para el año 1999 se programó una retrospectiva del artista gallego Rafael Baixeras, diez años después de su muerte, que posteriormente itineró por distintos centros de España hasta finales del 2001.

En un principio, la exposición contó con un número aproximado de cincuenta obras, siendo la mayoría pinturas sobre lienzo y alguna gráfica. A lo largo de los dos años que duró su itinerancia, este número fue creciendo ya que se fueron añadiendo más, sobre todo del género gráfico, llegando a ser casi el doble en la última exposición.

El problema que se planteó en su momento fue el mal estado de la mayoría de las obras, por las condiciones de conservación en las que se encontraban y las reacciones internas que se produjeron por la aplicación y combinación de los materiales que las componen.

Dependiendo del proceso y de las técnicas utilizadas para su realización, de quién fuese el propietario y del lugar donde estuviese depositada, las obras presentaban distintos deterioros. La mayoría eran propiedad de la viuda del artista, que los conservaba en el estudio de su marido en el estado en que estaban en el momento de su muerte, hacía diez años.

Estado de condición de las obras

Las obras seleccionadas para dicha exposición están realizadas sobre distintos soportes: lienzo de lino o algodón montado sobre bastidor o plafón de madera, metacrilato, papel, cartulina y acetato; y con una amplia variedad de técnicas: óleo, acrílico, acuarela, guache, tinta china, plumilla, grabado al linóleo, aguatinta, serigrafía, cera, grafito, carbón, tiza, pastel y pigmentos. Todos estos elementos combinados entre sí, junto con las malas condiciones de conservación, produjeron deterioros que afectaban a todos los extractos de las obras.

Los deterioros pueden clasificarse dependiendo del material afectado, de manera que:

- En el soporte encontramos: Deformaciones causadas por golpes, dilataciones y contracciones por variaciones de temperatura y humedad, alabeamientos, destensados, pliegues, arrugas, pudrición, falta de capacidad mecánica, ataques de hongos y bacterias, rozaduras, perforaciones, desgarros, cortes, faltas, zonas separadas, tinción, amarillamiento, suciedad, manchas de óxido o de adhesivo amarilleado y sucio, ataque de insectos, restauraciones anteriores mal realizadas (como por ejemplo parches), etc.
- En la capa de preparación, película pictórica y de protección encontramos: Pérdidas de materia, grietas, craquelados, escamas, ampollas, pulverulencia, pudrición, ataques de hongos y bacterias, depósitos de sales, faltas de adhesión, decoloración y virado de los colores, rayas, abrasiones, brillos, suciedad, manchas de diversa procedencia, huellas digitales, deposiciones y ataques de insectos, pasmos y oxidación del barniz, restauraciones anteriores en mal estado (como por ejemplo repintes, restos de adhesivo), etc.

Tratamientos de restauración

Se llevaron a cabo más de sesenta tratamientos de restauración repartidos en distintas etapas que se ejecutaron antes del comienzo y a lo largo de los dos años que duró la itinerancia.

En una primera etapa, anterior a la exposición inicial que fue la realizada en el CGAC entre las fechas 17 de septiembre y 8 de diciembre de 1999, se restauraron treinta y seis obras pictóricas y un par de obras gráficas. Al ser la mayoría piezas muy delicadas por su estado de conservación y los tratamientos a los que tuvieron que ser sometidas, se les hizo un seguimiento y revisión en cada itinerancia, teniendo que realizar, en algún caso, una nueva restauración por los cambios producidos en los traslados y estancias de exposición. En períodos posteriores se llevaron a cabo tratamientos a nuevas obras que a continuación se incorporaron a la exhibición itinerante, completando el número de restauraciones con once lienzos y veintidós obras gráficas.

Realizamos los estudios pertinentes que permitieron aplicar tratamientos con materiales y procesos comunes en la restauración de obras de arte, como limpiezas superficiales del soporte y de la capa de protección, o en su ausencia, de la película pictórica, colocación de parches, injertos, bordes y bandas, eliminación de hongos y bacterias, sustitución y colocación de bastidores, empapelados, consolidaciones, eliminación de deformaciones, etc. También otros menos convencionales, pero necesarios para obtener un buen resultado, como eliminación de manchas ocasionadas por los taninos y la pudrición de la madera en los lienzos, con peróxido de hidrógeno e hipoclorito sódico, sentado de color en lienzos con adhesivos propios de la restauración de obra gráfica, reintegraciones pictóricas con técnicas no habituales, sistemas de tensado para obras de gran formato, etc.

Ejemplos de tratamientos no convencionales

- Eliminación de manchas y reintegración cromática

Un número considerable de obras de este artista fue afectado por inundaciones. Las obras “Historia de un paisaje convencional I” y “Historia de un paisaje convencional II”, pertenecientes a una serie de cuatro, fueron dos de las que se vieron dañadas en la parte inferior.

Al ser la técnica de las obras óleo sobre lienzo de algodón sin imprimir, clavado a un plafón de fibra de madera, los deterioros que presentaban estaban causados por dos elementos: los hongos que proliferaron

tanto en el lienzo como en el plafón a causa de la humedad, y los taninos de la madera. Ambos produjeron manchas tanto en el plafón como en el lienzo.

Para su tratamiento de restauración el primer paso fue desmontar el lateral inferior del marco, que consistía en un listón de madera forrado con lienzo de las mismas características que la obra, afectado con los mismos deterioros. Se desclavó el lienzo del plafón a lo largo de todo el lateral y se procedió a la eliminación de los hongos por sublimación de Timol, en una cámara hermética. Después de quince días se hizo una limpieza del plafón y de la tela con aspiración controlada, brocha suave y goma blanda de borrar.

El mayor problema surgió en el momento en el que al querer eliminar las manchas negras de hongos y marrones de los taninos en el lienzo, no desaparecían con ningún funguicida, jabón o disolvente comúnmente utilizados. Después de muchas pruebas, el procedimiento correcto fue la aplicación controlada de peróxido de hidrógeno y, a las más resistentes, hipoclorito sódico a muy baja concentración, neutralizados ambos productos inmediatamente para no dañar el tejido.(Foto 1)

Una vez eliminadas todas las manchas del lienzo de las obras, se realizó el mismo tratamiento en el marco. En “Historia de un paisaje convencional I” se sustituyeron la tela y el listón de madera por unos nuevos de similares características porque el deterioro era grande y su cambio no perjudicaba a la obra.

Después de volver a montar el lienzo sobre el plafón, con clavos nuevos, y de colocar el marco en su sitio, se procedió a la reintegración cromática. Como el lienzo no está imprimado y la pintura es totalmente mate, si reintegrábamos con técnicas que contuviesen disolvente, se producía un cerco alrededor de la reintegración y los tonos variaban excesivamente. Como último recurso se optó por utilizar pastel aplicado con pincel, creando el color en un recipiente y aplicándolo por medio de pequeños golpes sobre la tela, de manera que se iba depositando, hasta unificar tonos.

- Tensado uniforme de un lienzo

“El bosque helado” fue otra de las obras en las que los efectos del agua, junto con los cambios de temperatura, se podían observar claramente. Toda la superficie de la obra se veía afectada por los deterioros, siendo más acentuados en el lateral izquierdo porque la obra se encontraba enrollada del revés y esta zona era la que se encontraba en contacto con el exterior. Presentaba gran cantidad de escamas, pérdidas de materia y de capacidad mecánica del lienzo, sobre todo en la mitad izquierda y en los bordes superior e inferior, porque en ellos la tela estaba muy escasa y, al estar colocada la obra en sentido vertical, el borde inferior era la zona de apoyo del rollo en el que estaba convertida, y el superior la parte más cercana al tejado, por donde entraba la humedad.

Después de eliminar las deformaciones mediante peso, limpiar la superficie del anverso de la obra para poder sentar la película pictórica y la preparación, realizar la fijación, colocar una banda en el borde superior y un borde en el inferior y limpiar tanto el anverso como el reverso más exhaustivamente, llegamos al paso del montaje del lienzo en un bastidor nuevo, previamente tratado. En este momento surgió el inconveniente de que, como en el lateral izquierdo la capacidad mecánica de la tela era menor, si lo tensábamos puntualmente se deformaba creando pinzas y la posibilidad de que la pintura saltara. Para solucionarlo, creamos un sistema en el que se tiraba de todo el borde a la vez, evitando tensiones diagonales.

El sistema de tensado consistía en dos piezas de madera planas y de longitud mayor que el borde, que mediante sargentos de presión formaban un sándwich con la obra, listón de madera, tela del borde y segundo listón. En el extremo de este conjunto, se engancharon slingas de tensión que al irse cerrando tiraban de todo el borde a la vez.

Los pasos a seguir fueron:

1. Colocación de la obra, con el reverso hacia arriba, sobre una tarima de superficie mayor que el lienzo.
2. Montaje de bastidor y colocación, en su lugar correspondiente, encima de la obra.
3. Clavado del centro de los bordes del lienzo, excepto el izquierdo.
4. Colocación de los listones de madera, almohadillados en el interior, formando el sándwich con el borde izquierdo, apretados por varios sargentos de presión a lo largo de toda su superficie (Fig.1).
5. Enganche de las eslingas de tensión, dos en los extremos del conjunto anteriormente creado y una en el centro, para ejercer una tensión compensada en tres puntos. El otro extremo se sujetó en el lado opuesto de la tarima, siendo el recorrido de las eslingas perpendicular al borde izquierdo del bastidor.
6. Mediante el sistema de ajuste dentado de tensión, se fue clavando la obra al nuevo bastidor con grapas de acero inoxidable, tensando el borde izquierdo con este sistema y los otros tres con pinzas de atirantar (Fig.2).

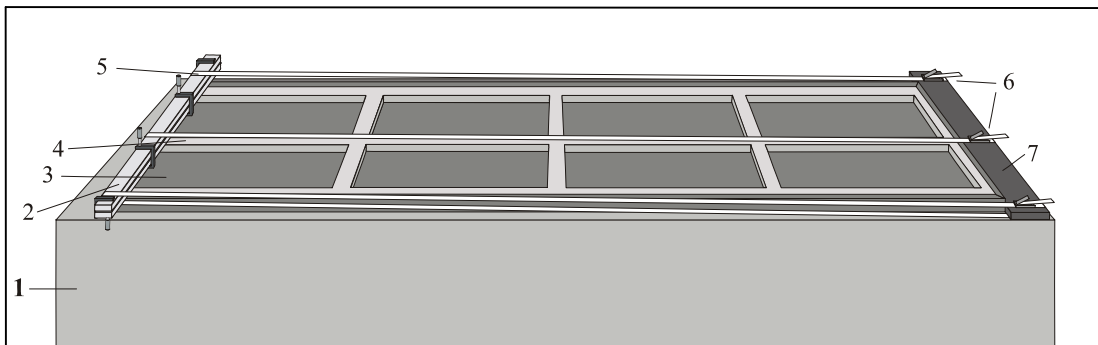
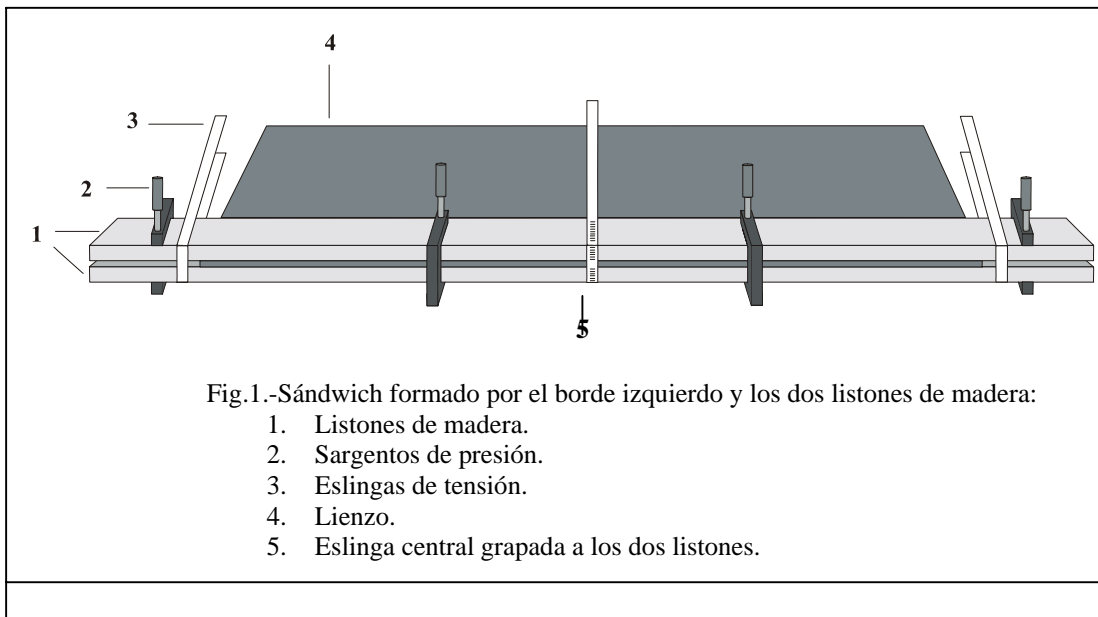


Fig.2.-Visión del montaje del lienzo en el bastidor:

1. Tarima.
 2. Sándwich.
 3. Lienzo del revés.
 4. Bastidor.
 5. Eslingas de tensión.
 6. Sistemas de tensión dentados mediante elementos de trincaje.
 7. Listón de madera que soporta la tensión y hace de tope.
-

Una vez acabado el proceso anterior se procedió a la reintegración matérica y cromática, con estuco sintético y pigmentos al barniz.

- Fijación de pintura pulverulenta y completamente mate

En la trayectoria de este artista existen varias etapas, y en la última se dedicó a experimentar un poco con los materiales y a buscar texturas y resultados diferentes. De esta manera, nos encontramos desde barnices creando bolsas, superficies que parecen espejos de la cantidad de capas de barniz que se le aplicaron o masas de color completamente mates, que con el tiempo han perdido consistencia volviéndose pulverulentas por exceso de pigmento y falta de aglutinante. La restauración del último caso es lo que vamos a tratar en este punto.

En obras como “La Madonna del muelle”, “Nido de espuma” o “Escena familiar” encontramos superficies mates, con apariencia aterciopelada, en las que la pintura presenta grietas, faltas y pulverulencia, dejando a la vista la preparación. Después de varias pruebas con los adhesivos utilizados habitualmente en estos casos, acabamos utilizando cola de esturión y carbiximetilcelulosa en muy bajas concentraciones, porque con los otros adhesivos quedaban brillos y cercos oscuros. También se emplearon sistemas de succión puntuales y espátulas térmicas.

Todas las faltas se reintegraron cromáticamente con acuarela y pastel en superficie para dar la apariencia aterciopelada.

Conclusión

En el arte contemporáneo se subsanan los deterioros producidos en las obras utilizando métodos clásicos de conservación y restauración, combinando procesos de otras técnicas artísticas, investigando en el campo industrial nuevos materiales, etc., es decir, se aplican tratamientos convencionales y otros más novedosos, basados en la investigación, en la colaboración con los artistas o con otros entendidos en la materia; que aunque no parezcan los más adecuados, al final son la única solución.