

La contribución de la conservación-restauración en el proceso creativo de las pinturas sin soporte de Helena Dias

JOANA CRISTINA MOREIRA TEIXEIRA

Por norma general, la contribución de la conservación-restauración en el ámbito del arte contemporáneo está principalmente asociada a las fases posteriores al proceso de su creación. Esto no sucede con las pinturas sin soporte de Helena Dias, que presentan problemas directamente relacionados con el material utilizado y los métodos de creación.

Las pinturas de esta artista poseen un lenguaje muy particular, que dificulta que puedan ser expuestas verticalmente, por lo que busca ayuda en la conservación-restauración para alterar las características del método de creación y permitir así la exposición de sus pinturas, como es su deseo.

La intención de la artista no reside en lo efímero de sus obras y, mucho menos, en que estas puedan sufrir algún deterioro, de modo que este trabajo se convierte en un gran desafío para su conservación y restauración.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene como principal objetivo presentar las pinturas sin soporte de Helena Dias y las cuestiones de conservación que plantean, subrayando la importancia de la discusión teórico-práctica y reflexionando para validar los criterios de intervención en el contexto del arte contemporáneo [F. 01].

La artista Helena Dias terminó su grado en Pintura en 1976, en la Escola Superior de Belas Artes do Porto, y hasta 2013 dedicó su actividad profesional a la enseñanza, si bien volvió a la práctica artística en el 2005, año en que participa en una exposición colectiva. En 2013, el proceso creativo de Helena sufre un cambio relacionado con la experimentación pictórica: deja de dedicarse únicamente a las técnicas tradicionales de acuarela y pintura de acrílico sobre tela, para empezar una experimentación material a través de la creación de películas de tinta acrílica, que después pegaba sobre los soportes textiles. En 2016 participa en una residencia artística en el Centro de Arte de São João da Madeira-Oliva Creative Factory, que surge como un gran marco en su recorrido artístico, puesto que dedicó todo su tiempo al desarrollo del nuevo lenguaje, con las películas de tinta, que ya había empezado a explorar. Esta búsqueda culminó con una exposición individual en año de 2017, titulada *Tramas* [F. 02 - 03].

Desde entonces, la artista desarrolla un lenguaje muy personal. Sin embargo, estas obras, después de terminadas, presentan problemas para su manipulación y exposición. A finales de 2018, Helena contacta con la Escola das Artes de la Universidade Católica Portuguesa con el objetivo de encontrar una solución para su proceso creativo, pues no es posible exponer sus obras verticalmente en paredes o paneles, como es su intención. Lo cierto es que, en cortos espacios de tiempo, de apenas un par de horas, las pinturas presentan deformaciones tan evidentes que alteran su lectura, lo que hace imposible exponerlas tal cual fueron creadas [F. 04].

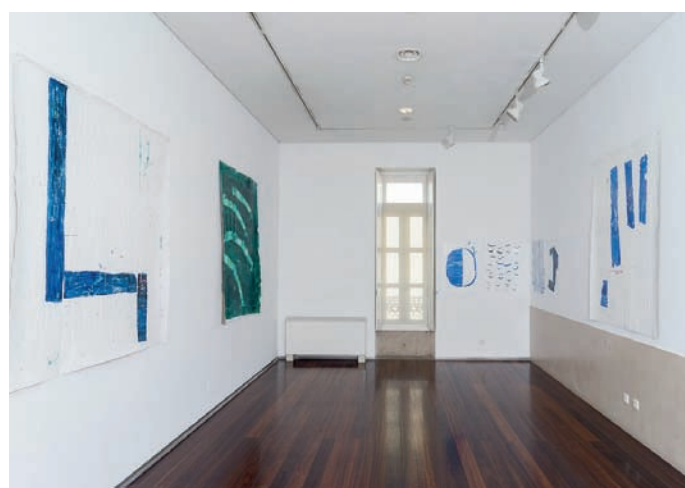
[F. 01]

Helena Dias explicando las características de sus pinturas.





[F.02]



[F.03]



[F.04]



[F.05]

[F.02]
Vista de la exposición
Tramas.

[F.03]
Vista de la exposición
Tramas.

[F.04]
Deformación de las
películas después de dos
horas de exposición.

[F.05]
Registro del frente y reverso
de una de las pinturas.

Frente a esta dificultad y ante las necesidades presentadas por la artista —valorando además la relación entre el material y lo inmaterial de estas pinturas—, son varias las cuestiones que se plantean a la hora de encontrar soluciones prácticas de conservación en las que haya un equilibrio entre la viabilidad de los tratamientos a realizar y los valores estéticos que deberán prevalecer inalterables. Siguiendo estas premisas y exigencias teórico-prácticas, habría que formular varias preguntas: ¿Será una alternativa el montaje de un soporte en una pintura creada para no disponer de él? De ser así, ¿cuál es la posibilidad de proponer la instalación de un soporte durante la creación? Por otro lado, si no es posible añadir un nuevo soporte, porque altera los valores estéticos de la obra, ¿cuáles son las soluciones posibles para un refuerzo estructural? ¿Cómo se podrían realizar tratamientos de refuerzo en las obras creadas anteriormente que sean coherentes con el respeto por el lenguaje plástico, la intencionalidad y los valores subjetivos implícitos en el proceso de creación? [F. 05].

La conexión entre el proceso creativo y la conservación-restauración partiendo de la especificidad del lenguaje plástico

En el panorama actual de la creación artística contemporánea no existen límites de medios y métodos. Esto convierte en muy dinámica la esfera del arte, que también se traslada a otras áreas que participan de ambientes y espacios comunes. Esta aceptada diversidad tendrá su reflejo directo en la

conservación-restauración, lo que obliga a una constante investigación con el objetivo de acompañar a los nuevos medios y métodos, y disminuir su impacto y las dificultades a la hora de la conservación-restauración de las obras.

Las obras de Helena Dias no resultarían de interés si no presentasen estas inusuales características. Lo novedoso no es el material artístico empleado: el acrílico; lo extraordinario es el método y el proceso de creación, que hacen de ellas obras muy singulares, merecedoras de una especial atención.

El proceso creativo es complejo, y solo es posible comprenderlo en su totalidad a través de la demostración y exposición detallada del método utilizado por la artista. Además de la complejidad asociada al procedimiento en sí, existe una característica fundamental que se establece mediante la relación entre el lenguaje plástico y su simbología. El método utilizado dota a la pieza de una ligereza visual que transforma a las pinturas en objetos singulares, con un carácter muy particular. Esta huella única y, al mismo tiempo, tan característica, desde el punto de vista plástico, es también el elemento fundamental de estas frágiles obras, que carecen de la consistencia estructural habitual en las obras bidimensionales, que son robustecidas por medio de un soporte auxiliar, como es el tejido, el papel, la madera, etcétera. Debido a su peculiaridad, las obras de Helena Dias se presentan como pinturas extremadamente delicadas cuando se exponen y muy vulnerables a los factores ambientales, que pueden acelerar exponencialmente el proceso de degradación asociado a las capas cromáticas [F. 06 - 07].

Las obras se presentan con distintos tamaños, que van desde 29,7 x 42 cm hasta 120 x 180 cm. Su creación sigue un proceso inverso, que consiste en superponer de capas de color de acrílico aplicadas directamente en una superficie de plástico, en la que la cara frontal de la pintura corresponde a las primeras aplicaciones de color. El proceso se inicia con la creación de películas de color, que después se recortan según un dibujo previamente definido, siendo estos elementos de color los elementos figurativos de las pinturas. Tales elementos se colocan por fases sobre el soporte auxiliar de plástico, y se fijan puntualmente a través de una ligera humidificación. De acuerdo con el tamaño final de las pinturas, definido previamente, se comienza con la aplicación de capas de color blanco, finas y muy bien extendidas. Cuando seca la primera capa, la artista aplica la segunda capa de color, cruzando la dirección de las pinceladas, y así sucesivamente hasta llegar a la última capa, que en gran parte de las obras corresponde a una cuarta aplicación de color blanco. Después de que haya secado bien la última capa, la obra es retirada de la superficie de plástico, siendo esta superficie plástica únicamente un soporte auxiliar en el proceso de creación, de modo que el resultado es una pintura acrílica sin soporte.

Las pinturas están compuestas, simplemente, por películas de pigmento aglutinado en resina sintética, y otros aditivos, que favorecen el rápido secado por polimerización y que definen su acabado (Madrona, 2015). Está reconocido que el acrílico, como medio pictórico, es un material estable y resistente, pero cuando se aplica en una superficie de plástico y después se remueve, se vuelve en un material frágil, quebradizo y aún más susceptible a la descomposición química y la oxidación [F. 08 - 09].

Con el presente caso de estudio queda evidenciado que la proximidad entre el arte y la conservación-restauración viene definida por las necesidades planteadas por la propia artista. Sin duda, nos encontramos ante un giro interesante en el abordaje teórico-práctico de la conservación, que se presenta como un desafío para adaptarse a nuevas necesidades. Como tal, el punto de partida no es simplemente aportar soluciones, sino proponer fórmulas que hagan posible minimizar la fragilidad material de las obras, manteniendo fidedignamente el lenguaje plástico definido y utilizado por la artista. En ese sentido, es fundamental adecuar el discurso por parte de la conservación-restauración, transmitiendo a la artista las premisas que definen las prácticas de actuación, y exponer, claramente



[F.06]



[F.07]



[F.08]



[F.09]

[F.06]

Registro de los diferentes brillos de la superficie.

[F.07]

Registro de la densidad y transparencia de una de las películas.

[F.08]

Helena Dias durante la aplicación de la primera capa de color blanco.

[F.09]

Registro de la aplicación de la primera capa de color blanco.

cómo será posible establecer soluciones de alteración material. Para ello, antes será imprescindible conocer con detalle la obra en todas sus dimensiones.

El desafío de la conservación-restauración por su contribución al proceso creativo

En el contexto de la conservación-restauración está generalizado el trabajo interdisciplinar entre los técnicos y los artistas. Esta colaboración surge cuando el trabajo de conservación-restauración implica la colaboración del artista o de su equipo en obras cuya integridad material y conceptual así lo requieren. En el presente caso la situación, sin embargo, es la contraria: la artista recurre a la conservación-restauración para encontrar soluciones prácticas que conlleven cambios específicos en el proceso creativo, con el objetivo de que las pinturas finales puedan exponerse y que ese momento de la exposición no suponga un daño irreversible para la obra.

Es cierto que Helena Dias encontró un lenguaje plástico muy propio, que desea continuar explorando, pero también está claro que las obras creadas no poseen una estructura suficientemente estable a la hora de ser expuestas en vertical, como es su deseo. Desde 2018 se inició un interesante recorrido, que consistió esencialmente en el intercambio de experiencias entre la artista y la conservación-restauración, donde convergen la práctica, técnica, el conocimiento material, tecnológico, etcétera. Se celebraron varias reuniones con el objetivo de determinar cuáles serían las cuestiones que se podrían trabajar, qué cambios podrían introducirse en el proceso creativo y hasta qué punto se podrían hacer modificaciones en las capas de color, con el objetivo de transformarlas en capas más resistentes y con la estructura necesaria para su exposición.

Ante este gran desafío surge la necesidad de trascender las soluciones concretas. Resulta imprescindible implementar un proyecto de investigación que se traduzca en la dinámica que existe

entre la experimentación material y la intencionalidad en la creación, así como establecer los criterios teóricos de la intervención de conservación-restauración. El punto de partida se centrará en las diferentes propiedades y características de las pinturas y la repercusión en cuanto a su conservación, ante las dificultades para encontrar el equilibrio necesario entre la intencionalidad asociada a la materia y la perdurabilidad física de las obras.

Las pinturas sin soporte de Helena Dias son un buen ejemplo de las circunstancias y contradicciones que presenta el arte contemporáneo. Sus creaciones coexisten en una materialidad con pocas décadas de existencia, pero, en muchos casos, es una materia perecedera y sensible al paso del tiempo o, en este caso concreto, una materia incapaz de perdurar por el simple hecho de su exposición.

En esta confrontación entre el objeto/creación y su conservación, se hace necesario encontrar respuestas exactas sobre los materiales compatibles, las técnicas y los métodos a aplicar, y fijar los criterios que fundamentan procedimientos y decisiones en fases posteriores. Una discusión necesaria cuando el objetivo de reafirmar las características de efímero y temporalidad de este tipo de obras no fue algo premeditado por la artista.

En este proceso, tan interesante y novedoso, surge un nuevo cometido, que es la de proponer a la artista cambios en el proceso creativo en sí, que permitan transformar la capa pictórica en una capa con la consistencia física suficiente para su correcta exposición. En este sentido, el proyecto deberá seguir dos rumbos: un primer trabajo referido al mismo proceso creativo, que evite daños a corto y medio plazo en las fases de manejo y exhibición; y una segunda tarea centrada en la búsqueda de soluciones de conservación y exhibición de las obras realizadas anteriormente.

Debido a que las pinturas sin soporte suscitan diversidad de hipótesis, cuestiones y sugerencias, se considera que este estudio tendrá impacto en la comunidad de conservación-restauración del arte contemporáneo, por centrarse en la búsqueda de respuestas concretas sobre prácticas artísticas con características tan singulares.

Por un lado, se pretende proponer una solución para incluirla en el proceso de creación, propuesta que no puede interferir en el propio lenguaje, la intencionalidad y los valores asociados a la interpretación de valores tan subjetivos y relacionados con la sensibilidad del creador y del futuro observador. Por otro, se plantea una contribución específica con un estudio técnico de materiales, técnicas y soportes, con repercusión directa en la discusión teórico-práctica de la conservación-restauración, por incluir los criterios de intervención en la aplicabilidad y viabilidad de los tratamientos propuestos.

Es cierto que, por parte del conservador-restaurador, se espera un comportamiento neutral, tanto frente a la historicidad de las obras, como respecto de su artisticidad (Vaccarone, 2005), pero en el trabajo de conservación-restauración es inevitable una actividad cognitiva, tanto desde el punto de vista tecnológico relacionado con su propia metodología y técnicas de intervención, como al profundizar en el estudio técnico sobre las prácticas artísticas, pues en el arte contemporáneo este conocimiento es clave y debe ser exhaustivo.

Las directrices y los criterios de intervención tienen una aplicación y un impacto en la toma de decisiones ante obras ya creadas y expuestas, que, por norma general, pertenecen a una determinada colección. El presente caso reflexiona acerca de los criterios de actuación en una fase anterior a la que es habitual, o sea, en el acto mismo de su ejecución, en los primeros momentos de vida de la obra, respetando la creación pero teniendo en cuenta su conservación y restauración.

Cualquiera que sea el camino elegido, los criterios deberán permanecer como directrices de actuación en el momento de crear la obra. Las dudas que puedan surgir deberán obligatoriamente

tener en cuenta el respeto por el original y la autenticidad comprendida en todas sus vertientes, sean materiales o conceptuales. Solo así será posible definir un camino claro de alternativas sustentables para la conservación-restauración, por lo que, antes de realizar cualquier cambio de material, es fundamental comprender el significado y la importancia del contexto y el proceso de creación, así como del material, desde el punto de vista interpretativo.

Siempre que una obra necesita de una intervención de conservación-restauración, uno de los puntos fundamentales es la aproximación a ella para su correcta interpretación, recopilando toda la información posible y relevante. Asimismo, es fundamental conocer los factores que influyeron al artista en el momento de la creación. El contexto y la evolución del lenguaje son elementos muy importantes para comprender de todas las dimensiones de las obras. El hecho de que existan diferentes factores con distintos orígenes e importancia obligará a cruzar distintos elementos, con el objetivo de establecer una relación entre las dinámicas que han intervenido directa o indirectamente en el acto de creación, su formulación y repercusión como obra. Factores como el tiempo, el local, la situación personal y cultural, la estabilidad social, etcétera, tienen relevancia en el proceso de documentación y su correspondiente aproximación a la obra estudiada.

La interpretación del proceso creativo es un cometido complejo, que implica conocimiento, atención y, esencialmente, disponibilidad por parte del artista para exponer todos los elementos fundamentales que permitan interpretar la obra como un todo. Esta apertura, no solo implica transmitir la información relacionada con los materiales de los que se componen las obras, sino también explicar los métodos y las técnicas empleados, así como contextualizar determinados períodos de la vida del artista, lo que permitirá su catalogación y la caracterización de sus contenidos y actuaciones. Esta aproximación a la obra, en el contexto del arte contemporáneo, es muy común hacerla a través del contacto directo con el artista, lo que implica incluso un estudio previo y una clara preparación del conservador-restaurador para adquirir un discurso compatible y permeable al criterio de los artistas.

Además, mantener la autenticidad del objeto al ser restaurado conlleva una discusión profunda que remite a conceptos ambiguos relacionados con el estado original o el estado actual del objeto; una discusión centrada en varias áreas del saber y que no puede dejar de lado todas las acciones implicadas en la conservación-restauración. Una discusión extremadamente importante, que se enfrenta inevitablemente tanto a determinados paradigmas teóricos, como a las opciones de actuación. Sin embargo, aquí la cuestión central no es cómo restaurar, sino cuál es la contribución de la conservación/restauración en el proceso creativo.

¿Cómo puede la conservación-restauración mantener su ética profesional cuando deja su impronta en el proceso creativo del primer tiempo de vida de la obra? Tal vez, una forma de contestar a estos planteamientos y establecer límites de actuación sería pensar en su armonización con la autenticidad de las obras, que se define a través de la correcta actuación, teniendo en cuenta el proceso creativo, la intención de la artista y demás factores asociados.

La frontera de la autenticidad no es objetiva, como sí deberá ser la actuación de conservación-restauración, pero serán los valores contenidos en este concepto los que establecerán el equilibrio de todas las partes participantes.

Las soluciones de conservación-restauración no tendrán sentido si solo se concentran en las cuestiones materiales o, por otro lado, en las cuestiones conceptuales. A la artista le interesa encontrar soluciones para la adecuada exhibición y conservación de sus obras que solo serán válidas si se respeta el lado inmaterial del lenguaje plástico, tan difícil de describir y cuya interacción con la autenticidad resulta tan complicado de objetivar.



[F. 10]
Una de las obras de
medias dimensiones
con 125 x 98cm.

La lectura de la obra es siempre el punto de partida, pero nunca será suficiente si no es una lectura crítica. Cualquier sugerencia de alteración material tendrá que partir de ese respeto por el original, y del hecho de que, a pesar de introducir cambios en el propio proceso, no pueda ser nada más que un acto crítico, sin que modifique la situación encontrada tras el acto filológico de identificación (Baldini, 2002).

La dificultad de definir soluciones existe cuando es tan importante respetar el lenguaje plástico y sus características únicas. Los cambios propuestos por la conservación-restauración deberán permanecer en el ámbito de la conservación, una vez que los problemas que presentan las obras son respecto de su estructura.

Pero, ¿cómo es posible establecer una división entre lo que es estructura y aspecto de las obras cuando en realidad estas obras no poseen una estructura tradicional? Para responder a esta pregunta será necesario volver a las cuestiones analizadas anteriormente, y admitir que no es posible sugerir soluciones aceptadas en la práctica habitual, como, por ejemplo, realizar de un tratamiento de

refuerzo estructural en una obra bidimensional aplicando un refuerzo textil. Una alternativa de esta naturaleza no sería coherente con el planteamiento conceptual de la obra, pues, por más delgado e invisible que fuese ese refuerzo textil, añadiría una información/estructura a la obra que repercutiría en su posterior lectura. Ante esta inevitable dificultad creemos que es imprescindible profundizar en la correcta interpretación de las obras, sin minusvalorar el aspecto conceptual frente al material; asimismo, se ha de estudiar la resistencia mecánica y la estabilidad física de estas obras en particular, con el objetivo de definir cambios en la composición de las tintas para mejorar su resistencia.

No es el deterioro de la obra lo que molesta a Helena Dias, sino la imposibilidad de su exposición, pues acepta la evolución de las obras cuando las considera terminadas. De ahí el deseo de la artista de encontrar una solución que retrase de alguna manera el envejecimiento físico de sus películas pictóricas, por lo que será inevitable establecer una relación de proximidad entre la práctica de creación y los avances tecnológicos y el conocimiento científico.

Además de estudiar el envejecimiento físico de las capas de pintura, será también necesario analizar el envejecimiento químico, lo que permitirá establecer una relación con las alteraciones estructurales de las pinturas.

CONCLUSIONES

Las pinturas sin soporte de Helena Dias son un interesante caso de estudio para la conservación-restauración por todas las cuestiones prácticas y de conservación expuestas, y partiendo del principio claro de que no se desea que sean efímeras, sino que deberán perdurar el tiempo necesario para su correcta exposición.

Las preocupaciones mostradas por la artista se basan esencialmente en el deseo de explorar un lenguaje plástico específico, pero que, desafortunadamente, no es estable. Esta dinámica de creación y conservación implica mantener el contexto experimental y representativo de la evolución del lenguaje plástico sin alterar la obra.

Tal colaboración tendrá que ir necesariamente más allá del simple planeamiento de un conjunto de tratamientos o metodologías de conservación preventiva. Será necesario definir estrategias que establezcan cambios materiales significativos y suficientes para que las capas de pinturas acrílicas se transformen en superficies autosustentables y puedan exponerse sin recurrir a un soporte auxiliar, garantizando su durabilidad física y estructural. Esta dinámica y colaboración entre las partes, artista y conservación-restauración, solo será posible a través del diálogo constante, que concluirá, esencialmente, con la definición de una serie de ensayos técnicos y exámenes científicos que profundicen en el estudio y conocimiento de la resistencia del material.

Si, por un lado, es una obra dinámica y diversificada, por otro, hay un cierto deseo de establecer límites, lo que hace del pensamiento crítico el camino para obtener respuestas coherentes y fructíferas. No deja de ser curioso cómo la teoría tendrá un papel determinante de estrategias en el arte contemporáneo, pues es un campo abierto a la experimentación y a la infinidad de oportunidades expresivas, ya sea desde el punto de vista material o desde el ámbito conceptual.

En el contexto de la conservación-restauración, una vez más se subraya la imposibilidad de generalizar prácticas de actuación, por lo que es necesario cuestionar constantemente los principios y los criterios para adecuarlos o adaptarlos a determinadas circunstancias. Algo que también se debe tener en cuenta cuando es el propio artista quien desea encontrar una solución en el campo de la materialidad. El principio que deberá permanecer inalterable será siempre el hecho de que es la obra

la que define el trayecto de la intervención, y nunca la intervención la que define la obra. Un principio muy claro cuando la intervención se ejecuta en una obra acabada, pero difícil de definir y delimitar cuando surge prematuramente en apoyo al proceso creativo.

Independientemente de la colaboración a partir de una búsqueda y necesidad de la artista, la participación por parte de la conservación-restauración deberá seguir una línea de actuación propia y claramente definida, dejando atrás opciones arbitrarias o soluciones que sigan la única influencia de la artista.

Es igualmente importante la discusión de casos de estudio y el establecimiento de códigos de ética, no para crear guiones o indicadores universales de actuación (Wharton, 2018), pero sí para transmitir la diversidad de opciones y como ejemplo de la multiplicidad, tan común en el contexto del arte contemporáneo y su conservación y/o restauración.

Lo cierto es que solo a través del diálogo podrá existir la solución; un diálogo con muchos matices, muchas propuestas, dudas y testeos donde los objetivos y las limitaciones se encuentren claramente definidos. Con el refuerzo de la conexión entre cada área de actuación se llegará a buen puerto y se logrará un trabajo conjunto, extremadamente dinámico, en el que se combinen experiencia, saber, tecnología y conocimiento.

AGRADECIMIENTOS

A Helena Días por su total disponibilidad y por la posibilidad de desarrollar un trabajo conjunto tan interesante e innovador.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFERJ, P., “Il tempo nell’opera, capolavori a rischio”, en Enzo Di Martino (ed.), *Arte Contemporanea: conservazione e restauro*, Torino, Umberto Allemandi & C, 2005, pp. 193-197.
- ASHLEY-SMITH, J., “The ethics of doing nothing”, *Journal of the Institute of Conservation*, 41:1, 2018, pp. 6-15.
- BALDINI, U., *Teoría de la restauración y la unidad de metodología*, Hondarribia, Nardini Editore, 2001.
- CHIANTORE, O.; y RAVA, A., *Conservare l’arte contemporanea: problema, método, material, ricerche*. Martellago, Electa, 2005.
- HENDERSON, J.; y NAKAMOTO, T., “Dialogue in conservation decision-making”, *Studies in Conservation*, 61: sup2, 2015, pp. 67-78.
- MADRONA ORTEGA, J., *Vademécum del conservador: terminología aplicada a la conservación del Patrimonio Cultural*, Madrid, Tecnos, 2015.
- MUÑOZ VIÑAS, S., *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid, Síntesis, 2003.
- RIGHI, L. (coord.), *Conservar el arte contemporáneo*, Hondarribia, Nardini Editore, 2006.
- VACCARONE, F., *La Scuola di restauro d’arte contemporanea: un’attesa internazionale*, en Enzo Di Martino (ed.), *Arte Contemporanea: conservazione e restauro*, Torino, Umberto Allemandi & C, 2005, pp. 161-165.
- WHARTON, G., “Bespoke ethics and moral casuistry in the conservation of contemporary art”, *Journal of the Institute of Conservation*, 41:1, 2018, pp. 58-70.