

Restauració d'una pintura xinesa d'exportació

Aquest article intenta acostar als conservadors i restauradors de document gràfic una tipologia de peces difícil de trobar, com són les pintures xineses d'exportació que tenen com a suport el paper d'arròs. També es descriu la feina de restauració d'una d'aquestes pintures seguint una metodologia que emprava materials i productes poc agressius, reversibles i respectuosos amb aquest suport.

Andrea Weirather Valentí. Diplomada en Conservació i Restauració de Document Gràfic per l'ESCRBCC. Taller Alcàlam. Conservació i Restauració de Document Gràfic. info@alcalam.com

INTRODUCCIÓ

Durant els segles XVIII i XIX va existir un important comerç d'objectes de la Xina cap a Occident, a causa d'una gran demanda d'informació sobre aquell país. Aquest comerç es realitzava sobretot des del port de Canton, un dels pocs ports oberts a l'intercanvi comercial amb els "bàrbars"¹ per les imposicions restrictives de la Xina al contacte amb els occidentals.

Els objectes de producció artesanal que es compraven podien ser porcellanes, laques, ventalls, talles de marfil, de jade o de mareperla, mobles de fusta, pintures sobre vidre, olis sobre tela, aquarel·les i aiguades sobre paper.

Les pintures xineses d'exportació són aquelles pintures on es representa la vida i costums dels seus habitants. Van tenir molta acceptació les que es realitzaven sobre paper d'arròs, ja

¹ La Xina es considerava autosuficient. Als estrangers se'ls anomenava "bàrbars" o "dimonis estrangers" (F. DE SANTOS MORO, *La vida en papel de arroz. Pintura China de Exportación*, Madrid, 2006).



1. Estat de conservació de la pintura abans del procés de conservació i restauració. Anvers (Fotografia: Andrea Weirather).



2. Estat de conservació de la pintura abans del procés de conservació i restauració. Revers. Es poden observar les carnacions (Fotografia: Andrea Weirather).



3. Procés de neteja mitjançant un hisop de cotó humit
(Fotografia: Andrea Weirather).

que el seu poc pes i fàcil transport van facilitar una major difusió d'informació sobre aquest país.

Els temes que s'hi representaven eren sobre la Xina però amb una composició i estètica adaptades al gust occidental. Les escenes que es mostraven eren sobre la vida quotidiana, la recollida del te, la indumentària, els paisatges, la justícia o les tortures. Generalment es representaven sobre un fons blanc, com si estiguessin flotant, sense afegir cap context del món del qual provenien. Aquest fet confirma que aquestes imatges estaven realitzades per agradar al món occidental i no eren reflex de la vida que envoltava als artistes.

Les pintures d'exportació, encara que poguessin ser realitzades per un artista, normalment eren creades per diferents persones en un taller o estudi. Així, doncs, es tractava d'un treball en cadena. Primer es feien diverses còpies d'un mateix dibuix on es podien emprar diferents tècniques. Un dels sistemes que utilitzaven era l'estampació o calc de les línies bàsiques. Un altre sistema era resseguir el dibuix amb un llapis o un punxó que deixava marques al paper. Sembla ser que el mètode d'estampació o calc era el més usat, i es podia realitzar de dues formes, per impressió mitjançant blocs de fusta o per transferència del dibuix a partir d'un altre de tinta humida. Després s'acolorien les pintures, amb la peculiaritat que per a cada gamma de colors hi havia una persona encarregada.²

Aquestes pintures es muntaven sobre un paper *mainlin*³ i s'emmarcaven amb una cinta de seda generalment blava,

encara que podia ser marró, verda o rosa, i tot aquest conjunt s'enquadernava. A vegades era una enquadernació senzilla només usant un paper xinès més fort com a sistema de protecció, d'altres vegades eren àlbums enquadernats amb cartrons folrats amb seda senzilla o brocada, o tapes de cartró imprès.

Gairebé sempre són pintures anònimes i cal comentar que molt poques obres porten la firma de l'artista o del taller. Això no obstant, es coneix el nom d'alguns tallers que acaben tots amb el terme *Qua*.⁴ Alguns cops, com a sistema d'identificació, hi ha etiquetes de paper blanc amb lletres vermelles al centre que es col·locaven en l'interior de les tapes dels àlbums.

Aquest comerç i col·leccionisme va començar a caure en declivi a mitjans del segle XIX a causa, principalment, de l'aparició de la fotografia i de l'obertura de la Xina cap a l'exterior, que va permetre l'accés a les col·leccions imperials.

El paper conegut com a paper d'arròs (anomenat *tin-sin* a Filipines) s'obté de la medul·la de les tiges de la planta anomenada *Tetrapanax Aralia*,⁵ membre de la família *Araliaceae*, i que prové del sud de la Xina i Taiwan. Es tracta d'un arbust que

² Sistema descrit per Blas SIERRA DE LA CALLE, *Pintura China de Exportación*, Valladolid: Museo Oriental, 2000, p. 73.

³ Blas SIERRA DE LA CALLE, *Pintura China...*, p. 74.

⁴ Blas SIERRA DE LA CALLE, *Pintura China...*, p. 56.

⁵ També coneguda com a *Tetrapanax Papyfera*, *Fatsia Papyfera* o *Aralia gegant*. A la Xina anomenen a aquesta planta *tongcao*.



4. Tros de paper japonès preparat per desfibrar.
S'utilitza per a la reintegració
d'una pèrdua de suport
(Fotografia: Andrea Weirather).

Els artistes aprofitaven les tensions que es creaven entre els pigments pesants i el paper per aconseguir efectes de baix relleu en la pintura, utilitzant la transparència d'aquests papers per fer les carnacions pel revers, definint a l'anvers els detalls de la cara i les extremitats.

DESCRIPCIÓ DE LA PEÇA

La pintura té com a suport el paper d'arròs amb una tècnica a l'aiguada que emprava pigments molt pesants com a elements sustentats. En el nostre cas, l'escena representa un tema de la vida quotidiana, sense imatge de fons.

pot arribar a 3 m d'alçada, amb fulles palmades d'uns 50 cm de diàmetre d'un color verd intens a l'anvers i platejades al revers.

Aquest paper té un sistema d'obtenció semblant al paper. Per a la seva elaboració, la medul·la de les tiges d'aquesta planta es posa en un corrent d'aigua i després es talla mitjançant una fulla de tall formant una espiral de l'exterior a l'interior. Així s'aconsegueixen làmines del mateix gruix en tota la superfície. Aquestes es col·loquen entre fustes i a continuació es tallen a la mateixa mida, entre 20 i 30 cm aproximadament.

La tècnica pictòrica era l'aquarel·la o aiguada de goma vegetal o cola animal, amb pigments espessos d'origen mineral i vegetal. L'aiguada es diferencia de l'aquarel·la per l'ús de colors densos i de blanc de plom.

Aquesta peça es presenta en un marc de fusta i amb un *passerpartout* de color marró. En realitzar el desmuntatge, observarem que estava muntada sobre un cartró i que entre el *passerpartout* i la pintura hi havia una cinta de seda blava en forma de marc.

La tècnica pictòrica es troba majoritàriament a l'anvers, en canvi les carnacions es troben en el revers del dibuix, la qual cosa dona a la pintura un efecte de profunditat.

EXAMEN ORGANOLÈPTIC

Es tracta d'una pintura sobre paper d'arròs amb marc de seda. Les dimensions de la peça són 20 x 15,7 cm.

El suport és paper d'arròs, format a base de làmines de la mateixa mida, d'uns 2 cm d'ample, disposades de forma



5. Reintegració amb paper japonès
i Tylose® MH-300
(Fotografia: Andrea Weirather).



6. Procés de laminació amb paper japonès i Tylose® MH-300
(Fotografia: Andrea Weirather).

horitzontal. A nivell visual podem afirmar que és un paper gruixut i de molt poc pes. A causa dels seus elements constitutius, és un material que té un aspecte esponjós, com si fos “pa d’àngel”, per fer-nos una idea.

La peça es troba en un estat de conservació bastant dolent. Presenta taques d’origen desconegut, ditades i brutícia generalitzada en tot el suport, tant a l’anvers com al revers. S’observen pèrdues importants en el centre de la pintura, i pèrdues menors i estrips a les quatre cantonades, segurament perquè en algun moment es va encolar sobre el suport on es va muntar.

A nivell d’alteracions intrínseques es pot veure com el paper es troba molt rígid per la pèrdua d’humitat interna i esgrogueït segurament per l’oxidació a causa del pas del temps.

Els elements sustentats són insolubles en aigua per contacte, i a nivell visual el seu aspecte és opac. Presenten llacunes en aquelles zones on hi ha pèrdua de suport.

La cinta de seda de color blau que emmarca la peça té una petita pèrdua, i s’observen restes d’adhesiu en el revers a les quatre cantonades, a la cara que es troba en contacte amb la peça.

PROCÉS D’INTERVENCIÓ⁶

El paper d’arròs és molt diferent a tots els papers que estem acostumats a treballar en el món de la conservació i restauració de document gràfic. No està constituït per fibres entrelaçades, sinó per grans tires de vegetal unides. Aquest fet el fa molt fàcil d’identificar però també provoca que tingui un comportament molt diferent al que coneixem.

Té unes propietats que fa que sigui bastant delicat de tractar. S’ha de vigilar de no fer pressió sobre ell ja que es poden produir marques irreversibles. Hem d’insistir que amb qualsevol element dur i/o amb punta (per exemple l’espàtula, les pinces, el mànec d’un pinzell...) es pot produir una incisió que deixa una empremta irreversible.

El primer pas en el procés de restauració fou la neteja mecànica. Es feren proves amb diferents gomes d’esborrar i, finalment,

⁶ La intervenció s’ha realitzat al Taller Alcàlam (www.alcalam.com) per Núria Berenguer i Andrea Weirather. Per a més informació, vegeu també Patricia REAL MACHADO, «Restauración de la colección de pinturas chinas sobre el papel de arroz del MUBAG», *Revista del Museo de Bellas Artes (Gravina)*, Alacant, p. 85-91.



7. La pintura xinesa d'exportació després del procés de restauració (Fotografia: Andrea Weirather).

es descartà aquesta metodologia perquè les restes de goma s'introduïen entre les tires del paper. Per tant, només es passà un pinzell de pèl suau per tota la superfície del paper.

Després, es decidí fer una neteja humida per reduir les taques amb un hisop de cotó fluix humit. La humitat provocà que el paper s'ondulés amb molta facilitat. Així, doncs, es decidí aprofitar aquest procés per retornar-li l'estabilitat higroscòpica i fer un aplanat entre Hollitex® de 34 g/m², assecants humits, fustes i pes. Tot seguit, es feren canvis dels papers assecants per aconseguir el seu assecatge.

En tots els processos en què s'utilitzaren fustes i pesos, es controlà molt aquesta metodologia per tal de no provocar canvis dimensionals al paper.

Retornada l'estabilitat, es continuà fent la consolidació dels estrips amb paper japonès blanc de 18 g/m² i la reintegració del suport amb paper japonès blanc de 20 g/m² utilitzant Tylose® MH-300 (metilhidroxietilcel·lulosa) com a adhesiu en ambdós casos. El gruix característic que té el suport de paper d'arròs feu que per a la reintegració es decidís estripar el paper japonès a la mida de les pèrdues, i només deixant que es superposessin pel revers del paper d'arròs les fibres del paper japonès. Així, s'aconseguí que les reintegracions quedessin encaixades a la mida de les pèrdues del suport. L'assecatge de l'adhesiu no es realitzà amb calor per tal d'evitar les possibles tensions que es poguessin crear al paper. Després es deixà la peça entre assecants, Hollitex®, fustes i pesos.

Per acabar, es laminà el revers de la pintura amb paper japonès de color beix de 9 g/m² i Tylose® MH-300. Es deixà assecar, tal com s'havia fet durant tota la intervenció, entre assecants, Hollitex®, fustes i pes. L'ús de paper japonès amb aquest color feu que s'aconsegüés una uniformitat cromàtica entre el suport original i les pèrdues reintegrades.

El sistema de presentació final fou el mateix que ja tenia. Tanmateix, per tal d'evitar efectes d'acidesa sobre el paper d'arròs per part del sistema d'emmarcament original (el cartró, la seda i el *passé-partout*), es realitzaren alguns canvis: es col·locà un marc de paper Barrera Canson® de la mida del *passé-partout* entre la pintura i la cinta de seda, i es substituï el cartró sobre el que es trobava per un cartró de conservació Canson® de 6 mm de gruix.

AGRAÏMENTS

A la Sra. Amparo Piles per la seva confiança en el nostre taller.



8. Sistema de presentació final amb el paper Barrera Canson® entre la pintura i la cinta de seda blava (Fotografia: Andrea Weirather).