

Escultura //

La reintegración cromática y volumétrica en obras de laca japonesa (urushi): una propuesta práctica

La intervención en piezas de laca japonesa plantea un conjunto de problemas relacionados con los materiales utilizados para su reintegración cromática y volumétrica. El presente trabajo parte de una intervención realizada en una escultura lacada del Museo de Etnología de Viena (*Museum für Völkerkunde-Wien*). Tras una breve reflexión teórica sobre la restauración del patrimonio en Oriente y en Occidente, se detalla la metodología y los materiales empleados –basándose siempre en los principios de unidad artística y reversibilidad– y se discute su pertinencia para su inclusión en un protocolo básico que garantice una actuación coherente y respetuosa con los criterios científicos y técnicos seguidos en Europa.

Yahui Liu Zhou. Diplomada en Conservación y Restauración de Escultura por la ESCRBC. DEA en Conservación y Restauración por la Universidad Politécnica de Valencia.
yahui.liu@gmail.com

Palabras clave: laca japonesa, reintegración, reversibilidad, tradición.
Fecha de recepción: 5-9-2012



Imagen frontal del Buda lacado (Fotografía: Yahui Liu Zhou).

INTRODUCCIÓN

La intervención en piezas de laca japonesa plantea un conjunto de problemas relacionados con su reintegración cromática y volumétrica, ya que no se dispone todavía de criterios específicos y mucho menos de un protocolo detallado para la conservación y restauración de este material tan peculiar.

En parte, esta carencia se debe al papel que ocupan estas obras en las colecciones de diversas instituciones de Oriente y Occidente. Su inclusión y clasificación en los repertorios museísticos es bastante más compleja de lo que podría suponerse porque, según el canon artístico occidental, se las considera objetos decorativos o utilitarios de elaboración artesanal, más relacionados con las artes aplicadas y la etnología que con las Bellas Artes. Sin embargo, tanto en Japón como en el resto de países asiáticos, la distinción entre los conceptos de obra de arte y de objeto utilitario no es tan clara, ni tampoco la que se da entre artista y artesano –y restaurador, como se verá más adelante. Estas diferencias no sólo afectan a la jerarquía de las diversas

disciplinas, sino también a la propia concepción de la obra de arte, que posee una dimensión utilitaria que no siempre está presente en el caso occidental. No es extraño que objetos y enseres de uso cotidiano como armas, muebles, instrumentos musicales u objetos de culto presentes en museos de Asia puedan utilizarse en actos y celebraciones importantes a pesar de su valor artístico e histórico.

Podría decirse que, en un contexto occidental, las piezas de laca japonesa se hallan “fossilizadas” mientras que en Asia, aunque se hallen en un museo, pueden llegar a utilizarse si fuese necesario y, por lo tanto, son objetos “vivos”. Por eso, en estos casos, las intervenciones en Occidente y en Oriente son muy distintas. En los museos europeos, por ejemplo, no suelen convertirse en objeto de intervenciones salvo en circunstancias muy especiales, sobre todo cuando su estado es lo bastante grave como para amenazar su integridad. En cambio, en Asia, las intervenciones son más habituales por que se consideran labores de mantenimiento.

La falta de experiencia y de criterios estables y definidos para la conservación y restauración de objetos de laca podría convertirse en un problema si se diera la circunstancia de que fuese necesario realizar una intervención en una obra que requiriese una reintegración volumétrica o cromática. No sólo escasean los testimonios, sino también las reflexiones críticas al respecto, ya que la metodología y los procedimientos de restauración que suelen emplearse se basan en las técnicas utilizadas por los artesanos japoneses, útiles pero casi imposibles de aplicar de manera estricta en un laboratorio o un taller de restauración profesional en Europa.

El presente trabajo parte de una intervención realizada en una escultura lacada del Museo de Etnología de Viena (*Museum für Völkerkunde-Wien*) que planteaba ciertos problemas de reintegración. La metodología responde a los mismos criterios que se han empleado en la restauración de otras piezas del mismo material,¹ y que pretenden ser los primeros pasos para el desarrollo de un futuro protocolo básico para objetos de laca que garantice una actuación coherente y respetuosa con los criterios científicos y técnicos seguidos en Europa.

DESCRIPCIÓN Y ESTADO INICIAL DE LA PIEZA

La pieza en cuestión corresponde a una imagen lacada de Buda de procedencia vietnamita que posiblemente se elaboró en el siglo pasado. **1** [pág. 70] Las esculturas de este tipo, realizadas con materiales muy diversos —como madera o papel—, están muy extendidas por todo el sudeste asiático y cumplen con unos criterios iconográficos muy estrictos.² En el caso de esta pieza, aunque es posible que se hubiera adquirido al propio artesano,³ no cabe duda de que se hizo con un propósito utilitario, quizá para un pequeño templo budista o taoísta local, o incluso para un altar familiar, y posee un valor más etnográfico que artístico.

La escultura mide 70,5 cm de alto y está montada en una peana de madera de 50 cm de largo por 46 cm de ancho y 5,5 cm de alto. Se trata de una imagen sedente, con las piernas cruzadas y vestida con una túnica blanca con flores doradas. En la cabeza porta un tocado compuesto por una diadema metálica que se ha insertado directamente en la parte del cabello. Toda la pieza está lacada mediante una técnica muy habitual en esta región que consiste en aplicación de siete capas de laca pigmentada como si fuese pintura.

En términos generales, la escultura se encuentra en buen estado de conservación. Al no haber desperfectos que lleguen hasta el soporte, no ha sido posible determinar el material con el que se ha fabricado. Sólo se ha podido asegurar que

la peana es de madera. La capa de laca es bastante gruesa y nueva. Durante el primer examen se identificaron acumulaciones de polvo y grasa, sobre todo en pliegues y recovecos, manchas de pintura blanca en la túnica y la peana, así como otras de color negro de un material distinto en los laterales de la peana. **2** [pág. 72]

Sin embargo, había otras alteraciones mucho más graves. En la parte frontal, se apreciaban huellas de golpes de diversa intensidad, sobre todo en la nariz y los dedos, que intentaron disimularse con pintura de color rosa. **3** [pág. 72] En los puntos donde se unen la diadema y el cabello había craquelados. **4** [pág. 72] Asimismo, en la zona donde se unen la escultura y la peana se habían producido fisuras y levantamientos. **5** y **6** [pág. 72] Posiblemente, todos estos desperfectos, y las pérdidas de laca que provocaron, se debieron a fallos estructurales y a una manipulación incorrecta.

LA REINTEGRACIÓN CON LACA: UNA SOLUCIÓN PROBLEMÁTICA

La reintegración de objetos lacados plantea un problema con implicaciones tanto teóricas como prácticas. Una intervención, sobre todo si se hace de manera irreflexiva, puede afectar a la integridad de la pieza e incluso alterar la estructura de una manera irreversible. En el caso de la laca, el riesgo es aún mayor porque, por sus propias características organolépticas, es un adhesivo muy potente y, una vez seca, forma un todo con la superficie donde se ha aplicado y no puede retirarse. Su aplicación es muy peligrosa en la medida en que, al integrarse por completo con el resto de la pieza, falsea su integridad y bloquea el acceso a la capa de preparación y el soporte, e impide las labores que permiten establecer las técnicas y materiales empleados, así como la fecha de creación y el lugar de procedencia.

En Asia, el concepto de historicidad de la obra se considera independiente de su estructura material. Su carácter histórico viene avalado por la tradición y las fuentes documentales, no por la composición de los materiales. Esta concepción implica que cualquier pieza a la que se conceda un valor histórico y artístico debe mantenerse en el mejor estado posible, aunque para conseguirlo deban sustituirse elementos originales. La pieza sería la manifestación de unos valores históricos y culturales, así como de un conjunto de técnicas artesanales que deben mantenerse vivas a lo largo del tiempo. En tales circunstancias, el papel del restaurador prácticamente no existe, ya que se convierte en un artesano al que se le exige un grado de destreza similar al que tuvo la persona que creó la pieza. Dicho de otro modo, en la cultura oriental, la primera fase de la que habla Cesare Brandi siempre queda abierta.⁴

No es extraño que, en muchos lugares de Asia, hoy se siga utilizando la laca para su “reparación”. Por eso, las labores de restauración quedan en manos de los propios artesanos.⁵

Como puede verse, los problemas que plantea la reintegración de una pieza de laca se centran sobre todo en los materiales aplicados para su consolidación y reintegración, ya que deben ser respetuosos siempre con los crite-

eficaz a la hora de decidir hasta qué punto se debe intervenir y cómo hacerlo. Su distinción entre las dos fases del proceso estético —la primera centrada en la creación y la segunda, en el uso y disfrute de la obra— permite establecer una distinción entre la labor del artista y el artesano, por una parte, y la del restaurador, por otra. Esa diferencia no siempre se tiene en cuenta, y menos fuera de la cultura occidental. Ver BRANDI, Cesare, *Teoría de la restauración*, Madrid: Alianza, 1988, p. 71-77.

⁵ Por ejemplo, en Japón, hasta hace relativamente poco tiempo, ha sido habitual que las restauraciones de las piezas de laca, tanto de colecciones privadas como de colecciones institucionales, se encargasen a maestros que, en muchos casos, ostentan el título de Tesoro Nacional. Asimismo, en Tailandia, la

¹ Ver los artículos publicados en anteriores números de la revista *Unicum*: LIU ZHOU, Yahui, “Un ejemplo de intervención de emergencia en una pieza de laca japonesa”, *Unicum* (Barcelona), 8 (2009) y LIU ZHOU, Yahui, “Problemas asociados a las operaciones de consolidación y reintegración de un altar japonés de laca”, *Unicum* (Barcelona), 9 (2010).

² El Museo Etnográfico de Viena (*Museum für Völkerkunde-Wien*) posee otro Buda de forma y dimensiones idénticas, lacado también, pero con una policromía distinta. En vista de que su aspecto apenas se diferencia de la escultura que se describe en este artículo, se puede pensar que ambas piezas se elaboraron siguiendo un mismo modelo e incluso mediante algún proceso semimecanizado. De hecho, existen testimonios de que en China, durante la dinastía Han (206-220 a. C.), la dinastía Song (960-1279) y la dinastía Tang (618-907), se desarrolló una técnica, hoy perdida, basada en el uso de moldes de laca. Ver ZHANG, Fei Lung, *Chinese lacquer: Technology and Conservation*, Pequín: Science Press, 2010, p. 18, 20, 22, 61-64.

³ Durante la limpieza se encontró sólo una acumulación de grasa y polvo bastante reciente, y no las cenizas y el hollín que suele dejar el humo de incienso, por lo que es muy posible que la pieza nunca hubiese cumplido su función.

⁴ Los principios que Cesare Brandi propone para el tratamiento de las lagunas constituyen un criterio muy

familia real cuenta con su propio artesano, al que cede un taller y una vivienda en el palacio, para que se ocupe tanto de la creación de piezas para las colecciones reales como de la conservación y restauración (aunque más bien en este caso habría que hablar de mantenimiento) de las que ya existen.

⁶ La laca, para secarse de manera óptima, debe mantenerse por lo menos durante una semana en un ambiente con una temperatura de 25-30 °C y una humedad relativa del 75-85%. Los artesanos suelen disponer de una cámara especial para esta fase de la elaboración.

rios empleados hoy en día en el campo de la restauración. Este estudio sugiere ciertas soluciones que permitirían desarrollar un método práctico basado en los principios de unidad artística y reversibilidad para lograr un resultado muy distinto al que obtendría un artesano, aunque siempre coherente con los criterios científicos y técnicos seguidos en Europa.

CUESTIONES PREVIAS

A la hora de restaurar una pieza convendría, siempre que fuese posible, evitar una reintegración total y dejar a la vista las posibles pérdidas o lagunas, ya que por sí mismas constituyen una marca del paso del tiempo. La intervención debería ser mínima y asegurar la consolidación y la estabilización del objeto para detener o aminorar el proceso de degradación.

Esta decisión evita, por una parte, el riesgo de introducir algún elemento que altere la unidad de la obra y la convierta en un falso artístico y, por otra, permite retomar más adelante el proceso de restauración, en especial sobre la capa de laca que, por sus características organolépticas, requiere un trabajo mucho más minucioso y lento.

Si por razones ajenas al restaurador, hubiese que acometer una reintegración, habría que limitarla a las áreas más dañadas.

En el caso de la pieza que ilustra este artículo, la reintegración debía ser mínima y, sobre todo muy localizada. Además, al tratarse de un objeto de valor estrictamente documental, el comité científico no le otorgó una carga de trabajo considerable, por lo que se debía buscar una solución rápida y muy económica.

En principio, se debía descartar el uso de laca, ya que se trata de un material muy irritante que exige una manipulación y una técnica que poco tienen que ver con los conocimientos propios de un restaurador. Además, como ya se ha indicado, el hecho de que sea irreversible la hace muy poco aconsejable en este tipo de tareas. Por este motivo, se optó por emplear técnicas y materiales respetuosos con la integridad de la pieza que fuesen reversibles y estables, que estabilizasen el proceso de degradación y que garantizaran un buen grado de conservación.

A grandes rasgos, se decidió realizar una reintegración volumétrica y cromática con materiales de coste reducido y fáciles de encontrar que, además, respetasen la integridad de la obra y detuviesen el deterioro de la pieza. Tras consultar las fichas técnicas de los productos disponibles y realizar varias pruebas, se optó por los siguientes: una resina que se utilizaría como consolidante y adhesivo (Plextol® D360 y Plextol® D498), un adhesivo acrílico (Lascaux® 498 HV) y polvo de vidrio a modo de carga (Glasmehl® 40-70 µ).

Los materiales escogidos permiten reintegrar pérdidas de unas dimensiones considerables y no provocan reacciones alérgicas. Aunque tardan bastante en fraguar, son más cómodos y pueden aplicarse en condiciones ambientales normales, algo imposible en el caso de la laca, que exige una temperatura y una humedad muy precisas.⁶ Como se verá más adelante, estos materiales demostraron ser muy estables y, sobre todo, reversibles, un requisito obligatorio cuando se desea realizar una intervención mínima o de emergencia que puede eliminarse posteriormente.

INTERVENCIÓN VOLUMÉTRICA

Después de realizar una limpieza mecánica con aspirador y una solución de jabón neutro al 2% en agua destilada, se re-

tiraron con un bistrú los grumos de pintura blanca que manchaban la túnica de la escultura.

La pieza, aunque se hallaba en un estado de conservación aceptable, presentaba ciertas fisuras y grietas que, si no se intervenían, agravarían los desperfectos e incluso podrían poner en peligro la integridad del conjunto. Se imponía, pues, la necesidad de acometer una reintegración volumétrica.

En Asia, se emplea la laca o la cola de buey como adhesivo y consolidante. Sin embargo, para la intervención realizada en el museo, el comité científico prefirió materiales sintéticos ya que son más estables y fraguan con rapidez.

Para la consolidación se empleó una mezcla de Plextol® D360 y Plextol® D498 en diferentes proporciones ¹¹ y ¹² [pág. 75] El Plextol® es una dispersión acuosa acrílica basada en butilacrilato y metilmetacrilato, muy elástica, soluble en disolventes aromáticos (xileno o tolueno), cetonas y ésteres (acetato de etilo o amilo). Una vez seca, forma una película transparente y muy flexible, resistente a los aceites minerales y vegetales, así como al agua, al alcohol, a los ácidos y a los álcalis, y a la radiación ultravioleta. En restauración, se utiliza en intervenciones sobre obras pictóricas como fijativo puntual, adhesivo y agente de reintegración. Es muy estable y resistente.

No obstante, al realizar las pruebas, se vio que el resultado era bastante menos consistente de lo deseado. Para aumentar la consistencia y obtener una textura similar a la que presenta la superficie de la pieza, se añadió a las mezclas de Plextol® D360 y Plextol® D498 un adhesivo, el Lascaux® 498 HV, así como una carga basada en polvo de vidrio Glasmehl® 40-70 µ. Antes de aplicarlo se ensayaron diversas proporciones hasta lograr la rigidez y la dureza requeridas. ⁷ [pág. 74]

Los resultados fueron muy satisfactorios. La pasta se adaptó bien a las superficies lacadas. Gracias a su consistencia y dureza, puede cortarse y pulirse para que encaje perfectamente con el resto de la pieza. ⁸ [pág. 74] Al secarse adquirió un aspecto transparente y elástico que permitía observar el soporte y la capa de preparación, así como apreciar el grosor de la laca. ⁹ a ¹² [pág. 75] Además, de esta forma la reintegración cumple con los criterios que propone Cesare Brandi para el tratamiento de las lagunas. Sin embargo, el comité científico decidió que debía realizarse además una reintegración cromática.

En vista de las reducidas dimensiones de las lagunas, se descartó una técnica análoga al *tratteggio* y se buscó una solución más ilusionista. Dado que la resina, una vez seca, adopta un brillo similar al que presentan el óleo o la laca y posee un grado de porosidad aceptable, se realizaron varias pruebas con acuarela, temple y acrílico. Al final, se optó por éste último por brindar un resultado más parecido a la laca. No obstante, como en algunas zonas adoptaba una tonalidad más mate, se buscó algún tipo de barniz. En un principio, se pensó en la goma laca, ya que es el material más empleado en Asia. Sin embargo, finalmente, se optó por la resina Damar.

CONCLUSIÓN

El principal objetivo de este trabajo es mostrar las posibilidades que ofrecen ciertos materiales a la hora de realizar operaciones de reintegración sin caer en prácticas que atenten contra la unidad artística e histórica de las piezas tratadas. La metodología propuesta no sólo se atiene a los principios básicos que deben cumplirse en todo trabajo de estas características, sino que constituye una alternativa a las prácticas tradicionales que se siguen en la actualidad en Japón y en otros países de Asia —de carácter artesanal—, y, además,

responde a las necesidades reales de los departamentos de restauración de cualquier museo europeo.

Los criterios y los resultados, lejos de ser definitivos, pretenden ser una contribución más al desarrollo de una metodología específica para la intervención sobre objetos de laca japonesa y, en especial, por lo que se refiere al uso de materiales reversibles así como a la adopción de técnicas de reintegración respetuosas con la integridad artística e histórica de cada pieza.

AGRADECIMIENTOS

Este estudio no hubiese sido posible sin la ayuda y el apoyo prestados por los doctores Gerhard Florian Rainer y Bettina Zorn, y por Christiane Jordan (miembro del departamento de Conservación de la Sección Asiática del Museo de Etnología de Viena) con los que tuve el honor de trabajar.

IMÁGENES

1 Imagen frontal del buda lacado (Fotografía: Ya Hui Liu Zhou).

2 Manchas de pintura blanca en el frontal de la peana (Fotografía: Yahui Liu Zhou).

3 Restos de pintura rosada, fruto de una intervención anterior (Fotografía: Yahui Liu Zhou).

4 Craquelados y pérdidas de laca en la junta del tocado y la diadema (Fotografía: Yahui Liu Zhou).

5 La peana y, en especial, la zona en la que reposa la figura presentan diversas fisuras, pérdidas y manchas de color negro (Fotografía: Yahui Liu Zhou).

6 Parte de la peana y la figura en la que se aprecian graves levantamientos, fisuras y pérdidas de material (Fotografía: Yahui Liu Zhou).

7 Reintegración con un estuco obtenido con la mezcla de Plectol® D360 y D498 (1:1 o 1:2), y polvo de vidrio (Glasmehl®) (Fotografía: Yahui Liu Zhou).

8 Modificación de la superficie de estuco con la ayuda del bisturí (Fotografía: Yahui Liu Zhou).

9 Pérdida de la parte frontal de la peana (Fotografía: Yahui Liu Zhou).

10 La resina, una vez seca tras la reintegración (Fotografía: Yahui Liu Zhou).

11 Pérdida en la zona del cabello y el tocado antes de realizar la reintegración (Fotografía: Yahui Liu Zhou).

12 Aspecto de la reintegración, con la resina ya seca (Fotografía: Yahui Liu Zhou).

BIBLIOGRAFÍA

MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON. CAMEO: *Conservation & Art Material Encyclopedia Online* [En línea]. <<http://cameo.mfa.org/>> [Consulta: 3 de septiembre de 2012].

ZHANG, Fei Lung, *Chinese lacquer: Technology and Conservation*, Pekín: Science Press, 2010.