

Entrevista a Ubaldo Sedano Espín, cap del departament de restauració del Museu Thyssen-Bornemisza¹

Ubaldo Sedano Espín és actualment el cap del departament de restauració del Museu Thyssen-Bornemisza de Madrid, que va ser ampliat l'any passat, constituint així una de les més extenses i completes pinacoteques del país. Ubaldo Sedano té un ampli bagatge professional al món de la restauració que s'estén més enllà de les nostres fronteres. Així mateix, la seva labor en el museu implica la col·laboració amb altres institucions de tot el món que treballen juntes per la investigació i la conservació del nostre patrimoni.

Carlota Santabàrbara Morera. *Llicenciada en Història de l'Art per la Universitat de Saragossa i diplomada en Conservació i Restauració de Pintura per l'ESCRBCC. carlota212@mixmail.com*

UNICUM: *Quan neix el seu interès per la restauració i l'art, en general?*

UBALDO SEDANO: L'interès per l'art ve des de petit. A casa meva sempre hi va haver certa activitat artística, ja que el meu pare tenia una gran afició per la pintura i va anar inculcant a gairebé tots els seus fills aquest mateix interès. Així es va anar gestant l'afició posterior per conèixer l'art. Gairebé tothom a la família ha desenvolupat alguna activitat artística, sobretot referent a la pintura o al dibuix. Pel que fa a la restauració, va començar d'una manera indirecta, ja que el meu contacte amb aquesta disciplina va ser a través de la meua germana Pilar. Va començar els estudis de restauració i estant

ficada en aquest món, vaig anar coneixent i interessant-me pels temes relacionats amb la conservació. Llavors, em vaig decidir a seguir els seus passos.

U.: *Com van ser els seus inicis al món de la restauració? Ens podria comentar el seu bagatge professional i quina ha sigut la importància del seu contacte amb altres països a la seva carrera professional?*

U. S.: La meua experiència professional s'inicia amb l'ingrés al llavors Institut de Conservació i Restauració de Béns Culturals, actual Institut de Patrimoni Històric Espanyol, on en un moment determinat es van desenvolupar un munt de projectes. Entre altres, els referents a formació, assessorament i direcció de treballs, tant dins com fora de la institució. Així, se'm va brindar l'oportunitat de coordinar i dirigir, juntament amb altres tècnics de la institució, les labors de rehabilitació i els estudis encaminats al coneixement del patrimoni i la seva conservació. Fora de les nostres fronteres, i concretament a Llatinoamèrica, es van crear interessants expectatives de col·laboració. Una activitat que va promoure el Ministeri d'Afers Exteriors, a través del llavors Institut de Cultura Hispànica, i que assumia tota la cooperació científico-tècnica i cultural amb Llatinoamèrica. Aquest organisme va impulsar diferents projectes de patrimoni que donaren a conèixer el citat Institut de Conservació. En aquell moment van buscar tècnics que assumissin les tasques d'assessorament en aquests projectes i especialistes que anessin a organitzar i dissenyar, en conjunció amb altres professionals (arquitectes, arqueòlegs, etc.), els equips i els treballs des del vessant de l'estudi, la recuperació del patrimoni i la formació de nous tècnics, que després poguessin continuar la labor començada. Em va interessar el tema perquè ja havia tingut contacte amb Llatinoamèrica anys abans, quan encara estava estudiant, a través de projectes de museologia que es van desenvolupar a diferents països (Santo Domingo i altres), brindant l'oportunitat a alguns estudiants de conèixer els esmentats projectes directament. A partir d'aquest



1. Ubaldo Sedano al laboratori de conservació i restauració del museu (Fotografia: Carlota Santabàrbara).



moment em va néixer la inquietud de desenvolupar alguna tasca en aquests països. Gràcies a aquesta situació, em vaig anar implicant directament. En un principi, a Costa Rica durant diversos anys. Després, es van firmar convenis de col·laboració amb Equador, Perú, Bolívia i finalment vam acabar a Argentina.

U.: Com eren aquests projectes?

U. S.: Eren projectes molt interessants, en els que Espanya assumia la responsabilitat de restaurar els monuments que tenien més significat en l'entorn social d'aquests països, la majoria d'ells dependents de l'Església, que és l'òrgan que més ha conservat i atesorat patrimoni a Llatinoamèrica. Dins de l'entorn d'aquests monuments es plantejava la recuperació arquitectònica, la rehabilitació i recuperació de tots els béns mobles, i la viabilitat d'un pla museològic amb l'objectiu que tots aquests béns fossin gaudits per la comunitat que, en certa manera, estava també implicada en la restauració. A la llarga es pretenia obrir un museu a cada un d'aquests monuments que s'anaven restaurant, amb les obres ja perfectament presentades i amb un pla d'exposició lògic i didàctic. A més es feien estudis complementaris, referents a la història del monument, abans i després de l'arribada dels espanyols (la història precolombina i la història dels virregnats), i un estudi arqueològic per determinar els possibles vestigis i constatar la presència de les distintes cultures anteriors a l'arribada dels europeus. Els resultats havien de ser reflectits en una publicació d'investigació. Aquest va ser, potser, un dels moments més rics de la meua carrera, quan la implicació em va portar a viure durant molts anys a Llatinoamèrica.

U.: Quan va retornar a Espanya, va continuar implicat en aquests projectes?

U. S.: Va ser a la tornada, i coincidint amb un canvi de mentalitat pel que fa a la col·laboració amb Llatinoamèrica, quan es va produir un decaïment per qüestions administratives, per canvis polítics. Per exemple, van començar a tenir molta importància les Societats Estatals, que no entenien la magnitud dels projectes. Es pretenia fer-ne d'altres de més curta durada i sense tanta implicació tècnica, que es basessin en inauguracions ràpides, fent una política molt més d'aparador que la que s'havia assumit fins a aquell moment, que eren més a llarg termini (qualsevol projecte de formació sempre és a llarg termini i, a més, implica tota una política de seguiment i formació). Es va potenciar la concessió de beques perquè la gent que havia participat en aquests projectes i que tenien una formació adequada poguessin continuar la seva formació aquí, a Espanya, on jo m'encarregava personalment de fer convenis amb les universitats perquè aquesta formació fos més completa. Diguem que això es va anar dinamitant des d'aquí. Arribats a aquest punt, vaig veure que l'abast d'aquests projectes era ja molt limitat, començaven a agonitzar. La nova filosofia es va encaixar cap a una formació basada en la cooperació i s'imposà el model de cooperants com a figures que participen en les tasques directament amb una formació similar a la del personal

integrat als treballs. Però es dona el cas que allà la formació de base és bastant bona i el que necessiten és assessorament a un nivell més alt per desenvolupar la capacitat de crear una infraestructura sòlida.

U.: Com van ser els seus inicis en la direcció del departament de restauració del museu?

U. S.: Arribada aquesta situació, em vaig començar a desvincular dels projectes amb Llatinoamèrica, fet que coincidí amb l'ofertament del lloc de cap del departament de restauració del Museu Thyssen-Bornemisza, departament que s'estava creant en aquell moment. Diguem que suposava un compromís de futur. Em va semblar un bon moment i vaig començar a implicar-m'hi. Vaig pensar que ja havia acabat una etapa de la meua vida i que era un bon projecte per comprometre'm en la creació d'un departament en un museu que gestiona una col·lecció molt interessant, i que suposa una visió molt completa de la història de la pintura i, bé, sóc aquí.

U.: Quines funcions porta a terme el departament de restauració dins de l'organigrama del museu?

U. S.: Dins de l'organigrama del museu, el departament de restauració de la Fundació Thyssen-Bornemisza ocupa el lloc que està ocupant a gairebé tots els museus que participen d'una mentalitat actual i moderna: està equiparat al departament de conservació. És una visió que a Espanya va costar bastant que fos acceptada per institucions ancorades al passat i bastant anquilosades, ja que sempre s'ha considerat que, dins del museu, el departament de restauració era un departament secundari, simplement de recolzament per a certes activitats del propi museu (per exemple, per a exposicions) i que no havia de tenir tanta implicació en la conservació global de les col·leccions. Gràcies a Déu, aquesta mentalitat ha canviat. Va començar a canviar amb la creació del Centre d'Art Reina Sofia d'art contemporani, i aquesta mateixa mentalitat és la que es va exportar al Museu Thyssen-Bornemisza i és la que s'està, ara mateix, imposant a la resta de museus. El departament de restauració és un departament que té una presència molt activa a la vida quotidiana del museu, des del qual emana tota la informació referent a la conservació preventiva, que tot seguit és posada a punt per altres departaments, com el de manteniment, que compta amb enginyers i amb el personal adequat per a la seva aplicació. Passa el mateix, lògicament, amb el moviment de préstecs d'obres que han de viatjar fora del museu. A més està implicat en d'altres activitats dins del museu, com les didàctiques. Participem amb diferents xerrades en la formació del professorat i, dintre dels compromisos del museu amb altres institucions, tenim acords d'investigació i impartim conferències a diferents màsters i cursos. És a dir que la vida d'un departament de restauració és molt complexa i necessita una infraestructura mínima per cobrir tot el ventall d'actuacions que es presenten.

U.: En relació a la funció de correu, quina opinió li mereixen aquests moviments per la conservació de les obres d'art? I en el cas que s'efectuïn, quines són les millors mesures per tal que viatgin?



U. S.: Qui fixa els criteris per a aquests viatges i per a la seguretat d'aquestes obres, lògicament, és el departament de restauració, que és el que està implicat en el coneixement dels materials de cada una de les obres i, per tant, el que pot preveure el comportament de les obres en el cas de sortir de les condicions habituals del museu. És un departament que, en col·laboració amb altres empreses especialitzades del sector que s'encarreguen del transport i assegurances d'obres d'art, organitza aquest tipus de transport, de moviments i préstecs. Això es fa a través dels informes que emanen del propi departament i que són proporcionats al patronat, que és qui decideix la política de préstecs, però sempre tenint molt en compte les observacions que es fan quant a la possibilitat o no de cada un dels transports. A més, supervisa aquest tipus de manipulacions, de transports i dissenya, en alguns casos, elements que són fonamentals per a la seguretat i l'estabilitat de les obres quan es troben en trànsit o són dipositades en altres institucions. Això és molt important perquè el Museu Thyssen-Bornemisza té ara mateix una infraestructura interna molt complexa i completa, amb una especial cura envers les condicions microclimàtiques dins de l'ambient del museu perquè les obres estiguin perfectament estabilitzades. L'aire és controlat, tant dins com fora del museu, amb les barreres suficients i necessàries per minimitzar l'efecte d'agents agressius i contaminants, que tinguin alguna incidència significativa en la conservació de cada una de les peces. Això vol dir que mentre les obres són aquí, tenen una certa garantia de supervivència, però quan han de sortir fora, perdem aquesta garantia. Som nosaltres els responsables de garantir que aquestes obres puguin seguir mantenint-se en condicions idònies, fins i tot fora del museu. Estem implicats en el disseny de caixes climàtiques i d'emballatge amb materials adequats, amb una gran absorció de vibracions i amb l'aïllament suficient, perquè se sap que en els transports existeixen una sèrie de fenòmens ja estudiats i publicats referents a moviments, a cops, durant la manipulació o fins i tot en els transports aeris, quan es produeix un fenomen molt conegut que és la succió i pèrdua d'aire dins de les caixes de transport, aire que després és injectat a pressió dins d'aquestes caixes quan els avions arriben als llocs de destí, aire amb distintes qualitats, més humit, més sec. Per això, nosaltres hem de buscar la forma amb la qual aquests efectes es minimitzin o s'esmoreixin a base d'aquests elements, de vitrines o dels propis materials d'emballatge on van les obres. Aquest és un món que es genera dins del departament de restauració.

U.: Són freqüents les intervencions?

U. S.: Aquest museu és una mica atípic perquè es tracta d'una col·lecció que ja va arribar configurada i bastant cuidada des del seu emplaçament anterior, a Lugano. La freqüència d'intervencions no es correspon amb la d'altres museus de qualsevol part del món. El Museu del Prado o el Museu Nacional d'Art de Catalunya tenen un altre tipus de dinàmica que ve donada per la urgència i la necessitat de les intervencions. El nostre cas és especial, perquè es tracta d'una col·lecció que, com he apuntat anteriorment, venia bastant mimada des de l'origen. Per això, les intervencions se centren en aquelles obres que han patit algun

contratemp durant la seva exposició, que seran estudiades o investigades, obres amb intervencions antigues que estan començant a oferir dificultats quant a la seva visió global i d'altres amb problemes d'adaptació a aquest nou entorn, per exemple algunes taules que, venint de Suïssa, han patit petits moviments o petites alteracions que exigeixen intervencions molt puntuals. Altres vegades (i això genera molta més feina al departament), són compromisos relacionats amb les exposicions temporals i activitats del museu. Per exemple, quan nosaltres demanem obres per organitzar una exposició temporal, hi ha molts prestadors que demanen que, a canvi, es restaurin aquestes obres o una altra obra de significat especial.

U.: Què opina sobre les mesures de conservació en els museus espanyols i en comparació amb els estrangers?

U. S.: Com deia abans, en aquest museu s'ha tingut molta cura amb els aspectes referents a la conservació preventiva que, gràcies a Déu, són cada cop més habituals a la majoria dels museus. Fins fa molt poc no es contemplaven factors com el microclima, el medi ambient, la il·luminació o els elements contaminants com a focus creadors de conflictes dins de la conservació. O si es contemplaven, com que no hi havia pressupost suficient, tampoc es podia abordar directament. Jo crec que actualment és un tema que es té bastant en compte. En aquesta institució i abans que arribés la col·lecció, com que ja era coneguda, es va poder fer un projecte adequat de conservació preventiva. A més, existeixen col·laboracions amb altres departaments, com el Departament de Medi Ambient de l'Ajuntament de Madrid, que ens proporciona informació sobre els elements contaminants de l'aire de l'entorn del museu (cosa que és molt important perquè els museus estan dins de les ciutats i, per desgràcia, estan en uns ambients que no són els més adequats per a la conservació a causa de la quantitat de càrregues contaminants en volums a l'aire). Això ens permet fixar les partícules més perjudicials de tota l'emissió de contaminants en aquesta zona de Madrid, tant de gasos com de partícules sòlides en suspensió, i crear les barreres que poden minimitzar els efectes. També fem mesuraments dins del museu, que ens garanteixen que aquestes emissions estan controlades, tant pel flux d'aire que neteja aquestes atmosferes, com per algun altre sistema que haguem pogut dissenyar. A més, podem conèixer el moviment i el comportament del públic dins del museu, per la qual cosa existeix una estreta relació amb el departament de seguretat, que ens indica les zones on es produeixen aglomeracions o els llocs on la gent tendeix a tocar més les obres, per alguna singularitat de la pròpia obra, per textures...; o bé on hi ha peces escultòriques que poden dificultar el flux del públic i, per tant, suposen un perill per la pròpia obra. Tota aquesta política que es va portant a terme durant les jornades de treball és la que ens ajuda a elaborar una política efectiva de conservació preventiva. A la resta de museus són paràmetres que es van tenint cada cop més en compte i que es van adaptant. El fet d'haver viatjat molt pel món i seguir fent-ho (perquè aquest museu té una quantitat de compromisos enorme, m'ha permès conèixer molts museus des de l'interior i crec que, ara mateix, ens trobem a un nivell de conservació preventiva igual o per sobre d'alguns museus del món.

U.: Respecte al sistema de documentació de les obres...

U. S.: La documentació de les obres es realitza buscant les fonts documentals i els antics catàlegs on figuren aquestes. És una tasca habitual a qualsevol museu, conèixer cada cop més la identitat de les seves obres i recopilar tot el material que faci referència a qualsevol tipus de manipulació i intervenció que hagi patit al llarg de la història. Això ens ajuda a conèixer el perquè s'estan produint alguns dels processos de degradació o d'alteració en els propis béns, perquè han tingut algun tractament amb un material determinat o bé perquè han viscut en circumstàncies agressives, o simplement perquè han canviat habitualment de residència i això ha afectat les dinàmiques del comportament dels seus materials. Nosaltres som un museu petit, però que està bastant implicat en la investigació. Tenim una relació molt estreta amb els conservadors, amb els estudiosos de l'art, que ens proporcionen molta informació i molt valuosa (per exemple, cada vegada que es localitzen documents en algun arxiu). A més, tenim una certa curiositat per descobrir temes i per portar-los a l'actualitat. Ara, per exemple, col·laborem amb la Universitat de Yale i amb la *National Gallery* en projectes d'investigació d'anàlisi de materials i el seu comportament.

U.: I respecte als sistemes d'extinció?

U. S.: Aquest és un tema candent. L'exigència de la substitució dels sistemes tradicionals d'extinció utilitzats als museus a base de gasos haló, per la protecció del medi ambient i recollit al protocol de Kioto, limitarà molt l'emissió de gasos contaminants a l'atmosfera, el que comporta l'anul·lació de la comercialització de certs tipus de gasos emissors. Com que gairebé

tots els tipus d'extinció es basaven en gasos que són tremendament contaminants i que tenen una gran incidència a la capa d'ozó, ens vam trobar davant la necessitat de veure què passava amb els sistemes d'extinció alternatius i vam iniciar un projecte d'investigació per conèixer a fons tant els components d'altres sistemes, com la seva incidència en l'objecte artístic. Es van identificar els components d'aquests sistemes i les seves càrregues, i després vam fer una sèrie d'assaigs al laboratori d'aplicació d'aquests sistemes d'extinció sobre distintes obres. Els resultats es publicaran i els estem distribuint de forma gratuïta a tots els museus que els sol·liciten.

U.: En relació a la investigació, quines anàlisis i estudis es desenvolupen al departament?

U. S.: Quant a les obres, es realitzen estudis a un ritme molt lent, ja que som molt pocs. Però amb cert dinamisme, ja que s'efectuen estudis molt complets. S'identifiquen els materials, es fan radiografies amb sistemes d'alta definició i amb sistemes informàtics d'encaix de mosaics, per tenir una informació fidedigna de cada una de les obres, es fan estudis reflectogràfics... En fi, tota la parafernàlia de la que ara disposen els laboratoris per a un major coneixement del seu patrimoni. A més, les conclusions d'aquests estudis s'estan presentant a cursos i simposis que s'estan celebrant a tot el món. L'últim ha sigut una investigació sobre Rubens en col·laboració amb un laboratori que treballa en la identificació d'olis prepolimeritzats en les tècniques d'aquest pintor. El vam presentar a Alemanya, ha sigut acollit amb molta bona premsa i volen publicar-ho a la revista de museus d'aquell país. Lògicament, tota aquesta investigació va encaminada a



2. Ubaldino Sedano restaurant la pintura
"Mare de Déu de la Humilitat"
de Fra Angelico
(Fotografia: Carlota Santabàrbara).



3. Ubaldo Sedano examinant la pintura "Núvols vermells" d'Emil Nolde (Fotografia: Carlota Santabàrbara).

fer estudis comparatius amb altres línies de treball que estiguin fent altres museus, per la qual cosa serà una informació molt més important i més compartida.

U.: Al museu trobem una extensa col·lecció d'obres d'art que tenen una gran amplitud cronològica. Existeixen diferències en el tractament de restauració de les obres d'art contemporànies i les que són d'art antic?

U. S.: Aquesta és una col·lecció una mica complexa, perquè és una miscel·lània d'obres i de materials. Per això separem la restauració d'art antic i la restauració d'art contemporani. L'art contemporani participa d'una altra filosofia de creació i incorpora materials molt conflictius. L'art conegut com a art tradicional ha sigut molt més estudiat i tenim més informació respecte als materials utilitzats. Nosaltres fem dos tipus de col·laboracions, per a la restauració d'art contemporani comptem amb l'assessorament i col·laboració d'altres centres d'art contemporani, com pot ser el Museu Reina Sofia o altres laboratoris, i per a les obres de mestres antics comptem amb institucions d'art clàssic. El veure'ns implicats en aquesta varietat de materials fa que manegem informació molt rica pel que fa a aquesta diversitat, perquè el comportament d'una proteïna no és igual que el d'un plàstic, a causa del seu sistema d'elaboració, de fabricació i del seu comportament futur. Això fa que estiguem diversificats i que haguem fet una petita divisió entre restauració d'art antic i restauració d'art contemporani, la qual cosa es correspon amb l'organigrama del museu que es divideix en mestres antics i moderns.

U.: En relació a la situació actual del món de la restauració, quina opinió li mereix la formació que s'imparteix a Espanya, a les distintes titulacions?

U. S.: El tema de la formació a Espanya és molt complex. Ara mateix, estan coincidint ensenyaments molt desiguals en la formació dels tècnics, i jo crec que això és un gran problema per a la vida futura i laboral dels tècnics. És un moment molt oportú, ja que ens trobem davant les portes que ens obre la Comunitat Europea per unificar tots els estudis i per crear facultats especialitzades en restauració, que estan fent molta falta. S'ha d'assolir aquest grau de formació unificada i evitar tots els problemes que està generant aquesta diversitat de centres d'estudis, que està perjudicant en última instància als estudiants, que després es troben amb barreres per accedir a llocs oficials com a especialistes en certes administracions. Per això, és el moment d'unificar ensenyaments pel que fa a la seva titulació i d'unificar tots els plans d'estudis i buscar aquells que siguin més importants per a la formació del restaurador, tenint en compte que ara s'està insistint en el fet que el tècnic ha de ser especialista, també, en tècniques paral·leles a la restauració, no només en tractaments sinó pel que fa a estudis, interpretació d'aquests estudis, tenir una capacitat d'investigació i, a més, ser coneixedor i conscient de la necessitat en la formació de conservació preventiva, medioambiental, etc. En definitiva, en moltes facetes i en moltes disciplines que fins ara no es contemplaven dins del món de la restauració. Jo crec que aquesta formació idònia ha de ser dins de l'ambient universitari que és el que permet, a més, la investigació.

NOTA

¹ Aquest article ha estat traduït del castellà al català per Iris García Urbano, alumna de 2n curs de Conservació i Restauració de Pintura de l'ESCRBCC.