



La restauración en el arte contemporáneo. Entrevista con **Silvia Nogués, directora del Servei de Conservació-Restauració del MACBA**

El MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) se ha convertido, junto con la Fundació Miró y la Fundació Tàpies, en una de las instituciones clave, que acercan el arte contemporáneo al público en Barcelona. Gestionado, desde su fundación en 1988 y posterior inauguración en 1995, por el Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (un ente público integrado por la Generalitat de Catalunya, el Ajuntament de Barcelona y la Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona) su finalidad básica es la de reunir un fondo de arte representativo de las principales tendencias y de los diferentes ámbitos de la creación artística contemporánea, otorgando una especial atención al arte catalán y a la creación de un centro permanente de investigación, de actividades y exposiciones relacionadas con el arte contemporáneo.

El blanco y racionalista edificio del arquitecto Richard Meier que alberga el MACBA consta, en uno de sus extremos, de una zona de servicios y oficinas, donde se sitúa el Servei de Conservació-Restauració, como responsable de este departamento se encuentra Silvia Nogués, restauradora del museo desde su fundación, quien nos ha concedido una entrevista que nos pondrá al día sobre las tendencias y los criterios que rigen la conservación y restauración de las obras que contiene el museo y, en general, del arte contemporáneo.

UNICUM: ¿Cómo fue el inicio del Servei de Restauració, la formación del equipo inicial y la organización del departamento?

SILVIA NOGUÉS: El inicio del Servei fue anterior a la creación del museo, de la venida aquí al edificio. En el año 1992, recordad que el museo se inauguró en 1995, comencé a trabajar en la conservación de las piezas de la Fundació y el Consorci. Entonces estaba como autónoma. En el momento en que se acerca la apertura del museo, comencé a trabajar en plantilla, y comencé a crear el departamento que, de hecho, es el Servei de Conservació-Restauració. En un inicio estaba yo sola, y en seguida contraté alguna persona como autónoma y, al cabo de un año, la persona que ya comenzó a colaborar conmigo aquí, que es Xavier Rosell, pasó a formar parte de la plantilla. Básicamente somos dos personas, yo como responsable y Xavier Rosell como asistente; yo estoy más especializada en la parte de pintura y él en la de objetos, y en lo referente a papel, trabajamos con un autónomo, sobre todo con Samuel Mestre, que hace un año que está colaborando con nosotros.

También tenemos becarios de la escuela de Aiguablava. El Servei es básicamente esto; el personal que trabaja aquí son dos personas y el apoyo de análisis científicos se hace mediante un convenio que tenemos con un equipo que se llama Patrimoni UB de la Universitat de Barcelona, con sede en la Facultat de Geologia, que dirige Màrius Vendrell.

U: ¿En Pedralbes ya tenías infraestructura material?

S.N.: Nada. En aquella época yo tenía un taller privado. Hacía cosas allí, pero las intervenciones que hice eran muy sencillas. No fueron muy complejas. Poco a poco se fue invirtiendo, en mobiliario, en maquinaria.

U: ¿Qué formación recibiste tú o tu equipo, específica en restauración de arte contemporáneo?

S.N.: Cuando comencé, aquí en España no había nada de formación de arte contemporáneo. Yo me formé en arte antiguo, que es lo que le pasa a la gente de mi edad que hoy en día se dedica al arte contemporáneo. Como vosotras mismas sabéis, en las escuelas de restauración no se da arte contemporáneo. Hemos trabajado durante muchos años con arte antiguo, y después nos tenemos que formar... ¿Tú qué crees Xavier?

XAVIER ROSELL: Con mucha imaginación.

U: ¿Dónde te has formado?

S.N.: Estuve en Roma, haciendo pintura mural en el ICCROM, y en la escuela privada que entonces dirigía el señor Colalucci; después en los Estados Unidos, con una beca, pero ya muy dirigida a lo que tenía que hacer aquí.

U: ¿Tú ya sabías desde un principio que estarías en el MACBA?

S.N.: Sí.

U: ¿Hay alguna formación específica en arte contemporáneo?

S.N.: Hay muy pocos centros donde se pueda estudiar restauración. En los Estados Unidos el arte contemporáneo se contempla porque tienen unas colecciones muy importantes, anteriores a las nuestras. Hay unos profesionales con una larga trayectoria, que han sido los padres de la filosofía en la restauración de arte contemporáneo. Se pueden hacer estancias en museos, de un mes, tres meses; por ejemplo, en el MOMA (Nueva York), la National Gallery (Washington), la Phillips Collection (Washington) y en el Museo de Bellas Artes de Philadelphia. Hay lugares, por ejemplo la Fundación Paul Getty, que dan becas y la National Gallery tiene permanentemente gente en estancias.

U: ¿Por qué hay tan poca gente que finalmente consigue ir?

S.N.: Porque la beca no acostumbra a cubrir todos los gastos, y se piden niveles altos de química e inglés.

U: ¿Y en España?

S.N.: En España, creo que las instituciones que tienen becarios de otros países son el Reina Sofía, el Thyssen y nosotros.

U: ¿Hacéis algún tipo de formación continua?

S.N.: Siempre que hay algún seminario, asisto si el trabajo me lo permite. Lo que pasa es que en España prácticamente no se hace nada.

U: ¿Cuál es el centro neurálgico en restauración de arte contemporáneo?

S.N.: Hay un lugar muy importante en Europa que es el Instituto de Conservación del Patrimonio Holandés, yo diría que son los más dinámicos. En estos momentos, a nivel europeo, son los que más han trabajado en arte contemporáneo. Tienen una metodología de trabajo muy buena, y una mentalidad muy abierta, que también es muy importante en arte contemporáneo.

U: ¿Quién dirías que marca la tendencia actual en restauración de arte contemporáneo en Europa?

S.N.: La primera persona que en Europa comenzó con arte contemporáneo es Heinz Althöfer, un alemán que creó incluso un instituto de conservación y restauración de arte contemporáneo, y es una persona que sobre todo hablaba de la filosofía de la conservación del arte contemporáneo.

U: ¿Hay alguna tendencia a seguir?

S.N.: En arte contemporáneo hay una cosa fundamental: debes tener muy claro el respeto por la obra; esto, desafortunadamente, en arte antiguo también debería suceder, pero quizás por la distancia histórica, muy a menudo es una cosa que no se ha tenido en cuenta. También es fundamental tener la máxima documentación sobre el artista; en arte contemporáneo, muchas veces tenemos la oportunidad de obtener información de primera mano; es básica la documentación directa, tener y conocer tanto como se pueda la idea del artista respecto a su obra, no sólo los materiales, sino también toda la filosofía que la rodea y qué función tienen aquellos materiales. Es muy importante el cambio de mentalidad respecto al arte antiguo; tenemos una cultura muy fetichista del objeto, la diferencia es que el artista deja instrucciones y, cuando se adquiere una pieza, ésta viene con las instrucciones de montaje, a veces vienen con piezas de recambio, o te encuentras una documentación en la que te dice si estas piezas se pueden cambiar o no.

U: ¿El artista suele preocuparse por la conservación de la obra?

S.N.: Sí, más de lo que parece.

U: ¿Y si el artista cree que su obra "tiene una vida y tiene que morir"?

S.N.: Sí, también existe esta tendencia y hay que respetarla. Por ejemplo, en sala tenemos una obra de Dieter Roth, un artista alemán que trabajó mucho con chocolate; esta obra (de 1970) tiene el chocolate muy deteriorado, con problemas muy importantes de azúcares, de migración de grasas en superficie, vulnerabilidad a los insectos y a los cambios de temperatura y humedad relativa; este artista era partidario de que la obra tiene que seguir su propio proceso de deterioro y de la no-intervención.

Cuando el museo compra esta obra, por un lado tiene que preservarlas, y por otro no puede contradecir la filosofía del artista. El planteamiento de intervención que se ha realizado es el de instalar una nueva vitrina que incorpora un tratamiento



a base de feromonas, que provoca una atracción sexual a los insectos para poder eliminarlos mediante un inhibidor nervioso u otro sistema; por tanto no actuamos directamente sobre la pieza, sino que expulsamos a los insectos de la vitrina, y es la única intervención que realmente podemos hacer.

Otro ejemplo es el caso de Joan Brossa. Hablamos con él cuando teníamos que intervenir en unas obras que se estaban degradando; siguiendo su voluntad, en unas piezas no pudimos sustituir ningún elemento, simplemente las limpiamos y evitamos que continuase su degradación, pero en otras no tuvimos ninguna oposición a reemplazar algunos elementos; por eso es tan importante el contacto con el artista, saber qué piensa al respecto.

U.: Cuando no se trata de pintura, por ejemplo, objetos cotidianos como cintas de vídeo o fluorescentes, ¿cómo intervenís?

S.N.: Tienes que buscar asesoramiento técnico sobre el tema, por eso es tan importante la interdisciplinariedad en el campo del arte contemporáneo. Trabajamos mucho con empresas que tienen ingenieros y químicos. Ahora mismo hemos tenido un problema con una obra que está en sala, tiene una pieza de congelador que ahora no congela; al final ha sido un técnico en neveras quien lo ha solucionado. Es muy importante saber a quién necesitas: un electricista, un herrero, un lampista, un cerrajero.

U.: Cuando una obra pasa a formar parte de una colección, ¿no pierde el artista sus derechos sobre la intervención o no-intervención sobre la obra?

S.N.: No, la propiedad intelectual continúa siendo suya; el único caso es cuando el artista desea cambiar una obra catalogada, eso no lo puede hacer. El artista tiene el derecho a opinar sobre cómo se conservará su obra, y nosotros le tenemos que preguntar.

U.: ¿Y cuando el artista ya está muerto?

S.N.: Entonces no se puede hacer lo que se quiera, los herederos tienen los derechos intelectuales de la obra. Por ejemplo, Keith Haring hizo un mural en Barcelona hace mucho años, sobre un muro que había que derribar; entonces el Ajuntament de Barcelona pagó a un equipo de restauradores para restaurarlo y calcarlo; se hizo un calco de este mural y el Ajuntament lo cedió o depositó en el MACBA; nosotros reproducimos este calco en un muro delante del museo, pero antes pedimos permiso a la Fundación Keith Haring.

U.: Los problemas que os encontráis en arte contemporáneo, ¿se diferencian mucho de los del arte moderno o antiguo?

S.N.: Básicamente son iguales, pero hay dos factores modernos de deterioro muy asociados a este tipo de arte; el primero son los transportes relacionados con la itinerancia del arte contemporáneo; el segundo es el nivel de experimentación que ha habido en cuanto a técnicas y procedimientos pictóricos.

U.: Tú que has restaurado arte antiguo y arte contemporáneo, ¿crees que los materiales sintéticos aplicados a la restauración envejecen peor que los materiales tradicionales?

S.N.: He constatado que algunos materiales han envejecido muy mal; por ejemplo los re-entelados con fibra de vidrio y los re-entelados con cera-resina que fueron una tendencia a principios de los noventa en los Estados Unidos.

Yo tiendo a emplear materiales tradicionales, por ejemplo el estuco me gusta más hacerlo yo que comprarlo hecho; aquí usamos mucho la cola de esturión, la *colletta* no porque mancha mucho y es demasiado fuerte. Hemos de tener en cuenta que usamos materiales tradicionales sobre pinturas muy jóvenes. Algunas soluciones han sido la pasta de harina, la carboximetilcelulosa o el almidón, siempre que la pieza lo permita. El problema es que la mayoría de materiales que he mencionado son acuosos y, cuando son incompatibles con los materiales con los que estás trabajando, debes usar otros materiales como el Beva gel, el Mowilith, el Paraloid o el Primal; son materiales que ya hace unos cuantos años que se usan.

U.: ¿Tenéis relación con departamentos de restauración de otros museos?

S.N.: Sí, a veces cuando hemos tenido un problema con alguna pieza, nos hemos puesto en contacto con un centro concreto que sabíamos que tenía piezas del mismo autor y nos ha servido. Se puede acceder al fondo documental sobre restauración del Centro de Restauración del Instituto Canadiense y al del ICCROM a través de Internet.

U.: Cuando las obras de las exposiciones temporales presentan algún problema de conservación durante el tiempo que permanecen en el museo, ¿hacéis alguna intervención?

S.N.: Sin el permiso del tasador (la persona que acompaña a la pieza durante su traslado) no se puede hacer nada, incluso si llegan en mal estado. Nuestra metodología de trabajo consiste en hacer un informe del estado de conservación cuando llega la pieza y se desembala; si la pieza es de un particular y no lleva un informe del estado de conservación, se hace uno y se envía al prestador o propietario y se le comunica cualquier daño que tenga; se le hace una propuesta de intervención y, si es viable, se pide su permiso por escrito; en este caso los gastos son a cargo del museo. A veces cuando se pide una obra en préstamo, es el mismo propietario quien la deja a cambio de que la restaure el museo. Cuando la obra proviene de un centro oficial, puede venir acompañada de un "correo", es decir, una persona que supervisa el desembalaje de la pieza y confirma que ha llegado en buenas condiciones, o también comprueba las condiciones de su instalación y del sistema expositivo; en este caso el "correo" hace su informe, el museo hace otro, y se ponen en común.

U.: ¿Vosotros también os encargáis de la preparación de la obra para el traslado, como los embalajes?

S.N.: Durante años hemos supervisado el embalaje y el desembalaje, pero ahora, afortunadamente, lo hace el Departamento de Registro y nos libera de una parte del trabajo. Ya tenemos una persona que se encarga del registro y, poco a poco, asumirá la tarea del embalaje.

U.: ¿Cuál es el momento en que se decide intervenir en una obra de la colección?

S.N.: Se hace un seguimiento de las piezas una vez por semana, también de las que están en el almacén, y se interviene si una pieza está en peligro de deterioro, aunque no se exponga inmediatamente.

U.: ¿Todo el tema de conservación preventiva también recae en vuestro departamento?

S.N.: Sí, el museo tiene un sistema de aire acondicionado que regula la humedad relativa y con sondas que miden la temperatura de las salas y las van registrando y almacenando mediante un programa informático. Puedes hacer una lectura puntual cuando te interesa y periódicamente, por ejemplo, cada vez que se acaba una exposición, puedes volcar toda la información en el ordenador para tener un estudio completo. La conservación también comporta la supervisión de la limpieza y de la desinfección de las salas.

U.: Haciendo referencia a la documentación, ¿hacéis fichas informatizadas de todas las piezas?

S.N.: Sí, usamos dos tipos de fichas, la manual y la informática, diseñada especialmente por el Servicio Informático del museo, y que contiene conexiones con otros departamentos.

En cuanto a la documentación fotográfica, la hacemos nosotros y, cuando ha hecho falta, se ha contratado a un fotógrafo profesional.

El mundo laboral es así, el restaurador debe ser polifacético.

Fotografías:

1-Interior del MACBA, Barcelona.