UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

LICENCIATURA EN CONSERVACION Y RESTAURACION DE BIENES CULTURALES

Complejidades de la restauración y Relevancia del aporte del artista en el arte contemporáneo.

Estudio de un caso sobre soporte papel

Tesista
Perla Hebe Bavosi

Director de Tesis
Oscar Monkes

Año de realización
2020

INDICE

1- INTRODUCCIÓN.....1
2- CONSERVAR EL ARTE CONTEMPORÁNEO.....3
3- IMPORTANCIA DEL CONTACTO CON EL ARTISTA.....8
4- FICHA TÉCNICA.....11
5- ANÁLISIS DEL SOPORTE PRINCIPAL: PAPEL.....15
6- ANÁLISIS DE LA CAPA PICTÓRICA: PASTEL TIZA.....17
7- ANÁLISIS DE LA CAPA DE PROTECCIÓN.....18
8- PROPUESTA DE TRATAMIENTO.....19
9- DESARROLLO DEL TRATAMIENTO.....20
ESQUEMA DE CONFORMACIÓN DE LA OBRA.....40
10- FOTOGRAFÍAS COMPLEMENTARIAS.....41
11- CONCLUSIONES.....45
12- BIBLIOGRAFÍA.....50
ANEXO
ENTREVISTA CON EL ARTISTA.....53
BIOGRAFÍA DEL ARTISTA – RICARDO CINALLI.....60

1 - INTRODUCCIÓN

A partir del proceso de toma de decisiones necesario para llevar a cabo la conservación/restauración de una obra de arte contemporáneo, sobre soporte papel, se ponen de manifiesto algunas situaciones y problemáticas de difícil solución, debido a las características particulares y -en cierto modo- ***no convencionales*** que presenta la misma:

> La obra está realizada sobre papel de bajo gramaje y cierto grado de transparencia, que el artista denomina papel tissue o papel de seda[1]. Está conformada por tres capas del mismo, de 270 x 200 cm, cada una de ellas compuesta por 9 pliegos, de 70 x 90 cm, unidos entre sí por medio de un adhesivo. La capa pictórica está realizada en pastel tiza, sobre cada una de las hojas de papel; las distintas formas se integran por transparencia en una imagen completa al presentarse superpuestas.
>
> El grado de complejidad se debe, fundamentalmente, a:
>
> - el avanzado estado de deterioro del soporte principal, que pone en riesgo la integridad de la obra.
> - el sistema de exhibición que implica la suspensión de grandes hojas de papel por su extremo superior, debiendo soportar su propio peso. (Es necesario fortalecer el soporte)
> - la técnica utilizada por el artista, basada en la composición de una imagen fragmentada que se completa a través de la superposición de varias capas de papel delgado y semi-transparente. (Se requiere conservar la transparencia del soporte)

Cuando se mencionan las características ***no convencionales***, se hace referencia a que la obra fue producida con importantes diferencias técnicas, materiales y conceptuales con respecto al arte tradicional o arte academicista.

Considerando que la formación del Conservador/Restaurador está apuntada, principalmente, a materiales y técnicas clásicas, el abordaje de obras que no fueron ejecutadas de manera tradicional genera problemas técnicos de resolución compleja, cuya metodología de actuación generalmente no está avalada por la experiencia, ni los resultados comprobados en el tiempo.

La disciplina de la Conservación/Restauración requiere encontrar nuevas normativas profesionales y criterios éticos que hagan frente a la multitud de problemáticas que plantean las manifestaciones artísticas actuales.

En el proceso de planificación de los tratamientos a realizar en una obra de arte contemporáneo la lista habitual de aspectos que intervienen deberá incluir: opinión e interacción con el artista, historicidad de la obra, autenticidad, posibilidades técnicas, materiales disponibles, funcionalidad...entre muchos otros.

Resulta pertinente destacar la importancia de la figura del artista en la elaboración de propuestas de intervención ya que interactuando con el creador de la obra (o su entorno directo), se podrá verificar que las actuaciones del conservador sean adecuadas a la intención artística. Su punto de vista provee el

[1] En las publicaciones, catálogos, artículos y en la página Web del artista, donde se menciona la técnica utilizada de esta serie de obras figuran como definiciones del papel “papel tissue” o “papel de seda”.

conocimiento directo acerca de la técnica y el contexto de creación; hace posible identificar problemas teóricos específicos sobre el contenido visual; auxilia en la propuesta de restauración y permite distinguir entre los efectos intencionales y el deterioro. Aunque tales consideraciones no determinen el proceso de intervención, sí enriquecen la búsqueda de soluciones y la toma de decisiones.

Dado que, en numerosos casos, es posible contar con la presencia física del artista, surge la posibilidad de utilizar -como un importante instrumento metodológico- la entrevista al protagonista del proceso creador. Es un recurso que, erigido en una herramienta básica para la elaboración de propuestas de conservación y restauración, permite contextualizar el quehacer artístico y obtener una aproximación a las singularidades del arte moderno y contemporáneo.

2 - CONSERVAR EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Como punto de partida es interesante establecer cuáles son los límites del Arte Contemporáneo. A menudo, la línea entre Arte Moderno y Contemporáneo se diluye, razón por la cual resulta prudente diferenciarlos claramente.

El Arte Moderno está referido a la mayor parte de la producción artística desde finales del siglo XIX hasta mediados de los años 60 aproximadamente. Desde el punto de vista de la restauración la mayor novedad es la aparición de los primeros colorantes y pigmentos sintéticos lo que dio lugar a una nueva era en el arte en la que el origen de los materiales utilizados por el artista ha ido haciéndose cada vez menos importante.

Por su parte, el concepto de Arte Contemporáneo surge a mediados del siglo XX. El arte pasa de ser representativo a ser funcional; su característica fundamental es la búsqueda de la novedad. Para conseguir sus fines expresivos los artistas comienzan a utilizar, no sólo nuevos materiales (generalmente no creados para tal fin y procedentes -en su mayoría- de la industria doméstica) sino procesos de lo más dispares sin pensar en su adecuación, compatibilidad, o perdurabilidad[2].

Estos nuevos materiales, en su mayoría, han resultado inestables y poco confiables; si bien se han realizado muchas investigaciones sobre su envejecimiento en el siglo XX, el poco tiempo que llevan en el mercado hace que este proceso este transcurriendo; aún no ha llegado a su fin.

Según nos muestra la experiencia y, contrariamente a lo razonable, las obras de arte contemporáneo generalmente resultan más frágiles que las antiguas; cuando su proximidad en el tiempo debería garantizar una mejor conservación. Esto puede deberse a errores en la ejecución de la técnica, al uso de materiales inadecuados que tienden a deteriorarse rápidamente o como parte de un concepto de duración limitada realizado -ex profeso- por el artista.

El Arte Contemporáneo puede incluir: una obra de signo tradicional, experimental, o consistir en un "hecho artístico" por lo que su conservación/restauración se aplicará tanto sobre la materia que las configura como sobre sus "**mensajes**" o contenidos conceptuales. Exige a la restauración una renovación completa de su metodología, lenguaje y forma de entender la obra de arte. El artista desarrolla una técnica propia, personal e intransmisible, que lo identifica.

Actualmente no solo se requiere de un alto grado de conocimiento y profesionalismo en el dominio de técnicas y materiales de conservación y restauración sino que hay que conocer y profundizar en el universo intelectual y filosófico del artista para tener un concepto integral de la obra y así poder encarar su restauración. Generalmente la idea prevalece sobre la materialidad de la obra y los materiales están subordinados a la subjetividad artística; son solo el medio de expresión. La mayoría de restauradores, historiadores, etc., coinciden en que el "**concepto**" es lo más importante a la hora de conservar el Arte Contemporáneo: "La restauración no se debe limitar a resolver detalles técnicos: debe devolver la lectura de la obra en relación a su manifestación artística"[3]

[2] MONTORSI, Paolo (1992): *Conservare Il Arte Contemporaneo.* Nardini, p. 19. Muchos artistas han manifestado que atender a esas cuestiones coarta su libertad de expresión o su creatividad.

[3] LLAMAS, Rosario (2013): *De lo material a lo esencial en la conservación del arte contemporáneo, o cómo conservar los valores del bien simbólico.* Valencia, Low cost books.

La teoría y práctica de la restauración del arte tradicional puede aplicarse al arte contemporáneo cuando los materiales y las técnicas de ejecución son similares a las usadas en las obras antiguas; pero surgen nuevos problemas técnicos relacionados con los materiales "no usuales", que deben resolverse investigando profundamente sobre sus particularidades.

Además de las pocas garantías que brindan los materiales novedosos hay que considerar que los materiales tradicionales ya no son iguales a los de siglos anteriores. Hoy se fabrican a escala industrial siguiendo criterios que obedecen a necesidades comerciales concretas completamente diferentes a las antiguas. (Por ej. Se debe conservar el producto durante largo tiempo antes de que recorra el camino hasta llegar al usuario: en la fábrica, en los traslados, en los comercios, etc.)

Algunas materias primas escasean actualmente o resultan muy costosas, por lo que son reemplazadas por sustitutos químicos (muchas veces concebidos para otros fines). El mercado de materiales también está en la búsqueda de novedades para captar nuevos clientes y, debido a la necesidad de protegerse de las imitaciones, ocultan parte de la información sobre sus artículos, lo que significa la ausencia de datos científicos veraces sobre numerosos materiales. En consecuencia resulta muy complicado, aún para los artistas técnicamente preparados, conocer realmente los materiales que usan; aún los considerados tradicionales.

El rápido y anticipado deterioro de muchas de estas nuevas creaciones plásticas, genera inquietud en torno a su conservación, y debido a ello los restauradores han de prepararse de modo más especializado recurriendo a planteamientos, no sólo individualizados sino frecuentemente de carácter experimental.

Para que una correcta conservación de las obras de arte contemporáneo pueda llevarse a cabo es importante conocer los materiales y técnicas empleadas por el artista. Muchas veces, debido a la transformación que se les infiere, los materiales básicos dejan de ser reconocibles a simple vista; ni siquiera los exámenes analíticos pueden aclarar las dudas debido a la escasa continuidad física y química de los productos. La investigación industrial hace que muchos materiales se modifiquen, o que sean sustituidos por otros; su permanencia en el mercado dura unos pocos años y como consecuencia se dificulta la posibilidad de reconocerlos o llegar a su composición exacta.

Algunos artistas, al descubrir un material, basan la producción de su obra en las posibilidades que éste le brinda y a veces, su progresiva degradación es asumida desde un principio como intención artística. El acceso a la información sobre técnicas y materiales –fundamentalmente, si es posible contar con el aporte del artista mismo- es muy importante para poder encarar la restauración de la obra.

Si se consideran los procesos necesarios para la restauración de una obra de arte contemporáneo pueden evaluarse tres casos:

- Obras que pueden considerarse y tratarse como las tradicionales
- Obras que presentan problemas técnicos inéditos para los que debe experimentarse y emplearse materiales y procedimientos nuevos.
- Obras en las que el problema de la restauración exige una atenta valoración previa desde el punto de vista ideológico.

En el primer caso, seguramente puedan utilizarse –aún con ciertas modificaciones- materiales y técnicas tradicionales.

En el segundo caso, probablemente se requerirá de materiales y técnicas específicas que permitan la solución al problema existente. Es imprescindible investigar acerca de la técnica en cuestión, consultar

con otros especialistas, realizar análisis y test sobre los materiales de la obra y los posibles a utilizar en la restauración, y experimentar el procedimiento previamente en facsímiles.

En el tercer caso se debe reflexionar profundamente, considerando tanto el soporte o elementos materiales como el mensaje que encierra la obra, tomando como punto de partida la filosofía del artista.

La tarea de Conservadores y Restauradores está regida por la ética profesional, que se apoya en las teorías tradicionales de restauración. En ocasiones resulta difícil aplicar esta teoría de la restauración del arte antiguo, en especial las ideas de Cesare Brandi[4], a la restauración del arte contemporáneo. Más allá del invalorable aporte que pueda brindar cualquier axioma o regla establecida, es fundamental la aplicación del sentido común y un juicio crítico antes de realizar cualquier intervención sobre la obra.

En general, el restaurador se debate entre cumplimentar con todos los conceptos que le fueron inculcados durante su formación profesional, respetar la idea conceptual del artista, y la evaluación de quienes disfrutan de la obra ante las inevitables huellas -naturales o no- del paso del tiempo. El problema es mayor aún si la obra pertenece a un particular, quien a veces no acepta el resultado de una intervención justificadamente limitada o mínima.

La única forma de lograr un aceptable tránsito de las obras de arte contemporáneo a través del tiempo es proporcionarles condiciones de conservación favorables y adecuadas a los materiales y técnicas utilizadas.

OTRAS MIRADAS, OTRAS TEORÍAS

El panorama artístico actual es muy amplio y con discursos muy diferentes, pero gran parte de las obras pueden catalogarse como conceptuales. La idea e intención creadora del artista priman sobre la materialidad de la creación. En numerosas ocasiones, el artista es el "padre conceptual" de la pieza pero no su creador material, dejando su ejecución en manos de profesionales especializados. La obra pierde así todo su valor como objeto matérico a favor de la idea o concepto, lo que modifica radicalmente los preceptos de la restauración de obras de arte.

Los principios que Brandi sintetizó en su Teoría del Restauro -fundamentales en la formación del conservador/restaurador-, se podrían resumir en tres criterios que se han venido utilizando de un modo sistemático: máximo respeto por el original -siendo la materia insustituible porque constituye el valor estético e histórico de la obra-, reconocimiento de la intervención sin cometer un falso histórico y reversibilidad de la restauración. El protagonismo que otorga Brandi a la materia de la obra de arte, es una de las mayores diferencias entre la práctica de la restauración del arte contemporáneo y los principios de restauración por él preconizados.

Francesco Lo Savio[5], en la "*Teoría del Proyecto"*, pone el protagonismo del arte en la "Idea" como génesis de la creación matérica. Plantea que el artista asume el proyecto en sí como el momento más significativo del proceso artístico -acto original y decisivo de la creación-; para él la ejecución no cuenta, puesto que la obra ya está completa como proyecto, antes de formular la idea, con todos los números y medidas necesarios para su posible realización.

[4] Teoría del Restauro - Turín - Einaudi, 1963.
[5] Artista y teórico italiano -1935/1963

En cuanto a la visibilidad de las lagunas mediante un sistema de selección cromática (tratteggio, punteado), en el arte contemporáneo el reconocimiento de la intervención dificulta o altera su unidad potencial, siendo que ésta ya no reside tanto en su valor histórico-estético, sino más bien y sobre todo en la idea que ha de transmitir perfección, gusto por lo nuevo, lo bello e inalterable. Por tanto, la diferencia que se plantea en este punto es que, frente a las reintegraciones discernibles utilizadas en la restauración de arte antiguo, en el arte contemporáneo tienden a realizarse restauraciones miméticas ocultando los daños e igualando las superficies cromáticas.

El restaurador e historiador del arte alemán Heinz Althöfer[6], en 1985, plantea un cambio respecto a la restauración del arte contemporáneo que evidencia una ruptura con el pensamiento de C. Brandi; con una postura completamente diferente, no tanto opuesta, sino enfocada desde una perspectiva distinta. Para Brandi la restauración constituía un momento metodológico en el que, mediante el distanciamiento temporal que nos alejaba de la obra, había que tomar una actitud de respeto total por la integridad de la materia, para poder preservar para el futuro su valor como documento histórico-artístico. Althöfer se acerca a la obra de arte desde un enfoque mucho más cercano en el tiempo, por lo que su actitud ante ella no será tanto como documento respetable en su materialidad, sino como una manifestación de intenciones que es necesario reinterpretar para poder actualizar el mensaje y que la obra nos comunique lo que el artista quiso contar. Plantea la necesidad de una nueva restauración y califica la teoría y la práctica existente como un obstáculo en la praxis aplicada a las nuevas tendencias artísticas, manifestándose contrario al concepto de unidad potencial de la obra de arte (Brandi). Defiende un punto de vista más acorde con la modernidad, otorgando a la multiplicidad valor de concepto artístico, así como el concepto de decadencia, posicionando la producción de ideas en el arte por encima de la realización física del mismo.

Hiltrud Schinzel[7], importante teórica y restauradora discípula de Althöfer, reivindica la inmaterialidad de la obra de arte contemporáneo, asi como la superioridad de las ideas y la intención artística por encima de la conservación material del arte, introduciendo conceptos psicológicos en la restauracióm como la emoción o la empatía. Plantea tres líneas de investigación teórica: la intención del arte y cómo ha de ser interpretada y conservada; la reflexión acerca del problema del original, la copia y cómo la apreciación del material "original" suscita emoción por la evocación histórica, aunque actualmente estamos acostumbrados al duplicado y la reproducción; y el problema de la reversibilidad como una utopía, puesto que el tiempo es irreversible. Proclama la sustitución del fetichismo otorgado a la materia, por la búsqueda de la percepción.

Manifiesta su preocupación por salvar y proteger la cultura, partiendo de la necesidad de trascender el tema de la restauración, basándose en el precepto de que la restauración no puede separarse de los problemas filosóficos y éticos del arte contemporáneo. Su mayor interés está focalizado en descifrar el objetivo de la profesión de restaurador, cuestionándose qué es lo que se quiere recuperar, por qué se lo quiere conservar y para quiénes se restauran las obras de arte.

Schinzel expone una visión crítica de la restauración, plantea evitar que ésta se limite tan solo a la preservación de la materia, propone que se trate de conservar la captación sensual de la obra a través de

[6] Althöfer, H. "Restauración de pintura contemporánea: tendencias, materiales y técnicas"- 2003, Editorial ISTMO, Madrid. (original Múnich 1985) - Director del Centro de Restauración de Düsseldorf (1976-1992), catedrático de la Universidad de Düsseldorf y Wuppertal y miembro del Institute for Conservation of Historic and Artistic Work, así como también del ICOM.
[7] Colaboradora de Althöfer en el Centro de Restauración de Düsseldrf, Conservadora del Museo de Bochum, Profesora Honoris Causa del IIAS - En Baden-Baden realiza anualmente un Simposio *Ars & Sciencia* – Es coeditora de la publicación anual *Ars & Sciencia*.

una estética fenomenológica[8] y ontológica de la percepción. El restaurador debe preocuparse por mantener la emoción que la obra pueda generar y darle continuidad a esa sensación que el espectador experimenta. Plantea una teoría de la restauración más allá del positivismo, en cuanto a la superación del análisis científico como base para la restauración.

La necesidad de reflexión teórica previa a los procesos de intervención es evidente, pues el conservador de arte contemporáneo se enfrenta a situaciones no imaginadas por teóricos precedentes.

Los profesionales del siglo XXI demandan nuevos retos de especialización como consecuencia de los cambios que en los últimos años se ha experimentado en al campo de las artes visuales.

La conservación y restauración del arte contemporáneo, es una ciencia emergente que debe superar los pilares básicos de la conservación y restauración ‘‘tradicional’’ donde el objeto de restauración es materia: historicidad, autenticidad, reversibilidad, integridad, universalidad, objetividad y durabilidad. Por ello se plantea la necesidad de debatir sobre el dilema ético que la conservación del arte contemporáneo supone en este momento; la cuestión no puede ser analizada desde un enfoque tradicional anclado en una postura del pasado, sino que tendrá que guiarse por el acto crítico que implica un replanteamiento de toda la Teoría de la restauración contemporánea.

[8] La estética fenomenológica, surgida a principio del siglo XX, radica en la reducción fenomenológica que consiste en liberar un objeto de los prejuicios o significados colaterales provenientes de la tradición para descubrir y analizar la esencia de la obra de arte en relación a los actos de consciencia: es decir, la percepción, el sentimiento, el pensamiento y la voluntad. Esa “intencionalidad” es el objeto de estudio de la fenomenología.

3- IMPORTANCIA DEL CONTACTO CON EL ARTISTA

En la conservación y restauración del arte contemporáneo frecuentemente se emplea el concepto de ***intención artística***. El análisis de esta intención debe constituir el primer paso de cualquier intervención en una obra de arte actual. Por ello es necesario destacar la importancia de la figura del artista en el proceso de interpretación de la obra, como un inigualable aporte en el proceso de toma de decisiones.

El trato directo con el artista brinda la posibilidad de conocer su idea de cómo deben utilizarse los materiales, qué implicancia tienen para la obra de arte desde un plano conceptual, y cómo el paso del tiempo podría afectar al estado de la materia y en consecuencia a aspectos esenciales de su significación.

La complejidad que presentan muchas piezas de arte contemporáneo pone de manifiesto la necesidad de interpretación y entendimiento de la obra con la ayuda de su propio autor.

Dado que no en todos los casos es posible contactar al artista en cuestión, ya sea porque falleció, por problemas de accesibilidad o, sencillamente, por falta de interés, resulta considerable la posibilidad de obtener datos de personas de su entorno directo (asistentes, familiares) así como también de curadores, críticos de arte, funcionarios de museo, historiadores del arte, propietarios, etc. ya que todos ellos interactúan de manera preponderante tanto con el creador como con la obra producida por él.

Sin embargo, también se pueden producir situaciones no tan ventajosas en la relación entre el artista y el conservador.

Algunos artistas manifiestan dudas sobre el uso de nuevos materiales, fórmulas y el deterioro que sufre su obra y solicitan recomendaciones para mejorar la calidad en sus trabajos. Esta labor de concientización por parte del restaurador se debe limitar a *sugerir* el uso de cierto tipo de materiales o técnicas artísticas, tomando todos los recaudos para no alterar los juicios de producción en el artista o provocar cambios en su tarea creativa.

A pesar de toda la información de que puedan disponer, a innumerables creadores plásticos contemporáneos no les preocupa la conservación de sus obras, o bien han integrado en su discurso la conciencia de la degradación del material.

Puede resultar muy productivo que el artista trabaje en conjunto con el restaurador para buscar una solución óptima y eficiente para el objeto. Sin embargo, es el restaurador quien debe determinar los parámetros teórico-prácticos que se han de ejecutar.

Algunos artistas se sienten capacitados para restaurar sus propias obras y piensan que sería la persona idónea para hacerlo de un modo general e integrador, y no puntual (como haría un restaurador), disimulando perfectamente los problemas que presente. Este modo de ver la conservación es propio de los artistas, quienes como lógica consecuencia de su condición de creadores manifiestan cierta imposibilidad para alejarse de su propia obra. Su trabajo, en este caso, no sería una restauración sino que estaría más relacionado con una evolución o modificación de su obra.

En entrevistas realizadas a artistas contemporáneos -desde el punto de vista de la conservación- ellos explican cómo realizan tratamientos de restauración de carácter general, como por ejemplo: con repintados de grandes zonas de las obras ante pequeños desperfectos, integración del color gracias a la

aplicación de veladuras… es decir, modificaciones de las obras que hacen pensar que, en ciertas ocasiones, habría que proteger a las obras de sus propios creadores.[9]

En la mayoría de las ocasiones las piezas que se intervienen ya no le pertenecen al autor, sino que fueron adquiridas por particulares, instituciones, galerías y museos. Así, la opinión del artista es válida y sugerente, pero no decisiva. La labor del restaurador, entonces, consiste en establecer diálogos y crear conciencia acerca del quehacer de la restauración, ya que si el creador interviniera la obra, no se trataría de una restauración propiamente dicha, sino de una modificación. La opinión del artista no rige la intervención, sino que aporta información sobre la materia, la imagen, el discurso plástico de la obra, así como la intencionalidad implícita en los materiales.

Si bien dentro de nuestra formación en la Licenciatura en Restauración no se abordan en profundidad estos aspectos, resulta imprescindible destacar su importancia cuando se trata de obras plásticas cuyo creador aún vive y constituye, por lo tanto, una fuente de información de primera mano. Es pertinente mencionar la relevancia de la actualización de la profesión no sólo en aspectos meramente materiales y técnicos, sino también desde la perspectiva de la teoría de la restauración; esto fortalecerá la disciplina y permitirá reforzar la aplicación de nuevas metodologías.

Una excelente fuente para obtener información fidedigna directamente del creador de la obra es ***la entrevista*** -género del oficio periodístico-. Se debe abordar como una herramienta que, tomada con cautela, puede ayudar a aprehender la significación de la obra. Indudablemente, cuando no se realiza de forma adecuada, se corre el riesgo de que la información obtenida sea imprecisa o de tergiversar la opinión del artista, por lo que es recomendable preparar un guion.

Las preguntas deben ser concisas, para acotar los tiempos, sin descartar que se propicie una charla abierta y flexible que permita extraer datos adicionales que resultarán relevantes para casos similares; sin perder de vista que el objetivo principal es plantear interrogantes específicos directamente relacionados con la obra que se ha de intervenir; cuestionamientos y dudas que sólo el creador puede responder de manera contundente. El grado de utilidad de la información recogida dependerá de la disposición del artista, pero también de la habilidad del entrevistador.[10]

El valioso material recolectado en las entrevistas constituye una fuente básica de información acerca de las motivaciones del artista, del uso de materiales y su aplicación en el significado e intención de las obras; por ese motivo es requisito indispensable ponerlo a resguardo. Lo más aconsejable es la creación de un banco de datos, para que todo este ordenado y accesible para su consulta

Para el arte contemporáneo, la relación restaurador-artista, así como el nexo que se establece con el crítico de arte, el funcionario de museo y el historiador del arte, representan un importante punto de apoyo en la elaboración de propuestas para la conservación y restauración del arte moderno y contemporáneo.

---

[9] Rosario Llamas Pacheco – "Una aproximación axiológica a la restauración del arte contemporáneo. De materia y de valores esenciales en la obra" - Quintana - Vol. 13, Nº 13 - 2014 - Universidad de Santiago de Compostela - Departamento de Historia del arte - Servicio de Publicaciones e intercambio. En la publicación se menciona*: En la entrevista realizada a Miquel Barceló, en Mallorca en 2011, él mismo nos describió cómo repintó una de sus obras ante un pequeño desperfecto del soporte que había producido pérdida de capa pictórica. La opinión que Barceló tiene de los restauradores es absolutamente negativa; es contrario a la restauración de sus obras, al menos por parte de los profesionales de la restauración, y piensa que él es la persona idónea para realizar cualquier tratamiento.*

[10] Hummelen, Ijsbrand y Dionne Sillé (eds). 1999 *Modern Art: Who Cares?,* Ámsterdam, Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage.

El conservador/restaurador de arte contemporáneo ha debido asumir un cambio de paradigma, que le permite, basándose en el respeto a la obra, abordar la difícil tarea de manejarse entre la voluntad del artista, la evolución de los criterios de intervención necesaria, la ética profesional, las cuestiones legales y las posibilidades técnicas, entre otros. Todo ello para mejorar la calidad de la intervención de la obra plástica, con el fin de prolongar su preservación.

4 - FICHA TECNICA

Anverso

Reverso

4.1 - IDENTIFICACIÓN

Autor: Ricardo Cinalli.

Título: S/T Pies (perteneciente a la serie Body Parts).

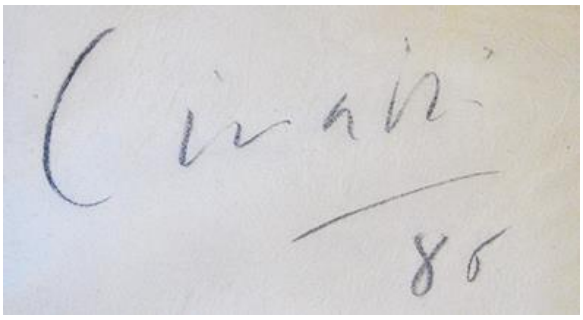
Técnica: Pastel tiza sobre papel

Medidas: 270 x 200 cm.

Año: 1986

Formato: Vertical

Marco: No Posee



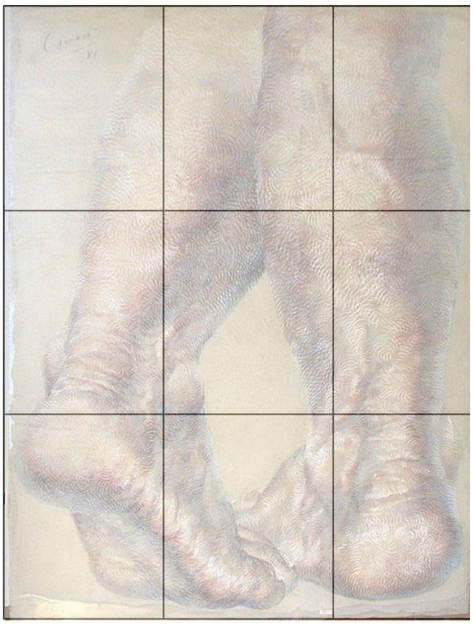
Descripción: la obra está conformada por tres capas de papel superpuestas. Sobre cada hoja el artista realiza un entramado de líneas en pastel y -utilizando como recurso plástico la translucidez del material de soporte- logra completar las formas y el volumen, que el ojo recompone como un todo y permite así visualizar la imagen de dos pantorrillas y pies.

Firma: Firmado ***Cinalli 86*** en la segunda capa de papel; arriba a la izquierda.

Estado de conservación: Malo

4.2 - ESTRUCTURA

4.2.1 - Soporte principal: Papel semitrasparente /translúcido; de bajo gramaje (se presupone inferior a 50 grs.)
Cada una de las hojas que sustentan la imagen mide 270 x 200 cm. y está compuesta por 9 pliegos de 70 x 90 cm., unidos entre sí por un adhesivo, presuntamente al agua.



Estado de conservación: Malo.

Diagnóstico: Alto grado de oxidación y acidez[11] que se manifiesta en una extrema fragilidad en toda la superficie del papel. Presenta innumerables desgarros y faltantes; dobleces, arrugas y deformaciones. El papel -en su borde superior- presenta un área de elevada suciedad superficial y amarilleo.

Intervenciones anteriores:
Reparaciones inadecuadas realizadas con diversas cintas adhesivas: mágica, scotch, bi-faz, de cirugía y de embalar. Se observan adhesiones -probablemente realizadas con PVA- entre las distintas capas, que no parecen corresponder al armado original. En el borde superior, desde donde la obra fue colgada, las distintas capas de papel están unidas por medio de un adhesivo y diversos trozos de cinta de embalaje de color marrón.

4.2.2 - Capa pictórica: Pastel a la tiza

Estado de conservación: Bueno

Diagnóstico: En la hoja superior que está más expuesta, se observan algunas abrasiones. Mantiene buena adherencia al soporte principal

4.2.3 - Capa de protección: Fijador[12]

Estado de conservación: Regular

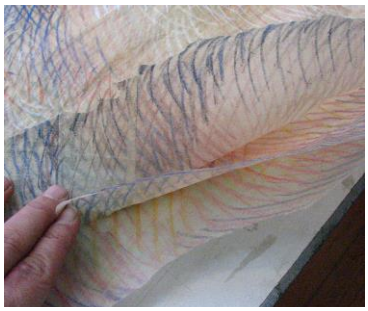
Diagnóstico: La capa pictórica se mantiene bien fijada, pero se observa un cierto grado de amarilleo.

---

[11] En base a medición cualitativa realizada con PH Testing Pen Lineco – *Método de uso: Se traza una línea sobre el material a analizar, e inmediatamente la solución indicadora -a base de clorofenol- se torna violeta sobre cualquier papel con un pH de 6,8 o superior y amarilla si está por debajo de esos valores, lo que indica un cierto grado de acidez.*
[12] Se evidencia la presencia de un producto fijador debido a la buena adherencia de la capa pictórica. Por otra parte el artista confirma la utilización de dicho producto en su obra. (ver Entrevista en Anexo, pág. 56)

4.3 - ESTADO DE CONSERVACIÓN GENERAL

La obra se encuentra en un avanzado grado de deterioro. El soporte (papel) se advierte sumamente frágil, las hojas están separadas por una rotura vertical que abarca casi toda la longitud del papel.



Entre las hojas se encuentran dos piezas recortadas con la forma de cada uno de los pies-pantorrillas, formadas por varias capas de papel ambarino -coloreadas individualmente con pastel- pegadas entre sí.

También se hallaron varios trozos sueltos de papel -algunos con toques de color- que presumiblemente forman parte de alguna de las hojas grandes. En una primera vista resulta confuso el armado de la obra completa. Las diferentes capas se encuentran unidas en la parte superior por medio de un adhesivo y cinta de embalaje. En diferentes intentos de reparación -presuntamente realizados por los propietarios de la obra- se colocaron cintas adhesivas de diferentes tipos que unen las partes groseramente.

4.4 - DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

La documentación fotográfica de la obra durante su tratamiento se realiza con una cámara digital Nikon Coolpix P90, de 12 megapíxeles. Las imágenes se encuentran en formato JPG. Se utilizaron distintas fuentes de luz y grados de acercamiento para resaltar detalles.

4.5 - ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y TÉCNICOS

La obra llega al taller de restauración a través de una de las hijas del último propietario, ya fallecido, quien nos brinda algunos datos de interés:

Fotografías pertenecientes al propietario en donde se muestra el emplazamiento de la obra en su domicilio

- Fue una adquisición de su padre, pero desconoce quién fue su anterior dueño.
- Recuerda que siempre estuvo ubicado en la sala principal de la casa (ver fotos), a escasos metros de un ventanal, por donde ingresaba luz natural gran parte del día y cuando se abrían las ventanas se formaban corrientes de aire que causaban movimientos en la obra.
- Según refiere, el montaje de la obra consistía en una tabla de madera blanca (que ocupaba la totalidad de la altura de la pared, desde el piso hasta el techo) de donde las hojas de papel se sostenían por la parte superior; no tenía ninguna protección frontal.
- Menciona que, si bien tomaron algunos recaudos para con el cuidado de la obra, como ubicarla en una zona donde no había mucha circulación de gente, recuerda que el papel tenía movimientos con las corrientes de aire.
- Desconoce si se efectuaba algún tipo de limpieza directa sobre la obra.
- Comenta que, a medida que iban apareciendo roturas en el papel, le hacían reparaciones con cinta adhesiva y -buscando que fuera poco visible- recurrieron a la cinta mágica[13]; después cree que utilizaron otras cintas.
- Con los años la obra se fue deteriorando hasta que resolvieron hacer un enmarcado tipo caja, donde la guardaron -en el estado en que estaba- apretada contra un acrílico.

Técnica:

Durante la elaboración de las obras que componen la Serie Body Parts, Ricardo Cinalli aplica una técnica que marca su identidad en gran parte de su trabajo; el artista recuerda: "...Un día, estando en casa, comencé a explorar con unos pasteles que me había regalado mi madre. Mientras dibujaba en papeles de seda, me di cuenta de que si encimaba unos sobre otros, se producía una infinidad de efectos tridimensionales y transparentes que daban un aspecto de levedad muy especial..."[14]

Las obras de este período muestran fragmentos del cuerpo humano a escala monumental -con gran protagonismo- producto de una exhaustiva observación anatómica. Si bien se trata de un dibujo compuesto por cortos trazos, la imagen se impone con peso escultórico.

Las características principales son:

- Grandes dimensiones
- Hojas de tamaño standard que adheridas entre sí, por sus bordes, conforman una hoja de gran tamaño, que funciona como soporte de la obra.
- Se utilizan varias capas de papel superpuestas, cada una de las cuales tiene trazos de pastel, que componen la imagen final
- Los papeles utilizados como soporte son muy delgados y translúcidos; de bordes irregulares.
- La condición etérea del material es particular de estas obras.
- En los montajes de exhibición las obras se presentan sujetas solo por la parte superior, sobre un soporte auxiliar, sin marco.

[13] La Cinta Mágica Scotch® es de uso hogareño de acabado mate en el rollo e invisible sobre papel. Según menciona el proveedor en sus características técnicas: "*Se puede ESCRIBIR sobre ella con lápiz, pluma o marcador. Es LIBRE DE ÁCIDO por lo que no daña papeles ni las fotografías. No se amarillenta ni decolora, cuenta con adhesivo de LARGA DURACIÓN*."
[14] Entrevista de Rodolfo Vega Calderón, para la Revista ¡Hola! Argentina

5 – ANALISIS DEL SOPORTE PRINCIPAL: PAPEL

Si bien el artista menciona el papel utilizado como soporte, con la denominación "papel Tissue" -cabe mencionar que fue adquirido en Londres y las denominaciones suelen ser diferentes que en Argentina-, sus características se asemejan más al llamado "papel de calcar".
Basados en el examen organoléptico, se puede decir que se trata de un papel de bajo gramaje, semi-transparente, de grado medio. Su color es blancuzco, levemente grisáceo. En su condición original, no se comercializaba como libre de ácido.

5.1 - ESTUDIOS REALIZADOS

Reconocimiento del soporte principal – Identificación - Medición de pH papel

Laboratorio: Microscopía

Técnicos: Fernanda Acha / Carlos Rozas – INTI – Celulosa y papel

Fecha: 19/07/17

Muestras: 1 muestra de papel identificada como "Tissue CINALLI". (ver recuadro)

Ensayos:

1. pH
2. Análisis cuantitativo de fibras. Norma TAPPI 401-om-15.
3. Microfotografías

Resultados:

1. **pH**: Se realizó la determinación del pH con electrodo de superficie. Como resultado dio pH: 4,9. Resultando un papel con acidez elevada.

2. **Análisis cuantitativo de fibras**

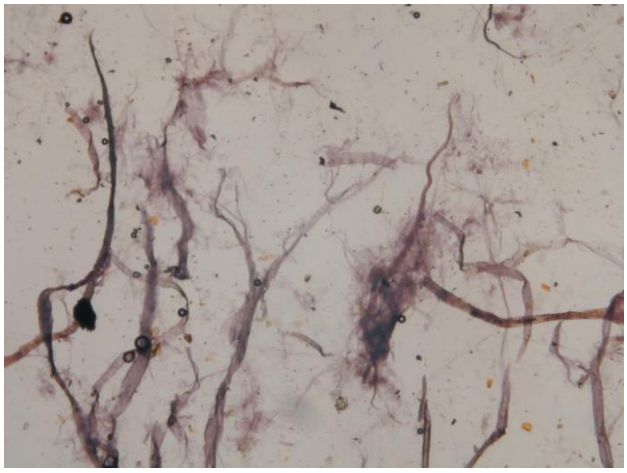
Muestra	Tipo de fibra	Proceso	% en peso
Muestra "Tissue CINALLI"	Fibra larga de madera[15]	Químico con blanqueo[16]	100

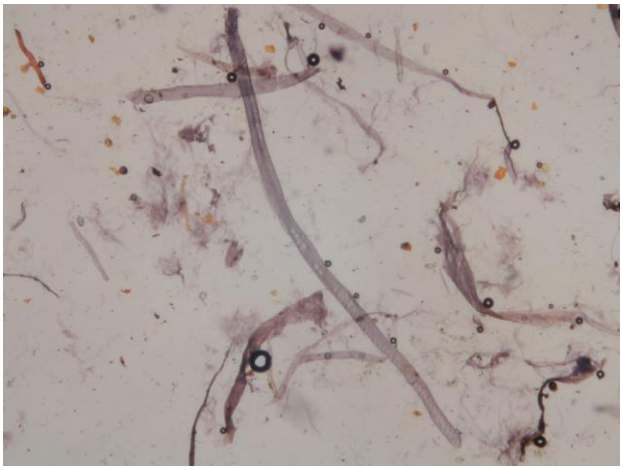
[15] La madera, como materia prima para la fabricación de papel, aporta 50% de celulosa y 50 % materiales incrustantes Según los procedimientos utilizados se pueden eliminar mayor o menor cantidad de elementos indeseados y así obtener pastas con diversa calidad, rendimiento y posibilidades de uso.

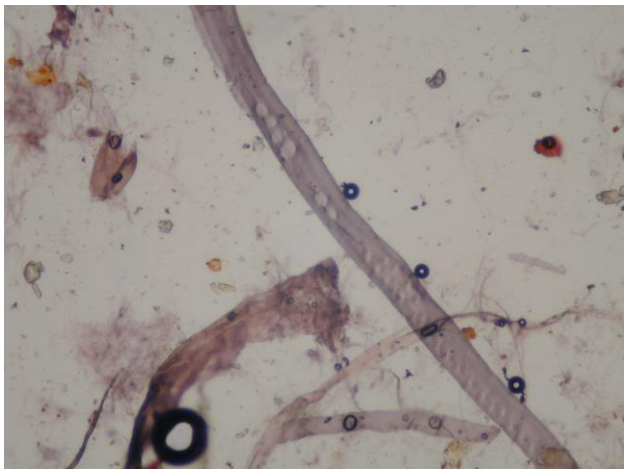
[16] En la pasta química los elementos de celulosa se disocian de la lignina u otras impurezas, con agentes químicos, a una temperatura de 120-170ºC y a una presión elevada.
Se obtiene una pasta apta para fabricar papeles resistentes, con buenos resultados para la estampa y escritura. El rendimiento es bajo, (45 al 55% de materia seca del peso inicial de la madera). Este tipo de papeles suelen ser blanqueados con oxidantes químicos cuyo objetivo es disolver la lignina parda que no se eliminó durante los procesos de elaboración de la pasta, manteniendo la integridad de las fibras.

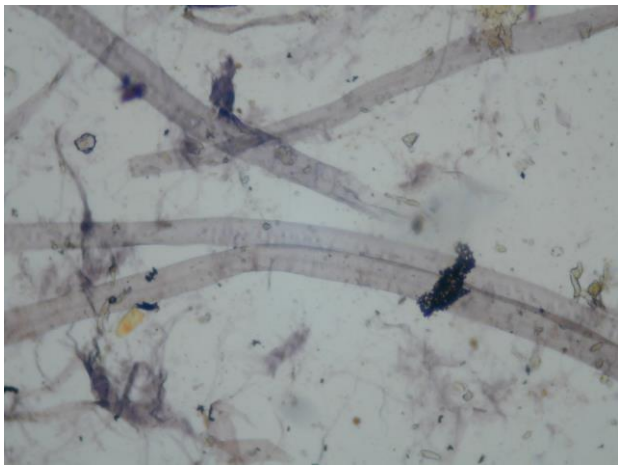
Notas:

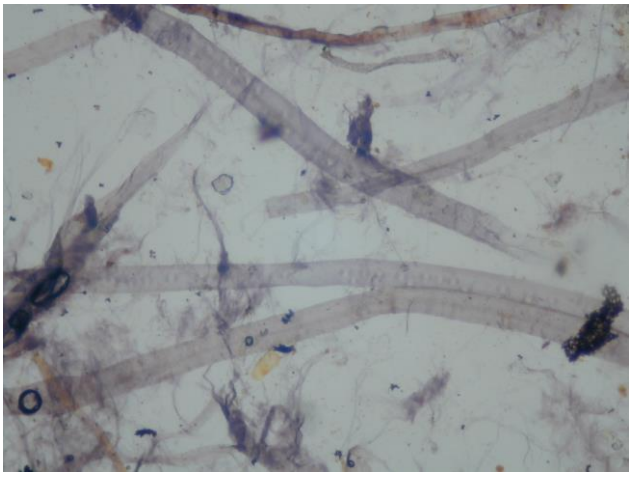
- Las fibras largas con proceso Químico y blanqueo poseen un elevado grado de refinación.
- La muestra posee trazas de elementos fibrosos no identificados.
- Se adjuntan microfotografías que detallan el estado de las fibras de la muestra











6 - ANÁLISIS DE LA CAPA PICTÓRICA: PASTEL TIZA

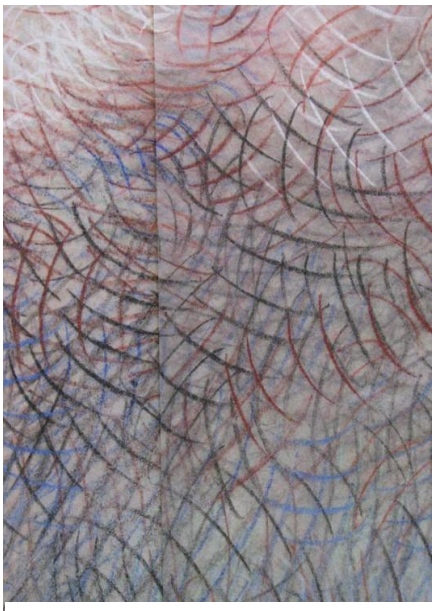
6.1 - COMPOSICIÓN Y CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL MATERIAL

Es un método de pintura con color puro, sin medio, donde los pigmentos se anclan a un soporte –más o menos áspero- por adherencia y no mediante un aglutinante. Se utiliza una solución débil, generalmente de goma tragacanto, para mantener los pigmentos aglutinados y así obtener una barra que permita su manipulación y resista las necesidades propias de la técnica.

En cuanto a los pigmentos, se pueden utilizar los mismos que para la pintura al temple a excepción de los colores con componentes venenosos, ya que en los trabajos al pastel la inhalación de polvo es inevitable.

6.2 - CARACTERÍSTICAS PARTICULARES

En la obra objeto del presente análisis, la capa pictórica está realizada por medio de líneas curvas y entrecruzadas, de aplicación mecánica, de pastel en colores: azul, rojo, blanco, azul claro, verde claro, terracota y negro.



Las zonas de sombras, que son las que definen las formas, están dadas con azul, rojo y negro.

Según manifiesta el artista, suele utilizar pasteles holandeses de marca Rembrandt y generalmente los colores:

- Azul ultramar
- Azul de Prusia (rara vez)
- Rojo de Cadmio
- Verde esmeralda
- Blanco de Zinc
- Negro de Humo
- Los trazos de pastel se observan bien definidos, sin corrimientos de material

7- ANÁLISIS DE LA CAPA DE PROTECCIÓN

7.1 - CARACTERÍSTICAS GENERALES

Como ya mencionamos, en la técnica del pastel tiza, las partículas del pigmento quedan apenas sujetas al soporte, con una mínima adherencia, por lo cual resulta indispensable la utilización de fijador[17] en lugar de capa de protección. Estos generan una película transparente que tiene como objetivo adherir las partículas del pigmento al soporte con el fin de que no se disgreguen con los roces o manipulaciones.

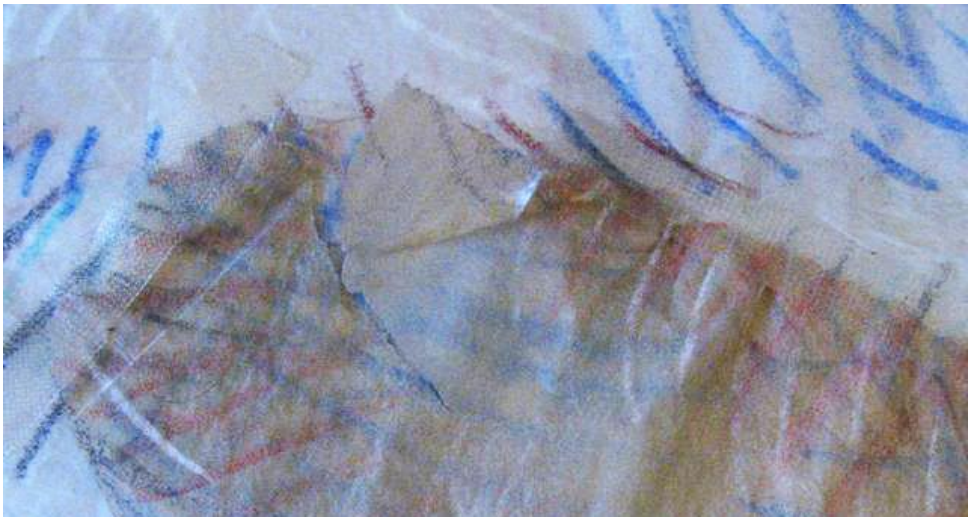
7.2 - CARACTERÍSTICAS PARTICULARES

El artista manifiesta[18] haber utilizado fijadores para pastel en aerosol, de marcas comerciales conocidas. En su descripción técnica, son todos muy similares.[19]

7.3 – OTROS MATERIALES

El artista menciona la utilización, para unir algunas capas entre sí, de un adhesivo en aerosol de 3M que podría haber funcionado -en cierto modo- también como fijador.[20]

Fue utilizado para unir las capas de papel de las dos partes que se encontraron sueltas. El papel presenta un color mucho más ambarino que el resto, aunque el autor manifestó haber utilizado el mismo en toda la obra. El amarilleo podría ser el resultado del envejecimiento del adhesivo.[21]



En la foto se aprecia la diferencia de color entre el papel base de la obra y un sector de las capas superpuestas

[17] En los pasteles se pueden utilizar fijadores acuosos (colas y gelatinas) o alcohólicos (gomalaca o resinas sintéticas). Todos ellos afectan el tono del pastel, al humedecerse debido a que el pigmento absorbe el fijador; pero los alcohólicos son los que menos lo modifican debido a su evaporación más rápida.

[18] Datos tomados de la entrevista personal con el artista. (ver en Anexo, pág. 56)

[19] Se utilizan para fijar y mejorar la adherencia del pastel - Secado rápido - No amarillea - Oscurece algo los colores y los hace algo más transparentes - Fácilmente inflamable - Composición: Resinas incoloras y etanol - Debe usarse escasamente en capas muy finas y extenderse cuidadosamente

[20] Datos tomados de la entrevista personal con el artista. (ver en Anexo, pág. 56)

[21] Según la hoja de datos técnicos del fabricante, en la actualidad 3M ofrece dos productos adhesivos en aerosol en base a Elastómero (para materiales leves) y caucho sintético (alta performance); ambos presentan tendencia al amarilleo.

8 - PROPUESTA DE TRATAMIENTO

El tamaño y estado de la obra no permiten un abordaje fácil. Para poder hacer un reconocimiento de la misma y elaborar la ficha técnica, mediante examen organoléptico es necesario desplegarla.
En un primer paso se la ubica en forma horizontal sobre un paño blanco, en el piso; así se realizan las primeras observaciones. Luego se decide colgarla -provisoriamente- sostenida por medio de cinta de papel a una pared, para poder acceder a las distintas hojas y colocar puentes de unión (también provisorios) en las partes desgarradas.

1 - Documentación fotográfica

2 - Examen organoléptico

3 - Elaboración Ficha técnica

4 - Examen de la capa pictórica

5 - Realización de primeros auxilios que eviten daños mayores a la obra.

6 - Investigación acerca de la técnica utilizada por el artista

7 - Identificación de cada una de las capas que conforman la obra

8 - Separación de cada capa de papel para su posterior restauración.

9 - A cada capa por separado: retiro de cintas adhesivas y adhesiones inadecuadas.

10 - Medición de Ph y Desacidificación

11 - Montaje de cada hoja sobre un soporte auxiliar

12 - Reposición de faltantes de soporte

13 - Reposición cromática

14 - Ubicación de las capas de papel

15 - Unión de las capas en la parte superior

16 - Elaboración de un marco/caja de protección y exhibición

17 - Montaje de la obra restaurada en el mencionado marco/caja.

9 - DESARROLLO DEL TRATAMIENTO

Estado inicial - Anverso

Estado inicial - Reverso

9.1 - RECEPCIÓN DE LA OBRA

La obra ingresa al taller enrollada en un tubo de cartón.

Se desenrolla, sobre un paño blanco, para examinarla en forma plana *(foto 1)*; se encuentran varias capas de papel -coloreados con líneas de pastel tiza- de grandes dimensiones, delgado, translucido; presenta arrugas y desgarros de varias dimensiones, algunos reparados con cintas adhesivas que generan frunces y pliegues. El desgarro más importante se encuentra en la parte central, en forma vertical; ocupa aproximadamente el 95 % de la altura total de la obra e involucra a todas las capas *(foto 2)*. En la parte superior todas las capas de papel se encuentran unidas burdamente por medio de trozos de cinta de embalaje, de color marrón *(foto 3)*. Algunos trozos de papel se encuentran sueltos y no se advierte claramente su ubicación correspondiente. También aparecen dos piezas recortadas (de pantorrillas y pies), formadas por varias capas de papel ambarino también coloreadas con trazos de pastel y pegadas entre sí, cuya forma acompaña el diseño de la obra *(foto 4)*.

Foto 1 - Examen de la obra al ingreso en el taller

Foto 2 – Detalle deterioros, con importante rotura central

Foto 3 - Detalle de bordes unidos con cinta de embalaje

Resulta muy confuso comprender el orden de las partes que componen la obra ya que hay puntos de adhesión entre las capas que se presume no son originales, sino producto de reparaciones caseras; intentos de sostener fragmentos que se separaban al romperse y algunos trozos de papel sueltos. El papel se halla en estado de extrema fragilidad; este hecho sumado a sus grandes dimensiones dificulta el examen de la obra.

Foto 4 – Detalle de formas recortadas en capas de papel ambarino

9.2 - DESARMADO DE LA OBRA

Después de analizar el caso, se resuelve desarmar la obra para lograr la individualización de cada una de las capas de papel que la conforman; posteriormente se realizará un examen más exhaustivo:

1. Se sostienen provisoriamente las partes rasgadas con pequeños trozos de cinta adhesiva, para evitar que las mismas se profundicen durante la manipulación *(foto 5)*
2. Se suspende la obra por su extremo superior. Se apoya la parte inferior sobre unas mesas para aliviar el peso. *(foto 6)*
3. Las partes sueltas, son retiradas para reubicarlas oportunamente.
4. Se realizan primeros auxilios realizando adhesiones provisorias, retirando las cintas y adhesiones que unen una capa con otra.
5. Una vez que se logra separar una capa completa se procede a enrollarla sobre un tubo de cartón, el cual se rotula, y se guarda para su posterior examen. (En ambos casos, debido a la gran rotura central, la hoja grande queda divida en dos partes que se enrollan por separado)
6. Al finalizar la tarea se obtienen 8 rollos que se identifican de la siguiente manera:

- Hoja 1 – Derecha
- Hoja 1 – Izquierda
- Hoja 2 – Derecha
- Hoja 2 – Izquierda
- Hoja 3 – Arriba
- Pie Derecho
- Pie Izquierdo
- Partes sueltas

Una vez concluido este procedimiento se puede inferir que la obra consta de tres capas de papel. Dos de ellas se encuentran mayormente completas[22] con el diseño de pantorrillas y pies, realizadas con trazos de pastel, que abarcan casi su totalidad; hay algunos faltantes de papel. La tercera presenta sólo la parte superior (1/3 de la hoja completa) con un área con trazos de pastel; el resto de las partes que la completan son trozos de papel separado y tienen muy poco dibujo; sólo unas líneas que parecen delinear un contorno. También –dentro de las partes que están sueltas- se encuentran las figuras recortadas de las 2 pantorrillas con sus respectivos pies que -se presume- completan la tercer hoja.

Vale aclarar que el orden indicado como hojas 1 - 2 ó 3 se refiere al que presenta la obra en el momento del ingreso al taller. Más adelante se verificará si dicha ubicación corresponde al original.

En este punto se puede comenzar a trabajar en cada hoja por separado. La obra se encuentra fragmentada, y a resguardo, hasta tanto se hagan los estudios y análisis pertinentes que permitan encarar su restauración.

[22] Se entiende como “completa” la hoja compuesta por 9 pliegos de papel de 70 x 90 cm que conforma cada una de las capas de la obra

Foto 5 – Adhesión provisoria

Foto 6 – Colgado de la obra

Deterioros y partes fragmentadas

9.3 - PRUEBAS Y ANÁLISIS SIMPLES SOBRE LOS MATERIALES CONSTITUTIVOS

Resistencia de la capa pictórica (pastel y fijador) a la abrasión

Para verificar el grado de adhesión de la capa pictórica al soporte se realizan pruebas, en un área de obra, intensificando en forma paulatina el grado de abrasión.

1. Haciendo un barrido leve con pincel de cerdas suaves.
2. Aplicación de goma de borrar molida, desplazándola sobre la capa pictórica por medio de un pincel de cerdas suaves.
3. Aplicación de goma de borrar en barra, directamente sobre la capa pictórica.

Resultado: No se observan mermas en ninguno de los procedimientos. El fijador mantiene sus cualidades de fijación, conservando las partículas de pastel perfectamente adheridas al soporte.

Medición de pH

Se realizó un control del pH con tiras indicadoras Merck Rango pH 0-14. El ensayo muestra que el papel tiene pH 5. [23]

Solubilidad de adhesivos y cintas adhesivas

Se realizaron pruebas en todos los adhesivos y cintas presentes en la obra. Se emplearon diversos solventes.[24]

Resultado: El tolueno resultó el solvente adecuado para reblandecer los adhesivos presentes en todos los tipos de cintas encontradas en la obra.

9.4 - ELABORACIÓN DEL PROYECTO DE RESTAURACIÓN

Este es el momento de reflexionar acerca del método más adecuado a utilizar en la restauración de la obra.

Se realiza un análisis global de la situación, para luego pasar a resolver los problemas relacionados con los procedimientos a llevar a cabo:

- Se trata de una obra de grandes dimensiones, compuesta por tres capas de papel en estado de elevada friabilidad y cuya composición estética está dada por el entramado de líneas de pastel que se integran –creando un efecto tridimensional- gracias al grado de translucidez que brinda el material de soporte.

[23] Procedimiento: Se coloca una gota de agua sobre la superficie del papel y pasados unos segundos se coloca la tira indicadora haciendo contacto con el agua durante unos segundos (es importante impregnar toda la tira) El cambio de color del papel sensible se compara con la escala colorimétrica.

[24] Procedimiento: Se aplican gotas de solvente en los bordes de la cinta, se deja actuar unos minutos hasta que comienza a reblandecerse el adhesivo y –con ayuda de un bisturí- se retira el soporte plástico. Mientras el adhesivo se mantiene en ese estado, con el bisturí se retira la mayor cantidad que se encuentra sobre el papel y el resto final, con un hisopo de algodón humedecido en el mismo solvente.

- Investigando sobre otras obras del artista se advierte que la forma de exponer este tipo de obras se repite en todos los casos y consiste en la suspensión de la misma desde su extremo superior, dejando libres sus otros márgenes; por lo tanto cada hoja de papel debe soportar su propio peso. Además, como se exhiben sin ninguna protección que las cubra, las corrientes de aire mueven constantemente las hojas.

- El estado de degradación del papel que se hace evidente en la gran cantidad de desgarros que presenta, sumado a la exigencia de resistencia que implica el mencionado sistema de exhibición, ponen de manifiesto la necesidad de brindarle un soporte auxiliar. Dadas las características de la obra este soporte no debería interferir en la translucidez del material, ni modificar sustancialmente su ligereza.

Concluyendo: Es prioritario brindarle a cada capa de papel un soporte auxiliar transparente y liviano.

- Se evalúa la posibilidad de realizar un laminado tradicional con papel Japón y metilcelulosa como adhesivo, pero las grandes dimensiones de las hojas, sumado al hecho de que este proceso implica un importante aporte de humedad, y que el papel Japón aportaría algo de opacidad, lo hacen poco recomendable.

- Se plantea como segunda opción la posibilidad de utilizar -como soporte auxiliar- un material inerte, transparente, fuerte y delgado: el tereftalato de polietileno[25] (Mylar – Melinex) de 50 micrones; y un adhesivo termoplástico: Beva 371[26], aplicado en una leve aspersión.

- Al realizar una adhesión generalizada, que involucre toda la gran hoja de papel, con un mismo procedimiento se solucionarían también todos los rasgados y roturas.

Se evalúa el hecho de que la capa pictórica está realizada en pastel y que la principal observación cuando se menciona este material -tanto en la bibliografía, como en las experiencias profesionales- indican los peligros que presenta su proximidad con los materiales con carga estática[27] (tal es el caso del tereftalato de polietileno). Pero luego de realizadas las pruebas de cohesión de la capa pictórica al soporte y comprobar que el fijador mantiene las partículas del pigmento adheridas al mismo, se desestima el riesgo.

Se realiza un ensayo del proceso proyectado, trabajando con un papel de similares características y Mylar de 50 micrones, donde se realiza el atomizado del adhesivo (Beva 371). Se utiliza calor leve y se obtienen buenos resultados, tanto en la adhesión como en la respuesta del papel.

También se comprueba la reversibilidad del adhesivo y los efectos sobre el papel, aplicando solvente por goteo entre el tereftalato y el papel. Al adhesivo se reblandece, pero queda sujeto al soporte donde fue aplicado (Mylar) permitiendo que el papel se desprenda con facilidad. No se observan vestigios de adhesivo en el papel de prueba.

[25] ***Terefatlato de polietileno:*** lámina resistente al calor fabricada a base de resinas de poliéster. Se presenta en varios grosores. Es inerte, resistente al aire, la humedad y a altas temperaturas.
[26] ***Beva 371:*** Adhesivo termoplástico, no acuoso, soluble en hidrocarburos (tolueno, xileno).
[27] El pastel tiza está compuesto de pigmento puro con una mínima cantidad de aglutinante.

Considerando las necesidades de la obra se elabora un plan de trabajo en 2 etapas en las que se cumplan los siguientes pasos:

Etapa 1

Trabajar sobre cada una de las partes en las que se encuentra dividida la obra, para hacerlo con mayor comodidad.

- Limpieza superficial
- Retiro de cintas adhesivas y otras adhesiones inadecuadas
- Alisado de la superficie del papel, eliminando arrugas, pliegues y frunces
- Sujeción provisoria de desgarros y roturas, utilizando cinta adhesiva.
- Reubicación de partes sueltas y sujeción provisoria

Etapa 2

- Recomposición de cada hoja completa
- Sujeción provisoria con cinta adhesiva
- Adhesión al soporte auxiliar
- Realización de injertos de papel
- Reposición cromática
- Reordenamiento de las capas

9.5 - LIMPIEZA SUPERFICIAL

Sobre toda la superficie de la obra se realiza un barrido con cepillo suave, para eliminar polvo, hollín, etc., verificando que no ocurran corrimientos ni abrasiones sobre la capa pictórica.

Antes de utilizar un método algo más profundo se realiza una prueba para determinar las limitaciones físicas del papel (esfuerzos al soporte, alteraciones a la superficie).

En las zonas de papel liso (sin trazos de pastel) que se encuentran percudidas, sobretodo en el borde superior de la hoja 1, se efectúa –muy cuidadosamente- una limpieza algo más profunda con goma de borrar molida y manipulada con un pincel. En áreas de manchas puntuales se realiza la limpieza con barra de goma.[28]

[28] Se utilizó como borrador: Magic Rub No. 1954[28] (Faber Castell)

9.6 - RETIRO DE CINTAS ADHESIVAS

Siguiendo el procedimiento pautado, se retiran todos los materiales ajenos a la obra; tanto los que venían con la obra como los que se colocaron provisoriamente para poder desarmarla. En este caso se trata de cintas adhesivas de distintos tipos: *(foto 7)*

Bifaz

Mágica

Embalaje (color marrón)

Cirugía (texturada)

Scotch

Papel (con mínimo poder adhesivo, colocada provisoriamente)

Todas estas cintas son bastante similares; así como los deterioros que causan.[29]

El adhesivo, en el caso de todas las cintas halladas, es soluble en tolueno; por lo que se decide emplear este solvente para su remoción.

La cinta de papel se retira fácilmente, sin necesidad de utilizar solvente.

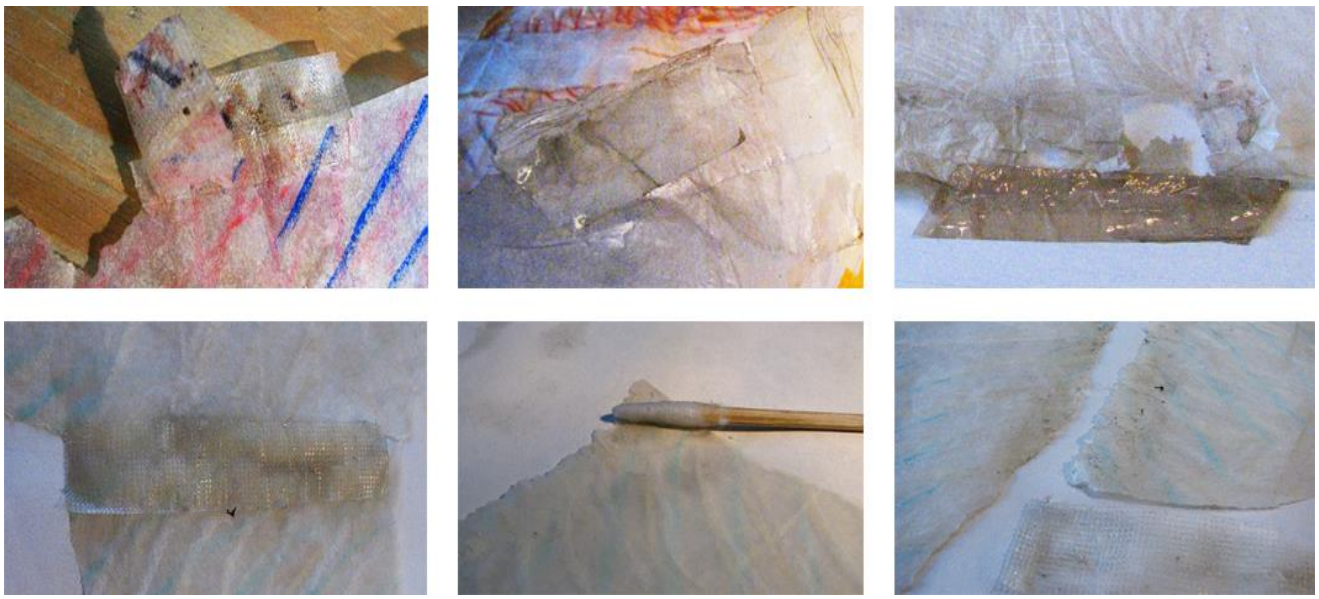


Foto 7 – Distintas cintas y desadhesión con hisopo y tolueno

9.7 - ALISADO DE LA SUPERFICIE DEL PAPEL

Una vez que el papel queda libre de adhesiones, que en muchos casos lo forzaban, generando pliegues y arrugas, éste tiende a relajarse y buscar su planimetría. En los casos en que se encuentran huellas muy marcadas se realiza un alisado de la zona afectada.

[29] El adhesivo envejecido penetra las fibras y produce una reacción química que mancha el papel y lo torna friable; cuando se seca, el plástico portador se desprende y los restos que quedan atraen la suciedad y pueden pegar las hojas de papel entre sí.

En las arrugas moderadas se realiza una humectación leve con hisopo y solución hidroalcoholica al 30% y se aplana con dobladera. En pliegues más severos se aplica calor suave con termocauterio hasta lograr el aplanado.

En el caso de las dos piezas recortadas de pies y pantorrillas, se encontraron muchas marcas horizontales de múltiples plegados. Se aplicó calor moderado-suave con plancha grande (de uso doméstico) hasta lograr un aceptable alisado de la superficie. *(Foto 8)*

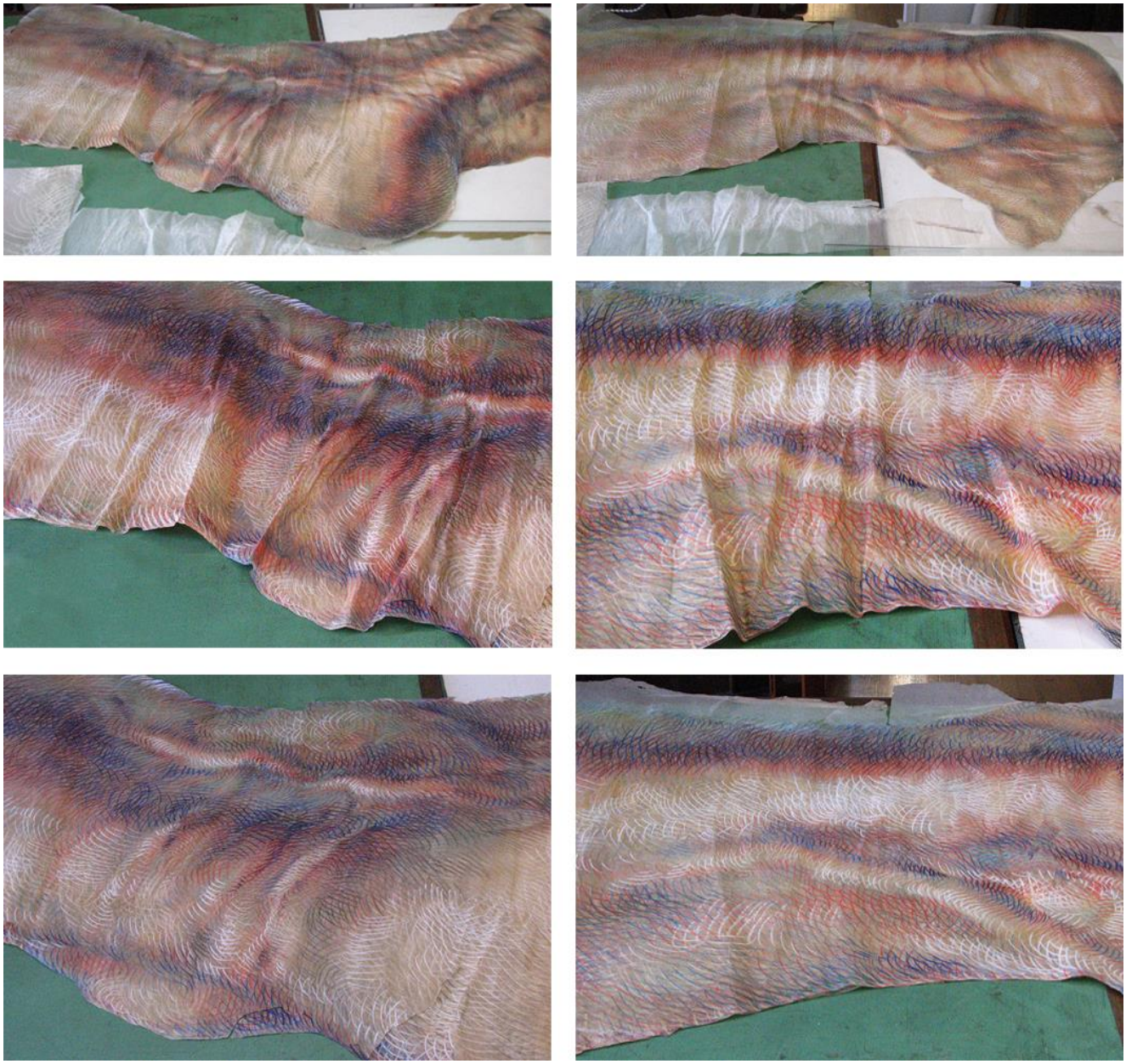


Foto 8 – Alisado de superficie (Arriba: antes – Abajo: después)

9.8 - SUJECIÓN PROVISORIA DE DESGARROS Y ROTURAS

Los numerosos desgarros y roturas que presenta el papel dificultan su manipulación. Al haberse eliminado todas las adhesiones inadecuadas los mencionados rasgados quedan expuestos a que, durante las tareas de recomposición de la hoja, se generen daños.

Se prueba el uso de papel Japón con adhesivo reversible en base a almidón, pero no genera una adhesión resistente para esta necesidad; se resuelve entonces utilizar cinta Filmoplast P[30]. Se aplican pequeñas tiras sobre la rotura, separadas unos 6 cm. una de otra. Se mantendrán en su lugar hasta el montaje sobre el soporte auxiliar. *(Foto 9)*

Foto 9 – Sujeción provisoria de desgarros y roturas

9.9 - REUBICACIÓN DE PARTES SUELTAS Y SUJECIÓN PROVISORIA

Muchas adhesiones fueron el resultado de reparaciones de roturas en las que algunos trozos de papel se desprendieron de la hoja grande. Pero otros fragmentos aparecen sueltos dentro del embalaje de la obra y necesitan ser ubicados en su lugar correspondiente.

La reubicación se realiza como si se tratara de un rompecabezas, por medio de la asociación de formas y color. *(Foto 10)*

Para la sujeción de las partes se utiliza cinta Filmoplast P.

Foto 10 – Se busca reubicar partes que coincidan por forma y/o color

[30] Cinta de papel japonés extrafino de pH neutro. Calidad de archivo

9.10 - RECOMPOSICIÓN DE CADA HOJA DE PAPEL

Hoja 1 - Se despliegan sobre la mesa de trabajo los dos grandes fragmentos que la componen y se sujetan provisoriamente con pequeños trozos de cinta Filmoplast P. Se advierten –en la parte central de la hoja- pedazos de papel liso adheridos con cinta bifaz y otro que –por su color y forma- parece corresponder a una de las formas de pantorrilla y pie recortadas. Esto nos lleva a pensar que dichos agregados no corresponden a esta hoja. Una vez recompuesta se pueden advertir varios faltantes de tamaño pequeño (menores de 3 cm.) y cuatro de mayor tamaño. En el borde superior presenta importantes trozos de cinta de embalaje color marrón, desgarros de papel y manchas de suciedad. *(Foto 11)*

Foto 11 – Partes que conforman la hoja 1 en el estado en que llegaron al taller

Hoja 2 – Se procede del mismo modo que en la hoja 1. En la parte superior izquierda aparece la firma del artista, dice: Cinalli '86. En la parte superior derecha existe un doble pliego (superpuesto), con entramado de trazos de pastel, de 70 x 70 cm (aprox.) adherido en su parte superior y lateral izquierda a la hoja grande. Las líneas trazadas en este pliego coinciden con líneas del dibujo subyacente, que se encuentra en la hoja 2, por lo que se considera como original del artista. Una vez rearmada la hoja completa, presenta un faltante en el sector superior central de 40 x 15 cm. (aprox.) y otro de 8 x 40 cm

(aprox.) en extremo superior izquierdo, sobre la firma. Los bordes superiores tienen manchas amarillentas. *(Foto 12)*

Foto 12 – Doble pliego - Parten que conforman la hoja 2

Hoja 3 – Lo que puede considerarse como parte integrante de una tercer hoja son fragmentos de papel, algunos pliegos completos de 70 x 90 cm. (aprox.) y otras hojas desgarradas en partes más pequeñas de forma irregular. Las que tienen restos de adhesivo en la parte superior y entramado de trazos de pastel, se presupone corresponden a la parte superior de la hoja grande y otras varias con unas pocas líneas de color parecen contornear las figuras recortadas. Se despliegan las hojas sobre la mesa y se trata de armar, casi como un rompecabezas; buscando puntos de unión, ya sea por cortes irregulares del papel o por coincidencias de las líneas del dibujo. Las mencionadas piezas recortadas de pantorrilla y pies, que se presuponían correspondientes a esta hoja, sirven de guía para la ubicación de algunos pliegos. En el sector superior, donde hay mayor entramado líneas, hay varias capas de papel superpuesto que dificultan la comprensión del armado y se interpretan como original del artista. Al concluir con el armado de las tres hojas quedan algunos trozos de papel liso sin ubicar. Podrían corresponder a las mencionadas capas superpuestas de la hoja 3, pero al querer ubicarlas los cortes no coincidieron. *(Foto 13)*

Foto 13 – Partes que conforman la hoja 3

9.11 – DESACIDIFICACION

Para este procedimiento se utiliza un buffer alcalino en base a óxido de magnesio con excipientes no acuosos, que no provoca deformaciones en el papel[31]

Si bien su acción desacidificadora es inferior a la de los sistemas basados en baños acuosos, resulta la única opción viable dadas las características de la obra.[32]

Se aplica en forma de spray fino, sobre ambas caras de cada una de las hojas. No se observan deformaciones ni modificaciones sustanciales.

9.12 - REORDENAMIENTO DE LAS HOJAS

Con las tres hojas reamadas se puede llegar a una conclusión con respecto al orden que tienen en la obra:

- La hoja 1 (o superior) es la que contiene la firma.[33]
- La hoja 3 (o posterior) es la que contiene los pies recortados.[34]
- La restante sería la hoja 2 (o intermedia).

9.13 - PREPARACIÓN DEL SOPORTE AUXILIAR

Luego de los análisis realizados durante el proyecto de restauración, se decide la utilización de tereftalato de polietileno de 50 micrones como soporte auxiliar para el papel deteriorado, por ser el material más adecuado; transparente y delgado de los que se consiguen en el mercado local.[35]

Utilizando un compresor se esparce el adhesivo[36] (BEVA 371) sobre el soporte auxiliar con un atomizado suave buscando depositar sobre el mismo una mínima cantidad de adhesivo.

9.14 - ADHESIÓN DE CADA HOJA AL SOPORTE AUXILIAR

Se despliega la hoja de tereftalato de polietileno con el adhesivo ya aplicado sobre una mesa. Se coloca sobre ella una de las hojas que componen la obra, e interponiendo una Mylar siliconado, se aplica calor

[31] Bookkeeper

[32] Las particularidades de la obra impiden el uso de tratamientos tradicionales de desacidificación, que implicaría la inmersión o aspersión de una solución acuosa, por ejemplo, de hidróxido de calcio al 2%. Esta técnica causaría deformaciones de superficie imposibles de subsanar.

[33] Más allá de ser el lugar donde es esperado que se encuentre, tratándose de una obra donde el efecto de translucidez es protagonista surgen dudas. Se corrobora la ubicación con los dichos del artista y en otras obras similares en las que la firma siempre aparece en la hoja superior.

[34] Debido a que esta hoja contienen las formas recortadas que están compuestas de varias capas de papel, ese sector pierde su característica transparencia; por consiguiente su única ubicación posible es en la parte posterior de la obra.

[35] El material se presenta en rollo de 150 cm. de ancho por lo que se requiere añadir dos láminas, superponiendo 5 mm. una sobre la otra, para obtener el tamaño necesario.

[36] Se utiliza una concentración de 40% v/v del adhesivo en tolueno.

con plancha de uso doméstico[37] a mínima temperatura para reblandecer el adhesivo. Se colocan en la zona bolsas con peso para fijar la adhesión.

Vale aclarar que, al ubicar la obra sobre el soporte auxiliar para su adhesión, se contempla un excedente de 15 cm. (aprox.) en la zona superior, previendo que al realizar el montaje de exhibición no sea necesario tocar partes de la obra.

Permanentemente se va controlando: la temperatura de la plancha y el grado de adhesión logrado.

Finalizada la adhesión se retiran los pequeños trozos de cinta adhesiva que se colocaron de manera provisoria para mantener unidas las partes desgarradas. *(Foto 14)*

Foto 14 – Adhesión de las hojas ya rearmadas al soporte auxiliar, con adhesivo termoplástico.

9.15 - REINTEGRO DE FALTANTES DE SOPORTE

Para el reintegro de papel faltante en las áreas que lo requieran se utilizan trozos de papel de la misma obra. En el momento de la recomposición de las hojas, quedaron trozos de papel liso sin ubicar, por no disponer de puntos de unión definidos. Dado que se dispone de este papel que no se puede reubicar en la obra se decide utilizarlo para los reintegros.

[37] Por tratarse de una obra de grandes dimensiones el uso de una espátula térmica convencional con una punta de mediana dimensión, que podría tener unos 3 x 5 cm., no sería adecuada ya que se requiere adherir zonas de considerable tamaño cada vez, para evitar pliegues y emplear tiempos adecuados.

El área del injerto se adhiere al soporte auxiliar, por medio de la aplicación de calor, con termocauterio o plancha doméstica, según sea el tamaño. *(Foto 15)*

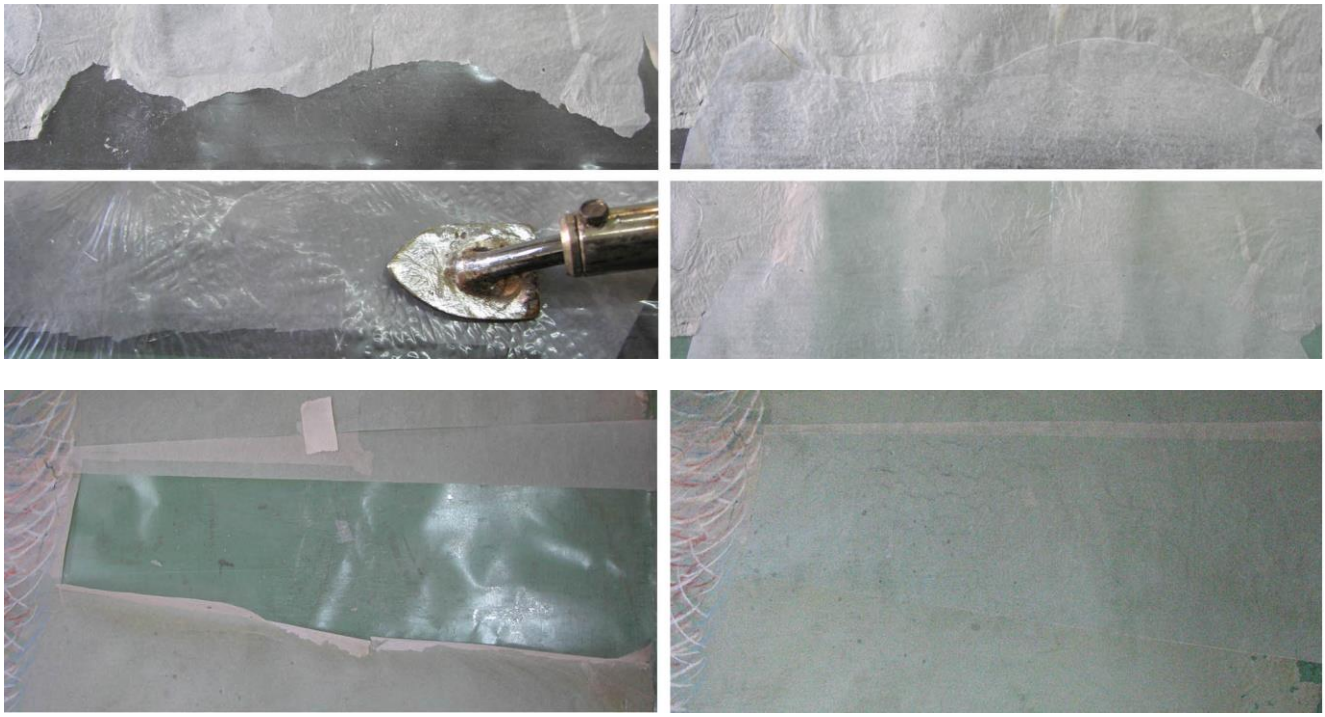


Foto 15 – Reintegro de faltantes de soporte

9.16 - ADHESIÓN DE LAS PIEZAS RECORTADAS A SU HOJA DE SOPORTE

En el caso de la hoja intermedia, que es la que contiene las dos piezas de los pies/pantorrillas recortadas, además de la adhesión generalizada al soporte auxiliar, se requiere la adhesión de dichas piezas -superpuestas- al papel de soporte principal.

Cada una de las piezas se presenta con múltiples arrugas horizontales; las mismas deben ser eliminadas previamente a la unión con el soporte de papel para que recuperen su dimensión original. Se utiliza plancha doméstica hasta lograr la planimetría. *(Ver Foto 8)*

La pieza que corresponde a la pierna ubicada a la izquierda de la obra se va a adherir sobre parte del papel adherido al soporte auxiliar.

Se utiliza adhesivo reversible en base a almidón, de bajo poder humectante. Se aplica por sectores, ya que se trata de una gran superficie, y se ubica en la hoja con la guía de las líneas de pastel que se inician en la forma recortada y continúa en la hoja de soporte principal.

La pieza que corresponde a la pierna ubicada a la derecha de la obra se va a adherir sobre un sector que tiene un importante faltante de papel; por lo tanto una gran parte de la adhesión se realizará directamente sobre el soporte auxiliar (Mylar) atomizado con BEVA 371. Se ubican adecuadamente y se aplica calor para lograr la adhesión. Posteriormente se adhieren las partes que no tomaron contacto con la Beva 371, con el adhesivo de almidón. *(Foto 16)*

Foto 16 – Adhesión de las piezas recortadas a su hoja de soporte

9.17 - REINTEGRO CROMÁTICO

Una de las últimas fases de la restauración de la obra, es la reintegración cromática, que es donde se reconstruyen los faltantes de color. El objetivo es devolverle a la obra su legibilidad desde un punto de vista estético salvaguardando su valor documental.

Múltiples teorías, criterios y metodologías se han presentado a través de los años y en diversos países; algunas confusas y contradictorias, de las cuales se pueden tomar las siguientes pautas:

- Recuperar la unidad de la obra
- Ceñirse estrictamente a la laguna de la pintura original
- Reintegrar los faltantes que disturben la visión de la obra
- Ser visible y reconocible del original
- Usar materiales estables, reversibles, más frágiles y de comportamiento similar al original
- Es fundamental actuar con una visión crítica y objetiva y aplicando el sentido común.

Los faltantes de capa pictórica de la obra coinciden -en todos los casos- con faltantes de soporte. Este hecho genera una primera diferencia que ayuda a su identificación como material de reintegro, ya que el color del papel del injerto difiere levemente del circundante.

Como ya mencionamos, la capa pictórica está realizada en pastel tiza. Se resuelve utilizar para el reintegro cromático, lápices de color Carand'ache Prismalo 999. La línea realizada sobre el papel presenta una textura diferente a la del material original y se busca obtener un tono más alto que el original.

La técnica empleada emula los trazos del artista, en la mayoría de los casos se trata de completar líneas que están interrumpidas por el faltante. En áreas donde el faltante es mayor y no hay referencias de la dirección o color de las líneas, se realiza el trazado repitiendo tonos y formas de la zona aledaña. *(Foto 17)*

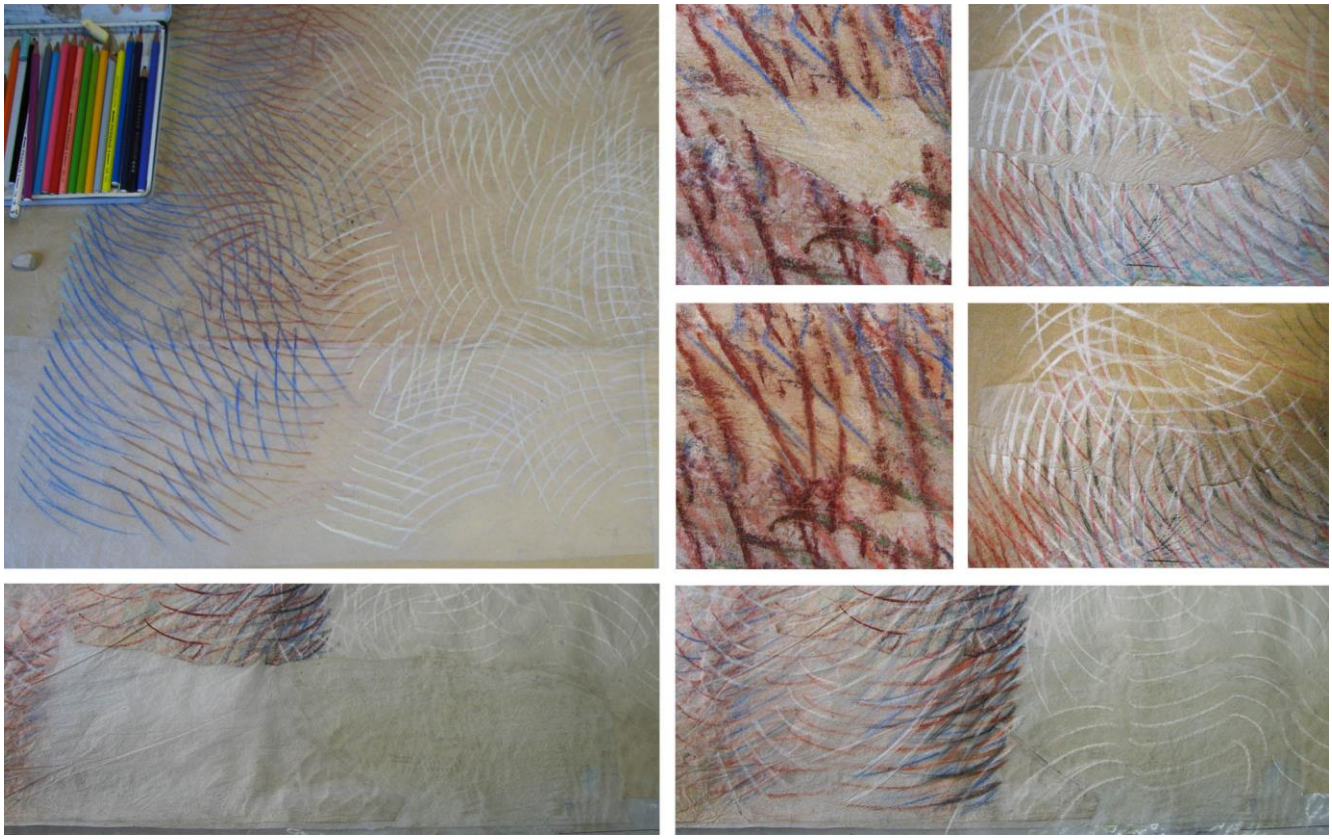


Foto 17 – Reintegro cromático

9.18 – SISTEMA DE GUARDA

Finalizadas las tareas de restauración la obra queda en guarda provisoria en el taller de restauración hasta tanto se elabore un marco adecuado para su exhibición.

Para la guarda se utilizó un cilindro de cartón de 35 cm. de diámetro (aprox.) forrado con Mylar de 100 micrones. Las hojas que componen la obra fueron enrolladas con la capa pictórica hacia afuera y en el exterior se realizó una cubierta con papel libre de ácido.

ESQUEMA DE CONFORMACIÓN DE LA OBRA

Hoja superior

- Firma del artista arriba a la izquierda.
- Un segundo pliego, de 70 x 90 cm. superpuesto arriba a la derecha

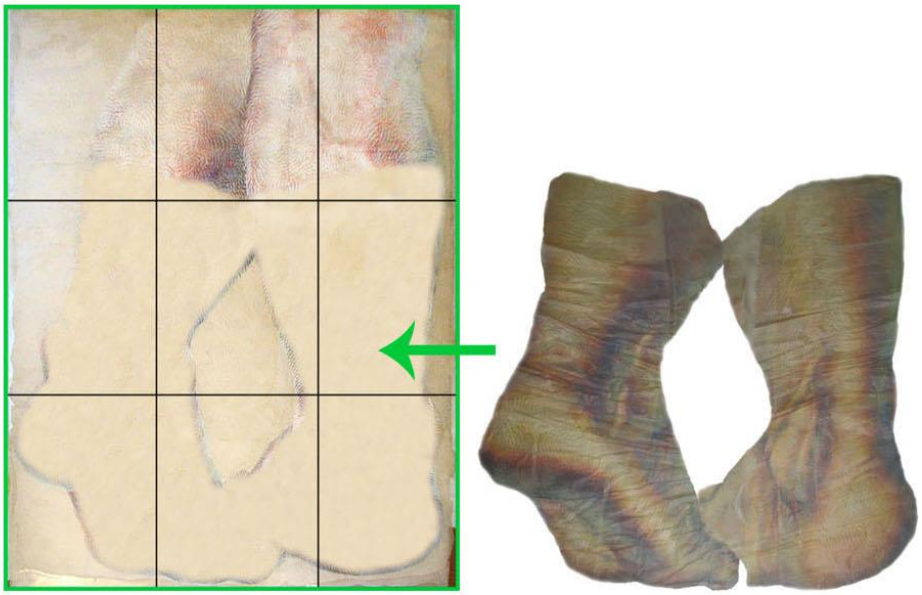
Hoja intermedia

- No presenta agregados.

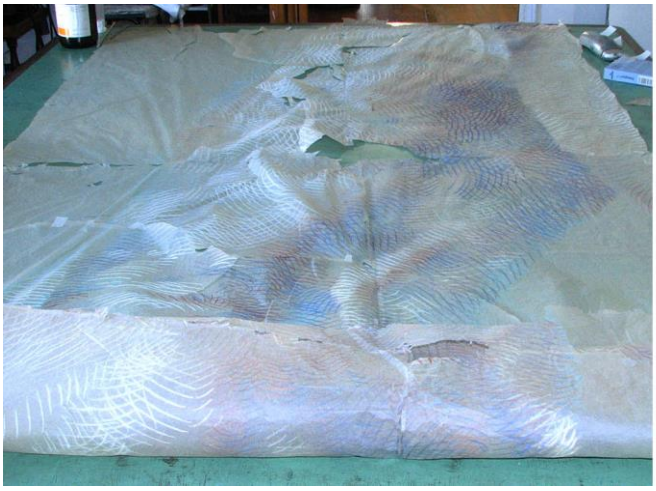
- **Tres capas de papel**
- **Cada hoja formada por 9 pliegos de 70 x 90 cm.**

Hoja inferior

- La hoja presenta una sector donde solo hay algunos trazos que delimitan un contorno.
- Las dos formas recortadas se ubican superpuestas en ese espacio.



10 - FOTOGRAFIAS COMPLEMENTARIAS



Hoja 1 – Estado inicial – Estado final

Hoja 2 – Estado inicial – Estado final

Hoja 3 – Estado inicial – Estado final

Obra completa - Antes y después de la restauración

Obra completa – Estado después de la restauración

Detalle donde se observan las tres capas de papel que componen la obra

11- CONCLUSIONES

Aunque se considere el **concepto** como dato central en la restauración del arte contemporáneo, no podemos olvidar los factores discrepantes que surgen a la hora de llevar a cabo una intervención: la opinión del artista, factores estéticos y artísticos, historicidad, autenticidad, funcionalidad, importancia relativa de la obra, ética de restauración, aspectos legales, limitaciones materiales, técnicas y financieras.

Infinitas son las soluciones que pueden surgir, de acuerdo a las distintas necesidades planteadas por las particularidades de las obras:

- La necesidad de sustituir piezas (instalaciones, obras accionadas por motor, etc.). En muchos casos se intenta que sea la misma pieza, del mismo fabricante, etc., preservando el "amor por la materia original" y siempre luchando con el conflicto con el valor de autenticidad.
- La reproducción es una tendencia cada vez más extendida: la conservación del original sin ninguna intervención y la realización de un facsímil que será el expuesto.
- La restauración integral puede ser necesaria en casos en los que la restauración tradicional no satisface la necesidad de recuperar el aspecto original que presentan muchas obras de arte contemporáneo, como ocurre con los monocromos.
- Muchos proyectos son creados para ser realizados por terceros, a través de réplicas en las exposiciones, museos, o en las colecciones privadas para los que hayan sido adquiridos.
- Algunos artistas restauran ellos mismo sus obras, sin supervisión de un restaurador, aunque las normas vigentes en la actividad de la conservación y restauración son completamente contrarios a esta postura.

Existen tantas formas de intervenir como artistas y obras.

La mayoría de artistas no registra el proceso de creación de sus obras, ni se plantean el problema de su conservación y restauración. Hay restauradores que opinan que sería importante que el artista se interiorice sobre los materiales y su compatibilidad a la hora de construir la obra de arte; y muchos artistas opinan que imponerse limitaciones atenta contra la creatividad.

Pero la información que poseen los profesionales de la conservación/restauración debe abrirse a nuevas áreas, incluyendo la coordinación y asesoramiento en los desafíos que muchas veces plantean las obras de arte o las necesidades del artista, colaborando directamente con ellos -si lo requieren- en la creación o materialización de sus proyectos artísticos.

La labor de conservación/restauración puede aportar al estudio del arte contemporáneo documentación e información trascendente, tanto del artista como de la obra de arte, en todos sus aspectos (materiales, conceptuales, formales, expositivos, etc.), por eso se requiere llevar a cabo una metodología apropiada, que sea capaz de generar y conservar esta documentación e información, extraordinariamente valiosa para la historia del arte.

La conservación de Arte Contemporáneo es una compleja tarea, debido a todos los factores que implica.

En la búsqueda de otros abordajes posibles

A la hora de encarar la conservación y/o restauración de una obra de arte contemporáneo, seguramente descubriremos que todos los conceptos aprendidos y los planteos éticos que, como profesionales, utilizamos como herramientas elementales, no son suficientes. Se pone de manifiesto, entonces, que la formación académica recibida -en general- o por lo menos en nuestro país, está apuntada a la

materialidad y técnicas del llamado arte clásico. Es fundamental brindar al estudiante una formación complementaria, con carácter profesional, que le dote de las competencias, habilidades y destrezas específicas que requiere la conservación-restauración del arte contemporáneo en toda su complejidad. Resulta indispensable apelar a otros recursos y a otras miradas más amplias.

El reto para los conservadores y restauradores se encuentra en las dificultades que plantea el carácter efímero de muchas de las obras que se realizan, debiendo discernir muchas veces entre la necesidad de llevar a cabo tratamientos de restauración o aceptar que la transformación de sus materiales en el tiempo forman parte del hecho artístico.

Si bien la base teórica y práctica en la que se basa la restauración del arte contemporáneo es similar a la del arte tradicional, se le incorpora a estos planteamientos cierta complejidad, ya que aparecen involucrados muchos temas éticos y humanos, además de las materias primas utilizadas. El empleo de materiales nuevos y diversos, muchos de los cuales provienen de mundos ajenos al arte, generan muchos cuestionamientos y controversias, debido a que su comportamiento a través del tiempo no está verificado.

Dado que podemos afirmar que el arte contemporáneo -atravesado por la experimentación-tanto en el concepto, como en la forma, los materiales, la técnica y en su realización, es diferente al arte clásico, su conservación y restauración también se ve obligada a ampliar sus horizontes y buscar otros criterios de abordaje.

> *En el caso particular de la obra objeto de la presente tesis, por ejemplo, mantener la transparencia y el carácter etéreo del papel resultaba primordial. Los métodos tradicionalmente utilizados para brindarle un soporte auxiliar (que era necesario debido al estado de fragilidad que presentaba el soporte) no aportaban la solución a la problemática planteada:*
>
> > *Un adhesivo al agua presentaba muchos riegos y complicaciones para un material debilitado, que se incrementaban debido al tamaño de la hoja de papel*
> >
> > *El papel Japón entorpecía la translucidez del papel original.*
>
> *Fue necesario buscar otras opciones, que resultaban ajenas a los tratamientos usuales para la laminación de papel. Antes de tomar una decisión final, se realizaron pruebas del tratamiento, de su reversibilidad y de su resultado. Se realizaron interconsultas con otros profesionales y se resolvió que la técnica propuesta resultaba adecuada.*

Como restauradores profesionales, valoramos las necesidades estéticas y mecánicas de la obra y buscamos desarrollar el tratamiento más adecuado a la misma. Nos basamos en técnicas conocidas y tratamos de perfeccionarlas y adaptarlas –muchas veces mediante ensayos a base de prueba y error- a los materiales disponibles y accesibles en nuestro medio, ya que generalmente los productos utilizados y sugeridos por reconocidos profesionales extranjeros no están disponibles en nuestro país o resultan excesivamente costosos. Los procedimientos aplicados no pueden generalizarse, ya que cada obra es un caso único y diferenciado, por lo que la investigación de nuevos métodos, técnicas y materiales, y el trabajo interdisciplinario se hacen extremadamente necesarios.

Tampoco es ajeno a la Conservación preventiva del arte contemporáneo el sistema de montaje y exhibición de las obras. Muchas veces, el artista no contempla este punto y lo deja librado a la decisión del curador o el montajista, y ninguno de los intervinientes aplica criterios de conservación.

En el caso de nuestra obra, el montaje que presentaba era el utilizado por el artista para la exposición en salas de Museo. El mismo pudo haber sido adecuado para ese fin, pero no resultó efectivo para exhibirla y protegerla en el domicilio particular de su propietario.

Un sistema de montaje inadecuado para el ambiente en que la obra estuvo ubicada por mucho tiempo causo, en este caso, graves deterioros.

Si bien para muchos artistas lo importante es el concepto, la expresión, la originalidad, la innovación y pueden gestar su obra sin considerar la finalidad de perdurar en el tiempo; e incluso algunos pueden fundamentarla precisamente en su autodegradación, los deterioros que se observan en las obras son -en la mayoría de los casos- tan sólo fruto del desconocimiento, la despreocupación o la incompatibilidad de materias.

Esta supuesta desinformación da como resultado: manchas, roturas, cuarteados prematuros, cambios de color, desprendimientos, fragilidad de los materiales, deformaciones que se producen en obras con muchas y diferentes texturas; todo esto resulta ser producto -frecuentemente- de la utilización de materiales totalmente nuevos y sin estudios ni ensayos en lo que se refiere a su comportamiento y mucho menos su conservación.

En la actualidad la formación académica de los artistas está enfocada a la experimentación en el uso de materiales en cuanto a los recursos plásticos que éstos puedan ofrecer, aunque no se les otorga herramientas de conocimiento respecto de las características técnicas, modos de uso y procesos de degradación en determinadas combinaciones.

Viendo los resultados, que llevan a muchas piezas de arte a su inexorable deterioro -y casi como la mejor práctica de conservación preventiva- debemos considerar la necesidad de impartir información a los estudiantes de todas las escuelas de arte, a través de materias como Tecnología de los materiales, Materiales no tradicionales, etc.

Es fundamental que en su etapa de formación los futuros artistas puedan acceder al conocimiento de los procesos de elaboración de los materiales de los que disponen para realizar sus obras y sus procesos de envejecimiento y a desarrollar el espíritu de investigación interdisciplinaria para explorar nuevos materiales con los que se desee experimentar, así como también acercarse a la figura del conservador/restaurador para poder interactuar en busca de la mejor solución a los problemas que puedan plantearse. Cada uno seguirá eligiendo las técnicas y materiales que aplicará con total libertad creativa; pero si desea que su pieza se conserve de manera adecuada a través del tiempo, tendrá las herramientas para lograrlo.

Se trata de minimizar las posibilidades de deterioro de las obras, o lo que es peor, su inexorable pérdida, cuando esto no sea intención del artista.

La propia experimentación material que los artistas han desarrollado para su producción artística, así como las diversas problemáticas presentes en su conservación, crea la necesidad de llevar a cabo una investigación pormenorizada de los materiales utilizados en las obras, así como plantear alternativas para ser conservadas. Se considera indispensable que una importante fuente de documentación sea el propio artista.

De igual modo, se hace evidente la necesidad de disponer de bancos de información de materiales, ya que la utilización de tan diversas materias primas hace muy compleja la tarea de conocer sus características y, aún más, sus procesos de degradación.

Una de las grandes ventajas en la conservación/restauración de obras de arte contemporáneo es la posibilidad de establecer contacto directo con el creador.

Para resolver las incógnitas que surgen en el momento previo a la intervención de la obra, resulta muy productivo realizar un acercamiento al artista, a su entorno profesional y personal, para conocer cómo se conformó la obra (materiales/técnicas), qué perspectivas se tenían para el futuro y cómo se depositó la significación en los materiales elegidos. De igual modo, es importante comprender el contexto de formación y desarrollo en su carrera artística

Esto puede representar un reto, ya que debido a cuestiones de formación y desenvolvimiento en distintas áreas, muchas veces resulta complicado establecer una comunicación fluida por la dificultad que implica la falta de un lenguaje común, cayendo en omisiones, malas interpretaciones o incluso errores. Desarrollar una metodología resulta indispensable, debido a que es necesaria la creación de líneas de entendimiento no solo entre la obra y el restaurador, sino entre todas las partes involucradas.

> *En nuestro caso, pudimos contactarnos con Ricardo Cinalli, en un primer momento vía mail y posteriormente en forma personal. Tuvimos la oportunidad de hacerle una entrevista, que fue registrada en audio.*[38] *La interacción artista/restaurador resultó muy enriquecedora para ambas partes y de gran importancia en la toma de decisiones; la información provista por el artista permitió corroborar que lo prioritario, a la hora de encarar los procesos de intervención, era salvaguardar las características más destacadas de las obras de este periodo: "levedad y transparencia".*
>
> *En el intercambio de ideas, y en vista de los efectos del paso del tiempo sobre su obra, se genera -naturalmente- en el artista una toma de conciencia sobre las particularidades de su técnica de trabajo, así como acerca de los beneficios de utilizar materiales adecuados que permitan una correcta conservación de la obra a través del tiempo.*
>
> *Cinalli comparte sus dudas sobre el uso de algunos materiales y el deterioro que podrían causar en su obra, manifiesta interés por las recomendaciones de conservación preventiva sugeridas y admite que -con el correr de los años y gracias a la divulgación de la información- buscó mejorar la calidad de los materiales utilizados; pero no es un tema que lo desvele. Acepta los efectos de la degradación del material como parte de la evolución de la obra.*

Es destacable la importancia de la entrevista como herramienta, ya que es gracias a ésta que se cuenta con información de primera mano que el restaurador -como especialista- puede traducir en datos significativos para una intervención.

Esta interacción puede ser beneficiosa para ambas partes ya que también permite que los artistas desarrollen una forma de trabajo que puede resultarles ventajosa; contando con el aporte de los restauradores como fuente de información específica durante la fase creativa.

Resultaría de gran utilidad poder acceder -también en el futuro- a los testimonios que puedan aportar los productores de las obras; para ello, se requiere contar con una metodología adecuada para la recolección de la información que permita garantizar su correcta preservación a través del tiempo.

Para ello es necesaria la creación de una base de datos de los artistas contemporáneos; donde se registre cómo y con qué producen sus obras; donde señalen no solo consideraciones técnicas, sino también la

[38] Transcripción en Anexo. Pág. 56

información conceptual. De este modo, cuando el restaurador se vea en la necesidad de intervenir piezas de esos autores, contará con herramientas valiosas; indispensables para desarrollar su tarea.

En los últimos años se han desarrollado distintos modelos de entrevista como parte de la documentación que se lleva a cabo antes de intervenir en una obra. Importantes Museos e instituciones han establecido una red internacional en la que la información es primordial para crear un archivo virtual de artistas. Dichas entrevistas se realizan con cada artista con la finalidad de conocer el proceso artístico y de experimentación, los materiales empleados, las técnicas, las relaciones con otras obras, la voluntad del artista y las cuestiones relevantes respecto a la conservación, a la hora de tener que intervenir en su obra.

Deberá dársele un nuevo sentido a la idea del respeto por la obra de arte, ya que respetarla implicará comprender qué rasgos son los esenciales en la misma para poder preservarlos.

Habrá que buscar un nuevo modelo ético más flexible, necesario ante un arte que cambia, muta y hasta puede ser creado para no subsistir.

12- BIBLIOGRAFIA

AA.VV. — UN MANUAL DE ENSEÑANZA PARA EL TALLER DE CONSERVACIÓN PARA REPARACIÓN DE PAPEL Y LIBROS - Archivo Nacional de Cuba - La Habana, Cuba – 2000 - http://biblioteca.ucm.es/foa/doc16790.pdf

AA. VV. — ENCICLOPEDIA DE LA SALUD Y SEGURIDAD EN EL TRABAJO – OIT – Ministerio de Trabajo y asuntos sociales – Cap. 72: Industria de la pasta de papel – Directores del capítulo: Kay Teschke y Paul Demers – 2001 - España

Badoza, S. / Bellini, C. — ORIGEN, DESARROLLO Y LIMITES ESTRUCTURALES DE LA INDUSTRIA DEL PAPEL EN ARGENTINA, 1880-1940 – Revista de Historia Industrial – nº 53 – Año XXI – 2013 – Argentina

Balmaceda, José Carlos — LA CONTRIBUCIÓN GENOVESA AL DESARROLLO DE LA MANUFACTURA PAPELERA ESPAÑOLA. Centro Americano de Historiadores del Papel – Málaga - 2004

Beck, Ingrid. — MANUAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE DOCUMENTOS - México - Archivo General de la Nación - 1992

Brandi, Cesare — *TEORIA DE LA RESTAURACION* – 1988 – Alianza Forma Editorial – Madrid – España.

Calvo, Ana — CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN: Materiales, Técnicas Y Procedimientos: De la A a la Z - Editorial El Serbal - España – 1997

Centro Cultural Recoleta — *RICARDO CINALLI*, Sueños Carne Sombras Memoria – Catalogo de la muestra 2 al 27 de setiembre de 1998 – Alexandra Phillips Curadora – Bs. As. – Argentina

Cerruti, Julia — ANÁLISIS TECNOLÓGICOS Y PROSPECTIVOS SECTORIALES – Papel y celulosa – Ministerio de Ciencia y Tecnología – Febrero de 2016 - Argentina

Copedé Maurizio — *RESTAURACION DEL PAPEL* – Prevención, conservación, reintegración – 2012 - Editorial Nerea - España

Crespo, C. – Viñas, V. — LA PRESERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE DOCUMENTOS Y LIBROS EN PAPEL. UN ESTUDIO DEL RAMP CON DIRECTRICES - Programa General de información y UNISIST - París Unesco -1984 http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000635/063519so.pdf

Crivelli, Ricardo — NOTAS SOBRE PAPEL HECHO A MANO - Ardila y Asociados - Buenos Aires – 1993

De La Lande, Jerome — ARTE DE HACER EL PAPEL SEGUN SE PRACTICA EN FRANCIA, Y HOLANDA, EN LA CHINA, Y EN EL JAPÒN. Descripción de su origen; de las diferentes materias de que puede fabricarse; de los molinos holandeses, y de los cilindros; y del arte de hacer los cartones, caxas y varios adornos de pasta. - Academia de Artes y Ciencias – Traducido de orden de la Real Junta – Con licencia, en Madrid, por D. Pedro Marin - 1778

Doërner, Max — *LOS MATERIALES DE LA PINTURA Y SU EMPLEO EN EL ARTE*, 6º Edición de la 18º Edición alemana actualizada por Thomas Hoppe – 2005 – Editorial Reverte, SA. Barcelona - España

Eco, Humberto — *COMO SE HACE UNA TESIS*, Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura – Colección Libertad y Cambio – Serie Práctica – 1977 – Editorial Gedisa – Barcelona – España.

Gómez, María Luisa — LA RESTAURACIÓN: EXAMEN CIENTÍFICO APLICADO A LA CONSERVACIÓN DE OBRAS DE ARTE - Arte cátedra - España – 2005

Llamas, Rosario — DE LO MATERIAL A LO ESENCIAL EN LA CONSERVACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO, O CÓMO CONSERVAR LOS VALORES DEL BIEN SIMBÓLICO - Valencia - 2013 - Low cost books

Lopez Anaya, Fernando — EL PAPEL HECHO A MANO - Instituto Salesiano de Artes Gráficas - Buenos Aires – 1981

Maltese, Corrado — LAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS - Manuales Arte Cátedra. - Madrid - 1999

Mc Cleary, J. – Crespo, L. — EL CUIDADO DE LIBROS Y DOCUMENTOS - *Manual práctico de conservación y restauración* - Clan Editorial – 1997

Mata Delgado – Elorduy — "LA INTERVENCIÓN DEL ARTISTA EN LA RESTAURACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO", *Intervención.* Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología (3), 74-79 - 2011

Molina Tirado, Liliana B. — ENCOLADO INTERNO DEL PAPEL: BREVE RESEÑA DE LA FISICA Y QUIMICA DE LOS AGENTES ENCOLANTES MÁS RELEVANTES EN LA ACTUALIDAD – INTI – Cicelpa – Buenos Aires, Argentina

Muñoz Viñas, Salvador — LA RESTAURACION DEL PAPEL (2º Edición)- Editorial Tecnos (Grupo Anaya S.A.) – 2018 - Madrid

Portela, Julio — *RICARDO CINALLI: Neoclasicismo y vanguardia* – Nota publicada en www.leedor.com, el 16 de mayo de 2006

Righi, Lidia (coordinadora) — *CONSERVAR EL ARTE CONTEMPORANEO* – La conservación y la restauración hoy. De la manualidad artesanal a la investigación multidisciplinar - 2006 - Editorial Nerea - Arte y restauración - San Sebastián - España

Rizzo, Patricia y otros — *RICARDO CINALLI, Obras 1985-2006* – Catalogo del Museo Nacional de Bellas Artes - Patricia Rizzo, Renata Rita, Sandra Miller, Eduard Lucie Simth (textos críticos) - 27 de abril al 19 de junio de 2006 – Patricia Rizzo Editora – Bs. As. - Argentina

Rodriguez Laso, M. Dolores — EL SOPORTE DE PAPEL Y SUS TECNICAS. DEGRADACION Y CONSERVACION PREVENTIVA – Servicio editorial de la Universidad del País Vasco

R0zenwasser, Einat — *RICARDO CINALLI "Mis obras más importantes surgen del inconsciente"* – Nota publicada en www.revistanueva.com.ar - NUEVA La revista del interior, el 25 de mayo de 2012

Santabárbara Morera, Carlota — LA TEORÍA DE LA RESTAURACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO. CRITERIOS DE INTERVENCIÓN. Artículo publicado en: Conservación de Arte Contemporáneo 19º Jornada – Departamento de Conservación/Restauración – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – 2018 – Pág. 257/266

Santabárbara Morera, Carlota — LA TEORÍA DE LA CONSERVACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO DE HILTRUD SCHINZEL. *"Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi".* Artículo publicado en: Conservación de Arte Contemporáneo 15º Jornada –

Departamento de Conservación/Restauración – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – 2014 – Pág. 11/20

Taylor, John Russell — *RICARDO CINALLI* – Edizioni Della Bezuga – Copyrigth by Alba – 1992 – Florencia – Italia

Viñas Lucas, Ruth — ESTABILIDAD DEL PAPEL EN LAS OBRAS DE ARTE- Fundación Mapfre- 1996

ARTÍCULOS

Keiko, K. – Meden, S. — EL PAPEL: SUS CUALIDADES ESCENCIALES - Claves OAP: Contenidos de calidad sobre conservación preventiva

National Preservation Office — PORQUÉ UTILIZAR PAPEL PERMANENTE - Claves OAP: Contenidos de calidad sobre conservación preventiva

Novotny, Deborah — CONSERVACIÓN PREVENTIVA EN ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS - Claves OAP: Contenidos de calidad sobre conservación preventiva

Van Der Reyden, Dianne — PAPER DOCUMENTS - Storage of natural history collections. Volume 1, A preventive conservation approach - Society for the Preservation of Natural History Collections - Guidelines for the Care of Paper Artifact - Smithsonian Institution – 1995

SITIOS WEB

www.ricardocinalli.com (Sitio oficial del artista)

http://tesauros.mecd.es/tesauros/materias.html (Tesauros del Patrimonio Cultural de España)

http://www.riadicyp.org/ (Red Iberoamericana de Docencia e Investigación en Celulosa y Papel)

http://www.mincyt.gob.ar/publicaciones (Publicaciones del Ministerio de Ciencia y Tecnología)

www.**sca**.com/global/**publicationpapers**/pdf/brochures/**paper**making_es.pdf (Soporte técnico de los papeles para SCA Publication Papers)

https://www.royaltalens.com/media/1412325/Hulpmiddelen_ESP.pdf (Guía de materiales auxiliares, de talens España)

https://www.museoreinasofia.es/publicaciones (Actas de las Jornadas de Conservación de arte Contemporáneo)

ANEXO

ENTREVISTA CON EL ARTISTA

Cuando decidí realizar mi tesis en base a una obra de Ricardo Cinalli, y comencé a recabar información acerca del artista, uno de los primeros datos que obtuve fue que tenía fijada su residencia en Londres. Quería encontrar la manera de hacer contacto directo con él, porque considere fundamental su aporte para poder tener un conocimiento más acabado de la esencia de la obra.

El primer punto de conexión fue a través de la Galería MITO, de Arte Contemporáneo, en Barcelona, donde Cinalli expuso su obra. Ellos, amablemente, le pasaron mis datos para que se comunique conmigo.

Para mi sorpresa, a los cuatro días recibí una cordial respuesta, haciéndome saber de su interés por colaborar con el trabajo de restauración y con mi tesis. Iniciamos así una serie de mails donde intercambiamos información (*a título informativo la secuencia de mails se encuentra en el adjunto, al final de la presente tesis*). Cinalli manifestó sus deseos de ver la obra personalmente en una próxima vista a Bs. As. y acordamos realizar un encuentro, que además me permitiría aclarar algunas dudas acerca de cuestiones técnicas.

Gracias a la cordialidad del Sr. Ricardo Cinalli, en ocasión su visita a Bs. As., en junio de 2012, pudimos conocernos personalmente. Lo invité al taller de restauración donde se encontraba la obra para que pueda ver el trabajo realizado y para poder hacerle algunas preguntas que completen la información acerca de la misma.

Nos encontramos: Ricardo Cinalli *(a la derecha de la foto);* Guillermo Urbano *(a la izquierda de la foto)* -propietario de taller donde desempeñaba mis tareas- y yo (Perla Bavosi)

La obra se encontraba desplegada sobre unas mesas; aún sin terminar de armar y sin enmarcar. Las tres grandes hojas de papel, ya restauradas, estaban unas sobre otras en el orden que supusimos correcto. Ricardo Cinalli la estuvo observando durante largo rato. Intercambiamos comentarios, dudas, relatos de interés; resultó un encuentro muy satisfactorio y enriquecedor para ambas partes. Nos agradeció y felicitó varias veces por el trabajo realizado y manifestó estar muy a gusto con el resultado de la restauración.

Se transcribe a continuación los puntos más relevantes de la entrevista realizada:

Ricardo Cinalli: Realmente los felicito por el trabajo. Cuando mencionaste que lo iban a montar sobre un material acrílico (algo así entendí yo), no lograba hacerme a la idea de cómo iba a quedar; pensaba que era algo rígido. Nunca imaginé este resultado; se mantiene la levedad del papel, la calidad etérea de la obra. Creo que recuperaron una obra que estaba en camino a su destrucción.

Perla Bavosi: Como ves el estado del papel, notás cambios significativos?

Ricardo Cinalli: Con respecto a su color lo veo bastante bien. Esta obra es del 86; en esa época el papel que utilizaba no era libre de ácido. Empecé esta técnica alrededor del 82; el primer tissue paper es del Hornsey College of Art[39], fue el primer intento de trabajar con la transparencia del papel en las "partes del cuerpo". La técnica fue evolucionando. En general el trabajo artístico se inicia como una experiencia, una experimentación; no tenía conocimientos de conservación. En la actualidad, después de aprender algo al respecto, me intereso por trabajar con papeles libre de ácido; en cierto modo, siempre me preocupó ver que las obras tendían a ponerse amarillas.

Hace unas semanas vinieron a mi taller unos italianos a fotografiar mis obras, para un catálogo y encontramos unas "partes del cuerpo" muy amarillentas; a ellos les encantó esta característica en la obra. Sus comentarios me dieron otra visión y decidí a aceptarlo como una huella del paso del tiempo, algo que les aporta cierto encanto. Las obras que menciono estuvieron dando vueltas por todo el mundo; están mucho más amarillentas que esta obra.

PB: Como ves el estado de la capa pictórica; del pastel?

RC: A simple vista te digo que el pastel tiene la misma intensidad que en su estado original.

PB: Se mantiene muy bien fijado.

RC: Si, y recuerdo perfectamente los colores porque usaba siempre los mismos y veo que los blancos siguen siendo blancos, los azules, los verdes, están impecables. Yo te sugiero que le vuelvas a aplicar adhesivo en aerosol para unir las capas, y listo!

PB: Entonces, las hojas estaban totalmente adheridas unas a otras?

RC: Si

PB: Nosotros interpretamos que las distintas hojas quedaban libres unas de otras; como flotando. Cuando pensamos en la caja de enmarcado, nos planteamos las posibles complicaciones para mantener ese efecto.

RC: De todas formas, por mi experiencia he llegado a la conclusión que todo se va modificando, nada es tan rígido. Yo estoy muy contento de que ustedes hayan rescatado la obra. Gracias! Una obra más, rescatada del acervo. Además, todo puede ser de una forma, o de otra. Las hojas antes eran muy livianas; ahora tienen un peso diferente (por el agregado del Mylar), entonces supongo que al suspenderlas de arriba van a tener más caída, tal vez no sea necesario unirlas.

PB: Estamos viendo el tema de la estática en el acrílico, que podría atraer la primera hoja.

[39] Escuela de artes, ubicada en Haringey, Inglaterra.

RC: Claro, eso haría que una hoja se viera separada del resto...Tendrían que estar las tres en un mismo plano. Se las podría unir sutilmente con una cinta, como para que si se mueven lo hagan todas juntas. Igualmente, es solo es una apreciación. Ustedes lo resolverán...!

PB: Observamos los pies recortados (que parecen estar realizados sobre papel ambarino) y le pregunto: el papel utilizado en estas piezas es de color?

RC: No, (se queda pensando). Es todo el mismo papel. Ocurre que esta obra tuvo unas transformaciones y creo que hice un repaso y quise intensificar esta zona; puede que el papel sea diferente, no recuerdo. Es muy inusual que haga este tipo de patchwork.

PB: Y que adhesivo utilizaste, en este caso, para unir las capas?

RC: Use un adhesivo de 3M en aerosol. (Continuando la charla acerca de este tema dedujimos que el color ambarino podría ser producto de la oxidación del adhesivo.)

PB: Te cuento que lo que nos dio el indicio de la ubicación de las piezas recortadas fueron las líneas que comienzan sobre los pies y continúan en el papel de fondo. Al colocar las formas observamos que estos trazos coinciden.

RC: Los trazos que unifican las piezas recortadas con el papel de fondo -si no recuerdo mal- no estaban en la obra original; los hice cuando cambie el formato, para levantar el dibujo e integrar esas formas, que ya estaban más amarillentas. Es muy inusual que yo haga eso.

PB: Que me podes contar de la producción de la obra

RC: Te cuento algo interesante. La obra la hice en Londres. Es como un patchwork. Empezó siendo más chica -llegaba hasta donde terminan los pies recortados- y después la quise agrandar, hacerla más monumental. Le agregué una hoja más de papel en lo alto, y me gustó más. La tenía en mi estudio, pero en él las paredes no eran tan altas y no la podía ver completas. La traje a Bs. As. enrollada y la colgamos en una parte de la Galería Alberto Delía, en la calle Azcuénaga, que era muy alta; quedo espléndida. En Buenos Aires la vi completa por primera vez. Fue comprada por el Sr. Morea; un decorador exquisito. Un día la veo en la Avenida Quintana y Montevideo, en una gran Galería; me encantó verlas; yo recién empezaba a exponer en Bs. As. Pasé casualmente por allí y me alegró mucho verla expuesta en un lugar tan importante de Bs. As. Luego nunca supe nada más de esta obra; solo sé que anduvieron de mano en mano y que estaban en mal estado. Hasta que recibí tu Email contándome acerca de la obra y su estado actual.

RC: Me interesa conocer la información que obtuvieron ustedes de la obra, de cómo llegó a deteriorarse

Guillermo Urbano: La obra estuvo colgada sobre una pared, en un domicilio particular, con las hojas sueltas, sin ninguna protección, solo sostenidas desde arriba; cuando abrían las ventanas, las hojas se movían, volaban y se fueron rompiendo, quebrando, rasgando. El último dueño, en su afán de protegerlas, le hizo una caja de acrílico y la colocó allí dentro con las hojas algo apretadas, en el estado en que se encontraban.

RC: Y ahora, donde la van a ubicar?

GU: En otro domicilio particular: El dueño falleció y lo heredaron sus hijos y decidieron no venderlo nunca porque es un recuerdo de su padre y tiene mucho significado afectivo para ellos.

RC: Cuál es la idea para su enmarcado?

G: La idea es una caja de acrílico de 10 cm. de profundidad. Una placa de fibrofácil, con una parrilla por detrás y por el frente tratada con pintura epoxi, para aislar las emisiones nocivas de la madera y evitar daños a la obra.

RC: La verdad es que soy un poco haragán. No estoy todo el tiempo replanteándome el trabajo y haciendo más experimentaciones. Cuando llego a una conclusión la mantengo y la sigo. Después de las partes humanas, basándome en la cosa gigante empecé a buscar una narrativa y empecé con las premoniciones; es el hombre contra la naturaleza y contra su propio instinto; esta serie da inicio a otro camino.

RC: En muchos casos de obras de grandes dimensiones; de 4 metros, que tenían que verse como una unidad; como resulta muy complicado su enmarcado se lo divide en partes; y quedan muy interesantes.

PB: El orden de las hojas es el que presentan actualmente?

RC: Si, la que tiene la firma va adelante, la de las formas va en segundo lugar y la tercera al fondo.

NOTA: Le explicamos acerca del adhesivo que utilizamos en la adhesión; que es un adhesivo termoplástico que reblandece a 60º y no moja el papel. Mirando la obra con detenimiento comenta que le gusta que algunas roturas aparezcan y que el papel no presente una superficie totalmente lisa, opina que le da al trabajo una característica particular; está restaurado, pero no parece nuevo.

Le brindamos información y le mostramos los materiales que utilizamos en restauración y los beneficios que le brinda al artista trabajar con materiales seguros y estables en el tiempo. El artista se muestra muy interesado.

PB: Hay otras obras similares y del mismo período en Buenos Aires?

RC: Obras similares del mismo período hay en Rio de Janeiro y en Bs. As. La que está en Bs. As. pertenece a una amiga y está en bastante mal estado. Es un pie enorme (pero no tan grande como este); está en una caja de acrílico, pero estuvo colgada libre y en ese momento se deterioró. El papel está bastante amarillo y tiene un trozo de papel caído, que tiene su encanto; hasta queda simpático; parece un pedazo de piel desgarrado.

PB: Que tipo de papel utilizaste en esta obra?

RC: Tissue Paper, yo lo compraba y lo compro como papel de conservación; el de esta época no era libre de ácido. El que utilizo actualmente es libre de ácido. Lo compre en Falkiners, en Holborn, Londres una casa de papeles[40]. El papel requiere ser semi- transparente, para que en la sucesión de capas se dé el volumen del dibujo.

PB: Y que pastel?

RC: Usaba pasteles Rembrant; holandeses; pero ahora no se encuentran y uso lo que consigo. Yo no soy de perder mucho tiempo buscando materiales, no tengo paciencia

PB: Y con respecto al fijador y los adhesivos?

[40] La tienda Shepherds Falkiners Fine Papers actualmente comercializa papel de similares características: **Acid free tissue 17 B1s,** para interfoliado y almacenaje de material de archivo de 17 grs., medida de100 x 70 cm.

RC: Uso cualquier fijador para carbonilla, ninguna marca en especial y adhesivo en aerosol Scotch 3M, no estoy seguro si es libre de ácido, para pegar hoja sobre hoja y Uhu en barra para unir los pliegos.

PB: Como es la técnica?

RC: Partía de una hoja grande y trazaba un esbozo de la forma. La hoja se compone de varios pliegos de papel que se superponen unos 5 mm. entre sí y se pegan con adhesivo en barra Uhu. En un principio yo hacía puntos de referencia en una capa; agregaba otra y colocaba nuevos puntos de referencia y luego otra capa y así sucesivamente. En cada capa iba intensificando la forma. Luego fui cambiando porque soy muy meticuloso, y armaba la primera capa y empezaba a darle color; luego le pegaba otra capa entera y le daba nuevamente el color. Las diferentes capas de papel están unidas entre sí por pequeños puntos de adhesivo en barra. Como has visto los colores se mezclan y en cada capa aparecen todos los colores que necesito; no es que una capa es de un solo color y se agrega otra de otro color. Soy muy estricto y muy estructurado en mi trabajo. Me interesa que el peso de la imagen este en contraposición con la levedad del material; de pronto podes estar viendo un pie que parece pesar 500 kilos, pero el papel pesa 100 gramos; quería reflejar ese contraste.

PB: Siempre trabajas la misma paleta?

RC: No, pero hay muchos trabajos en estos colores. En general uso azul ultramar; rara vez uso azul de Prusia; verde esmeralda; Rojo de cadmio; blanco…tengo una paleta bastante acotada.

PB: Los bordes irregulares son originales?

RC: Sí, son buscados. Porque es como que el trabajo viene de otro mundo, de otra galaxia, de otra civilización…y es el estado como llega a nuestros días; como un vestigio del pasado. Ese es mi concepto.

PB: Como es la forma de exhibición original de estas obras?

RC: Las trato de exponer sueltas; sin caja acrílica. Sujetas de arriba. Porque resultan muy difíciles de manejar en cajas por sus tamaños. Pero quedan muy lindas en caja acrílica.

PB: Como llegaste a esta técnica?

RC: Buscando mi sello, mi marca. Cuando tenía 12 años mi madre me regala una caja de pasteles holandeses y esa caja, a pesar de que en esa época yo no trabajaba en pastel, siempre la he llevado conmigo. Se convirtió en una especie de amuleto, un recuerdo de mi madre. Cuando me fui a Rosario a estudiar Psicología y luego a Londres, la caja iba conmigo. En Londres me cambié de lugares muchísimas veces y la caja, siempre iba conmigo; perdida entre mis cosas, pero conmigo. Cierto día, tenía unos papeles de seda para envolver unos regalos desparramados sobre la mesa y observé que los objetos que quedaban ocultos bajo el papel se veían como alejados; porque la semitransparencia del material le quitaba la fuerza del color, lo suavizaba. Al mismo tiempo, en Londres, iba con cierta frecuencia a un Baño Sauna, algo muy usual en Inglaterra para la clase trabajadora, donde la gente se bañaba y tomaba baños de vapor. Yo iba porque tenía dolor de espalda y me hacía muy bien. Estando allí, muy relajado, comencé a notar el efecto del vapor en el ambiente, cuando un cuerpo está cerca se va definido, pero a medida que se aleja la forma se va desdibujando, se pierde. Me fascinaba ese efecto. Me resultaba muy interesante. A mí siempre me gustó trabajar o estudiar la figura humana, entonces –mientras veía esas figuras apareciendo y desapareciendo en el vapor- empecé a pensar que sería maravilloso poder hacer algo donde la imagen sea importante de gran tamaño, pero la figura sea etérea. En el momento que vi lo que causaba la semitransparencia del papel sobre los objetos, me vino a la mente el efecto del vapor y me dije: Es esto! Entonces, con mis pasteles de siempre hice un dibujo, le

puse una capa arriba y lograba el esfumado de la capa anterior y otra capa arriba y otra y…comencé a experimentar y a lograr ese efecto que estaba buscando. Hice unos torsos, después hice una rodilla, una nariz, un brazo, una mano, un pie…, distinta partes del cuerpo. En realidad no sé cómo llegaron esos "tissue paper" a mis manos, yo no usaba esos papeles…habrá sido un ángel.

PB: Y porqué los trazos?

RC: Claro, podría haber trabajado con pastel esfumado. Cuando era chiquito, dibujaba mujeres desnudas (mi madre se horrorizaba, porque era de una familia muy puritana; me decía: ¡que lindos!, pero los escondía) y hacía un entrecruzamiento, una especie de sombreado con líneas. De ahí surgió. En estos trabajos utilizo varios colores; tengo en mi mano varias barras de colores, es una forma muy anti-académica de trabajar.

PB: Y cuando se trata de obras de gran tamaño, como trabajás?

RC: Trabajo subido a una escalera; el espectáculo es bastante circense. Tengo en mi mano 10 pasteles que tengo tratar con delicadeza, pero con la mano rígida para que no se caigan y se rompan; hay que cuidarlos porque son caros; y cada tanto subo y bajo de la escalera, para tomar distancia del trabajo, sosteniendo mis colores con la mano entumecida. El tema del gran tamaño obedece a que cuando yo estudiaba en Londres, no tenía dinero, pero me podía permitir usar los pasteles que eran económicos y estos papeles que no costaban nada y aun así obtenía un resultado muy particular. Cada dibujo costaba 10 centavos. Lo más caro era el fijador o el adhesivo. Me podía dar el lujo de hacer obra enorme, cosa que en óleo y tela hubiera sido imposible. O sea que había un factor económico bastante determinante, pero era original, pude desarrollar ese efecto que quería lograr y el resultado fue impactante y diferente.

PB: En actualidad, ¿seguís utilizando la misma técnica con los mismos materiales?

RC: Más o menos. Sigo usando la superposición de papeles, pero el tratamiento de pastel es algo diferente; utilizo los trazos entrecruzados, pero también el pastel esfumado.

PB: ¿En su momento contemplaste la calidad de los materiales utilizados y las dificultades que podrían traerte?

RC: No, me limitaba un poco el tema económico pero, en realidad estaba buscando mi impronta y la encontré con estos trabajos. No me hice muchos cuestionamientos; me dije: Este soy yo, al que le gusta le gusta y al que no, no! Y, en última instancia, si por algo soy "un poco" conocido en algunos sectores de diferentes lugares es por esta obra tan particular y personal. En Buenos Aires y en Londres hubo quienes quisieron copiar la técnica, vi algunos trabajos, pero eran otra cosa. *El porqué* y *el cómo* de estos trabajos creo que es difícil de imitar.

PB: ¿Sabés de otras obras que hayan sido restauradas?

RC: No a este nivel

PB: ¿Tenés algún conocimiento de las condiciones adecuadas que deben tener las obras para su correcta conservación?

RC: Se algunas cosas: los efectos que causa la humedad, la luz, etc., pero no tengo datos muy precisos; confío en que si las obras están en un Museo o una Galería de arte son tratadas correctamente. No soy muy obsesivo con eso. Pero por ejemplo una vez en un festival, al aire libre en Londres, había unas carpas muy lindas que funcionaban como lugar de exposición. Yo expuse 4 obras. Hubo un temporal de

lluvia y, si bien no entraba el agua a las carpas, la humedad era tal que yo temía por mis papeles. Los papeles que yo utilizo se deforman mucho con el agua, a veces durante el trabajo se cae una gota de sudor y aunque la seque inmediatamente el papel se frunce.

PB: Yo realicé pruebas con agua sobre el papel de esta obra y no se deformó. Probablemente el fijador lo impermeabilice en algún modo.

PB: Ahora, que ya tenés años de trayectoria y has tenido experiencia con distintos materiales, y con obras que han sufrido deterioros, te preocupás por utilizar papeles libres de ácido.

RC: Si, como ya te comenté, hace unos años vengo utilizando papel libre de ácido.

PB: Viendo la obra restaurada, ¿pensas que el montaje sobre otro soporte le hizo perder su carácter etéreo?

RC: No, yo estoy muy contento con el trabajo realizado. Creo que han respetado la esencia de la obra. Cuando me contaste por mail la idea de la restauración pensé encontrarme con un resultado diferente. Hubo mucha sensibilidad por parte de ustedes a la hora de buscar una solución. Lo imagino colgado y creo que va a quedar divino. Como artista te digo: si no es estrictamente original ¿a quién le importa?

PB: Gracias Ricardo por tu colaboración. Para nosotros, los restauradores, es muy importante tener acceso a la información que pueda brindarnos el artista; desde los materiales que utilizó, hasta la técnica y el concepto con fue realizada la obra. Nos otorga más herramientas para encarar nuestra tarea con profesionalismo y responsabilidad.

BIOGRAFIA DEL ARTISTA - RICARDO CINALLI

Ricardo Cinalli nació el 3 de abril de 1948 en la localidad de Salto Grande -conocida originalmente como Froilan Palacios-, provincia de Santa Fe. Su contacto inicial con el arte comenzó copiando los dibujos de las revistas ilustradas, que lo fascinaban; en especial los métodos que se utilizaban para definir el cuerpo humano mediante rayas entrecruzadas y sombreados. Comenzó a experimentar fervientemente con ese estilo haciendo dibujos y estudios sobre la figura humana; también se destacaba en música. Debido al el talento que mostraba sus padres decidieron mandarlo a una academia de pintura en Rosario. En contra de lo que todos suponían, al terminar la secundaria decidió estudiar psicología; y aunque pronto se dio cuenta de que no era lo que le gustaba, continuó con sus estudios y en 1972 se graduó con honores.

Entonces el ambiente artístico estaba revolucionado. Eran épocas de rebeldía, de cambios; El Instituto Di Tella en Buenos Aires; movimientos conceptuales en Rosario y todo lo que sucedía en el mundo durante los años '60. Decidió viajar a Londres a explorar nuevos rumbos. El idioma era una traba para ejercer la psicología, entonces retomo la pintura y se dedicó a ella. Se radicó en Londres, en 1973. Estudió arte en la Harrow School of Art y en el Hornsey Collage of Art. En 1979 realiza su primera muestra individual y desde entonces inicia una interesante carrera en los principales escenarios europeos

Uno de sus primeros trabajos importantes en Europa fue, casualmente, el retrato de Ana Freud, la hija de Sigmund. El segundo gran paso –que luego daría pie a uno de los aspectos más importantes de su producción artística– llegó casi de casualidad: para solventar sus estudios Cinalli empezó a trabajar como pintor de brocha gorda y en sus ratos libres se dedicaba al arte; tenía que pintar las paredes de un baño en una casa de Gloucester Road y se le ocurrió que, en lugar del blanco liso que proponía el dueño de la propiedad, era mucho más interesante diseñar un regio mural.

Siempre se mantiene ligado a la arquitectura, con la cual le gusta integrarse; considera determinante el espacio que se habita. Es reconocido internacionalmente como muralista y realizador de frescos para espacios públicos y privados.

Su obra ha tenido una presencia esporádica en el ámbito local. Su primera exposición, en el país, fue en el año 84: "*Paris-Buenos Aires",* en La Casa de la Defensa, muestra en la que participaron tres artistas consagrados: Deira, Presas y Seguí, acompañados por tres jóvenes: Trotti, Bergero y el propio Cinalli.

SU OBRA[41]

Parte 1

Cuando se accede a una exposición de este artista comienza el asombro por lo monumental de los escenarios descriptos. El dibujo preciso de sus criaturas revela asimismo un conocimiento excelso del desnudo, una búsqueda de la perfección en los detalles de sus manos y pies, en el enrulado de las barbas y cabelleras. "Prácticamente no trabajo con modelos porque he incorporado tanto la figura humana que ya no necesito verla para reproducirla. Y eso me libera, porque me permite crear una situación o una narrativa histórica en la que puedo expresar mis propias premoniciones para la sociedad", dice Cinalli.

[41]Textos extraídos; Parte 1: ***Julio Portela.*** "Ricardo Cinalli: neoclasicismo y vanguardia" – Parte 2: ***Patricia Rizzo*** "Ricardo Cinalli, Obras 1985-2006; Reflexiones del artista: ***Einat Rozenwasser*** "Ricardo Cinalli"; todos mencionados en la bibliografía.

A partir de allí observamos el tratamiento del color en superficies lisas, en cielos nubosos que anuncian las tormentas, en espacios cerrados que reciben la luz desde aberturas horadadas en lo alto de cubos dispuestos como contenedores de paisajes misteriosos. En otras obras en cambio se observan los brillos espejados de medios acuáticos, o se perfilan atmósferas cargadas de vapor.

Sería lícito entonces vincular estas pinturas con características del surrealismo, por la introducción de aquellos elementos a los que sistemáticamente se los identifica con los medios de exploración del subconsciente; se trata de descender al fondo del alma para encontrar lo que se trata de disimular.

Sin embargo, por la preocupación del artista por las formas y los colores, podría aceptarse que las obras de Cinalli incluyen también recursos del realismo académico.

Realistas entonces en los detalles, simbólicas en su tratamiento, las pinturas de Cinalli parecen traducir las obsesiones y los complejos del inconsciente con autenticidad. Están presentes en ellas, a veces con cierta obstinación, lo monstruoso o lo enigmático y todo aquello que no se puede comprender en una primera observación.

Parte 2

Su línea estética, apoyada en gran parte en una concepción de escala monumental, el uso de la perspectiva renacentista y la apropiación de formas figurativas que se funden en un espacio intemporal contribuyen a que su trabajo se torne de dificultosa catalogación dentro de una corriente determinada. Una primera impresión puede dar pautas estilísticas que parecen orientarse hacia una lectura por imitación de imágenes surgidas de diferentes épocas, especialmente de estilo neoclásico, pero se trata de una visión reduccionista e incompleta.

Su metodología de trabajo no está basada en relecturas. Si bien contiene referencias mitológicas e históricas, sus construcciones son, sobre todo, imaginarias. Observada desde una perspectiva de conjunto, su producción se nutre de un complejo mix de elaboración intelectual, técnica y teórica que deriva en detalles cuidadosamente expresados y muy calculados, que toma elementos tanto actuales como intemporales de las culturas oriental y occidental.

Sus estudios en psicología y filosofía permiten a Cinalli utilizar -a conciencia- la metáfora para la ilustración de conflictos e interrogantes a grandes temas humanos, como la trascendencia, la medida del tiempo, el arte y la creación.

Sobre problemáticas contemporáneas, una de sus preocupaciones más recientes ha sido el complejo proceso de retorno a la religión que en los últimos años se ha intensificado y la sobrevaloración de cualquier vínculo con lo místico. En su obra, la religiosidad se manifiesta a partir de su conocimiento y experiencia educacional o bien en la puesta en duda de ella. El fenómeno mundial que involucra a todos los sectores sociales era algo impensable hace algunas décadas, según percibe el artista.

Una de sus series –Black People– se refiere al fenómeno de la inmigración, el cual está cambiando el mapa político del mundo. "Mi serie de los Negros es una metáfora de la diferencia. En mi obra utilizo la estética como herramienta para transmitir un mensaje. Como artista siento la urgencia de decir lo que me toca vivir, lo que me pasa y lo que percibo. Y hoy lo que percibo es este gran peligro del poder de las corrientes inmigratorias no integradas. Y a ellas me refiero cuando digo los negros"; dice el artista. Sus temas se reiteran y son revisitados en distintas etapas, en diferentes versiones, en las que introduce nuevos elementos y reelaboraciones.

Los cambios de efecto estilístico, que maneja con destreza, muestran un examen paciente de la historia del arte y no se revelan como casuales, sino que se apoyan en una estructura onírica que retoma algunos elementos y formatos propios del renacimiento, entre las referencias que parecen más reconocibles. Sin embargo, "parecen" pero no es posible verificarlas como tales. No hay citas específicas ni fragmentarias tomadas de otras obras, ni mitologías pre-existentes recreadas, sino formas similares a aquellas. Por otra parte, alguien tan consciente de la tradición no tiene la intención de considerar la historia del arte como un compendio de imágenes para replantear, sino como un pasado existente estilísticamente en continuidad.

Sus composiciones tienden a priorizar los extremos expresivos: las madres muestran un sentimiento de enajenación en su arrobamiento; cuando un personaje muestra dolor, es expresado en arrebato dramático; el gozo es exhibido en exaltación; el placer, glorificado; los miedos, exacerbados; los cuerpos, enaltecidos en cada uno de sus detalles.

Los entramados juegos de sombras en los fragmentos de cuerpos humanos, cada una de las partes pensadas como un todo, revelan una aguda observación anatómica expresada con rigor. El protagonismo de esos fragmentos, a los que logra darle peso escultórico, no obstante la levedad del material empleado; los detalles magníficos que se regodean en particularidades minuciosas, las atmósferas producidas a medio camino entre el gozo y la pesadilla desvían hacia una lectura que en conjunto evidencia condiciones para el ornato. A pesar de la condición tenue de muchas de sus delineaciones, la fuerza expresiva no hace posible resaltar su carácter de dibujo y toma relieve entre lo pictórico y lo escultórico. Realizadas con pasteles sobre capas engomadas y superpuestas de papel de seda, la condición etérea del material, que con el tiempo se ha transformado en uno de los rasgos identificatorios de su trabajo, contribuye, con su levedad, a una recepción de la propuesta que podría prescindir del discurso, que no obstante se encuentra presente y explícito.

Seguro de sus medios expresivos, en la confianza de sus trazos, técnicamente impactantes por el alto nivel de perfeccionismo, su formación académica se deja ver y se involucra en el discurso, aunque Cinalli en realidad sólo se deja llevar por la intención de la simple exaltación de lo bello. Si bien se evidencia en su trabajo la evocación de un significado, la pretensión de un orden que produzca una apertura hacia un territorio artístico, su tendencia a desplazarse desde la escena formal hacia un tono que bordea lo surrealista, las situaciones latentes, el efecto teatral, manierista y alucinado que caracteriza gran parte de sus escenificaciones –muchas veces llevadas al límite de lo gestual– distrae del objetivo. Es difícil evadirse de ese punto de fuga, del desvío que se produce hacia la escena que incluso diluye otras formas presentes. Un punto de fuga, entonces, desde la unión de factores múltiples: su idea de escala, las superficies que abarca, las cualidades del color, el impacto estético narrativo y escenográfico; no es extraño que el mensaje contenido se verifique entonces, necesariamente, en una etapa posterior.

La interdependencia entre realidad y ficción y los simbolismos con los que Cinalli compone cada imagen constituyen, sin embargo, una reafirmación de su condición de artista rioplatense. La condición surrealista de nuestros paisajes, el factor ilusorio del que se ha hablado tanto en nuestra literatura, inserta en la mente de quienes los han contemplado la posibilidad de lo inverosímil. Tal vez ello le ha permitido el componente exacerbado, la exageración. El mecanismo irreal que le es propio y se ha erigido como parte de su obra y no como resultado y efecto de una construcción. Lo encontró allí mismo, en la visión del campo desolado del pueblo donde creció y transcurrieron su niñez y primera juventud.

Series de obras:

- Sex and Death
- Premonitions
- Religion
- Body Parts
- Influences
- The Classical Impulses
- Blue Travellers
- Les Fleurs du mal
- Blue Boxes
- Rooms and Spaces
- Frescoes
- The Theatre
- Drawings
- Mytological

Ha expuesto en las mejores galerías de arte del mundo -Amsterdam, Londres, Roma, Trieste, Siena, Los Angeles. También ha creado escenografías para el ballet de Maurice Ravel, el Teatro Colón y el National Theatre de Londres.

La obra de Ricardo Cinalli ha tenido su mayor difusión en grandes museos y galerías a partir del desarrollo de una técnica propia que se convertiría, junto con sus murales, en su estilo más frecuente y difundido.

Singularmente durable a pesar de su aparente fragilidad, el original procedimiento de realizar dibujos sobre hojas superpuestas de papel de seda -engomadas entre sí-, dio como resultado efectos de transparencias tridimensionales que han dado origen a sus trabajos más reconocidos.

LA SERIE PARTES DEL CUERPO (BODY PARTS) Y SU SINGULAR TÉCNICA[42]

A Cinalli le conmueve y le obsesiona el cuerpo. Los primeros trabajos que dieron a conocer ampliamente a Cinalli están basados en una minuciosa observación anatómica. El interés artístico en el cuerpo humano surge de su fascinación por la musculatura en sí misma, con el modo en que la luz juega con las concavidades y convexidades. Antes de dedicarse a fantasías mitológicas, se aseguró de conocer los cuerpos tal cual eran, trabajando con modelos humanos.

A partir de esa inspiración surgen sus gigantescos dibujos de partes aisladas del cuerpo humano que fueron presentadas en varios países en 1984 y 1985. Cada trabajo individual tiene aproximadamente el mismo tamaño; no así las partes del cuerpo que se muestran. En su colocación Cinalli mostró un desprecio premeditado por el equilibrio que se suponía debía existir entre los distintos componentes: un dedo tenía el mismo tamaño que una pierna flexionada; una oreja era tan grande como un torso. Estos dibujos se exponían yuxtapuestos, creando instalaciones diferentes de acuerdo al espacio de cada sala, generando un aspecto surrealista, conforme a la arbitraria ubicación de las obras en la pared. Pero al mismo tiempo, cada dibujo, tomado individualmente, no podía dejar de convencer hasta al más purista de los realistas; la atención al detalle en cada dibujo no podía ser más minuciosa ni exacta.

[42] Textos extraídos de la obra de ***John Russell Taylor***: "Ricardo Cinalli", mencionada en la bibliografía

La desigualdad de las proporciones ha formado siempre parte de la visión onírica y es un elemento fundamental del lenguaje visual de los surrealistas que, sacudiendo al espectador, lo lleva a un estado de libre asociación. Cinalli, probablemente, quiere provocar este tipo de impresión y logra separar las partes de su contexto normal (el cuerpo completo) y de sus tradicionales asociaciones dentro del arte, para ello nos invita a verlas a través de una óptica diferente.

Para esa época Cinalli ya había comenzado a elaborar lo que sería, junto a sus murales, su estilo más frecuente que surge casi fortuitamente. Cierto día, al desplegar sobre el piso un dibujo en papel de seda que servía de preparación para un mural, colocó encima suyo otra hoja de papel de seda en la que modificó y agregó líneas al diseño original, descubriendo así que las capas de papel creaban interesantes cambios en los colores y que al superponer un dibujo sobre otro se producían efectos casi tridimensionales. De ese modo surgió su característica técnica de trabajo: sobre hojas superpuestas de papel de seda, con trazos en cada una de ellas, que al acumularse contribuyen al efecto total de la obra. Con esta realizó las partes del cuerpo humano, así como otras series de trabajos.

El material es una parte importante del mensaje; refuerza su originalidad técnica y no hay dudas que una obra del mencionado artista es fácilmente identificable. Lo que lo identifica, sin embargo, es más que un manierismo técnico o una técnica caprichosa; es –más bien- el impacto total de su imaginación sumamente original, que toma su materia prima –tanto de la vida como del arte- y lo transforma en algo completamente distinto y propio de él.

EXPOSICIONES PERSONALES (Selección)

1979- *Mythological Drawings*, Galerie de l'Université, Montreal, Canadá

1982- *Drawing Parts*, Örebro Läns Museum, Örebro, Suecia

Pace Setter I, City Museum and Art Gallery, Peterborough, Inglaterra

1983- *Ricardo Cinalli*, Museum of Modern Art of Latin America, Washington DC

1984- *Ricardo Cinalli*, M.A.M. (Museum of Modern Art), Río de Janeiro

Deira, Seguí, Presas, Cinalli, Bergero y Trotti, Casa de la Defensa, Buenos Aires

1985- *Drawings*, Irréguliers, Paris

Premonitions, Royal Festival Hall, Southbank, London

Events 85, City Art Gallery, Sheffield, Inglaterra

1986- *The four elements*, Hensley Arts Festival, Oxsfordshire, Inglaterra

Premonitions, Vanderwoude Tananbaum Gallery, New York

Galería Alberto Elía, Buenos Aires, Argentina

The Latin American Drawings, Chicago Art Institute, EEUU

Premonitions and Human Parts, Ystad Konstmusem, Ystad, Suecia

1987- *Recent Works*, Sarah Long Art Internacional, London

The Icon Show y Bledowski, Cinalli, Allen, Mario Flecha Gallery, London

1988- *High Altar, The four Elements*, Salisbury Festival, Salisbury, Reino Unido

Recent works, Jil George Gallery, London

Sacred in Art, Long & Ryle Gallery, London

Paperwords, Salama Caro Gallery, London

1989- *Cajas azules*, Galería Alberto Elía, Buenos Aires

Six Drawings, Estudio Demaría, Buenos Aires

Affreschi, Long & Ryle Gallery, London

1990- *Premonitions*, Adelaide Festival, Adelaide, Australia

1991- *Installation for the Royal Academy of Arts*, Queen's House, Greenwich, London

The Temple, Henley Arts Festival, Oxfordshire, London

1992- *Gouaches*, Stamperia della Bezuga, Firenze, Italia

Encuentros, James Hockey Gallery, Farnham, Inglaterra

Arte B.A. `92

ARCO `92

Aberto Elía, Galería de Arte, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires

1993- *Premonitions Works 1985 - 1992,* Accademia Italiana delle Arti - London

Blue Dreams, Long & Ryle Gallery - London

Premonitions, Works 1985 – 1992, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires

Blue Dreams, Alberto Elía Galería de Arte, Buenos Aires Latin American

London Premonitions, Works 1985 – 1992, Latin American Festival YA, A.C.A.V.A.

Museo Municipal de Bellas Artes, "Juan B. Castagnino", Rosario, Argentina

1994- *Premonitions, Works 1985 - 1992*, Örebro läns museum, Örebro, Suecia

Premonitions, Works 1985 - 1992, The Russian Museum, Museum of Ethnography, St. Petersburg, Rusia

1995- *Mythological Penalties*, Beaux Arts Gallery, London

1996- *Gouaches and Drawings*, Carling-Darlenson Gallery, Stockholm, Suecia

Premonitions II, Espace Bazacle, Foundation E.D.F., Toulouse, Francia Parto

Beaux Arts Gallery, London High Altar, Chapelle des Jesuites, Nimes, Francia

1998- *Sueños, carne, sombras y memoria,* Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires *Sueños, carne, sombras y memoria*, Fundação Casa França-Brazil, Río de Janeiro

Frescos en progreso (aprox. 1500m²) Fundaciòn Ax, Proyecto Cultural Cinalli-Peruchena, "La Cruz del Sur", Punta del Este, Uruguay

2000- *Between Earth and Heaven*, Museum of Art of Modern, Ostende, Bélgica

2001- *Blue Travellers,* Blaffer-Philipps Fine Art, New York

2002- *Arte Fiera*, Gallería Platenario, Bolonia, Italia

Artist of Ideal, Nuevo Clasicismo, Galería dÀrte Moderna e Contemporánea di Palazzo Forti, Verona, Italia

2003- *Transmutations,* Atlas Space, Southbank, London

Transactions, Long & Ryle Gallery, London

Arte Fiera, Gallería Platenario, Bolonia, Italia

2004- *Accade...*, Galleria Planetario, Trieste, Italia

Arte Fiera, Gallería Platenario, Bolonia, Italia

Imágenes de los ochenta, Museo nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

2005- *Cruz y Ficción*, Galería MiTO, Barcelona

What is realism?, Albemarle Gallery, London

2006- *Ricardo Cinalli, Obras 1985-2006*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina

L'invitation au voyage, Galería MiTO, Barcelona

2009- *Endemoniados*, Galería MiTO, Barcelona

2010- *Fables de La fontaine*

2011- *Les fleurs du mal: Transgressions and deviations*

2012- *Desde el antes al después. Fuí y seré*

2013- *The Uncanny*, Museo Revoltella - Trieste, y Palazzo Foscolo - Oderzo, Italia

Nocturnos, Museo Evita, Córdoba, Buenos Aires

2015- *Nocturnos en el Palais de Glace*, Buenos Aires

Untitled 1983/4 - 220 x 280 cm

Pastel on tissue paper layers

Untitled, 1983 – 118 x 200 cm.

Pastel on tissue paper layers