

Problemas y soluciones de conservación en las colecciones privadas: intervención en la colección propia del artista vasco Nestor Basterretxea

Problemas e soluções de conservação em coleções privadas: intervenção na coleção particular do artista basco Nestor Basterretxea

Conservation problems and solutions in private collections: intervention in the Basque artist Nestor Basterretxea's own collection

KATRIN ALBERDI
EGÜES 

Facultad de Bellas Artes de la
Universidad del País Vasco, UPV-
EHU, Grado de Conservación y
Restauración de Bienes
Culturales, Departamento de
Pintura, Bizkaia, España
katrin.alberdi@ehu.eus

Resumen

En esta investigación se presenta un plan de conservación integral de la colección privada y propia del artista vasco Nestor Basterretxea. Las obras se encuentran guardadas en su caserío, que carece tanto de controles climáticos como de almacenaje. Para el planteamiento de una propuesta integral de conservación para la colección hay que tener en cuenta los recursos limitados de un particular y adecuar los planes a las posibilidades reales del espacio garantizando la conservación. En el proceso del almacenaje se suceden diferentes necesidades sobre las obras marcadas sobre todo por las exposiciones en museos y galerías. Se valora la necesidad o no de intervenciones de conservación curativa o tratamientos de restauración reflexionando sobre el estado de la cuestión de los criterios de restauración en el arte contemporáneo.

Resumo

Esta investigação apresenta um plano de conservação abrangente para a coleção particular do artista basco Nestor Basterretxea. As obras encontram-se armazenadas na sua casa de campo, que carece de controles climáticos e sistema de armazenamento. Para o planeamento de uma proposta abrangente de conservação do acervo é preciso levar em conta os recursos limitados de um particular e adequar os planos às reais possibilidades do espaço, garantindo a conservação. No processo de armazenamento, surgiram diferentes necessidades para as obras marcadas sobretudo por exposições em museus e galerias. Avalia-se a necessidade ou não de intervenções de conservação curativa ou tratamentos de restauro, refletindo sobre o estado da arte dos critérios de restauro na arte contemporânea.

Abstract

This research presents a comprehensive conservation plan for the private and own collection of the Basque artist Nestor Basterretxea. The works are stored in his farmhouse, which lacks climate controls and storage system. For the planning of a comprehensive conservation proposal for the collection, the limited resources of a particular must be taken into account and the proposals must be adapted to the real possibilities of the space, guaranteeing the conservation of the collection. During the storage process, different approaches on how to treat the artworks emerged during the development of the conservation plan, especially marked by exhibitions in museums and galleries. The need for curative conservation interventions or restoration treatments is decided according to the criteria of restoration in contemporary art.

PALABRAS-CLAVE

Conservación preventiva
Evaluación de riesgos
Recursos
Colección privada
Arte contemporáneo
Catalogación

PALAVRAS-CHAVE

Conservação preventiva
Avaliação de riscos
Recursos
Coleção privada
Arte contemporânea
Catalogação

KEYWORDS

Preventive conservation
Risk assessment
Resources
Private collection
Contemporary art
Cataloguing

Contextualización del proyecto

Nestor Basterretxea Arzadun (Bermeo –Bizkaia- 1924; Hondarribia –Gipuzkoa- 2014) ha formado parte de los más importantes episodios que el arte vasco desarrolló en la segunda mitad del siglo XX. Fue un artista transversal, abarcando prácticamente todas las disciplinas artísticas, además de muy prolífico, presentando una trayectoria de más de 70 años de producción. Presenta obras emblemáticas como las esculturas de la *Serie Cosmogónica Vasca* o las *Estelas*; pinturas en la cripta de la basílica de Aránzazu en Oñate (Gipuzkoa) y las pinturas de la serie *Gernika*; o como *Ama Lur*, largometraje dirigido junto con Fernando M. Larruquert. Además, junto a Jorge Oteiza, Eduardo Chillida y Remigio Mendiburu entre otros, convivieron en Gaur, grupo del que nace el movimiento de la Escuela Vasca en 1966.

A la hora de abordar la conservación de una colección particular, tenemos que tener en cuenta que disponemos de unos recursos también particulares y privados. Y en estos casos hay que plantear la cuestión de un modo realista e individual, de acuerdo con las condiciones y las posibilidades de la entidad privada. Pocos son los estudios publicados que han afrontado la problemática desde este punto de vista. Lo que parece evidente es que hay que estudiar cada caso concreto, y no parece que haya una solución específica.

Idealmente, los planes de conservación deberían de tener un respaldo institucional para poder abordarlos con la intervención de un equipo profesional con cierta infraestructura económica. Pero en el caso de la colección del artista Basterretxea, el proyecto de implantación del plan de conservación integral se llevó a cabo con una colaboración directa entre artista y conservador, a nivel totalmente privado e individual. Uno de los mayores condicionantes que marcarán las propuestas de posibles soluciones será el financiero; cuanto menor sean los recursos, mayor tendrá que ser el esfuerzo por parte de los técnicos de conservación para intentar implantar medidas más o menos ingeniosas para poder garantizar la correcta conservación de los bienes [1]. La excepcional situación de la colaboración directa entre artista y conservadora permitirá también ajustar criterios con el creador de las obras.

En la colección de Basterretxea las obras se encontraban guardadas en su vivienda, que carecía de controles climáticos y de sistemas de almacenaje. El inmueble se encontraba en una zona con un alto índice de humedad relativa (HR) y cambios bruscos de temperatura. Se trata de una colección compuesta por más de un millar de obras muy heterogéneas en formato, tipología y materiales; encontramos entre otras, esculturas de metal y de madera de gran formato, maquetas de proyectos de volumetrías arquitectónicas en madera y cartón, obra pictórica sobre soporte de tabla y lienzo, mobiliario de diseño, fotografías, y, sobre todo, obra gráfica, como dibujos, collages y obras seriadas. Al inicio del proyecto, muchas de las obras se encontraban en un estado crítico de conservación. El proyecto se organizó con una serie de priorizaciones comenzando con el rescate de las obras que se encontraban en riesgo y posteriormente se empezó a organizar y clasificar las obras según la técnica y el tamaño. Una vez que se consiguió catalogar gran parte de la colección, ya se intuía la colección y las necesidades de las obras según sus sensibilidades. En ese momento se planteó la creación de las salas dentro de salas, un sistema de almacenaje para espacios sin posibilidad de rehabilitación.

Durante el proceso de catalogación y almacenaje, se sucedían también otras acciones que interrumpían las prioridades de actuación. Había que intervenir y tratar obras para prepararlas para las exposiciones por requerimiento del artista; hubo que afrontar ataques de xilófagos en la estructura del inmueble; continuas filtraciones de agua; problemas con el sistema eléctrico; incluso derrumbamiento del techo de uno de los espacios. Todas estas complicaciones se fueron solventando según se iba avanzando en la propuesta de almacenaje de la colección.

Finalmente, el proyecto culminó con la implementación de la base de datos digitalizado donde quedaron todas las obras catalogadas y localizadas en su nuevo almacenaje.

Las circunstancias de esta colección son una realidad que comparten muchas otras colecciones. Los artistas no tienen la inquietud, el tiempo, o los conocimientos para conservar

su obra, y lo mismo ocurre cuando el legado traspasa una generación tras el fallecimiento del artista. Es una situación más habitual de lo que se piensa pero son datos difíciles de conseguir, ya que no existe documentación sobre ellas. Sin duda existen colecciones donde se han implantado planes de conservación, pero en todos ellos participan de recursos financieros de entidades públicas que marcarán la distancia al caso estudiado.

Objetivos

El objetivo principal es la salvaguarda del legado. Conseguir una correcta conservación para las obras de arte con los recursos disponibles.

Durante el desarrollo del plan de conservación se tienen que alcanzar diversos hitos transcurriendo diferentes etapas; empezando por el estudio del espacio de almacenamiento de las obras, identificación de los factores de deterioro y recuperación de las obras del estado de emergencia. Esta primera etapa nos lleva a otra, que es la necesidad de inventariar y catalogar las obras que se van descubriendo en ese proceso de recuperación. Una vez organizadas las obras, se establecen las necesidades de la colección y se crean las medidas adecuadas a los requisitos y sensibilidades de cada material. Se lleva a cabo una propuesta de almacenaje basado en el principio de salas dentro de salas, una solución al control climático en espacios sin posibilidad de aislamiento.

El conocimiento de las obras permite conocer el estado de conservación en el que se encuentran, abordando la problemática de las intervenciones sobre ellas y reflexionando sobre los aspectos necesarios a tener en cuenta para la realización o no de tratamientos. El análisis de los casos concretos de los tratamientos realizados con las obras de este artista procura aportar otro dato de estudio más para una reflexión más general en las intervenciones de arte contemporáneo, que es un momento en el que se están marcando nuevos conceptos y nuevos criterios en la restauración y conservación.

Este planteamiento pretende además realizar una aportación a otros artistas contemporáneos o colecciones de particulares que carecen de medios o recursos para implantar un plan museístico de almacenaje en sus talleres y almacenes.

Estado de conservación general del caserío y de la colección

Para poder entender el estado en el que se encontraban las obras en el caserío del artista, primero debemos analizar el contexto de la edificación. Como indica Sánchez [2], el análisis tiene que ir de lo general a lo particular; de fuera hacia dentro. Hay que examinar las características del entorno, empezando por la ubicación, para conocer las particularidades climáticas, hasta llegar a los niveles descriptivos más elementales, como las características estructurales del edificio, los materiales con los que están contruidos, el análisis interior de los espacios, los elementos de almacenaje y, por último, el estado de conservación de las obras en general y uno a uno en particular (Figura 1).

El primer referente tenemos que buscarlo en el clima. La ubicación del inmueble en una zona climática condiciona todo lo demás; desde la estructura del edificio, los ambientes interiores y todo el control que conlleva en materia de humedad, temperatura, fluctuaciones de las mismas, contaminantes atmosféricos, y en cierta medida, las plagas biológicas y la iluminación.

El caserío (Figura 2), situado en las faldas del monte Jaizkibel, en Hondarribia, provincia de Gipuzkoa, se encuentra en un entorno natural de gran humedad. Con una precipitación anual de alrededor de 1500 mm, la HR varía entre 50 % - 85 % según fluctuaciones estacionales y con picos de temperatura que pueden llegar a oscilar entre mínimas de -4 °C hasta máximas de 38 °C [3].

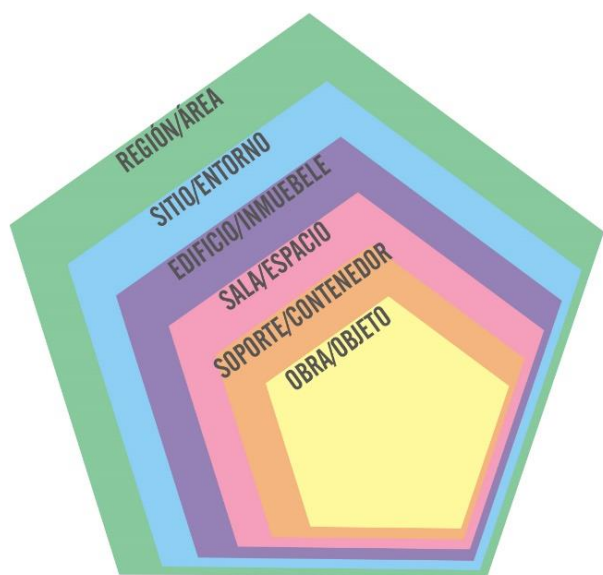


Figura 1. Contexto espacial.



Figura 2. Vista general del caserío Idurmendieta, en Hondarribia, Gipuzkoa.

Se trata de un edificio con estructura de madera y piedra con añadidos posteriores realizados con materiales como el ladrillo y tejado de revestimiento de placas metálicas. El caserío se divide en dos plantas de 250 m² útiles cada una, siendo la planta baja casi diáfana. La vivienda se encuentra situada en la parte de arriba y en la zona de abajo, donde se encuentra almacenada la obra en propiedad del artista, carece de controles climáticos de ningún tipo. En la parte de estructura de piedra, las ventanas y puertas originales de madera, deterioradas por falta de mantenimiento, no ejercen su función de estanqueidad. Esto supone que la temperatura y la HR del interior no difieran prácticamente la del exterior. Los controles puntuales de mediciones tomadas en el lugar así lo indican. En la parte añadida posteriormente, existen filtraciones de agua entre las placas metálicas del techo y humedades en las paredes de cemento y ladrillo. El espacio presenta además falta de ventilación; instalaciones eléctricas deficientes; goteras y filtraciones (Figura 3) y presencia de ataque biológico a diferentes niveles, entre otros.

El control de la temperatura y la HR es un factor transcendental en la preservación de una colección. La problemática generada alrededor de los efectos ambientales en las obras es muy amplia, como los estudios realizados acerca de ello. Encontramos referencias [4-5] que analizan las condiciones ambientales incorrectas o que fluctúan y cómo pueden estos conllevar un daño irreparable a las obras de arte. Altas temperaturas y altos niveles de humedad pueden iniciar reacciones químicas que pueden llevar al deterioro de las obras, pueden causar cambios físicos, promover la corrosión o permitir al moho crecer. Cuando la HR es muy alta causará un aumento de la actividad biológica. Los mohos se generan a partir de una HR por encima del 65-70 %, y las plagas de insectos se empiezan también a desarrollar a partir de ese porcentaje de HR. Uno de los autores más representativos en este campo, Stefan Michalski, que durante casi cuatro décadas ha sido experto técnico en museos y galerías durante su toma de decisiones sobre el control ambiental [6] analiza las categorías en el que entran los tipos de HR incorrecta. Según el autor, la calidad de “húmedo” comienza a partir del 75 % HR, y de ahí para arriba la clasificación será cada vez más incorrecta, y cuanto mayor sea el porcentaje, menos tiempo de actuación habrá.



Figura 3. Vistas de zonas con filtraciones de agua afectando directamente a la obra.

Respecto a las fluctuaciones de la HR, hay que tener en cuenta diversas consideraciones [7]. Por una parte, existe el “valor establecido” que se refiere al valor que se pretende mantener. Por otra, la “fluctuación permisible”, supondrá la variación a corto plazo que será permitida sin que produzca ningún daño. Por último, la “variación estacional”, que se dan dentro de las variaciones climáticas anuales causadas por las estaciones y que serán permisibles siempre y cuando no alteren el rango de valores establecidos. El riesgo proviene no tanto del valor total de la HR, sino las fluctuaciones que presenta. Lo difícil es determinar el porcentaje exacto de las fluctuaciones permisibles en la HR, esto es, la variación a corto plazo que será permitida garantizando que no cause ningún daño. En el caso de nuestro inmueble, lo que estaba claro es que la HR era uno de los problemas más graves. El rango de HR estaba por encima del rango crítico, más del 70 %. Además de eso también había fluctuaciones, tanto estacionales como diarias. De hecho, las obras estaban húmedas al tacto.

En lo que se refiere a la temperatura, al estar directamente relacionado con la HR, su control se vuelve necesario al igual que en la HR. Cualquier cambio en el contexto supone una necesidad de aclimatación que, si no se realiza correctamente, puede llegar a causar deterioros importantes: las altas temperaturas aceleran la velocidad de muchos mecanismos de deterioro; las bajas en cambio, contraen algunos materiales y se hacen más frágiles [8].

En el caso de la colección de Basterretxea se hace difícil determinar unos parámetros determinados de HR y temperatura, ya que se trata de una colección formada por diversos materiales. Encontramos obras de papel, cartón, madera, piedra, lienzo y metales como el hierro y el acero. Y aunque resulte difícil encontrar un ideal ambiental para todos ellos, se puede afirmar que la realidad del espacio de almacenaje que alcanzaba los 70 % de HR resultaba nocivo para todos los materiales constitutivos.

Respecto al biodeterioro, según define Egidio [9], están íntimamente relacionados con altos rangos de humedad, con la estructura de madera del inmueble, y la localización en el campo. La temperatura también contribuye a la instalación de las plagas. Incluso el tipo de madera y las características de la superficie influyen considerablemente junto con la ventilación, o la ausencia de ella más concretamente. Finalmente, la falta de mantenimiento del edificio y la limpieza escasa o nula, contribuyen al deterioro y hace que incluso micromamíferos se sumen al grupo de agentes biológicos que pueden causar daños irreparables en las colecciones [10]. Entre estos últimos encontramos roedores, murciélagos, aves, insectos y microorganismos como bacterias, algas, hongos y líquenes. Estos provocan alteraciones químicas y mecánicas en las colecciones. En nuestro caso encontramos ejemplares de todos los tipos que menciona Pinniger [11] en su análisis de pestes y plagas.

“El momento en el que más peligro corre una obra de arte es durante su manipulación” [12]. La incorrecta manipulación y el mal almacenaje causan daños a las obras. Tratándose de una colección privada, no hay personal especializado y la afluencia de personas que desconocen los protocolos de manipulación y manejan obras a su antojo son muchas. El riesgo de provocar daños inmediatos por golpes al ser transportados es alto. También, un objeto puede deformarse al estar expuesto durante un largo tiempo a algún tipo de fuerza o presión, por ejemplo, si una pieza ha sido almacenada con un soporte inadecuado o si se han apilado o amontonado varios objetos unos sobre otros. La mayoría de las piezas que forman parte de una colección son vulnerables a este tipo de fuerzas físicas directas [13].

La limpieza no parece merecer tanta atención a priori, pero resulta un agente primordial sobre todo cuando se carece de ella. El polvo y la suciedad que se deposita sobre los estantes y los objetos contienen sustancias altamente perjudiciales que son los que proporcionarán la clave para potenciar otros agentes nocivos como los biológicos. Además, es un foco de acidez que modificará químicamente los materiales constitutivos de los objetos. La planificación y gestión de la limpieza interna en edificios antiguos será imprescindible para ayudar en la conservación de los objetos [14].

A pesar de los esfuerzos del artista por salvaguardar su colección, su estado de conservación general presenta un deterioro visible en muchas de las obras. Esta apreciación no está basada

en determinación estadística alguna, sino en una visión global de las obras almacenadas. La [Tabla 1](#) y las [Figuras 4-7](#) presentan e ilustran el estado general de la colección propia del artista.



Figura 4. Obra gráfica con deformación por su inadecuado almacenaje.

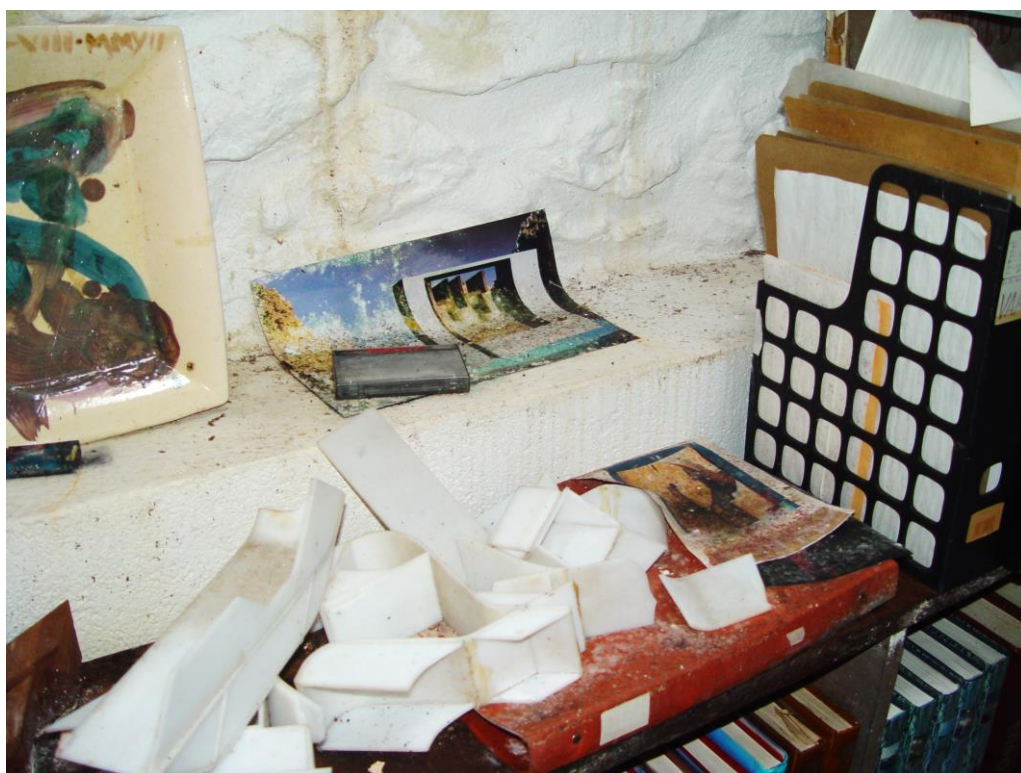


Figura 5. Obra fotográfica con presencia de hongos y deformaciones y maqueta de metacrilato de la obra pública La paloma de la paz, 1988, totalmente destruido.

Tabla 1. Descripción de las degradaciones más comunes encontradas en la colección del artista.

| Estado de las obras | Degradación |
|--|---|
| Almacenamiento incorrecto | Deformaciones y roturas sobre todo en obra gráfica |
| Obras sometidas a filtraciones y a altas condiciones de HR y temperatura | Esto afecta a todos los materiales: Oxidación de las obras metálicas Agrietamientos en las obras de madera Degradación biológica avanzada, humedad al tacto y moho en obra gráfica |
| Suciedad superficial y polvo | Alteración estética de toda la colección Propicia fenómenos de biodeterioro |
| Presencia de agentes biológicos | Deposiciones directas sobre las obras Destrucción de obras (roedores que comen obra gráfica para la generación de nidos) |


Figura 6. Sin título, 1965, óleo sobre lienzo con pérdida de policromía y deformación en el soporte.

Figura 7. Sin título, 1959. Escultura de pizarra y cartulina con suciedad superficial, pérdida de soporte y grietas en el soporte.

La creación de las salas dentro de salas y su impacto en la conservación de las obras

La lógica de la secuencia metodológica de las etapas de intervención no siempre es factible seguirlas: detectar, evitar, bloquear, responder, recuperar/tratar [15]. Y lo cierto es que la realidad de nuestro caso no sucedió de forma ordenada y cronológica. El dilema clásico en que, si los recursos de tiempo y dinero deben de ser enfocados a los tratamientos de conservación curativa, a intervenciones de emergencia o centrarse en los controles ambientales y métodos de almacenamientos mejorados hacían preguntar sobre la priorización de las acciones [16-17]. Fue un proceso largo y a veces atropellado, y los criterios muchas veces fueron marcados por la necesidad del artista. Las emergencias fueron apareciendo de forma desordenada y puntual y también hubo altos por preparación de obras para las exposiciones, con intervenciones de restauración que podrían de otra manera haber esperado y priorizado otros tratamientos.

En el caso del caserío Idurmendieta, era inviable la remodelación del edificio y su estructura. Era necesario un planteamiento de bajo coste que solventara las necesidades mínimas para la correcta preservación de la colección. En este punto fue cuando surgió la idea de la realización de cubos exentos como almacén dentro del almacén (Figura 8). Estos espacios plantean una solución adecuada para los edificios históricos en su conversión en espacios modernos de exposición o espacios de almacenamiento, ya que se pueden crear ambientes apropiados sin tener que intervenir en los elementos estructurales.



Figura 8. Vista general de los cubos.



Figura 9. Detalle de los elementos del sistema de almacenaje.

Los cubos de madera se construyeron con materiales aislantes térmicos de fibra de vidrio en sándwich entre paneles de placas de yeso laminadas entre dos capas de cartón, patines de 10 cm elevando del suelo para evitar la filtración de humedad y puertas correderas para un mejor aprovechamiento del espacio interior (Figura 9). También se dejó un margen desde el techo para facilitar la ventilación del aire. Se construyeron dos cubos, uno de unos siete metros cuadrados y otro un poco más pequeño, de unos seis metros cuadrados acondicionados por dentro con sistemas de bandejas y baldas.

Teniendo en cuenta la cantidad de obra almacenada, estos dos contenedores no eran suficientes para abarcar la totalidad de la colección, así que hubo que hacer un estudio previo para la valoración de materiales más sensibles y de menor tamaño. En la colección del artista encontramos obras realizadas en diferentes soportes y tamaños por lo que se hizo una clasificación previa dejando fuera las obras menos sensibles a los cambios climáticos como las esculturas de piedra. También hubo obras que tuvieron que quedarse fuera dada sus grandes dimensiones, a las que, en principio, por sensibilidad matérica les correspondería un mayor control. Para el interior de los cubos se diseñaron dos tipos de mobiliario que pudiera albergar diferentes soportes de obras. En uno de los cubos se planteó un sistema de bandejas de madera para poder almacenar prácticamente toda la obra gráfica y fotográfica en propiedad del artista.

Se sabe que la madera puede producir daños por migraciones de algunos de sus componentes. La madera sin cubrir daña a los objetos manchándolos cuando los componentes volátiles entran en contacto directo; por reacción de las emisiones de los compuestos volátiles y por procesos mecánicos que tiene que ver con el acabado y el estado de la superficie de la madera. Asumiendo estas condiciones por estar atribuida a una decisión económica, se forraron todas las bandejas con papel barrera Canson con reserva alcalina para evitar la acidificación de las obras por contacto con la lignina adhiriéndolas con cinta de polietileno de Tyvek (Figura 10).



Figura 10. Proceso de colocación y forrado de baldas.

Una vez almacenada toda la obra seleccionada en estos nuevos contenedores (Figura 11), se aplicó un control de HR emplazando un deshumidificador que iría absorbiendo paulatinamente toda la humedad excesiva que contenían las obras, acumulada a lo largo de los años. Los primeros dos meses el cambio del depósito fue constante, 50 litros por semana (Figura 12), pero en cuatro meses se consiguió eliminar todo el excedente de humedad de las obras hasta llegar a unas condiciones razonables de HR de 55 % - 60 %. No fue necesario implantar un sistema de calefacción ya que los aislantes del habitáculo fueron suficientes para mantener una temperatura estable alrededor de los 20 °C. Los parámetros de temperatura y HR se regulan programando los deshumidificadores al 50 % de HR. Cuando el aparato detecta una subida de HR se pone automáticamente en marcha para eliminar el exceso de humedad en el ambiente.



Figura 11. a) Vista parcial del interior de uno de los cubos de almacenaje, con sistema de bandejas para la obra gráfica; b) Vista parcial del interior del otro cubo, con sistema de baldas para almacenar piezas de otras tipologías y tamaños.

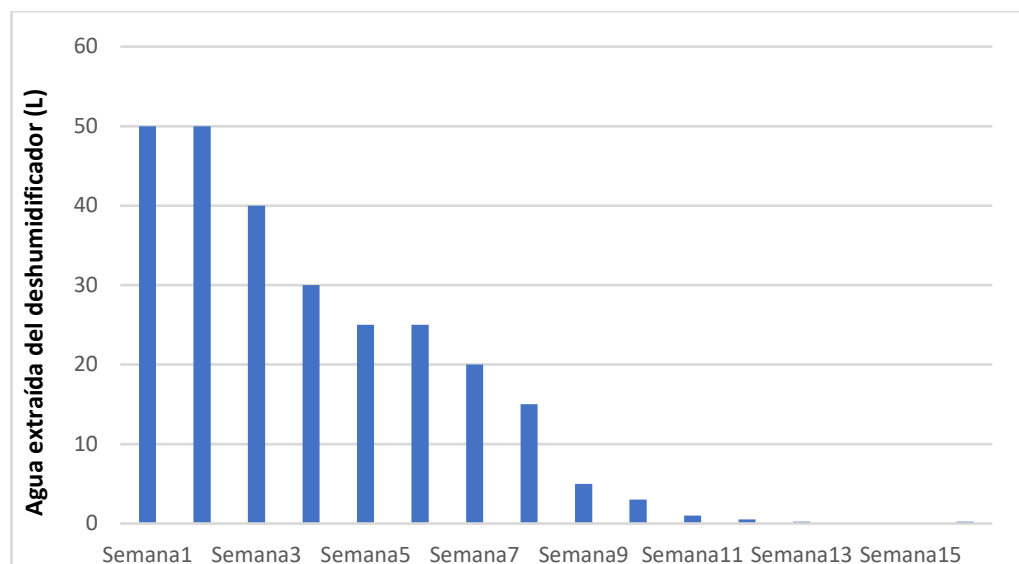


Figura 12. Proceso de eliminación de la humedad del almacén interno hasta conseguir el parámetro de los 55% de HR.

Se considera que estos parámetros son los estándares para colecciones mixtas que contienen diferentes soportes [18], como es el caso de las obras almacenadas, que podemos encontrar además de una gran mayoría de obra gráfica, fotografías, obras con soporte de madera contrachapada y aglomerada, cartón, esculturas de pequeño formato de madera, metal y piedra, y pinturas sobre lienzo o sobre paneles de madera.

Nos encontramos con una propuesta probada que ha dado resultados satisfactorios a la hora de proporcionar un mejor entorno y unas condiciones de conservación y almacenaje adecuados a obras que se encontraban incorrectamente almacenadas y en unas condiciones con un exceso de humedad. Esto afectaba sobre todo a obra gráfica, que se encontraba húmeda al tacto. La estanqueidad de la sala prefabricada permite implantar un control climático viable dando una solución ante la imposibilidad de una reforma integral. Es evidente que no se ha dado una solución de almacenaje definitivo. De momento, la intervención prioritaria ha sido dar solución al control climático estabilizando el exceso de humedad en el ambiente y los cambios de temperatura, que era lo que estaba llevando a la obra a su destrucción. Una vez frenado este proceso de deterioro, será el momento de plantear futuras mejoras. Habría que estudiar la utilización de contenedores metálicos, o plantear un cambio de emplazamiento de las obras, fuera del edificio, en un almacén de dimensiones menores y con mejor posibilidad de control.

Intervenciones en obras

Durante el proceso de catalogación y de almacenaje, se sucedían también las intervenciones que había que priorizar para las exposiciones. Hubo tratamientos curativos, sin incidir sobre la obra, pero también fueron necesarias intervenciones de restauración que estuvieron marcadas por intereses expositivos que de otra forma no se hubieran priorizado. En esta línea se generan muchos debates, ya que los criterios marcados por Cesare Brandi (1906-1988) ya no son suficientes en el arte contemporáneo que hay que tener en cuenta además de la materia el concepto.

Los criterios de los tratamientos estuvieron marcados por varios factores. Por una parte, el tiempo, indivisible junto al presupuesto, que marcan las intervenciones sobre las obras. Y por otra, la presencia del artista como autor y propietario. Como remarca Macarrón [19] el artista tiene el derecho moral sobre la obra desde el punto de vista legal, reconocido por las leyes de

propiedad Intelectual. También tiene el derecho de la reproducción, distribución o transformación de sus obras, llamado el *copyright*, lo que marca una nueva dirección en las intervenciones de conservación y restauración. En este punto la línea Brandiana de los criterios tradicionales se desvanece abriendo nuevos caminos sin explorar. Y es que el artista podría repintar la obra, restaurarla él mismo introduciendo algunos cambios o, retirarla e incluso destruirla, como consecuencia del proceso de creación y del envejecimiento natural o incluso forzado de los materiales constituyentes.

En esta cuestión, hubo intervenciones generadoras de debate. Es el caso de las obras de la serie de crucifixión de la década de los cincuenta, que el comisario Xabier Saenz de Gorbea pretendía mostrar en la exposición en el Koldo Mitxelena de Donostia (“Néstor Basterretxea, El peso de la primera memoria”, Koldo Mitxelena Kulturunea en Donostia-San Sebastián (Gipuzkoa), del 20 de noviembre 2014 al 14 de febrero de 2015). El propio artista había repintado sus obras unos treinta años después de su creación porque el contraste le parecía demasiado dramático. Se le planteó eliminarlas, y el artista aceptó. Si el artista no estuviera vivo, entraría el clásico debate de si es repinte o repolicromía, porque resulta una reinterpretación de la obra del propio artista, la aportación del artista que decidió cambiar la obra. ¿Qué hubiera sucedido si el artista ya hubiera fallecido? ¿Hubiera sido igual de lícito su eliminación?

En esta situación encontramos también el caso de la serie “Homenaje a la América primera” (1992) (Figura 13a), esculturas en color que el propio artista mandó a lacar en blanco para la exposición en la Galería Kur de San Sebastián (28 de enero-28 de abril del 2010) (Figura 13b). El artista, en ese derecho del *copyright*, quiso y pudo transformar sus obras cambiándoles el aspecto policromado. Pero lo cierto es, que, desde un punto de vista historicista y conservacionista, esta acción supuso un verdadero quebradero de cabeza. Con esta mutación las esculturas que fueron el resultado de varios años de investigación sobre las culturas azteca y maya y que hacían referencia a la era precolombina, perdieron su naturaleza y con ella, su significancia. En esos momentos el comisario Peio Aguirre, trabajaba en la preparación de la exposición “Néstor Basterretxea, Forma y Universo”, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (Bizkaia), del 25 de febrero al 19 de mayo de 2013 y necesitaba las piezas en su contexto original para su exposición.

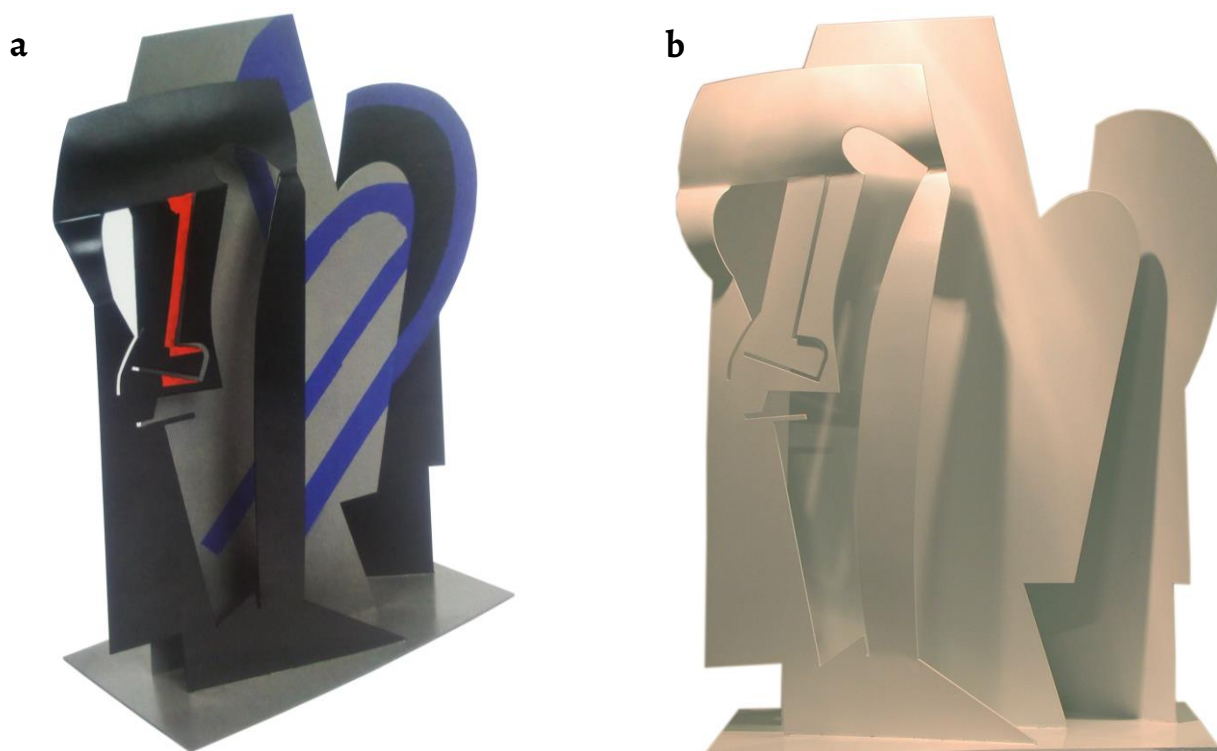


Figura 13. Make pascuak (1992) de la Serie Homenaje a la América primera, hierro pintado, 80 × 62 × 30 cm: a) color original); b) lacado en blanco para la exposición en la Galería Kur de San Sebastián.

Para la recuperación de la “originalidad” de estas obras, no se puede hablar de una intervención tradicional de restauración. Ya no existen reglas sistematizadas, y las problemáticas específicas derivadas ya no sólo por los nuevos materiales y las tipologías de las obras, sino que sobre todo la percepción del propio soporte como simple vehículo para la comprensión de la idea, posibilita ciertas intervenciones totalmente censuradas en otras visiones más tradicionalistas. Según Scicolone [20], el autor podría suponer en un principio una ayuda para el conservador-restaurador para identificar los valores y los significados de la obra. Sin embargo, debemos ser precavidos ante la información directa de los artistas, ya que como comenta Schinzel [21], la visión del artista cambia y se puede ver modificada sobre una obra perteneciente a un periodo anterior de su evolución artística. Esta es la línea que defienden tanto Moreira [22], como Mensi [23], que ven claro la imposibilidad del artista a resistir la tentación de reinterpretar la obra. Esta postura supone una contradicción y está bastante lejos de la exigencia respetuosa de la obra tan defendida en el ámbito de la conservación-restauración.

Hay que tener en cuenta otros factores también como el valor añadido a una obra de arte, que se escapa al terreno exclusivo del artista, o la intención y el mensaje conceptual de su obra, la experiencia artística y la emoción buscada o transmitida a través de su creación. Las teorías de restauración existentes tratan de objetos físicos, los códigos visuales que acompañan la obra, de modo que no alteren el mensaje. Sin embargo, hoy en día, el arte, en muchos casos ya no tiene una apariencia física, es decir, deja de ser un objeto material y pasa a ser procesual o conceptual. Se plantea la inmaterialidad de la obra de arte contemporánea, así como la superioridad de las ideas y la intención artística por encima de la conservación material del arte. Prevalen la producción de ideas por encima de la realización física del mismo [24]. Tendremos que dejar de lado la idea del objeto único con valor de culto, la concepción Brandiana de los valores estéticos e históricos, y valorar la posibilidad de la re-edición, de la actualización y cambio continuo del objeto contemporáneo, y estudiar de qué manera podrá afectar a la autenticidad del patrimonio [25-26].

Para conseguir el equilibrio entre el significado de la obra y la materialidad de la misma, es necesaria una colaboración entre el conservador-restaurador y el artista. En este tándem, se llegó a un acuerdo entre los criterios artísticos y los criterios de conservación para que las repintara siguiendo la referencia de catálogos anteriores. Se vuelve imprescindible el aprovechamiento del artista como fuente de información para garantizar un análisis completo de la obra de arte antes de su intervención [27]. Conocer el significado de la obra, conocer tanto la estructura material como la conceptual, tener capacidad de análisis de las nuevas problemáticas aportados por las obras, y ser capaz de revisar los criterios de intervención. En este proceso, se vuelven fundamentales las contribuciones hechas por el artista sobre su creación, intención y concepto que marcarán los criterios de futuras actuaciones de conservación y restauración. En la “Teoría contemporánea de la Restauración” Muñoz afirma que “Una buena Restauración es aquella que hiere menos a un menor número de sensibilidades – o la que satisface más a más gente” [28]. El sentido común se volverá el pilar de la teoría contemporánea de la restauración.

Creación de la base de datos

Para saber lo que debemos conservar, cuál es su estado de conservación, qué factores de riesgo presenta y cómo se interrelaciona con el resto del fondo, se considera imprescindible la articulación de un sistema de documentación [29]. Citando a García “Conocer mejor es, como ya sabemos, la base para poder conservar mejor” [30].

La necesidad de documentar la colección surgió de forma espontánea, como condición indispensable para la conservación de la obra. Como indica González [31] las acciones de conservación preventiva comienzan precisamente por adquirir el conocimiento de los objetos

que se salvaguardan, realizándose a través de los catálogos e inventarios de bienes culturales. Estos deberían considerarse siempre un primer paso en la mediación de la protección para garantizar la correcta conservación y gestión de los bienes culturales. Fue necesario conocer primero la cantidad y las características materiales para así poder establecer las necesidades de las obras y crear las pautas de almacenaje y ubicación en base a los criterios de conservación preventiva.

Junto a los autores Clark [32] y Ballart [33] se refuerza la idea de la documentación como archivo histórico y herramienta activa en la organización y comunicación de procedimientos y prioridades de conservación. La documentación de las colecciones son una herramienta fundamental para la evaluación de riesgos de deterioro y la información que se recoge en las bases de datos correspondientes debe reflejar las particularidades de cada objeto en relación a su naturaleza y características materiales, su historia material, su estado de conservación, su vulnerabilidad, su significancia, su ubicación y su modo de manipulación y protección en caso de emergencia.

Para la selección del programa más adecuado a la hora de informatizar la colección es necesaria la realización de un estudio previo del volumen de la misma, de su naturaleza y características. La metodología para el tratamiento de datos de almacenamiento y transmisión de grandes volúmenes han experimentado una evolución extraordinaria en los últimos años. Desde hace años la informatización de los sistemas de documentación de colecciones se ha impuesto con éxito rotundo en la mayoría de los museos del mundo. Algunos grandes museos poseen sistemas informáticos propios de documentación y gestión de colecciones, originados en la misma institución por equipos mixtos de expertos informáticos y conservadores. Sin embargo, como menciona Ballart en su “Manual de Museos” [34], para muchas instituciones es más conveniente acudir al mercado para adquirir paquetes informáticos muy completos y flexibles, por tanto, adaptables a las necesidades de los museos particulares. Pero tanto el coste inicial como el de mantenimiento de estos programas se escapan al alcance de colecciones pequeñas o privadas que no se pueden permitir una inversión semejante. Para ellos existen programas más asequibles auto gestionados de fácil manejo y aprendizaje que permiten un uso independiente. El programa de gestión de base de datos FileMaker Pro se adhiere a los estándares establecidos por el Servicio de Datos de Artes Visuales del Servicio de Datos de Artes y Humanidades para el archivo de medios electrónicos y la exportación de información de bases de datos [34]. Este ha sido el programa seleccionado para la realización de la base de datos para la colección del artista Néstor Basterretxea.

La realización de la catalogación también permite el movimiento y desplazamiento de la colección a cualquier otro lugar con una garantía de control. La catalogación se convierte en una herramienta de base para su conservación. A partir de ahí, la implementación de medidas de conservación preventiva se hace viable, incluso en los casos con menos recursos, permitiendo así mejorar sustancialmente el estado de conservación de los bienes culturales y con ello minimizar el deterioro, y evitar la pérdida progresiva de una parte importante del patrimonio cultural [35]. Esta premisa se puede implementar a cualquier colección. La importancia de un correcto almacenamiento y control parte de una buena documentación.

Por otro lado, gracias al trabajo de catalogación se han posibilitado vías de investigación con carácter histórico artístico (Figura 14). Los comisarios Peio Aguirre y Xabier Saenz de Gorbea no hubieran podido realizar las exposiciones si no hubiera existido este proyecto de conservación porque no hubieran podido acceder a las obras, ni física ni documentalmente.

Figura 14. Ejemplo de ficha catalográfica. Obra: Atlándida, 2001. Proyecto de museo de las ciencias para la central nuclear de Lemoiz, Bizkaia. Maqueta de cartón, cartulina, plástico y pintura sobre base de tablero, 44 × 171 × 72,5 cm.

Conclusiones

El objetivo principal que se planteó de garantizar la conservación de la colección se puede decir que se ha cumplido, aunque no de manera permanente, se han establecido unas bases que garantizan una conservación temporal; a partir de aquí se necesita un mantenimiento por parte de los responsables.

La conservación preventiva no es una acción puntual, tiene que ser continuado en el tiempo. Por ello la importancia de transmitir el valor de la conservación preventiva a los responsables de la colección, que en este caso resultan ser ajenos a la profesión. Además de eso, para que el trabajo que se ha llevado a cabo con la colección propia de Basterretxea sea viable en el tiempo, se vuelve imprescindible darle un enfoque más amplio e implantar un plan de gestión que garantice la salvaguarda de sus obras.

El mantenimiento de almacenamiento continuado de una colección se vuelve muy costoso en manos solamente privadas. Pero además de eso, si una colección permanece guardada, y no se muestra al público, corre el riesgo de olvido por parte de la sociedad. No solo se trata de mantener la estabilidad de la humedad relativa; la conservación la tenemos que entender como algo más global, desde una mirada mucho más amplia; la gestión de patrimonio será la que aporte esta perspectiva completa. Dentro de las líneas de gestión de patrimonio se plantean diversas fases, como la de conocer, planificar, controlar y difundir. Todas ellas tienen que entenderse como una acción conjunta, no podemos desarrollar solo una parte de manera individual. Lo que parece estar claro es que llega un momento en el que la intervención de las instituciones públicas se vuelve imprescindible, la carga que supone la responsabilidad de la salvaguarda de todo un legado necesita el apoyo público.

Para evitar el olvido de la colección en los almacenes, se vuelve necesaria la búsqueda de fórmulas de gestión de patrimonio. Lo que está claro es que se necesita un proyecto de gestión y ayuda de las instituciones públicas para garantizar la salvaguarda a largo plazo de la colección. Si no, no resulta sostenible en el tiempo y el esfuerzo que se ha hecho no habrá servido para mucho.

Otra de las conclusiones establecidas ha sido que tanto el análisis del entorno como el análisis de las obras se vuelven fundamentales a la hora de establecer un plan de conservación específica. En el caso del análisis de las obras resulta esencial conocer el contenido de la colección y sus sensibilidades, marcando los criterios para la realización de un planteamiento de almacenaje. El sistema de almacenaje que se ha generado ha estado condicionado por las circunstancias y recursos de los que se disponía, y no se presentan como almacenaje definitivo. Pero la definición del planteamiento de almacenaje ha tenido un punto de partida marcado por las sensibilidades de los materiales constitutivos de las obras analizadas.

Respecto a la catalogación como base de toda la propuesta de conservación se demuestra que ha sido el eje de todo el proyecto. Volvemos a lo más básico, que es que si no sabemos lo que hay no vamos a poder conservarlo. Suena simplista y a la vez categórico, pero resulta fundamental. La catalogación es el principio de todo y es lo que permitirá darle continuidad al proyecto también.

Respecto a las intervenciones realizadas, queda demostrada la necesidad de intervenir directa o indirectamente sobre la obra en el caso de presentar deterioro para frenarlo y garantizar así su preservación. Esta premisa se vuelve válida en el caso del artista Nestor Basterretxea, que abogaba por la conservación de su obra, en otro caso habría que estudiar la postura del artista respecto a la conservación de su obra. Pero respecto a las intervenciones de restauración, las que inciden directamente sobre la apariencia de la obra, pero no necesariamente sobre su estabilidad, las conclusiones son más controvertidas. La ausencia de criterios unificadores respecto a las intervenciones en el arte actual puede tener graves consecuencias. Es todavía un reto sin respuesta evidente, aunque existen cada vez más reflexiones al respecto. Sí que parece haber una tendencia en la metodología que se basa en la documentación, la investigación y la mínima intervención, buscando la unidad potencial, pero buscando la idea o la intencionalidad del artista más que en el objeto físico. Se vuelve así imprescindible saber para quién restauramos, puesto que la respuesta determinará los criterios de intervención. La conclusión más importante es que las intervenciones de restauración contemporáneas se realizan en un momento preciso con unas condiciones concretas, en una realidad específica y el restaurador interviene con el máximo respeto posible. También destacar que resulta fundamental la experiencia directa del artista en el arte contemporáneo para establecer los criterios de conservación y restauración de cara a un futuro que el artista no esté.

Por último, se demuestra que el planteamiento que se ha seguido en el caso Basterretxea es extrapolable a cualquier otra colección, tanto de artistas como de coleccionistas particulares que carecen de medios o recursos para la implantación de un plan museístico de almacenaje en sus propiedades. Se han trasladado los conocimientos y experiencia de los estándares museísticos de arte contemporáneo a un espacio privado con capital reducido. Se demuestra que, con pocos recursos, pero con los conocimientos necesarios se puede garantizar una correcta conservación.

REFERENCIAS

1. Appelbaum, B., *Preserve, Protect, and Defend. A Practical Guide to the Care of Collections*, Barbara Appelbaum Books, New York (2018).
2. Sánchez Hernamperez, A., *Políticas de conservación en bibliotecas*, Arco Libros, Madrid (1999).
3. 'Resúmenes climatológicos. País Vasco', in *Agencia Estatal de Climatología*, http://www.aemet.es/es/serviciosclimaticos/vigilancia_clima/resumenes?w=1&datos=-1&n=3&k=pva (acceso en 2021-01-12).
4. García Fernández, I., *La conservación preventiva de bienes culturales*, Alianza Editorial, Madrid (2013).
5. Vaillant Callol, M.; Doménech Carbó, M.T.; Valentín Rodrigo, N., *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Valencia (2003).
6. Michalski, S., 'Sharing Conservation Decisions: Tools, Tactics, and Ideas', in *Sharing Conservation Decisions: Current Issues and Future Strategies*, eds. A. Heritage & J. Copithorne, ICCROM, Rome (2018) 183-204.
7. Michalski, S., 'Climate Guidelines for Heritage Collections: Where We Are in 2014 and How We Got Here', in *Proceedings of the Smithsonian Institution: Summit on the Museum Preservation Environment*, eds. S. Stauderman y W.G. Tompkins, Smithsonian Institution Scholarly Press, Washington (2016) 7-32.

8. García Fernández, I.; Rodríguez Antón, D.; Blázquez Rodríguez, M.E., *Museografía y conservación*, Editorial Síntesis, Madrid (2019).
9. AA.VV., 'Prevención del biodeterioro en archivos y bibliotecas. Instituto del Patrimonio Histórico Español 24-25 de junio de 2004', *Bienes Culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español* 5 (2005) 1-48.
10. Valentín, N., 'Análisis de biodeterioro. Infestaciones y su erradicación', *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español* 2 (2003) 175-186.
11. Pinniger, D., *Integrated Pest Management in Cultural Heritage*, Archetype Publications, London (2015).
12. Rotaeche González de Ubieta, M., *Transporte, depósito y manipulación de obras de arte*, Editorial Síntesis, Madrid (2007).
13. Powell, B. A., *Collection care: an illustrated handbook for the care and handling of cultural objects*, Rowman Littlefield, Lanham (2016).
14. Lloyd, H.; Lithgow, K., 'Planning and managing housekeeping', in *The National Trust Manual of Housekeeping: The Care of Collections in Historic Houses Open to the Public*, eds. K. Lithgow, H. Lloyd, J. Parry, S. Staniforth y N. Seeley, National Trust–Elsevier Butterworth-Heinemann, London–Oxford (2006) 114-123.
15. Goren, S., *Manual para la preservación del papel. Nueva era de la Conservación Preventiva y su aplicación actualizada*, Alfagrama, Buenos Aires (2010).
16. García, P. M.-C., 'La casa por el tejado: ¿Es posible implementar el plan de conservación preventiva del museo sin redactarlo?', in *Actas del VI Congreso GeIIC ¿Y después? Control y mantenimiento del Patrimonio Cultural, una opción sostenible*, Grupo español IIC, Madrid (2018) 48-57.
17. Keene, S., *Managing Conservation in Museums*, 2nd ed., Butterworth-Heinemann, Oxford; Boston (2002), <https://doi.org/10.4324/9780080510866>.
18. Michalski, S., 'Care and preservation of collections', in *Running a Museum: a Practical Handbook*, ed. P. J. Boylan, ICOM (2004) 51-90.
19. Macarrón, A., *Conservación del Patrimonio Cultural. Criterios y normativas*, Editorial Síntesis, Madrid (2008).
20. Scicolone, G., *Restauración de la pintura contemporánea*, Translated by Ariadna Viñas, Editorial Nerea, Hondarribia (2002).
21. Schinzel, H., *Touching Vision: Essays on Restoration Theory and the Perception of Art*, Ghent University, Faculty of Arts and Philosophy – VUB University Press, Ghent, Brussels (2004).
22. Moreira, J. C., 'La teoría en la práctica de la conservación/restauración del arte contemporáneo', in *Conservación de Arte Contemporáneo 9^o Jornada*, Grupo español IIC, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2008) 209-218.
23. Mensi, L., 'Working with living artists', in *What's Changing: Theories and Practices in the Restoration of Contemporary Art*, eds. M. C. Mundici y A. Rava, Skira, Milano (2013) 247-252.
24. Farias de Carvalho, H., 'Uma metodologia de Conservação e Restauro para Arte Contemporânea', in *Seminário Internacional: Arte Contemporânea: Preservar o quê?*, ed. C. Freire, Museo de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo (2014) 17-30.
25. Llamas-Pacheco, R., 'El artista contemporáneo ante la transformación de su obra. El paso del tiempo y su efecto sobre la significación de la materia', *Arte, Individuo y Sociedad* 28(2) (2016) 297-309, https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n2.48436.
26. Santabárbara Morera, C., 'La conservación del arte contemporáneo: ¿un desafío para la teoría de la restauración crítica?' in *Actas del seminario internacional Conservando el pasado, proyectando el futuro. Tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*, Diputación de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza (2013) 141-157.
27. Stigter, S., 'The artist interview as a conservation tool for process-based art by Sjoerd Buisman', in *The Artist Interview: for Conservation and Presentation of Contemporary Art: Guidelines and Practice*, eds. L. Beerkens, P.'t Hoen, I. J. Hummelen, V. van Saaze, T. Scholte, y S. Stigter, Jap Sam Books, Heijningen (2012) 68-77.
28. Muñoz Vinãs, S., *Teoría contemporánea de la Restauración*, Editorial Síntesis, Madrid (2003).
29. Gil Romero, R., *Plan de Conservación Preventiva. Museos del Cabildo de Gran Canaria. Colecciones de Bienes Culturales Muebles*, Las Palmas de Gran Canaria (2012).
30. García Cuetos, M.P., *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza (2012).
31. González-Varas, I., *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, 6^a ed., Ediciones Cátedra, Madrid (2008).
32. Clark, J., 'Conservation documentation at the National Museums of Scotland', in *ICOM Committee for Conservation 13th Triennial Meeting Rio de Janeiro 20-27 September 2002*, ed. R. Vontobel, James & James (Science Publishers), London (2002) 269-274.
33. Ballart Hernández, J., *Manual de museos*, Editorial Síntesis, Madrid (2007).
34. Burnstock, A.; Morgan, S., 'A database of artists' materials from painting examined at the Courtauld Institute of Art', in *ICOM Committee for Conservation 13th Triennial Meeting Rio de Janeiro 20-27 September 2002*, ed. R. Vontobel, James & James (Science Publishers), London (2002) 261-268.
35. Herráez Ferreiro, J. A., 'La conservación preventiva como método de trabajo integrador', in *El conservador-restaurador de patrimonio cultural: la conservación preventiva de la obra de arte*, Universidad de León, León (2015) 19-23.

RECIBIDO: 2022.1.11

REVISTO: 2022.6.12

ACEPTADO: 2022.6.24

ONLINE: 2022.12.30



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

AtribuciónNoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Para ver una copia de esta licencia, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>