

CONCEPTUALIZACIÓN DE UN OBJETO RESTAURABLE. EXPERIMENTO CINÉTICO DE FEDERICO SILVA. ANÁLISIS SOBRE SU RESTAURACIÓN Y TOMA DE DECISIONES.

Maythé Loza
Alumno de la ECRO

“En el presente, en el arte contemporáneo, son los materiales los que sirven de expresión de subjetividad artística”
(Althöfer, 2006, p. 73)

Partiendo de esta premisa se considera que los objetos se componen de dos concepciones fundamentales de origen, la materia y el significado. Todas las piezas restaurables coexisten en un complicado sistema donde estas partes forman un todo.

Entendemos como significado el contenido semántico de cualquier tipo, condicionado por el sistema y por el contexto dentro de las obras. Especialmente para las piezas que conforman el arte contemporáneo se le conoce como la intención artística, compuesta a su vez por una carga intelectual y una originalidad en el lenguaje plástico.

La materia por su parte es “la realidad primaria de la que están hechas las cosas”, por lo que se vuelve el elemento conductor que el artista utiliza para transmitir su mensaje...

Es fundamental que el restaurador entienda cómo trabajan ambas nociones, ya que no puede existir la una sin la otra. Es decir, que sin la materia el concepto no podría expresar su mensaje hacia el espectador, ya que no contaría con un medio y sin el concepto la materia carecería de sentido. Aunado a esto se suma un tercer factor que incide en la percepción del mensaje de la obra, el estado de conservación. La alteración material de la pieza afecta las características constitutivas, lo que puede llegar a modificar la interpretación de los conceptos incluso al grado de perder la intención inicial del artista.

De este modo, es necesario comprender que los objetos con los que se trabaja dependen de las propiedades de la materia, el significado y estado en que los anteriores se encuentren. Por lo tanto el restaurador no puede privilegiar ninguna de las partes, ya que él actúa a través de la materia para la conservación de los conceptos.

Es así que vemos que, dentro de una intervención, la materialidad del objeto no es un aspecto aislado y que dentro de ella existen otros factores que la conforman y determinan su papel en el discurso de la obra, como son los materiales seleccionados, su colocación o posición y la función que desempeñan.

Por lo tanto, al contar con un complicado sistema compositivo se demuestra la necesidad de realizar no solo investigaciones en relación con el devenir histórico, composición y estado en el que se encuentran los objetos, sino que también es fundamental realizar una profunda reflexión y análisis del significado y de las decisiones para la conservación de los mismos.

En el caso de los objetos creados de manera contemporánea, esto se hace más evidente ya que se les atribuyen valores íntimamente ligados a los materiales utilizados, por lo que el restaurador debe ser consciente de que su incidencia sobre este tipo de obras puede alterar de manera positiva o negativa no sólo el significado de la obra sino su permanencia en la conciencia del espectador.

Así, podemos darnos cuenta lo complejo que puede resultar equilibrar todas las concepciones propias de una sola obra pensando en un caso ideal, donde se cuente con el desarrollo del devenir histórico, cercanía con el artista, entre otras herramientas fundamentales. Pero desgraciadamente no siempre resulta de esa manera debido a cuestiones institucionales, económicas, temporales o incluso personales, lo que resulta en muchas ocasiones que el objeto se ve supeditado a no conservar algún aspecto primordial por lo que el mensaje se ve alterado, diezmado su permanencia en el tiempo.

Con base en lo anteriormente dicho fue que se manejó la obra llamada *Experimento Cinético* del artista Federico Silva. La pieza pertenece al Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) y fue solicitada por parte del Museo de Arte Moderno (MAM) para formar parte una exposición referente al arte cinético en México llamada *Cinetismo: Movimiento y Transformación en el Arte de los 60 y 70 s.* Por lo tanto, para poder realizar el préstamo era necesario evaluar el estado en el que se encontraba la obra, llegando a la conclusión de que no se encontraba en las condiciones adecuadas para salir del MUAC.

De manera inicial se observa la complejidad de la pieza, no solo para entender el mensaje sino incluso su conformación, ya que a simple vista no era evidente el concepto ni el funcionamiento. Las partes que componen la pieza se encuentran montadas sobre una base de madera, en la parte superior izquierda cuenta con una barra saliente perforada del mismo material mientras que en la parte frontal izquierda se observa un motor eléctrico miniatura (para aeromodelismo), el cual forma un circuito eléctrico a través de un convertidor ubicado en el lado derecho y un bombillo pequeño en la parte posterior izquierda, este último está pintado en color púrpura. Finalmente el sistema eléctrico deriva en dos cables de cobre cubierto salvo en la puntas, con el fin de poder conectarlos a la corriente.

El motor presenta en la parte superior una bobina de dos canales donde se colocan dos correas de cuero. La correa que se inserta en el canal inferior se embona en el disco de madera derecho y la que está en el canal superior en el disco del lado izquierdo. Los discos de madera mencionados se encuentran montados de manera independiente sobre cubos a modo de base. Sobre cada disco se coloca un disco de acrílico que, mientras el de la izquierda se encuentra liso, el de la derecha presenta patrones lineales y de círculos concéntricos. Sobre este mismo disco se hallan cuatro prismas acrílicos, formados de varias piezas adheridas, así como una figura prismática de menor grosor formada a partir de una sola pieza. En el disco opuesto solo se observan dos prismas formados de varias secciones.

Esta fue la primera y prácticamente la única información con la que se contó al inicio de la intervención, ya que era la primera vez que la obra salía de la bodega de colecciones desde que fue canalizada para el acervo que provenía del desaparecido Museo Universitario de Ciencias y Arte MUCA en Ciudad Universitaria. En los registros sólo se contaba con el nombre de la pieza, número de inventario y nombre del artista, por lo tanto se desconocían los conceptos de

la obra, su funcionamiento, su época de creación, sus necesidades de montaje y exposición y si contaba con todos los elementos compositivos.

En este momento se realizó un análisis sobre las concepciones compositivas de la obra y el estado en el que se encontraban. En el aspecto material, que era con el que se tenía un contacto más directo, se observaba un buen estado de conservación, ya que el sistema eléctrico funciona correctamente y la apariencia en general se nota íntegra, debido a que conserva gran parte de sus elementos compositivos en buenas condiciones. Además, a pesar de estar durante varios años sin poner a funcionar o dar mantenimiento al mecanismo, éste trabaja adecuadamente. Aquí surge la primera de la que sería una serie de interrogantes que marcarían la dirección de la intervención: “Conserva gran parte de sus elementos”. Si se mira la varilla de madera saliente, da la impresión de haber contado con otro elemento, ya que tiene una forma para enlazar otra sección y una perforación. De ahí que se cree que la pieza tenía un componente que se había perdido en algún momento, probablemente antes de ingresar a la colección del museo.

La funcionalidad, por otro lado, se observaba adecuada, ya que al conectar el cable a la corriente eléctrica, se encendía el motor haciendo girar los discos de madera sobre los cuales se encuentran todas las piezas acrílicas. A la vez se encendía la bombilla y se movía la flecha que funcionaba a modo de marcador. El mecanismo era muy lento, tardando los discos 30 segundos en dar una vuelta completa. De esta forma se entendía que el concepto de la obra era la expresión de movimiento, por medio de un movimiento real impulsado por la energía eléctrica. Sin embargo, como es obvio, los prismas acrílicos son de apariencia traslúcida, lo que invita al espectador a ver el cambio de luz a través de las figuras en movimiento. Por lo que aquí surge otra interrogante, ¿existía alguna incidencia de luz?

De esta manera se planteó que los procesos de conservación serían mínimos, como el reajuste de uno de los prismas, lubricación en correas y motor eléctrico, reemplazo de un cable en condiciones riesgosas, limpieza y pequeños puntos de reintegración. Así, se unificaría la idea que se podía percibir del objeto. Sin embargo se creía que el mensaje se encontraba incompleto, ya que con la posibilidad de haber perdido un elemento que contaba con una fuente lumínica no se conocía plenamente la intención.

Por esta razón se realizó una investigación enfocada a conocer las cualidades de las obras de este tipo y periodo del autor, así como información referente a la obra durante sus periodos de exposición y cómo era la composición original de la pieza. Cabe mencionar que la manera más acertada y más significativa era la de contactar al artista, Federico Silva, el cual reside actualmente en Cuernavaca, Morelos. Lamentablemente, esto no fue posible debido a que la Universidad Autónoma de México (UNAM) a la que pertenece el MUAC y el autor tuvieron varias desavenencias en el pasado y no mantienen contacto, además tienen una rivalidad por diferencias de ideología política. Este es otro aspecto que como sabemos interfiere cuando se realizan trabajos de restauración con instituciones, donde el restaurador al formar parte de un organigrama debe participar y acatar indicaciones de rangos superiores, teniendo que recurrir a otros medios para realizar sus cometidos.

A pesar de esto, fue posible rescatar información muy valiosa y decisiva para la restauración entre la que destaca:

La obra se cataloga dentro del “Arte cinético”, expresión artística compleja cuya característica general es la expresión de movimiento (Bértola, 1973, p. 16). Dentro de esta categoría existen tres clasificaciones dependiendo del medio que utilicen para transmitir la idea de movimiento, el *Experimento Cinético* se encuentra en el tipo de movimiento real, ya que no simula una acción sino que es la acción.

“La Obra cinética es un objeto en el cual el movimiento no está representado sino, por el contrario, presente en su realidad concreta. La obra cinética no muestra entonces una imagen del movimiento, sino que ella misma es movimiento” (Bértola, 1973, p. 21).

Sobre el autor, se sabe que nació el 16 de septiembre de 1923 en México, D.F. y comenzó su práctica artística por medio del aprendizaje autodidacta de técnicas como la encáustica, el fresco y el temple. Posteriormente se volvió asistente de David Alfaro Siqueiros en algunos de sus murales y, a partir de 1950, comenzó a realizar sus propias pinturas murales. A principios de los sesenta aborda la escultura y es considerado como el precursor del Arte Cinético en México. Impulsó la creación del espacio escultórico en la UNAM (1977) en donde participaron Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, entre otros. (Anon., 2010)

También se rescató información sobre el autor en el que parece ser su periodo de producción más desagradable personalmente y menos documentado. Dentro del arte cinético, la obra de Federico Silva se considera como la ruptura con conceptos tradicionales relacionados con la apreciación y el gozo de una obra. Los materiales con los que trabaja son la luz, el espacio, el movimiento y el tiempo (a manera de consecuencia inherente). Se considera que debe de existir una participación de sonido y color. Sus obras también son consideradas por él mismo como obras lumínicas, ya que por medio de la luz es como se logra el movimiento (Silva, 1979, pp. 75-86).

Esta obra en particular expresa los principios que incluía el autor en sus piezas durante ese periodo, ya que se trata de una obra lumínica que expresa movimiento por medio de la proyección de una fuente de luz que además cuenta con un movimiento propio, con lo que se logra manifestar el cinetismo por diversos ángulos de apreciación.

Aunado a la investigación realizada en fuentes bibliográficas, se contó con el apoyo de Daniel Garza Usabiaga, curador del Museo de Arte Moderno (MAM), el cual tiene una cercana relación con el autor de manera personal y profesional por lo que también pudo fungir de intermediario. Gracias a eso fue posible tener conocimiento sobre las obras del autor durante ese periodo.

Se sabe que en el año de 1970 en el Museo de Bellas Artes se montó una exposición sobre la obra cinética de Federico Silva, las piezas que componían la exhibición se movían por medio de motores eléctricos y eran iluminadas por láseres (Se considera la posibilidad de la edición de una publicación con respecto a esta exposición, aunque no ha sido corroborado). Posteriormente, para su resguardo, la obra fue trasladada al MAM, donde muchas piezas sufrieron daños.

De igual modo se encontró una imagen en un libro referente a la obra del autor (Silva, 1979) la cual podría tratarse de la pieza en cuestión, donde se muestra que contaba con unos elementos metálicos colocados sobre los discos además de un brazo que salía de la base, el cual tenía en la punta alguna especie de iluminación. Aunque no es posible tener certeza si la imagen del libro es de *Experimento Cinético*, porque la calidad de la fotografía no es muy buena y sólo refleja el reverso del objeto. Sin embargo, por las características compositivas, se cree que se trata del *Experimento Cinético*, pero que ha sufrido modificaciones durante su tiempo de vida. A pesar de esto, es probable que la obra haya sido expuesta con las demás piezas de arte cinético en 1970 y que al igual que las otras, haya sido iluminada por medio de algún tipo de láser de la época. Esto fue corroborado por el curador, diciendo que Silva tenía la vaga idea de que la obra tenía un láser originalmente, sin embargo debido a su avanzada edad no tiene la certeza.

Ahora es evidente la gran disyuntiva dentro de la intervención, que se ve conformada por lo que se ha venido planteando: los conceptos de materia y significado, que para este caso en particular se ven reflejados en la reposición del elemento lumínico. Es necesario considerar que si no se colocaba la luz, el mensaje de la obra no estaría completo, ya que no reflejaría los tipos de movimientos que busca el autor y por lo tanto el cinetismo de la pieza no sería completamente asimilado por el espectador. Pero si el elemento era colocado sin contar con referencias acerca de su composición, podría modificarse la intencionalidad artística primera y el significado se vería altamente alterado.

Para lograr realizar un análisis objetivo de las posibilidades de acción y sus repercusiones fue necesario recurrir a un sistema, el cual fue desarrollado y ha sido aplicado para este tipo de obra, donde sus correlaciones materiales e inmateriales son tan marcadas. Este fue el sistema de toma de decisiones del congreso *Contemporary Art Who Cares?* que surge con el antecedente de *Modern Art: Who Cares?* primer simposio internacional cuyo objetivo específico es el análisis de los problemas relacionados con la conservación y restauración de arte moderno. El evento fue la culminación de un proyecto de investigación holandés para conservación de arte moderno (1995 a 1997) y estaba enfocado a identificar los problemas y las posibles soluciones a estos, con el fin de desarrollar una metodología. El libro publicado con los resultados del evento y el antecedente de la primera estructuración del sistema de toma de decisiones todavía se considera un hito para la profesión. Después de más de diez años en el 2010, esas propuestas de un enfoque metodológico estandarizado se ven completadas por el *Contemporary Art. Who Cares?* el cual es el estándar actual de cuidado y conservación de arte moderno y contemporáneo, que con la participación de colaboradores internacionales se han desarrollado nuevas practicas en enfoques metodológicos, instrumentos y técnicas de conservación.

Uno de esos instrumentos fue el modelo de toma de decisiones, el cual es una estructura sencilla para el planteamiento teórico y técnico de una intervención y se compone de siete puntos. El primero es el registro de datos, el segundo es la condición del objeto, el tercero es el significado, el cuarto es la discrepancia, el siguiente es el planteamiento de las opciones de conservación, el siguiente son las consideraciones generales y el último es la descripción del tratamiento propuesto.

Los apartados de discrepancia y opciones de conservación son los que fueron primordiales en este caso, donde la discrepancia se demostró entre otros puntos anteriormente enunciados en la reposición del elemento “perdido”, por lo que se decidió que era necesaria la interacción de

una iluminación ya fuera externa o interna a la obra. Se plantearon dos propuestas considerando los pros y contras de ambas. La primera es la solución museográfica que tiene como ventajas el agregar esta iluminación por medio de un soporte externo a la pieza, con las mismas características que el original, que se coloque ya sea en un muro o por medio de otro soporte, de este modo no se incidiría directamente sobre el objeto, por lo que no se modificaría el discurso actual de la pieza. Entre las desventajas está el hecho de que la pieza se ve supeditada al espacio en el que se encuentre, que varía dependiendo del lugar al que vaya, por lo que en cada ocasión tendrá una posición diferente, aclarando que no era parte de la intención artística la modificación de la posición de la luz fuera de la pieza. Otra cuestión es el hecho de que, al no estar directamente conectada a la obra, puede que la fuente de iluminación se extravíe o no pueda ser colocada en el lugar por diversas razones, por lo que se consideraría inconcluso al objeto.

La segunda opción es la reposición del elemento, que tenía como ventajas que la obra en sí misma contara con todos los elementos que deben componerla y no se viera supeditada al espacio en el que se encontrara. De igual forma, su mensaje no se vería limitado al espacio de exposición, sino que contaría con los elementos compositivos para la transmisión. Se consideraría la posibilidad de reponer el elemento que servía para la iluminación por medio de láseres.

Esta reposición sería tanto del soporte de la fuente de luz (Brazo flexible) como de la luz misma (Laser). Como bases para esta reposición se cuenta con una imagen, la cual probablemente se trate de la pieza en cuestión, así como asesoría por parte del curador del MAM, el cual tiene contacto directo con el autor. Para esto, se usaría madera ligera con una tintura, que ayudara a su integración con el resto del elemento.

En cuanto al láser, se contaba con la referencia que los utilizados por Silva durante ese tiempo eran tipo 1, pero que los actuales debido al avance tecnológico han reducido sus proporciones y costos. Mientras que en las desventajas se menciona que aunque se tienen nociones de que la pieza contaba con luz propia, es posible que no se cuenten con los elementos necesarios para saber a ciencia cierta cómo era la fuente de luz que brindaba la iluminación.

La imagen con la que se cuenta brinda información, aunque carece de calidad fotográfica y no es posible apreciar muchos detalles, por lo que de realizar la reposición del elemento sin las bases necesarias se puede llegar a realizar una falsificación. Es decir, se crearía una idea que nunca existió en realidad, con lo que se estaría falseando el devenir histórico y la apariencia estética de la obra.

Después de plantear las consideraciones con todas las partes involucradas, es decir con las instituciones, representantes y demás, se llegó a la conclusión de que era necesario realizar la reposición del elemento. Esta opción, como el resto, tiene pros y contras como sucede en todos los procesos de restauración, sin embargo en la evolución se consideró que eran mayores la aportaciones que las pérdidas, esto a un nivel conceptual, ya que de este modo era posible completar el mensaje de la pieza con base a la información a la que se tenía acceso, con la posibilidad de poder ser retirado en el momento que surgieran nuevos datos. Además, la parte repuesta sería diferenciada por medio de los materiales, usando madera balsa diferente de la madera de conífera que compone la obra y sería marcada en la base, no siendo visible para el espectador pero sí para el personal que interactúa con el objeto.

La reposición del brazo se hizo con base en la imagen integral de la pieza así como en la referencia bibliográfica encontrada que se cree pertenece a la obra. Para esto se cortaron dos secciones de madera seccionadas en los extremos con lo que permitía el movimiento y el cambio de posición de ambas partes. Posteriormente se colorearon usando pinturas acrílicas, primero aplicando una base general en negro y algunas manchas en color ocre y blanco, con lo que permitía la integración cromática con la policromía de la obra. Después se colocaron tornillos con tuercas para afianzar las piezas de tal forma que quedaran fijos en una determinada posición, pero que si se deseaba podían moverse. Finalmente se colocó el elemento lumínico, un láser tipo uno, el cual fue adquirido, instalado y manipulado por parte del personal del MAM. Es decir que no fue colocado dentro de la intervención, sino posteriormente después del préstamo. El funcionamiento del láser era por medio de una conexión eléctrica independiente del resto de la obra.

Para finalizar, es posible obtener las siguientes conclusiones:

Por medio de esta intervención fue posible conseguir la revaloración de las cualidades plásticas y conceptuales de *Experimento Cinético*, ya que si no hubiera sido sometida a los diferentes procesos no se habría realizado el análisis sobre sus características, dificultando el pleno entendimiento de la comunidad que lo consume que son tanto los espectadores como las personas dentro del medio museístico como curadores, museólogos entre otros.

En cuanto a las consideraciones de discrepancias respecto al elemento “faltante” resultan muy interesantes los resultados, ya que en un inicio no se tenía gran idea con respecto al funcionamiento general de la obra y menos de los elementos constitutivos. Tras un análisis se pudieron observar las características de la pieza y pensar en un elemento que no se encontraba formando parte del objeto. Se llegó a la conclusión de la reposición del elemento debido a que formaba parte de la forma escultórica de la obra, es decir que sin esa parte se cortaba la continuidad de las formas, además de que era necesario para poder conseguir un soporte para la luz que sería colocada después.

Este elemento se basó en la imagen mencionada anteriormente, la cual remite a la pieza en el pasado o a una con características muy similares, donde aparentemente se contaba con una parte de la obra que daba soporte a la luz. Esto quiere decir que el autor tenía la intención de colocar la fuente lumínica que formara parte de la obra, que tuviera relación directa con el discurso y que fuera un elemento compositivo, ya que de no ser así se hubiera colocado de manera exenta, sin tener ningún tipo de relación más que la de iluminar durante el momento de exhibición. Por esto se consideró necesario no sólo para esta exposición sino para que en el futuro la pieza esté completa y funcional, con la colocación del brazo y el láser.

Es necesario no sólo en la restauración de piezas consideradas dentro del arte contemporáneo, sino en general para los elementos patrimoniales, las relaciones que se establecen entre los conceptos que son inherentes a la materialidad y viceversa, ya que de lo contrario no es posible realizar una intervención integral. De ser así se deja fuera el propósito de la obra, por lo que el restaurador no cumple con su misión de extraer, analizar y difundir la información que arrojan las obras, ya que se restaura el concepto a través de la materia.

Agradezco al Maestro Claudio Hernández Hernández, jefe del departamento de restauración del MUAC, a la Lic. Ana Lizeth Mata Delgado y a la Restauradora Karen Landa Elourdy profesoras del Seminario Taller de Restauración de Obra Contemporánea (STROC) en la ENCRyM, por su gran apoyo y asesoría durante toda la intervención. Al personal del área de colecciones y bodega de entrada del MUAC, por ayuda en el manejo y referencias sobre la obra. Al Curador del MAM Daniel Garza Usabiaga y personal de entrada y montaje del mismo museo. Al Maestro Cristóbal Jácome, Investigador del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, por su asesoría en cuanto al artista y su obra. También se agradece al archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, por el acceso a la información para la investigación.