

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

La historicidad como principio de conservación en la intervención de la colección fotográfica de Frida Kahlo

Elisa Carmona Vaillard
Karla Castillo Leyva

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

publicaciones@encrym.edu.mx
www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Frida Kahlo, fotografía, cintas adhesivas, criterios.

Resumen

En el año 2004 en el Museo Frida Kahlo en la Ciudad de México se abrieron por primera vez las puertas del baño que resguardaba, entre otras, cosas el archivo fotográfico personal de la pareja de pintores mexicanos Frida Kahlo y Diego Rivera. A partir de ese hallazgo se planteó el proyecto de restauración del archivo fotográfico. En este trabajo se exponen las problemáticas encontradas durante las labores de conservación del acervo en un intento por restaurar las fotografías y conservar las alteraciones materiales como testigos y manifestaciones de historicidad, y que en otro contexto serían consideradas como deterioro.

Antecedentes

El descubrimiento

En 2004 tuvo lugar un importante hallazgo en uno de los cuartos de baño de la famosa *Casa Azul*, hoy conocida por ser la sede del Museo Frida Kahlo ubicado en la delegación Coyoacán de la Ciudad de México, donde la pintora nació, creció y vivió junto con el muralista Diego Rivera.

La apertura del cuarto de baño fue un evento muy polémico debido a que dicho espacio (de aproximadamente ocho metros cuadrados) permaneció clausurado por más de cinco décadas, desde de la muerte de Frida Kahlo en 1954 hasta 2004, cuando el museo y el Comité Técnico del Fideicomiso

Diego Rivera-Frida Kahlo del Banco de México autorizaron su reapertura y la recuperación de su contenido.

El baño se encuentra en la alcoba que perteneció a Frida Kahlo y en él se encontraron baúles y cajas selladas llenas de objetos personales de la pintora tales como vestimenta, zapatos, joyas, aparatos ortopédicos, cartas, fotografías y bosquejos, una gran variedad de libros, dibujos y planos pertenecientes a Diego Rivera, así como obras de otros pintores que habían permanecido guardadas desde 1954.



Figura 1. Registro y catalogación del acervo. Fotografía de Liliana Dávila Lorenzana, 2014.

Involucrados

Las personas que estuvieron a cargo del hallazgo y de los paulatinos proyectos de seguimiento fueron el exdirector del Museo Frida Kahlo, Carlos Phillips Olmedo; Hilda Trujillo, actual directora del Museo Frida Kahlo; las restauradoras Magdalena

y Denise Rosenzweig, quienes trabajaron en el proyecto desde su apertura; la institución de Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México (ADABI) la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide, encargada de registrar lo encontrado en los espacios, y los especialistas Pablo Ortiz Monasterio, Teresa del Conde y Marta Turok, entre otros, quienes llevaron a cabo trabajos de autenticación y reconocimiento del acervo.

Una vez abierto el espacio del baño, se llevó a cabo el registro fotográfico de las prendas, muebles y la forma en que se encontraron dispuestos los objetos encontrados. Dicho registro se llevó a cabo gracias al trabajo de los fotógrafos mexicanos Gabriela Iturbide y Pablo Aguinaco.

A la par del registro se inició el proyecto de catalogación del acervo con la asesoría especializada de la ADABI, institución dedicada a la gestión de proyectos de rescate y catalogación de archivos y bibliotecas en México. El proyecto iniciado en 2004 finalizó tras varias temporadas de trabajo, de las que se obtuvo el registro de un total de 27000 documentos, 6500 fotos, 300 vestidos y 400 obras de arte.

Los dictámenes realizados por las restauradoras Magdalena y Denise Rosenzweig indican que el acervo se encontró con un buen estado de conservación debido al resguardo bajo el que permanecieron los objetos, lo cual impidió la exposición de la materialidad a agentes de deterioro externos.

Clasificación del acervo fotográfico

Una vez registradas las condiciones del acervo encontrado en el cuarto de baño, se inició una nueva etapa de reconocimiento y registro de las obras fotográficas, las cuales fueron clasificadas de acuerdo con su temática.

El contenido del acervo fotográfico representa una importante fuente de información histórica correspondiente a

la primera mitad del siglo XX, y las características materiales de las obras constituyen, a su vez, una vasta antología del valor tecnológico desarrollado para la fotografía manifestada a través de las múltiples técnicas empleadas para la obtención de las imágenes que conforman el acervo. También se evidencia un valor de uso a través de la presencia de recortes, inscripciones y manchas de pintura en un alto porcentaje de la colección.

Estado de conservación del acervo

A partir del diagnóstico realizado por el Centro de Permanencia de la Imagen (CEPI) las fotografías de la colección se clasificaron en tres categorías según el estado de conservación que presentaban:

Nivel de atención	Grado de deterioro	Prioridad de conservación
3	severo	urgente
2	grave	inmediato
1	moderado	mediato

Figura 2. Grados de alteración del acervo, 2015.

Las obras catalogadas dentro del nivel 3 representaban fotografías con un severo grado de deterioro e inestabilidad material, por lo que su valor y permanencia se encontraba en riesgo. Las obras establecidas dentro del nivel 2 presentaban un grado de deterioro grave, y de no ser atendido de forma inmediata podría comprometer la permanencia de las obras a largo plazo. Finalmente, en el nivel 1 se clasificaron las fotografías con un estado de conservación estable, pero con algún tipo de alteración superficial moderada que afectaba únicamente su aspecto estético. A continuación se presenta un cuadro con ejemplos correspondientes a cada grado de alteración:

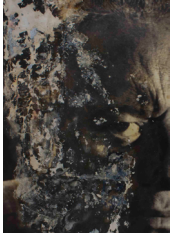


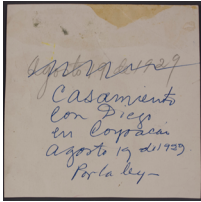
Nivel	Estado de conservación	Ejemplo
3	<ul style="list-style-type: none"> *Manchas amarillas de adhesivo en los bordes del reverso y suciedad general, manchas negras, rosas, verdes y cafés como consecuencia de la presencia anterior de actividad de microorganismos. *Fragmentos de papel de revista o periódico adheridos a la emulsión sobre todo en la zona derecha de la fotografía. *Faltantes en la emulsión, así como fisuras y escamas muy pronunciadas y propensas al desprendimiento. *Marcas de adherencia de otros materiales con esta obra, por lo que la obra presenta materiales ajenos a ella, como barita y otros restos de papel. *La zona izquierda del reverso presenta un alto grado de laxitud, por lo que dicha zona se encuentra muy débil y se están desprendiendo fragmentos de papel con emulsión como consecuencia de la laxitud. 	 <p>anverso</p>  <p>reverso</p>
2	<ul style="list-style-type: none"> *Múltiples dobleces pronunciados y roturas con una separación entre sí de aproximadamente 2cm a lo largo de toda la superficie. *Escamas, fisuras y pérdida parcial de la emulsión fotográfica. *Presenta un faltante de aproximadamente 1/6 de la superficie total de la obra en la zona inferior izquierda y otros dos faltantes de menor tamaño en el borde derecho de la fotografía. 	 <p>reverso</p>
1	<ul style="list-style-type: none"> *Suciedad general en el anverso y reverso de la imagen. *Marcas de dobleces en sentido diagonal ubicada por toda la superficie de la obra. Por el anverso estas marcas provocan la escamación y desprendimiento de la emulsión. 	 <p>reverso</p>

Figura 3. Ejemplos de los grados de alteración encontrados en la colección, 2015.

Acciones de conservación realizadas

Durante la tercera temporada de trabajo realizada durante 2014, con la que culminó el proyecto para restaurar la colección fotográfica, se realizó la restauración de 305 fotografías de nivel 1 y 2, así como cinco obras de nivel 3, en las que se observaron alteraciones como deformaciones, dobleces, arrugas, rasgaduras, faltantes y, en la mayor parte de los casos, ataque de hongos. Por esta razón los procesos de conservación general que se llevaron a cabo sobre las obras consistieron en la limpieza mecánica del papel y soportes secundarios, así como de la imagen, empleando para ello diversos disolventes dependiendo tanto del proceso fotográfico de la obra como del grado y tipo de suciedad presente sobre ella (véase figuras 4 y 5).

Concilio de criterios y acciones de intervención

Algunas de las fotografías del acervo presentaban indicadores de historicidad, tales como inscripciones en forma de dedicatorias, notas que identifican a los personajes representados en la imagen e incluso recados sobre el reverso del soporte. Además se encontraron manchas de pintura al óleo, grafito o acuarelas, así como marcas de pintura labial cosmética, y se observaron también recortes, rayones y dobleces intencionales realizados sobre las obras, lo mismo que cinta adhesiva colocada con fines de reparación y montaje, por lo cual no podían ser intervenidos de la misma forma que aquellas fotografías carentes de tales características.

Dichos indicadores, que en otra colección podrían ser considerados signos de deterioro, representan aspectos de la historia y del uso de los objetos en la vida de sus usuarios, por lo que a partir de esta consideración se propusieron pro-

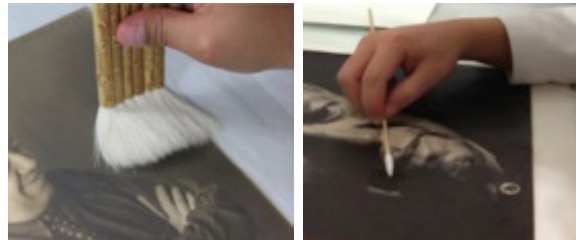


Procesos realizados	
Limpieza superficial (mecánica y química)	
Eliminación de restos de adhesivo	
Estabilización de cintas adhesivas	

Figura 4. Acciones de conservación realizadas, 2015.

cesos de restauración para conciliar dos intereses distintos: mantener la mayor cantidad de indicadores de historicidad, y conservar el valor de las obras y retardar lo más posible su deterioro. Así, la valoración del archivo fotográfico repercutió en las acciones de intervención realizadas.

Los procesos de intervención que requirieron de una convención entre ambos intereses fueron principalmente la conservación de los soportes secundarios, las manchas de pintura, los recortes y las cintas adhesivas de papel engomado, como se explica a continuación.

En algunos casos, debido a las condiciones físicas de los soportes secundarios resultaba más factible desecharlos por completo; sin embargo, se consideró a los soportes como parte de la totalidad de la obra, pues además de arrojar información acerca del uso de estos materiales en la fotografía, brindan soporte físico, y en algunos casos conservaban inscripciones sobre ellos. La intervención de esos materiales de soporte consistió en su limpieza, estabilización física —colocación de refuerzos, adhesión de delaminaciones en bordes y colocación de compensadores—, reintegración cromática, elaboración de montajes, y colocación de materiales aislantes como interfaz.

Por su parte, las manchas de pintura presentes en algunas de las fotografías manifiestan el uso que los pintores les daban durante sus trabajos artísticos, es decir de modelos y referencias, por lo que resultan una fuente de información acerca de los métodos y técnicas empleadas por los artistas para la elaboración de sus obras.

De la misma forma, los recortes aportan información acerca de los hábitos de Frida Kahlo por modificar sus fotografías, de modo que aporta información sobre la pintora y representan un testigo de la historicidad de las obras al hablar de ellas como objetos en uso.

La presencia de cintas adhesivas es testimonio del uso que les daban Frida Kahlo y Diego Rivera —o los familiares

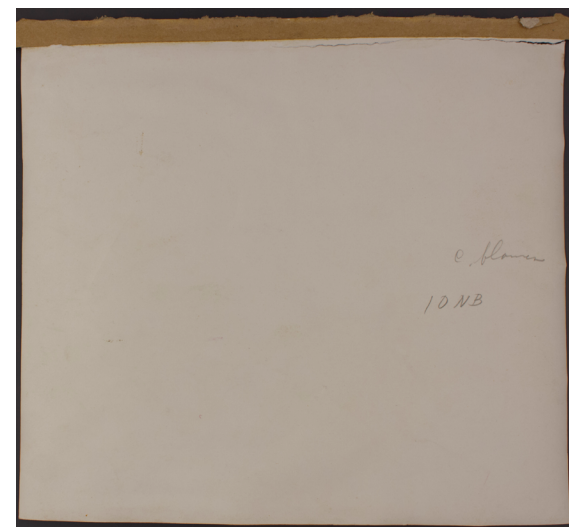
cercanos de ambos—, pero su permanencia y las consecuencias de ésta, tal como el contacto directo del adhesivo al soporte de papel de la obra, generó en algunos casos su migración, reticulación y amarillamiento dentro del soporte de papel tornándolo quebradizo, lo cual pone en riesgo la permanencia material de la obra. Por tal razón se concilió la conservación de las cintas de papel engomado en tanto eran testigo de una intervención no profesional realizada por los usuarios de la colección con fines de su preservación o montaje, por lo que era un indicativo del interés por la conservación de la obra ante las alteraciones que presentaban como consecuencia de su uso. El concilio consistente en la estabilización de esas cintas fue posible porque el adhesivo presente en ellas se trataba de goma soluble en agua, y a pesar de las dificultades para lograr su remoción en una sola pieza, se realizó el levantamiento lavado, aislamiento y recolocación de las mismas.

Por otra parte, realizar dichos procesos a las cintas de soporte sintético resultó demasiado complicado y no fue posible asegurar la conservación íntegra de las cintas; en consecuencia, su conservación representó discrepancias en los criterios de conservación porque no dependía de múltiples variables, tales como la ubicación de las cintas, las condiciones en que se encontraban, el grado de migración y reticulación del adhesivo en el papel, además de que re-adherir un material sintético a las fibras de papel requería la aplicación de adhesivos sintéticos, por ello se consideró que descartar todas las cintas adhesivas de soporte sintético por completo y conservar las engomadas representaba un criterio de intervención más homogéneo.

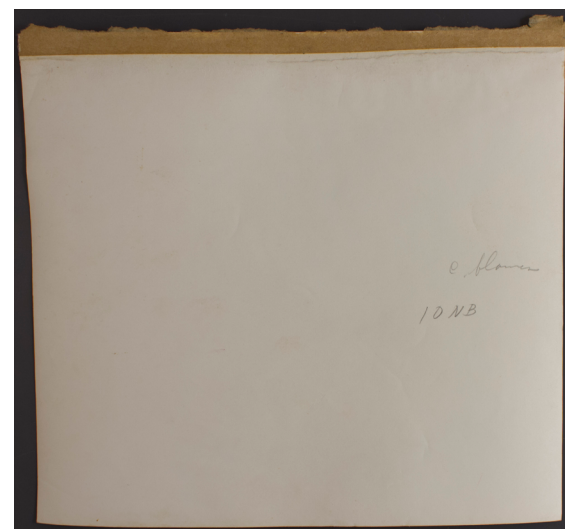
Procesos realizados			
Colocación de refuerzos		Reintegración cromática	
Resane		Laminado	
Consolidación de la emulsión fotográfica		Estabilización de ataque por microorganismo	

Figura 5. Acciones de conservación realizadas, 2015.

Obra fotográfica	
Técnica	Impresión directa de plata sobre papel de fibra con acabado brillante
Estado de conservación	<p>*La imagen presenta espejo de plata en general, cuenta con cicatrices en la superficie de la emulsión y fisuras. En todo el borde superior se ubica una rotura lineal en la cual existe desprendimiento parcial de la emulsión.</p> <p>*Pérdida del plano del soporte y presencia de una cinta de papel Kraft adherida, en la cual se observa una ligera migración del adhesivo hacia el soporte del papel.</p>
Conciliación de criterios	Debido al interés existente por conservar lo mayor posible la historicidad e indicadores de uso de las obras se decidió no erradicar la cinta adhesiva de papel Kraft para así respetar la connotación del valor de uso del objeto, para ello fue necesario retirar cuidadosamente la cinta engomada, sometida a limpieza y finalmente volverla a colocar en su sitio por medio de materiales químicamente compatibles y altamente reversibles.
Acciones de intervención realizadas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Registro digital de la obra antes del proceso de intervención. 2. Limpieza mecánica general de la imagen con brocha de pelo suave y polvo de goma. 3. Se realizó una limpieza físico-química de la imagen con hisopo rodado impregnado de agua-alcohol 1:1. 4. Desprendimiento de la cinta de papel Kraft que presentaba la imagen en su lado posterior mediante el rodado de un hisopo impregnado de agua-alcohol 1:1. 5. Se devolvió el plano de la obra mediante vapor de agua y peso. 6. Colocación de un refuerzo de papel japonés impregnado con Klucel G en alcohol sobre la rotura que presenta el borde superior. 7. Se adhirió la cinta de papel Kraft en su lugar original sobre el soporte de papel con Klucel G y alcohol. 8. En las zonas donde se ubicaban fisuras y roturas, se realizó la consolidación de la emulsión mediante la aplicación de gelatina de grado fotográfico disuelto en agua. 9. Registro digital de la obra después del proceso de intervención.



antes



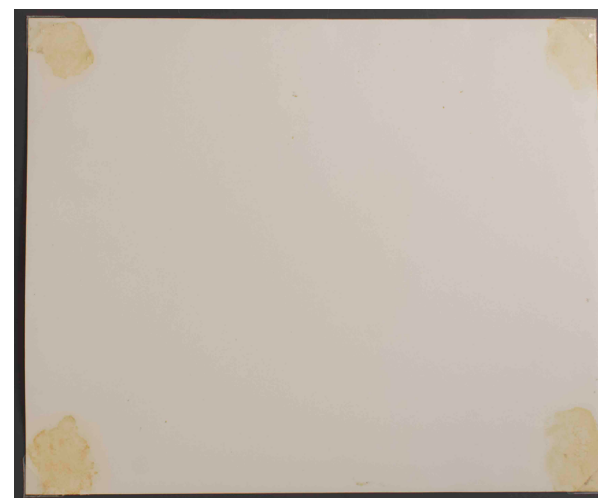
después

Figura 6. Ejemplificación de procesos conciliados en obra con presencia de cintas adhesivas con soporte de papel y gomas naturales, 2015.

Obra fotográfica	
Técnica	Impresión directa de plata sobre papel de fibra con acabado brillante
Estado de conservación	La fotografía presenta suciedad leve por anverso y reverso, así como dos cintas adhesivas al anverso y sobre la imagen fotográfica en la zona central de los bordes superior e inferior. Al reverso de la obra es posible observar cuatro manchas amarillas de adhesivo en las 4 esquinas. Se observan pequeños faltantes de emulsión.
Conciliación de criterios	En este caso sí se realizó la eliminación de las cintas adhesivas debido a la naturaleza sintética de las mismas. En general resultó muy complicado e infructífero el proceso de retirar las cintas sintéticas en una única pieza y mucho menos volver a colocarlas sin utilizar un adhesivo sintético que a la larga podría fungir como un agente de deterioro importante en la obra, ya que materiales adhesivos reversibles como el Methocel® y el Klucel® no funcionan eficientemente sobre superficies sintéticas.
Acciones de intervención realizadas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Fotografía digital general antes de proceso. 2. Se limpió el reverso de la fotografía con goma libre de sulfuros en barra. Posteriormente se limpió el anverso con una mezcla de agua-alcohol por medio de un hisopo. 3. Se eliminaron mecánicamente las cintas adhesivas mediante una espátula de teflón, reblandeciendo anteriormente la superficie de la cinta con gel de alcohol. Para rebajar las manchas de adhesivo del reverso igualmente se aplicó gel de alcohol y se dejó actuar durante aproximadamente un minuto para luego retirar el gel mediante una espátula. 4. Se llevó a cabo la consolidación la emulsión aplicando gelatina de grado fotográfico con un pincel en las zonas donde estaba colocada la cinta adhesiva, así como en los pequeños faltantes de emulsión. 5. Fotografía digital general de fin de proceso.



antes



después

Figura 7. Ejemplificación de procesos conciliados en obra con presencia de cintas adhesivas con soporte sintético, 2015.

Conclusiones

En general, durante esta tercera etapa de trabajo para la estabilización de la colección fotográfica se siguió la pauta marcada por las dos temporadas de intervención anteriores. Sin embargo, debido a que se trabajaron fotografías con distintos tipos de alteraciones y características, no había sido necesario plantear lineamientos tan específicos para la intervención de las obras, los cuales sí fueron considerados durante la última temporada de trabajo, siendo el caso el del asociado a la conservación y descarte de las cintas adhesivas.

Los criterios generales de intervención que delimitaron las medidas para la conservación del acervo corresponden a los establecidos en la Carta de Venecia (1964), los cuales refieren a la necesidad de una afinidad material entre los materiales empleados para las intervenciones de restauración y conservación con aquellos que conforman la obra original; a la reversibilidad a partir del cual se insta a que un proceso de intervención debe usar materiales y técnicas que permitan ser eliminados en caso de ser necesario y, asociado a ésta, la retratabilidad, mediante la cual se establece que el bien pueda volver a ser tratado con esa misma técnica de intervención.

Tales criterios están implícitos en las acciones y materiales empleados para la intervención de esa colección; sin embargo, el criterio al que se le dio más peso fue al del respeto al original debido a la historicidad que conllevan las obras. Inherentes a ese criterio se encuentran el de mínima intervención y el de la denotación de la misma. La importancia del primero radica en que debe ser posible distinguir al material original de los aplicados en la intervención para evitar la falsificación de la información y malentendidos en la interpretación del bien, mientras la mínima intervención es una medida que propone realizar únicamente las medidas indispensables para la conservación de los objetos.

Durante la intervención realizada al acervo se intentó respetar lo más posible el criterio de la mínima intervención; sin embargo algunas de las alteraciones no podían ser conservadas, pues impedían realizar las acciones de estabilización de las fotografías de manera adecuada. Lo anterior porque no era posible colocar refuerzos de forma eficiente sobre una superficie sucia, de la misma forma en que resultaría contraproducente consolidar la gelatina de la emulsión, incluida la suciedad superficial de la fotografía.

El caso específico de la eliminación de las cintas de soporte sintético representó una confrontación necesaria entre los criterios teóricos con la conservación del bien, ya que el objetivo original del empleo de las cintas de uno u otro soporte era indistinto, por lo que no representan historicidades ni valores diferentes que discriminen la conservación de unas sobre otras. En tal caso el problema radicó en el material compositivo de las cintas adhesivas de soporte sintético, de modo que a pesar del ejercicio de conciliación realizado para conservar lo más posible la historicidad de las fotografías, consideramos que el descarte de las cintas adhesivas de soporte sintético resultó un proceso cuya coherencia con el resto de los criterios de intervención no fue del todo consistente.

Las toma de decisiones realizada durante la tercera etapa de conservación de la colección fotográfica de Frida Kahlo fue resultado de un ejercicio crítico y analítico conforme a lo dicho en la teoría propuesta por Cesare Brandi (1972), la cual entiende a la restauración como una herramienta de diálogo entre el conservador y la obra de arte al generar un adecuado reconocimiento material preliminar y la subsecuente interpretación de sus valores. En el caso específico de la intervención de este acervo, el resultado fue éticamente adecuado a pesar de haber tenido un desarrollo diferente durante sus diversas etapas.

La valoración del acervo fotográfico fue consecuencia de la interpretación de las alteraciones observadas en las obras en conjunto con su contexto tanto espacial como histórico. A partir de dicho ejercicio las alteraciones en las obras ya no representaban tanto un deterioro sino más bien una transformación de las piezas, que en vez de demeritarlas incrementan su valor de múltiples maneras.

Las alteraciones que en primera instancia pueden ser percibidas como deterioro toman valor al ser interpretadas como parte de una colección, de un contexto, razón por la que resaltamos la importancia de plantear una metodología de acercamiento al objeto de estudio fundada en la teoría de la restauración, la cual tiene como objetivo valorar y revalorar la obra interpretándola en conjunto con su contexto, su historicidad, su significado y su función.

Referencias

s/a (2013), “Las apariencias engañan”, *Vogue México*, disponible en: <http://www.vogue.mx/especiales/frida-kahlo/articulos/las-apariencias-enganan/1659>, consultado el 26 de diciembre de 2014.

Brandi, Cesare (1972), *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza.

“Carta de Venecia” (1964), Roma, ICOMOS, disponible en <http://www.planmaestro.ohc.cu/recursos/papel/cartas/1964-venecia.pdf>, consultado el 1 de noviembre de 2013.

“Graciela Iturbide. Trabajo y biografía”, disponible en: <http://www.gracielaaiturbide.org/category/el-ban%CC%83o-de-frida>, consultado el 18 de diciembre de 2014.

“Lineamientos institucionales generales en materia de conservación del patrimonio cultural” (2014), disponible en: <http://www.mener.inah.gob.mx/archivos/17-1418402721.PDF>, consultado el 28 de diciembre de 2014.

MacMaster, Merry (2009), “Graciela Iturbide interpreta los objetos del dolor hallados en el baño de Frida”, *La Jornada*, 5 de mayo, Cultura: 7, disponible en www.jornada.unam.mx/2009/05/05/cultura/a07n1cul, consultado el 26 de diciembre de 2014.

Molina, Javier (2014), “Un tesoro oculto en la Casa Azul. Frida Kahlo y León Trotsky”, *Frontera D, Revista Digital*, disponible en <http://www.fronterad.com/?q=tesoro-oculto-en-casa-azul-frida-kahlo-y-leon-trotsky>, consultado el 18 de diciembre de 2014.

Ortiz Monasterio, Pablo (2010), *Frida Kahlo: sus fotos*, México, RM.

s/a (2007), “El ropero de Frida”, *Proceso*, disponible en <http://www.proceso.com.mx/?p=212103>, consultado el 28 de diciembre de 2014.