

Memorias del 4° Foro Académico 2011

Los olvidados, la historia de un concepto que se hizo materia

Tania Estrada Valadez
Fabiana González Portoni

4^{to} foro
académico

ISBN: 978-607-484-346-0

foroacademicoencrym@gmail.com
www.foroacademicoencrym.com

Resumen

La obra contemporánea titulada *Los olvidados*, de Carlos Aguirre, concebida como efímera, pertenece al acervo del Museo de Arte Carrillo Gil y tiene como materiales constitutivos guantes usados de obreros. En el 2010, fue restaurada con la metodología del Seminario-Taller de Restauración de Obra Moderna y Contemporánea (STROMC), con base en la técnica de factura original, la historicidad de la obra, los criterios de restauración, las opiniones del autor y del propietario, y de acuerdo con su contexto.

La problemática más importante de la intervención de la obra fue comprender cuál era el deterioro que la afectaba y explicar su discrepancia en relación con las opciones de restauración.

Dentro de los resultados, se presentará el Modelo de toma de decisiones que generó la discusión en torno del deterioro real de la obra y de la validez de regresarla a una historicidad anterior (condición de arte efímero-instalación) a través de la intervención. Al realizar un análisis minucioso de su afectación real, se expusieron diferentes propuestas de restauración de acuerdo con el contexto y las necesidades de la obra, proceso esencial para resolver verdaderamente la problemática de las obras y evitar caer en una restauración de “receta” donde primero se actúa y se justifica después.

Como el Modelo de toma de decisiones ayuda al restaurador a determinar la mejor opción de intervención para cualquier objeto, se considera importante exponer su uso para casos de arte contemporáneo, como la obra en cuestión.

Palabras clave:

Arte efímero-conceptual, teoría y análisis.

No es necesario que el dispositivo sea fácilmente identificado como “arte”, visto que el arte no es más que el efecto producido.¹

Introducción

En muchos casos el arte contemporáneo es simplemente la apreciación de manera diferente de los objetos cotidianos. Algunas veces, la producción contemporánea ha dejado atrás los materiales ortodoxos para la creación de arte: puede consistir en “complejos montajes que recurren a elementos recogidos en el universo cotidiano”.² Éste es, justamente, el caso de *Los olvidados*, pieza de Carlos Aguirre que representa de manera claramente figurativa el perfil de un obrero.

Una obra que surge de desechos: su condición actual

Antes de su restauración, la instalación *Los olvidados* figuraba el perfil izquierdo de un hombre que representaba a un obrero con un casco de protección. Lo conformaban 269 guantes, usados por obreros, adheridos con ayuda de clavos y grapas metálicas a paneles cuadrados de madera. Cada uno de éstos medía aproximadamente 150 cm por lado, y al unirse los cuatro paneles —lo que formaba claramente el rostro de un personaje—, la obra alcanzaba 300 X 300 centímetros.

De manera general, en la imagen se aprecian zonas vacías en las que se puede ver el fondo del panel. Esto se debe a que el medio por el que estaban sujetos los guantes ya no era adecuado, pues propiciaba que éstos se perdieran. Además de los

¹ Y. Michaud, “Etnografía del arte contemporáneo”, en *El arte en estado gaseoso*, 2003.

² Ídem, p. 30.



Figura 1 Condición actual de Los Olvidados, en el momento en que llegó al STROMC.

deterioros y alteraciones en el material constitutivo de la obra propios del uso fabril de los guantes en su condición original, existen otros más, originados durante el montaje de estas prendas y por la falta de un embalaje para almacenar los paneles en bodega. Muchos de los guantes quedan colgando y se arrastran, o al colocar los paneles sobre el piso, éstos los atrapan, por lo que muchos de ellos presentan ligeras deformaciones; otros, como ya se mencionó, tienen agujeros de grapas o clavos que se han perdido, y esta falta de sujeción sobre los paneles ha causado su desacomodo.



Figura 2(izquierda). Zona con guantes deformados.

Figura 3(derecha). Agujeros en guantes.

De guantes nace un obrero: condición original de *Los olvidados*

La obra surgió cuando su creador, Carlos Aguirre, en Inglaterra, durante una estancia de estudios, observó muchos guantes de obreros tirados en la calle en calidad de basura. A su regreso a México, en la década de 1990, montó una exposición en el Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) sobre la contaminación en la capital: *Newton en el D.F.* Decidió que todo en ella sería conceptual. Dentro de las piezas que generó para esta muestra estuvo



Figura 4. Invitación a la exposición *Newton en el D.F.*



Figura 5. Carlos Aguirre, autor de *Los olvidados*.

la instalación *Los olvidados*,³ una obra de gran formato que puso sobre una de las paredes del museo. Mediante la colocación de guantes usados de obreros, y con base en una fotografía, creó una imagen: la cara de un obrero y, con ella, la instalación.

Finalmente, una idea y más de 360 guantes usados por obreros crearon un rostro monumental de 9 m². El resultado fue el concepto de una crítica a la sociedad de la época, y aunque su estética no es del todo fácil de entender, tuvo un cierto encanto en el público.

El artista había decidido que al terminar la exposición esta obra, por ser de carácter efímero, regresara a las calles como basura, lo cual, sin embargo, nunca sucedió, pues un galerista pidió exponer *Los olvidados* en Los Ángeles, California. Se decidió entonces que la pieza dejara de ser una instalación colocada directamente sobre un muro para convertirse en una obra exenta sobre cuatro paneles de madera que facilitarían su transporte y montaje. Ya modificada, viajó a los Estados Unidos para ser expuesta.

Cuadro comparativo

Condición original	Condición actual
<ul style="list-style-type: none"> • La obra fue concebida como una instalación efímera realizada sobre un muro • La obra contaba con una serie de guantes usados, recogidos por el artista. No se sabe el número exacto de guantes utilizado originalmente. Se cree que eran alrededor de 360 • Los guantes se montaban con grapas directamente en el muro • La obra mostraba claramente la imagen de un obrero con ojo, ceja, nariz, boca, oreja, cabello y casco • El ojo y la mirada eran más detallados en la versión original de la obra 	<ul style="list-style-type: none"> • La obra es parte del acervo del MACG y se encuentra montada sobre paneles de madera • La pieza se compone de los mismos guantes recogidos por el artista, aunque en el traspaso a su montaje decidió eliminar algunos (aproximadamente 60). Así, se conforma de un total de 297 guantes (135 de carmaza, 159 de algodón y 3 mixtos) • Los guantes se montan a los paneles con clavos y grapas. Algunos clavos y grapas ya no cumplen su función de sostener los guantes

³ Entrevista a Carlos Aguirre, 10 de noviembre de 2010.

Los valores que se pueden apreciar en la creación de la pieza (condición original) son: *el valor artístico*, el cual se vincula con la creatividad, el ingenio y la voluntad de crear arte en el mundo, lo cual Riegl define como *Kunstwollen*. Según lo que propone el teórico austriaco, Carlos Aguirre no habría creado nada de manera totalmente independiente, sino que se vio afectado por los sucesos, las personas y los estilos de su tiempo, creando finalmente, mucho más allá de una obra hecha de guantes, un concepto. El artista también representa de manera evidente *el valor de uso*, el cual se percibe a través de la clara vida física de los objetos. Finalmente, pero no de menor importancia, se advierte *el valor de originalidad*, pues la pieza constituyó una idea revolucionaria en su tiempo. Éste es el momento en que se decide que la pieza dejará de ser una instalación colocada directamente sobre el muro para convertirse en una obra exenta sobre cuatro paneles de madera que faciliten su transporte y montaje. Este valor justifica la permanencia del objeto y permite modificaciones para su conservación.

En la condición actual (que trata de una modificación) se aprecia el valor histórico de la obra, ya que representa la creación artística de las décadas finales del siglo XX en México, la curiosidad de los artistas por buscar nuevas formas de expresión para llevar a cabo críticas y opiniones respecto del mundo que los rodea.

En principio, las modificaciones a la obra en realidad sólo se hicieron respecto de su materialidad, pues al verla montada sobre los paneles o sobre la pared se ve la cara de un obrero hecha con guantes, por lo que el concepto sigue presente. Sin embargo, sí ha sufrido cambios desde el momento en que fue trasladada a los paneles: por ejemplo, el hecho de que ya no se vea sobre la pared y que el público la considere una obra exenta, así como también el factor de que no fue efímera. Esta última problemática recuerda cuestiones que Francesco Poli menciona en su texto “Artista, obra y ambiente: Los problemas de las instalaciones”:

los artistas [idearon trabajos] como operaciones específicamente efímeras, realizadas con materiales efímeros, casuales, de desecho, pero también pensados como eventos dentro de una dimensión espacio-temporal concreta, especialmente en la temporal. Y resulta, en cambio, que el proceso de mantenimiento de estos restos [...], a manos muchas veces de los propios artistas, conformes, produce una situación paradójica en estos objetos, que no son sino los restos de parte de una obra de arte que ya no existe.⁴

En este caso no se piensa que la obra ha dejado de existir por completo, más bien se considera que ha tenido dos facetas de montaje que la han hecho cambiar materialmente; sin duda, aún permanece su esencia, pues, como hemos dicho, el concepto sigue ahí.

En cuanto a los demás significados que han cambiado debido al montaje sobre paneles, se piensa que no son graves: algunos se pueden “solucionar” al intervenir la obra; otros, no obstante, se han perdido para siempre, por ejemplo, la condición efímera con la que se concibió la obra. Este concepto jamás pudo ser, pues se ha conservado durante varios años, a lo largo de los cuales ha adquirido diversos valores que hoy hacen inadecuada su exterminación.

Recordando a *Los olvidados*

Se investigó lo más posible respecto de la condición original de la obra y su evolución, con la finalidad de encontrar la discrepancia, es decir, la condición que afectaba a su significado.

La discrepancia es parte de una propuesta metodológica consensuada por varios restauradores europeos, conocida como el Modelo de toma de decisiones.⁵ Éste se basa en siete pasos:

⁴ F. Poli, “Artista, obra y ambiente: Los problemas de las instalaciones”, en *Conservar el arte contemporáneo*, 2006, p. 105.

⁵ Modelo que surge a partir de las memorias del simposio *Modern Art, Who Cares?*,

registro de datos, condición de la obra, significado, discrepancia, opciones de conservación, consideraciones y tratamientos propuestos. Lo importante de este modelo es que alberga la diversidad conceptual y matérica presente en el arte contemporáneo, además de ser flexible y, por ello, aplicable a una variedad de problemáticas.⁶

Después de analizar la obra, y revisar su estado actual y original, se observó que la problemática no radicaba en la pieza en sí, pues, insistimos, el concepto no se vio afectado por el estado en el que se encontraba al llegar al Taller de Restauración de Obra Moderna y Contemporánea: más bien se consideró que su deterioro principal fue en torno de su actual apreciación visual, es decir, los paneles hicieron de la obra una pieza exenta a la pared, lo cual discrepaba de la idea original del artista.

Además, si no se le otorgaba un montaje y embalaje adecuados, lo que propiciaría que se volvieran a crear deformaciones, así como pérdidas y falta de claridad visual, la obra podría afectarse materialmente en un futuro.

Con toda esta información recopilada se generó entonces la propuesta de restauración —ésta “debe ser resultado de una valoración del objeto, del reconocimiento y definición del significado que tiene la obra en el presente”—⁷, que se dividió en dos rubros: la propiamente dicha, de restauración, y la de conservación preventiva.

La de *restauración* tiene como objetivo “volver legibles y poner en valor los objetos o las obras. Su acción es directa y se aplica siempre a un objeto singular”,⁸ mientras que la de *conservación*

⁶ Ídem.

⁷ E. Arroyo Lemus, *Conservación y restauración de pintura de caballete novohispana en el marco institucional del INAH: Valoración y retrospectiva analítica*, 2005.

⁸ Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire (ARA-AFU), *La conservation préventive: colloque sur la conservation restauration des biens culturels*, Paris, 8, 9, 10 octobre 1992, 1992, p. 1.

vacación preventiva pretende anticiparse “a la acción nociva, [que] se traten las causas y no los efectos de degradación y se tomen en cuenta los factores ambientales pensando en el objeto...”.⁹

La propuesta de restauración derivó de escoger una de varias opciones que se desarrollaron de acuerdo con las características necesarias para la pieza, tomando en cuenta su verdadera problemática. Se evaluaron las ventajas y desventajas de las opciones, considerando los puntos de vista de los expertos en el tema: curadores, museógrafos, restauradores y personal del MACG, además de la opinión del personal del museo, que llega a tener un contacto más directo con la obra. Este punto también lo recomienda el Modelo de toma de decisiones en las *opciones de conservación*. Finalmente, se escogió aquella que gozaba de varios puntos de ventaja sobre las otras, además de ser la más viable, por su uso con su función actual, de acuerdo con el punto de vista de los expertos y el dueño.

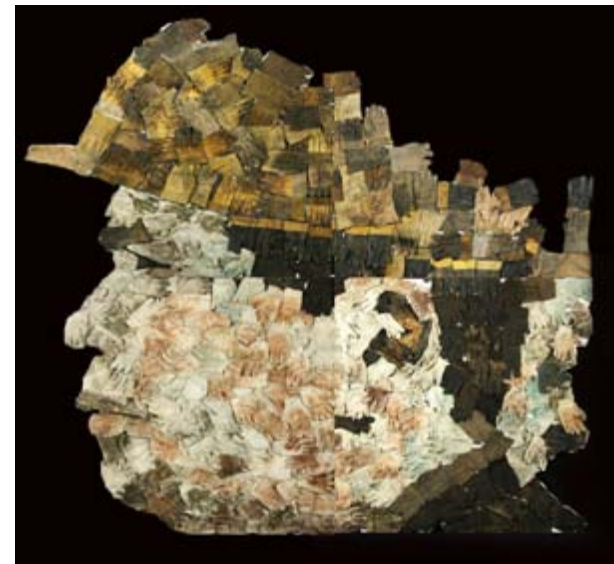


Figura 6. Fin de proceso: diciembre del 2010.

⁹ Ídem, p. 2.

Conclusiones

El trabajo de los profesionales de la conservación y la restauración sobre patrimonio cultural y obras de arte no debe ser un encargo que se efectúe a la ligera. Debido a la importancia de los bienes con los que se trabaja, y al profesionalismo y responsabilidad necesarios por parte de los involucrados en su cuidado y permanencia, las acciones que se realicen deben fundamentarse teóricamente, tomando en cuenta la naturaleza de los materiales utilizados y llevando a cabo métodos adecuados para las piezas en estudio.

Además de realizar un análisis minucioso de su afectación real de la obra o el patrimonio, se deben generar diferentes propuestas de intervención de acuerdo con sus necesidades y contexto. Este paso evidencia la importancia de emplear las herramientas de análisis de obra para generar diferentes propuestas de intervención que resuelvan verdaderamente su problemática, evitando caer en una restauración de “receta” donde primero se actúa y se justifica después. En cuanto a las necesarias para elaborar la propuesta de intervención en este caso, se usó, mas no al pie de la letra, el Modelo de toma de decisiones: se utilizó como una guía que se adaptó a las necesidades de la pieza, logrando su mayor aprovechamiento y, por tanto, un mejor resultado.

La intervención realizada en *Los olvidados* fue peculiar, pues, por un lado, no se restauró la materia, sino su apreciación, la cual se veía afectada por la modificación que la pieza tuvo a lo largo de la historia; por el otro, se le dio conservación preventiva para asegurar su permanencia íntegra.

Nuestra profesión nos permite conocer las piezas más a fondo de lo que muchos imaginan: tenemos la posibilidad de descubrir diferentes mundos en cada obra, incomparables historias de vida de objetos que en muchas ocasiones han sido olvidados. Gracias a este tipo de reflexiones podemos revalorar objetos para que la sociedad los retome, y descubra y admire lo que

existe detrás de ellos. Pero no debemos olvidar que todos estos privilegios conllevan responsabilidades: realizar nuestro trabajo con seriedad y siempre aspirando a ser mejores con fundamentos. Sólo esto hará de él un compromiso serio con la humanidad y un medio para mantener el respeto hacia el patrimonio.

Fuentes consultadas

Bibliográficas

Arroyo Lemus, Elsa

2005 *Conservación y restauración de pintura de caballete novohispana en el marco institucional del INAH: Valoración y retrospectiva analítica*, tesis de licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Muebles, inédita, México, ENCRYM.

Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire (ARAAFU)

1992 *La conservation préventive: Colloque sur la conservation restauration des biens culturels*, Paris, 8, 9, 10 octobre, trad. Valerie Magar, París, ARAAFU, pp. 1-2.

Foundation for the Conservation of Contemporary Art in the Netherlands (SBMK)

1999 *Modern Art, Who Cares?* [memorias del simposio], organised by the Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN), SBMK, and the University of Amsterdam (UvA), Ámsterdam, disponible en <<http://www.incca.org/contemporaryartwhocares>>, consultada en marzo del 2010.

Michaud, Yves

2003 “Etnografía del arte contemporáneo”, en *El arte en estado gaseoso*, México, FCE, pp. 25-56.

Poli, Francesco

2006 “Artista, obra y ambiente: Los problemas de las instalaciones”, en *Conservar el arte contemporáneo*, Donostia-San Sebastián, Nerea, pp. 103-112.

Entrevistas

Entrevista a Carlos Aguirre, 10 de noviembre de 2010.

Anexo: Reporte de los tratamientos realizados a la obra *Los olvidados*

Después de la exposición *Newton en el D.F.*, que incluía la instalación *Los olvidados*, los guantes de ésta se traspasaron a cuatro paneles de madera con el fin de que la obra presentara una mayor facilidad de manejo y exposición.

Cada uno de estos paneles se componía de madera de triplay con una medida total de 150 X 150 cm; tenía un bastidor de madera y listones que ayudaban al panel a tener una mayor resistencia. Todos estaban hechos de la misma manera; en el anverso fueron pintados de blanco y sobre ellos se colocaron los guantes con ayuda de grapas y clavos.

Fue con esta modificación como la obra llegó al Seminario-Taller de Conservación y Restauración de Obra Moderna y Contemporánea (STCROMC).

A continuación se desarrollan los tratamientos realizados durante la intervención:

a) Aspirado general de la obra

Fue necesario realizar un aspirado general sobre los guantes, los cuales, en bodega y sin embalaje durante varios años, habían acumulado mucho polvo y suciedad, amén de los obtenidos en el momento de su manufactura, como el polvo superficial, aserrín e incluso plumas.

Para este proceso se utilizaron dos aspiradoras. En principio se colocó como interfaz, en las partes más delicadas, una tela delgada que, sin embargo, impedía la realización de una limpieza adecuada, por lo que se prosiguió con limpiar los guantes directamente con mucho cuidado.



Figura 1 (arriba) Aspirado de la obra con tela de protección.

Figura 2 Aspirado directo de los guantes.

b) Catalogación y conteo de los guantes

Con la finalidad de tener un mayor conocimiento respecto de la obra, se catalogó y contó cada uno de los guantes.

Para esto se realizó un método de clasificación que permitiera contar los guantes de acuerdo con su tipo. Los de algodón se registraron con la clave A seguida de un número, por ejemplo, A1, A2, A3, etc.; los de carnaza, con la clave C, más el número: C1, C2, C3, etc. Se hizo lo mismo con los tres guantes mixtos, cuya clave fue M: M1, M2 y M3.

Para llevar a cabo un conteo preciso se requirió colocar un plástico, de las dimensiones máximas de la obra (Fig. 3), sobre los cuatro paneles ordenados, de modo que se apreciara el perfil del personaje en la obra. Sobre el plástico se marcaron todos los

guantes; los de algodón de color rosa, los de carnaza de color negro y los mixtos de color morado; dentro de cada guante se marcó su clave en el color que le correspondía.

Tras realizar el esquema de los guantes en el plástico, se pudo tener información detallada respecto de la cantidad de guantes que conforman la obra, así como su organización actual.

Posteriormente, para que cada guante contara con su clave, se colocaron papeles *post it* con su clave, los cuales se iban sustituyendo por una etiqueta de papel con un hilo adherida al guante por medio de un alfiler.

Se obtuvo, así, un registro de cada guante que, al compararlo con el esquema del plástico, se tiene la posibilidad de saber el lugar que ocupaba.



Figura 3. Fin de proceso: diciembre del 2010.



Figura 4 Colocación de etiquetas en los guantes.



Figura 5 Colocación de etiquetas en los guantes.

c) Realización de nuevo soporte de paneles de triplay

Se realizaron cuatro soportes de triplay de 6 mm de grosor y de 1.22 X 2.44 m. Se cortaron los cuatro paneles de triplay.

Para obtener paneles de 1.50 m, se cortaron cuatro paneles siguiendo el perfil del obrero: en el lado donde no se llegaba a 1.50 m, se le agregó material, es decir, al que medía 1.22 m se le agregaron 28 cm que hacían falta y como soporte se puso entre la unión un pequeño trozo de madera.

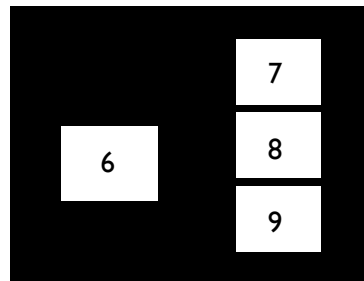


Figura 6. Medición de la sierra para corte del triplay.

Figura 7. Colocación del plástico para marcar la silueta.

Figura 8. Cortado del triplay siguiendo la silueta marcada.

Figura 9. Cortado del triplay con sierra caladora.



d) Cortado de la madera siguiendo el perfil del obrero

Una vez marcado el perfil del obrero, se cortó la línea con ayuda de la sierra caladora.

e) Colocación de listones

A cada panel de triplay se le colocaron listones de madera de 3 X 10 cm para poder formar un bastidor que le diera rigidez al panel. La sujeción de los listones fue por medio de tornillos. El número de listones, así como la colocación de travesaños de refuerzo, dependieron de la forma y dimensiones del panel en cuestión.

Fue necesario realizar mediciones precisas al colocar los tornillos en el anverso de los paneles para que éstos estuvieran bien clavados sobre el listón.

Al finalizar se obtuvieron cuatro paneles estables con medidas específicas para la obra.



Figura 10. Colocación de tornillos para la sujeción de listones.

f) Pintado de los paneles

Una vez listos los paneles, se pintaron con brocha, utilizando pintura acrílica inerte, durable, y antihongos marca Dutch Boy Professional Plus.



Figura 11. Vista final de un panel por el anverso y el reverso.

g) Colocación del método de sujeción de los cuatro paneles

Para unir los paneles se ideó un método basado en la utilización de gusanos metálicos sujetos con rondanas. Se realizaron orificios en cada uno de los bordes internos de los paneles. Para colgarlos existen dos posibilidades: pueden unirse de manera vertical con un panel colindante, ya sea el que se encuentre abajo o arriba, o, si se desea, puede unirse la obra completa.

h) Distribución de los guantes sobre los nuevos paneles

Una vez seca la pintura, de cinco en cinco se fueron traspasando los guantes, panel por panel, con ayuda del plástico y con el cuidado debido para mantener la forma original de las prendas sobre el panel anterior. Los de carnaza se colocaron sobre el triplay con ayuda de clavos de 1", mientras que para los de algodón se utilizaron principalmente grapas de 12 mm, aunque, dependiendo de su grosor y lugar, también se llegaron a utilizar clavos de 1 pulgada.



Figura 12. Colocación de los guantes sobre los nuevos paneles.

i) Método de sujeción en los paneles

Sobre los dos paneles superiores se colocaron soportes de madera de 4 cm de ancho por 28.5 cm de largo, los cuales tienen un orificio y se encuentran reforzados por una barra metálica de 3 cm de ancho por 20 cm de largo, lo cual pretende brindar un soporte en el momento de colocar el panel sobre la pared con ayuda de armellas.

j) Colocación de placas de polipropileno

En el lado anverso de los paneles se ubicaron cuatro placas de polipropileno color negro que se recortaron al tamaño para evitar que las puntas de los clavos y grapas lastimaran al personal del museo. Sobre éstas se situaron etiquetas con el número de inventario tanto del Museo de Arte Carrillo Gil como del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM).



Figura 13. Presentación de los 4 paneles unidos.

k) Elaboración de una caja de embalaje

Se determinó que era importante generar un buen embalaje para la obra, pues haber carecido de él fue la principal razón de su deterioro.

Se realizó una caja de madera para que en ella se guarden los cuatro paneles cada vez que la pieza se encuentre en tránsito y durante su estancia en la bodega del museo.

Las dimensiones totales de la caja fueron de 165 X 50 cm, aproximadamente. Para darle mayor soporte, sobre cada cara de la caja se colocaron listones de madera. Para facilitar su movimiento se le pusieron rueditas.

La caja con los paneles se debe transportar de manera vertical; sin embargo, para sacar o meter los paneles tiene que colocarse en el piso, pues la tapa mide 165 X 165 cm. Cada panel está envuelto con tyvek® para evitar el rozamiento directo entre ellos. La caja de embalaje se explica gráficamente en los siguientes esquemas:

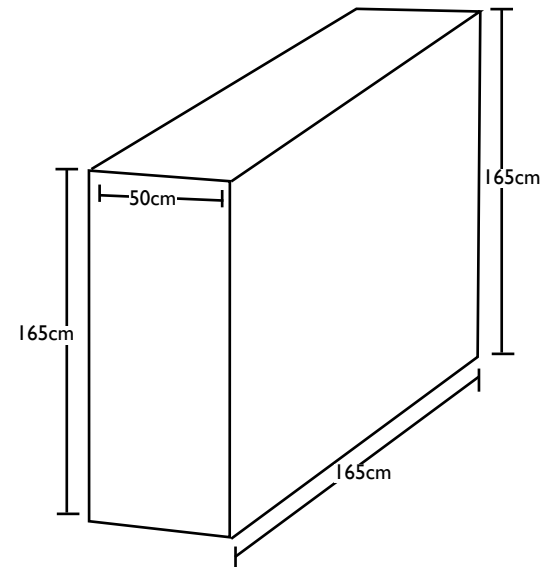


Figura 14. Dimensiones de la caja de embalaje.

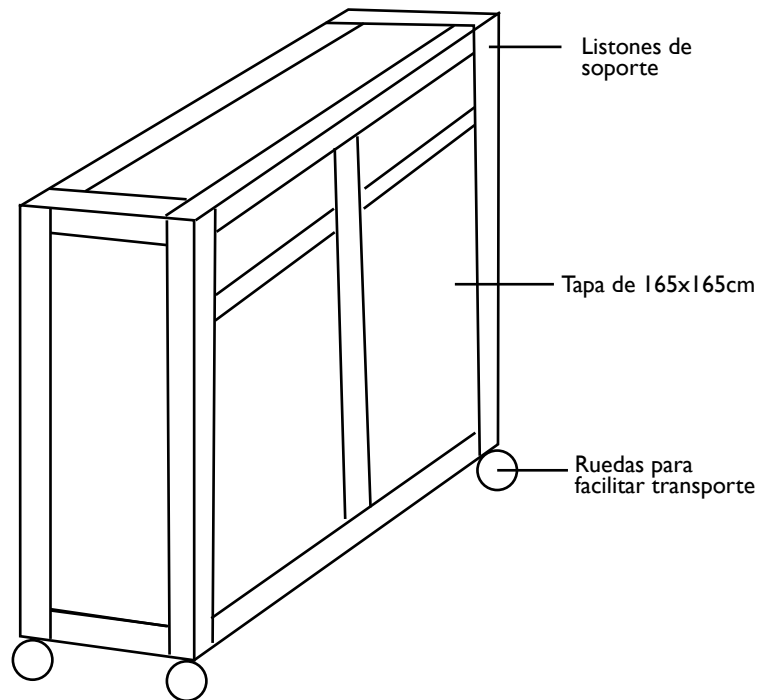


Figura 15. Caja con listones de madera de soporte y ruedas.

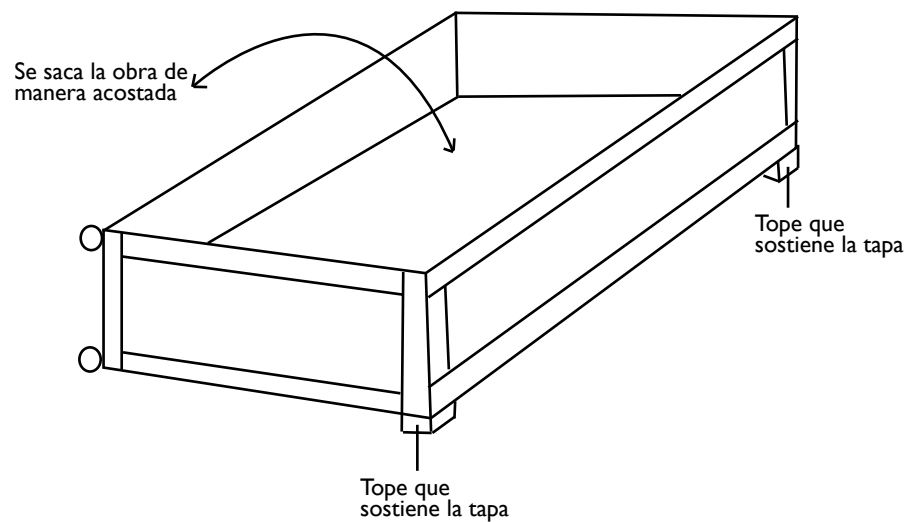


Figura 16. Metodología de guardado de los paneles.

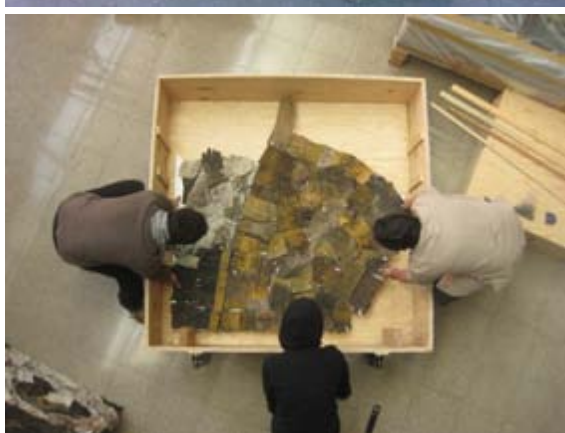


Figura 17. Elaboración de la caja.

Figura 18. Vista de la caja con un panel dentro.

Figura 19. Vista aérea de la caja.

Figura 20. Colocación de los paneles dentro de la caja de manera horizontal.

Figura 21. Presentación de los cuatro paneles dentro de la caja, sin la tapa.

17	20
18	21
19	