

Influencias de las patologías de la pintura en la decodificación de la imagen

Claudio Cortés López

RESUMEN

Este trabajo está adscrito al área teórica de la restauración, en su quehacer específico de semiótica y estética. Como constructo teórico, pretende esclarecer y precisar una situación en la cual se encuentran involucrados fenómenos físicos de la obra de arte y fenómenos de interpretación.

El objeto de estudio de esta presentación tiene que ver con la percepción visual e interpretación de la imagen pictórica, cuando ella es afectada por patologías que alteran la concepción formal proyectada por el autor.

Los tres grandes sistemas que se involucran en este ensayo son: la obra de arte, en este caso la pintura de caballete, las patologías que la afectan y la interpretación del lector.

Palabras claves: teoría semiótica-estética, signos plásticos, patologías, decodificación-interpretación

ABSTRACT

This study deals with the theoretical area of conservation, specifically in its semiotic and aesthetic task. As a theoretical work, it intends to clarify and specify a situation in which physical and interpretation phenomena of the work of art are involved.

The study aims at the visual perception and interpretation of pictorial image, when it is affected by pathologies altering the formal conception projected by the author.

The three main systems involved in this research are: the work of art –in this case the easel painting–, the pathologies affecting it and the reader interpretation.

Key words: semiotic-aesthetic theory, plastic signals, pathologies, decodification-interpretation, works of arts, painting

Claudio Cortés López, Licenciado en Arte de la Universidad de Chile, Magíster en Teoría e Historia del Arte de la misma Universidad. Dr. (c) en Educación –P.I.I.E– U.A.H.C.

INTRODUCCION

El presente trabajo tiene por finalidad mostrar cómo los factores patológicos más relevantes de la pintura interfieren como unidades ópticas ajenas a la creación original y cómo estos elementos impropios afectan los razonamientos del sujeto frente a la obra.

En este problema existen tres grandes sistemas interconectados, ellos son: (1) la obra de arte, en este trabajo ejemplificada con la pintura; (2) las alteraciones propias de la materia física que la compone, fenómeno designado como “las patologías”, y (3) la percepción de la obra, acto de visualización que efectúa un determinado intérprete-lector en una situación específica.

Estos tres componentes forman un sistema triádico en el cual cada parte constituye un fenómeno, el cual precisaré apropiadamente en las secciones posteriores de este artículo.

Este problema como sistema triádico presenta un especial interés para el aspecto crítico de la teoría de la restauración, pues cuando ocurre un fenómeno de esta naturaleza, afecta a la interpretación de las obras y, por ende, a los contenidos de las disciplinas que se preocupan de ella. Supongamos un caso: un historiador (o crítico) ha escrito sobre la composición de paleta (código cromático) de un artista específico. Por lo general, las fuentes de las cuales se proveen estos profesionales son dos: los documentos y los testimonios visuales dados en las apariencias de las pinturas. En la segunda fuente puede estar el problema: ¿qué ocurre cuando una imagen pictórica “se lee” bajo condiciones patológicas? Dicho de otra forma, ¿qué acontece cuando subyace entre la imagen de la pintura y el espectador una capa de barniz oxidada, substrato que generalmente está acompañado por otros tegumentos y sustancias filmicas que alteran los códigos de la obra? Lo más seguro será que las afirmaciones sobre estos substanciales códigos formales plásticos sean erróneas, como ha ocurrido en muchas ocasiones durante la historiografía del arte, conduciendo a numerosas divergencias, algunas escandalosas a nivel académico.

Esta situación triádica que he planteado muestra una relación entre sus componentes que es importante indagar y, con ello, establecer la modalidad operativa de dichos sistemas.

Una de las misiones de las teorías es la de proveer fundamentos a las disciplinas hacia las cuales se dirigen, fundamentos que dan origen a criterios de acción frente a un determinado fenómeno.

En restauración y conservación de obras de arte existe un número importante de eruditos que han formulado diversos marcos teóricos; se destacan entre ellos los italianos Umberto Baldini (1997), Cesare Brandi (1996), R. Pane (1987) y

Renato Bonelli (1947), todos ellos de la segunda mitad del siglo XX. Este “cuantum” de producción intelectual constituye una de las áreas importantes en la formación de profesionales, y en relación a la cantidad de saberes que producen la ciencia y la tecnología aplicadas al restauro, lo teórico es bastante menor. En especial si se toma como proporción el número de publicaciones teóricas en relación a las científicas, se comprueba la enorme diferencia.

La teoría no representa simples ideas sobre un determinado campo del conocimiento, tampoco debe considerarse como aquello que no se puede medir o que escapa al recuento práctico. Estas consideraciones, a mi juicio erróneas, han conducido el curso de la actividad teórica a un ostracismo, y cuando se presenta, muchas veces o es una repetición más o menos analítica de lo que ya se ha dicho o se aprecia en ellas un “minimalismo” conceptual con ciertas inconsistencias. Frente a esto se “hace vista gorda”, ya que la preferencia de las investigaciones o proyectos se orienta hacia aquello que se designa como “medible” por algún sistema arbitrario.

Eludir la reflexión teórica en torno a un determinado fenómeno puede tener muchos orígenes y justificaciones, pero, independientemente de cuáles son dichas situaciones, se debe recordar que nuestro entendimiento, el acto de interpretar, significar y emitir juicios en relación al fenómeno del arte y la restauración, exige cimientos para los enunciados y afirmaciones. Ello conlleva a lo propio de eso que llamamos entendimiento, y nos permite esclarecer los códigos de manifestaciones específicas al interior del patrimonio cultural.

Para la teoría de la restauración, las contribuciones de la semiótica y la estética son cruciales: la primera entendida como doctrina y filosofía de los signos, y la segunda, en su aspecto fenomenológico de la experiencia con la obra de arte.¹ Estas constituyen a nivel de constructos un valioso aporte, y son para este trabajo dos pilares fundamentales en la instauración de esta propuesta. Tal como lo enuncié con antelación, y sobre la base de estas dos disciplinas, el sentido de esta investigación es esclarecer aquello que ocurre con la interpretación de la imagen pictórica, cuando ella es afectada por alteraciones que “deforman” los códigos articulados por el autor. Este problema, frecuente en la restauración y conservación de la pintura, ha causado severas controversias, especialmente en las últimas décadas. Sirva como ejemplo relevante el caso del tratamiento efectuado en la Capilla Sixtina en Roma, trabajo del cual el historiador, crítico y académico de la Universidad de Columbia James Beck (1997) es uno de los más severos detractores, ante los ostensibles cambios que manifestaron los murales después de la intervención realizada por el equipo del Vaticano, encabezado por Gianluigi Colalucci.

1 Entendemos la semiótica de tradición peirciana como “Doctrina y Filosofía de los Signos” en función de las siguientes razones: (1) los continuadores de Peirce en Alemania, como Max Bense (1973), Elizabeth Walther (1973) y W. Berger con R. Kubler (1973), colaboradores directos de Bense, consideran que la semiótica debe definirse de esa manera, ya que existe una profunda diferencia metodológica con la semiología de tradición saussuriana. Se destacan más recientemente los trabajos del Prof. de la Universidad de Frankfurt Karl Otto Apel (1994; 1997) en cuyas últimas obras aclara aún más la propuesta semiótica de Peirce. (2) La diferencia metodológica mencionada consiste en una diferenciación en la concepción del signo, situación dada por las distintas construcciones intelectuales existentes entre Peirce (1987) y Saussure (1998). Para el primero, el signo es una relación triádica y la estructura de pensamiento que dio origen a esta arquitectónica fueron la filosofía, la lógica y las ciencias, unidas en el pensamiento de Peirce. En el caso de Ferdinand de Saussure, el signo es concebido como una situación dual, compuesta por el “significado y el significante”. El origen de esta tradición se encuentra en la estructura intelectual del sabio ginebrino.

Muchos comentaristas y escritores cómodamente han fundido las dos tradiciones, y con ello han creado un dudoso sistema mixto que al ser aplicado al arte plástico no logra penetrar suficientemente la estructura formal y estética de una obra.

DIALECTICA DE COMPONENTES

De la imagen pictórica

Desde una perspectiva semiótica, identifico a la imagen pictórica como una estructura constituida por conjuntos de signos organizados según las intenciones del autor. Estos conjuntos signícos presentan una unidad potencial de relación y número.

Con respecto a la relación, su naturaleza tiene que ver con la forma del hecho pictórico y sus relaciones intrínsecas, es decir, como es la manera de conexión entre el diagrama pictórico con la dimensión semántica de lo que representa.

Desde el punto de vista del número, como sistema de unidades cumple una función práctica, pues su tarea será objetivizar por medio de una cuantificación las diferencias entre las magnitudes signícas percibidas por la vista. En esta operación cuantificadora de las desigualdades no se puede prescindir de los caracteres sensibles del objeto de arte; caracteres que pueden ser conceptuados como estructuras objetivas. La operación se realiza por medio de nuestra facultad de operar con el número, actividad por la cual agrupamos objetos uniendo los distintos componentes en un conjunto (o en varios). El resultado será que las series poseerán una regla de constitución, la cual podrá ser enunciable de una manera finita.

El marco teórico que se usó para la determinación del signo plástico está basado en algunos aspectos de las teorías semióticas de Charles Peirce (1987: pp. 111-287) y Max Bense (1973: p. 79). De acuerdo a ello, se elaboraron las consideraciones que siguen a continuación.

La imagen pictórica como territorio perceptible y decodificable es una estructura formada por conjuntos de signos. El sujeto como receptor de esta organización plástica intenta penetrar la imagen y descubrir qué hay tras ella. En este proceso de descubrimientos no sólo se encontrarán significados aproximados, sino que posiblemente se generarán en el sujeto sentimientos estéticos motivados por la imagen pictórica, cuya organización signíca fue instaurada por el artista-pintor.

De los conjuntos de signos que articulan la imagen, puedo distinguir dos series: una serie "a", dividida en conjuntos de signos del color, conjunto de signos de la forma y conjunto de signos del espacio. El enlace de esta primera trilogía se encuentra vinculado con el concepto de perceptema acuñado por Bense (Ibid: 29-30). La serie "b" está subdividida en el conjunto de signos del sistema icónico y en el conjunto de signos del sistema simbólico.²

2 El signo icónico al interior de la teoría Peirce-Bense fue comentado y criticado por Eco (1978). Su análisis da la impresión de que este autor no conoce o no le interesan las concepciones profundas de la teoría icónica. Primero, el icono entendido como una clase específica de signo, que se da en la relación signo-objeto, corresponde al segundo momento de la tríada peirciana en la constitución de la semiosis. Segundo, el ejemplo que utiliza Eco es una pintura y, en este caso, se aprecia un desconocimiento de la gramática pictórica como lenguaje plástico, quedándose en la apariencia superficial de la pintura. Me explico: Eco utiliza la palabra "semejanza" para referirse críticamente al signo icónico, y su interpretación es llevada a un sentido de similitud casi absoluta. La ejemplificación la realiza mediante el retrato de la Reina Isabel, obra ejecutada por el artista italiano Pietro Annigoni. Eco compara la nariz de la reina en la pintura con la nariz original que tiene tres dimensiones, después se refiere a las fosas nasales como orificios y que en realidad, en la pintura, son dos manchas.

De acuerdo con la teoría icónica de Peirce-Bense, el icono posee características como la parcialidad, es decir, "un icono no está nunca en una relación completa, sino sólo en una

Los conjuntos involucrados en la serie “b” se encuentran adscritos a las definiciones que propusieron Peirce (1987) y Bense (1973) para la estructura ternaria del signo. El icono y el símbolo aparecen como componentes de la relación signo-objeto.

En el conjunto de los signos del color distinguiré todos aquellos cromatismos cuya cualidad se da a través de elementos diferenciales en su tono (luminosidad y saturación), así como también los matices, contrastes y formas de recubrimientos.

En el repertorio sígnico de la forma se encuentran todos los componentes que surgen de las relaciones geométrico-topológicas y que dan origen a las figuras. También pertenecen a este repertorio las líneas y sus valorizaciones pictóricas o dibujísticas. Estas últimas generan superficies figurales abiertas, mixtas y cerradas.

En el tercer conjunto, el espacio, están comprometidos los sistemas de composición y articulación del plano bidimensional, superficie tradicional de la pintura de caballete. A partir de la serie “a”, se originan los conjuntos icónicos y o simbólicos, ello según sean las unidades de percepción visual (UPV) o perceptemas consignados por el artista.

Las dos series hacen referencia a la estructura básica de la imagen plástica, sistemas que fueron preferentemente usados por los artistas de las escuelas europeas y americanas, y en las cuales se reconocen las tradiciones académicas y prevanguardistas del siglo XIX y primeras décadas del XX.

Una pintura posee un formato determinado: rectángulo, cuadrado, díptico, tríptico, políptico, etc., y ese perímetro encierra una cantidad específica de figuras. Para este desarrollo teórico he distinguido dos grandes áreas: lo interfigural y lo intrafigural, es decir, las figuras (perceptemas articulados por signos dados en función de las series “a” y “b” mencionadas con antelación) en sus interrelaciones y cada figura en su relación interna. Desde un punto de vista significativo, existe una fuerza que las cohesiona y da forma a un sistema único: la obra de arte. En el caso de este estudio, ejemplificado en la pintura de caballete cuyo orden tricotómico de espacio-color-forma tiene un modo de ser particular que se manifiesta por la relación entre sus componentes inter e intrafigurales.

Los signos formantes de la apariencia de un cuadro tienen una génesis que da origen a su manifestación visual. En ello han participado códigos que pertenecen al repertorio del artista. Cada obra creada instauro su propio sistema, el cual puede variar según sean los cambios que el pintor considere oportunos. Estos cambios están sujetos a los estilos, tendencias o formas que se encuentren de moda o presenten alguna vigencia en el espectro cultural de la época.

reproducción parcial” (pp. 80 Guía Alfabética de semiótica). En este fenómeno hay una serie finita de rasgos, que son divididos en aquellos que son propiamente icónicos y aquellos que no lo son. Por tanto, de acuerdo a la teoría Peirce-Bense, y que Eco tomó como ejemplo, en el retrato de la Reina Isabel pintado por Annigoni se encuentra la presencia de elementos que reproducen el color de la piel y el color de las fosas nasales (iconos materiales), además de la presencia concordante de la forma del objeto pintado con las del objeto modelo (iconos topológicos). También hay un número importante de otros rasgos icónicos y que por razones estrictas de espacio no es posible presentar. Los rasgos que no son propiamente icónicos en esta pintura son el volumen y tamaño, además de otras, como las texturas en su aspecto tridimensional.

Tratándose de un retrato de la categoría de un pintor como Pietro Annigoni, los elementos propiamente icónicos dados en la extensión de la imagen son extremadamente relevantes, pues desde el punto de vista académico este género pictórico, que hasta hoy se cultiva, se realiza pensando siempre en el logro importante del parecido, a ello se suman las formas expresivas y de gramática pictórica de cada artista.

Para el código plástico-pictórico, propongo tres aspectos que a mi juicio forman su estructura:

X = Técnica (formas de ejecución): empastes, aguadas, capas de color, formatos y movimientos de pincel.

Y = Temática (proposición-asunto): como el contenido dado en el discurso y extensión de la imagen.

Z = Lenguaje plástico: manera como maneja individualmente el espacio, la luz, la sombra y medias tintas, la composición de paleta y las figuras en sus dos aspectos: lo interfigural y lo intrafigural.

X, Y, Z es considerado como un compuesto cuya actividad ternaria da forma al código específico en cada pintor. Esta relación idea-norma-regla actúa en la construcción del objeto estético-plástico.

Paralelamente se deben tener en cuenta otros tipos de códigos de los cuales el artista no está ajeno, son aquellos códigos extraestéticos. Entre éstos están los códigos culturales, formativos, educacionales, sociales, éticos e ideológicos y que, de algún modo, aparecen en su conjunto en Y.

Lo expuesto con antelación se resume de la siguiente forma:

1. El código cromático se ha de entender como el repertorio de colores usado por el artista, el cual puede variar según sean las épocas o fases pictóricas de su obra. Los colores en la pintura tradicional pueden ser representativos de las etapas que tuvo un artista, sirvan como ejemplo las listas o recomendaciones confeccionadas por ellos en las que dan testimonio de sus preferencias. En el código cromático se deben considerar las siguientes variables:
 - La existencia de un gran banco general de colores generados por la industria (en sus diferentes marcas), como también la serie de pigmentos puros que brindan las empresas productoras e importadoras, y que algunos realizadores plásticos prefieren usar en sus obras.
 - La selección que efectúa el artista de este banco general.
 - La mezclas de dichos colores para producir tonos, saturaciones, matices, grados de cromaticidad, transparencias a manera de glasis o veladuras, escalas de tonos completos, etc.
 - La manera como este código es dispuesto sobre el soporte, esto es: tipologías de empastes, capas medianas o delgadas, los movimientos que ejecuta para la disposición de lo anterior y las posibles huellas que consigna la brocha o pincel de acuerdo a la intensidad de presión, diseño del encerdado y carga matérica que porta (densidad del colorante).

2. El código de la forma alude a los siguientes tópicos:

- El tratamiento compositivo en relación a cómo se articulan las figuras en el formato bidimensional, en conformidad a la distribución de las diferentes categorías objetuales en el plano.
- La presentación interfigural e intrafigural, es decir, las características formales en la relación de lo existente entre las figuras y al interior de cada una de ellas.
- Desde el punto de vista más íntimo, el código de la forma involucra también a las partículas mínimas relevantes que la semiótica de Max Bense (1973) denomina como simplexos. Se trata de unidades pequeñas, pero no por ello menos importantes, pues de lo figural se define lo geométrico-topológico.

Con estas construcciones teóricas (y otras de la misma especie), se puede llegar a establecer una anatomía de la imagen pictórica, es decir, la aplicación conceptual semiótica permite realizar un análisis estructural de la apariencia de un cuadro o un mural. Si bien este método tiene un cierto carácter determinista, no es inadecuado cuando se desea conocer y fundamentar la imagen plástica. Los fundamentos semióticos, bajo criterios postmodernos, constituyen una construcción vital para la teoría de la restauración y es posible que en futuros no muy lejanos se muestre como pieza vital en la formación de criterios.³

De la estructura física de la pintura y sus procesos de metamorfosis

Los artistas cuando dan origen a sus obras lo hacen por medio de la manipulación de diferentes materiales, tal es el caso de la pintura de caballete. La revisión de los sistemas empleados a partir de las obras generadas al final del “trecento” en Italia, hasta las que se ejecutan hoy, muestran formas de articulación de sistemas matéricos que dan origen a un extenso repertorio. Esto último ha instaurado temas de investigación científica y tecnológica de los cuales existe una gran cantidad de publicaciones. Sirvan como ejemplo la Revista *Studies in Conservation* del Iic de Londres y los volúmenes del *Art and archaeology, technical abstracts*, publicado por el Iic y The Getty Conservation Institute.

El comportamiento de los sistemas materiales que forman la estructura física de una pintura actúa directamente sobre lo que llega a nuestros sentidos, es decir, la imagen (*eikón*). Como apariencia que se muestra, depende del soporte material que la contiene, y la relación que se establece entre estas dos situaciones, será directa, causal y real. Este tema ha sido tocado en alguna medida por Brandi (1996) y Baldini (1997) en sus respectivas teorías del restauración. El primero cuando se refiere a aspecto y estructura, y el segundo, a las ideas de thanatos.

3 He empleado la palabra postmoderno para referirme a constructos contemporáneos del pensamiento, relacionados con teorías actuales del restauración. El concepto postmoderno se utiliza de varias maneras y al parecer este uso depende de la preparación que posee aquel que lo usa. Para despejar esta variedad de consideraciones, algunas de ellas asociadas a lo *light*, diré que la paternidad del término se le adjudica a Jean François Lyotard, quien al respecto señala: “Designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, la literatura y de las artes a partir del siglo XIX.” (1989). Más adelante Lyotard afirma sobre lo postmoderno: “...saca a plena luz las funciones pragmáticas del saber, puesto que ellas parecen colocarse bajo el criterio de la eficiencia: pragmáticas de la argumentación, de la administración, de la prueba, de la transmisión de lo conocido, del aprendizaje a imaginar...” (Ibid: p. 112).

Estos son los criterios con los cuales se enlaza el quehacer del restauración en la actualidad, criterios especialmente formulados en lo que se conoce como la restauración crítica, momento en el cual se encuentra esta disciplina y que en alguna medida ha dejado a su etapa precedente, el restauración científico, como un epílogo de la modernidad. No es erróneo afirmar que bajo criterios postmodernos, la semiótica y sus fundamentos constituyen una pieza vital en la formación de sentidos que conduzcan al discernimiento para la operatividad práctica y teórica del restauración. Un buen comienzo es conocer y manejar epistemológicamente los principios del restauración crítico. Este sistema fue organizado por el doctor en restauración arquitectónica de la Universidad La Sapienza de Roma arquitecto Sandro Marziano (1985). De los siete principios, hay que poner especial atención a aquellos que apuntan a lo estético y semiótico del objeto artístico, dando cuenta que los fundamentos “modernos” del restauración han ido en retroceso hace bastante tiempo.

La pintura constituye un cuerpo sólido y, como tal, tiene determinadas conductas ocasionadas por la acción de fuerzas internas y externas al objeto pictórico. Bajo la acción de estas fuerzas ocurren “efectos” que he designado como “patologías” o “alteraciones”, las cuales pueden ser ocasionadas por elementos que participan en forma progresiva. En la pintura de caballete hay dos modificaciones de componentes que, siendo los fenómenos patológicos más frecuentes, se presentan como una evidencia ostensible en la imagen pictórica. Se trata de las macrocraqueladuras como alteración físico-mecánica y la oxidación del film protector, más conocido como “amarillamiento del barniz”. En ambas situaciones existen incidencias en la apariencia de un cuadro, lo que es conducente a percibir la imagen y los signos que la forman bajo esta fenomenotécnica.



Fotos 1 y 2: “Cristo muerto”, anónimo siglo XIX. Oxidación de la capa de barniz. Cambios cromáticos y decremento de los niveles de profundidad.



La contemplación reflexiva de una pintura que ha sido construida por medios técnicos tradicionales (soporte, imprimaturas, estratificación pictórica, glasis, etc.) permite darnos cuenta que, además de todo un sistema formado por capas, existe una que constituye la superficie inmediata frente a nosotros, se trata del barniz, film que puede estar formado por una o varias capas de igual o diferente naturaleza.

Una vez que la pintura es concluida, su autor (u otro) aplica este film con la finalidad de realzar los tonos de color y presentar una superficie relativamente homogénea a nuestra percepción.

Las definiciones de barniz pueden encontrarse en diferentes tratados realizados sobre el tema.⁴ Estos estudios, sumados a la práctica del restaurador para fabricar y aplicar en las obras dichos barnices, pueden ser un buen camino para conocer este fenómeno en particular, donde experiencia e investigación serán conducentes a establecer las constantes y variables de este singular estrato. El uso de barnices, sumado a la investigación tecnológica, determinó que propiedades y características tales como: translucidez, grado de adherencia, nivel de elasticidad, resistencia a los agentes atmosféricos, grado de fotosensibilidad (opacamiento y amarillamiento), sean tópicos claves en la definición de la calidad de estos films, tanto en sus presentaciones comerciales como en lo artesanal.

Esta capa o film sufre modificaciones, cuyos orígenes tienen que ver con las condiciones de humedad, luz y gases nocivos del ambiente, los que inciden en la morfología del film. Dicha actividad se puede presentar de varias maneras, como por ejemplo, la pérdida de elasticidad acompañada de un bajo porcentaje de adherencia a lo que se puede sumar, además, un importante grado de opacidad.

El caso que me interesa para el sentido de este trabajo es un fenómeno causado por las características fotosensibles de las resinas naturales que forman un barniz. Según los estudios realizados por la actividad científica, se demostró que la acción de la luz es altamente dañina, en especial aquella sección del espectro cuyas longitudes de onda son más cortas. El componente ultravioleta de la luz

4 Cfr. Campins, 1975: pp. 155-198; Martos, 1975.

solar y la luz fluorescente actúan directamente sobre el film produciendo un cambio en su estructura íntima y por ende en su apariencia.

Esta tendencia al amarillamiento dependerá de dos sistemas: por un lado, el tipo de resina y la calidad del solvente en el cual se encuentra diluida para formar el barniz, y por otro, la tipología del sistema lumínico imperante en el hábitat de la obra. La tecnología ha demostrado que todos aquellos barnices en cuya anatomía aparece una resina natural, están más expuestos a la alteración. Una gran cantidad de obras poseen este tipo de film que, construido a base de goma damar, mástics o similares, tiene un alto grado de fotosensibilidad.

La historia tecnológica de la pintura corre paralela a la historia del arte, y las investigaciones realizadas en la primera dan cuenta del uso de los diferentes barnices empleados por los artistas para recubrir sus obras, después de haber transcurrido un tiempo prudente de “secado al tacto”. Estos estudios y recopilaciones van desde las técnicas bizantinas, mencionadas por Doerner (1991), hasta lo que realizan hoy las academias tradicionales de la pintura.

La segunda alteración que compromete este artículo son las craqueladuras, término que alude a grietas superficiales, cuyo significado apunta al de una abertura que corre en algún sentido u orientación, a lo largo y ancho de la superficie de un campo sólido, debido a la separación mecánica de los elementos que constituyen estratigráficamente dicho cuerpo.⁵

Esta disociación que presentan los recubrimientos de la anatomía pictórica tiene diversos orígenes y su estudio nos permite acercarnos a su gestación y manifestación en la imagen. Entre los fenómenos de origen se encuentran la dilatación, contracción, cohesión, adhesión y elasticidad.

He adoptado el término microcraqueladuras para aquellas manifestaciones formadas por grietas pequeñas, algunas en formación y que sólo se pueden apreciar con instrumentos ópticos, y macrocraqueladuras para aquellas otras que son perceptibles a simple vista y su presentación en el campo de la imagen deja ver varias formas en su diseño de red. En su aspecto unitario, es decir el segmento en su presentación individual con respecto al grado de separación existente entre sus labios, permite clasificarlas como fili y fusiformes.

Estas disociaciones deben ser consideradas caso a caso, pues, además de los factores físicos mencionados, hay que sumar a ellos las siguientes variables: la técnica del artista, estructuras del soporte, preparación, composición del aglutinante, espesor de las capas de color, forma y momento de la aplicación y, por último, las condiciones de secado. Se debe considerar, además, la utilización de acelerantes de secado en el momento de la ejecución pictórica, pues su incorporación conlleva eventualmente a la formación de grietas prematuras, lo que ocurre cuando una capa de secado rápido se superpone a otra de secado más lento.



Fotos 3 y 4. Retrato de Dña. Mariana Aguirre, copia del original pintado por R.A.Q. Monvoisin. Macroscopía de craqueladuras filiformes, espiroidales aisladas y concéntricas. Generación de ritmos; decremento de simplex y interferencia en la percepción de los planos.



5 Del galicismo craquelures.

Existe una relación mutua entre los componentes del sistema estructural y su medio. El problema surge cuando la elasticidad se pierde, situación que se da en el momento que se ha alcanzado un grado de dureza tal, que todo el sistema no es capaz de soportar las fuerzas de dilatación y contracción de sí mismas y del soporte.

Cuando las tensiones y distensiones internas y externas superan la capacidad de aguante de los estratos comprometidos se generan, por ejemplo, fuerzas de unión entre los componentes que forman parte de este cuerpo, así como también atracciones particulares que son ejercidas entre las superficies de dos cuerpos heterogéneos. Esto se puede apreciar en un soporte textil preparado con bases magras, a las cuales se les superponen capas de óleo: con el transcurso del tiempo los movimientos mecánicos vencen a las fuerzas de cohesión y adhesión, y con ello se manifiesta el advenimiento de las grietas.

La apariencia de las macrocraqueladuras como fenómeno visual muestra un discurso que va desde unidades individuales, cuando se presentan aisladas, hasta otras formadas por más de un elemento. En situaciones puntuales exhiben diseños geométricos, donde las rectas, curvas y líneas quebradas forman apariencias complejas como rectángulos, trapecios, hexágonos y rombos, o bien, figuras circulares concéntricas y espiroidales.

Desde el punto de vista de la magnitud de separación labial en las macrogrietas, se podrán apreciar filiformes (líneas muy delgadas de mínima separación) o fusiformes (apariencia gruesa de separación heterogénea). Estas últimas podrán ser examinadas ya que la abertura labial en muchos casos es de tal magnitud que deja ver un fondo con un número de estratos comprometidos. Este fenómeno es muy visible en los paramentos diagonales o verticales, según sea el caso.

El diseño de una malla de macrogrietas puede presentar una especial relación entre los componentes del sistema, por ejemplo, el paralelismo entre las unidades de ese sistema o la convergencia entre dos elementos formantes, así como también la conexión entre componentes perpendiculares y/o concéntricos. Esto puede presentarse en áreas específicas o cubrir toda la superficie, según sea el diseño estructural de la obra. En algunas instancias pueden darse en áreas centrales del cuadro o en secciones periféricas.⁶

De la imagen pictórica, su estructura física y metamorfosis

En esta fracción teórica del trabajo se enlazan las disciplinas estético-semióticas con la teoría de restauración. Esta situación se determina, se esclarece en la pragmática, a través de la relación entre sujeto y obra, cuando se pone en acto. Es decir, cuando la pintura es percibida en un momento determinado de su existencia.

El acto de interpretar involucra sistemas complejos, para los cuales las doctrinas semióticas han propuesto explicaciones y definiciones. Entre los trabajos más conocidos se encuentran los de Umberto Eco (1992).

6 Aspectos más específicos con respecto a las mediciones técnicas de las grietas pueden encontrarse en los trabajos de Corradini (1979: apuntes 3-6), Bucklow (1999: p. 233) y Oosterbroek (1991).

Recepcionar signos, en este caso visuales, decodificarlos como acto que desarticula y permite develar las dimensiones semánticas de una obra, es ya todo un problema. Cuando se trata de signos plásticos-estéticos, el grado de dificultad aumenta considerablemente debido al carácter polisémico de esta clase signica, la cual se diferencia de los signos de la vida cotidiana en la medida que éstos tienen significados relativamente estables para un tiempo y lugar.

El signo plástico en sus categorías icónicas y/o simbólicas (según sea la propuesta artística) tiene una forma de manifestación en la imagen. Esta forma obedece a las intenciones del artista (*intentio auctoris*), a lo que desea ese creador en un instante determinado, estructurándose de este modo un discurso pictórico que nace de la voluntad de querer y significar del artista, a lo que se suma además un oficio pictórico que le permite llegar a la concreción de una obra.

Este primer gran estadio, que identifico como la germinación de la obra o estadio “cero”, dará inicio a un destino en el cual los procesos de metamorfosis ocasionados por los sistemas materiales irán paulatinamente haciendo variar los signos de la imagen.

Aunque las medidas de conservación sean las óptimas, en cuanto a las condiciones del hábitat, y la selección de materiales efectuados por el artista sean de primera línea, a partir de la conclusión de la obra comienza el *continuum* de envejecimiento, con todo lo que eso significa para la conservación y las patologías del arte.

El acto de decodificar una imagen pictórica involucra dos sistemas: el de la obra y el del espectador. El que atañe a la pintura en términos formales apunta “a cómo” el artista realizó la obra, es decir, los aspectos compositivos, manejo de perspectivas lineales y atmosféricas, repertorio de colores, tratamiento de las figuras, el tema asociado a un género pictórico, etc. El lenguaje de la plástica pictórica pondrá en evidencia los eventuales contenidos y posibles sentidos involucrados en el universo de los signos estéticos. Todos estos “insumos” servirán para la interpretación y placer estético del sujeto, aquel lo suficientemente sensible que es capaz de descubrir nuevos mundos a partir de este discurso inicial.

Sin embargo, la interposición de fenómenos patológicos influirá en la apariencia de la imagen, tornando a los signos en algo diferente a la intención de su creador. Como los estadios y la evolución de las patologías son lentos para el espectador (con o sin entrenamiento), será un proceso casi imperceptible, pues el contemplador, acostumbrado a ver la apariencia pictórica en un momento determinado de su existencia, no se detiene a pensar que en lo que ve hubo un pasado y que, a su vez, habrá un futuro matérico que condicionará la estabilidad de la imagen.

De acuerdo a lo expuesto en las secciones precedentes, donde hay argumentos suficientes que enuncian la interferencia de las patologías en la imagen

pictórica y con ello la alteración del discurso signico planteado por el artista, se pueden enunciar los siguientes fenómenos:

1. En el caso del barniz oxidado (amarillento) se presenta una alteración del código cromático y según sea la magnitud de la oxidación en dicho film será el desvío en la visualización del repertorio de colores. El resultado de este desvío perceptual llevará a que azules y celestes se perciban como verdes en diferentes tonos, los blancos como ocre, el amarillo claro como ocre oscuro, el negro como café y los rojos como anaranjados.

Para obtener certeza de las afirmaciones aquí planteadas, el autor de este artículo fabricó un simulador que, basado en las experiencias operativas del levantamiento de capas de barnices oxidados en diferentes obras, ha permitido contrastar tales hipótesis. A partir de dichas experiencias, registradas desde 1973 a la fecha, se argumenta la información sintetizada de este artículo.

2. Simultáneamente a lo anterior, ocurre un fenómeno con los diferentes planos sugeridos por el artista. El amarillamiento contribuye a “juntar” dichos planos, es decir, efectúa una labor contraria a las pretensiones del artista, el cual por métodos aprendidos sobre perspectivas lineales y atmosféricas sugiere al espectador que en su obra “existen” niveles de profundidad en los cuales hay emplazados diversos objetos. Algunos de ellos se percibirán más cercanos y otros más distantes, considerando que esto es una realidad ilusoria donde las escalas dimensionales dadas entre objetos modelos y objetos pintados a veces coinciden.
3. Un tercer fenómeno ocasionado por la oxidación del barniz es la adulteración de símbolos e iconos, los cuales aparecen especialmente en las pinturas de género religioso. Por leyes tácitas o escriturales, la iconografía de los santos acostumbra a presentar sus imágenes bajo un criterio más o menos estandarizado, es así como la Virgen María aparece cubierta con un manto azul. Bajo la acción de la transparencia amarillenta del film el manto se percibirá verde oscuro, lo cual cambia el código simbólico. Si el azul como color simbólico representa una construcción intelectual de la religiosidad con respecto a una de sus figuras más importantes, la metamorfosis que ocurre en lo físico de la obra afectará directamente a lo que pasa en el acto intelectual de la codificación signica perteneciente a esa imagen.

Ante dicha situación, cualquier repertorio cromático-simbólico estará expuesto a ser percibido e interpretado bajo condiciones físicas alteradas y, por ende, la significación del repertorio inicial podrá orientarse hacia

otros derroteros, quizás muy distantes a las intenciones del código artístico y religioso planteado por el artista.

4. La expresión de volumetrías y texturas ópticas también se ven afectadas por los problemas de oxidación filmica. Se ha de recordar que en la academia tradicional los valores del claroscuro son considerados como uno de los “insumos” pictóricos más importantes: por medio de ellos las sugerencias de la tercera dimensión, dadas en lo inter e intrafigural de cada objeto, existente en la estructura de la imagen, cobran fuerza y vigor en la mente de un intérprete.

La imagen de un cuadro no tan sólo permite la expresión de las coordenadas de tensión y gravitación (ubicación de los objetos en el alto y ancho del formato), sino que también, una de las más importantes, es la presencia pictórica del volumen a través de la profundidad. La neutralización cromática provocada por la oxidación del barniz conlleva a un decremento en la percepción de estas sutiles sugerencias que se manifiestan en el área de enlace entre luces y sombras, tanto en las medias tintas como en aquellas delicadas capas de matices que se funden respectivamente hacia los extremos de la luz y sombra, permitiendo con ello la reinterpretación plástica del volumen.

5. La presencia de macrogrietas fili y fusiformes da origen a dos situaciones fenoménicas: por un lado, se generan ritmos visuales ajenos a la propuesta compositiva del autor, y por otro, induce a “estampar” las figuras contra el fondo, situación que elimina la envolvente. Esto conlleva a que la sugerencia aérea y espacial dada en los signos iniciales se neutralice o simplemente se pierda.

La grieta, cuando ocurre en seccional o en red, cubriendo figuras y fondos, se manifiesta siguiendo su propio discurso figurativo y se incorpora a la propuesta plástica. Por un lado, el artista sugiere la separación de las figuras del fondo y por otro, las grietas al cubrir la superficie rompen con la intención aérea y volumétrica de la propuesta. A esto se suma la generación de ritmos visuales ajenos a la creación original, ritmos que van desde la quietud y estaticidad, dados por las macrogrietas cuadrangulares y romboidales fusi y filiformes, hasta la dinámica evidenciada por craqueladuras espiraliformes concéntricas, continuas o segmentadas.

6. Las ideas de antigüedad dadas por el “diletantismo”, entendido ello como espectadores con algo de “ideas” en materias plásticas que se dejan llevar por las apariencias, pueden ser enredadas y engañosas. Lo que a simple vista es percibido como indicadores de antigüedad

(*foxing*, amarillamiento, grietas, arrugas, descamaciones y lagunas, entre otros) conllevan a la enunciación de argumentos valorativos cuyo porcentaje de certezas es demasiado bajo. Existe en ello un acto deductivo basado en la apariencia del cuadro, aspecto que no es acompañado por una reflexión y duda metodológica, al contrario, los rasgos vetustos y estados ruinosos conllevan a la formulación de argumentos de dudosa reputación. Lo trágico y grotesco ocurre cuando profesionales con formación universitaria caen en estas espirales de la impresión, más que de la razón.

CONCLUSIONES GENERALES

1. En la pintura, materia e imagen son una dualidad inseparable y en la naturaleza intrínseca de este tipo de objeto, la primera (materia) condiciona la existencia de la segunda (imagen).
2. La imagen pictórica exhibe categorías signícas que son susceptibles de ser interpretadas en el estado de conservación que se encuentran al momento de ser decodificadas. Sin embargo, cuando se produce el fenómeno patológico, las intenciones del artista se perciben bajo un estado de alteración matérica que afecta directa y casualmente al sistema de signos articulados en la imagen. Por tanto, en el proceso de decodificación, conducente a establecer las dimensiones semánticas del constructo plástico, el resultado de la relación sujeto-imagen se presenta influenciado por las alteraciones materiales antes señaladas. Durante la segunda mitad del siglo XX muchos casos importantes hacen referencia a este problema, siendo el más relevante de ellos la controversia generada con los trabajos de restauración realizados en la Capilla Sixtina.⁷

⁷ Cfr. Beck y Daley, 1997.

BIBLIOGRAFIA

- APEL, K. *Semiótica Filosófica*. Buenos Aires, Argentina: Almagesto, 1994. 347 p.
- _____. *El Camino del pensamiento de Charles Peirce*. Madrid, España: Visor, 1997. 307 p.
- BALDINI, U. *Teoría de la Restauración*. Florencia, Italia: Nardini, 1997 (edición en español, v. 1). 185 p.
- BECK, J. y DALEY, M. *La restauración de obras de arte, negocio, cultura. Controversia y escándalo*. Barcelona, España: Serbal, 1997. 263 p.
- BENSE, M. *La semiótica. Guía alfabética*. Barcelona, España: Anagrama, 1973. 211 págs.
- BONELLI, R. Principi e metodi nel restauro dei monumenti. *Bolletino dell Istituto Storico Artistico Orvietano*, v. 1, 1947. pp. 2-10.
- _____. Restauro anni 80': tra restauro critico e conservazione integrale. *Saggis in onore di Guglielmo De Angelis d'Osat*. Roma, Italia, 1987. pp. 511-516.
- BRANDI, C. *Teoría de la Restauración*. Madrid: Alianza Forma, 1996 (versión en español). 149 p.
- BUCKLOW, S. The description and classification of craquelure. *Studies in Conservation*, v. 44, n. 4, 1999. pp. 233-244.
- CAMPINS DE CODINA, A. *Tecnología química de los barnices y pinturas*. Barcelona, España: Reverte, 1975. 321 p.
- CORRADINI, J. *Restauración de cuadros: Cuaderno de apuntes*. Buenos Aires, Argentina: el autor, 1979. 2 v.
- DOERNER, M. *Los materiales del arte y su empleo en pintura*. Barcelona: Reverte, 1991 (quinta edición). 280 p.
- ECO, U. *Interpretación y sobreinterpretación*. Nueva York, USA: Cambridge University Press, 1992. 164 p.
- ECO, U. *La estructura ausente*. Barcelona, España: Lumen, 1978. 509 p.
- LYOTARD, J.F. *La condición postmoderna*. Buenos Aires, Argentina: REI, 1989. 70 p.
- MARTOS, A. *La restauración y conservación del arte pictórico*. Madrid, España: Arte del restauro S.A., 1975. 160 p.
- OOSTERBROEK, M. y LAMMERS, R.J. Crack formation and stress development in an Organic coating. *Journal of coatings technology*, n. 63, 1991. pp. 55-60.
- PANE, R. *Attualità e dialettica del restauro: educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*. Antología de escritos a cargo de Mauro Civiltà y M. Solfanelli Chieti, 1987.
- PEIRCE, CH. *Obra lógico-semiótica*. España: Taurus, 1987. 428 p.
- SAUSSURE, F. *Curso de lingüística general*. Madrid, España: Alianza, 1998.

Fotógrafo: Claudio Cortés López

