

Luis Crespo (conservador-restaurador de Bienes Culturales, especialista en patrimonio bibliográfico y documental) Biblioteca Nacional de España, Madrid

El artesano-científico: una nueva interpretación del conservador- restaurador del patrimonio bibliográfico y documental

La charla gira alrededor de su experiencia como conservador-restaurador de patrimonio documental, incidiendo en aspectos que le han hecho reenfocar de nuevo su trayectoria, tanto desde un punto de vista profesional como personal. Justifica el título de su conferencia por la dualidad del concepto de artesanía, señalando que aunque hay una parte que desdeña (la que aboga por el secretismo y el hermetismo), hay otra que ensalza, que es la del artesano que conoce a fondo los materiales y las herramientas propias de su oficio.

Empieza haciendo un repaso de la tradición en la intervención en el patrimonio documental en Europa. La profesión comienza en los años 1950 y se centra en la restauración de documentos, inicialmente llevada a cabo por restauradores de pintura que aplicaban sus conocimientos sobre papel. Los documentos había que dejarlos "como nuevos", según la mentalidad de la época. Explica como la corriente restauradora ha ido desapareciendo, en gran medida, por la deriva de los países anglosajones hacia la conservación preventiva, extendiéndose esta influencia al resto de países.

En archivos y bibliotecas se ha mantenido este criterio, el de devolver al objeto una estética de dejarlo como nuevo, durante demasiado tiempo, mientras que en el ámbito de museos se ha ido derivando hacia la mínima intervención.

Aspectos negativos en el ejercicio de la profesión

En primer lugar, la mentalidad de la valoración del trabajo del restaurador en función del volumen de objetos tratados. Recuerda como en su época del archivo histórico nacional cada mes se hacía un estadillo de "hojas restauradas", valorándose la cantidad y no la calidad de lo restaurado. Actualmente esa mentalidad de los estadillos perdura, con matices, en su puesto de la biblioteca nacional.

Critica también las intervenciones llevadas a cabo de forma sistemática, sin reflexión previa de qué objetivos se buscan, ni del uso del documento tratado. Señala la mala praxis común en la profesión, por pereza o desconocimiento de los materiales, de buscar productos panacea, así denomina a los productos listos para ser usados simplemente abriendo el bote y aplicarlos.

Apunta que en el pasado se han usado técnicas que se han considerado dañinas, como por ejemplo las máquinas laminadoras, pero indica que en su opinión el problema no son las máquinas; cree que han sido demonizadas porque han ocasionado daños en algunas obras debido a la ignorancia de los restauradores porque no han entendido su naturaleza y posibles ámbitos de aplicación adecuada. Como ejemplo indica la máquina del sistema de Barrow, que se diseñó para documentos de archivo planos, pero no para grabados porque desnaturalizan la obra (como perder la huella del papel o el relieve de las tintas de impresión). El interés que primaba en estos casos era la cantidad de objetos tratados, por encima del valor de la técnica

o del material. En su opinión, ello demuestra una falta de profesionalidad y denuncia la difícil pervivencia del Patrimonio sin un conocimiento profundo de las máquinas, herramientas y técnicas, por parte de los conservadores-restauradores.

Otro tema que señala es el oscurantismo o “artesanía negativa”: hay una práctica nada infrecuente, en la que los conservadores-restauradores no ponen en sus informes para que el superior, habitualmente un profesional ajeno a la restauración, no sepa qué se ha hecho realmente y con qué productos. Esta práctica implica ocultar el saber a otros compañeros, a la manera antigua del secretismo de los oficios, con el problema añadido de que una futura intervención impedirá al siguiente profesional restaurador saber cómo enfrentarse a una nueva intervención tratando de retirar la antigua. En resumen, esta forma de hacer implica una total falta de sensibilidad y respeto a la obra tanto como objeto individual como en su aporte a la memoria de la sociedad.

Señala que está a favor, plenamente, de la existencia de empresas que hagan trabajos para la administración pero, a la vez, denuncia la falta de un sistema de seguimiento para el control de calidad de los trabajos de las empresas. Con frecuencia se pone en la documentación que se usa para determinado proceso un producto “químicamente puro”, cuando en realidad por una cuestión de precio se está usando un símil comercial mucho más barato.

Por lo que respecta a la formación, apunta que hay un gran volumen de investigación sobre química publicada en la literatura técnica de los años 1970, 80 y 90, que es desconocida por las nuevas generaciones. Estas nuevas generaciones se amparan a menudo en la premisa de la no intervención o conservación preventiva, limitándose en la mayoría de los casos a hacer tareas como unidades de instalación de preservación (cajas, fundas,...) pero la falta de trabajo práctico en la restauración directa de los objetos va a repercutir rápidamente en un declinar de las habilidades manuales para restaurar.

En el ámbito de la conservación preventiva, también hay materiales que se han usado con funestas consecuencias para la obra: plásticos para hacer fundas para papel y pergaminos, que no son estables, y que afectan negativamente a las obras.

Nuevo enfoque profesional en la conservación-restauración del material gráfico

Cita la escuela de tradición británica (talleres privados, casi siempre con grandes encuadernadores al frente de los mismos) que fue un referente en el conocimiento del saber restaurar al modo occidental tradicional; enlaza con la manera diferente de entender el trabajo que ha conocido en Japón a través de los cursos del ICCROM.

En el caso de los profesionales de la conservación-restauración de la escuela japonesa, cuentan con más de 600 años de conocimiento técnico (materiales, herramientas, técnicas) Estos profesionales – llamados *hyogushi* - son los encargados de los montajes de paneles, biombos, rollos de pinturas colgantes, rollos de mano, grabados xilográficos, etc. En Europa hay varios países que hicieron colecciones importantes de obra gráfica japonesa a partir de la apertura del país a Occidente. En España no existen dichas colecciones siendo quizá las más

significativas las de la burguesía catalana, que apreció el *japonismo* sobretodo en mobiliario y artes aplicadas, no tanto en obra sobre papel o seda.

Explica que en Japón se intentó usar el aporte científico occidental de materiales sintéticos nuevos en restauración hacia la mitad del siglo XX, pero estos materiales no funcionaron adecuadamente y los profesionales japoneses decidieron volver a las raíces tradicionales de aquello que conocían bien. Actualmente se reconocen tan solo a 14 talleres como aptos para intervenir en lo que se definió como patrimonio histórico cultural en Japón.

A partir de los cursos internacionales del ICCROM en Méjico DF, dentro del programa LATAM ICCROM, se ven las posibilidades que hay de usar los métodos, materiales y herramientas japoneses en un contexto de objetos muy diferentes a los orientales. Se trata de fabricar las propias herramientas, generando una incipiente artesanía con base científica, para adaptarla a los diferentes países latinoamericanos. Señala que en Inglaterra, el British Museum cuenta con un taller de arte oriental de arte chino, japonés y coreano, que tienen diferencias técnicas en los tratamientos puesto que, aun siendo similares, en cada país se aplican los productos y materiales de forma distinta, algo que a los occidentales suele costarles entender cuando se enfrentan a la restauración de los objetos de estos países.

Los talleres en Japón son espacios flexibles, que se adaptan según las necesidades del momento. No se enseña a preparar los materiales con proporciones al modo de tantos por ciento, sino que se aprende mediante la sensibilidad al color y al tacto del material. La restauración tampoco se estudia cómo una carrera universitaria: los candidatos deben haber hecho una carrera (por ej. historia del arte), se sientan horas en los talleres y observan el trabajo de los maestros, esta forma japonesa de aprender busca educar el inconsciente. La finalidad es intentar acercarse a los objetos de otra manera: viendo muchos objetos antiguos, observar cómo se hacían antiguamente para llegar a comprenderlos y entender así los procesos de intervención desde la humildad.

La sensibilidad del trabajo de los japoneses implica que en los talleres hay una limpieza extrema, no se permite llevar nada punzante (relojes, portaminas) que puedan dañar el objeto al tratarlo o caer al suelo provocando futuros posibles daños inadvertidos al objeto. La actitud requerida conlleva también una forma de respirar, silencio, concentración, respeto, humildad, entendiendo que el patrimonio está por encima de la personalidad del restaurador (ausencia de ego).

En cuanto a los criterios de intervención, se valora la historia de la obra, respetando su antigüedad, sus vicisitudes, el paso del tiempo, las imperfecciones, las singularidades. Las anomalías deben quedar en el objeto aportando su carácter, elegancia, unicidad y se valora la belleza y serenidad que aparece con la edad. El reto de los tratamientos restauradores radica en cómo mantener los valores de impermanencia, de incompleto e imperfecto, a la vez que se mantiene la posibilidad de usar y disfrutar plenamente la obra (algo que se enfrenta a la idea de Ruskin sobre la natural decadencia del objeto sin intervenirlo).

Esta filosofía postula una aproximación más empática con la historia del objeto y se genera más delicadeza para el observador, investigador, al no completarlo todo. Se trata de que se

consoliden las propiedades mecánicas de la obra a la vez que se intenta hacer lo menos visible posible la intervención del restaurador en la misma.

Conclusión

Como conclusión, señala que la actitud anteriormente expuesta contrasta con la praxis de la conservación-restauración en nuestro país, que en muchos casos conlleva una inercia en la utilización de los tratamientos, ocultismo, carencias técnicas sobre los materiales y del oficio. Critica negativamente la búsqueda estética social hacia lo perfecto y bello que condiciona los tratamientos de restauración. Opina que los criterios de intervención son muy difusos y es práctica común que cada restaurador impone su personalidad desde un punto de vista individual sin trabajar en un contexto social. Según el autor, los conservadores-restauradores adolecen de una mejor formación y habría que trabajar mucho más la inteligencia emocional.