

Mínima intervención en Textiles

Dra. Teresa Toca Porraz *

Se canta una viva historia
Contando su melodía
Antonio Machado

Resumen

Por espacio de veinte años hemos trabajado interviniendo textiles de diferentes características y hemos escuchado y propuesto el término “mínima intervención”, no sólo en textiles, sino en todas las áreas de bienes muebles. Y siempre me he preguntado ¿Es verdad que lo que realizamos es mínima intervención?, ¿Hasta donde llega este término para cada objeto o cada conservador-restaurador?

Con la exposición de los trabajos realizados en objetos textiles que proceden de excavaciones donde cada una de las colecciones planteaba una problemática diferente y donde para las tres colecciones nos propusimos trabajar con mínima intervención, verdaderamente lo hicimos o no.

Introducción

Quizás uno de los aspectos más relevantes de la profesión de conservador-restaurador, o como en cualquier otra, son sus principios de comportamiento o actuación. Estos principios han cambiado a lo largo de la historia fruto de la apreciación de las obras de arte según los distintos períodos históricos.

Las restauraciones realizadas en las obras de arte buscaban la actualización estética e iconográfica de éstas, tratando de adaptarlas a los gustos e ideologías de una época, cambiando por lo general sus valores estéticos e históricos, e inclusive materiales, alterándolos y degradándolos la mayoría de las veces. A partir del siglo XVIII y a través del XIX, se comienza a ver la obra de arte como un documento con importancia histórica y valores estéticos, por lo que el criterio y metodologías de intervención cambian y tratan de adaptarse a esta nueva visión.

Surgen en el siglo XIX dos grandes tendencias que definirán las posturas seguidas durante el siglo XX y en este: por un lado los seguidores de la “restauración radical” quienes se planteaban una recuperación total del original, y por otro los defensores de una “intervención mínima”, que trataban de conservar lo que del original había llegado a nosotros, con sentido, si se quiere, más arqueológico.

Ya en el siglo XX, los debates y polémicas en torno a estas dos posturas continúan. Se realizan cada vez más reuniones interdisciplinarias y comienzan a verse los objetos con valores estéticos, históricos, educativos, documentales etc. Aunque hay unas ciertas

pautas de intervención establecidas, su extrapolación a todas las obras de arte del mundo, es complejo, por no decir imposible.

Surgen documentos⁽¹⁾ que tratan de hacernos entender que el principio fundamental consiste en que antes de realizar cualquier tipo de intervención en un objeto, es necesario llevar a cabo un estudio de sus características, químicas, físicas, así como también sus valores estéticos, iconográficos e históricos; partiendo de una visión interdisciplinar (científicos, historiadores, conservadores-restauradores, arqueólogos etc), para poder tener una visión global y completa del objeto, manteniendo siempre la intención de mínima intervención posible, anteponiendo en primer lugar el sentido de conservación, utilizando materiales y técnicas reversibles y estables, compatibles con los de la obra para evitar que se produzcan nuevos daños. De esta forma podemos transmitir al futuro el objeto en las mejores condiciones, sin alterar o desvirtuar su integridad.

No es nuestra intención “dejar las cosas claras” o formular nuevos conceptos. Sino mostrar o informar al lector de lo complejo y ambiguo del tema que nos ocupa.

“Mínima intervención”

Principio que se puede encontrar en múltiples disciplinas como mínima intervención quirúrgica, en leyes existe también el principio, en la guerra la mínima intervención de un país en el conflicto, en la burocracia y en la industrialización como mínima intervención del usuario.

En nuestra área planteando sólo tres ejemplos uno de arquitectura urbana⁽²⁾, la restauración del lienzo de la Santísima Trinidad y la Sagrada Familia de la Parroquia de Santiago de los Caballeros de Galdárm⁽³⁾, la restauración del Acueducto de Segovia⁽⁴⁾, en los tres se plantean como principio la mínima intervención, en el prime caso se cambia hasta la función del edificio, en el segundo se plantea desde el estudio fotográfico hasta eliminación de bastidores, colocación de bandas perimetrales, reintegración etc. En el tercero se plantea volver a darle el uso que tenía el acueducto, comparando la conservación-restauración como similar de un enfermo: se debe llevar a cabo una intervención drástica, si es necesario, un tratamiento dilatado en tiempo pero continuo o simplemente seguimiento sistemático sin hacer nada.

A partir de todo lo anterior podríamos decir que sobre una obra sólo se actuará lo mínimo necesario para su conservación-restauración, no incurriendo en tratamientos innecesarios o actuaciones que pongan en peligro la integridad de ésta.

Conservación y restauración en textiles

El papel que juega la conservación-restauración en la arqueología y etnografía textil es diferente al que juega en la conservación del mundo del arte. En la arqueología y etnografía textil se necesita preservar el objeto y la información independientemente

de su valor estético; es decir que la estética debe ser subyugada a la información (formas, fibras, tintes, estructura, función, asociaciones culturales, sociales y origen).

El investigador debe empaparse de la idea abstracta que el objeto es pura información donde la estética es tan sólo una de las múltiples variables. Por ejemplo la limpieza del objeto necesita ser mínima, evitando los posibles daños y teniendo presente que la limpieza no debe ser motivada con fines exclusivamente de belleza.

En las culturas andinas no existió una lengua escrita; los textiles son una posibilidad más para deducir su historia. Analizando la procedencia, la iconografía, el material del cual están hechos, la preparación de la fibra, el tipo de hilado, la torsión de los hilos, los tintes, el urdido, la estructura del tejido, los terminados y las formas, se puede llegar a establecer las herramientas y tecnologías empleadas para su realización, su uso y su función.

A través de los tejidos arqueológicos podemos llegar a conocer costumbres, ideas, mitos, que constituyen nuestra identidad y el legado patrimonial que debemos cuidar para conservarnos como pueblo; el no hacerlo es dejar de saber quienes somos.

Es probable que los intentos más antiguos para preservar un tejido correspondan a los primeros remiendos, rasgaduras y costuras de vestimentas y otro tipo de piezas tejidas, por lo que podríamos considerar que la reparación de los tejidos se comenzó a dar en momentos cercanos a la fabricación. Por el carácter esencialmente funcional de las piezas tejidas, se ha impuesto a través de los tiempos, la necesidad de remendarlas o retejerlas; sin embargo, la práctica controlada y científica de la conservación y restauración de tejidos de valor histórico y/ o artístico, no es una disciplina antigua.

Contrariamente a cualquier otro tipo de obra de arte, pintura, escultura, piezas arqueológicas, etc., es relativamente reciente el estudio de la problemática que plantea el campo de la conservación de tejidos. Actualmente los conceptos generales de conservación y restauración de los bienes culturales han sido ampliamente estudiados y son mundialmente aceptados. Puede afirmarse que la restauración es el caso "límite de la conservación" y nos lleva a intervenir físicamente en el objeto cultural. Podemos decir también que la conservación es una "restauración preventiva", como actividad tendiente a evitar la intervención física en el objeto cultural.

Los tejidos son, por su naturaleza, una de las piezas más sensibles que se conservan actualmente en los museos, colecciones privadas, casas particulares.

Y participan de una herencia cultural que es necesario preservar para futuras generaciones.

Presentaremos tres casos diferentes de tejidos donde nos propusimos como principio la mínima intervención:

Colección de Tejidos Coptos

Breve reseña histórica

Los coptos florecieron del 3 al 7 siglo, estableciendo muchas iglesias cristianas en Egipto, fundaron las primeras monasterios comunitarios cristianos, con una gran influencia política durante el período, declinando con la conquista de los árabes musulmanes en 639 y 642 d.n.e., actualmente el 10% de la población de Egipto siguen siendo coptos.. La doctrina tiene una naturaleza singular de mezcla de humano y divino, se le considera hereje en el concilio de Calcedonia en 451. Desde ese tiempo es independiente y tiene rituales parecidos a los ortodoxos del este. 1936 está en comunión con la iglesia Jacobina de Siria y que prima en la iglesia de Etiopía

Tejidos coptos, milagrosamente conservados gracias al clima seco del desierto y muy buscados por los coleccionistas, desde su descubrimiento en Antinoe en 1896. El arte copto es el del Egipto cristiano antes de la conquista de los árabes del siglo VII. Sus obras fundamentales son bajos relieves en piedra, tejidos y pinturas murales que reflejan una sensibilidad absolutamente distinta a la del arte helenístico.

Los fragmentos pertenecen al Museo de Bellas Artes de la Habana y forman parte de la Colección Arte Antiguo Conde Lagunillas. El Dr. Gumá se convierte en coleccionista alrededor de 1945, se hace miembro del Museo Metropolitano y de bellas Artes de Boston, lo que propicia tener cerca especialistas y que las piezas que adquiere sean estudiadas, reconocidas y certificadas. La colección está en el museo desde 1956 contiene obras de cerámica griega, pisos de mosaicos, un papiro, estelas mortuorias y los fragmentos de tejidos coptos. Ha tenido diferentes diseños museológicos en el transcurso de 50 años, el último dio inicio en 1996 (que se cerro el museo por remodelación) y termino en el 2001 con la apertura del edificio 2 del museo que contiene arte antiguo (antiguo Centro Asturiano de la Habana).

Al cerrarse el museo y embalar las obras para su traslado, nos encontramos los fragmentos de tejidos coptos que llevaban muchísimos años en bodega en condiciones no muy convenientes de humedad y temperatura y mucho menos de embalaje papel encerado, se decide que se estudien y se restauren así llegan a nuestro taller donde nos planteamos lo siguiente:

- Investigación histórica
- Investigación del ligamento (contextura del tejido)
- Toma de muestras para investigar tipo de fibras y colorantes
- Pruebas de color
- Estado de conservación

Con estos datos nos propusimos: mínima intervención:

- Limpieza puntual con detergente neutro y agua destilada en mesa de succión
- Alineación del tejido
- Colocación de un soporte de color neutro, mediante puntadas de restauración con seda natural.

Al terminar los procesos se regresaron a las bóvedas de almacenamiento mientras se restauraba el edificio contenedor de las obras. En el 2002 se abrió de nuevo el museo donde están expuestos con las condiciones de humedad, temperatura e iluminación ideales para ellos.

Tejidos Precolombinos del área Andina

“Este tesoro ha sido construído a lo largo de los siglos”

El Instituto de Antropología de la Ciudad de la Habana perteneciente a la Academia de Ciencias, tiene entre sus tesoros 62 piezas arqueológicas de naturaleza orgánica (tejido, hilo y madera), las cuales fueron colectados por el arqueólogo cubano E. Tabío en su estancia de casi cinco años en el Perú.

Estas piezas se encuentran según se trajeron, sin ningún tratamiento, ni limpieza, existe una pequeña ficha que nos proporciona datos mínimos, como quien las colectó, a quien pertenecían, horizonte donde se ubican. Para nosotros tiene suma importancia el rescate de estos tejidos debido a que los vestigios de tejidos arqueológicos son importantes para la interpretación histórico cultural.

Nuestro trabajo se planteo como objetivo general la conservación de ésta colección de tejidos precolombinos del área andina por su riqueza, diversidad técnica y materiales constitutivos, así como por su valor histórico documental. Como objetivos específicos, que se desprenden del anterior nos propusimos:

1. Investigación de las fichas técnicas realizadas por arqueólogos
2. Analizar desde el principio de mínima intervención los tratamientos de conservación y restauración más idóneos para la colección.
3. Realizar estos tratamientos

El material de estudio lo constituyen 57 piezas (las cinco que faltan para 62 estaban prestadas en exhibición en el Museo de la Ciudad) de tejido precolombino del área andina. Dentro de estas piezas se encuentran también husos para hilar y madejas de hilo.

Las piezas pertenecen al Instituto de Antropología de la Ciudad de la Habana y en el momento de ser estudiadas y trabajadas se encontraban depositadas en una bóveda que la Academia de Ciencias de la Habana tiene todavía en el Capitolio Nacional; debido a esto último las piezas estaban en buen estado de conservación, por haber tenido una temperatura y humedad estable, y sin luz. El único fallo que encontramos fueron las cajas donde estaban guardados, más pequeñas que los tejidos, por lo que se encontraban con dobleces y arrugas.

Antes de someter a nuestros tejidos a un tratamiento determinado de conservación y/o restauración se procedió a un análisis del estado de conservación, a partir del cual, en un primer momento se realizó una propuesta de trabajo inicial que podría ser adaptada o modificada según los resultados de los exámenes preliminares.

Pasos a seguir:

1. Investigación de las fichas técnicas
2. Medición de las piezas
3. Descripción y estado de conservación
 - Medición de pH
 - Suciedad (polvo)
 - Fragilidad de las fibras
 - Intervenciones anteriores
 - Prueba de resistencia de color
 - Presencia o ausencia de microorganismos o insectos
 - Deformaciones, dobleces, lagunas, roturas etc
 - Almacenamiento
4. Investigación de los hilos
 - Torsión
 - Dirección de la torsión
 - Grado de torsión
 - Orillos de la tela
 - Densidad del tejido
 - Grosor o número de hilo
5. Investigación de la contextura del tejido (ligamentos) y técnica decorativa
6. Investigación de fibras
7. Investigación de colorantes y tipo de teñido
8. Confección de ficha técnica con los nuevos datos

Con los datos anteriores realizamos una propuesta de conservación-restauración:

1. Fumigación
2. Eliminación de intervenciones anteriores
3. Lavado con detergente neutro y agua destilada
4. Eliminación de arrugas, deformaciones y alineación del tejido
5. Reintegración de tramas y urdimbres
6. Colocación de soporte
7. Propuesta de conservación y exhibición

Investigamos las fichas técnicas que habían realizado los arqueólogos y que eran la

única información sobre las piezas, en ellas se infería sin análisis que tipo de fibra era, lo cual fue corroborado o desmentido por nuestros análisis, todas las fibras fueron lana de camélidos y algodón.

Analizamos los procesos del teñido utilizado por los andinos de la costa, ya que nuestros tejidos la mayoría los logramos ubicar en la Cultura Chancay, algunos nazcas, uno Inca y otro con influencia española ya que tenía seda.

Los procesos para el teñido eran varios y complejos: el método llamado actualmente en inglés "tye and dye", mejor conocido por "Amarras", consiste en anudar partes de la tela para que no coja tinte. Era muy utilizado.

Otro método utilizado fue un procedimiento parecido al batik. Y el Ikat que consiste en teñir los hilos después de estar tejidos y puede ser por ikat de urdimbre o ikat de trama.

Los tipos de ligamentos encontrados son muy variados, reps alternativo, reps lanzado, tafetán, tapiz etc. Entre las técnicas decorativas encontramos punto de hilván, punto de tubo, punto atrás, punto de bucle entre otros.

Todas las piezas fueron fumigadas y lavadas. Las cuatro piezas que tenían intervenciones anteriores, se les retiraron debido a que distorsionaban el diseño. Pensamos que fueron realizadas durante o después de la excavación. Se reintegraron cuatro piezas solamente en las orillas. Se les colocó soporte a 16 piezas. Se eliminaron arrugas, dobleces etc a 24 piezas.

Dimos información necesaria para la conservación de las piezas en el estado que quedaron, para un trabajo futuro en el que podamos terminar la colección.

Con todos estos datos confeccionamos una ficha técnica que tiene los siguientes items:

- o Número de pieza,
- o Registro,
- o Tipo de pieza, Medidas,
- o Localidad
- o Cultura,
- o Cronología
- o Descripción,
- o Material,
- o Técnica.

Llegué a conectarme con el arte precolombino desde mi perspectiva como pintora, con un ojo sintonizado hacia el uso del color, sus formas y texturas. Me sedujo la manera como en él se resolvían los problemas plásticos, con imaginación y soltura que recuerdan las obras de muchos artistas modernos. Volví a retomarlo siendo ya restauradora especialista en tejido al estudiar ésta colección. En esta ocasión he logrado conectar mi visión a las raíces, al uso ritual y doméstico de éstos tejidos.

En el recorrido de nuestro trabajo de más de cuatro años logramos ubicar en lo que se refiere a cultura 7 tejidos, de los que carecían de datos, de éstos mismos 2 los ubicamos en cultura con interrogante por no estar completamente seguros, 1 se ubicó en la Región de la costa sur. Cinco quedaron sin ubicación, las interrogaciones, así como los no ubicados los seguiremos estudiando.

La colección es enteramente de la región costera del Perú, antes de los Incas, aunque tenemos un tejido de esa época.

Cumplimentamos todos los objetivos específicos en lo que se refiere a identificación de fibras, algodón y lana de camélidos como era natural por la época de nuestros tejidos. La identificación de todos los ligamentos, el análisis de la historia del tejidos, la problemática de conservación y restauración, el análisis de los tratamientos normales y los más idóneos para nuestra colección. Realizamos los tratamientos no todos los propuestos ya que el objetivo general no llegó a su culminación por motivos ajenos a nuestra voluntad. Solamente se restauraron 24 tejidos de los 57, y 1 huso de los 4.

Intentamos con este trabajo contribuir al conocimiento y la divulgación del arte textil precolombino, al dar la máxima información de una colección desconocida y profundizar en el tema, que me ha llevado a seguir con él al reencontrarme con las raíces precolombinas. La investigación no se termina aquí ya que seguiremos estudiando como dijimos anteriormente los tejidos que faltan de ubicación cultural y nos hemos planteado una comparación de los tejidos Mesoamericanos y Andinos, así como estudiar como fue la fusión e influencia mutua entre estas culturas y la española, estudiando el tejido colonial.

Ropa con la que fue enterrado el Comandante Ernesto “Che” Guevara

“Nos enseñó a vivir con el ejemplo y en eso era muy consecuente. Se exigía en primer lugar a si mismo, mas que a nadie, y eso le daba todo el derecho a exigirnos tanto como lo requiriera..”

Ramiro Valdés

Una de las últimas fotos que se le toma al cadáver del Che, en la lavandería vieja del hospital, lo muestra con el torso desnudo y el brazo izquierdo dentro de la manga de una chaqueta militar. Viste un pantalón verde olivo y cinturón negro. Los restos del Che conservaban la chaqueta y el cinto.

El primer paso que se dio fue fotografiar las piezas, lo que se continuó durante todo el proceso. En segundo lugar la toma de muestras para el laboratorio de microbiología, con lo que detectábamos los microorganismos presentes.

Junto a la identificación de los materiales es muy importante conocer sus características químicas y biológicas a fin de someterlos a los tratamientos adecuados de conservación.

Seguidamente se tomaron muestras de las fibras del tejido para su identificación, resultando fibras de poliéster los hilos de la costura y la tela exterior de la chamarra y fibras acrílicas las de las dos telas interiores. En el caso del cinturón el resultado arrojó fibra animal, cuero curtido.

En el tratamiento nos dimos a la tarea de quitar la tierra existente en la chamarra, la cual en algunos lugares era de más de un centímetro de espesor. Para esto utilizamos una aspiradora y un pincel en las partes en que estaba más floja la tierra y un cincel y un martillo en los que estaba más incrustada (cincel y martillo pequeño), siempre cuidando no llegar al tejido para evitar dañarlo. Realizando el mismo trabajo en el cinturón.

Una vez quitada la tierra y sabiendo el tipo de fibras que teníamos nos dimos a la tarea de separar las tres capas de tejido, y los diferentes componentes (bolsillos etc.). En realidad el único lazo de unión que existía entre las partes era la tierra.

A todas las piezas se les hizo un croquis detallando: medidas en centímetros, arrugas, alteraciones visuales por cambio de color, manchas de corrosión, manchas de sangre, descosidos, hilos sueltos, rasgaduras, quemaduras y restos de vegetales adheridos. Igual se procedió con el cinturón que además presentaba pérdida del cuero y fragmentación.

Otro de los análisis practicado fue la contextura del trabajo o ligamento por lo cual pudimos determinar que la tela exterior, de color verde olivo, es un tafetán compuesto por una urdimbre y una trama, con una densidad de tejido de 36 hilos por 36 pasadas por centímetro y la torsión del hilo es en S muy débil. La tela intermedia de color blanco no tiene contextura ya que es un fieltro, lo que quiere decir que es un aglomerado de fibras y la tela interior de color verde olivo es un terciopelo de una urdimbre y una trama con leve torsión en S, la densidad no se aprecia.

Con todos estos datos nos decidimos a lavar las piezas con agua destilada y jabón neutro sobre tul de nylon blanco montado en un bastidor, para que la pieza tuviera soporte. Este montaje sirvió además para el enjuagado y secado, por el espacio que se crea para la circulación del agua y del aire.

Las piezas se secaron a temperatura ambiente, sobre una superficie plana y encima de papel filtro, el cual se cambiaba, ayudando al secado. Colocando cristales y pesos en diferentes lugares para que la pieza mantuviera su alineación y forma. En ocasiones se tuvo que poner un ventilador, por las condiciones ambientales que podían crear microorganismos. Al agua de lavado se le agregó un fumigante.

La chamarra se volvió a armar cosiéndola a mano por los orificios que tenía de la máquina de coser con la que se hizo originalmente. Las pequeñas rasgaduras se dejaron como estaban y solamente una que tenían en la espalda producto de querer

identificar los restos óseos, se le colocó un soporte de seda natural teñido adecuadamente y cosido con hilo de seda natural también teñido adecuadamente y con puntadas de restauración.

Conclusiones

Como hemos visto con los primeros ejemplos y los tres nuestros existe la mínima intervención como principio en diferentes procesos de conservación-restauración, lo podemos encontrar como mínima intervención en limpieza, en montaje, en rentelado etc, siempre y cuando se realicen estudios previos, históricos, químicos, físicos, biológicos etc., destinados a encaminar el tratamiento, lo que nos lleva a:

- Interrogar al objeto antes de iniciar cualquier trabajo o manipulación con él: el examen científico de ese objeto es primordial
- Procurar devolver al objeto su idea de tal, pero sin que la imaginación y la falta de rigor científico, lleve a falsificarlo.
- Procurar que los materiales y productos que se empleen no dañen al objeto ni durante su aplicación ni en el futuro
- Procurar que, salvo la operación de limpieza preliminar de la superficie del objeto (que no obstante debe también ser motivada, controlada y documentada), las necesarias restantes sean reversibles o destruibles sin perjuicio a la integridad del mismo.
- Recordar siempre, por último, que todos los trabajos e intervenciones que se realicen sobre cualquier objeto, sean para que se pueda conservar y de forma segura, a fin de que en el futuro, quienes nos siguen generacionalmente hablando, puedan contemplar, conocer y estudiar a ese testigo material del Patrimonio Cultural nacional o mundial.

* Dra. En Conservación y Restauración del Patrimonio Histórico Artístico por la Universidad Politécnica de Valencia. Docente en la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente.

Correo: ttocaporrax@yahoo.es

1: Carta de Atenas, Carta de Venecia, Carta de Machu-Pichu etc.

2: Patrizia Frazzi. UBA. Argentina.

3: Amparo Caballero. Patrimonio Histórico de las Islas Canarias.

4: www.hannover200.net