

EFFECTOS DIACRÓNICOS DEL SOPORTE ESCULTÓRICO

Miguel Crespo

Introducción

Entre las artes plásticas, la escultura tiene la primacía de ocupar espacios externos en la ciudad. Esta característica se hace evidente al ser definida como un hito de referencia en la conformación del ámbito público. Así, la escultura entramada en los recorridos de la urbe permite mediante determinados sentidos, entre ellos el visual, elaborar pensamientos referidos a un período histórico concreto desde un lenguaje en el que los significados se asocian a la materia. Esta forma particular de exposición determina una serie de consideraciones que surgen al momento de abordar la elaboración de un proyecto de realización o el mantenimiento de obras de valor histórico patrimonial.

En el cementerio de La Recoleta, ubicado en un área céntrica de la región metropolitana de la ciudad de Buenos Aires, la mayor parte de la escultura conmemorativa realizada y localizada en el período que va de 1915 a 1930 fue concebida desde la estética tradicional del monumento. Esta prolífica producción se organiza en base a un material específico, el bronce estatuario. Al poner de relieve esta determinación del soporte utilizado, se consideran aspectos ligados a la unicidad que se establece entre el recurso plástico formal y la reacción del mismo al estar expuesto a la intemperie (H. Reed 1994). Por este motivo, tales esculturas canónicas realizadas en aleaciones de cobre y bronce desarrollan a través del paso del tiempo una pátina con característica protectora, la que a su vez genera una percepción determinada.

Las fuentes histórico documentales de los casos estudiados distinguen esta valoración de interacción entre las propiedades físicas de la materia y el medio. Los hacedores expresan esta intencionalidad en sus obras desde el proceso de construcción hasta su acabado y patinado. Así la pátina artificial genera deliberadamente efectos observados en obras del pasado, acelerando el proceso y a su vez proyectando desde esta percepción del material de origen su representación para el futuro de la obra. El tiempo, ese proceso espontáneo e irreplicable, enfatizaría esta pátina artificial favoreciendo la idea de la composición y su estructura interna.

Además, esta condición real sigue las mismas leyes de la materia y presupone procesos físicos en constante modificación, tanto en lo relativo al retorno a su estado natural de origen, como en su reacción al impacto ambiental. De este modo, el reconocimiento de dicha particularidad vincula las observaciones a la importancia de la acción del medio ambiente y su constante transformación. En los últimos veinte años la calidad ambiental se ha visto modificada de forma esencial como resultado del gran crecimiento urbano asociado a la rápida industrialización y el desarrollo tecnológico. A pesar de que la concentración de SO₂ está disminuyendo en la actualidad, hubo importantes emisiones en las últimas décadas asociadas a los procesos de quema de combustibles fósiles en la generación termoeléctrica de centrales cercanas al cementerio, así como en los sistemas de incinerado (usados hasta 1978), calefacción residencial y tránsito automotor (Arrechea, *et al.*, 1997).

De este modo, el desgaste natural del cobre y el bronce atraviesa un número de etapas a lo largo del tiempo, acompañado por la formación de patinas que varía en su protección

de acuerdo a las condiciones ambientales locales (Weil, 1987). Ciertas áreas, al estar expuestas a la incidencia directa del agua de lluvia, tienden a adquirir un color verde claro, o en algunos casos gris, mientras que las áreas protegidas acumulan componentes de origen natural o antrópico introduciendo coloración negra. Estas transformaciones estéticas son caracterizadas en su protección de acuerdo a las variaciones en los potenciales electroquímicos (Crespo M. *et al.* 2004) y análisis de laboratorio (Cicileo. *et al.*,2004)

Así, el estudio del impacto de diferentes agentes ambientales en la transformación del substrato superficial directamente relacionado con el tipo de material escultórico (Bassier, 1990), permite introducir consideraciones respecto a la vulnerabilidad de los soportes y la consecuente transformación de la lectura de la obra en el sistema complejo de la realización escultórica.

El objetivo de este trabajo es comenzar el análisis de esta transición entre aspectos conceptuales y materiales evidenciando la necesidad de considerar el modo de percibir este *transcurso histórico* en obras patrimoniales de carácter tradicional.

Discusión

Lo dicho nos introduce en el punto de este trabajo¹ que comienza a analizar el aspecto temporal en el material empleado (bronce estatuario), poniendo el foco en el tratamiento de la pátina superficial para los casos: el mausoleo de Adolfo Alsina y la escultura *El Karma* en el cementerio de La Recoleta. El monumento mausoleo fue otorgado por concurso a la escultora M Bonnet y realizado en el año (1915), mientras que la escultura *El Karma*, fue realizada por el escultor Trojano-Trojani en el año 1926. El primer caso es un monumento proyectado para ese lugar; su carácter conmemorativo le otorga la intención de perdurar en el tiempo, perpetuando un significado. Desde esta cosmovisión tradicional se ponderó a los materiales soportes (bronce y mármol) vinculándolos a categorías transhistóricas como el término “nobleza”, que por sus cualidades de *durabilidad y desmaterialización* es asociado a la eterna belleza (Chastel, *et al.*, 1989). En el segundo caso, la escultura *El Karma*, fue realizada en el año 1926 y presentada en yeso en el Salón Nacional de Bellas Artes de ese año, obteniendo el premio único a extranjeros (Brughetti, 1988). Después del año 1930, fue instalada, en su versión en bronce, en la bóveda Cerini, propiedad de la familia Picot Cerini. A partir de estos datos, inferimos que dicha escultura no fue concebida para tal sitio. Esto se concluye, no sólo debido al correlato de las fechas sino también a la disposición autónoma que presenta respecto a la arquitectura de la bóveda. Es así que se define como una escultura construida *en estudio*, posteriormente extrapolada y contextualizada en el emplazamiento. Esta particularidad la caracteriza, de inicio, como obra autorreferencial, empleando los términos de R. Krauss: “entramos en el arte moderno, en el período de la producción escultórica que opera en relación con esta pérdida del lugar, o base, funcionalmente desubicado y fundamentalmente autorreferencial”. (Krauss, 1996)

¹ Este trabajo se incluye en la tesis de posgrado: “Escultura. Materia y Tiempo en el Género Funerario: el caso de El Karma y del Mausoleo Adolfo Alsina en el Cementerio de la Recoleta”, dirigido por Alicia Romero. Magister en Estética y Teoría de las Artes. FBA UNLP y en el proyecto “De Artes, Percepciones y Pasiones. Significación en Prácticas Artísticas y Estéticas de Argentina” dirigido por ROMERO, Alicia Ester; GIMÉNEZ HERMIDA, Marcelo Adrián (UBACyT 2004-2007, F. 003)

Acompañando a esta diferencia en cuanto al proyecto de localización, hay una variación en la gestación temporal, dada la pátina como dispositivo de transferencia en el tiempo, dentro de la concepción estética “a futuro” de la obra. En el caso de Alsina, la memoria del monumento señala la oposición del verde de los broncees en relación al rojo del granito, proponiendo un ritmo interno en el conjunto escultórico,² lo que supone previsión de estabilidad. En *El Karma*, la pátina queda librada a la acción del medio ambiente, incorporándose a la morfología de la obra³ y generando así un ritmo producido por el aumento del contraste, como pasaje de valor entre cóncavos y convexos. De tal forma, si bien la acción creadora se diferencia en cuanto al comportamiento de la pátina en su exposición a la intemperie, en ambos casos se tiene en cuenta dicha exposición, el autor la prevé, dentro del horizonte de expectativas para su recepción en el futuro (Crespo, 2002).

No obstante, a partir de las modificaciones en las condiciones ambientales –señaladas en la introducción– y como resultado de los estudios multianalíticos, se observa en estas esculturas una alteración de la lectura integral de las mismas, propuesta en origen. Estas variaciones, alejadas de la concepción de los autores, son visibles en las diferentes coloraciones y *fuertes* contrastes (negro, verde y gris) que alteran la unidad potencial de la obra, lo que a su vez está vinculado directamente con la inestabilidad de la pátina en diferentes áreas (patrones de escurrimiento – áreas protegidas con pátina estable – áreas desprotegidas inestables con corrosión activa). Esto determina un estado de conservación negativo que requiere su restauración sectorizada.

En este punto, la normativa internacional (Carta de 1987 de la conservación y restauración de objetos de arte y cultura) señala que: “Todas las deliberaciones de cómo tratar los monumentos de bronce al aire libre deben partir de la aceptación de que es imposible reconstruir su apariencia original y sólo se puede preservarlos en las condiciones existentes y protegerlos de daños futuros teniendo en cuenta que fueron concebidos para ser instalados al exterior”. De tal forma, el criterio de conservación pensado por el restaurador se elabora en base a pautas que *motivan la apariencia* a partir del reconocimiento de las transformaciones ocurridas, incidiendo en la experiencia perceptiva y en el tipo de permanencia de la obra. Esta apertura a un mundo perceptivo sensorial dinámico y dentro de un sistema de referencias, posibilita una aproximación a la experiencia vivida por el espectador: “Además de una adecuada valoración de los factores cualitativos es necesario también dar un paso decisivo en lo que hace referencia a la comprensión de determinadas conexiones funcionales de los fenómenos” (Albretch, 1981).

En este sentido, si intentáramos determinar en qué momento histórico de la obra se instaurará el proceso de restauración y su consecuente apariencia a futuro, aplicaríamos a partir de los datos existentes, una visión retrospectiva en el marco de la teoría de la restauración (Brandy, 1993). En esta situación, descubrimos un orden en la estructura temporal de las obras que posibilita organizar las acciones ocurridas: en el *estado final* localizamos el diagnóstico de la obra y la determinación de su estado de conservación

² Informes técnicos presentados por el escultor Torcuato Tasso referidos a la pátina realizada en las obras y memoria del proyecto donde se especifica el comportamiento de la pátina a desarrollarse en el tiempo. Mausoleo al Dr A. Alsina 1915. Según se registra en los Archivos de Monumentos Históricos Nacionales, Biblioteca del Senado de la Nación. Buenos Aires, Argentina.

³ Entrevista realizada en septiembre del año 2000 al escultor A. Pujía asumido como mediador directo por haber sido colaborador del Escultor Trojano Trojani.

negativo; en el *estado inicial* localizamos las expectativas de los autores y en medio de ambas las *transformaciones discontinuas* en cuanto a la entidad física de la materia.

De acuerdo a lo sugerido por la normativa, se establece que un retorno al estado de origen sería falsear la historia. Pero a su vez, si nos detenemos en la ponderación del tiempo transcurrido, también estamos frente al advenimiento de la obra en el receptor que la actualiza. Entonces, la percepción de este transcurso irrumpe, se sitúa como parte del acontecimiento. Esta variable fue registrada en diferentes entrevistas realizadas en el mismo cementerio.⁴ En ellas se ponderan las acciones del tiempo en las variaciones de contraste sutiles, apareciendo así la acción del entorno como parte del registro. Este contexto aporta una dimensión tensiva, una intensidad diferenciada, que enmarca un valor al contraste perceptivo ocurrido a partir de las transformaciones del material. Más aún cuando se determina la presencia perceptiva en el discurso, pasando de transformaciones a efectos en el momento en que la conciencia actualiza la obra.

Esta apreciación se expande particularmente al considerar el entorno del cementerio de la Recoleta. Esta insistencia opera como un entorno de imaginarios que integran la lectura de la obra aportando una mirada, un ritmo, un tiempo en la interpretación de la misma, que determinan una forma de existencia, un código simbólico en el sitio. Son registros de la captación del tiempo como descubrimiento del mundo vivido por estas obras funerarias. Esta vivencia se descubre a partir del tránsito como fuente de conocimiento, por medio experiencia sensitiva en la que el cuerpo es el medio de captación de intensidades al recorrer este espacio funerario. De todas formas, si esta instancia no es la dominante a tomar como camino, la exponemos aquí como parte de la variable fenomenológica. En este sentido, el aporte de la semiosis en acto como marco teórico, nos permite abordar los distintos momentos históricos “pero la perspectiva de la semiosis en acto nos invita a desplazarnos más acá o más allá de la formación de los sistemas de signos y de sus usos desde el momento en que el lenguaje organiza lo vivido y la experiencia para hacerlos significar” (Fontanille, 1998). Desde este marco, la significación aparece vinculada a una forma de aprehender el devenir de las transformaciones y sus lecturas en este entorno concreto. Es un modo de captar, de descubrir el entorno particular del cementerio. Así, el sitio rodea la transformación del material y la expande.

Vinculando estas observaciones a las diferentes instancias históricas donde se concentraría la acción de la restauración, podemos decir que lo transitado enmarca la elaboración de un criterio de intervención: en él no se considera la temporalidad del material en términos exclusivamente estáticos. Desde una comprensión fenoménica, ante la búsqueda de recuperar la unicidad de la obra en cuanto a su lectura integral, se advierte la existencia de un sistema en el que las distintas instancias –de un lado la acción del paso del tiempo y del otro la recepción actual en el entorno específico– podrían estar en relación. Por lo tanto, no es posible diferenciar estrictamente en qué momento de la obra se posiciona la restauración. La elaboración del criterio de intervención es una construcción de significación en acto: confrontando los estudios analíticos, las percepciones en el sitio y las teorías pertinentes, todo ello como instrumento de ajuste en un sistema relacional, asumiendo no tan sólo el transcurso del tiempo, sino también el momento de irrupción de la obra y el entorno específico en el que se desarrolla. Desde el

⁴ Esta documentación fue constituyéndose a partir de los 5 años de restauración (2002-2006) realizados en este cementerio en el marco del “Programa de conservación y restauración de bóvedas – sepulcros – túmulos esculturas. Cementerio de La Recoleta”. Dirección de Patrimonio, Subsecretaría de Patrimonio, Ministerio de Cultura, GCBA.

campo hermenéutico, H. R. Jauss, fundador de la Escuela de Constanza enuncia: “entendemos el efecto de una obra en dependencia de la participación activa de los receptores”. (...) “Asumiendo la praxis vital que el lector (tanto el originario como el posterior) aporta a la obra” (Warning, 1989). Se da lugar así tanto a las concepciones originales del autor como a las interpretaciones de los receptores actuales.

Conclusión

Los efectos diacrónicos del soporte infieren una percepción que en algunos casos es considerada patológica y en otros no. Es necesario reconstruir o al menos poder establecer etapas, no tan sólo del momento (situación inicial y actual-final) sino del desarrollo de la materia (transcurrir de la obra). Tal necesidad se basa en que no siempre las transformaciones ocurridas son caracterizadas como patológicas y que la intervención puede mantener una variación de contraste sutil, sosteniendo el transcurrir histórico a partir de la transformación sustancial expresiva de la materia, como cápsula temporal de la obra.

De tal forma, estas obras integran un *continuo* en el desarrollo tecnológico de la plástica tridimensional y a su vez un *continuo* variable en el mundo físico y social. Mediante este concepto de indisolubilidad que se establece entre sucesos sociales y hechos físicos, podemos decir que la síntesis entre el reconocimiento histórico patrimonial de la obra y las transformaciones se desarrolla en un marco conceptual simbólico referenciado en el mismo flujo incesante del acontecer, tanto social como material, por parte del individuo receptor. “El determinar el tiempo no puede entenderse si se parte de la idea básica de un mundo escindido, aunque sólo sea en sujeto y objeto. Presupone por un lado procesos físicos, intervenga o no el hombre para modelarlos; y por otro, individuos capaces de hacer una síntesis reflexiva, de ver en conjunto lo que no es simultáneo sino sucesivo. Una idea básica es necesaria para entender el tiempo: No se trata del “hombre” y la “naturaleza”, como hechos separados, sino del “hombre en la naturaleza” (Elias, 1984).

A su vez, la dinámica observada otorga una autenticidad a estas obras de arte. Este fenómeno es rescatado por W. Benjamín: “En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física, a lo largo del tiempo. Desconsiderar estas transformaciones significa falsear la historia, borrar los testimonios que dan cuenta de la originalidad y establecen un vínculo con la testificación histórica” (Benjamín, 1989).

Bibliografía

- ALBRECHT, H. J.: *Escultura en el siglo XX*, Barcelona, Blume, 1981.
- ARRECHEA, G.; Blanchet, A. K.; *et. al.*: “Contaminación Atmosférica Urbana Ciudad de Buenos Aires”, en *1 Seminario Internacional Gestión de la Calidad del Aire en la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, s.a., 1997.
- BASSIER, C.: “Theorie et Practique de la Conservation des Monuments Metalliques”, en *Atmosphère Urbaine et Industrielle, in Conservation of Metal Statuary and Architectural Decoration in Open- Air Exposure*, Rome, ICCROM, 1990.
- BENJAMÍN, W.: *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del Arte y de la Historia*, (Prol., trad. y notas: Jesús Aguirre), Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.

BRANDI, C.: *Teoría de la Restauración*, Madrid, Alianza, 1993.

BRUGHETTI, R.: *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo VII: Escultura, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.

CHASTEL A., Klein R. et al.: *Pomponio Gaurico sobre la Escultura* (Trad. Azofra, M. E.) Madrid, AKAL, 1989.

CICILEO, G.; Crespo, M. y Rosales B.: "Comparative study of patinas formed on statuary alloys by means of electrochemical and surface analysis techniques", en *Corrosion Science Elsevier*, Nº 46, Oxford, 2004, pp. 929-953.

CRESPO, M.; Cicileo, G. y Rosales, B.: "Evaluation of intervention criteria of outdoorsbronzes sculptures according to their patina evolution", en *Proceeding of the International Conference of Metal Conservation*, Canberra, s.a., 2004.

CRESPO, M.: "Lecturas de una transformación - Diagnóstico Histórico", en Crespo M., *II Seminario Forum-UNESCO Universidad y Patrimonio. El rol de la Universidad en la formación, difusión y conservación del Patrimonio*, Buenos Aires, Argentina, octubre 2002, p.10.

ELIAS, N.: *Sobre el Tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

FONTANILLE, J.: (2001) *Semiótica del Discurso*, (Trad. Oscar Quezada Macchiavello. Rev. Desiderio Blanco), Lima, Universidad de Lima; Fondo de Cultura Económica, 2001. Tit. or.: *Sémiotique du Discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998.

KRAUSS, R. E.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.

READ, H.: *La Escultura Moderna*, (Trad. Antonio Vicens), Barcelona, Destino, 1994.

WEILL, P. D.: *Symposium on Conservation of Metal Statuary and Architectural Decoration in Open-Air Exposure*, París, 1986, Edit. ICCROM, Rome, 1987