

## Una pasión científica confesada

En los países anglosajones y latinoamericanos se denomina *curator* y *curador* a quien en España denominamos *comisario* de exposiciones. Creo que somos los únicos, junto con Francia, que utilizamos esta expresión, la cual entre nosotros se relaciona cotidianamente más con el ámbito policial que con cualquier otro asunto. Sin embargo, no es incorrecta del todo, tan solo infrecuente a nivel internacional. En relación con la gestión de arte, un comisario es aquella persona que tiene la misión o tarea profesional —compartida con una institución cultural— de seleccionar los contenidos de un relato visual compuesto por obras (pueden ser de arte o de otra naturaleza) para su presentación y comprensión públicas, con una intención divulgadora y didáctica. Tal propósito, en la mayoría de las ocasiones, exige al comisario una investigación específica previa mediante la que obtiene resultados que —en su opinión y en la de la institución cultural colaboradora— merecen ser dados a conocer públicamente, sea por las novedades que aporta, sea por el enfoque singular o la interpretación inédita.

No deja de ser llamativo que, al referirse a exposiciones temporales, en inglés se diga *curator*, en vez de comisario, y *cura*, en lugar de idea expositiva, ya que la raíz de esas palabras es claramente latina —*curare*, en el sentido de estar a cargo o al cuidado de algo o alguien—, mientras que en castellano usamos otra palabra, también de origen latino, *comisario*, que frente al matiz inspirador y mental de aquella ofrece un perfil más administrativo y físico. En las últimas décadas se ha ido produciendo entre los profesionales españoles un desplazamiento hacia el uso cada vez más frecuente del término *curador*, tanto por influjo latinoamericano como por el carácter conceptual que entraña.

Estar a cargo o al cuidado de algo o alguien, por tanto, es ser responsable de que ese algo o alguien sea llevado al pleno desarrollo de sus potencialidades (físicas, culturales...) mediante la solvente gestión del proceso adecuado. Tratándose de exhibir obras de arte, esa responsabilidad se puede ejercer de manera continuada y estable

en un museo (conservadores), o de forma temporal y episódica en museos y centros de arte (comisarios o curadores). Estos profesionales de la conceptualización y formalización de exposiciones temporales de arte desarrollan su trabajo después de que otros muchos actores con responsabilidades específicas previas hayan llevado a cabo su tarea.

Uno de ellos y al que con mayor adecuación semántica correspondería el título de *curador* es el de los restauradores, porque ese término también es sinónimo de *sanador*, aplicado a la persona que ayuda a otra a curarse, a recuperar su salud, a volver al estado anterior a que por el motivo que fuera su estado físico se deteriorase. Trasladada esta curación a obras de arte que necesitan ser aseadas de humedades y manchas varias, desinfectadas de xilófagos, hongos y termitas, reconstruidas en aquellas partes que se perdieron, se dañaron o fueron transformadas —con pérdida de su sentido original— por una razón u otra ..., la persona que se dedica profesionalmente a ello es una verdadera *curadora*, aunque la llamamos *restauradora*.

En ese sentido, la restauración forma parte del proceso de creación de significado, ya que dota a las obras artísticas de accesibilidad visual y, por lo tanto, agrega significado a la interpretación curatorial textual. No pocas obras a las que se atribuía un cierto significado vieron cómo se alteraba tras haber sido sometidas a un proceso restaurador que las hizo ser vistas y comprendidas de manera diferente.

El libro al que está destinado este texto-prólogo ha sido escrito por Pilar Bustinduy, la restauradora de arte con la que más prolongada e intensa relación he tenido a lo largo de mi vida profesional. Nuestros caminos se encontraron a principios de los años noventa del siglo pasado y desde entonces nuestros lazos, además de permitirnos alcanzar una buena amistad, se han ido estrechando y enriqueciendo alrededor de numerosos aspectos vinculados con la materia esencial que trabajamos ambos, el arte, en el caso de ella, desde la restauración y su docencia universitaria, y en el mío, desde la gestión y dirección de instituciones culturales, como la sala Rekalde, de Bilbao, y el Museo ARTIUM, de Vitoria-Gasteiz. Incluso, en lugares alejados y ámbitos diferentes de los habituales para ella, como el TEA, de Santa Cruz de Tenerife, o el Museo Valenciaga, en Getaria, sus consejos y conocimientos, siempre que los he necesitado, han venido en mi auxilio para ayudarme a tomar las mejores decisiones sobre una materia tan delicada y sujeta a casi infinitas circunstancias de conservación y mantenimiento como es el arte, sea este un óleo sobre tabla de 1890, un tafetán de seda y escaso grosor en vestido de noche confeccionado en 1950 o un dibujo a tinta sobre papel japonés de 2010.

Nuestra relación alcanzó en determinados momentos el nivel de la complicidad interesada en traspasar ciertas fronteras, en principio infranqueables desde la restauración artística y la práctica museística, convirtiéndonos en partícipes de procesos de creación. Tal fue el caso de Josechu Dávila, descrito en uno de los epígrafes de

este libro que se lee como si se tratara de un viaje de aventuras. El afán por conocer su profesión más allá de lo convencionalmente ortodoxo le llevó en aquel caso a asumir un papel que otros colegas suyos habían rechazado por no atreverse a querer saber más. Ella sí lo hizo, consciente de que no solo resulta necesario conocer cómo actuar ante el objeto físico, sino que también es imprescindible, sobre todo en el campo del arte contemporáneo, saber de cerca cuáles son los propósitos y estímulos que mueven a un artista a actuar como actúa para dar lugar a un objeto sobre el que la restauradora quizás tenga que trabajar tiempo después. Ese atrevimiento en aquel caso y en otros, por tanto, busca ensanchar su experiencia con el arte para llegar a ser lo más responsable posible antes de intervenir en él; una audacia ensayística carente de riesgos al estar prudentemente aquilatada por una larga y rica andadura laboral que no renuncia a transitar por caminos paralelos al arte.

Pilar Bustinduy entiende que tan importante como el objeto es la difusa y, a veces, imprecisa —por su naturaleza experimental, sobre todo en tiempos contemporáneos— motivación del creador durante los momentos previos al acto creativo y, naturalmente, durante su materialización. No solo para saber mejor cómo lo hizo el artista, sino —y esto es lo interesante— para ser consciente de su objetivo conceptual y la distancia que media —caso de haberla— entre lo que quiso y lo que resultó. Muchas veces damos por sentado que la obra de arte observada se corresponde exactamente con lo que su autor pretendió conseguir al iniciarla, pero el resultado en la mayoría de las ocasiones es fruto tanto de la voluntad determinada como de los inesperados accidentes y hallazgos que se producen durante el proceso de producción. Ser consciente de esos sutiles movimientos de avance y adaptación en la mente del creador ayuda a una restauradora científica a que su actuación sobre la obra —de ser necesaria— maneje los recursos que lo físico material demanda, pero también aquellos que lo creativo inmaterial aconseja.

Cuando el artista cuya obra se va a restaurar aún vive, es interesante hablar con él para saber cómo realizó su obra y qué circunstancias le rodearon, por supuesto, pues esa información puede ser de enorme utilidad. Lo que no debe hacerse es entregar al artista una obra suya que necesita de intervención restauradora, ya que el momento en que la hizo no es su momento actual (véase el caso, mencionado por la autora, del Tàpies existente en el Museo de Bellas Artes de Álava) y el significado de la pintura se altera al ser recreada la pieza en vez de ser restaurada.

Desde las primeras líneas de su texto se advierte que la restauración no es para Pilar Bustinduy una mera cuestión de saber realizar con pulcritud la intervención precisa que una obra de arte necesita para mejorar su interpretación visual y aproximarla lo más posible a su estado anterior, aquel en que el mensaje contenido resultaba comprensible sin obstáculos. La relación de Bustinduy con el arte comporta unas enormes dosis de pasión que ella no puede ni quiere ocultar. Su mirada trata de penetrar la piel

del arte no solo con intención curadora, sino más bien —y sobre todo— para lograr una identificación sensorial y mental con lo que el artista quiso hacer y logró plasmar en un momento determinado de su vida creativa. La captura e interiorización de esos momentos en los que el aliento espiritual se unió con la acción física —y, si fuera posible, de los previos— es un anhelo constante para esta restauradora que, para actuar sobre la piel de la pintura, quiere ponerse antes en la piel del artista. Esto, le ofrezca o no pistas sobre el tipo de actuación a acometer, viene dado por un impulso que supera lo material y lo iconográfico para adentrarse en el terreno de lo emocional. Algo que, como se puede suponer, no es fácil lograr cuando la frialdad científica es el ropaje que debe vestirse para tocar el componente físico de una obra de arte.

La autora reparte generosidad. Lo hace con los amigos, la aplica al trabajo y lo ofrece por medio de sus recuerdos en este libro cuya primera parte podrían considerarse unas *memorias* de su desarrollo profesional desde que, en 1985, junto con otros compañeros de curso, fundara el primer taller de restauración que existió en Bilbao. Este sentido memorialístico es de agradecer por cuanto no oculta los aciertos que se fueron cosechando al tiempo que tampoco esconde las dudas, equivocaciones e incertidumbres que fueron saliendo al camino. Y mucho más agradecido resulta en la medida en que el tono de la redacción, sin perder el rigor científico cuando se alude a acciones restauradoras, es fresco y vivaz, cruzado por el relato ocasional de acontecimientos docentes, encuentros congresuales, viajes de trabajo y hechos singularmente llamativos —personales, sociales y del mundillo artístico— que convierten la lectura en palpitante recorrido por un mosaico vital pleno de entusiasmo, entrega, mundología, obras de arte y reflexión estética.

Si la primera parte relata una evolución de más de tres décadas, la segunda nos posibilita entrar en la profundidad de diferentes situaciones profesionales vividas por Bustinduy al enfrentarse a distintas obras de arte —pinturas todas ellas—, cuya restauración le fue encomendada por sus propietarios. Cada caso es singular, pues responde a la específica dificultad propia de cada pieza, lo cual representó en su momento un reto excepcional que escapaba de la tarea habitual del taller. La manera en que la autora describe cada caso convierte cada uno de ellos en una fascinante aventura en la que las intuiciones, los conocimientos, las revelaciones, los desasosiegos, las exaltaciones y lo que ella denomina, jocosamente, «tribulaciones» se entrecruzan. La narratividad es uno de los valores que diferencian este libro de otros de su género, tendentes a ser más académicos en el tono y áridos en su desarrollo. En este texto, sin abandonar la precisión disciplinar, se incorpora otra manera de ser divulgativa. Un aire inicial de intriga y sorpresa seguido por una investigación que podría firmar un novelista del género *noir* aportan a la lectura un atractivo regocijo.

Cuando sus investigaciones la llevaron a la conclusión de que algunas pinturas —llevadas al taller como anónimas o atribuidas a cierto autor sin certezas ni confir-

maciones por especialistas— eran en realidad un Goya, un Greco o un Divino Morales, los relatos ponen de relieve no solo la talla de la restauradora, sino también a una profunda conocedora de la historia del arte bien pertrechada tanto de información como de intuición y cuyos pasos van describiendo brillantes peripecias intelectuales que acaban en la intervención manual y el definitivo desvelamiento de la verdad olvidada.

Aunque el descubrimiento de la autoría de esas pinturas históricas —reconocidas después por los especialistas en cada uno de ellos— han representado algunos de los momentos más gratificantes para Bustinduy, ella es una especialista entregada al arte contemporáneo, campo en el que resulta necesaria una clasificación, no cronológica, sino matérica, de los objetos de arte ante los que, además de recurrir a técnicas tradicionales, es preciso utilizar nuevos materiales y herramientas que la investigación industrial pone a disposición. De ahí la importancia de un enfoque interdisciplinar del problema que implique no solo a los expertos con competencias de carácter tanto histórico-artísticas como técnicas, ambientales y biológicas, sino también a los autores de las obras de que se trate (caso de ser posible), así como a las casas fabricantes de los materiales que constituyen las obras, a fin de poder contar con un cuadro informativo completo acerca de las características y propiedades correspondientes. Dados los desafíos que presentan las nuevas formas de práctica artística y la consiguiente necesidad de innovación en restauración, los especialistas se ven obligados a recurrir, inevitablemente, a otras disciplinas para obtener nuevas perspectivas.

Con divertido acierto, Bustinduy reconoce que la diferencia entre tratar arte antiguo y arte contemporáneo es paralela a la que corresponde a médicos y veterinarios: el médico-restaurador opera con cuerpos humanos cuyos males son similares porque materiales y soportes no cambian (como en arte no cambian el óleo, acuarela, tinta..., lienzo, tabla, papel...), mientras el veterinario-restaurador actúa sobre entes vivos (cada especie y entidad animal) que, al estar conformados con una diversidad enorme de materiales y soportes de comportamientos muy diferentes maneras por sí mismos y en convivencia con otros, sufren «enfermedades» que en cada caso manifiestan afecciones diferentes y singulares. Además, con el arte contemporáneo surgen inevitablemente algunas preguntas paradójicas previas: ¿cómo es posible cuidar una obra de arte que tiende a desaparecer intencionadamente por voluntad del artista? ¿Es posible hablar sobre tratamientos de conservación y restauración para obras de arte que siempre están cambiando por su propia naturaleza? ¿Cómo podemos gestionar las expectativas —posiblemente divergentes— del artista vivo (o sus descendientes) y del propietario de la obra sobre el futuro del estado físico de una obra?

Como regla general, las decisiones con respecto a la restauración se toman principalmente por motivos estéticos y dependen del grado de integridad en que se encuentre la obra de arte, ya que esta deriva de su condición original (o anterior) o,

para ser exactos, de la presunta idea de su original (o anterior) que se tenga. Estas decisiones vienen condicionadas por el alcance y la naturaleza de su deterioro, alteración, adaptación, reutilización e interpretación, así como sus posibles restauraciones anteriores. Otros criterios involucran el contexto histórico y cultural del objeto, así como el marco museológico/museográfico dentro del cual se presentará y exhibirá, lo que se relaciona inexcusablemente con los planteamientos estéticos de la institución y el enfoque particular adoptado por su departamento de conservación o por su propietario particular, caso de pertenecer tal obra a una colección privada. Todos estos factores pueden filtrarse a través de la intuición estética personal del restaurador. A partir de ese momento Bustinduy actúa y disfruta.

Una última cuestión referida a quien ha escrito este libro. Antes de ser restauradora de arte, su profesión fue la de enfermera médica. No debe extrañarnos que su evolución la llevara de cuidar seres humanos a cuidar lo más sensible y trascendente que la mente de los seres humanos es capaz de crear. Humanidad y arte: la primera genera la segunda y esta alivia la vida de aquella.

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA ISUSI\*

\* Licenciado en Filosofía y Letras en 1974 por la Universidad de Deusto (Vizcaya), en 1983 se doctoró en la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1986 es profesor titular de Historia Contemporánea en la Universidad del País Vasco. Desde 1986 hasta 2001 formó parte como vocal del Patronato del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ha dirigido, además, la sala de exposiciones Rekalde de Bilbao desde 1992 hasta 2001. Entre 1992 y 1997 perteneció al Consejo de Administración del Consorcio Guggenheim Bilbao. Entre 1995 y 1997 colaboró como asesor en la política de adquisiciones del Museo Guggenheim Bilbao. De 2001 a 2008 dirigió el Artium de Álava y desde 2008 a 2011 el Tenerife Espacio de las Artes (TEA). A partir de 2011 hasta 2014 dirigió el Museo Cristóbal Balenciaga en Getaria (Guipúzcoa).