

Ivan Serpa.

Colores, materiales y técnicas

GIULIA VILLELA GIOVANI / MARIA ALICE HONÓRIO SANNA CASTELLO BRANCO /
ALESSANDRA ROSADO / LUIZ ANTÔNIO CRUZ SOUZA

Este texto presenta un estudio de los investigadores del Laboratorio de Ciencia y Conservación de la Universidad Federal de Minas Gerais, en el ámbito del proyecto Arte Concreto en Brasil, trabajando con el fondo material, documental y bibliográfico del artista Ivan Serpa (Río de Janeiro, 1923-1973). Los investigadores participantes en el proyecto han aprovechado las distintas herramientas, materiales, libros, fotografías y documentos que se conservan y que fueron utilizados por el artista a lo largo de su producción artística. A partir de ello, esta investigación establece una interrelación entre estos materiales, la técnica y el estilo de las obras de Ivan Serpa, lo que posibilita tanto una evaluación comparativa entre los discursos de historiadores del arte, críticos y artistas, y un análisis organoléptico y físico-químico de los materiales que el artista utilizó.

INTRODUCCIÓN

El arte moderno y contemporáneo, desde el punto de vista de la conservación y restauración de bienes culturales, propone diversos desafíos y reflexiones que inquietan a los investigadores responsables de su preservación. Ante una serie de nuevos factores introducidos, como la extensa relación de materiales utilizados, la complejidad de los procedimientos y sus implicaciones conceptuales e intangibles, el profesional tiende ahora una mirada hacia las teorías de la conservación y restauración desarrolladas hasta este momento. De esta manera, es necesario revisar los métodos y herramientas para la conservación y restauración, abundando sobre todo en la importancia que supone conocer detalladamente los trabajos artísticos a través de todos sus aspectos técnicos, conceptuales y estéticos^[1].

[1]

Giulia Villela Giovani, *A análise de técnicas e materiais aplicada à conservação de arte contemporânea: o uso da tinta industrial sobre madeira na produção pictórica de Lygia Clark*. Dissertação (mestrado), Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014.

Con este mismo propósito y por el interés en ampliar conocimientos acerca de la producción del arte concreto latinoamericano, el Getty Conservation Institute (GCI), de Los Ángeles, inició en 2014 el proyecto *The Material of Form: Industrialism and the Latin American Avant-Garde*, con el objetivo de estudiar las técnicas y materiales que fueron utilizados por los artistas de la vanguardia latinoamericana, especialmente en Brasil y en Argentina durante los años cincuenta. Simultáneamente, el GCI firmó un acuerdo con el Laboratorio de Ciencia de la Conservación de la Universidad Federal de Minas Gerais y con el Centro Tarea de la Universidad Nacional de San Martín, en Buenos Aires, a fin de crear un proyecto complementario contando con la participación de equipos interdisciplinarios que desarrollan investigaciones en sus propios países.

El equipo brasileño viene realizando un trabajo que se divide en diversos frentes involucrados en el análisis de algunas obras pertenecientes a instituciones asociadas, como el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, la Pinacoteca del Estado de São Paulo, Museo de Arte de Pampulha y colecciones particulares. Entre los artistas seleccionados están: Aluísio Carvão, Hélio Oiticica, Hermelindo Fiaminghi, Ivan Serpa, Judith Lauand, Luiz Sacilotto, Lygia Clark, Lygia Pape, Waldemar Cordeiro, entre otros.

La metodología de investigación utilizada en el proyecto *Arte Concreto en Brasil y Argentina*, de acuerdo con los protocolos de la Historia del Arte Técnica, consistió en el desarrollo de distintas actividades en las que participaron un equipo formado por historiadores del arte y conservadores, así como alumnos de grado y postgrado en Arte y Preservación Patrimonial.

Además de la etapa de investigación realizada *in situ* sobre el conjunto de las pinturas seleccionadas, se incluían exámenes visuales, evaluación del estado de conservación, exámenes científicos con uso de equipos móviles o retirada de muestras para su posterior análisis de laboratorio y documentación científica de la imagen, también se realizó una investigación histórica acerca de los aspectos socio-culturales, artísticos y materiales de las piezas. Con estas pautas se buscaba ampliar el conocimiento sobre materiales y técnicas constructivas de obras de arte, considerando que la producción artística, practicada en talleres con una intencionalidad y pensamiento artístico particular, nunca fue un acto aislado puramente mecánico, sino que siempre estuvo vinculado a condiciones técnicas, materiales, políticas, científicas y filosóficas, que interaccionan con el ambiente cultural de la sociedad donde los artistas vivieron y trabajaron de formas diversas.

Tan importante como el estudio técnico, material y formal de las obras seleccionadas fue la investigación documental realizada en los archivos de las instituciones y de los artistas, las consultas a periódicos de la época, entrevistas con críticos e historiadores del arte, también con los familiares y con personas cercanas a los artistas.

De esta forma, el presente ensayo trata acerca del estudio realizado en torno al trabajo del artista Ivan Serpa, haciendo uso de la documentación, material y útiles que fueron utilizados a lo largo de su carrera artística. Este interesante fondo documental e instrumental fue cedido por Heraldo Serpa, su hijo.

Ivan Ferreira Serpa estudió pintura, grabado y dibujo con Axl Leskoschek (1889-1975) entre 1946 y 1948, en Río de Janeiro. Aunque su producción haya estado muy diversificada al principio, a finales de los años cuarenta, el artista realizó, sobre todo, experimentos con formas abstractas y geométricas. En esta etapa y en algunas obras el artista comenzó a dejar los elementos figurativos, de matiz y tonos, para invertir en colores más objetivos.

En los años cincuenta el artista introdujo el lenguaje del arte concreto en su producción. Según Ferreira Gullar (1985), “fue a partir de la influencia de Mário Pedrosa que Ivan Serpa comenzó a leer libros complicadísimos sobre geometría topológica”, como la publicación *Técnica Gráfica del Dibujo Geométrico*, de Vicente Nadal Mora (1944), que aún se encuentra en su archivo. Toda esta literatura fue estudiada por el artista con el propósito de fundamentar sus formas. Sin embargo, Gullar continúa, “Si ves los cuadros de Ivan en la época, percibes que hay la búsqueda de un rigor constructivo, pero al mismo tiempo hay una valoración del elemento cromático”^[2].

Es importante señalar que desde 1949 Serpa trabajó como profesor de pintura para niños y adultos en la Escuela Libre de Pintura del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Entre sus estudiantes estaban Lygia Pape, Hélio Oiticica y Décio Vieira, quienes, en 1954, junto con otros artistas, crearon el Grupo Frente. En una entrevista con Frederico de Moraes, Décio Vieira dijo que el liderazgo de Ivan Serpa era indiscutible, “él era un maestro y eso significaba mucho. Él tenía un punto de vista acerca de nuestro trabajo y estaba muy comprometido con el movimiento”.

En la década de los años cincuenta, el artista participó en muchas exposiciones nacionales e internacionales. Entre ellas destacan: Ivan Serpa (1951, Río de Janeiro, RJ: MAM), Bienal Internacional de São Paulo (1951, São Paulo, SP), 1^{er} Salón Nacional de Arte Moderno, Bienal de Venecia (1952, Venecia, Italia), Bienal Internacional de São Paulo (1953, São Paulo, SP), Bienal de Venecia (1954, Venecia, Italia), Salón Negro y Blanco (1954, Río de Janeiro, RJ), Grupo Frente (1954, Río de Janeiro, RJ), Bienal de Tokio (1955, Tokio, Japón), Bienal Internacional de São Paulo (1955, São Paulo, SP), Grupo Frente (1955, Río de Janeiro, RJ), Exposición Nacional de Arte Concreto (1956, São Paulo, SP), Bienal Internacional de São Paulo (1957, São Paulo, SP), Exposición Nacional de Arte Concreto (1957, Río de Janeiro, RJ). Por lo tanto, estas innumerables exposiciones, entre otras, consolidaron la categoría de Serpa como una figura muy influyente en el arte brasileño^[3].

Como podemos comprobar a través de su biblioteca, Serpa fue un asiduo lector, estaba siempre informado, contaba con colecciones de libros y revistas especializados en arte sobre técnicas y materiales artísticos, tanto nacionales como internacionales, así como con catálogos y enciclopedias. Entre estas publicaciones, llaman la atención títulos como la revista *De Stijl*, catálogos de exposiciones internacionales, colecciones de revistas de arte y arquitectura, como *Studio* y *L’Oeil*; y manuales de dibujo. Además, se encuentran también herramientas para trabajar con dibujo y pintura. Para los propósitos de esta investigación, tales instrumentos son indicativos de los métodos utilizados por el artista.

Por medio de entrevistas, tanto sus ex alumnos, como críticos de arte brasileños revelaron que el artista, durante sus clases en un taller de pintura gratuito patrocinado por el sector educativo del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, invitaba a sus alumnos a buscar nuevas experiencias y materiales estéticos. Con su didáctica *sui generis* insistía en el arte libre como paradigma frente a una formación artística convencional y académica. Su estudio, que estaba ubicado en Méier, un barrio de Río de Janeiro, fue también un punto de encuentro de estudiantes, intelectuales y amigos que se reunían allí para producir y debatir sobre arte. El periódico *Correio da Manhã*, en 1952 relata como:

“En la casa de Ivan Serpa se reunieron el pasado domingo, artistas como Abraão Palatinik, Décio Luiz Vieira, Ferreira Gullar, Léa Mehlinsky, Lygia Pape, Gunther Pape, Regina Jorge, Edmundo Jorge, Lucy Teixeira, Elvira Le Blac, André Le Blanc, Aluísio Carvão, y otros intelectuales y literatos. El objetivo fue

[2] Ferreira Gullar, *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*, São Paulo: Liv. Nobel, pp. 198-263.

[3] Itaú Cultural, “Ivan Serpa”, *Enciclopedia*, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8922/ivan-serpa/eventos?p=2> [Última consulta: 20-03-2017].



[F. 01]



[F. 02]

[F. 01]

Latas de pintura Ypiranga.
Colección personal
Ivan Serpa.

[F. 02]

Lata de pintura Coralite.

[4]

S/A. *Abstracionismo e Ripolin na Casa de Serpa*, *Correio da Manhã*, Edição 18191 (1), 1952, p. 17. Traducción por Giulia Giovani.

[5]

Mário Pedrosa y Otilia B. F. Arantes, *Academicos e Modernos: Textos Escolhidos III* São Paulo, Edusp, 1998, p. 427. Traducción por Giulia Giovani.

la charla y presentación de un trabajo realizado con Ripolin. Esta nueva técnica, el Ripolin, dice Serpa, consiste en utilizar una tinta que generalmente es usada en automóviles, siempre en superficies sólidas como madera, metal u otro material resistente. Presenta más ventajas que la pintura al óleo, dijo el pintor, pues no se agrieta, no altera el color, resiste al tiempo y, principalmente, para la pintura concreta, permite obtener superficies uniformes sin manchas, además de que puede ser lavada”^[4].

Ivan Serpa tenía gran interés por encontrar materiales distintos que creía que podrían ser utilizados para la producción artística. En su *stock* de tintas, conservado cuidadosamente por sus familiares, se observa que el artista experimentaba con tintas acrílicas, plásticas e industriales (propias del uso en construcciones), realizaba mezclas de tintas y pigmentos. Al mismo tiempo utilizaba materiales artísticos tradicionales, como tinta al óleo o aguada. En esta colección también se puede constatar la existencia entre sus materiales de marcas tanto nacionales como de importación.

En un artículo publicado por Mário Pedrosa en el *Jornal do Brasil*, de 1958, el crítico comenta la participación de Ivan Serpa en una exposición de la Galería Gea:

“Se encuentra también en la sala Gea una serie de cuadros realizados a Ripolin, cuando el artista, en su constante inquietud experimental, realizó una experiencia con tintas industriales que creyó necesaria para neutralizar la materia y cualidad mundana del óleo [...]. La experiencia de *collage* le llevó a un estudio minucioso de las texturas en general, del que resultaron extractos texturales ricos en ritmo, en tonos y en equilibrio dinámico. Serpa intentó además rehacer estos ensayos de textura al óleo y, recientemente, en ténpera, un medio que el pintor todavía no había utilizado pese a su notoria curiosidad técnica”^[5].

Desde el punto de vista de esta investigación, las tintas industriales encontradas en su *stock* también llaman la atención las tintas de esmalte sintético y óleo de distintas marcas, como Ypiranga, Coralite, Acrilex, Suvinil, Sherwin Williams, Wandalux y Neolin [F. 01 - 04].

Se sabe que el uso de tintas industriales, principalmente de marcas nacionales, es una práctica no solo de Serpa, sino que también de otros artistas concretos de Río de Janeiro y São Paulo. Sobre el experimentalismo material, Mário Pedrosa y Otilia Arantes observan que:



[F. 03]



[F. 04]

[F. 03]
Lata de pintura Acrilex.

[F. 04]
Lata de pintura Neolin.

“En el caso de los concretos, el uso de materiales e instrumentos está directamente ligado a la propia formulación teórica del movimiento. Considerando el cuadro como un producto y no como un lienzo, donde todas las contradicciones modernas del hombre fuesen expuestas, sus prejuicios y problemas; el concreto se vio forzado a buscar nuevos instrumentos de trabajo y materiales. En lugar del óleo, más sensible y menos capaz de impedir que el pintor dejase su huella, el concreto buscó el esmalte, porque permitía el máximo de despersonalización en su uso. En lugar de pincel, prefirió otros instrumentos más directamente ligados a la máquina, con el mismo objetivo: impedir la presencia del autor. Pues una pincelada jamás se iguala a otra y el pintor siempre tiene su manera de usarla. Se utilizaba la máquina y la industria para no subjetivar el cuadro. Lygia Clark fue más lejos con ello. Para dar una idea concreta de lo que llamaba línea orgánica, en sus cuadros, necesitaba darles una presencia, ya que solo la sugerencia dada por la línea trazada con el compás, y al óleo, no resultaba suficiente. En lugar de utilizar el lienzo, utilizó el contrachapado, un material más industrializado que el lienzo, y los cortó con una máquina [...]. Los concretos sustituyeron la tela por el Eucatex: la precisión del objeto industrial les interesaba más que la imprecisión de un objeto artesanal^[6].

Por otro lado, desde el punto de vista pictórico, el arte concreto consistió en la aplicación de un vocabulario estricto de colores, líneas y formas geométricas, estructuradas con el fin de alcanzar las dimensiones virtuales del tiempo y del movimiento a través de la relación entre los elementos plásticos en el plano pictórico. Entretanto, este dinamismo no podría conseguirse por métodos aleatorios. Al contrario, la solución artística tenía que ver con un rigor matemático en la elaboración de los proyectos y en la habilidad con que eran llevados a cabo, por medio de una técnica disciplinada para la realización de la pintura. Así, las pinturas que utilizaban este lenguaje, al contrario de la tradición narrativa, no admitían las improvisaciones o los arrepentimientos (*pentimenti*) que los pintores figurativos solían incorporar al proceso de representación de sus cuadros: la complejidad técnica de la pintura concreta tenía que ver con la obtención de un plan pictórico distinto del plan representacional perspectivo, en el que los campos de color y formas geométricas interactuaban entre sí, lo que presupone, tanto la obligatoriedad de la investigación de los procedimientos técnicos, como los experimentos llevados a cabo con los materiales (soportes y tintas) que anteceden a dicho propósito.

[6]
Frederico Morais, *Arte e Indústria*, Belo Horizonte 1962, p. 157. Traducción por Giulia Giovani.

Teniendo en cuenta las referencias propuestas, el estudio realizado en el proyecto Arte Concreto Brasil y Argentina busca dar respuesta a cuestiones relacionadas con las técnicas y materiales utilizados en la creación de obras de este movimiento, ligado tanto al Grupo Frente, como al Grupo Paulista Ruptura. Entre las indagaciones es posible enumerar algunas como:

- Cuál es la relación entre la experimentación material y la técnica emprendida por artistas de esta vanguardia con el proceso de industrialización nacional en el mismo período, principalmente en cuanto al acceso a materiales industrializados a lo largo de los años cincuenta.
- Qué parámetros orientaban la selección de materiales, como soportes y tintas, ¿el coste, la disponibilidad en el mercado, las propiedades estéticas, los significados iconológicos?
- Cuáles son los materiales auxiliares, las herramientas, los utensilios utilizados en el proceso constructivo de las pinturas.
- Cuándo elegían los materiales, los artistas ¿Tenían en cuenta atributos como calidad de fabricación? ¿La estabilidad? ¿La facilidad o no de trabajar con ellos? ¿Lo tóxicos que eran? ¿Su carácter perenne o efímero? y, finalmente, ¿se preocupaban por la conservación de la obra para el futuro?

Esta serie de nuevas hipótesis y algunas conclusiones han sido desveladas gracias a la metodología puesta en práctica por el grupo de investigadores. Es decir, por el desarrollo de una amplia investigación que tuvo en cuenta la lectura de una bibliografía especializada, entrevistas, consultas en archivos, análisis científicos de materiales y un largo conocimiento de las obras del período. Procedimientos que posibilitaron constatar que si por un lado los artistas trabajaron con materiales tradicionales en los años cincuenta, por otro, fueron experimentando con otros materiales industriales en la medida que eran planteadas cuestiones conceptuales por la teoría del movimiento del arte concreto, además de la disponibilidad de nuevos materiales que podrían ser adquiridos a bajo precio en el mercado brasileño.

La exploración visual y los resultados de los análisis científicos realizados incluyeron exámenes estratigráficos de las capas pictóricas y análisis de pigmentos que han desvelado nuevos datos sobre los materiales utilizados en la producción. Estos datos, junto a los que habían sido recogidos en anteriores estudios, ampliaron la información sobre los procesos de creación de estas pinturas. En cuanto a las obras estudiadas, los análisis científicos han permitido identificar diferentes categorías de aglutinantes en las tintas utilizadas por los artistas: óleo, óleo-resina, alquídico, acetato de polivinilo (PVA), nitrocelulosa. Especialmente, las tintas a base de resinas alquídicas, óleo-resina y nitrocelulosa, que estaban formuladas para aplicaciones específicas, tales como pintura arquitectónica, pintura de superficies metálicas y pinturas automotrices. En la década de los cincuenta, diferentes tipologías de tintas artísticas, inmobiliarias y automotrices fueron producidas en Brasil, por empresas genuinamente nacionales o por empresas de capital extranjero que se instalaron en el país.

En el ámbito de este proyecto, fueron analizadas dos obras de Ivan Serpa: *Forma em Evolução*, de 1952 (87,5 x 72,5 cm y 89,0 x 74,0 cm), perteneciente a la colección del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, y realizada con tinta industrial sobre panel de fibras reconstruidas, que en Brasil es comúnmente denominado como Eucatex; y *Quadrados em Ritmos Resultantes*, de 1953 (100 x 100 cm), realizada con tinta industrial sobre contrachapado, perteneciente a la colección del Tuiuiú. Ambas poseen características similares respecto a los materiales, principalmente en el uso de los colores y el tipo de tinta que los análisis químico-físicos identificaron como alquídicas.

Se sabe que estas obras pasaron por intervenciones de restauración anteriores y recibieron una densa capa de barniz. Sin embargo, es posible observar, a través de huellas específicas en la superficie pictórica, que el artista utilizó cinta adhesiva para delimitar la frontera entre áreas pintadas con tintas de colores distintos. Los estudios sobre técnica y composición continúan en marcha con el objetivo de

identificar si las tintas alquídicas utilizadas fueron compuestas por el artista o adquiridas en el mercado brasileño.

CONSIDERACIONES FINALES

En relación con el uso de materiales modernos e industriales, muchos de ellos todavía están poco estudiados con respecto a su uso en prácticas artísticas. Esto es algo negativo de cara a emprender las acciones de conservación y restauración, ya que es indispensable que los restauradores tengan conocimientos detallados sobre técnicas y materiales artísticos antes de cualquier intervención. Entretanto, todavía se considera que las prácticas de conservación y restauración siguen siendo poco críticas, ya que muchos profesionales que no han tenido oportunidad de recibir una formación adecuada, continúan en activo. Además, la falta de inversión económica que garantice la adquisición de materiales y el desarrollo de investigaciones que puedan contribuir para la decisión de estos profesionales es otro factor determinante en este caso.

Disponer de más datos sobre los materiales es fundamental para llevar a cabo un análisis que no solo pueda comprobar el uso de esas tintas en los casos estudiados, sino también posibilitar un conocimiento de sus fórmulas, propiedades y vulnerabilidades, añadiendo información imprescindible a las directrices de conservación y restauración. Conocer estos materiales es esencial para comprender los procesos de degradación que puedan afectar a los trabajos y cómo ellos pueden influir en la visibilidad inherente al abstraccionismo geométrico explorado por el artista.

Además, es importante saber exactamente cuáles son los materiales compatibles con los originales para que las restauraciones puntuales no creen interferencias que afecten a la contemplación de las obras, algo que resulta especialmente complicado tratándose de superficies homogéneas. El uso de materiales que sufren distintos tipos de alternaciones, como la diferencia de brillo y textura, el uso de barnices de protección incompatibles podría acarrear daños irreparables.

Ante esto, comprendemos que el estudio sobre la interrelación entre materiales, técnica e interpretaciones formales de las obras concretas brasileñas posibilita, tanto una evaluación comparativa entre los discursos sobre el objeto artístico proferidos por historiadores del arte, críticos y artistas, como un análisis de los resultados organoléptico y físico-químico de materiales.

Sin duda, la oportunidad de poder investigar en los archivos, materiales y documentos de Ivan Serpa favorece el contacto con fuentes primarias que aún no han sido institucionalizadas y, por lo tanto, se desconocen. Además, ofrece mayor información que podrá dar solución a otras cuestiones relacionadas con la conservación y restauración de las obras del Movimiento Concreto Brasileño.

BIBLIOGRAFÍA

- AMARAL, Aracy A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Río de Janeiro: São Paulo, 1977.
- BARBOSA, João Henrique Ribeiro y SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Arte Construtiva Brasileira: O uso de materiais pictóricos industriais pelos artistas nas décadas de 1950 e 1960*. Dissertação (mestrado), Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2016.
- CALAÇA, Claudia y NORONHA, Fátima. *Projeto: Restauração de parte da Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro anterior a 1978/ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Río de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014.

- COUTINHO, Wilson. “O grupo Frente”. *Jornal do Brasil*. 5-11-1984.
- GIOVANI, Giulia Villela. *A análise de técnicas e materiais aplicada à conservação de arte contemporânea: o uso da tinta industrial sobre madeira na produção pictórica de Lygia Clark*. Dissertação (mestrado), Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Liv. Nobel, 1985.
- Itaú Cultural. “Ivan Serpa”. *Enciclopedia*, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8922/ivan-serpa/eventos?p=2>. [Última consulta: 20-03-2017].
- MORAIS, Frederico. *Arte e Indústria*. Belo Horizonte, 1962.
- PEDROSA, Mário y ARANTES, Otilia B. F. *Academicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- S/A. *Abstracionismo e Ripolin na Casa de Serpa*. Correio da Manhã, Edição 18191 (1), 1952.