

**ENCUENTRO NACIONAL
SOBRE REGISTRO, DOCUMENTACIÓN
Y CONSERVACIÓN DE ARTE
CONTEMPORÁNEO**

ACTAS

**5, 6 y 7 de octubre de 2020
Dirección Nacional de Bienes
y Sitios Culturales
ARGENTINA**



**Ministerio de Cultura
Argentina**



Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales, Secretaría de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura de la Nación

Actas. Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo, 2020 ;
Compilación de María Solange Grimoldi ; María Elena Deanna. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
Ministerio de Cultura de la Nación, 2023. Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-8915-66-1

1. Sistemas de Registro . 2. Arte Contemporáneo. I. Grimoldi, María Solange, comp. II. Deanna, María Elena ,
comp. CDD 751.62

Autoridades

Presidente de la Nación

Alberto Fernández

Vicepresidenta

Cristina Fernández de Kirchner

Jefe de Gabinete de Ministros

Agustín Rossi

Ministro de Cultura

Tristán Bauer

Secretaria de Patrimonio Cultural

Valeria González

Directora Nacional de Bienes y Sitios Culturales

Claudia Cabouli

Coordinadora de Conservación y Rescate de Bienes Culturales

Lucía Albizuri

Coordinadora del Sistema Nacional de Gestión de Bienes Culturales

Ángeles Álvarez

Índice

Presentación	7
La función del registro de obras de arte en el desarrollo de software de gestión de colecciones Daniel Eguskiza Ganchequi Moderadora: Ángeles Álvarez	9
Ideas en escena	15
- Óleos miscibles en agua. Una aproximación al análisis de su conservación en el tiempo Catalina Leichner, Aldana Köller y Diana Marcela Castellanos	15
- Sistema de gestión y conservación preventiva de la colección Parkett de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (España) Cristina Peña Ruiz	21
- Conservar desde los márgenes. Reflexiones sobre la gestión de colecciones de arte contemporáneo del Museo Provincial de Bellas Artes “René Brusau” (Chaco, Argentina) Andrea Ypa y Andrea Geat	27
- Arte y ensayos no destructivos. Los ensayos no destructivos al servicio del patrimonio cultural Pablo Rafael González Táboas y María de las Mercedes Pianetti	32
- El archivo de lo intangible: el centro documental de la Fundación Clorindo Testa Paula Bauer y María D’Ambrosio	35
- D-Stretch: una alternativa Open Access para el diagnóstico no invasivo de arte contemporáneo Romina Gatti, Lucas Gheco, Damasía Gallegos, Marcos Tascón y Fernando Marte	40
- Almacenaje, exposición y conservación de estructuras tridimensionales. Las estructuras voladoras de Yturalde Carmen Estrela Monreal, Laura Silvestre García y Laura Fuster López	44
- Premios a la Trayectoria en el Museo Nacional de Bellas Artes Paula Casajús	50
Panel: Gestión integral de arte contemporáneo en instituciones públicas y privadas Moderador: Jorge García Gómez-Tejedor	56
- Desafíos de implementación de software de gestión de colecciones en el Museo de Arte Moderno Helena Raspo y Matías Butelman	56
- Los espacios de la documentación. Una investigación a partir del almacenamiento de tres obras de Kara Walker Flavia Parisi, Maura Favero y Roberta Magagnini	62
- Metodología RE-ORG aplicada en los depósitos del Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos, Chile Natalia Naranjo Mogollones y Águeda Soto Castillo	70
La conservación de arte tecnológico generado por inteligencia artificial. La herramienta creativa de Mario Klingemann Colección Solo / Onkaos Julia Betancor Moderadora: Lucía Albizuri	74
Ideas en escena	82
- Restauración de las obras de Cai Guo Qiang en el marco de su muestra Impromptu (2014) en la Argentina Laura Gómez, Teresa Gowland y Roberto Eduardo Macchiavelli	82

- Arca Video - Archivo colaborativo de video experimental argentino Mariela Cantú y Diego Prado	87
- Conservación de expresiones artísticas urbanas no pictóricas. Diversidad material y conceptual en los extremos de Latinoamérica: Ciudad de México y Buenos Aires Carla Coluccio y Ana Lizeth Mata Delgado	90
- Microcirugía textil. Una alternativa para el tratamiento estructural de la pintura contemporánea sobre lienzo Luciana Andrea Feld y Laura Eva Hartman	96
- Sistemas de presentación de las obras del Museo Picasso de Barcelona: hacia una conservación preventiva más sostenible Reyes Jiménez Garnica	101
- ¿Patrimonio consciente ante cambio de paradigma? Taller de Conservación y Restauración Escuela Provincial de Artes Visuales Prof. Juan Mantovani -Santa Fe - Argentina Diana Clara Martínez	107
- Publicaciones de artista y sus problemáticas. Edgardo Antonio Vigo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires Enrique Morales	110
Panel: Registro, inventario y documentación de obras de arte contemporáneo: estándares, fichas, sistemas de gestión Moderadora: Cristina Mulinas	115
- Performance: ¿De qué manera se puede acceder, estudiar, comprender y poner en circulación una pieza performática? Sonia Denise Gonzalez	115
- La conservación de Performance Art fuera de la obra adquirida. Incorporación de visiones no occidentales a la hora de reflexionar sobre posibles estrategias. Proyecto de investigación Ruth del Fresno-Guillem	126
- Arte de acción y performance. Sistemas y protocolos para su inventario Silvia Tena Beltrán	134
(Contemporary art) deaccessioning. A small insight into deaccessioning and disposal practices in the Netherlands Dieuwertje Wijismuller Moderadora: Florencia Gear	141
Baja de colecciones (de arte contemporáneo). Una mirada a las prácticas de baja y de descarte en los Países Bajos. (Versión traducida al español) Dieuwertje Wijismuller Moderadora: Florencia Gear	150
Panel: Tendencias y particularidades de la conservación de arte contemporáneo: nuevos criterios, nuevas materialidades, nuevos problemas Moderadora: Mercedes de las Carreras	159
- La naturaleza finita de los plásticos Patricia Schossler	159
- Five Words in Yellow Neon. Autenticidad vs. historicidad. Arte y obsolescencia tecnológica. Programa de investigación y estudios desarrollado por el Centre de Recherches et de Restauration (C2RMF, Paris), 2006-2019 Cécile Dazord	169
- Aplicación de la espectroscopia infrarroja al estudio de materiales orgánicos en arte Astrid C. Blanco Guerrero, Gerardo Gottas y Marta S. Maier	175

Panel: Nuevos desafíos en la conservación de arte contemporáneo	183
Moderadora: Florencia Gear	
- Estudio de los procesos de degradación de la espuma de poliuretano en las obras de Liliana Maresca y Chiaki Kawamura, acervo del MNBA. Resultados obtenidos del estudio del material	183
Jimena Velasco	
- <i>Boter en Bijenwas. Reflexiones en torno a una Bio Vanitas</i>	188
Haizea Salazar Basañez, Miren Itxaso Maguregui Olabarria, Enara Artetxe Sánchez y Frances Berry	
- Identificación del nivel de sensibilidad de la colección patrimonial del Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico UCALP	195
Mauro G. García Santa Cruz, M. Belén García Santa Cruz, M. Jimena García Santa Cruz, Walter P. Di Santo y Guillermo R. García	
- Gestión de riesgos para el arte contemporáneo	202
José Luiz Pedersoli Jr.	
Biografías de lxs expositorxs y moderadorxs	211
Programa del <i>Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo</i> - 5, 6 y 7 de octubre de 2020 - Museo Nacional de Bellas Artes - CABA	222

Presentación

El Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo / ENAC tiene como objetivo enfocar la mirada en los desafíos que impone el tratamiento de las colecciones de arte contemporáneo desde la perspectiva integral de la documentación, el registro y la conservación de las nuevas expresiones y soportes del arte contemporáneo, destacando a los creadores como agentes fundamentales en la gestión del registro y conservación de sus obras.

El IV ENAC, realizado el 05, 06 y 07 de octubre de 2020, profundizó aspectos presentados en las anteriores ediciones tales como la gestión del arte contemporáneo -en especial en sus manifestaciones conceptuales-, su documentación y conservación, el diálogo con el artista como fuente primaria y fundamental de información referente a los procesos de registro y conservación, los procedimientos y herramientas para su adecuada documentación, las acciones de conservación apropiadas a aplicar sobre las obras que presentan materiales y sistemas no convencionales, el manejo de riesgos y las estrategias para la gestión integral de obras que demandan un análisis permanente en torno a su documentación y conservación.

Ante la situación de emergencia sanitaria provocada por el COVID-19, la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales / Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura, asumió el desafío de organizar el Encuentro en formato virtual. De esta manera, y con el habitual acompañamiento del Programa ACERCA-AECID del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España y la Consejería Cultural de la Embajada de España en Argentina - Centro Cultural de España en Buenos Aires / CCEBA, se mantuvo la continuidad del ENAC además de ampliar el alcance y participación a profesionales de países de la región y de otros continentes.

Las tecnologías digitales brindaron la posibilidad de sostener el encuentro combinando presentaciones e intercambios en modalidad sincrónica con retransmisión a través de los canales de YouTube del Ministerio de Cultura y del Centro Cultural de España en Buenos Aires. Además, las conferencias, ponencias y presentaciones breves de "Ideas en escena" han sido registradas y están disponibles para consulta en el canal de YouTube del Ministerio de Cultura:

<https://www.youtube.com/c/culturaargentina/search?query=%22ENAC%202020%22>

Los artículos aquí presentados reúnen experiencias e investigaciones sobre las particularidades y los retos que involucra la gestión integral de colecciones de arte contemporáneo. Las temáticas abordadas se centraron en el desarrollo de softwares de gestión de colecciones de arte contemporáneo; las complejidades asociadas al registro, documentación y gestión; la reflexión sobre la baja de colecciones de esta naturaleza; la conservación de expresiones artísticas creadas a partir de tecnologías digitales; los desafíos ante nuevos conceptos, criterios, materiales y técnicas de conservación e intervención; la gestión de la documentación y conservación del arte urbano y del arte performático y el tratamiento del manejo de riesgos de arte contemporáneo.

La edición 2020 del Encuentro contó con conferencias de destacados profesionales de Artium - Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo y de la Fundación ONKAOS - Colección Solos de España, del Creative Culture Consultancy de los Países Bajos, además de ponentes desde Argentina, Brasil, Canadá, Chile, Francia, Italia y México.

La diversidad y complejidad de los temas expuestos apelan e interpelan simultáneamente sobre aspectos tales como la necesidad de la actualización permanente de los sistemas de gestión de colecciones de arte contemporáneo; el aporte científico de la ciencia en términos de conservación; la importancia de la implicación del artista en la gestión de colecciones de arte contemporáneo; el afianzamiento de definiciones conceptuales acordes con la organización; la convivencia con la experimentación permanente en el proceso creativo; el surgimiento de nuevas expresiones del arte urbano; los procesos de musealización, demusealización y remusealización de los objetos y su recontextualización; la resignificación del concepto de autenticidad junto con la reflexión de la aceptación del deterioro frente al esfuerzo de conservar y prolongar la vida de la obra. En síntesis, confrontan los conceptos instalados con su mutabilidad y dinámica manteniendo vigente y activo el camino a la reflexión.

Esta recopilación se suma a la publicación de las actas de las anteriores ediciones del Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo, constituyendo así un cuerpo documental que se propone como un aporte para el conocimiento y debate de las implicancias que conlleva el registro y conservación de nuevas expresiones del arte contemporáneo y conceptual.

Una vez más, el apoyo y colaboración del Centro Cultural de España en Buenos Aires, la Embajada de España en Argentina y el Programa ACERCA-AECID del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, la Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación y la colaboración del Museo Nacional de Bellas Artes han sido decisivos para la realización del ENAC, así como el acompañamiento del ICCROM al que se suma en esta ocasión la participación del Creative Culture Consultancy de los Países Bajos.

Claudia Cabouli

Directora Nacional de Bienes y Sitios Culturales

LA FUNCIÓN DEL REGISTRO DE OBRAS DE ARTE EN EL DESARROLLO DE SOFTWARE DE GESTIÓN DE COLECCIONES

Daniel Eguskiza Ganchegui¹

Resumen

El artículo presenta las aportaciones realizadas al desarrollo del programa informático utilizado en el Centro-Museo Artium de Vitoria-Gasteiz. La aplicación, llamada Emsime y gestionada por el Gobierno Vasco, es común a la mayoría de los museos del País Vasco, entre ellos el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Teniendo siempre presente que el objetivo final es la creación y difusión de conocimiento, especialmente en aquellos módulos y funcionalidades que afectan a los objetos de las colecciones propias, se han de atender las necesidades de los usuarios propios (equipos de trabajo), pero también las de los externos (ciudadanía). También conviene ser consciente de que nunca existirá “una” herramienta informática perfecta hasta que no haya pasado por las manos del equipo técnico de cada institución o colección y sea adaptada a su realidad. Incluso una vez trabajada por los equipos de la institución, siempre quedarán mejoras por implementar o nuevos campos y funcionalidades por desarrollar.

Palabras clave: registro; documentación; aplicaciones informáticas; Emsime; colecciones.

Introducción

Sería muy osado por mi parte el dedicar el presente artículo a relacionar cuáles deberían de ser las directrices para aquellos que nos dedicamos al registro de obras de arte a la hora de desarrollar las aplicaciones informáticas que requerimos para la gestión de colecciones. Existen tantos Registros² como colecciones y sus funciones son tan variadas y diversas como los propios objetos de los fondos que custodiamos, por lo que resulta complicado indicar unas directrices determinadas; todo dependerá de la tipología de la colección, su dimensión, la titularidad de los objetos, el tamaño de los equipos, los medios económicos o el software y hardware disponible. El objetivo de estas líneas es subrayar el papel activo y vigilante que, considero, debemos tomar tanto en el momento del diseño y la implementación de la aplicación informática así como durante su vida útil, mediante casos concretos de nuestra propia experiencia en la gestión de la aplicación en el Museo Artium.

El Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Artium, se inauguró en abril de 2002 en Vitoria-Gasteiz, capital de la comunidad autónoma del País Vasco. La Diputación Foral de Álava, que es la titular de la colección fundacional del museo, comenzó a adquirir en los años 70 del pasado siglo obras de arte moderno y contemporáneo para el Museo de Bellas Artes de Vitoria-Gasteiz, fundado en la década anterior. Se convierte así, en una de las colecciones pioneras en el coleccionismo institucional de arte moderno y contemporáneo en España, ya que, anteriormente tan sólo existían tres hitos relevantes en lo que se refiere a colecciones de arte moderno en todo el país: en 1924 el Museo de Bellas Artes de Bilbao, fundado en 1908, toma también el nombre de Museo de Arte Moderno; en 1966 abre al público el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, con los fondos de la colección privada de Zobel; y ya en el año 1970 se inaugura en Madrid el MEAC, Museo Español de Arte Contemporáneo, que será el precursor del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

¹ Departamento de Registro del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (entre 2006 y 2021). Departamento de Registro del Museo de Bellas Artes de Bilbao (desde marzo de 2021). d.eguskiza@museobilbao.com

² En España, el “Registro” se refiere a aquella/s persona/s encargada/s del registro, inventario y documentación de obras que ingresan / egresan de las colecciones.

La colección estuvo expuesta de manera parcial durante años en el Museo de Bellas Artes de Vitoria-Gasteiz, ubicado en el palacio Augustin-Zulueta, mientras que el grueso de las cerca de 2.000 obras que la componían permanecían almacenadas en reservas externas hasta que, en el año 2002, se inauguró el edificio de cerca de 13.000 m² que alberga el Museo Artium en la actualidad y que es la sede de la colección de arte moderno y contemporáneo de la Diputación Foral de Álava. Actualmente, la colección está compuesta por 2.939 obras. El 64 % forma parte de la colección fundacional, la de la Diputación Foral de Álava. Desde ese año 2002, se han ido sumando otras instituciones públicas con colecciones contemporáneas como el Gobierno Vasco, el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz y el Parlamento Vasco hasta totalizar un 70% de los fondos; el 30% de las obras restante corresponden a propietarios particulares de diversa tipología que están depositadas en el museo mediante contratos de comodato.

El estado de la cuestión en España

Presentaré un breve relato del estado de la cuestión en España. No pretende ser un estudio científico, ya que solamente he recabado datos de las instituciones con las que Artium mantiene una relación más frecuente, pero considero que tanto el número como la relevancia de instituciones es lo suficientemente amplio como para visualizar la diversidad de opciones y programas actualmente implantados en todo el país.

Podríamos concluir que la mayoría de las colecciones consultadas utilizan software propio o alguno de los programas informáticos que hay en el mercado, mientras que muy pocas instituciones se decantan por la utilización de software libre. Tras el software propietario monoentidad³, las aplicaciones más utilizadas son: Domus, Museumplus, Emsime y TMS.

Las instituciones que utilizan software propio monoentidad son muy diversas y están repartidas por todo el territorio. Podríamos mencionar: MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid); IVAM, Institut Valencià d'Art Modern (Valencia); CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela); Fundació Joan Miró (Barcelona); Fundació Tàpies (Barcelona); MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León); Banco de España (Madrid); Fundación Telefónica (Madrid); Patio Herreriano (Valladolid); MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (Alicante); Centro José Guerrero (Granada); CAB, Centro de Arte de Burgos (Burgos); DA2002, Domus Artium2002 (Salamanca); CAC, Centro de Arte Contemporáneo (Málaga). La aplicación Domus, además de estar implantada en los museos dependientes de la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura del Gobierno de España, se distribuye gratuitamente mediante convenios de colaboración con las comunidades autónomas. Entre las instituciones usuarias de esta aplicación están: CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla); CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid); CDAN, Centro de Arte y Naturaleza (Huesca), Museo Municipal de Arte Contemporáneo (Madrid). MuseumPlus es el programa contratado desde 2005 para dar servicio a los museos dependientes de la Generalitat de Catalunya por lo que es la aplicación más extendida por toda Catalunya. Algunos de los museos que la utilizan son: MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Barcelona); Museu Picasso (Barcelona); Es Baluard (Palma de Mallorca); Museo Picasso (Málaga). Emsime es la aplicación informática desarrollada por el Gobierno Vasco para la red de museos de Euskadi. Se trata de la aplicación que utilizamos en Artium y sobre la que trata el presente artículo. También es utilizada por: Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, San Telmo Museoa (San Sebastián), Museo de Bellas Artes (Vitoria-Gasteiz), Museo Cristóbal Balenciaga (Getaria). Finalmente, la aplicación TMS es utilizada por la Fundació La Caixa (Barcelona) y por el Museo Universidad de Navarra (Pamplona). Y entre las pocas instituciones que gestionan sus fondos con software libre están: Fundación Museo Jorge Oteiza (Alzuza), Chillida-Leku (Hernani) y Fundación Bancaja (Valencia).

El caso de Artium: de SIM (Corpus) a Emsime

Cuando Artium abrió al público en 2002, la aplicación con la que contábamos para la gestión de los fondos era SIM, Sistema de Información Museográfica, (aunque todo el mundo la denominaba por el nombre del módulo de la colección propia, Corpus). Era un programa informático de software propietario y monoentidad, creado por la empresa Odei de Vitoria-Gasteiz para Artium y de la que otros museos, como los Museos de Bellas Artes de Bilbao o de Vitoria-Gasteiz, tenían instaladas versiones diferentes. Se trataba de un sistema informático que básicamente estaba diseñado para la gestión de fondos propios, aunque posteriormente comenzamos a desarrollar también el módulo de exposiciones temporales.

³ Software monoentidad se refiere tanto a un desarrollo propio de software como a un programa adquirido o adaptado, pero siempre para solamente una entidad.

En 2006, el Parlamento Vasco aprueba la Ley 7/2006, de 1 de diciembre, de Museos de Euskadi en la que en su artículo 3 dice “Promover y liderar el establecimiento en red de un único sistema informático de aplicación para todos los museos y colecciones de Euskadi” (Ley 7 2006: 24940). De esta ley sale la nueva aplicación informática promovida por el Gobierno Vasco llamada EMSIME. El nombre corresponde a las iniciales de Euskadiko Museoen Sistema Informatikoa-Sistema Informático de Museos de Euskadi. Se trata de una aplicación web bajo protocolo seguro y alojada en la infraestructura del Gobierno Vasco en la que el Museo Artium está integrado desde 2012.

De esta manera, pasamos de disponer de un programa monoentidad diseñado por nosotros mismos para nuestros fondos, instalado en cada uno de los puestos del museo, a disponer de un programa web desarrollado por y para una red de museos y atendiendo a una diversidad de realidades y de tipologías de fondos. En un primer momento, los cambios más evidentes estuvieron relacionados con la liberación del hardware de nuestros puestos, así como de espacio en los servidores propios del museo, donde se alojaban los contenidos. Al pasar a usar una herramienta web ya no teníamos que trabajar desde unos puestos determinados en los que estuviese instalado el programa y los permisos, sino que podíamos trabajar desde cualquier punto y mediante cualquier dispositivo (ordenador, tableta o móvil). Además, al tratarse de un sistema alojado en la infraestructura del Gobierno Vasco, toda la información textual, gráfica y la documentación ofimática generada y conservada mediante la aplicación es custodiada en el archivo digital del Gobierno y en servidores de Oracle. Esto, de la misma manera que ocurrió con los ordenadores, nos liberó de cualquier tipo de infraestructura, de servidor o alojamiento propio en el museo. El hecho de que el contenido esté custodiado en el archivo digital de una institución como el Gobierno Vasco también es relevante porque son estructuras preparadas para garantizar la política de documentos electrónicos de cara a la preservación y migración. Finalmente, la aplicación permite también la exposición de servicios interoperables, con respuesta EDM/LIDO, de manera que la página web del museo u otros repositorios comunes (Artiker, por ejemplo) pueden hacer consultas contra nuestro sistema y recibir la respuesta pertinente.

Trabajo en equipo

El hecho de que por ley, como la antes citada Ley 7/2006, de 1 de diciembre de Museos de Euskadi, se exija a los museos a tener el mayor número de sus inventarios accesibles (al menos mediante catálogos digitales), junto al hecho de que las nuevas aplicaciones informáticas permiten la publicación de contenidos al momento, ha supuesto un gran cambio en las funciones del Registro de colecciones y en la percepción que tenemos nosotros de nuestro propio trabajo. Ahora ya no desempeñamos solamente una labor esencial en la gestión de la información científica de nuestra colecciones e instituciones, sino también en su publicación y en su difusión, y por lo tanto, asumiendo un rol mucho más abierto, visible y central en las estructuras de la institución. El Registro ya no solamente se ocupa de las entradas y salidas, de los números de inventario, de las ubicaciones de las obras en reserva y una serie de funciones “invisibles” amplísimas, sino que ahora ejerce un rol fundamental ubicándose como figura central entre las áreas curatoriales, los desarrolladores y los públicos (tanto la ciudadanía como las personas que trabajan en programas públicos en nuestras organizaciones), ya que da visibilidad a los contenidos de nuestras colecciones mediante los catálogos digitales. El Registro debería, además, servir de puente de mediación entre cada una de esas áreas de trabajo que, a menudo, parecen no entenderse entre sí, ya que es consciente de la problemática de cada una y se encuentra en el punto central de los intereses de todas ellas.

Control y normalización del lenguaje

Tanto en el momento del diseño de la aplicación como durante la edición de sus contenidos, es necesario tener en cuenta, como en cualquier otra comunicación o documento de la institución, la utilización de un lenguaje que en su redacción visibilice siempre a todas las personas, evitando, por tanto, la invisibilización de la mujer. Así, por ejemplo, se eludirá el masculino genérico mediante el uso de formas dobles o genéricas, utilizando *autoría* en lugar de *autor*, o *comisariado* en lugar de *comisario*. Existen múltiples guías con pautas para el uso no sexista del lenguaje, especialmente en el ámbito de la administración pública que conviene siempre tener a mano a la hora de desarrollar la aplicación, generar plantillas de documentos, etc. De la misma manera, también tenemos que tener en cuenta la utilización de todos los idiomas oficiales (en el caso de la Comunidad Autónoma de Euskadi, euskera y castellano y procurar la utilización de contenidos en otros idiomas que permitan su utilización y comprensión por el resto de la ciudadanía de la Unión Europea y del resto del mundo (concretamente Emsime es una aplicación cuatrilingüe que permite operar en Euskera, castellano, inglés y francés).

Los tipos de campos más habituales son los de texto libre, de formato fecha, de formato número y finalmente aquellos normalizados que van contra tabla. En el diseño de la aplicación, convendría priorizar siempre el uso de lenguajes normalizados que estén cargados mediante formularios o tablas. Algunos campos, como por ejemplo *Título*, siempre tendrán que ser de texto libre, pero conviene que el mayor número de campos, especialmente los obligatorios y aquellos visibles para los usuarios/as ex-

ternos/as, sean siempre contra tabla. El lenguaje normalizado mediante tablas evita duplicidades, errores tipográficos y, sobre todo, ayuda a hacer más coherentes y fiables las búsquedas (tanto internas como externas). Es fundamental también a la hora de crear las ontologías necesarias para semantizar el contenido de la base de datos o la web.

En nuestro caso, que siempre hemos primado el uso de lenguajes normalizados, nos hemos visto obligados también a limitar el número de personas que tenían acceso a la edición de dicho lenguaje, ya que el hecho de que todas las personas usuarias internas de la aplicación dispusiesen de permisos para añadir o editar términos y tablas terminó causando prácticamente el mismo problema que hubiésemos tenido con un lenguaje no normalizado: duplicidades, asignación de nuevos términos sin tener en cuenta el sentido de los ya descritos y tablas inabarcablemente extensas.

El lenguaje normalizado no significa solamente el uso de unos términos específicos (resulta habitual, por ejemplo, ver en una misma exposición términos como C-print, Color print, Copia cromogénica, Impresión a color, etc. utilizados de manera aparentemente arbitraria o indistinta) sino que requiere de la elaboración de definiciones para cada uno de ellos, así como la elaboración de la ontología y la definición de sus niveles de profundidad. Existen numerosos tesauros disponibles, que nos evitarán tener que dedicar un tiempo del que no disponemos a la elaboración de un vocabulario propio, aunque conviene estar abiertos a la incorporación de términos no recogidos en el tesoro de referencia, o a la sustitución de las definiciones que no compartamos. En nuestro caso, decidimos usar como tesoro base el del Ministerio de Cultura de España, editando y “contemporaneizando” algunas de las definiciones así como las estructuras de las ontologías propuestas.

El lenguaje, además, tendrá que ser coherente con el tipo de fondo que compone nuestra colección. Con el tiempo hemos visto la necesidad de matizar o cambiar algunos de los nombres de los campos de las fichas catalográficas como, por ejemplo, *Personas representadas* o *Lugares representados* ya que considerábamos que, en una colección de arte contemporáneo como la nuestra, el término causaba cierta perturbación a nivel curatorial y además no podíamos utilizar el campo en su sentido completo. *Personas representadas* fue sustituido por *Personas representadas o aludidas*, mientras que *Lugares representados* fue sustituido por *Lugares representados o aludidos*. Ese cambio, tan simple, nos ayudó no solamente a eliminar la incomodidad de hablar de representación en una colección que parece huir de ella, sino que enriqueció enormemente el campo, ya que se pudieron identificar lugares y personas aludidas (aunque no representadas) en las obras, pero también en los títulos o en los textos que a menudo forman parte de las mismas.

Los ámbitos de trabajo

Existen tres ámbitos principales de trabajo a los que la aplicación debe dar respuesta, cada uno de ellos con sus necesidades y con niveles de desarrollo muy diferentes, son: la vista de gestión (para usuarios/as internos/as), vista de difusión (para usuarios/as externos/as) y la explotación de datos. A continuación, unos casos concretos relacionados con cada uno de estos ámbitos de trabajo:

Vista gestión

Sin duda, la prioridad es conseguir que la aplicación sea útil para los usuarios/as propios/as, que somos quienes la empleamos a diario como herramienta de gestión de la colección. En un primer momento, se deberán definir los campos relativos a la documentación de la colección, la ficha catalográfica de cada registro. En este sentido, no se trata tanto en crear nuevos campos (o funcionalidades) sino que los que definamos sean útiles frente a las necesidades reales. Un buen ejemplo de esto es nuestro campo *Fecha* (fecha de creación). En su momento, tuvimos que rediseñar este campo para poder realizar búsquedas por rango de fechas, una búsqueda muy recurrente. A diferencia de lo que podemos suponer, el campo *Fecha* no tiene formato fecha (DD/MM/AAAA) ni está asociado a ningún calendario, sino que es un campo de texto libre que habitualmente se cumplimenta indicando el año de creación de la obra (AAAA), pero también con un rango de años (AAAA-AAAA) o con una fecha aproximada (AAAA, hacia) u otras fórmulas (Fecha desconocida) por lo que resulta imposible realizar búsquedas por rangos de fechas contra un calendario. La solución aportada consistió en crear dos nuevos campos, a los que llamamos *Fecha inicio* y *Fecha fin*. En este caso sí son campos con formato fecha (con calendario) y no son visibles más que en la edición de la ficha, funcionan como metadatos. De esta manera, una obra con el campo *Fecha*=1995, será *Fecha inicio*=01/01/1995 y *Fecha fin*= 31/12/1995; una obra con *Fecha*=1990-1995 su *Fecha inicio*=01/01/1990 y su *Fecha fin*=31/12/1995 y así sucesivamente. Este cambio supuso la revisión completa de toda la base de datos para dar contenido y utilidad a los nuevos campos.

Junto a la utilidad, debemos asegurar que la aplicación genere contenidos veraces, que es, al fin y al cabo, una de nuestras funciones principales. En nuestro caso, tuvimos que rediseñar los campos relacionados con la *Valoración* ya que nos dimos cuenta de que de la manera que estaban planteados no aportaban la información real. En el momento de diseño de la aplicación, tan

sólo se definieron los campos *Valoración en el momento de ingreso* y *Valoración* (Histórico de valoraciones, con fechas, comentarios, etc. El importe abonado por la adquisición de las obras se incorporaba, por tanto, en el campo *Valoración en el momento de ingreso*. Sin embargo, con el tiempo, fuimos conscientes de que no estábamos siendo precisos en la información aportada, ya que, al incluir el importe realmente abonado por las compras en el campo *valoración*, no teníamos en cuenta los descuentos y rebajas aplicadas sobre la valoración inicial, que era muy superior. El dato de la valoración inicial (precio pagado + posibles descuentos) no se precisaba en ningún lugar, de hecho se daba un valor que no era el correcto. La solución en este caso pasó por la creación de un nuevo campo llamado *Inversión*, en el que se cargaba el coste real, mientras que en el de *Valoración inicial* se tienen en cuenta todos los descuentos aplicados (no pagados) pero que son parte de la valoración real de la obra. Esta mejora no solamente supuso la revisión de todos los registros de la colección sino que también de todas las facturas de adquisición de las obras, para precisar importes y diferenciar entre los importes de *Inversión* y *Valoración inicial*.

Otras veces, nuestra labor consiste en programar, verificar y corregir cómo interopera cada módulo y campo entre sí, el comportamiento de las tripas del sistema. Un ejemplo de esta labor la podemos encontrar en el módulo de movimientos externos (préstamos salientes), donde se cargan todos los datos relativos a las solicitudes de préstamo, títulos de la exposición, fechas, sedes y en el que detectamos un error en el momento en el que ese módulo se comunicaba con el de Documentación de la colección. El sistema estaba programado para que en el momento de la salida de las obras del museo para una exposición temporal, los datos relativos a la exposición y ubicación se volcasen en la ficha de las obras afectadas. Tardamos años en darnos cuenta de que cualquier cambio incorporado al expediente de préstamo en el módulo de movimientos externos, una vez la obra ya hubiese salido del museo (tan habituales como el cambio de fechas o el título de la exposición), quedaban registradas dentro de ese módulo, pero no tenían una repercusión en la ficha catalográfica de las obras afectadas. La solución pasó por reprogramar el sistema para que, además de en el momento de salida de las obras del museo, en el momento de archivo del expediente de préstamo, el sistema verificase si todos los datos contenidos en el módulo eran iguales a los volcados anteriormente a las fichas y en caso negativo, que los actualizase también ahí.

Vista difusión

Si bien lo primero que tenemos que conseguir es que la aplicación resulte útil para el personal del museo, de manera simultánea siempre deberíamos tener en mente a los usuarios/as externos/as, los públicos. La aplicación debería de conseguir el mismo grado de utilidad y fiabilidad para ambas tipologías de usuarios/as; incluso en aquellos ámbitos en los que las soluciones o intereses de cada tipo de público pudiese resultar opuesto, nuestra labor debería de ser la de hallar una solución para ambos, sin primar una respuesta sobre la otra.

Un buen ejemplo de esta cuestión de intereses contrapuestos podría ser el orden de visualización de resultados. El sistema, por defecto, genera los resultados de cualquier búsqueda ordenado por número de inventario, si bien se pueden disponer por los campos principales como *Autoría*, *Tipo de objeto*, etc. Sin embargo, nos pareció importante implantar y desarrollar un nuevo campo que, por defecto, ordenase la visualización de resultados de las consultas de la vista de difusión de una forma más amigable y coherente, se trata del campo *Relevancia*. En el momento de plantear en el museo la necesidad de crear un nuevo campo que, de alguna manera, realizase una clasificación de la relevancia de las obras, hubo cierta objeción por parte del área curatorial, que siempre ha pregonado una visión más horizontal de las obras y las autorías (nuestras exposiciones de fondos propios suelen combinar siempre autorías reconocidas con otras muy jóvenes, obras “maestras” junto a obras menores) por lo que el campo *Relevancia* se planteó desde aspectos estrictamente técnicos, asépticos. Establecimos tres niveles de relevancia asociados al historial expositivo de las obras de tal manera que aquellas que hayan participado en más de 7 exposiciones, las consideramos de relevancia alta; entre 3 y 7, de relevancia media; y finalmente, todas aquellas en menos de 3, de relevancia baja. Durante este proceso de reflexión, detectamos también que había una serie de obras que habían participado en múltiples proyectos expositivos dentro del museo pero que nunca habían sido solicitadas en préstamos externos, por lo que nos pareció oportuno aplicar un coeficiente corrector de manera que la participación en exposiciones externas tuviera un valor doble a las participaciones en proyectos propios del museo. De esta manera fría y científica, conseguimos unas tablas de relevancia que intuíamos en sus líneas, pero que podíamos confirmar mediante números: disponíamos de 86 obras de relevancia alta, 743 de relevancia media y 2.110 de relevancia baja.

Además de definir el orden de los resultados a las consultas planteadas desde la vista de difusión, el campo *Relevancia* nos ayuda a la jerarquización en la toma de decisiones, a la hora de priorizar trabajos como revisiones de fichas catalográficas, depuración de datos, realización de nuevas fotografías, o la propia visibilización pública de los fondos. En la actualidad, de 86 obras de relevancia alta, 86 son visibles en línea (100%); de 743 obras de relevancia media, 723 son visibles en línea (97 %) y finalmente de 2.110 obras de relevancia baja, 1.229 son visibles en línea (59%).

Otro ejemplo de funcionalidades pensadas para atender al usuario/a externo/a, podría ser el desarrollo de descriptores o etiquetas conceptuales para las obras. En este caso, se trata de un trabajo de fondo asociado más a los perfiles curatoriales, pero que requieren de la implementación del árbol de descriptores por parte de los registros y desarrolladores. Finalmente, insistiendo aún más con la necesidad de dar servicio a todas las personas, también a aquellas sin conocimientos especializados y que simplemente navegan y tienen voluntad de descubrir la colección de manera intuitiva, hemos implementado nuevas facilidades de navegación como la identificación de obras en las imágenes de las vistas de exposición, de manera que, pinchando sobre las obras visibles en las imágenes de sala, la aplicación nos lleva a la ficha catalográfica de cada una de ellas.

Explotación de datos: Indicadores de actividad

Una de las asignaturas pendientes de nuestra aplicación, y posiblemente de la mayoría de los sistemas informáticos de gestión de colecciones, es la explotación de datos para la obtención de indicadores de actividad. No me refiero aquí a la exposición de datos (información contenida en los campos) para su interoperatividad con otras aplicaciones, eso está resuelto, sino a la necesidad de que el sistema esté preparado para devolvernos los datos que nos ayuden a entender mejor nuestras colecciones. No se trata de abrazar el dataísmo en el que nos vemos inmersos en nuestro día a día, sino en la necesidad de disponer de datos propios (evidencias) para la toma de decisiones a la hora de gestionar nuestras colecciones. Deberíamos ser capaces de mirar a nuestras colecciones de la misma manera que los conservadores-restauradores miran (revisan) una obra, buscando datos que nos indiquen el tratamiento a seguir; para ello nosotros no necesitamos una linterna, necesitamos datos. Por el momento tan sólo hemos comenzado a incluir etiquetas asociadas a las autorías, que funcionan a modo de metadatos y que nos permiten identificar el sexo o la procedencia (local, regional, nacional, internacional) o nivel de desarrollo de carrera (joven, media carrera).

Conclusiones

- Convendría no perder demasiado tiempo tratando de encontrar la aplicación definitiva, porque no existe. Se acercará a esa excelencia si pasa por nuestras manos, si es artesana; por lo que, aunque partamos de aplicaciones muy desarrolladas, seremos nosotros con nuestra propia experiencia los que deberemos completar su construcción.
- El sistema debería ser lo más sencillo posible y estar siempre abierto a modificaciones y mejoras. Tenemos que ser conscientes de que la aplicación es un trabajo en proceso en la que siempre habrá capacidad de mejora. Los Registros tendremos, a su vez, que transmitir y saber explicar esta idea a nuestras direcciones, gerencias, órganos rectores, ya que, a menudo, una vez que la aplicación está implantada, no se plantean presupuestos/equipos de mantenimiento y mejora de la misma.
- El sistema debería mantener el equilibrio entre las dos líneas de trabajo y las tipologías de personas usuarias anteriormente descritas, entre las plantillas que gestionamos las colecciones y el público en general, la ciudadanía.
- Durante todo el proceso (diseño, implementación, mantenimiento, incorporación de contenidos, publicación, etc.) al igual que en el resto de nuestro día a día, siempre tendríamos que tener presente que el objetivo final es la creación de conocimiento y su difusión entre la ciudadanía.

Referencias bibliográficas

LEY 7. 2006. *De 1 de diciembre, de Museos de Euskadi*. Boletín Oficial País Vasco (BOPV) Nro. 239. Publicada el 18/12/2006.
<http://www.euskadi.eus/bopv2/datos/2006/12/0606265a.pdf>
(Fecha de consulta: 25/03/2021).

IDEAS EN ESCENA

ÓLEOS MISCIBLES EN AGUA

Una aproximación al análisis de su conservación en el tiempo

Catalina Leichner¹
Aldana Köller²
Diana Marcela Castellanos³

Resumen

Este artículo expone los avances de investigación pertenecientes a un trabajo final de grado de licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. El objetivo es poner en debate la conservación de los óleos miscibles en agua, material introducido en el mercado en los años 90, presentándose como una alternativa a los óleos tradicionales al obtener los mismos resultados sin la utilización de solventes orgánicos para su manipulación.

Palabras clave: óleos miscibles en agua; arte contemporáneo; nuevas materialidades.

Introducción

Los óleos miscibles en agua se presentan como una alternativa al óleo tradicional, al obtener los mismos resultados estéticos con la ventaja de no utilizar solventes tóxicos en su manipulación. Según los fabricantes, esto se logra con el agregado de un agente emulsor. Esta investigación cuestiona el real comportamiento de estos óleos frente a los factores intrínsecos y extrínsecos a los que será sometido el material cuando conforma una obra de arte.

Nuestra hipótesis plantea que los óleos miscibles en agua podrían presentar un proceso de degradación diferente a los óleos tradicionales, como consecuencia del agregado del agente emulsionante, ya que la modificación de la composición y el comportamiento podrían influir directamente en su deterioro.

En este trabajo se estudió la línea Cobra "Artist"™ (versión óleo miscible en agua) de la marca Royal Talens™ y la línea Van Gogh™ (óleo tradicional) del mismo proveedor. Los criterios de selección fueron, por un lado, que esta marca es la única presente por el momento en el mercado local y por otro que no se conocen estudios realizados específicamente sobre la misma. El estado de la cuestión sobre esta temática se basa en estudios sobre la línea Artistan de Winsor & Newton™ (Foster 2007; Fox 2016) y con la marca Grumbacher™ (Sánchez Udell 2016).

Ante la demanda de conservar obras de arte contemporáneo, es imprescindible conocer la naturaleza de las técnicas aplicadas por los artistas para predecir en mayor o menor medida su degradación en el tiempo y, en consecuencia, generar estrategias de conservación preventiva o de intervención coherentes con la materialidad de la obra de arte.

¹ Museo Nacional de Bellas Artes. catalinaleichner@gmail.com

² Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales, Ministerio de Cultura de la Nación. kolleraldana@gmail.com

³ Unidad de Microanálisis y Métodos Físicos Aplicados a Química Orgánica (UMYMFOR -CONICET) y Departamento de Química Orgánica, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, UBA. dianamarcelacr@gmail.com

Si bien esta investigación se centra en el análisis del material, al caracterizar su composición y predecir su degradación, paralelamente se llevó a cabo una encuesta⁴, que se puso a disposición de la comunidad artística local⁵, con el fin de obtener información sobre el uso actual de esta alternativa en óleos.

De los resultados obtenidos, se desprende que el 19,1 % de los 21 artistas que respondieron la encuesta utilizó el material en los años '90, pero no continuó incluyéndolo en su producción artística. Además, el 33,1% desconocía la existencia de esta alternativa en óleos⁶ (Leichner 2020).

En la búsqueda de artistas argentinos que utilizan o utilizaron óleos miscibles, se estableció contacto con César Paternosto⁷ y Ariel de la Vega⁸. Paternosto, en su obra emblemática *Marginalidad y desplazamientos*, incluida en la muestra "La mirada excéntrica" en el Museo Nacional de Bellas Artes en octubre de 2019, combinó al óleo con acrílico y yeso (comunicación personal, 7 de febrero de 2020). Por su parte, de la Vega los utilizó en *Retrato con hojas azules* (2011) en combinación con pigmentos, emulsión acrílica y barniz (comunicación personal, 5 de febrero de 2020).



Figura 1. *Marginalidad y desplazamientos*, 2005.
César Paternosto.
Óleo miscible en agua con emulsión acrílica y yeso.
Dimensiones: 130 x 130 cm.
Fotografía Colección del Museo Nacional de Bellas
Artes (Número de inventario: 11099) © MNBA.

⁴ Encuesta de alcance local realizada a través del siguiente formulario:
<https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSelMYe2AUMil4ig9B4sYiTcupXFNRpMLkBB6BMFigB0MVpR5w/viewform?vc=0&c=0&w=1&-gxids=7628>

⁵ La encuesta se envió a artistas y grupos de artes visuales residentes en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y provincia de Buenos Aires.

⁶ Factores económicos contribuyeron a que en la década del '90 la importación de estos óleos fuese más frecuente, la misma se interrumpió luego de la crisis del año 2001.

⁷ La Plata, 1931. Reconocido pintor, escultor y teórico, precursor del arte abstracto en nuestro país.

⁸ Buenos Aires, 1977.



Figura 2. Retrato con hojas azules, 2011.
Ariel de la Vega.
Óleo miscible en agua, pigmentos con barniz
y pigmentos dispersos en emulsión acrílica.
Dimensiones: 140 x 120 cm.
Fotografía colección privada. © Ariel De la Vega.

Metodología de estudio

Con el objetivo de analizar la degradación de los óleos miscibles en agua en comparación con los óleos tradicionales, se realizó el estudio material en conjunto con el equipo del departamento de Química Orgánica de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires.

Se seleccionaron 8 colores: amarillo cadmio limón, blanco de titanio, verde ftalocianina, tierra sienna natural, rojo cadmio claro, verde óxido de cromo, negro marfil y azul de cobalto ultramar.

El procedimiento se basó en la preparación de probetas, dos por cada color y cada material (óleo miscible/óleo tradicional), siendo una de cada una sometida a la intemperie por un período de 6 meses (radiación UV, IR, humedad relativa temperatura y agentes contaminantes no controlados) para acelerar su degradación de modo natural, escenario totalmente opuesto a las condiciones ambientales museológicas.

Para analizar las muestras, se utilizó un equipo de FTIR-ATR (espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier en modo de reflexión total atenuada).

Se realizaron mediciones a diferentes tiempos de envejecimiento; t₀: una vez la muestra llega a peso constante (3 meses en condiciones de laboratorio), t₁: luego de 3 meses de envejecimiento en la intemperie. Se analizaron los cambios en los espectros infrarrojos de las bandas correspondientes a los lípidos, en función del tiempo de envejecimiento.

Los espectros FTIR-ATR se obtuvieron con un espectrómetro Nicolet FTIR iS50 provisto de un módulo reflector integrado de ATR con cristal de diamante ("single bounce") para infrarrojo medio y lejano. Para cada espectro se registraron 64 scans en el rango espectral de 4000 a 400 cm⁻¹ en modo reflectancia y con una resolución de 4 cm⁻¹.

Previo a la medición de cada muestra, se registró el espectro de aire. Los datos espectrales se recogieron con el software Omnic v9.2 (Thermo Electron Corp.).

Una vez caracterizado el material, se evaluó la estabilidad de los óleos miscibles en agua a través de un análisis de las derivadas segundas de los espectros.

Para los tres aceites se determinaron las áreas de las bandas correspondientes al carbonilo del ácido y del éster para cada tiempo de envejecimiento y se calcularon las relaciones éster/ácido con el fin de establecer si presentaban el mismo grado de formación de ácidos carboxílicos, lo cual nos permitiría identificar el grado de oxidación del aceite.

Resultados y discusión

Luego de un análisis exhaustivo a las bandas características del aglutinante (aceites secantes), se observó que éstas fueron las más afectadas durante el envejecimiento.

Los aceites vegetales empleados como aglutinantes en los óleos presentaron un alto contenido de ácidos grasos insaturados lo cual se vio reflejado en la banda a 3011 cm^{-1} correspondiente a la vibración de estiramiento C=C-H (Fig. 3). Esta banda no se observó en las réplicas envejecidas debido al proceso de oxidación que sufrieron los aceites durante el secado (Van den Berg 2002), a su vez se distinguió una banda en el rango de $3657\text{-}3140\text{ cm}^{-1}$ debido a las vibraciones de estiramiento u(O-H) relacionado con la formación de productos de hidrólisis de los triglicéridos del aceite. Además, se identificó una deformación en las bandas de la región entre 1000 y 1250 cm^{-1} correspondientes al estiramiento C-O de los enlaces de ésteres de triacilglicéridos.

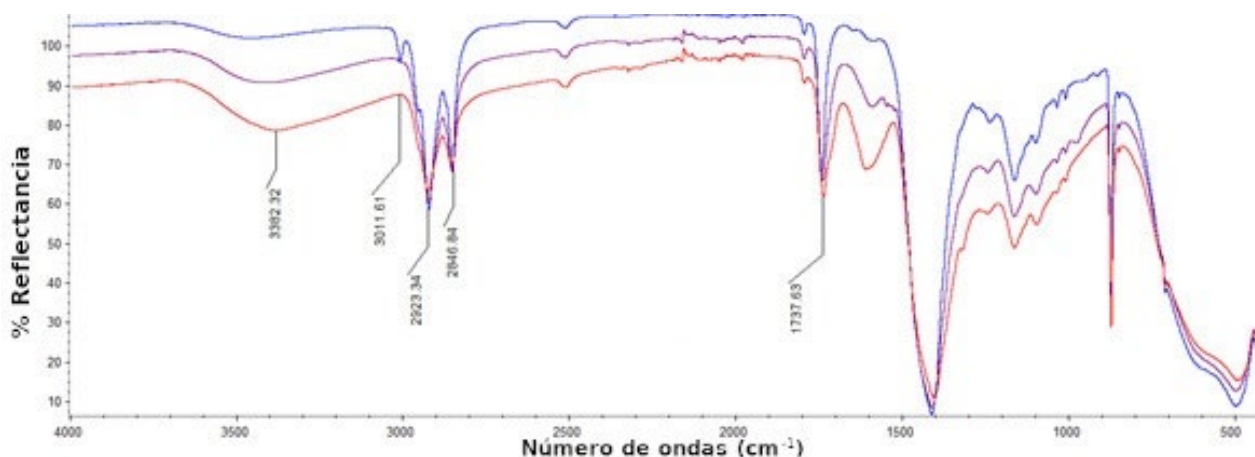


Figura 3. Espectros FTIR-ATR correspondientes al óleo miscible en agua blanco de titanio C105. Patrón de referencia (azul). Muestra aplicada sobre soporte sin envejecer (violeta) y muestra aplicada sobre soporte envejecida por 6 meses (roja).

El análisis de las derivadas segundas de los espectros permitió diferenciar claramente la banda de absorción asociada al grupo carbonilo del éster a 1740 cm^{-1} y el grupo carbonilo del ácido carboxílico a 1705 cm^{-1} (Fig. 4); esta última asociada a productos de oxidación, obteniendo así un parámetro semicuantitativo de la degradación de los aceites en función del tiempo.

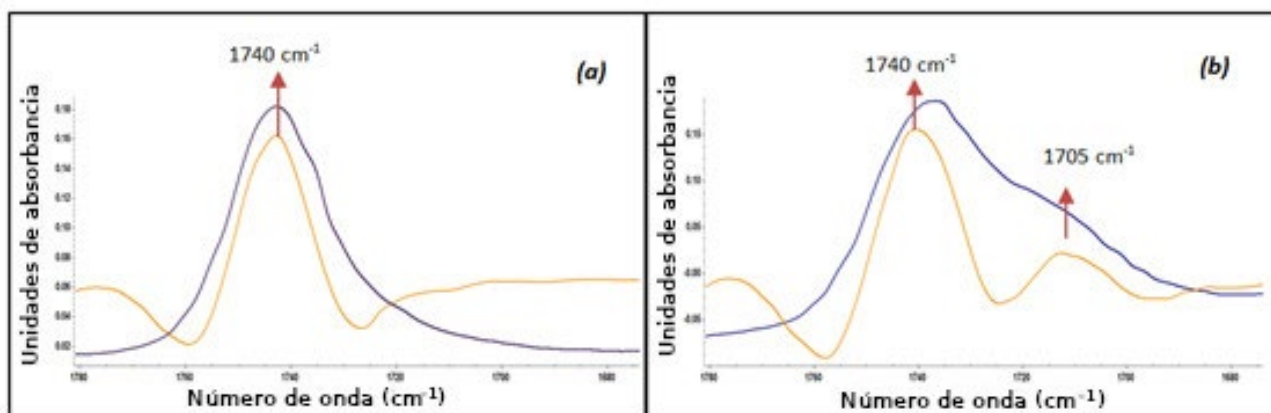


Figura 4. Espectro infrarrojo y su derivada segunda correspondiente a la muestra de óleo miscible en agua blanco de titanio C105 en un rango de $1800\text{-}1650\text{ cm}^{-1}$.

Muestra aplicada sobre soporte sin envejecer (a) y muestra aplicada sobre soporte envejecida por 6 meses (b) (3 meses a la intemperie/ 3 meses en condiciones de laboratorio).

Los óleos miscibles en agua presentaron una mayor formación de ácidos carboxílicos durante el proceso de secado frente a los óleos tradicionales, esto posiblemente se debió al emulsionante presente en la formulación. Sin embargo, una vez transcurrido el tiempo de envejecimiento los valores obtenidos de la relación éster/ácido (Fig. 5) fueron similares entre los dos tipos de óleos, lo que nos sugiere que los procesos de degradación en el tiempo que se producen en los óleos miscibles en agua estarían influenciados por el pigmento al igual que en los óleos tradicionales y no por el emulsionante.

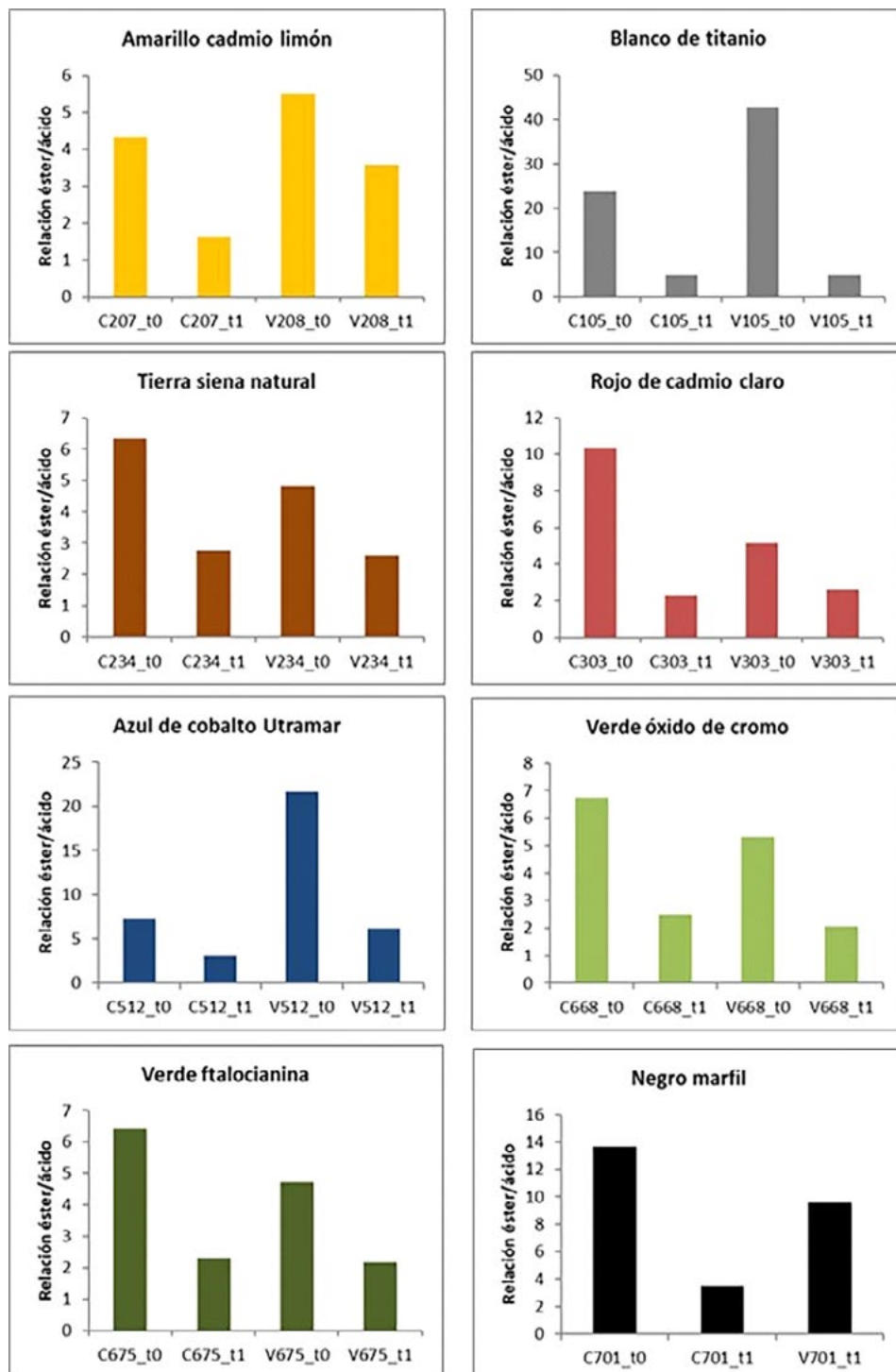


Figura 5. Relaciones éster/ácido de las muestras estudiadas.
t0: Muestra aplicada sobre soporte sin envejecer y
t1: Muestra aplicada sobre soporte, envejecida por 3 meses a la intemperie.

Conclusiones

El estudio sobre la composición y el comportamiento de los materiales contemporáneos que forman parte de las obras de arte contribuye a la creación de mejores estrategias de prevención e intervención en el campo de la conservación-restauración (ICOM-CC 1984).

En este sentido, es preciso destacar que el conservador amplía su campo de acción interactuando de una manera más estrecha con el artista y su proceso creativo. Consideramos que resulta fundamental comprender, desde un abordaje científico, la tecnología de los materiales aplicados actualmente en el campo de las artes visuales, estudiar su comportamiento en el contexto de una producción artística, su envejecimiento y sus posibles deterioros.

Acercamos estos avances preliminares de nuestra investigación al campo de la conservación-restauración, a la comunidad artística y científica. En una segunda etapa del proyecto, se plantea profundizar en la detección del agente emulsionante, estudiar el comportamiento ante procesos de limpieza y consolidación y observar posibles interacciones con diferentes materiales, aplicando métodos analíticos complementarios tales como la cromatografía gaseosa con detector de ionización de llama (CG-FID) y resonancia magnética nuclear (RMN).

Ciencia y arte se interpelean y generan nuevos conocimientos acerca de los materiales artísticos contemporáneos que nos rodean, en beneficio de la preservación de las obras.

Referencias bibliográficas

FOSTER, A. 2007. "The Performance and Properties of Artisan Water Mixable Oil Colour Compared with Other Oil-Based Paints by Winsor & Newton". En: T. Learner, J. W. Smithen y M. R. Schilling. (eds.). *Modern Paints Uncovered: Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium*, pp. 53-57. Los Ángeles: Getty Conservation Institute.

<https://www.getty.edu/publications/resources/virtuallibrary/9780892369065.pdf>

(Fecha de consulta: 17/11/2021).

FOX, K. 2016. *Solvent Sensitivity of Water-Mixable Oils* [póster]. AIC's 44th Annual Meeting, Montreal, Canadá.

<https://www.culturalheritage.org/docs/default-source/annualmeeting/20-solvent-sensitivity-of-water-mixable-oil-paints.pdf?sfvrsn=4>

(Fecha de consulta: 05/01/2021).

ICOM-CC. 1984. *The Conservator-Restorer: a Definition of the Profession*.

<https://www.icom-cc.org/en/definition-of-the-profession-1984>

(Fecha de consulta: 14/02/2022).

LEICHNER, C. 2020. *Óleos miscibles en agua: encuesta sobre su aplicación en las artes visuales*. Manuscrito inédito.

SÁNCHEZ UDELL, N. 2016 *Physical Properties of Traditional and Water-Miscible Oil Paints as Assessed By Single-Sided Nmr*. Tesis de grado. The College of William and Mary-Arts & Sciences.

<https://scholarworks.wm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1145&context=etd>

(Fecha de consulta: 05/01/2021).

VAN DEN BERG, J. D. J. 2002. *Analytical Chemical Studies on Traditional Linseed Oil Paints*. Tesis de doctorado. Universidad de Ámsterdam.

https://pure.uva.nl/ws/files/3716376/20662_Thesis.pdf

(Fecha de consulta: 05/01/2021).

SISTEMA DE GESTIÓN Y CONSERVACIÓN PREVENTIVA DE LA COLECCIÓN PARKETT DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE CUENCA (ESPAÑA)

Cristina Peña Ruiz¹

Resumen

Una colección de arte contemporáneo como la Colección Parkett presenta muchas dificultades en la conservación por la propia materialidad y múltiples combinaciones de las obras que la componen. Observando la problemática de los efectos de los procesos de deterioro sobre este tipo de materiales y la necesidad de investigar sobre el origen de los mismos, se hace hincapié en la conservación preventiva en la colección, así como en la creación de diferentes herramientas de documentación y gestión.

Palabras clave: Colección Parkett; conservación preventiva; arte contemporáneo, sistema de gestión; documentación.

Este artículo titulado *Sistema de gestión y conservación preventiva de la colección Parkett de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (España)* se enmarca dentro de lo que fue mi tesis doctoral denominada *La conservación preventiva en la colección Parkett de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Importancia de la documentación en la conservación contemporánea*.

El objeto de la tesis doctoral se centró en iniciar por primera vez un estudio sobre conservación preventiva de la Colección Parkett de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca y para ello resultaba indispensable un sistema de gestión de datos para reunir toda la documentación e información que se iba generando y que se presenta brevemente a continuación.

Para poner en contexto el tema que tratamos, resulta necesario explicar que se trata de una interesante colección de arte contemporáneo que nace como fruto de una revista, surgida en los años ochenta del pasado siglo, gracias a un equipo que podríamos definir como multidisciplinar, de figuras especializadas en el ámbito de la edición, crítica, comisariado y gestión artística contemporánea principalmente, capaces de crear ediciones de obra múltiple en cada una de las revistas mediante una serie de artistas colaboradores de reconocido prestigio internacional.



Figura 1. Jacqueline Burckhardt, Walter Keller, Dieter von Graffenried, Peter Blum y Bice Curiger. Fotografía Archivo Parkett.

La revista Parkett está especializada en arte y se fundó con la vocación de crear un puente entre Europa y Estados Unidos, de ahí que se publique en alemán y en inglés. Actualmente mantiene redacciones en ambas orillas del Atlántico, en Zúrich y Nueva York, a pesar de que la revista dejó de publicarse en verano de 2017 con su número 100/101.

¹ Universidad de Castilla - La Mancha. cristinaprui@gmail.com

Gracias a sus redacciones en ambos lados del Atlántico, alcanzó una tirada de 12.000 ejemplares distribuidos en cuarenta países y estiman que contaba con unos 30.000 lectores. La revista no se ha limitado a estudiar la obra de muchos de los artistas más representativos del panorama contemporáneo internacional (mediante textos sobre más de 400 artistas durante tres décadas, a cargo de críticos, escritores, historiadores del arte y curadores de reconocido prestigio en la actualidad), sino que, además, lo interesante es que ha colaborado directamente con cada uno de ellos.



Figura 2. Varios números de revistas Parkett.
Fotografía tomada por la autora.

Estas colaboraciones se manifiestan en cada una de las ediciones en los lomos de la revista, en las cubiertas, en el interior de la propia revista de diversas maneras, con multitud de contribuciones, ensayos críticos y especialmente en la edición original firmada y numerada. Este hecho origina un exitoso ejemplo de cooperación entre editorial-artista y como señala Curiger, “siempre fue una prioridad llevar a cabo los deseos de nuestros artistas colaboradores en la medida en que fuese posible”² (Curiger *et al.* 2017:14).

Esta numerosa participación de ediciones y ensayos críticos la convierte en una de las bibliotecas más completas de arte contemporáneo del mundo, por lo que no es extraño que *Parkett* se autodescriba como “un pequeño museo y una gran biblioteca” del presente³.

² Traducción de la autora.

³ Al entrar en su página web lo primero que destaca en gran tamaño es la siguiente frase: “A Large Library & A Small Museum. Books&Editions with Contemporary Artists”. <https://www.parkettart.com/>

La colección se exhibe en la sala Parkett de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (España) desde su donación y desde entonces ha sido y es objeto de investigación y estudio tanto para estudiantes como investigadores, así como de préstamo para diferentes instituciones artísticas.



Figura 3. Vitrina de la Sala Parkett de Cuenca en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, España. Fotografía tomada por la autora.

Una colección de arte contemporáneo como la Colección Parkett presenta muchas dificultades en la conservación por la propia materialidad y múltiples combinaciones en cada una de las ediciones. Se trata de lidiar con nuevos medios y materiales de los que desconocemos su evolución en el tiempo por lo que resulta indispensable documentarlo correctamente. Además, la propia creación de algunas de estas ediciones como el caso del artista Adrián Villar Rojas, que trabaja habitualmente con materiales como la arcilla, materia orgánica, residuos sólidos o cemento en sus creaciones artísticas; el paso del tiempo de muchos de estos materiales, ha originado la necesidad de conocer su composición e investigar el origen y efectos de los procesos de deterioro para intentar entender y frenar el mismo.

Concretamente, en la edición realizada para Parkett en 2013, Adrián Villar Rojas -artista argentino- ha producido treinta y cinco objetos escultóricos que simulan la arquitectura natural aplicada por el hornero, una de las aves nacionales más emblemáticas de su país natal. Este pequeño animal construye su nido utilizando materiales encontrados, formando como se puede ver en el documento de archivo de Parkett, una cueva de paredes gruesas fijada a las ramas más altas de los árboles típicos de la región del centro-este del país.



Figura 4. Adrián Villar Rojas, *From the Series Brick Farm*, 2013 y documento de archivo *Parkett* del proyecto desarrollado por el artista en la Brick Farm. Fotografía tomada por la autora.

Al emplear materiales artesanales como el barro y la paja en la recreación del nido de este pájaro, cubriendo la superficie con una capa de arcilla gris, podemos comprobar que la fragilidad del objeto escultórico resulta evidente al carecer de una cocción. El barro paja son visibles en la pieza, especialmente en la parte inferior de la misma que se disgrega con el mínimo movimiento. En la cavidad existente se observan pequeñas grietas, fisuras, así como desprendimientos, presentando un nivel elevado de riesgo de deterioro, ya que debemos destacar que la superficie se encuentra totalmente craquelada y fisurada, lo que provoca las pérdidas puntuales y continuas. Éste es un claro ejemplo de la necesidad que existe de documentar adecuadamente la colección y conocer los materiales que lo forman. En este caso, la edición de Adrián Villar Rojas forma parte de diferentes colecciones por lo que no se trata de una instalación artística como puede ser la realizada por el mismo artista en Ushuaia en la *Segunda Bienal del Fin del Mundo* en 2009 titulada *Mi familia muerta* (Burnett 2013), donde creó una gran ballena de casi 30 metros explorando las posibilidades plásticas que tienen piedras, madera, tierras, ramas o sencillamente la luz para alterar la tierra, con un sentido artístico.

Teniendo presente la conservación del arte contemporáneo (Righi 2006), así como diferente bibliografía sobre la conservación preventiva y la exposición de objetos de obras de arte (García Fernández 1999), se diseña y realiza un sistema de gestión mediante la creación de una base de datos en *File Maker*, que recoge multitud de campos indispensables tanto para su correcto inventariado, catalogación, digitalización, como para la conservación de este tipo de arte conceptual, haciendo hincapié en la conservación preventiva de la propia colección mediante la existencia de diferentes herramientas de documentación y gestión.

A esto debemos sumar el hecho de que la colección ha sido y es objeto de préstamo por diferentes instituciones, por lo que se deben contemplar todas las particularidades y estado de cada una de las piezas que forman la colección. De la misma forma que ha de estar presente la comunicación con los artistas en el caso de que se considere necesario (Peña Ruiz 2016).

Con la intención de sistematizar y realizar una metodología de trabajo acorde con la colección se crearon protocolos con una fuerte base documental, haciendo hincapié en la necesidad de que los sistemas de gestión debían recoger y detallar toda la información disponible y obviamente resultaba necesario que quedasen reflejados todos los campos de identificación, descripción, las prioridades y las entrevistas del artista, los análisis realizados, los documentos de archivo, el estado de conservación de la obra, el histórico de la pieza, etc. Las instrucciones realizadas por el artista sobre el montaje de las obras también debían estar recogidas en la base de datos, ya que son básicas para saber cómo se instala la obra en un lugar determinado y los parámetros que debe seguir durante la exposición. Asimismo, destacamos la importancia desarrollada en mi tesis doctoral sobre establecer una metodología de trabajo específica en la que se crean modelos tridimensionales de las obras objeto de estudio mediante el uso de la fotogrametría. En este sentido, con la generación de imágenes de alta calidad se puede llegar a estudiar minuciosamente una obra sin necesidad de la manipulación constante. Esto ha resultado sumamente interesante a lo largo de los seis años de proceso de investigación ya que la manipulación de ciertas ediciones de la Colección *Parkett* puede llegar a ser realmente difícil y problemático, como en el ejemplo que hemos visto en la edición de Adrián Villar Rojas.

Por tanto, consideramos que los avances realizados en la fotogrametría en obras de la Colección *Parkett* y por extensión, en arte contemporáneo, pueden llegar a ofrecer multitud de posibilidades en la investigación (Peña Ruiz 2017). La presentación de resultados supone una documentación excepcional que deja abierta varias vías de investigación. En este caso, el estudio ha permitido un seguimiento de muchas de las piezas de la colección antes, durante y después de una exposición y además el poder contar con un estudio pormenorizado de las mismas sin necesidad de manipulación constante.

Por todo ello, la creación de la base de datos para ingresar toda la información que se generaba y poder organizar adecuadamente y sistematizar la misma resultaba esencial, pero hay que tener presente que debe ser flexible y siempre intentar mejorar conforme a las necesidades y obviamente los avances por lo que no debe ser cerrada.

Se trata no solo de intentar realizar una documentación exhaustiva, sino de hacer hincapié en el concepto de preservación vinculado a la documentación en sí al tratarse muchas de ellas de obras conceptuales. Es decir, en muchos casos el objetivo era el de salvaguardar el contenido y el significado de la obra por lo que de alguna manera debe constar dicha información.

De esta forma se creó un archivo con la documentación de la colección donde se tuvieron en cuenta autores de referencia que habían considerado, anteriormente, dichas problemáticas en el arte actual (Ruiz de Arcaute 1993). Y, de esta forma, se han incluido diferentes herramientas como informes del estado de conservación, las instrucciones del artista, las recomendaciones de exposición y almacenaje, la fotogrametría aplicada a la obra, los análisis realizados durante la investigación, las instrucciones de transporte, las entrevistas al artista y toda la documentación relevante recopilada hasta el momento.



Figura 5. Captura de pantalla de una parte de la ficha de Adrián Villar Rojas del Archivo de Documentación y Conservación de la Colección *Parkett* (ADCCP). Fotografía tomada por la autora.

Por tanto, en conclusión, debemos mencionar que en colecciones de estas características consideramos que resulta imprescindible la correcta documentación, por lo que, en este caso en concreto, proponemos la realización de un Archivo de Documentación y Conservación de la Colección *Parkett* (ADCCP), en el que se reflejen el conjunto de resultados recogidos en la fase de estudio e investigación y que resultan indispensables la hora de llevar a cabo cualquier tipo de actuación.

Con ello se persigue una finalidad muy clara: estudiar la colección desde el punto de vista objetual y material para garantizar su conservación y, llegado el caso, evitar la realización de modificaciones irreversibles, derivadas de la falta de documentación y adecuación de los medios utilizados en su conservación o incluso posibles alteraciones del conocimiento que puede transmitir esta representación de arte contemporáneo, ya que simboliza un claro ejemplo del panorama artístico internacional.

Referencias bibliográficas

BURNETT, G. 2013. "A whaling in the Woods". *Parkett*, 93:108-115.

CURIGER, B., GRAFFENRIED, D. y BURCKHARDT, J. 2017. "Hundertonehundred". *Parkett*, 100/101:6-40.

GARCÍA FERNÁNDEZ, I. 1999. *La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte*. Murcia: KR Editorial.

PEÑA RUIZ, C. 2016. "La comunicación con los artistas de las CAAC_Cuenca: Fuente principal para una adecuada conservación y difusión de sus obras". En: *Actas de las 17ª Jornadas de Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.

PEÑA RUIZ, C. 2017. "Los avances de la fotogrametría aplicada a la conservación de las obras de la Colección Parkett". En: *Actas de las VII Jornadas Doctorales Vicerrectorado Investigación de la Universidad Castilla-La Mancha*. Albacete: Universidad de Castilla - La Mancha.

RIGHI, L. (coord.) 2006. *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea.

RUIZ DE ARCAUTE, E. 1993. "Bases de datos sobre las técnicas de los artistas contemporáneos y sus criterios en materia de conservación y restauración". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 1 (3).

CONSERVAR DESDE LOS MÁRGENES. REFLEXIONES SOBRE LA GESTIÓN DE COLECCIONES DE ARTE CONTEMPORÁNEO DEL MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES “RENÉ BRUSAU” (CHACO, ARGENTINA)

Andrea Ypa¹
Andrea Geat²

Resumen

El presente trabajo propone reflexionar en torno a metodologías de abordaje de colecciones de arte en contextos periféricos, de escasez de recursos y políticas de gestión oscilantes que influyeron en la posibilidad de dar continuidad a los proyectos de puesta en valor, impactando en el estado de las colecciones y en la posibilidad de construir relatos sobre las historias de arte local-provincial-regional. Particularmente, nos enfocamos en el caso de la incorporación de obras de arte contemporáneo realizadas con materiales no tradicionales, como azulejos, cartones y ladrillos, y los desafíos que representa para su conservación y exhibición la falta de documentación asociada a las obras y registros fotográficos de éstas.

Palabras clave: colecciones de arte; entrevista a artistas; documentación; conservación; Chaco.

El Museo y su acervo: principales dificultades para la gestión y conservación de las colecciones

El Museo Provincial de Bellas Artes “René Brusau” fue creado por el decreto provincial N°1176 el 27 de octubre de 1982. Si bien desde ese momento también se designó como primera directora a la Profesora Miryam Romagnoli³, el museo no tuvo existencia física hasta su inauguración, el 14 de abril de 1983, en un edificio de alquiler ubicado en la Avenida 9 de Julio N° 254 de la ciudad capital de la provincia del Chaco.

La década siguiente, ante las necesidades requeridas por la institución, la sede se trasladó a un local que el gobierno provincial alquiló para tal fin en calle Mitre N°163. El nuevo Museo tenía dos salas de exhibición y un depósito que se utilizaría de reserva técnica. A instancias de la creación del Instituto de Cultura del Chaco en el año 2008, comenzó a gestionarse la construcción del edificio de La Casa de las Culturas, inaugurado dos años después en la intersección de las calles Mitre y Marcelo T. de Alvear, donde el Museo Provincial de Bellas Artes encontró su sede definitiva. En el mismo edificio se dio sede también a otras instituciones, como el Ballet Contemporáneo, la Orquesta Sinfónica y los Coros oficiales de la Provincia, un canal de televisión y de radio.

El Museo “René Brusau” (en adelante MUBA) se ubica en el 3° piso de La Casa de las Culturas. Tiene tres salas para exposiciones: la sala principal en planta baja del edificio y dos salas en el 3° nivel, donde también hay otras dependencias del museo, como un salón destinado al espacio de taller y biblioteca, una sala de reuniones con capacidad para 10-15 personas, la Reserva Técnica y oficinas administrativas.

¹ Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM), Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI - UNNE/CONICET).
andrea_ypa@hotmail.com

² Museo de Bellas Artes René Brusau, Instituto de Cultura del Chaco / Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, UNNE.
andrea.geat@comunidad.unne.edu.ar

³ Miryam Ruth Romagnoli (Resistencia, 13/11/1946 - 23/08/2004). Ejerció como Profesora de Historia Medieval (1971-73) y de Historia del Arte (1971-2004) en la Universidad Nacional del Nordeste. En 1982 fue designada Directora del Museo Provincial de Bellas Artes del Chaco. Además de la organización del Museo de Bellas Artes, dictó numerosas charlas, conferencias y seminarios sobre historia del arte internacional, nacional y regional. Sus investigaciones constituyen los primeros aportes a una periodización del arte chaqueño.

La colección patrimonial del MUBA está conformada actualmente por más de 800 obras entre las que se pueden encontrar pinturas, esculturas, dibujos, grabados, fotografías, objetos y obras de formato audiovisual. Sin embargo, el estudio y la investigación del patrimonio artístico del museo ha sido obstaculizado, entre otros factores, por la falta de planificaciones a mediano y largo plazo en este sentido y la falta de gestión de los recursos humanos con formación profesional pertinente, asignados a tareas específicas en cada área del trabajo. En sentido general, las tareas de documentación y registro no han tomado un criterio unificado a través de un plan de acción a mediano o largo plazo y muchas de las acciones en este sentido han sido discontinuas, dando como resultado un sistema de registro incompleto y disperso. La falta de una política de colecciones por escrito y la ausencia de protocolos de gestión han ocasionado que el crecimiento del acervo estuviese sujeto a vaivenes de diferentes gestiones de gobierno y decisiones individuales, más que institucionales.

Desde la perspectiva de la conservación, las deficiencias en cuanto a mobiliario y sistemas de guarda en la reserva técnica han producido diferentes grados de deterioro en las obras, que hasta la fecha no han podido ser restauradas por carencia de recursos humanos idóneos en los equipos de trabajo y también por la falta de recursos financieros para contratación de externos. A este contexto se suma la particularidad de las obras de arte contemporáneo, realizadas con materiales no tradicionales como cartón corrugado, azulejos sublimados o ladrillos, que suman una mayor complejidad al asunto.

En este sentido, hemos propuesto una serie de tareas para el año 2020 orientadas a implementar protocolos de registro, entendiendo que la documentación es la base sobre la que se asientan las demás actividades del museo: investigación, conservación, valorización y difusión. Un buen sistema de documentación permite diseñar estrategias de gestión de amplio alcance que ayuden a determinar qué bienes es necesario proteger, en cuáles de ellos hay que aplicar medidas de conservación o qué bienes son susceptibles de ser incorporados en un guión museográfico (Fernández Cacho y Arenillas Torrejón 2017). A continuación mostraremos estas cuestiones mediante casos concretos de obras de arte contemporáneo que presentan diversas complejidades.

Estrategias de conservación de arte contemporáneo: documentar procedimientos, registrar en imágenes y entrevistar a artistas

Algunas incorporaciones recientes al patrimonio del museo ingresaron con instructivos elaborados por sus autores/as en las que se establecen especificaciones respecto a modos de montaje y técnicas de restauración. Tal es el caso de la obra de Ivo Aichenbaum *Informe de gestión* (2012), un políptico de nueve azulejos sublimados que se apoyan sobre tres estantes de madera (Fig.1).



Figura 1. Informe de gestión de Ivo Aichenbaum (2016).
Fotografía tomada por las autoras.

La obra ingresó al MUBA con un instructivo de montaje e indicaciones para su restauración. El artista incluyó, además, azulejos en blanco y especificaciones sobre cómo realizar el proceso de sublimación en caso de rotura de alguna pieza, facilitando también sus datos personales para contactarlo en caso de que el museo precise archivos fotográficos originales que se sublimarían sobre los azulejos.

Al momento de nuestra incorporación al equipo de trabajo del MUBA, este instructivo así como cualquier otra documentación respectiva, no estaba vinculada a las obras. La complejidad del tratamiento con este tipo de obras evidencia la importancia de la aplicación de un sistema de registro y documentación adecuado, ya que el sentido de algunas de ellas está contenido precisamente en la documentación asociada. De la misma manera, esta información oficia de guía al momento de definir criterios de intervención.

Un caso similar constituye la instalación *Por las dudas* (2016) del artista chaqueño Federico Fischer, compuesta por 32 piezas de ladrillo y 21 cucharas metálicas que se disponen directamente sobre el suelo (Fig. 2). El autor de la obra elaboró un instructivo de montaje y disposición de cada pieza y adjuntó dos copias: una para archivar junto al acta de donación y otra, para acompañar la obra en su caja de guarda para futuras exhibiciones.

Debido a que las piezas de ladrillo han sido recolectadas de obras en construcción y demolición, son piezas irregulares y con marcas que posibilitan identificar a cada una. Algunos ladrillos poseen restos de mortero adherido y tierra vinculada al contexto del cual el artista los obtuvo. Es claro que en este caso particular, la tierra o la suciedad de cada pieza forma parte de la obra y no debe ser removida en caso de una intervención de limpieza. Asimismo y frente al caso anterior, este artista no brindó ninguna especificación en caso de rotura o deterioro de alguno de los ladrillos.



Figura 2. *Por las dudas* de Federico Fischer (2016).
Fotografía tomada por las autoras.

En otros casos, se encontraron obras complejas y sin documentación que guíe en el proceso de exhibición y conservación. Por tal motivo, se inició un ciclo de entrevistas a sus autores/as, con el fin de generar la documentación necesaria para acompañar a la obra a futuro. Frente a esta situación, favorecida particularmente por el contexto devenido tras las pandemia por COVID-19, se aprovecharon las condiciones que ofreció la virtualidad y el equipo de trabajo del Área de Conservación e Investigación entrevistó a artistas con el objetivo de generar, además, material informativo sobre el/la autor/a, conocer las condiciones de producción de las obras e información vinculada a su ingreso al museo.

Una experiencia en este sentido fue la entrevista realizada al artista formoseño Walter Tura sobre su obra *Resistencia I* (1999), elaborada con diferentes tipos de cartones y papeles recolectados en las calles de la ciudad de Resistencia y atados con alambre (Fig. 3).



Figura 3. *Resistencia I* de Walter Tura (1999).
Fotografía tomada por las autoras.

Esta pieza no estaba acompañada de ningún tipo de documentación, por lo que se plantearon algunos interrogantes respecto a su exhibición, como por ejemplo: ¿cómo debe ser dispuesta, en qué sentido?, ¿se debe apoyar sobre una base, sobre el piso o se debe colgar? Respecto a criterios de conservación, se consultó sobre el hipotético caso de que la obra sufriera algún tipo de rotura: ¿se deberían reponer los faltantes de cartón? En ese caso, ¿deberían ser también cartones recolectados? Si se profundizaran los desgarros originales de la pieza, ¿se deberían realizar suturas? El artista se mostró con buena disposición a la entrevista y relató el proceso creativo del cual ya pasaron más de dos décadas. Manifestó su intención de acompañar la obra con la donación de sus cuadernos de trabajo, donde aparecen los bocetos y escritos referidos a la obra. Respecto al montaje, indicó que debería colocarse la pieza sobre una base a poca distancia del piso y de menor dimensión, de modo que pareciera que la obra “está flotando”. Sobre el criterio de intervención, dejó en claro que tales decisiones deberán tomarlas los responsables del área de conservación del museo, una vez conocidos los detalles tratados en la entrevista.

La entrevista, realizada mediante la plataforma Google Meet, fue grabada y almacenada como material complementario en el sistema de registro y la información brindada por el artista fue de gran utilidad durante el reciente montaje de la muestra permanente del patrimonio del MUBA (2020).

Entre las estrategias implementadas para normativizar el registro y la documentación asociada a la colección de arte contemporáneo, se inició un proceso de trabajo que incluyó, en primera instancia, el control de inventarios históricos y la constatación de los mismos con las obras en reserva, lo que permitió detectar desajustes o datos incorrectos en algunos casos. Paralelamente, se dio inicio a un proceso de organización del archivo del museo con el fin de ordenar la documentación relativa a la colección (catálogos de exposiciones, actas de ingreso o préstamos, epistolario, fotografías, fichas, currículums de artistas) y vincularla con las obras en el sistema interno de registro de patrimonio, lo que permitirá reconstruir los itinerarios de las obras del acervo.

En el mismo sentido y como respuesta al registro fotográfico existente (de baja resolución e incompleto) se dio inicio a un proceso de registro fotográfico adecuado de toda la colección. La organización de un seminario-taller virtual sobre registro fotográfico de obras de arte, brindada por el fotógrafo del Museo Nacional de Bellas Artes, Matías Iesari, posibilitó que trabajadores/as de otros museos del Chaco que presentan problemáticas similares en cuestiones de registro pudieran participar del mismo. Se esperaba que al conocer los protocolos de registro de obra utilizados en museos que poseen colecciones de mayor envergadura se pudiera planificar las acciones a mediano y largo plazo en la gestión de las colecciones.

Como se dijo, los trabajos de documentación de colecciones han sido frecuentemente postergados, frente a tareas consideradas más urgentes como la organización de muestras y otras actividades del museo. De alguna forma, el contexto de pandemia y la imposibilidad de desarrollar actividades con presencia de público posibilitó enfocarse en las tareas que se realizan puertas adentro. Para la reconstrucción del itinerario de muchas obras, resultó ineludible la consulta a extrabajadoras/es del equipo del museo, que contaban con información fundamental que no había sido registrada por escrito. Esta situación también nos condujo a reflexionar sobre la manera y las plataformas en que se almacena la información que se genera diariamente en el museo producto de actividades y movimientos en las colecciones.

Referencias bibliográficas

FERNÁNDEZ CACHO, S. y ARENILLAS TORREJÓN, J. A. 2017. "Criterios generales para la documentación e información del patrimonio cultural". En: V. Muñoz Cruz, S. Fernández Cachoy J. A. Arenillas Torrejón (coord.). *Introducción a la documentación del patrimonio cultural*, pp. 16-39. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

ARTE Y ENSAYOS NO DESTRUCTIVOS

Los ensayos no destructivos al servicio del patrimonio cultural

Pablo Rafael González Táboas¹
María de las Mercedes Pianetti²

Resumen

Los Ensayos No Destructivos (END) trascienden su nicho industrial para ser cada vez más difundidos en otros ámbitos, por ejemplo, la restauración y conservación de piezas artísticas. Por su carácter no destructivo o no invasivo, los END resultan de gran interés en el estudio y análisis de diferentes tipos de obras de arte.

La complejidad de la aplicación e interpretación de los END requieren de un operador con competencias y aptitudes, lo que se asegura y acredita con un sistema de Certificación. Difundir los END, como lo hace el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI), mejorará la disciplina de la restauración y conservación del Arte.

Palabras clave: ensayos no destructivos; operadores; INTI.

Es el objetivo de esta presentación breve difundir en el Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo las distintas aplicaciones de los END, sus alcances y la importancia del rol del operador de END.

Los Ensayos No Destructivos (END) nos permiten, como su nombre lo dice, obtener información manteniendo la funcionalidad o integridad del objeto de estudio. Es una disciplina ampliamente difundida en la industria y que se encuentra en constante evolución, con nuevos métodos que permiten obtener más y mejor información.

Resulta sencillo conocer a los END haciendo una analogía con la medicina. De esta manera, podemos pensar en un médico que para realizar un diagnóstico se basa en diversos estudios para obtener la información que necesita y no se encuentra a simple vista. Radiografías, electrocardiogramas, ecografías, videoscopias, entre otros, son estudios que brindan, individualmente o combinados, información cualitativa o cuantitativa de gran valor. Resulta destacable que, de los estudios nombrados anteriormente, todos se representan con imágenes que el médico o el técnico, deberán interpretar y evaluar. Lo mismo sucede con los END y, de hecho, muchos ensayos tienen su origen en los estudios médicos. Cuando hablamos de END, hablamos de radiografías, ultrasonidos, inspecciones visuales, ensayos ópticos, entre muchos otros. Cabe destacar que, así como los cuerpos humanos son prácticamente todos similares en tamaño, morfología y tejidos “simplificando” el trabajo, el conjunto de obras de arte representan distintas formas y materiales.

Entonces, tenemos como definición que un END es una herramienta de diagnóstico que no modifica la funcionalidad de la pieza. Este concepto no es absoluto, sino relativo y quedará sujeto a las características de la muestra a ensayar. Habrá que conocer el alcance de cada END, sus fundamentos físicos, sus ventajas y desventajas, para saber cuál es el que brindará la información que buscamos y, sobre todo, el que resulta no invasivo para el tipo de muestra que se está inspeccionando.

¹ Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI). prgonzalez@inti.gov.ar

² Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI). mpianetti@inti.gov.ar

Son ejemplos de END aplicados a los bienes culturales, las radiografías realizadas a obras pictóricas en busca de arrepentimientos del artista o para diferenciar sustratos o pigmentos a base de plomo. Este mismo ensayo se utilizará para inspeccionar internamente esculturas en busca de insertos metálicos o arreglos enmascarados, entre otras posibilidades. Por otra parte, podemos pensar en una inspección visual remota, utilizando cámaras videoscópicas para evaluar la integridad de la estructura interna de una escultura que se encuentra al aire libre. En el caso del ensayo de ultrasonidos, similar a una ecografía, podría ser útil para evaluar la integridad de patrimonio arquitectónico, en este caso necesitando un contacto físico con la muestra. Estos pocos ejemplos son una demostración de cómo la disciplina de END sirve a la conservación y restauración de bienes culturales.

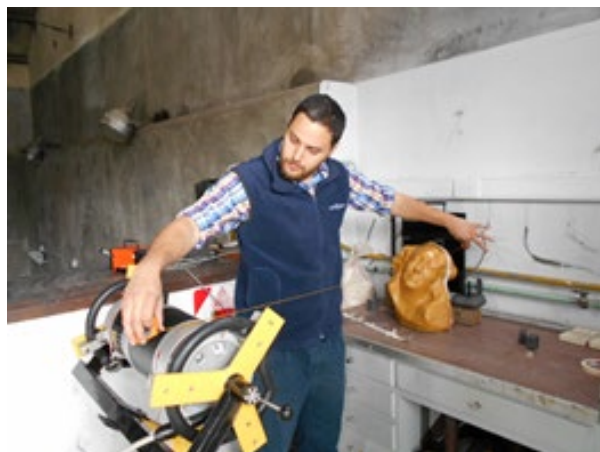


Figura 1. Ensayo de Radiografía industrial a escultura con procesamiento digital - INTI. Fotografía tomada por los autores.

En función de la complejidad que supone discernir el método de ensayo más indicado, ejecutarlo y particularmente interpretar y evaluar los resultados, queda en evidencia el rol clave que cumple el operador de END. Es decir, para asegurar un buen ensayo será necesario contar con un buen operador. Esto, en el ámbito de los END de nuestro país, lo aseguramos a través de la calificación y certificación del personal establecida por la norma IRAM NM ISO 9712 (2014). Esta norma describe todo el proceso de calificación y certificación como ser los requisitos, las limitaciones, los plazos, las instituciones y las instancias a llevar a cabo. De alguna manera, salvando las distancias, el proceso de certificación de personal de END podría asimilarse al trámite de obtención de una licencia de conducir que supone instancias de capacitación y evaluación, requisitos físicos, vencimientos, etc. La diferencia fundamental reside en que la licencia de conducir es obligatoria para conducir, mientras que la certificación resulta voluntaria para realizar END.



Figura 2. Esquema de proceso de certificación según Norma IRAM NM ISO 9712.

Siempre resultará altamente beneficioso que el operador de END, que tendrá todos los conocimientos y experiencias asociadas al ensayo, trabaje junto a los especialistas de las disciplinas del arte como ser restauradores, peritos o artistas. En resumen, será el especialista del arte quien sepa “qué buscar” y el operador de END quien sepa “cómo encontrarlo”.

El INTI, como organismo público de articulación tecnológica, cumple un rol fundamental en el ámbito de los END, siendo organismo certificador, brindando capacitaciones, evaluando operadores de ensayo, realizando actividades de difusión y prestando servicios e investigando. En este sentido, el programa RESTAURAR, conformado por varias áreas del INTI, incluido el Departamento de END, brinda asistencia científico tecnológica de alto nivel para la puesta en valor de bienes culturales.

Referencias bibliográficas

Norma IRAM NM ISO 9712. 2014. "Ensayos no destructivos. Calificación y certificación del personal para END". Buenos Aires: IRAM.

EL ARCHIVO DE LO INTANGIBLE: EL CENTRO DOCUMENTAL DE LA FUNDACIÓN CLORINDO TESTA

Paula Bauer¹
María D'Ambrosio²

Resumen

El Centro Documental de la Fundación Clorindo Testa se enfrenta a varios desafíos. El primero reside en elaborar una estrategia que permita lograr la comunión entre un archivo que debe –necesariamente- tener un orden, con el deseo de que el mismo refleje la personalidad de un personaje hartamente conocido por su desorden. El segundo, en recuperar la memoria oral que evoca a Testa, registrarla y ponerla en valor a través de un método que comprenda esas anécdotas como documentos intangibles, igual de reveladores o aún más que un documento tradicional.

Palabras clave: registro; documentación; patrimonio; memoria; archivo de arte contemporáneo.

La Fundación Clorindo Testa (FCT) surgió como consecuencia lógica del deseo de preservar y difundir el extenso legado del arquitecto/artista. Apenas unos años después de su fallecimiento, la familia Testa decidió convertir su estudio y taller, ubicado en Av. Santa Fe y Callao, en la sede de la Fundación. Para cumplir con su objetivo, se plantearon inicialmente tres lineamientos: la apertura al público de su espacio de trabajo, la organización de exhibiciones y actividades educativas y la promoción de proyectos de investigación a propósito de su pensamiento de marcado carácter humanista.



Figura 1. Estudio Abierto. Fundación Clorindo Testa.
Fotografía tomada por las autoras.

¹ Fundación Clorindo Testa. info@fundacionclorindotesta.org

² Fundación Clorindo Testa. info@fundacionclorindotesta.org

En el 2019, luego de haber sido beneficiados por el Régimen de Promoción Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Ley Nro. 2264, 2006), se comenzaron las tareas para la apertura del espacio expositivo. Fue entonces cuando se cobró noción de la cantidad de material documental existente que, a simple vista, ocupaba estanterías, cajas y cajones. A raíz de esta observación y tras un estudio preliminar del material, nació la preocupación no sólo de ordenar y ubicar todo ese volumen en un lugar unificado, sino también el deseo de conformarlo en un centro documental. Su conformación no sólo respondió a las necesidades mencionadas anteriormente, sino que se lo considera como puntapié para actividades que se están desarrollando en el presente, y otras que se encararán en el futuro.

Por otro lado, en vistas de postularse como referente de la figura de Testa, la FCT se propone en una primera instancia centralizar todo documento y escrito disponible relativo a su persona y sus obras. Para ello, antes de considerar la adquisición de materiales nuevos, el primer paso consiste en el registro y catalogación de todo lo que actualmente se posee.

El Centro Documental de la FCT posee una característica distintiva, que es la de contar con materiales provenientes de dos disciplinas, aunque no absolutamente indisociables, sí distinguibles: el arte y la arquitectura. El primer problema reside entonces en la definición de un criterio que permita trazar una línea divisoria entre las diferentes esferas. A primera vista, parecería tarea sencilla: esta división, a efectos de organización, resulta obvia si consideramos un documento referido a la construcción de un edificio contrapuesto a una instalación artística. Pero los límites devienen difusos cuando tratamos con croquis o dibujos preparatorios, que tanto abundan en el archivo. ¿De qué lado ubicarlos? Por otro lado, el mismo Testa nunca eligió una actividad por sobre la otra y solía mencionar que ambas comenzaron casi paralelamente. Entonces nos encontramos frente a la disyuntiva de desdoblarse el material o hacerle honor a sus múltiples facetas entrecruzadas.

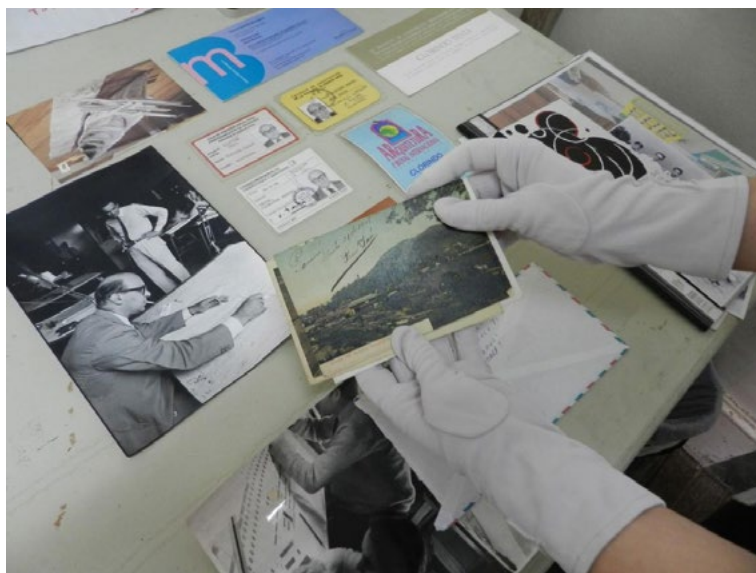


Figura 2. Centro Documental de la Fundación Clorindo Testa.
Fotografía tomada por las autoras.

Al momento de proponerse la tarea de organización del archivo, cabe mencionar que ya existían inventarios previos. MIRA Registro realizó un relevamiento coordinado por María Paula Zingoni y Pía Villaronga de la obra plástica en posesión de la FCT. Fue oportunamente digitalizado y subido a la nube para consultas internas, a través de una base de datos personalizada desarrollada por MIRA Registro. Asimismo, existieron iniciativas de inventarios de los dibujos y planos arquitectónicos guardados en el estudio, pero se trató de tentativas informales. Por ese motivo, una de las tareas más dificultosas a la que nos enfrentaremos prontamente será la de replicar esas tareas con la obra arquitectónica. En efecto, en lo referido a los planos, todavía no hay consenso respecto de la institución con la que se unirán fuerzas para llevar adelante su digitalización.

Sin embargo, una tarea que se inició en enero de 2020 fue el orden, limpieza, y consiguiente catalogación de la biblioteca. Hasta este punto no se encontraron mayores complicaciones más allá de la evidente ambición de la tarea. Esto se debe al volumen de documentación de la cual se dispone, sumado al hecho de que la variedad de soportes y dimensiones de los documentos complejizan la sistematización de la catalogación. La abundancia de denominaciones arbitrarias tampoco agiliza las tareas: surgidas con la intención de condensar el proyecto en una idea o un título, al momento de cruzar datos para conformar una base estandarizada de información, terminan dificultando el proceso.

Rápidamente se presentó el primer dilema: ¿cómo lograr la comunión entre un archivo que debe –necesariamente– tener un orden, con el deseo de que el mismo refleje el carácter de un personaje harto conocido por su informalidad a la hora de estibar

documentación? De hecho, el archivo-biblioteca fue recibido en un estado similar al que fue dejado por Testa: sin un orden ni lógica aparente. El desafío consiste en el ensayo de estrategias que promuevan el equilibrio entre una experiencia agradable para el investigador o interesado, a través de la accesibilidad de los materiales, sin dejar de dar cuenta de las peculiaridades del espíritu de Testa, y hasta evidenciando y celebrándolas. Cómo resolver esa paradoja continúa siendo una de las principales preguntas que motorizan el hacer del archivo de la FCT.

Un ejemplo iluminador es el siguiente: tras la digitalización de diarios, se notó que algunas hojas tenían manchas de pintura en aerosol. Muy probablemente, Testa las haya utilizado para proteger la mesa o piso de su taller de pintura dentro del estudio. En algún punto, consideramos que esas manchas son más valiosas que la información que pueda contener escrita la nota en cuestión. En cierta medida dan cuenta de un rasgo de su personalidad confirmada tanto por sus allegados y colaboradores, como por el estado del archivo: “no le importaba”. En efecto, esas manchas hablan más de su carácter relajado, humilde y del hecho de que no conservaba muchos de los recortes que lo mencionaban en carpetas de folios, sino que los usaba para enmascarar a la hora de pintar.

El Centro Documental de la FCT se preocupa prioritariamente por el rescate de ese tipo de relatos paralelos, subterráneos, que resultan mucho más ricos y que nos acercan a la persona detrás del arquitecto/artista. Si bien el objetivo a largo plazo es condensar toda la información existente referida a Testa, de momento el Centro Documental cuenta con este distintivo que lo vuelve una fuente de informaciones que no se pueden reponer en otros archivos, aunque algunos de los materiales de lectura sean los mismos.

Otra arista que resulta interesante explorar es el desafío de archivar lo intangible: cómo recuperar la memoria oral que evoca a Testa, registrarla y ponerla en valor. La cantidad de anécdotas a propósito suyo resulta abrumadora. Muchas personas que conocieron, trabajaron o simplemente compartieron algún momento con Testa, lo recuerdan vívidamente y ansían contar su experiencia. Estos relatos no sólo proporcionan fragmentos de su biografía, sino que también testimonian sobre rasgos de su personalidad, difíciles de rastrear en la bibliografía disponible. Al comprender esas anécdotas como documentos intangibles, igual de reveladores o aún más que un documento tradicional, surgió la inquietud de elaborar un anecdotario. ¿Qué medio resulta el idóneo para registrar estos relatos? ¿Cómo tratarlos y catalogarlos en el concierto de documentos tangibles con los que se trabaja habitualmente?

En una primera instancia, entrevistamos a su familia y a sus colaboradores para obtener un panorama del trabajo en el estudio y de la cotidianidad de Testa con el fin de poder incorporar estos relatos a las visitas guiadas y así lograr la mejor representación posible de su persona. En una segunda instancia, las anécdotas fueron llegando de manera espontánea. A partir de esta experiencia se adoptó una estrategia de recopilación de anécdotas. Se hizo un llamamiento a través de las redes sociales, invitando a los seguidores que hayan conocido a Clorindo a que compartan sus intercambios con nosotros. La información básica que se le pidió a cada colaborador fue su nombre, contacto y fecha aproximada del evento descrito. Junto con la anécdota, las informaciones provistas fueron ingresadas en una base de datos, al igual que cualquier otro documento. Vale aclarar que la FCT está abierta a la recepción de anécdotas permanentemente.

En la FCT apreciamos este tipo de datos porque comprendemos que hay mucha información que está dispersa y que ni siquiera será posible encontrarla en el estudio. En ese sentido, queremos conformar un archivo colaborativo y abierto a la comunidad, que incluya datos procedentes de fuentes externas. Al investigar, muchas veces faltan piezas del rompecabezas y por un comentario azaroso de alguna persona involucrada se resuelven misterios. Por ello, existe la posibilidad de que en algún momento se genere un archivo online, en el cual el público pueda sumar información pertinente y que tenga un criterio similar al de Wikipedia, cuyas entradas deben ser corroboradas por otros miembros de la comunidad.

Por último, la FCT busca reforzar la idea de comunidad tanto a través de sus agentes como con personas externas a ella: se valora por sobre todas las cosas el entusiasmo de quienes colaboran en sus tareas, sin dar tanta relevancia a cuánta experiencia se posea, privilegiando gente que entienda la figura de Testa y la intención de su Fundación. De este modo, se encuentra una forma de rendirle homenaje, permitiendo la consulta de su archivo, pero sin traicionarlo ni querer imponerle una rigurosidad muy impropia de él.

El fin último del Centro Documental de la FCT es poner a disposición de la comunidad una variedad y calidad de materiales que permitan contar una historia más rica e íntima de la que puede ser descubierta en otros archivos. Esto resulta posible gracias al diferencial que posee la FCT: contar con anécdotas y recuerdos de primera mano de gente que lo conoció y que resultan fundamentales para dar cuenta de la persona detrás del artista/arquitecto y que permiten pintar una imagen de cómo era realmente Clorindo.

A través del trabajo de archivo, comenzamos a conocer esa faceta más humana y cercana. El orden del mismo no era prioridad para Testa. Esto, por un lado, pone frenos en nuestra labor pero, por el otro, la vuelve más satisfactoria. Al hurgar en sus papeles, fotografías y documentos, nunca antes visitados, encontramos nuevas fuentes de información y también gratas sorpresas.



Figura 3. *Estoy vivo* de Clorindo Testa, tinta y acuarela sobre cartulina, 100x120cm, 1993.

Fotografía © Fundación Clorindo Testa.

Proponemos la idea de un archivo abierto, que se alimente de memorias compartidas para continuar creciendo y así mantener vivo su legado. Para Anna Maria Guasch (2005: 158):

“Al archivo se le pueden asociar dos principios rectores básicos: la mnéme o anámesis, (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la hypomnema (la acción de recordar). Son principios que se refieren a la fascinación por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información) en tanto que contraofensiva a la “pulsión de muerte”, una pulsión de agresión y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria”.

En este sentido, si el archivo es una defensa ante esa “pulsión de muerte” se lo puede pensar como pulsión de vida. Nuestra labor desde la FCT es trabajar atravesados por ese eje. Tal como reza una de las obras de Testa perteneciente a su serie de los gritos, *Estoy vivo* se toma como motor de todas las actividades que lleva adelante la FCT y como forma de pensar el trabajo de archivo: como una protección/reacción frente a la “pulsión de muerte”.

Figura 4. Autoridades de la Fundación Clorindo Testa.

<https://fundacionclorindotesta.org>

	Teresa Bortagaray de Testa - Presidenta Joaquina Testa - Tesorera Julia Laspiur - Secretaria Graciela Siscar - Asistente
✉ info@fundacionclorindotesta.org f Fundación Clorindo Testa 📷 fundacionclorindotesta	Julio Suaya - Director Juan Fontana - Asesor Oscar Lorenti - Asesor
	Paula Bauer - Comunicación y patrocinios María D'Ambrosio - Centro documental

Referencias bibliográficas

GUASCH, A. M. 2005. "Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar". *Materia. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona*, Vol. 5: 157-183.

LEY Nro. 2264. 2006. Régimen de Promoción Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Boletín Oficial CABA Nro. 2618. Publicada el 14/12/2006.

D-STRETCH: UNA ALTERNATIVA *OPEN ACCESS* PARA EL DIAGNÓSTICO NO INVASIVO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Romina Gatti¹
Lucas Gheco²
Damasia Gallegos³
Marcos Tascón⁴
Fernando Marte⁵

Resumen

Esta investigación se centró en la indagación de alternativas metodológicas y técnicas no-invasivas para estudiar las pinturas de caballete del Arte Concreto Rioplatense. Estas obras, en su mayoría, poseen superficies perfectamente lisas y pulidas, características que restringen en gran medida los métodos de diagnóstico. A continuación, presentaremos una primera etapa de evaluación de las potencialidades y límites del software ImageJ con el plugin D-Stretch, como una herramienta de análisis preliminar a partir de fotografías, con el fin de obtener información técnica de la obra bajo estudio.

Palabras clave: D-Stretch; análisis no invasivo; *Open Access*; fotografía.

Al enfrentar una obra de arte contemporáneo y moderno, las miradas tradicionalistas de la restauración y la conservación deben modificarse y buscar recursos alternativos que se adapten a las características de este arte, que implica un abanico amplio de materiales. Esta problemática se hace particularmente evidente en las técnicas de diagnóstico que se utilizan para evaluar las obras ya que, en su mayoría, involucran tanto pérdida de materiales irremplazables como así también cambios estéticos. En vista de estos problemas, el diálogo interdisciplinario puede brindar nuevos abordajes metodológicos-técnicos que permitan superar dichos obstáculos y avanzar en su estudio.

Al respecto, desde hace más de una década en el estudio arqueológico del arte rupestre prehispánico son empleados diferentes programas informáticos con el objetivo de avanzar en el registro de este tipo de pinturas y grabados, por lo general poco visibles luego de cientos o miles de años desde su ejecución (Acevedo y Franco 2012; Le Quellec *et al.* 2015). Una de las aplicaciones de mejor desempeño en este campo es el D-Stretch, un plugin del software ImageJ, especialmente diseñado para el tratamiento de imágenes de arte rupestre. Este software *Open Access*, permite la detección de pinturas y grabados rupestres en avanzado estado de deterioro y casi desleídos, con la posibilidad de registrar trazos precisos, diferentes tonalidades y detalladas superposiciones entre figuras, utilizando únicamente fotografías digitales tradicionales. El empleo de esta técnica permite resaltar las diferencias de color, mejorando los contrastes por medio de algoritmos que generan una imagen de colores falsos (Martínez *et al.* 2013; Quesada 2010).

Ahora bien, ¿podremos utilizar este programa para encontrar huellas de los distintos materiales utilizados en la pintura o deterioros ocultos a simple vista en las obras de arte concreto?; ¿podremos utilizarlo como complemento a las técnicas de diagnóstico no invasivo o micro-invasivo, minimizando la manipulación e invasividad de la obra?

¹ Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC-TAREA), UNSAM. rgatti@unsam.edu.ar

² Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC-TAREA), UNSAM. Centro de Investigaciones y Transferencia Catamarca (CIT-CA), CONICET-UNCA. gheco@hotmail.com

³ Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC-TAREA), UNSAM. dgallegos@unsam.edu.ar

⁴ Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC-TAREA), UNSAM. Instituto de Investigación e Ingeniería Ambiental (3iA), UNSAM. mtascon@unsam.edu.ar

⁵ Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC-TAREA), UNSAM. fmarte@unsam.edu.ar

El objetivo general de este trabajo es evaluar las potencialidades y límites del software D-Stretch, como herramienta para el registro y documentación del arte contemporáneo y moderno. Para ello, recurrimos a fotografías de pinturas de caballete, seleccionando obras del periodo de Arte Concreto Rioplatense (décadas del 40 y 50). Estas obras, en su mayoría, tienen la particularidad de estar compuestas por superficies pictóricas lisas perfectamente pulidas. Esta condición restringe el diagnóstico, de manera casi exclusiva, a técnicas no invasivas, lo cual otorga mayor relevancia al problema metodológico-técnico en cuestión. En esta oportunidad, presentamos los resultados de una primera etapa de prueba con la técnica mencionada.

Metodología

Se utilizaron fotografías en alta calidad, del anverso y reverso de 10 obras, tomadas con luz visible y ultravioleta. El propósito específico de estos primeros ensayos fue buscar la presencia de barniz, repintes e imágenes ocultas o poco visibles; evaluar el estado de conservación e identificar rastros de las herramientas utilizadas durante la ejecución de las pinturas. Este recurso, que hasta el momento no ha sido empleado para este tipo de obras, brinda un primer acercamiento a irregularidades que no se perciben a simple vista y que revelan maneras de trabajar del artista o posibles deterioros.

Una vez tomadas las fotografías, éstas se procesaron con la aplicación D-Stretch del software ImageJ. El D-Stretch opera con numerosos espacios de colores, que resaltan y mejoran las diferencias encontradas en la fotografía dentro del espacio seleccionado. Cada espacio funciona distinto dentro de la gama de colores y, por lo tanto, produce resultados diferentes.

Resultados

En la obra *Relieve* de Gregorio Vardánega (Fig. 1), perteneciente al MALBA, el espacio LAB arrojó varios resultados de interés. Posiblemente las diferentes tonalidades, revelan los rastros de la pincelada y la carga de material, indicando el tipo de herramienta empleada para ejecutar la obra. En cuanto al cuadrado amarillo, el falso color pone de manifiesto el fenómeno de grietas que no se percibe con la luz visible.

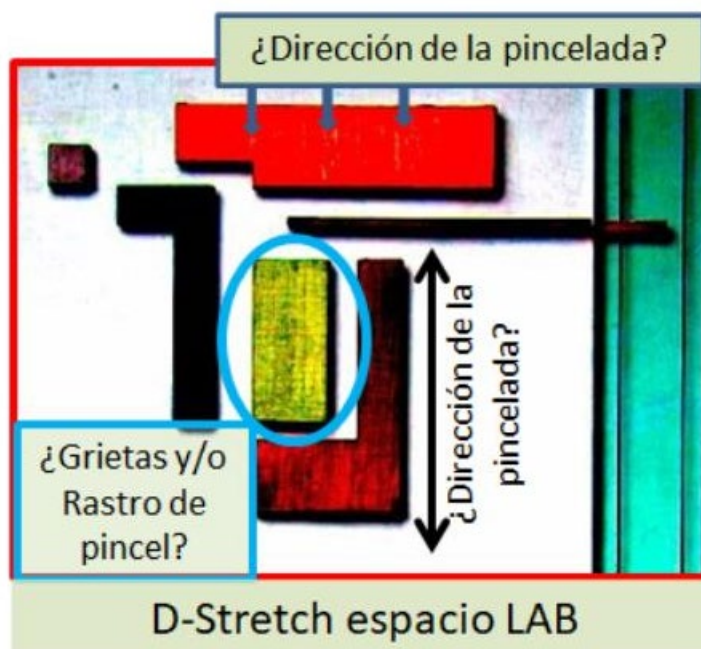
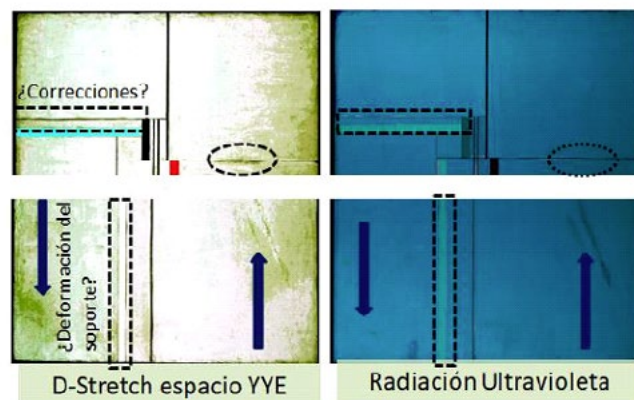


Figura 1. Detalle de *Relieve* (1948), Gregorio Vardánega. Colección MALBA. Técnica: Óleo sobre madera y vidrio. Dimensiones: 74,2 x 52,8 x 4,4 cm. Fotografía tomada por Romina Gatti.

En la obra *Composición* de Tomás Maldonado (Fig. 2), que forma parte de la colección del MNBA, el empleo del D-Stretch ratificó y complementó el relevamiento realizado con radiación UV desde el espacio de color denominado YYE. No solamente se identificaron las irregularidades del soporte y las correcciones realizadas por el artista, sino que también, con el uso del software, aparecieron anomalías en los bordes que podrían sugerir alteraciones y recubrimientos superpuestos en las zonas laterales.

Figura 2. Detalle de *Composición* (1950),
Tomás Maldonado. Colección MNBA.
Técnica: Óleo sobre tela. Dimensiones:
100 x 73 cm.
Fotografía tomada por Romina Gatti.



En la obra *Concret A4* de Lidy Prati, (Fig. 3), que forma parte de la colección del Ministerio de Relaciones Exteriores, tres espacios de colores (IRE, CRGB y YUV), dejaban en evidencia ciertas anomalías. En la Figura 3 se puede observar, cómo se repite el patrón de las posibles pinceladas y las diferencias de carga matérica, pero también, el algoritmo generó manchas que podrían exponer la presencia de repintes. No sólo eso, sino que, además, el D-Stretch hizo visible cierta corrección y/o modificación de la pintura.



Figura 3. Detalle de *Concret A4* (1948), Lidy Prati.
Colección Ministerio de Relaciones Exteriores.
Técnica: Óleo sobre hardboard
Dimensiones: 84x60 cm.
Fotografía tomada por Romina Gatti.

En la obra *3 Círculos Rojos* de Rhod Rothfuss (Fig. 4), que también pertenece a la colección del MALBA, el empleo de D-Stretch fue relevante, tanto en la pintura como en el marco. Para el marco, el *software* registró (utilizando el espacio de color CRGB), áreas claras que posiblemente sean producto de las diferencias en las cargas y espesores pictóricos. Se complementó la información del marco, con la observación de la obra con luz tangencial confirmando que, en las áreas marcadas, la obra tenía restauraciones y mayor espesor de la capa pictórica. En la obra, el programa reveló (con el espacio de color Y'Ye) dos áreas blancas con una importante diferencia de capa pictórica en comparación al resto de la superficie. Al mirar con detenimiento la fotografía con luz visible apreciamos cómo, en estas zonas, el amarillo es levemente más claro, posiblemente, producto a una reducción del material por una restauración.

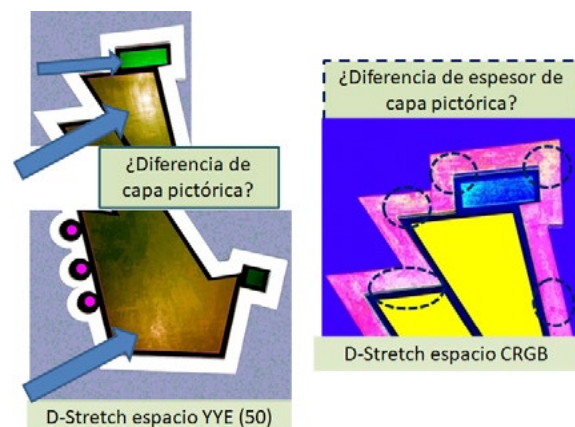


Figura 4. Detalle de *3 Círculos Rojos* (1948),
Rhod Rothfuss. Colección MALBA.
Técnica: Enduido y esmalte sobre madera.
Dimensiones 100 x 70 cm.
Fotografía tomada por Romina Gatti.

En la obra denominada *Pintura N° 15* de Raúl Lozza (Fig. 5), perteneciente al MAMBA, tres espacios de color (CRGB, LAB y YYE) manifestaron una degradación del tono y puntos más claros. En cuanto a la degradación, es posible asociarlo con una diferencia en la carga empleada para aglutinar el color o también podría tratarse de un repinte. El fenómeno de los puntos claros, en cambio, es similar al que, a través de la observación con radiación UV, identificamos como ataques biológicos. Este contraste entre las tonalidades estaría indicando entonces la misma situación. Por último, uno de los espacios registró cuatros puntos oscuros que podrían ser producto de una imperfección del soporte o huellas de alguna herramienta durante la ejecución de la obra.

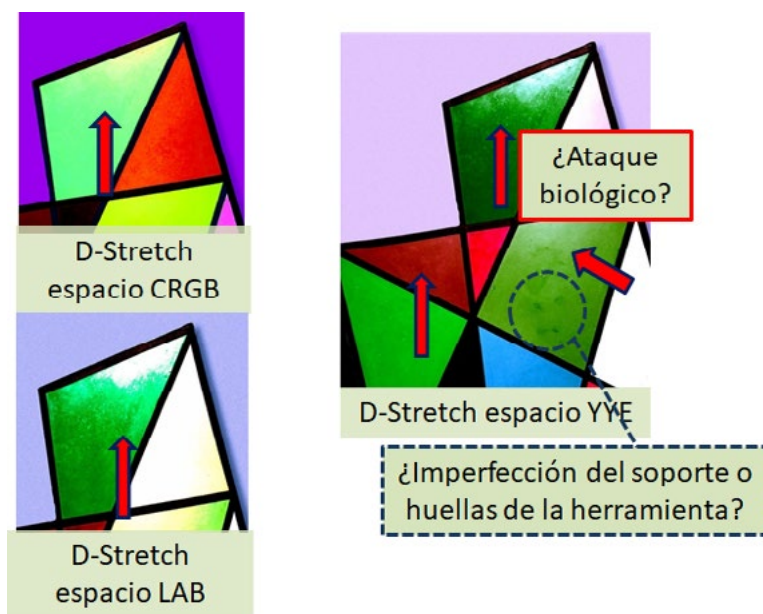


Figura 5. Detalle de *Pintura N° 15*, Raúl Lozza.
Colección MAMBA.
Fotografía tomada por Romina Gatti.

Palabras finales

En base a los resultados obtenidos, podemos afirmar que los algoritmos que utiliza el programa para generar falsos colores consiguen dejar en evidencia, a partir de diferentes tonalidades, información técnica como modificaciones realizadas por el artista, diferencias de espesores, huellas de herramientas, entre otros aspectos. Del mismo modo, en cuanto a la conservación, es posible identificar antiguas intervenciones como repintes pictóricos o alteraciones del color que podrían delatar la presencia de ataque biológico.

Como conclusión, a partir de una fotografía en alta calidad, el programa ImageJ Plugin D-Stretch permite un primer acercamiento a las características técnicas y el estado de conservación del arte contemporáneo y moderno, de forma fácil, rápida, económica, accesible y sin la necesidad de manipular la obra. Los resultados obtenidos, a través de esta herramienta *Open Access*, resultan sumamente ventajosos durante la etapa de registro y diagnóstico no invasivo y constituyen un indicador inicial que puede, luego, complementarse y/o combinarse con otras técnicas analíticas.

Referencias bibliográficas

- ACEVEDO, A., FRANCO, N. V. 2012. "Aplicación de DStretch-ImageJ a imágenes digitales del arte rupestre de Patagonia (Argentina)". *Comechingonia Virtual*, 6 (2): 152-175.
- LE QUELLEC, J.L., DUQUESNOY, F. y DEFASNE, C. 2015. "Digital image enhancement with DStretch®: Is complexity always necessary for efficiency?" *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 2 (2-3):55-67.
- MARTÍNEZ COLLADO, F. J., MEDINA RUIZ, A. J. y DEL TORO, M. 2013. "Aplicación del plugin DStretch para el programa ImageJ al estudio de las manifestaciones pictóricas del abrigo Riquelme (Murcia)". *Cuadernos de arte rupestre: revista del Centro de Interpretación de Arte Rupestre de Moratalla*, 6:113-127.
- QUESADA MARTÍNEZ, E. 2010. "Aplicación Dstretch del software Image-J. Avance de resultados en el Arte Rupestre de la Región de Murcia". *Cuadernos de arte rupestre*, 5:14-47.

ALMACENAJE, EXPOSICIÓN Y CONSERVACIÓN DE ESTRUCTURAS TRIDIMENSIONALES. LAS ESTRUCTURAS VOLADORAS DE YTURRALDE

Carmen Estrela Monreal¹
Laura Silvestre García²
Laura Fuster López³

Resumen

Las estructuras voladoras constituyen una parte esencial de la producción artística de Yturralde desarrollada entre los años 1970 y 1990. Con motivo de la exposición *Transfinito. Yturralde* y partiendo de los planos y restos de estas estructuras que aún conservaba en su taller, se inició un proceso de trabajo interdisciplinar de reconstrucción y montaje de dos de ellas, en donde las entrevistas mantenidas con el artista, así como su dirección y supervisión constante, fueron claves para facilitar la comprensión de estas obras y acometer su restauración tal y como el artista las concibió originalmente.

Palabras clave: Yturralde; cometas; conservación; restauración; exposición.

Introducción

La problemática que plantea la conservación y restauración de obras de arte contemporáneo difiere considerablemente de la de las obras tradicionales, trabajando desde escenarios más flexibles en los que se conjugan un gran número de conceptos, metodologías y teorizaciones. A ello hay que añadir que, a menudo, el contacto con el artista es posible y su voluntad es decisiva y determinante en el estudio de la obra, su restauración, exposición y en el planteamiento de soluciones conservativas y de almacenaje. En este sentido, la entrevista con el artista se convierte en una metodología imprescindible a la hora de comenzar a trabajar con su obra.

Un caso de estudio. Las cometas de Yturralde

La muestra *Transfinito. Yturralde* (Silvestre 2018) que tuvo lugar en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València⁴ (UPV) (Valencia, España), rindió un merecido homenaje al artista, profesor y alumno de esta Facultad. Toda su trayectoria, sus escritos, galardones e innumerables muestras en espacios de reconocido prestigio del ámbito nacional e internacional, dan buena cuenta del lugar que ocupa en la historia del arte español⁵.

¹ Universitat Politècnica de València (UPV). caresmon@bbaa.upv.es

² Departamento de Escultura, Universitat Politècnica de València (UPV). lausilga@esc.upv.es

³ Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València (UPV). laufuslo@crbc.upv.es

⁴ Del 20 de diciembre de 2018 al 28 de febrero de 2019.

⁵ Recientemente galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas de 2020, concedido por el Ministerio de Cultura y Deporte de España BOE, nº322, 10 de diciembre de 2020, pp. 113175- 113176.

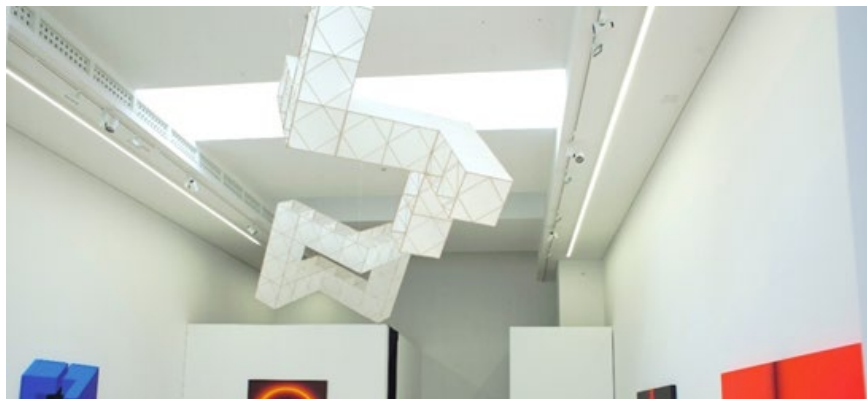


Figura 1. Detalle de la Exposición *Transfinito*.
Yturralde. Fotografía tomada por las autoras.

Una parte esencial de la producción artística que Yturralde desarrolló entre los años 1970-1990 fueron sus estructuras volantes. Yturralde siempre mostró una gran fascinación por el vuelo y por la geometría (Yturralde 2012). Fue con su ampliación de estudios en el Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.) en Boston (1975), cuando creó las primeras estructuras capaces de volar y unió diversos campos de conocimiento: geometría, matemáticas, arte, naturaleza.

Sus clases de pintura se convirtieron en improvisado taller en el que construir con los alumnos estas cometas, que posteriormente hacían volar en la playa. Este espíritu de colaboración con el artista es precisamente el que se quiso recuperar para este proyecto. Partiendo de los planos y materiales que Yturralde conservaba, se inició un proceso de trabajo interdisciplinar bajo su atenta dirección y supervisión, que condujo a la reconstrucción y montaje de las piezas mostradas en la exposición.

La entrevista con el artista

La entrevista con el artista ha permitido entender el proceso de creación, el contexto social y cultural en el que las estructuras fueron creadas, los materiales empleados y su porqué y la idea subyacente, así como valorar cuestiones como intervenciones futuras, su exposición en sala o su almacenaje en pro de su perdurabilidad.



Figura 2. Entrevista con Yturralde el 18 de febrero de 2019 en la Sala Josep Renau.
Fotografía tomada por las autoras.

Los materiales

Una consideración a tener en cuenta es la importancia que los materiales tienen en la obra y su relación con el discurso estético y funcional.

“Buscábamos materiales de todo tipo. Efectivamente, materiales muy ligeros ya que tenían que volar. El interés que mostrábamos con gente afín a estas ideas era encontrar elementos que fueran muy ligeros, pero al mismo tiempo fueran lo más orgánicos posibles de tal manera que, (hablo de los años 70, cuando ya existía la fibra de carbono, material ligero y resistente, pero que no estábamos dispuestos a utilizar), si caían al mar, no terminaran en la cadena alimentaria de algún supermercado, es decir, fueran degradables en la medida de lo posible: madera de balsa, de pino, papel japonés.

Estudiábamos la forma de trabajar en el espacio y en el tiempo. Esto se mueve. Es una obra cinética. Intervienen otros factores que no intervienen en una escultura fija. Funciona de otra manera, y experimentábamos en esa dirección.

Todo era importante. La idea, la intención, el diseño, los materiales. [...], tenía que equilibrarse todo. Lo que queríamos era utilizar la energía natural del viento, [...]. Buscábamos cualquier material que se acercara lo más posible a lo orgánico, y luego aprendíamos técnicas para que al final el objeto fuera capaz de volar. Todo es importante, la idea y la intención y con lo que pretendes, buscas los materiales adecuados para que eso sea posible”⁶.

Las cometas se conforman a partir del ensamblaje de varios hexaedros, construidos con madera de balsa fundamentalmente. Los planos de las figuras eran recubiertos con papel japonés siguiendo una secuencia concreta y necesaria para que el vuelo fuera posible (Gutiérrez Valero 2008). Toda la estructura se encolaba con adhesivo nitrocelulósico y algún anclaje metálico en los vértices. Por último, y con el objetivo de conferir una cierta rigidez al papel, liberarlo de arrugas durante el vuelo y asegurar su tensión, éste se trataba con un barniz tensor de aerodelismo.

La madera de balsa es conocida por su ligereza y flexibilidad, de muy poca densidad y una dureza tal que la convierte en una madera muy blanda. Esto la hacía ideal para el objetivo que tenía en mente Yturralde.

El papel japonés, fino pero resistente gracias a sus largas fibras y de tonalidades suaves, era capaz de interactuar con la luz, resultando traslúcido, pero a su vez, capaz de impedir, en cierta medida, el pase del aire. Era perfecto para garantizar la sustentabilidad y maniobrabilidad de las cometas en el aire y dotarlas de expresión estética.

Según las palabras de Yturralde en la entrevista:

“La idea que yo tengo es que sean óptimas en el vuelo, pero que a su vez proyecten una cierta expresión, que tengan el nivel estético que yo pretendo. Son estructuras que en vez de estar apoyadas en el suelo están apoyadas en un fluido, que es el aire. Es como una escultura pero que está en otro espacio y por ello se percibe de otra manera.

Queríamos experimentar con la ligereza, con la idea de que una obra de arte, no necesariamente tiene que estar colgada en una galería, sino que puede estar en un entorno natural y utilizando la energía del viento”⁷.

El éxito de que el conjunto de esos materiales yuxtapuestos funcionase como un todo, armónicamente, se debe a la sensibilidad del artista y al conocimiento de la naturaleza de todos estos materiales. Pero, por otra parte, la interacción entre esta variedad de componentes y su envejecimiento, fueron responsables de los numerosos deterioros que presentaban las obras que debían ser reconstruidas para su posterior exhibición.

⁶ Entrevista personal concedida por el artista a las autoras en la UPV de Valencia. Fecha de grabación: 18 de febrero de 2019.

⁷ *Ibidem*.

Su estado de conservación era delicado, con gran acumulación de polvo y suciedad superficial. Por otra parte, las condiciones de humedad y temperatura fluctuantes e inadecuadas, la poca densidad y dureza de la madera y su elevada susceptibilidad al ataque de hongos e insectos, sumada a la propia tensión ejercida por el papel sobre estas estructuras, había generado deformaciones, descolado y/o rotura de muchas varillas. Debido a la desnaturalización del barniz, los movimientos de la madera y el ataque de insectos, el papel presentaba un gran deterioro, en forma de rasgados, roturas y pérdidas importantes.

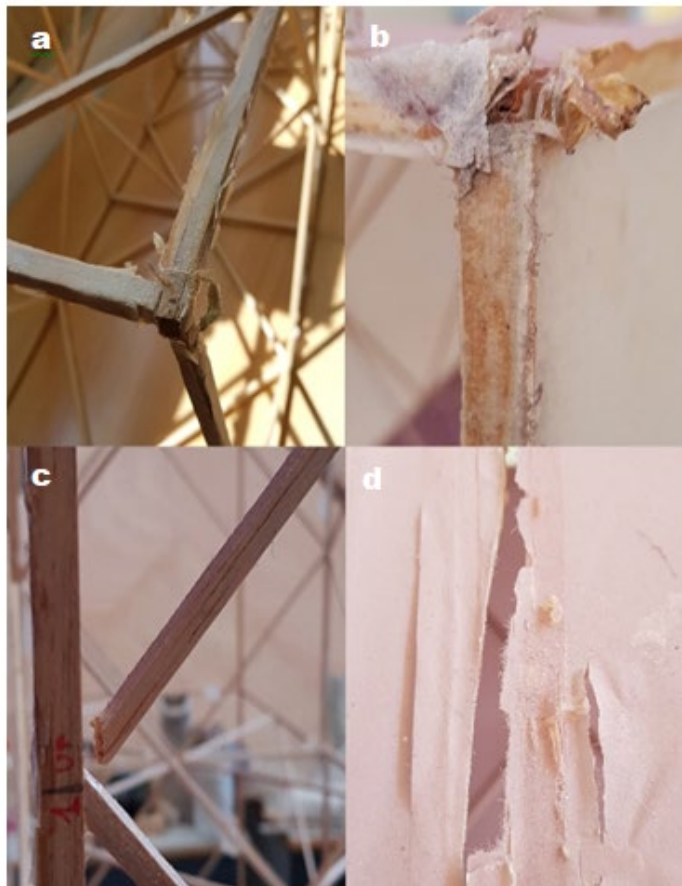


Figura 3. Estado de conservación de las cometas de Yturralde.

- a) Acumulación de suciedad y deterioro de la madera;
- b) desnaturalización del adhesivo;
- c) descolado de varillas;
- d) rasgados y pérdidas del papel.

Fotografías tomadas por las autoras.

Intervención

Una vez entendidos los valores estéticos, históricos y culturales de las obras, el objetivo fue conservarlas en la medida de lo posible, partiendo de la filosofía y la estética con la que las obras vieron la luz y planteando la intervención con responsabilidad y compromiso.

La intervención se llevó a cabo siguiendo siempre las premisas y consideraciones del artista: debía ser una experiencia participativa en el presente, al igual que lo fue cuando las cometas fueron construidas. Para Yturralde, este aspecto fue algo esencial en su trabajo. Según sus propias palabras:

“La experiencia participativa forma parte de la construcción. Los artistas tratan de expresar sus pensamientos, sus emociones a través de lo que pintan, lo que esculpen, etc. El arte funciona cuando hay comunicación. El arte es una forma de comunicación también. Y, por otra parte, a mí siempre me ha interesado la didáctica: el hecho de poder transmitir los conocimientos si uno los tiene, compartirlos y aprender a la vez que compartes y transmites y obtienes una respuesta. Esas respuestas de los otros, en muchas ocasiones, enriquecen las ideas de tus propias obras. Siempre he sentido esa necesidad de compartir”⁸.

⁸ *Ibidem*.

Con todas estas consideraciones, técnicas expresivas, artísticas y emocionales, las fases en la intervención de la obra fueron:

- Retirada de la totalidad del papel.
- Limpieza superficial mecánico en seco de toda la estructura.
- Limpieza de restos de adhesivo con disolvente y remoción mecánica posterior con bisturí.
- Fortalecimiento de la estructura mediante la adhesión de varillas o la sustitución de las que estaban dañadas o perdidas.
- Recubrimiento de los planos de superficie con papel japonés siguiendo la secuencia marcada por el artista.
- Impregnación de las superficies de papel con barniz tensor.

Montaje y exposición

La concepción originaria de estas obras, creadas para volar y para generar experiencias distintas en un entorno distinto a las galerías de arte, condicionó la forma de exposición. Junto a unas fotografías de los años 70 que mostraban el vuelo y que daban cuenta de su funcionalidad a la vez que expresión artística, se suspendieron las estructuras volantes reconstruidas, de tal forma que fuera posible visionarlas mirando hacia arriba, al igual que cuando contemplamos cometas en vuelo. De esta forma, el espacio expositivo se convertía en un elemento expresivo capaz de trasladar al espectador a un espacio natural.

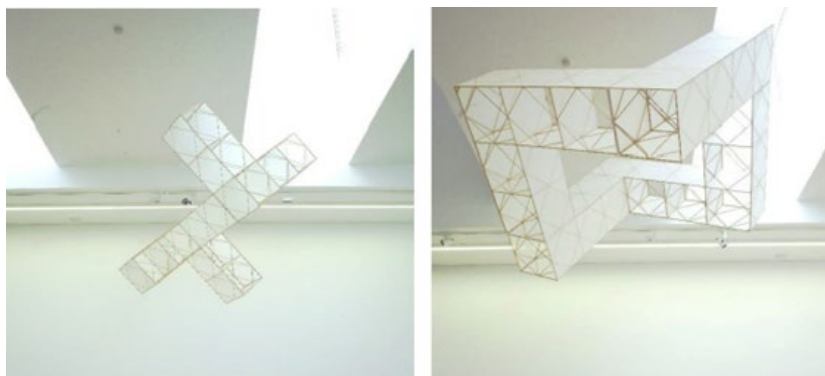


Figura 4. Estructuras voladoras colgadas en la Sala Josep Renau.
Fotografía tomada por las autoras.

Conservación y Almacenaje

Las recomendaciones de conservación preventiva están encaminadas principalmente a evitar fluctuaciones significativas de temperatura y humedad. Para el transporte y/o almacenaje, se ha previsto un embalaje diseñado *ad hoc* para cada obra en particular.



Figura 5. Embalaje diseñado *ad hoc* para almacenaje y transporte de las cometas.
Fotografía tomada por las autoras.

“Me gustaría que siguieran sirviendo como objeto de juego, de contemplación y de reflexión. Y que evolucionen. Yo he podido evolucionar muy poco porque son complejas de construir. Por otra parte, no son objetos de galería para vender y colgar en tu casa. Pueden estar en un lugar como éste, que es donde me gustaría que se quedaran, en la Universidad.

Y luego, pues volarlas. Y quizá tenga interés el hecho de que continúe esta idea y se construyan otras cosas distintas, nuevas y hechas por los jóvenes alumnos de esta Universidad”⁹.

Conclusiones

El proyecto aquí presentado pone de relieve la importancia que tiene la implicación del artista en el proceso de restauración y exhibición de su obra, facilitando su comprensión a nivel conceptual e ideológico.

En el proceso de intervención, la utilización de los materiales proporcionados por el artista aseguró la compatibilidad entre la obra original y añadida, a la vez que garantizaba una cuestión fundamental para el artista: que las obras recuperaran la función para la que fueron creadas, volar.

Agradecimientos

A José María Yturralde, por la generosidad con la que se implicó en este proyecto. A Jaume Chornet (Departamento de Escultura UPV) y Carlos Arteaga por su asesoramiento y trabajo en la construcción y montaje de las estructuras volantes.

Referencias bibliográficas

GUTIÉRREZ VALERO, A. 2008. “El vuelo de la geometría: las estructuras volantes de JoseMaria Yturralde”. *Aena Arte*, 25:45-52.

SILVESTRE, L. (coord.). 2018. *Transfinito-Yturralde*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

YTURRALDE, J.M. 2012. *Entropía*. Sevilla: Los sentidos ediciones.

⁹ *Íbidem*.

PREMIOS A LA TRAYECTORIA ARTÍSTICA EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Paula Casajús¹

Resumen

Como jefa del Área de Documentación y Registro del MNBA, soy responsable del registro, catalogación, inventario y puesta en acceso de la colección del Museo. La de arte contemporáneo presenta desafíos de preservación y exhibición. El Museo recibe desde 2018 las obras de los artistas galardonados por el Salón Nacional con el Premio a la Trayectoria Artística. Las particularidades de la mayoría conllevan retos de catalogación, preservación y accesibilidad. En este caso, presentaré una obra ingresada a la colección a través de estos premios, para manifestar la necesaria revisión del trabajo con este tipo de bienes.

Palabras clave: happening; catalogación; relación obra-espectador; documento; desmaterialización del objeto artístico.

Este breve texto busca poner en evidencia los desafíos que enfrentan los profesionales de los museos durante las prácticas de registro de los bienes culturales cuando estos no se ajustan a las categorías clasificatorias que ofrecen las bellas artes. En particular, se intentará plantear aquí la pregunta acerca de cómo registrar y poner en acceso las obras de arte contemporáneo, en los casos en que su planteo estético propone “la desmaterialización del objeto artístico”.

La tarea de registrar los objetos culturales pertenecientes a las colecciones de los museos está íntimamente ligada al rol social que desempeñan esta clase de instituciones. En este sentido, para el Consejo Internacional de Museos (ICOM, s. f.):

“Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo”.

En la órbita del ICOM, el Comité Internacional de Documentación (CIDOC) reúne a conservadores, bibliotecarios y especialistas de la documentación, del registro, de la gestión de las colecciones y de la informatización. Para el CIDOC (s.f.), la documentación es esencial en el desarrollo de todas las actividades de un museo, ya que permite a la institución gestionar su patrimonio desde los aspectos ético, legal y práctico. La transparencia de gestión, la acreditación de titularidad y el control sobre los bienes son posibles a partir del registro y la documentación.

Para que el Museo Nacional de Bellas Artes pueda cumplir con su misión, es necesario, primero, identificar, catalogar y registrar su patrimonio. Estas tareas son desarrolladas por el Área de Documentación y Registro, que otorga a cada bien un número de inventario, asociado a un registro descriptivo y a su imagen identificatoria, de modo tal que sea posible individualizarlo y localizarlo. A su vez, la información y la documentación vinculadas a la procedencia de cada pieza contextualizan las condiciones de su creación y las circunstancias del ingreso al Museo.

Esta construcción de información realizada por el Área habilita la conservación y el control de la obra, para su posterior circulación conceptual o física. De esta manera, las piezas de la colección se encuentran en condiciones de ser compartidas con los usuarios, los visitantes y la sociedad en general. En este sentido, desde el Área de Documentación y Registro se gestionan los movimientos de la obra dentro del Museo, así como los préstamos para exposiciones organizadas en otras instituciones. También se facilita el acceso a documentación, información e imágenes para determinados fines, como el estudio, la investigación o la difusión de piezas del acervo.

¹ Museo Nacional de Bellas Artes. paula.casajus@mnba.gob.ar

Los avances tecnológicos han modificado el modo de registrar y acceder a las obras de arte. Hasta hace unas décadas, los libros de registro o inventarios en soporte papel eran herramientas vitales para gestionar el patrimonio. Actualmente, estos instrumentos fueron reemplazados por sistemas informáticos que permiten realizar múltiples asociaciones, lo que agiliza las búsquedas y enriquece los datos disponibles acerca de los bienes. A su vez, el relevamiento fotográfico digital ha facilitado la identificación de las obras, ya que es posible contar con gran número de imágenes que nos acerquen a su visualización. Por otro lado, los sitios web se han convertido en un modo de acceso directo y remoto a las colecciones.

Las Áreas de Documentación y Registro de los museos pueden considerarse centros de información y de gestión del conocimiento, al servicio de los usuarios internos y externos que requieran distintos tipos de datos y referencias sobre los bienes de una colección. Con los nuevos soportes digitales y a partir de las crecientes prácticas de consumo de información, que también alcanzan a los bienes culturales, sería interesante que las unidades documentales y los fondos bibliográficos reconsideraran sus diferencias tipológicas y clasificatorias, y compartieran sistemas integrados de registro que habiliten el cruce de relaciones.

El acervo del Bellas Artes

La colección original del Museo Nacional de Bellas Artes, iniciada a fines del siglo XIX, se encuentra integrada por obras producidas en una escala de valores y gusto artístico correspondiente a las bellas artes. Del mismo modo, creado en 1911 con el fin de contribuir a la formación de artistas y público, y de garantizar un ambiente propicio para el desarrollo de las artes en el país, el Salón Nacional diferenciaba sus secciones a partir de las clasificaciones tradicionales, como pintura, escultura, etc. En este sentido, los trabajos seleccionados en el certamen, que pasaban a integrar el patrimonio del Museo, respondían también a las disciplinas canónicas (Wechsler 2013).

Recién desde la segunda mitad del siglo XX, se introdujo un cambio de visión en el Museo. En colaboración con el Instituto Di Tella, Jorge Romero Brest, director del Bellas Artes entre 1955 y 1963, promovió la exhibición del arte contemporáneo y su incorporación a la colección institucional. Las obras que ingresaron al patrimonio fruto de las gestiones de Romero Brest presentan, en su mayoría, dificultades para ser catalogadas como pintura, escultura, grabado o dibujo.

En 1960, dieron inicio en el Bellas Artes a las actividades del Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Di Tella. El CAV se proponía romper con la visión conservadora de la tradición artística argentina y producir un cambio de perspectiva que pusiera el arte de nuestro país en consonancia con la vanguardia vigente en el exterior.

Parte de la propuesta innovadora del CAV se basaba en el entrecruzamiento de géneros artísticos. Entre las actividades que se realizaban, se destacaban los *happenings*, que exigían la participación del público como parte de la obra². Las *Experiencias* de 1967 y 1968, organizadas por el Instituto Di Tella, reunieron a jóvenes artistas argentinos que buscaban superar la concepción objetual de las obras de arte, a partir de acciones que involucraban el cuerpo y el diseño del espacio-tiempo. En este contexto, el intelectual argentino Oscar Masotta presentó en 1967 la idea de desmaterialización, un concepto que permitía abordar la producción artística de esos años, en los que el arte desplazó su interés a los procesos de producción y recepción (Masotta 2000/2001).

Paralelamente, y en sintonía con los impulsos experimentales que atravesaba la comunidad artística en la década del 60, en 1968 el Salón Nacional actualizó sus secciones e incorporó la categoría “investigaciones visuales”.

Un nuevo premio en el Salón

Desde 2018, la colección del Museo Nacional de Bellas Artes recibe las obras de los artistas galardonados con el Premio a la Trayectoria Artística del Salón Nacional³. La mayoría de las piezas que han ingresado al acervo institucional como parte de este certamen fueron realizadas en el contexto de producción experimental descrito, por lo que su catalogación, preservación y accesibilidad implican grandes desafíos.

² Para ampliar: https://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=1183&id_item_menu=2519

³ Para consultar los cambios en el reglamento del Salón Nacional de Artes Visuales:

https://www.cultura.gob.ar/cuales-son-los-cambios-en-el-reglamento-del-salon-nacional-de-artes-visuales_6316

Como caso que representa un reto para su registro y puesta en acceso, he elegido la obra *El encierro*, de la artista argentina Graciela Carnevale, que ingresó a la colección del Bellas Artes a través del Premio a la Trayectoria otorgado a su autora en 2019.

Carnevale entregó al Museo los registros de la acción *El encierro*, que fue presentada en 1968 durante el Ciclo de Arte Experimental llevado a cabo en Rosario. En la actualidad, esas unidades documentales permiten la exhibición de aquella experiencia.

El encierro de Graciela Carnevale

En 1965, el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario inició sus acciones colectivas y tomas de posición públicas. Entre junio y octubre de 1968, este colectivo organizó el Ciclo de Arte Experimental. En un comienzo, el ciclo fue subvencionado por el Instituto Di Tella, en continuidad con las *Experiencias* realizadas por el CAV.

Entre los artistas del Ciclo de Arte Experimental, se encontraba Graciela Carnevale, quien participó con *El encierro*, cuya propuesta original se sitúa en el campo de la acción.

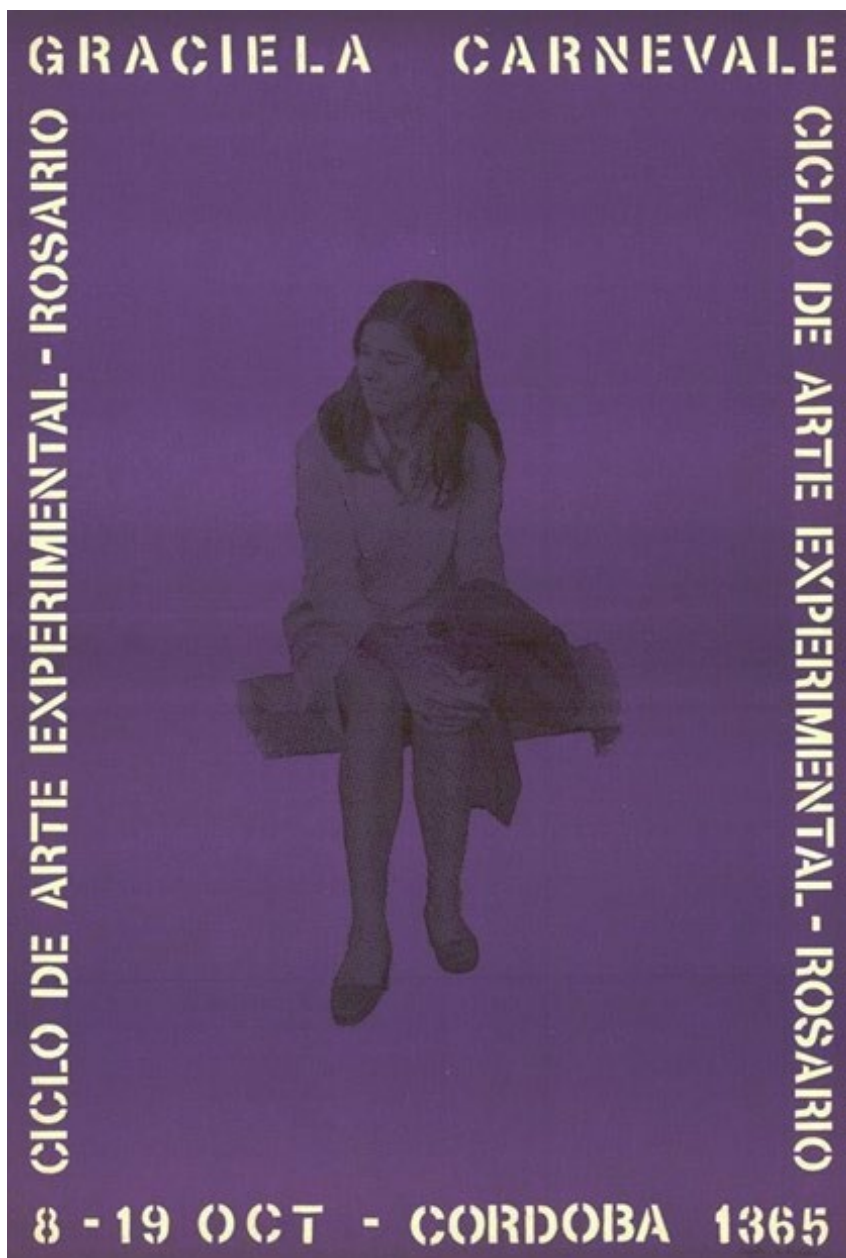


Figura 1. Afiche de la acción de Graciela Carnevale en el Ciclo de Arte Experimental, octubre de 1968, Rosario. Diseño del afiche: Norberto Puzzolo. Cortesía de Graciela Carnevale.

Para su obra, la artista convocó al público a una inauguración a través de una invitación y de afiches. Una vez reunidos en la sala de exhibición, los asistentes fueron encerrados desde afuera por Carnevale. Ante este hecho, el público decidió romper los cristales de la sala para liberarse.

Documentan esta acción las fotografías tomadas por Carlos Militello durante la propuesta de Carnevale. A su vez, el afiche de difusión y la invitación al Ciclo de Arte Experimental son unidades documentales originales asociadas con la propuesta.

“La obra tiende a provocar mediante un acto de agresión la toma de conciencia de parte del espectador del poder con que la violencia se ejerce de modo cotidiano”, dice a modo de manifiesto el texto de la artista que acompañó la acción (Carnevale 1968).

GRACIELA CARNEVALE

7 AL 19 DE OCTUBRE

pectador no elige, se ve obligado violentamente a participar. Su reacción positiva o negativa, es siempre una participación. El final de la obra, imprevisto tanto para el espectador como para mí está sin embargo intencionado: soportará la situación pasivamente? Un hecho imprevisible —el auxilio exterior— ¿lo sacará del encierro? ¿o se animará a proceder violentamente y romperá el vidrio?

La obra tiende a provocar, mediante un acto de agresión, la toma de conciencia por parte del espectador del poder con que la violencia se ejerce en el mundo cotidiano. A diario nos sometemos pasivamente, por miedo, por connivencia, por complicidad, a todos los grados de la violencia, desde el más sutil y degradante con que se coherciona nuestro pensamiento a través de los medios de información que mediatizan contenidos falsos provistos por aquellos que los detentan, hasta el más provocante y escandaloso que se ejerce sobre la vida de un estudiante.

Esta realidad de la violencia cotidiana en que estamos sumergidos me obliga a ser agresiva, a ejercer también yo un grado de violencia —menor pero eficaz en este caso— a través de una obra. Para ello necesité antes violentarme a mí misma. Quise que cada uno de los espectadores experimentara el encierro, la incomodidad, la ansiedad, por último la asfixia y la opresión y vivenciara un acto de violencia imprevisto. Previne de antemano las reacciones, los riesgos, los peligros que esta obra podía implicar y asumí conscientemente la responsabilidad de lo que esto suponía. Pienso que fue elemento importante en la concepción de la obra la consideración de los impulsos



naturales reprimidos por un sistema social dirigido a crear entes pasivos, a generar la resistencia a actuar, a negar, en suma, la posibilidad de cambio.

El “encierro” ya ha sido propuesto a través de la imagen verbal (literatura) y a través de la imagen visual (cine). Aquí es propuesto no ya mediatizado por un imaginario sino como una plena vivencia, vital y artística a la vez. Considero que, a nivel estético materializar un acto agresivo como hecho artístico implica necesariamente un gran riesgo. Pero es precisamente este riesgo el que clarifica artísticamente a la obra, el que le da un claro sentido de arte relegando a otros niveles de significación lo que la obra pudiera tener de experiencia psicológica o sociológica.

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL ROSARIO 1968/CORDOBA 1365 LOCAL 22

Figura 2. Texto de la artista Graciela Carnevale sobre su propuesta para el Ciclo de Arte Experimental, octubre de 1968, Rosario. Hoja de catálogo. Cortesía de Graciela Carnevale.



Figura 3. Fotografía de la acción propuesta por Graciela Carnevale, octubre de 1968, Rosario. Se observa el momento en el que la artista encierra al público en el local. Fotografía tomada por Carlos Militello. Cortesía de Graciela Carnevale.

Finalmente, me interesa plantear aquí una serie de interrogantes que han surgido a partir del ingreso de la obra de Carnevale a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes:

- ¿Cómo identificar, registrar y dar acceso a obras inmateriales?
- ¿Qué relación se conforma entre los registros documentales que pertenecen al Museo y la obra original?
- ¿Cómo conservar los procesos originales de producción y recepción de estas obras en las que el público forma parte integral?

La búsqueda de respuestas guía no solo mis reflexiones en torno al registro y gestión de las obras de arte contemporáneo, sino que impulsa la reformulación de las prácticas museológicas hacia la eficaz comunicación de las producciones artísticas.

Referencias bibliográficas

CARNEVALE, G. 1968. "Graciela Carnevale. 7 al 19 de octubre". En: *Catálogo. Ciclo de Arte Experimental y otras acciones artísticas (1965-1968)*. http://archivosenuso.org/carnevalepalabrasclave/encierro#viewer=/viewer/2272%3Fas_overlay%3Dtrue&js (Fecha de consulta: 23/11/2020).

CIDOC. S. f. *Bienvenido al CIDOC – el Comité Internacional de Documentación del ICOM*.

<https://cidoc.mini.icom.museum/es/>

(Fecha de consulta: 19/11/2020).

ICOM. S.f. *Definición de museo*.

<https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

(Fecha de consulta: 19/11/2020).

MASOTTA, O. 2000/2001. "Después del Pop nosotros desmaterializamos". *Ramona. Revista de artes visuales*, 9,10: 36-38.

<http://www.ramona.org.ar/files/r9y10.pdf>

(Fecha de consulta: 23/11/2020).

WECHSLER, D. B. 2013. "Desde el Salón. 100 años". En: *Salón Nacional 100 años*. Buenos Aires: Paláís de Glace, Ministerio de Cultura de la Nación.

PANEL: GESTIÓN INTEGRAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN INSTITUCIONES PÚBLICAS Y PRIVADAS

Moderador: Jorge García Gómez-Tejedor
Helena Raspo y Matías Butelman
Flavia Parisi, Maura Favero y Roberta Magagnini
Natalia Naranjo y Águeda Soto

DESAFÍOS DE IMPLEMENTACIÓN DE SOFTWARE DE GESTIÓN DE COLECCIONES EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO

Helena Raspo¹
Matías Butelman²

Resumen

La aplicación de herramientas informáticas para la gestión de colecciones es una experiencia que se estuvo llevando a cabo desde la década de los 90 en los distintos niveles del Estado. Presentamos la experiencia del departamento de patrimonio del Museo de Arte Moderno de Buenos, dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, como un caso de estudio sobre las decisiones tomadas en torno a los procesos de gestión de colecciones.

Palabras clave: gestión de colecciones; software de código abierto; base de datos relacional; acceso público; gestión pública.

El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires fue fundado el 11 de abril de 1956 por el decreto N° 3627/56, firmado por el Intendente Eduardo Madero y el Secretario de Cultura y Acción Social Jorge Mazzinghi. Actualmente depende del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (Museo Moderno s.f.).

Desde su fundación y a través de diferentes gestiones se fueron donando y adquiriendo obras de arte que hoy en día constituyen un acervo de 7.400 piezas de las más variadas tipologías, tales como dibujo, pintura, escultura, collage, instalaciones. Además, el museo alberga la colección de diseño gráfico e industrial más importante en un museo público del país.

Además de la colección de objetos, el Museo custodia en su Biblioteca un importante archivo y colección bibliográfica sobre arte argentino. La Biblioteca y Centro de Documentación contiene 7000 libros de arte, arquitectura y diseño en múltiples idiomas y más de 1700 ejemplares en su hemeroteca. Por su parte, el archivo incluye el fondo histórico del museo con información sobre todas las actividades y artistas programados a lo largo de su historia, además de un amplio registro fotográfico de toda esa vida institucional. También custodia los fondos personales de José León Pagano, Ignacio Pirovano y Alberto Heredia. El patrimonio total del museo es ciertamente uno de los más importantes y heterogéneos de la Ciudad de Buenos Aires.

¹ Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. helenaraspo@museomoderno.org

² Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. matias.butelman@museomoderno.org

Con el objetivo de enriquecer ese patrimonio, la actual gestión de Victoria Noorthoorn comenzó un proceso de documentación y registro en profundidad de la colección y archivo del museo para conocer cuáles son sus fuertes y faltantes.

Como parte de este proceso, junto con Valeria Semilla, Jefa de Patrimonio, nos propusimos integrar todos los componentes de la colección, bibliotecas y archivo del museo en un único sistema informático interrelacionado.

La magnitud del acervo del Museo nos obligó a pensar un proyecto que integrase la información de las obras, la biblioteca y el archivo, y que permitiese también registrar la vida de las obras tanto dentro como fuera de la institución: sus dueños anteriores, las gestiones que hicieron posible su ingreso a la colección, sus préstamos a lo largo de la historia, etc.

Para lograrlo debíamos disponer de una herramienta informática lo suficientemente flexible para integrar de forma ágil pero elegante todos esos tipos de registro. Pero las herramientas disponibles hasta ese entonces en el museo no estaban a la altura de la tarea.

RUBC

En 2015 comenzamos a sistematizar las fuentes de información ya existentes en el museo. Una de ellas era el Registro Único de Bienes Culturales del Gobierno de la Ciudad (RUBC).

En 1989 desde la **Subsecretaría de Cultura y Educación**, dependiente del **Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires**, se creó la **Dirección General de Museos (DGM)** a través del Decreto N° 4949 (2/10/90) con el objetivo de coordinar, centralizar y controlar las actividades administrativas, contables, artísticas y museológicas de los museos que dependen del Gobierno de la Ciudad (BA s.f.).

Es importante tener en cuenta que bajo la órbita de esta Dirección se nuclean once museos, algunos de los cuales existían previamente a la creación de la **DGM**. Los museos que actualmente dependen de esta dirección son: **Museo Histórico Cornelio de Saavedra** (1921), **Museo Fernández Blanco** (1922), **Museo Sívori** (1933), **Museo de Arte Popular José Hernández** (1937), **Museo de Arte Moderno de Buenos** (1956), **Museo de Arte Español Enrique Larreta** (1962), **Museo de la Ciudad** (1968), **Museo de Esculturas Luis Perloti** (1969), **Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken** (1971), **Museo Casa Carlos Gardel** (2003) y **Museo del Humor** (2012).

Cada uno de estos museos custodia una amplia variedad de bienes culturales que abarca no solo las respectivas colecciones artísticas, históricas y arqueológicas sino también bibliotecas y archivos relevantes, y sin duda constituye el registro más fiel de toda la historia y desarrollo cultural de la ciudad de Buenos Aires.

La creación de la **Dirección General de Museos** no solo fue la puesta en funciones de un órgano de control para conocer el patrimonio custodiado en esos museos. También contó con recursos para la creación de proyectos culturales que respondían a las necesidades que surgieran en los diferentes espacios.

Una de las primeras grandes iniciativas de esta Dirección fue generar una base de datos y un banco de imágenes para dar cuenta del estado patrimonial de las colecciones de cada una de estas instituciones. Es así que en 1994 se aprueba a través de la Ordenanza N° 48.889/CD (1995), reglamentada por el Decreto N° 388/MCBA (1996), la implementación del **Registro Único de Bienes Culturales**, con el objetivo aún mayor de no solo integrar la información sobre el patrimonio de los museos pertenecientes al Gobierno de la Ciudad, sino también de todo el patrimonio histórico y artístico de la dependencias públicas de la municipalidad: teatros, hospitales, bibliotecas, escuelas, ministerios, parques, edificios.

En esta ordenanza se establecieron los objetivos de trabajo y responsabilidades de cada una de las instituciones cuyo patrimonio debía registrarse y fotografiarse. Además, el decreto se refería a la implementación de una herramienta informática precisa: una base de datos armada sobre Lotus, una alternativa a la entonces cada vez mayor dominancia de productos de Microsoft.

Este paso de lo analógico a lo digital para la gestión de información del patrimonio también requirió la configuración de un usuario en cada terminal de carga en museos y otras dependencias.

En 2019, de 11 museos de la DGPM y CH (2019), el RUBC contaba con un total de 116.491 registros. Pero, al mismo tiempo, en todas estas dependencias podían encontrarse otras fuentes de información muchas veces con una descripción más detallada de las obras. ¿Por qué surgieron después de 25 años estos registros alternativos a la propuesta avanzada por la Ciudad?

En primer lugar, el RUBC tenía ciertas limitaciones para almacenar la información ya que durante el proceso en que se diseñaron los formularios que lo integran no fueron tenidos en cuenta dos aspectos importantes de la tarea de registro. Por un lado, si bien

las bases de datos pueden homologar las fichas para diferentes colecciones, cada una (artística moderna, artística colonial, arqueológica, etc.) maneja un vocabulario especializado diferente que debería ser contemplado al momento de diseñar las interfaces de carga y consulta. Pero aún más importante es el hecho de que el registro y la documentación no son tareas que se puedan decretar terminadas. Tanto los datos como los esquemas de metadatos necesarios para registrar correctamente la información de las piezas cambian y evolucionan año a año. 25 años probablemente hayan sido muchos en este sentido.

Un mismo espíritu, muy común en las soluciones impulsadas en el sentido “de arriba a abajo”, afectaba a la implementación informática del sistema RUBC: para acceder a las interfaces de alta, baja y modificación de los registros se debía primero establecer una conexión con la intranet de la Ciudad de Buenos Aires. Solo una computadora era la que podía acceder a esa red dentro de cada museo. Además, quienes podían hacer uso de ese acceso debían ser únicamente empleados de planta permanente, lo que generaba una distribución dispar de las tareas en el área respecto de otros colegas y de las competencias disponibles en los equipos.

En el caso del Museo Moderno solo había una persona autorizada para la carga de información, de modo que no se podía integrar la herramienta a los procesos de gestión de una forma adecuada. Finalmente, el RUBC servía solamente como una terminal de ingreso de datos para el control de inventario ejercido desde la DGPMYCH y no como una herramienta para mejorar los procesos de gestión de colecciones dentro del museo.

Con el correr del tiempo, el RUBC quedó obsoleto: las interfaces del Lotus nunca fueron actualizadas, probablemente porque el mismo software ya había caído en un importante desuso en comparación al momento en que se optó por utilizarlo. También los modos de gestión de información, con la generalización de internet y la disponibilidad de herramientas de ofimática en la nube, se transformaron radicalmente generando una fricción y dificultad innecesaria en la operación de un software ya anticuado. La DGM por esperables razones administrativas y movimientos políticos dejó de costear la actualización del software y las tareas necesarias de administración y seguimiento.

Esta detención del apoyo informático resultó preocupante para las organizaciones de la DGM que estaban haciendo un uso pleno de la herramienta, ya que era en esta donde se almacenaban la mayor parte de sus datos.

Al día de hoy resta encontrar una solución adecuada y sustentable para encauzar los positivos esfuerzos que dieron origen al Registro Único de Bienes Culturales.

Acceder

La implementación del RUBC se vio complementada durante la década del 2000 por otra de las experiencias digitales del Gobierno de la Ciudad relacionadas con la información e imágenes del patrimonio cultural: la Red de Contenidos Digitales del Patrimonio Cultural o Catálogo *Acceder* del Ministerio de Cultura. *Acceder* fue una experiencia notoria ya que se permitía el acceso irrestricto a la información, no solo de las obras de arte sino también de documentos, audios, videos, cada una con su información de catalogación y metadatos y objetos digitales. Esta iniciativa fue pionera a nivel mundial por el alcance que llegó a tener, por la dimensión de sus acervos y por la conceptualización detrás de las acciones que llevó adelante.

Actualmente el Catálogo *Acceder* se encuentra inaccesible. Sus fósiles se pueden encontrar en *archive.org*, el Archivo de Internet, un sitio web que registra sitios web que existieron en el pasado y que probablemente hoy no están disponibles, como es nuestro caso. *archive.org* nos permite conocer a través de algunos documentos como estaba armado el Catálogo *Acceder*, pero no tener acceso a la información.

Por ejemplo: el siguiente esquema de los procesos involucrados en el proyecto para extraer la información de las instituciones y ponerlas a disposición en un catálogo en línea. Cada una de estas instituciones tenía diversos listados de información tales como ISIS, AGUAPEY, EXCEL, Lotus, distintas planillas que albergaban la información de los archivos, documentos y libros de las instituciones; estos son diversos estándares que hay que homologar para integrar a una plataforma.

A partir de estas fuentes de información, el proyecto de *Acceder* ejecutaba tres tareas:

- el área de “tecnología documental” se encargaba de la catalogación,
- el área de “procesamiento digital”, de la digitalización,
- el área de “tecnología informática”, del desarrollo de la plataforma.

Todas estas tareas eran ejecutadas por el equipo de *Acceder*, con dependencia y base en el mismo Ministerio. No eran ejecutadas por los archivos, bibliotecas o museos que enriquecían el catálogo ofreciendo la información e imágenes de las colecciones que custodiaban.

Es decir: no existía una efectiva transferencia de conocimientos y herramientas acerca de cómo convertir esos registros de información de las colecciones en un producto digital que pudiera ser mostrado y circulado por internet.

Todo ese conocimiento y toda la tecnología estaban concentrados a nivel del Ministerio de Cultura. Esta concentración fue, finalmente, como en el caso de tantos acervos digitales durante las dos primeras décadas del siglo XXI, su punto débil. Cuando hubo cambios en la gestión gubernamental que reordenaron las áreas, este proyecto dejó de funcionar y todos los progresos que había hecho no se lograron absorber después a nivel de los museos dependiente de la DGPMYCH. Todo el aprendizaje sobre digitalización, catalogación y metadatos, desarrollo y administración de sistemas, tareas que hacían falta para poder gestionar digitalmente una colección y mostrarla en Internet, se disolvió al desarmarse el equipo que impulsaba el catálogo *Acceder*, y nada de esto se trasladó de forma directa y duradera a las organizaciones de custodia del patrimonio.

Al día de hoy la cantidad de información e imágenes que pudieron ser consultadas de forma irrestricta en un catálogo digital público del gobierno de la Ciudad no están accesibles. Resta pensar de qué manera asegurar tanto la exposición de esas colecciones de un modo irreversible como también el lugar de la ciudad para articular y promover esos contenidos digitales.

TMS: The Museum System

Como el RUBC no era una herramienta funcional para la gestión integral de la colección, en el año 2016 el Museo Moderno contrató la implementación de *The Museum System* (TMS), un software propietario para la gestión de colecciones. El objetivo era poder integrar de forma interrelacionada la información de las fichas técnicas de las obras con los diferentes procesos de gestión y también registros de exposiciones, publicaciones, derechos, documentación de archivo, etc.

Conceptualmente el TMS parecía brindar las soluciones que en efecto necesitaba el Museo. Pero en el corto plazo comenzaron a aparecer limitaciones de uso de la herramienta.

Es importante destacar que el TMS es un software privativo que fue creado en la década de los 90 para el Museum of Modern Art y el Metropolitan Museum. Por solo poner un ejemplo, las distintas fichas de catalogación de la información fueron diseñadas para colecciones muy diferentes a la colección del Museo Moderno, para la cual un campo como “dinastía” no resulta relevante. Introducir este tipo de cambios resultaba excesivamente complicado además de generar un costo extra al ya enfrentado al momento de decidir la instalación.

Por otro lado, como nuestro proyecto buscaba integrar también información de biblioteca y archivo -cuyas piezas son catalogadas o descritas de formas distintas a las de museo- era necesario incluir esa información en la base de datos del TMS. Dicha tarea resultó harto difícil, por no decir directamente inviable: TMS no brindaba la posibilidad de adaptar las fichas de información a los modos de catalogación de archivo y gestión de la biblioteca, ni permitía entrecruzar los datos con AtoM o con Koha, las aplicaciones que utilizaba el Centro de Documentación para administrar su información.

Como TMS es un software privativo, su uso venía acompañado de una cantidad de pagos de licencias. Una por cada usuario que tuviera que intervenir en la base de datos, otra necesaria para utilizar el módulo de interfaz pública. Las mismas deberían abonarse en dólares.

Evaluando la situación, nos dimos cuenta de que esto implicaba gastos muy elevados y completamente fuera de escala para los presupuestos de un museo público, que en el largo plazo podría representar un riesgo para la continuidad del proyecto.

A raíz de estas dificultades desde 2017 comenzamos a buscar soluciones alternativas y sustentables para este tema por lo que llegamos finalmente a conocer la existencia del software *Collective Access*.

Collective Access

El *Collective Access* es un software de gestión de colecciones basado en código abierto y con una amplia capacidad de adaptación: permite administrar no solo las colecciones de arte sino también archivos históricos, fotografías, colecciones especiales de biblioteca o todo tipo de cosas que necesitemos catalogar de modo sistemático.

Que sea una herramienta de “código abierto” significa que su código está disponible y que no hay licencias pagas involucradas para hacer uso de él. Se puede descargar el mismo desde la web y ejecutarlo de acuerdo a las opciones que el usuario indique. Este tipo de software es acompañado por documentación sobre sus mecanismos de funcionamiento para que cada usuario pueda interiorizarse sobre el funcionamiento del programa, conocer cómo adaptarlo o modificarlo en función de las necesidades de la colección y de la organización que la custodia.

Como la herramienta es *customizable*, es decir que no viene preparada de antemano para su uso inmediato, su adopción demanda que la organización defina ciertos parámetros para indicar el modo en que la herramienta debe comportarse.

Definir esos parámetros obliga a que el área de gestión de colecciones revise todas sus tareas y procesos de acuerdo a cómo se registra su información. Este desafío, creemos, contribuye a un cambio de mentalidad y cultura organizacional, muy habitual con la adopción de herramientas de código abierto.

En primer lugar, porque esto demandó en el Museo Moderno la participación de las diferentes personas que constituyen el área de Gestión de Colecciones: de quienes realizan la fotografía, el control de las ubicaciones, el ingreso y registro de las obras, la conservación.

En este ejercicio de revisión de las tareas y de los procesos de gestión de información asociados a cada una de esas tareas es que nos hacemos dueños de las herramientas informáticas. Al tener en claro que el formulario del software no es una simple interfase en la computadora sino que es un instrumento que debe ayudarnos a generar un registro de la vida de las obras es que nos podemos dirigir al proceso de transformación digital con mucha más seguridad. Esta interfaz nos tiene que ayudar en el proceso de crear la información de las distintas instancias del recorrido de la obra y no ser un obstáculo que demande tiempo y no resulte benéfico para la custodia de las colecciones.

En segundo lugar, el conocimiento detallado de los procesos de gestión de colecciones permite que la institución obtenga mayor autonomía informática: ya no debe ser el proveedor de software privativo o el consultor tecnológico quienes nos indiquen cuál es el mejor software para nuestro propósito, sino que ya podemos ser nosotros mismos quienes elijamos con seguridad qué herramienta nos resulta adecuada y qué tareas y comportamientos requerimos que la misma lleve a cabo.

Finalmente es importante tener en cuenta que como la gestión de colecciones, al menos en nuestro país, no es realmente un mercado, no existen verdaderos proveedores comerciales que puedan darnos una solución definitiva. No hay licitación que vaya a resolver con una firma este tipo de problemas. Es por esto que la herramienta de código abierto y la predisposición a desarrollar capacidades técnicas dentro de la institución son una alternativa realmente valiosa para esta clase de proyectos. Más que interacciones entre proveedores y clientes, el escenario de transformación digital de los museos y sus colecciones probablemente abunde en colaboraciones entre organizaciones que persiguen fines similares.

Desde fines de 2020, el Museo de Arte Moderno cuenta ya con una implementación activa de dos módulos: el de gestión de *Collective Access* y el de exposición en línea de la colección³. Esta vista pública, que al momento presenta solo una cantidad limitada de información sobre las obras, será durante 2021 gradualmente enriquecida con nuevos registros provenientes tanto de los procesos de gestión del área, como así también desde Biblioteca y Archivo, Publicaciones, Curaduría y demás. Nos gusta pensar que el proceso de apertura de datos también impacta en el modo en que la información misma circula dentro del museo, posibilitando colaboraciones antes insospechadas.

³ Para más información, véase: <http://coleccion.museomoderno.org>

A modo de conclusión: acceso colectivo

Como pudimos ver, la apuesta por una solución privativa no lleva a un buen resultado. La alternativa a este camino, la de adoptar una herramienta de código abierto, nos enfrenta a dos desafíos puntuales.

Uno de ellos es el de sistematizar correctamente no solo la información sobre las obras sino también los procesos involucrados en la gestión de colecciones. Esto es necesario para que cualquier aplicación informática que implementemos en nuestra área responda a las necesidades de nuestra colección y no a las configuración predeterminadas de la herramienta: cuáles son nuestros procesos, cuáles son los campos que necesitamos y cómo deben comportarse, cuáles son las diferentes formas de visualizaciones necesarias para la consulta de información.

El segundo desafío se relaciona con el primero, ya que una vez que podemos imaginar correctamente cómo debe funcionar y comportarse una aplicación informática para la gestión de colecciones, debemos poder transmitir estos requerimientos a una persona o varias con los conocimientos informáticos necesarios para realizar esta implementación. Si estos conocimientos no existen en el área de patrimonio, de mínima debe integrarse una persona con ese perfil al equipo o al mismo museo con la disponibilidad suficiente para poder llevar adelante esa tarea.

Es en estos puntos, tanto en el del perfeccionamiento de las prácticas de gestión de colecciones como en el de la dotación de tecnología y capacidad informática, donde probablemente mejor puedan lucirse las iniciativas impulsadas desde ministerios. No obrando ya en el sentido en el que fueron el RUBC, dificultando la jerarquización de la gestión de colecciones en los museos, ni el Catálogo Acceder, interfiriendo en el establecimiento de la informática del patrimonio en cada dependencia. Más bien, siguiendo las experiencias exitosas que señalan el camino a continuar para los organismos de gobierno en área de cultura el rol de articuladores de redes y facilitadores de capacidades: en el caso de la gestión de colecciones, promoviendo la generación de estándares de información para las organizaciones que dependen de una misma administración, fomentando espacios de capacitación, etc; en el caso de la informática del patrimonio, contribuyendo a la consolidación de capacidades mínimas necesarias en cada museo e impulsando de modo centralizado aquella que ningún museo puede impulsar por su cuenta, como la agregación de contenidos en una misma plataforma.

Esta forma distribuida de capacidades aseguraría la continuidad en el tiempo de los proyectos de digitalización y publicación en línea de colecciones a la vez que se insertaría en las asignaciones presupuestarias de formas mucho más realizables y sustentables para la gestión pública que los ensayos que hemos revisado en esta ponencia.

Referencias bibliográficas

BA. S.f. *Dirección General de Museos*.

<https://www.buenosaires.gob.ar/bienes/dgmuseos#:~:text=La%20Direcci%C3%B3n%20General%20de%20Museos,del%20Libertador%202373>

(Fecha de consulta: 22/04/2021).

DECRETO N° 388. 1996. Boletín oficial (BOCBA). Ciudad de Buenos Aires. Publicada el 28/11/1996.

<https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/35847>

(Fecha de consulta: 22/04/2021).

DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO Y CASCO HISTÓRICO (DGPMYCH). 2019. *Relevamiento Museo Moderno*.

MUSEO MODERNO. S.f. *Historia*. **<https://museomoderno.org/historia/>**

(Fecha de consulta: 22/04/2021).

ORDENANZA N° 48.889. 1995. Boletín Municipal N.19.961. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Publicada el 25/01/1995, pp. 101.320-1.

<https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/37972>

(Fecha de consulta: 22/04/2021).

LOS ESPACIOS DE LA DOCUMENTACIÓN

Una investigación a partir del almacenamiento de tres obras de Kara Walker

Flavia Parisi¹
Maura Favero²
Roberta Magagnini³

Resumen

En este estudio se analiza la relación entre las condiciones expositivas y de almacenamiento de tres obras de Kara Walker y el desafío planteado por la necesidad de mantener una continuidad en los procesos de documentación a lo largo del tiempo.

Las tres obras, tituladas *Untitled (Hunting Scenes)* del 2001, *The Emancipation Approximation* del 1999 y *For the Benefit of All Races of Mankind* del 2002, están compuestas por *siluetas* de papel de varios tamaños.

Las obras presentan dos aspectos que repercuten en su documentación a lo largo del tiempo: las *siluetas* deben ser expuestas adheridas directamente a las paredes y por este motivo necesitan ser reproducidas en *exhibition copies*; las grandes dimensiones de los embalajes y de las siluetas representan un desafío para su estudio y documentación, ya que implican espacios y tiempos adecuados.

A través de este estudio se quiere destacar cómo la documentación es un conjunto de procesos complejos, en los cuales entran en juego diferentes perspectivas profesionales que influyen en la valoración de algunos aspectos de las obras y omiten otros, y sobre los cuales es necesario tener una conciencia compartida.

Palabras clave: documentación; almacenamiento; siluetas; *exhibition copies*; Kara Walker.

Introducción

En la colección del MAXXI, National Museum of 21st Century Arts, hay tres instalaciones de Kara Walker adquiridas por el Ministerio de Bienes y Actividades Culturales de Italia entre 2002 y 2003 para incrementar la Colección del Museo Nacional que se estaba formando en esos años y que se inauguró definitivamente en 2010, o sea siete-ocho años después de la adquisición de estas obras.

Untitled (Hunting Scenes) es una obra del 2001 compuesta por dos siluetas de papel y fue adquirida en 2002 (Fig. 1). Al año siguiente se adquirió *The Emancipation Approximation*, de 1999, una instalación que consta de 133 siluetas, para un desarrollo total de unos 115 x 4 m. (Fig. 2). Ese mismo año, se adquirió también *For the Benefit of All Races of Mankind*⁴, una instalación de 2003, consistente en tres siluetas y un retroproyector (Fig. 3).

¹ MAXXI, National Museum of 21st Century Arts, Roma. flaviaparis1@gmail.com

² MAXXI, National Museum of 21st Century Arts, Roma. maurafavero@yahoo.it

³ MAXXI, National Museum of 21st Century Arts, Roma. roberta.magagnini@fondazionemaxxi.it

⁴ El título completo de la obra es: *For the Benefit of All Races of Mankind [(Mos' Specially the Master One Boss) An Exhibition of Artifacts, Remnants, and Effluvia Excavated from the Black Heart of a Negress II]*. De aquí en adelante aparece en el artículo en la forma abreviada: "*For the Benefit of All Races of Mankind*".



Figura 1. *Untitled (Hunting Scenes)*, 2001. Instalación: dos siluetas en papel, izquierda: 211x174 cm; derecha 261x156 cm. Fotografía Colección MAXXI, National Museum of 21st Century Arts.



Figura 2. *The Emancipation Approximation*, 1999 (detalle). Instalación, 133 siluetas. Dimensiones variables; desarrollo de la narración completa aproximadamente 115 x 4 m. Fotografía Colección MAXXI, National Museum of 21st Century Arts.



Figura 3. *For the Benefit of All Races of Mankind*, 2002. Instalación: tres siluetas en papel y proyección de retroproyector. Dimensiones variables. Fotografía Colección MAXXI, National Museum of 21st Century Arts.

Las tres obras son particularmente representativas del trabajo de Kara Walker con las siluetas, gracias al cual es conocida en todo el mundo y con el que destaca los efectos de las ambigüedades y contradicciones entre la abolición de la esclavitud promovida por Lincoln y la brutal realidad en la que los esclavos siguieron viviendo durante mucho tiempo. Las siluetas, con sus formas elegantes y seductoras, cuentan una historia diferente a la oficial, una historia determinada por dinámicas de poder, abusos y violencia (Colombo 2008).

La artista obliga al espectador a enfrentarse con el sentido de culpa colectivo y con el sentimiento de vergüenza que conlleva confiar en los estereotipos para descifrar quién es negro y quién es blanco en la ambigüedad y la agresividad de las escenas (Dubois Shaw 2004).

Las siluetas que componen estas obras se exhiben dispuestas en las paredes de los espacios expositivos, formando narraciones continuas y destacando la simplicidad y la fragilidad del papel. Este modo de exposición implica la necesidad de hacer copias de las siluetas para cada exposición, en modo que éstas puedan ser pegadas a las paredes.

Los principales desafíos planteados por la conservación y la exposición de estas obras no dependen únicamente de la potencial fragilidad del papel, sino también por el gran tamaño de las figuras y por la necesidad de realizar copias de las siluetas para cada exposición.

Estos desafíos se reflejan particularmente en los procesos de documentación, que deben ser cuidadosamente considerados e integrados en la programación del museo, ya que necesitan de espacios, tiempos adecuados y continuidad a lo largo de los años.

En este caso de estudio, las obras de Kara Walker se encuentran almacenadas en tres grandes cajas de madera, que son las mismas con las cuales las obras entraron en la colección hace casi 20 años. El peso y las dimensiones de estas cajas complican el acceso físico a la obra por parte de los profesionales del museo, ya que para su movilización se necesitan por lo menos cuatro técnicos especializados en el movimiento y traslado de obras (Fig. 4 y 5).

Por otro lado, el proceso de realización de las copias de las siluetas para cada exposición determina la necesidad de acceder con mayor facilidad a la obra y de actualizar frecuentemente la documentación tanto respecto a las cajas, como respecto a los informes en el archivo; en el cual, en este caso, con las transformaciones institucionales y los cambios de los profesionales dedicados, con el pasar del tiempo se han acumulado lagunas y huecos de informaciones.

A lo largo de los años, a medida que la colección crecía, el museo ha tenido que gestionar un número cada vez mayor de obras en espacios cada vez más inadecuados. La adquisición de obras y el creciente ritmo frenético de exposiciones han ido mucho más rápido que las progresivas transformaciones en la ubicación de las obras en los almacenes, de la posibilidad de crear espacios adecuados y de los cambios institucionales con respecto a los profesionales dedicados a la gestión de la colección. Todo esto ha contribuido a la escasez de oportunidades para abordar sistemáticamente los problemas de documentación y conservación específicos de cada obra de la colección. A menudo sucedía que las obras almacenadas se encontraban conservadas en su embalaje original, si se consideraba adecuado, sin una revisión completa de su contenido. Esto es lo que también ha ocurrido con las obras de Kara Walker consideradas en este estudio.

Sólo en los últimos meses, con una reorganización y optimización de los espacios en los almacenes, con cambios en la disposición del mobiliario específico y en la ubicación de las obras mismas, se han creado las condiciones para campañas de estudio específicas sobre las condiciones de conservación de obras particulares.

En este contexto y en conjunto con una solicitud de préstamo de la obra *For the Benefit of All Races of Mankind*, se abordó un estudio específico sobre las tres obras de Kara Walker.

En particular, el desorden encontrado en las diferentes tipologías de siluetas colocadas en el interior de las cajas y la falta de un control periódico de la conservación de las obras en los años anteriores ha motivado un análisis y una reflexión sobre la función de las cajas y una investigación sobre los documentos existentes en el archivo del museo y los que en cambio necesitaban ser recuperados por los profesionales que anteriormente entraron en contacto con las tres obras.



Figura 4. Movimiento de las cajas, agosto 2020.
Fotografía tomada por las autoras.



Figura 5. Interior de las cajas, agosto 2020.
Fotografía tomada por las autoras.

Análisis de las características exteriores de las cajas

Las tres obras de Kara Walker están conservadas en cajas de 25 x 201 x 320 cm con un peso aproximado de 100 kg cada una que, para ser movilizadas, deben ser mantenidas siempre en posición horizontal para evitar que las siluetas, dispuestas horizontalmente, se muevan demasiado y se doblen.

La funcionalidad de estas cajas nunca había sido cuestionada por los diferentes profesionales del museo que en el transcurso del tiempo han entrado en contacto con la obra, ya que habían resultado muy resistentes y eficaces para la protección de las siluetas en los transportes.

Las cajas están hechas de madera contrachapada de álamo, con refuerzos perimetrales de abeto y garantizan una buena resistencia mecánica gracias a la disposición de las capas de fibras cruzadas.

Entre la estructura externa e interna se encuentran laminados de barrera de aluminio y polietileno que contribuyen a proteger las siluetas de impactos externos, de intercambios gaseosos con el exterior y a mantener considerablemente la humedad relativa y la inestabilidad de las temperaturas exteriores.

Utilizados para contrarrestar las peligrosas oscilaciones en el interior de la caja, los materiales amortiguadores son más blandos en el exterior y más rígidos en el contacto con la obra, de modo que forman un solo cuerpo con ella; en particular, en las cajas se utilizó polietileno expandido (Ethafom) en el exterior y cartón en contacto con las siluetas.

En el interior de las cajas, se encuentran grandes hojas de cartón para un embalaje interno tipo “sándwich” con Tyvek® que protegen el “cuerpo” de las siluetas. Éstas están dispuestas una encima de la otra, intercaladas con grandes hojas de papel tisú respirable resistente al ácido.

Estos materiales (cartón, Tyvek® y papel tisú), utilizados para proteger la obra en el tiempo, han resultado eficaces para proteger los aspectos físicos de las obras en el transporte, ya que fueron elegidos en función de la forma y de la fragilidad del papel; por otro lado, necesitan ser integrados con una estrategia que pueda facilitar la continuidad en la documentación y en el estudio de la obra en el tiempo por parte de los diferentes profesionales encargados de su gestión.

En este caso, la necesidad de acceder a las obras ha resultado particularmente evidente ya que el proceso de realización de copias de exposición puesto en marcha para cada exposición en el museo o solicitud de préstamo determina un número de movilizaciones de las cajas mayor con respecto a otros tipos de obras.

El análisis de los embalajes existentes se basa en una consideración general: debido a su composición, historia e interacción con el medio ambiente, las obras de arte siempre están sujetas a un riesgo permanente; incluso después del transporte, que es el momento más delicado de la vida de una obra. Las cajas de Kara Walker son las mismas en las que las obras llegaron al MAXXI en el momento de su adquisición: fueron creadas en relación con las dimensiones de la obra a manipular y el tipo de transporte, pero no para la custodia y el uso de las obras en los depósitos de los museos.

Sus dimensiones excluyen cualquier uso de medios mecánicos para la elevación y la manipulación, ya que las cajas deben mantenerse siempre horizontales. Un movimiento incorrecto y descoordinado provoca un deslizamiento de las siluetas en el interior, con el consiguiente desorden de las formas y una mayor posibilidad de pliegues o desgarros. Las estrategias de conservación destinadas a reducir los riesgos de este tipo de obras implican la necesidad de replantearse un embalaje más ligero y manejable que responda sobre todo a la funcionalidad en la manipulación de las siluetas. Las grandes dimensiones implican grandes espacios tanto para las maniobras de apertura como para el análisis de una sola silueta.

Análisis del interior de las cajas

En el interior de la caja de cada una de las tres obras de Kara Walker hay tres versiones de la obra: el original del artista, que constituye una copia de archivo, no puede ser utilizada para otra función que no sea de archivo original y es identificable por las marcas de autógrafo en el reverso y la pátina de cera; una matriz de la obra y una copia de exposición.

Al inicio de este estudio ha sido difícil identificar inmediatamente la diferencia entre los originales y las copias, tanto por la secuencia como por el orden en que las figuras estaban dispuestas. Las siluetas están colocadas libremente en hojas de papel sin ácido, que son muy flexibles y ligeras, unidas entre sí por cinta de papel y difíciles de manejar debido al peso de las grandes siluetas de cartón. Con el paso del tiempo y bajo el peso de las siluetas, la cinta de papel pierde su eficacia y se convierte en un factor de riesgo en el contacto con la obra. Las siluetas no están fijadas en las hojas de papel sin ácido y esta elección puede conducir a un deslizamiento y colisión de las mismas. Sería necesario mantenerlas más fijas en los soportes, tal vez sustituyendo el papel sin ácido por bandejas de cartón sin ácido más rígidas y del mismo tamaño: la simple sustitución permitiría mantener las siluetas bien separadas y aseguradas incluso durante la manipulación y el tratamiento para el reconocimiento de la obra y la creación de nuevas copias de exposición.

En el fondo de la caja hay hojas de silica gel *Art Sorb* para regular la humedad relativa, pero pierden su efectividad si no se reemplazan con una cierta frecuencia.

Lamentablemente, se ha encontrado un cierto ondulamiento parcial de las siluetas, debido a una alteración de la humedad relativa, que podría haberse evitado con un control periódico del trabajo y la sustitución o reacondicionamiento del silica gel.

Si bien las cajas están destinadas a absorber las tensiones externas y deben tener tanto una estructura dimensionada de acuerdo a la obra que deben proteger como materiales adecuados para las necesidades específicas de los materiales que almacenan, deben también ser accesibles para la verificación de su contenido a lo largo del tiempo.

A partir de las consideraciones de lo que contienen las cajas y de las partes que constituyen cada obra de este tipo (una copia original autografiada con los dibujos del artista, una matriz en papel de trapo de color crema y una copia de exposición), ha resultado fundamental reconsiderar el manejo de las tres versiones. Para cada exposición debe hacerse una nueva copia de exposición, a partir de la copia de exposición presente en la caja; si no está disponible, se realiza a partir de la matriz. Éstas son las dos versiones que tendrán que ser manipuladas con ocasión de una nueva exposición. La versión autografiada no debe ser empaquetada junto con las otras copias, sino que debe mantenerse por separado y “archivada”. El mismo destino debe aplicarse también a las matrices de papel color crema, que pueden, sin embargo, tenerse en cuenta si se producen daños en la copia de exposición. Esta última se utilizará como matriz para futuras copias de exhibición. Repensar y rediseñar el embalaje más adecuado para este tipo de obras implica distinguir entre las tres versiones y la función de cada una, lo que hay que manipular y lo que hay que almacenar.

La documentación sobre las obras

En cuanto a la documentación que acompaña a estas obras, a lo largo del tiempo se han acumulado diversos tipos de documentos relativos a las obras y a las diferentes ocasiones de exposición en que han sido presentadas; estos documentos forman un rompecabezas en constante evolución, donde faltan algunos pasajes.

Los huecos en la documentación, en cierto modo, pueden ser comparados con los contenidos evocados en la investigación artística de Kara Walker: hay una historia oficial y otra historia, a menudo no escrita, hecha por las historias y las decisiones de las personas involucradas. Es la combinación de estas historias y el reconocimiento de las diferentes interpretaciones, lo que nos permite enfrentarnos a la realidad contemporánea con mayor conciencia.

En el caso de las obras consideradas en este estudio, en el curso de los años se ha conservado una documentación oficial compuesta por los documentos recibidos con la adquisición, la bibliografía sobre las obras y entrevistas con algunos de los profesionales que entraron en contacto con ellas. Sin embargo, es difícil reconstruir las conexiones entre otros tipos de documentos e integrarlos, como por ejemplo, las fichas técnicas elaboradas por el personal del museo, no siempre firmadas y fechadas, y sobre todo las relaciones entre las motivaciones y los procesos que llevaron a determinadas opciones de exposición y conservación.

Raymonde Moulin recuerda que el sistema de organización de las artes contemporáneas es un sistema complejo caracterizado en parte por la “polivalencia de los actores y la intercambiabilidad de los papeles” (Moulin 1986: 391).

La biografía de estas obras está profundamente entrelazada con la del museo: en pocos años el museo ha transformado profundamente no sólo los espacios de exposición, sino también los espacios de archivo y las oficinas. Se han producido varios traslados y numerosos cambios en los profesionales que han entrado en contacto con las obras, lo que ha influido en la gestión de la documentación existente y en la producción de nuevos documentos.

A finales de 2016 se inició la reorganización del archivo de documentos relativos a las adquisiciones de la colección. Este trabajo implica al mismo tiempo una búsqueda en el pasado, en la historia de las exposiciones en el museo y en la obra de los artistas, así como un trabajo constante de documentación, que acompaña el montaje expositivo presente y futuro de las obras de la colección.

En este contexto y en lo que respecta a la selección de los documentos que acompañan a cada obra, la investigación sobre las obras de Kara Walker ha evidenciado la necesidad de tener en cuenta las especificidades de los procesos de toma de decisiones relacionados con su adquisición, conservación, exposición y utilización.

La documentación de las obras no puede ser un punto de partida o de llegada final, sino una etapa obligatoria que acompaña los diferentes momentos de la vida de la obra y que se comparte transversalmente entre los diferentes profesionales con los que la obra entra en contacto.

Se trata de un proceso cíclico, que requiere un espacio y un tiempo adecuados. La obra, de hecho, no es sólo un objeto o a veces un concepto para ser exhibido, sino una entidad compleja que va más allá de los espacios y tiempos de exposición, ocupando un espacio incluso en el almacenamiento y en las oficinas, a través de una serie de documentos físicos y digitales que deben ser preservados y hechos accesibles tanto como la obra misma.

Los huecos y las fallas en la documentación pueden tener varias consecuencias, no sólo materiales sino también conceptuales, que, si no se identifican, pueden ser reiterados con el tiempo.

Por ejemplo, las tres obras aquí presentadas fueron inicialmente diseñadas específicamente para el espacio en el que iban a ser expuestas, pero también pueden ser adaptadas e instaladas en otros tipos de espacios o diseños expositivos. Es éste el caso de *The Emancipation Approximation*, que nunca se configura de la misma manera, ya que la selección y la cantidad de siluetas pueden diferir según el espacio de exposición. Sin embargo, sin una documentación adecuada y precisa que acompañe a las diversas opciones de exposición, es difícil preservar los aspectos materiales y conceptuales de esta instalación.

En una entrevista del 2003 conservada en el archivo del MAXXI, una restauradora del museo preguntó a la artista qué aspectos le parecían más importantes, en el caso de que sus siluetas fueran montadas por otras personas, y ella respondió: *“Creo que la primera fuente que se tendría que consultar sería la documentación relativa a la instalación original, o un mapa mío”*⁵.

Conclusiones

A través de los desafíos planteados por la documentación de las tres obras de Kara Walker conservadas en la colección del MAXXI ha sido posible reconocer que:

1. La documentación implica espacios y tiempos variables para cada obra, en función de sus especificidades materiales y conceptuales, que deben considerarse en cada etapa de su biografía: desde la adquisición, pasando por el almacenamiento, la exposición y la realización, según un proceso cíclico que puede repetirse muchas veces en la vida de una obra, pero con la conciencia de que cada vez pueden surgir necesidades diferentes.
2. La historia de las obras y su biografía están estrechamente ligadas a la de las instituciones y colecciones a las que pertenecen. Este aspecto implica la necesidad de que las instituciones y los profesionales tomen conciencia de sus procesos de archivo y selección de los documentos que deben preservarse para cada obra. El concepto de documentación relacionada con la obra de arte puede convertirse fácilmente en un estereotipo. La definición de un estereotipo es *“una opinión rígidamente preconstituida y generalizada, es decir, no adquirida sobre la base de la experiencia directa y que no depende de la evaluación de casos individuales, de personas o de grupos sociales”*⁶ (Treccani s.f.). Por lo tanto, es necesario difundir una “cultura de la documentación”, para que se convierta en un sistema, una metodología de trabajo y para sensibilizar a todos los profesionales que entran en contacto con la obra a diferentes niveles, de modo que la documentación no se refiera sólo a un momento aislado y acabado en el tiempo.
3. La documentación de la obra es un acto de valoración de ésta y una herramienta para su reactualización. Como afirma Anne Bénichou (2010): *“todos los actores del ámbito artístico deben desarrollar hoy una hermenéutica y una deontología de los modos de producción y de los usos de la documentación de las obras, para comprender cómo el arte sigue significando e interpe-lando a través de sus documentos”*⁷.

⁵ Transcripción de la entrevista con Kara Walker (2003) conservada en los archivos de las Colecciones de Arte del MAXXI y realizada en Roma en el contexto de la preparación de la exposición de la artista en el museo. La entrevista fue grabada y el archivo de audio está conservado en los mismos archivos.

⁶ Traducción de las autoras.

⁷ Traducción de las autoras.

4. Las actividades y herramientas adoptadas para la documentación de las obras suelen estar sujetas al concepto de durabilidad tanto a nivel físico como conceptual. Los documentos se caracterizan, de hecho, por la fragilidad de los soportes digitales y materiales de los que están hechos; se puede cuestionar su autenticidad y fiabilidad y difícilmente se puede restablecer la complejidad de la obra. La propia artista reconoce plenamente el problema de la durabilidad de su obra. Durante la entrevista del 2003 con la restauradora del MAXXI, se le preguntó lo siguiente: “¿Es posible pensar que su obra tiene una duración?”. Kara Walker contestó: “Sí, creo que tiene una duración, en parte por su naturaleza física, que depende del papel, y luego porque se ocupa de arquetipos y estereotipos, positivos y negativos, y también de la forma en que la gente quiere ser representada en general. Todos estos aspectos se disuelven y desaparecen de todos modos. La contradicción está en representar estas enormes figuras prepotentes en algo tan ligero y efímero como el papel, con todas sus limitaciones”⁸.

5. El reconocimiento de cualquier criticidad en la documentación de una obra puede activar mecanismos de cambio y mejora para su uso futuro. En el caso de las tres obras de Kara Walker en la colección del MAXXI, los desafíos puestos por su documentación e identificación de las siluetas conservadas en las cajas han motivado un estudio y un nuevo proyecto para su almacenamiento, según un diseño que permita su documentación, exposición y estudio en una perspectiva a largo plazo. Asimismo, el estudio conducido sobre estas obras en agosto de 2020 ha llevado a la realización de un esquema apto para la clasificación de la gran cantidad de documentos fotográficos sobre las obras, a través del cual es ahora posible asociar cada archivo fotográfico con la silueta a la que corresponde.

En fin, frente a las problemáticas generadas por la realización de las copias de exposición y la necesidad de mantener la autenticidad de todas las piezas a lo largo del tiempo, se ha establecido una metodología, compuesta por una secuencia de acciones que tendrán que repetirse siempre de la misma forma en el proceso de realización de las copias de exposición.

6. La documentación implica inevitablemente elecciones y decisiones. La forma en que se documenta una obra tendrá un impacto en la forma en que será recordada y se transmitirá a lo largo del tiempo. ¿Qué elementos se incluirán y cuáles se excluirán? Siempre es una cuestión de toma de decisiones. Con este estudio se ha elegido inevitablemente profundizar algunos aspectos y excluir otros, a través de un proceso de reactualización de la documentación existente y generación de nuevos documentos. Por lo tanto, una vez más se plantea la cuestión de la conciencia del trabajo que se ha realizado y de cómo éste se sitúa en una perspectiva temporal amplia e imprevisible.

Referencias bibliográficas

BÉNICHOU, A. 2010. “Introduction”. En: A. Bénichou (ed.). *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, pp. 11-17. Dijon: Les presses du réel.

COLOMBO, P. (ed.). 2008. *In Praise of Shadows*. Milano: Charta.

DUBOIS SHAW, G. 2004. *Seeing the Unspeakable. The Art of Kara Walker*. Durham NC: Duke University Press.

MOULIN R. 1986. “Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines”. *Revue française de sociologie*, 27:369-395.

TRECCANI. S. f. *Stereotipo*. <https://www.treccani.it/enciclopedia/stereotipo/> (Fecha de consulta: 12/02/2021).

⁸ Transcripción de la entrevista con Kara Walker, 2003, conservada en los archivos de las Colecciones de Arte del MAXXI, y realizada en Roma en el contexto de la preparación de la exposición de la artista en el museo. La entrevista fue grabada y el archivo audio está conservado en los mismos archivos.

METODOLOGÍA RE-ORG APLICADA EN LOS DEPÓSITOS DEL CENTRO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CERRILLOS, CHILE

Natalia Naranjo Mogollones¹
Águeda Soto Castillo²

Resumen

El Centro Nacional de Arte Contemporáneo (CNAC) de Cerrillos (Chile), inaugurado en el año 2016, es una institución del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio que tiene por objetivo exhibir, mediar e investigar en materias de arte contemporáneo, siendo un depositario del acervo documental y de obras patrimoniales que pertenecen al arte contemporáneo nacional.

En lo que respecta a las colecciones en depósito del CNAC, éstas se encontraban en lugares temporales de almacenamiento, de difícil acceso y con carencias en el área de documentación. Dicha situación determinó que la institución se presentara como un estudio de caso para la implementación de la metodología RE-ORG en el marco de una jornada de capacitación que convocó a distintos profesionales del territorio nacional y extranjero.

En el presente artículo se describe la metodología de reorganización desarrollada por el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales, aplicada al manejo de colecciones de arte contemporáneo en depósito del CNAC. La experiencia comprobó que la metodología RE-ORG es aplicable para colecciones de arte contemporáneo, permitiendo un mejor acceso y conservación de las obras en depósito.

Palabras clave: RE-ORG; depósito; colecciones; arte contemporáneo, conservación preventiva.

Introducción

Desde hace más de una década la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) ha venido desarrollando de modo sistemático diversos proyectos operativos en el área de la preservación de colecciones y la gestión de museos. Así, en 2006 el Director General de UNESCO creó al interior del sector Cultura el área de Museos que, entre otras actividades, está a cargo del Programa para la preservación de bienes culturales muebles en peligro y el desarrollo de museos. Para la implementación de dicho programa se estableció un convenio de colaboración con el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM) (2009-2011), tendiente a la generación de herramientas didácticas de autoaprendizaje para la conservación preventiva de colecciones museológicas en riesgo debido a la persistencia de inventarios incompletos y áreas de depósito hacinadas y de difícil acceso, que se registraba en el 60% de las colecciones de los museos alrededor del mundo. Estas herramientas fueron publicadas en la plataforma RE-ORG³.

A petición de los delegados de la Asamblea General del ICCROM en 2013, se inició una extensa campaña en la que participaron sus 132 Estados Miembros, entre ellos Chile. ICCROM solicitó propuestas para proyectos nacionales a gran escala y recibió cartas de interés de 44 países para desarrollar programas RE-ORG en sus territorios. Desde entonces, más de cuarenta museos en doce países diferentes han reorganizado los espacios destinados a depósitos de colecciones, mejorando de modo significativo su acceso y conservación, y fortaleciendo las competencias y confianza de los equipos a cargo de su protección.

¹ Centro Nacional de Conservación y Restauración. natalia.naranjo@patrimoniocultural.gob.cl

² Consejo de Monumentos Nacionales. asoto@monumentos.gob.cl

³ Véase <https://www.iccrom.org/es/section/conservacion-preventiva/re-org>

Chile gestionó, por medio del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), la implementación de la metodología RE-ORG en CHILE, lo que se concretó el 2017 en un Memorándum de Entendimiento entre ICCROM y el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (SNPC). De esta manera, se conforma la iniciativa RE-ORG CHILE: Salvaguardando las Colecciones en Depósito, que contempla la reorganización de las áreas de depósitos de los museos, que busca generar redes de colaboración y manejo de las condiciones de depósito a nivel nacional. La acción está organizada por el CNCR y la Subdirección Nacional de Museos (SNM), dependientes del SNPC del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, en asociación con el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM). Su ejecución en el país tiene como fin contribuir a la materialización de la Política Nacional de Museos (SNM 2018) en aquellos aspectos deficitarios que afectan la integridad de las colecciones y que tienen relación con la saturación de espacios que registran las áreas de depósito, producto del aumento significativo y sistemático de bienes patrimoniales que ingresan a los museos, como consecuencia de trabajos asociados a obras de infraestructura y al aumento de donaciones.

El objetivo de RE-ORG CHILE es mejorar las habilidades de los equipos técnico-profesionales de los museos de Chile que tienen bajo su responsabilidad la protección y gestión de colecciones, proporcionando herramientas para el análisis y la readecuación de las condiciones de los bienes patrimoniales en depósito, que asegure su conservación, acceso y uso en el mediano y largo plazo.

Como primera actividad se organizó una jornada de diseño y capacitación a la cual asistieron profesionales de distintas regiones del país, entre los cuales se seleccionaron los primeros coordinadores y monitores del programa en Chile. En esta instancia se capacitaban 12 monitoras RE-ORG, con la finalidad de ser instruidas en la metodología de reorganización de depósitos y entregarles competencias para asistir como tutoras en el seguimiento de los proyectos locales de RE-ORG, entendiendo estos últimos como los planes de reorganización de las instituciones museales capacitadas. Además de la formación de los monitores y de las reuniones de coordinación con los profesores especialistas, en esa oportunidad se gestionó la preparación de un posterior Taller Nacional con el propósito de difundir la metodología RE-ORG entre los profesionales y técnicos de los museos para que posteriormente puedan implementar sus proyectos locales de reorganización.

En el marco de esta iniciativa, se presenta el trabajo realizado en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo (CNAC) durante el año 2018. Esta institución fue anfitriona de un curso intensivo de dos semanas impartido por **Gaël de Guichen**, Asesor del Director General de ICCROM y diez monitoras que acompañaron a diecinueve profesionales chilenos y dos uruguayos en la aplicación paso a paso del método RE-ORG, con la finalidad de entregar a los participantes las herramientas necesarias para el posterior diseño e implementación de la organización de los depósitos.

Las colecciones del Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos

El CNAC está ubicado en la comuna de Cerrillos, en el área sur poniente de la ciudad de Santiago, Región Metropolitana de Chile, y se emplaza en un ex aeropuerto, por lo tanto, su infraestructura no fue diseñada originalmente para resguardar colecciones patrimoniales. No obstante, el recinto contiene diversos espacios para el encuentro de los visitantes, investigadores y profesionales, contando así con salas de exhibición, un centro de documentación, una sala didáctica, entre otros.

En cuanto a la colección a reorganizar, esta consistió en dos colecciones: 1. Colección Gabriela Mistral y 2. Colección Fondart, las cuales estaban subdivididas en el Fondo Galería Gabriela Mistral, Fondo Cerrillos y Fondo Fondart, con más de 500 piezas en total. Algunas de estas obras consistían en pinturas, fotografías, arte conceptual, esculturas e instalaciones compuestas por varios objetos. En relación a los conjuntos, estos no debían ser mezclados y ocupaban varios espacios temporales en el sótano del CNAC, dispersos en nueve lugares, tales como vías de circulación y salas. Los principales desafíos de este trabajo consistieron en reorganizar la colección en los depósitos habilitados en el CNAC considerando que había colecciones en los pasillos como depósito, condiciones insuficientes de iluminación y almacenamiento de espacio general, y utilización del área como bodega temporal de materiales.

Aplicación del método RE-ORG

La metodología RE-ORG se aplica en cuatro escalas de análisis: a) La gestión, que examina las políticas y los procedimientos en la conducción de colecciones. b) La infraestructura, la cual estudia el edificio y sus recintos, así como aquellas amenazas o riesgos que puedan afectar la colección. c) El mobiliario y equipos necesarios para el resguardo y tránsito de los objetos patrimoniales. Y d) La colección, cuya información a relevar está asociada a reunir datos cuantitativos y cualitativos de los bienes culturales (ICCROM e ICC 2018).

Las cuatro escalas de análisis se emplearon en las distintas fases de RE-ORG, las que consistieron en: primero, realizar los preparativos del proyecto de reorganización, lo cual consideró la conformación de los equipos de trabajo; disposición de las áreas para las labores; disponer de los planos existentes; listar aquellas herramientas y materiales que serán de utilidad para las actividades a realizar con las obras de arte contemporáneo. En segundo lugar, entender la situación de la condición actual de las colecciones, a partir de la recolección de datos sobre los bienes artísticos, los espacios y mobiliarios disponibles en el CNAC, así como también determinar los objetos que formaban parte de la Colección Gabriela Mistral y Colección Fondart, y aquellos que correspondían a materiales de bodega o basura. Tercero, efectuar el plan de acción, que consistió en diseñar la nueva reorganización de los depósitos, definiendo las necesidades de almacenamiento para los objetos con características particulares y el relevamiento de las unidades de almacenamiento, así como también se contemplaron las necesidades de pequeños equipos que permitieran el traslado seguro de los objetos durante los movimientos de las colecciones. Y por último, ejecutar la reorganización física, implementando el proyecto diseñado junto al equipo (ICCROM e ICC 2018).

En estas tareas, fue útil trabajar con la encargada de colecciones para entregar orientaciones a los participantes del curso en cuanto a lo que era y no era colección, ya que muchos de los profesionales no estaban familiarizados con las obras artísticas de arte contemporáneo.

Por otra parte, la manipulación de los objetos de grandes dimensiones o compuestos por varias piezas también fueron áreas en donde se desarrolló la creatividad tanto para su manipulación como resguardo.

Resultados

Teniendo en cuenta las distintas tareas a desarrollar y considerando los plazos establecidos, se realizó una reorganización satisfactoria del depósito de colecciones de arte contemporáneo (ver Fig. 1 y 2) en un total de 10 días, equivalentes a 2600 horas de trabajo. Entre los principales resultados de la reorganización física de las colecciones destacan:

- Las colecciones se reagruparon y dispusieron en los espacios adecuados para su resguardo: el depósito. Además, los objetos se dispusieron en su mobiliario, con la documentación completa asociada y su ubicación final.
- Los objetos están accesibles y disponibles por el personal, permitiendo una mayor concentración en mejorar el acceso del público a la colección, para investigación y exhibición.
- Los bienes artísticos están en condiciones que garantizan su conservación para futuras generaciones.
- Los sistemas instalados permitirán al CNAC mantener y continuar el desarrollo de las áreas de depósito.



Figura 1. Antes y después de la reorganización de la Colección Fondart. Fotografía tomada por G. de Guichen, 2018. Archivo CNCR.



Figura 2. Antes y después de la reorganización de la Colección Gabriela Mistral.
Fotografía tomada por G. de Guichen, 2018. Archivo CNCR.

Conclusiones

Las áreas de depósito del CNAC fueron un estudio de caso sumamente relevante para enseñar y aplicar la metodología RE-ORG, la cual es factible de aplicar para el manejo de colecciones de arte contemporáneo. De esta forma, la metodología RE-ORG permitió la reorganización efectiva de los espacios de depósito, lo que finalmente implicó que todos los objetos artísticos estuvieran en su mobiliario y correctamente registrados. El hecho de poder acceder a los objetos en menos de 3 minutos trajo como consecuencias inmediatas las mejoras en el uso, acceso y conservación de las colecciones trabajadas, siendo esto parte de los criterios de calidad que propone la metodología de ICCROM.

Referencias bibliográficas

SNM. 2018. *Política Nacional de Museos*. Santiago: Subdirección Nacional de Museos. Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.museoschile.gob.cl/publicaciones/investigaciones/politica-nacional-de-museos> (Fecha de consulta: 26/01/2021).

ICCROM-ICC. 2018. *RE-ORG. Un método para reorganizar el depósito del museo. I. Libro de Trabajo*. https://www.iccrom.org/sites/default/files/1_ES_RE-ORG_Libro_de_trabajo.pdf (Fecha de consulta: 26/01/2021).

LA CONSERVACIÓN DE ARTE TECNOLÓGICO GENERADO POR INTELIGENCIA ARTIFICIAL

La herramienta creativa de Mario Klingemann. Colección Solo / Onkaos

Julia Betancor¹

Resumen

La inteligencia artificial (IA) ha sido adoptada por los artistas actuales como una poderosa herramienta creativa. La presencia de IA en colecciones de arte físicas y virtuales genera diferentes canales de interacción, vinculando a la industria cultural y a su público en un formato de alcance global hasta ahora sin experiencia y con un futuro sin límites.

El campo de la conservación del arte actual no había establecido protocolos para conservar esta herramienta artística pionera. La obra de Mario Klingemann *Memories of Passersby I* (2018) es una pieza de arte generada por IA, comisionada por la Colección Solo de arte contemporáneo de España.

Los conservadores y restauradores de arte hemos de reiniciar nuestro disco duro interno para generar laboratorios de conservación de time-based media art (TBMA).

Las obras de arte creadas con nuevas tecnologías nos demandan que las conservemos para el futuro y no pueden ser descartadas por desconocimiento o temor a su posible obsolescencia. Los laboratorios de conservación de arte tecnológico son la nueva arma secreta para artistas, colecciones, galeristas y museos.

“Una buena colaboración produce un pensamiento universal”. R. Rauschenberg.

Palabras clave: (IA) inteligencia artificial; algoritmos; arte tecnológico - contemporáneo; conservación; digital.

Introducción

La obra de arte titulada *Memories of Passersby I* (2018) fue una obra comisionada por la Colección Solo y Onkaos a Mario Klingemann. Como explica el propio artista alemán, cada retrato en *Memories of Passersby I* es creado por un tipo de programa de IA conocido como red generativa de adversarios, denominado con las siglas en inglés GANs (Generative Adversarial Neural Networks).

Utiliza un complejo sistema neuronal que genera retratos infinitos, visiones efímeras de mujeres y hombres creados por una máquina, que jamás serán repetidos y que se exponen en dos pantallas de 4K. Es una obra absolutamente autónoma que no contiene una base de datos, tiene un cerebro de Inteligencia Artificial que ha sido “entrenado” por el propio artista, redes neuronales que dividida en dos partes contiene un enorme conjunto de información. La primera parte de la red (el “generador”) intenta replicar estos datos, mientras que la segunda parte (el “discriminador”) intenta distinguir entre esta salida y la real (Fig. 1).

¹ Associate Director Art Conservator Colección Solo / Onkaos. julia@juliabetancor.com
julia@coleccionsolo.com



Figura 1. Frame de *Memories of Passersby I*. Mario Klingemann.
Fotografía Archivo Onkaos.

El laboratorio virtual de conservación de time-based media art fue creado para conseguir garantizar el futuro y la conservación de la obra de M. Klingemann; este caso de estudio que presentamos se realizó entre los años 2019 y 2020.

La Inteligencia Artificial es protagonista de cientos de coloquios, simposios, reuniones, congresos y exposiciones, y raramente había estado vinculada a la industria de las Bellas Artes. Sólo citar su nombre y comienza un eterno y provocador debate sobre la amenaza y el reemplazo del cerebro humano, ligado a su vez a cuestiones legales, morales, éticas, filosóficas y políticas.

La IA está aquí, con nosotros en el mundo del arte, por primera vez como herramienta y médium de génesis creativa.

Las obras generadas por time-based media consumen tu tiempo para ser visualizadas; en otras palabras, la experiencia del espectador se basa en tener que añadir la dimensión de duración para ser contemplada. En el caso de la obra de Mario Klingemann *Memories of Passersby I*, el tiempo que puede consumirte es infinito, porque nunca repetirá el mismo retrato, estará creando de forma efímera.

Es necesario invitar a diferentes perfiles profesionales según la naturaleza de cada obra, para colaborar y afrontar el reto de la conservación tecnológica y reaccionar ante el enorme impacto que tiene en la industria del arte.

A corto plazo, estos esfuerzos están dando resultado de forma colaborativa, siendo promovidos por unos pocos mecenas, conservadores, curadores y espacios punteros del arte que realmente están implicados con sus artistas y su tiempo. Hay vehículos que aportan respuestas y soluciones viables.

Hemos conseguido almacenar la información, conservar el algoritmo, catalogar la obra de Mario Klingemann y plantear que no se trata de una performance. La máquina sigue aprendiendo, evolucionando y creando segundo a segundo.

Contar con ciertos conocimientos científicos y tecnológicos para poder conservar el arte tecnológico es imperativo.

Los últimos treinta años hemos asistido a la evolución de la sociedad artística, creadora y receptora de todos los avances tecnológicos, pero desafortunadamente quienes trabajamos en universidades, museos, colecciones y archivos lo hemos vivido al margen.

La Colección Solo

La Colección Solo es una de las mejores y más relevantes colecciones de arte contemporáneo de España con un profundo carácter internacional. Parte de ella está expuesta en un museo privado pero abierto al público, de 1.400 metros cuadrados; cuenta con unos fondos actuales de 800 obras de arte y son 30 los países representados. Tiene su sede permanente en un espacio único situado frente a la Puerta de Alcalá de Madrid (Fig. 2).

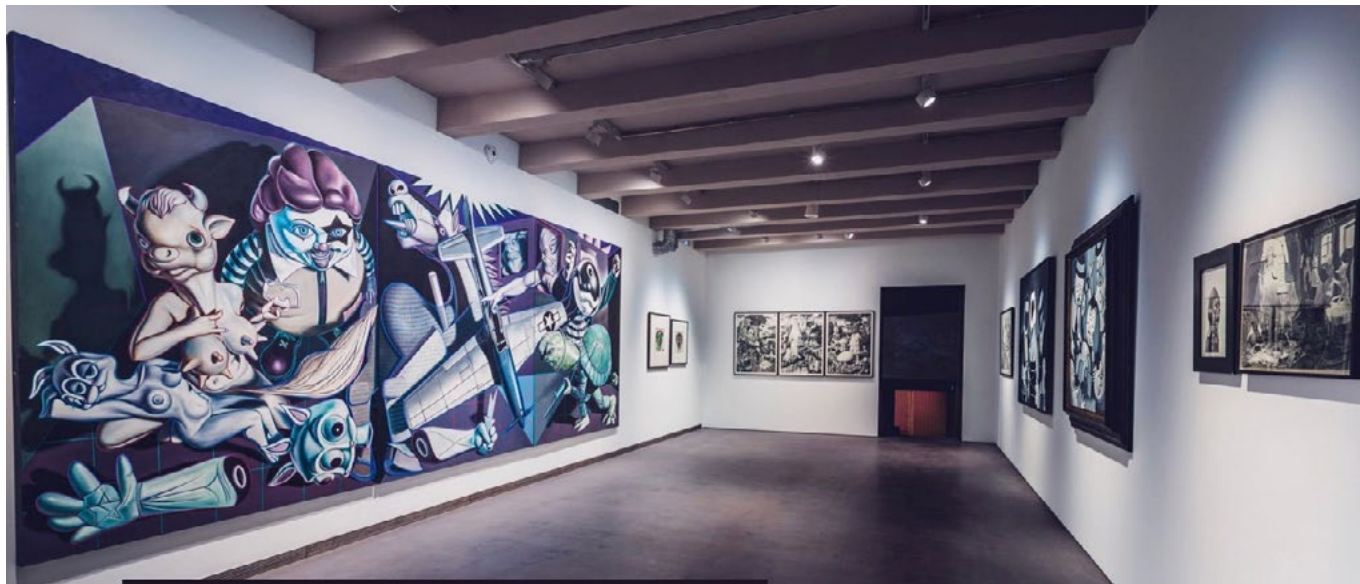


Figura 2. Sala de la Colección Solo. Madrid, España.

Fotografía Archivo Colección Solo.

La Colección Solo reúne una nutrida y creciente representación de artistas actuales digitales con base tecnológica. Es tan potente que cuando vas a visitarla puedes respirar en cada sala cómo el exceso de imaginación se mezcla con un derroche de sensibilidad totalmente inesperado, recorriendo un espacio que te sorprende apoderándose de ti a cada paso y en cada una de sus piezas.

La colección es un proyecto que crece a través de un profundo amor por el arte y una gran labor de mecenazgo de dos increíbles personas sin las cuales todo esto no sería posible, Ana Gervás y David Cantolla, a quienes agradezco en estas líneas su esfuerzo y más en estos nuevos tiempos de pandemia. El espacio Solo no es sólo un contenedor de obras de arte, sino una incubadora para la expresión artística genuina con una clara intención de futuro.

Como directora de conservación y restauración de obras de arte de la colección procuro las mejores prácticas de preservación, pero también asesoro a los artistas previa génesis de sus obras, realizo tratamientos de restauración de mínima intervención siendo mínimamente invasivos y efectúo entrevistas a los artistas atendiendo a nuestros códigos deontológicos, guardando el máximo respeto y la honestidad.

Onkaos

Dentro de los proyectos que apoya Colección Solo está Onkaos, una plataforma líder mundial de la promoción artística a través de las nuevas tecnologías. El proyecto ayuda a los artistas tecnológicos acompañándolos desde el momento de la conceptualización, la producción, la promoción y el desarrollo de sus obras, incluyendo la divulgación y su comercialización. Además de eso, se les asesora legalmente y se realiza un seguimiento de la trazabilidad de sus ventas con certificados de blockchain. Este hecho junto con los NFT (Non-Fungible Tokens), ha cambiado fundamentalmente el modo de entender el arte actual; por eso, estamos seguros de la importancia de este caso de estudio, ya que básicamente el artista utiliza los algoritmos y las redes neuronales como un conjunto de materia y técnica.

Mario Klingemann

Mario Klingemann es un artista pionero en el campo del computer learning y el arte generado por Inteligencia Artificial. Ganador del prestigioso Lumen Prize, es un trabajador incansable y sus obras están expuestas en grandes museos de todo el mundo.

Para alguien que no es programador, esta obra de arte puede parecer un alienígena, pero para M.K, los algoritmos son su herramienta artística y funcionan igual que un lápiz y un papel (Fig. 3).



Figura 3. Mario Klingemann.
Fotografía Archivo Onkaos.

Su obra *Memories of Passersby I* hizo historia en marzo de 2019 al ser la primera máquina de arte generativo autónomo de IA, vendida en una casa de subastas de arte (Sotheby's, Londres).

Time-based media art conservation virtual lab

Laboratorio virtual de conservación de nuevos medios artísticos basados en el tiempo

El desafío de conservar y preservar la obra *Memories of Passersby I* se presentaba difícil de alcanzar; a pesar de haber realizado distintas consultas previas, ninguna de ellas garantizaba la conservación de la obra de arte y requerían un fuerte desembolso económico mensual. Se trata de una pieza creada con software, una herramienta artística sujeta a la obsolescencia tanto en forma como en contenido.

En 2019 Onkaos dio luz verde a la propuesta de caso de estudio y generé un Lab virtual temporal de conservación de nuevos medios tecnológicos artísticos de carácter internacional, dispuesto a conservar el algoritmo como corpus de la obra de arte.

La obra de arte digital y las nuevas tecnologías plantean desafíos de documentación, conservación, preservación y restauración; retos diferentes a los agentes de deterioro de obras de arte de siglos pasados. En este sentido, los conservadores debemos evolucionar para no dejar morir si ese es el deseo del artista.

Sin embargo, desde mi experiencia, resulta poco natural intentar preservar arte tecnológico analógico / digital si antes no existe una base académica tradicional en conservación y restauración de las bellas artes, tanto en la teoría como en la praxis.

Creo que no es buena idea saltarse los pasos aprendidos del siglo XX en materia de conservación y sería osado que se creen equipos multidisciplinares de time-based media art y que los ingenieros técnicos sean los protagonistas de las decisiones.

Un conservador comprometido ha de dirigir junto con todos los profesionales involucrados la toma de decisiones en materia de conservación del arte contemporáneo tecnológico. Se necesita estar al día como conservador y tener ciertos conocimientos científicos y tecnológicos para la conservación del arte tecnológico digital. Es fundamental trabajar de forma transdisciplinar y no multidisciplinar, la orquesta debe sintonizar para ofrecer al público lo que desea.

Para nuestro caso de estudio se exploraron opciones y se crearon flujos de trabajo para que sirvieran además de base para las futuras obras que se incorporasen a la colección y fueran generadas con la IA.

Apartado legal

En el marco de un proyecto tan innovador, es imprescindible que el sistema legal vigente se ponga al servicio de esta obra y de su conservación. Si nosotros no desconectamos la máquina, el algoritmo jamás parará de generar retratos; la obra es eterna y esto planteó discusiones sobre “la muerte de la obra”.

Generalmente, las soluciones impulsadas por la inteligencia artificial suscitan preguntas jurídicas vinculadas con la responsabilidad, la ética, la transparencia y, sobre todo, con la propiedad de los datos que se han utilizado para alimentar al algoritmo que da origen a la solución. Se examinan los algoritmos con el fin de determinar su precisión y su imparcialidad. Se pretende identificar posibles sesgos, resultados discriminatorios y medir la protección de la privacidad y las medidas de seguridad en ellos contenidas.

Sin embargo, el contexto artístico nos obliga a dar un salto cualitativo y acotar significativamente estas preguntas. Aquí no se trata de ética y protección ante posibles efectos discriminatorios del uso de la inteligencia artificial, sino de mantenimiento y propiedad de los datos en un contexto multijurisdiccional.

Es evidente que Mario K. consiguió evitar conflictos que podrían surgir en relación con los derechos de propiedad intelectual y de los datos utilizados para alimentar el algoritmo utilizando obras antiguas.

Desde ese punto de vista, la licencia que acompaña a la adquisición de la obra garantiza que las imágenes utilizadas para entrenar el algoritmo y el desarrollo de este no infringen ningún derecho de propiedad intelectual de terceros y cumple, la tan temida, normativa de protección de datos. Cuestión bien distinta sería si, por ejemplo, se hubiesen utilizado fotografías de rostros para alimentar al algoritmo.

Asesoramiento y referencias

Dan Finn, conservador de TBMA del Smithsonian American Art Museum (SAAM)², forma parte del Lab Virtual desde 2019 e invita a que hagan uso de las plantillas que están a vuestra disposición en dos websites (Guggenheim de Nueva York y la web Matters in Media Art)³.

² <https://americanart.si.edu/art/highlights/media-art>

³ Para consultar las plantillas, ver: <https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media> / <http://mattersinmediaart.org>

Para este modelo de trabajo con *Memories of Passersby I*, nos basamos en ejemplos ilustrativos de instalaciones complejas de SAAM como *Megatron / Matrix* de Nam June Paik y *For SAAM* de Jenny Holzer.

Con instalaciones de arte complejas, el cambio es inevitable; ya sea causado por reubicación, desgaste de componentes, migración de tecnología debido a la obsolescencia; todas estas y otras razones.

Por lo tanto, en lugar de enfocarnos en los componentes de la obra como objetos a conservar, a veces es mejor enfocarse en su comportamiento.

El concepto de identidad ha tenido mucha influencia en nuestro campo de conservación de time-base media art.

Con cada objeto de arte podemos crear un informe de identidad especialmente adaptado a la obra de arte en cuestión.

La identidad de una obra está compuesta por todas las características significativas que deben mantenerse para una iteración exitosa en el futuro.

El modelo de toma de decisiones en la conservación de arte contemporáneo

Durante las entrevistas de conservación técnica realizadas a Mario Klingemann, ha sido de gran importancia seguir el modelo-revisado de 2019 de toma de decisiones en la conservación del arte contemporáneo (Colonia)⁴.

Nuestro objetivo es salvar los obstáculos de obsolescencia, de pérdida o cambio de componentes intrínsecos físicos e intangibles de la obra y saber qué decisiones tomar en caso de que toda la obra de *Memories of Passerby I* no se pudiera itirerar con todas las garantías del momento actual, del hoy (Fig. 4).



Figura 4. Entrevista técnica de conservación de Mario Klingemann con Alvar García del Río (Conservation IT Technician) y Julia Betancor (Directora de conservación de arte).
Fotografía Archivo Colección Solo.

Este modelo es una herramienta indispensable para cualquier conservador de arte contemporáneo y permite adaptarse según cada caso y circunstancia; a nosotros nos ayudó a identificar y seleccionar lo que no es negociable para Mario Klingemann para la correcta preservación de su obra.

Nos indicó las áreas, zonas y partes más significativas que le llevarían a no reconocer su propia obra en caso de siniestro o desastre.

⁴ Para ampliar información sobre el Modelo de toma de decisiones para la conservación y presentación de arte contemporáneo – revisado (The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation. Versión: 1.1 2020. Cologne Institute of Conservation Sciences / Th Köln), consultar: https://www.th-koeln.de/en/decision-making-model-for-contemporary-art-conservation-and-presentation--revisited_63959.php

El respeto del “tempo” en la transición de los retratos y la resolución de la imagen son considerados esenciales en nuestra toma de decisiones.

Es el comportamiento de la obra el que no debemos alterar, ni modificar y, por lo tanto, conservar. Hemos conseguido respetar y preservar “el Tempo” de *Memories of Passersby I*, gracias al procedimiento seleccionado por Alvar García después de la toma de decisiones.

En el plano físico, la obra estéticamente ha de presentarse con los tres elementos constitutivos, pero en ningún momento podríamos pasar de una pantalla de 4K a una superior en el futuro; pues una vez más, el deseo del artista es que la obra sea experimentada y visualizada en el tiempo que ha sido creada y, por lo tanto, para esta resolución en concreto.

El procedimiento de conservación y el contenedor para *Memories of Passersby I*

Para una obra de arte en ejecución permanente, pero cuyo estado ya es fijo (aunque los resultados no lo son), el sistema está representado por lo que se denomina “imagen de disco”. Mario Klingemann, en un ejercicio de honestidad y sencillez, nos lo confirmó durante nuestros encuentros y entrevistas en el 2019 y 2020.

La caja, las piezas, las pantallas son solo recursos externos que utiliza el algoritmo para funcionar. Son extrínsecos, en este caso, al trabajo generado con sus herramientas.

Si la imagen del disco se perpetúa y está a salvo de desastres tecnológicos, geológicos o incluso de accidentes domésticos como el típico café derramado sobre el proverbial teclado, entonces el sistema vivirá para siempre.

Con el fin de ejecutar estas imágenes de disco, nacieron emuladores, máquinas virtuales y contenedores; conceptos abstractos para aislar algoritmos y hacerlos funcionar fuera de su elemento original, en otras máquinas, en otros lenguajes de programación y en otros tiempos (Fig. 5).

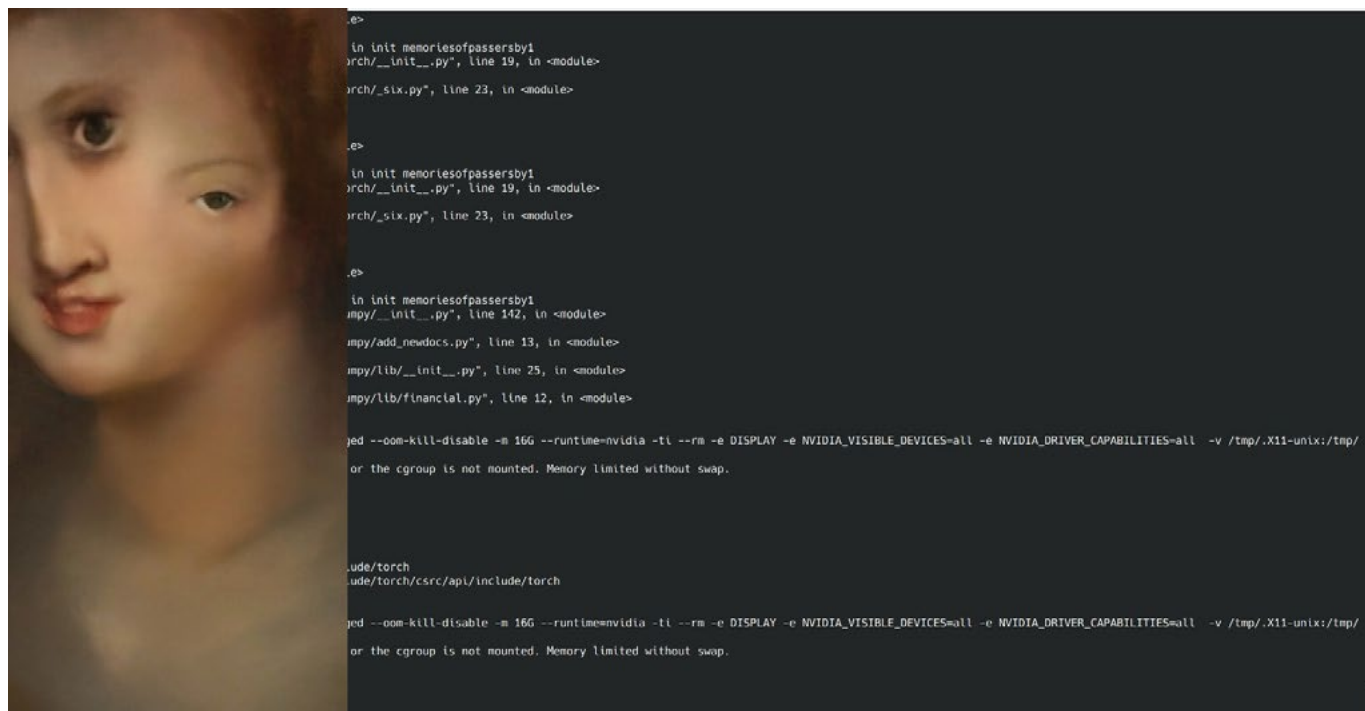


Figura 5. Contenedor. Imagen de disco de la obra de arte *Memories of Passersby I*.

Fotografía cortesía Alvar García del Río para Onkaos.

Una cuestión particular sobre *Memories of Passerby I* es su tempo como mencionamos anteriormente. Lo habitual es hacer que los ordenadores funcionen lo más rápido posible, pero los emuladores saben respetar sus máquinas originales.

Lo mismo ocurre con la obra de Mario Klingemann; si el software no respeta el trabajo y su cadencia, haremos que el hardware se ralentice y lo conseguiremos.

Se ha realizado el procedimiento de conservación a través de un contenedor porque se tuvo en cuenta el contrato de la licencia de la obra que menciona la integridad de la obra de arte.

El procedimiento ha sido respetuoso con este acuerdo ya que no requiere observar el funcionamiento interno de la obra de arte. Sólo se ha utilizado un enfoque superficial de prueba y error para recopilar las dependencias del código y construir una imagen de contenedor que está aislada de la computadora host.

Un aspecto importante es que el ritmo de *renderizado* y transición es el mismo que el de la obra de arte original. Esto es significativo ya que la tarjeta gráfica utilizada para las pruebas es casi un 45% más rápida que la utilizada en la pieza.

Conclusiones

En el campo de la obra de arte tecnológica, el primer instinto es complicar todo. Atrás quedaron aquellos tiempos en los que Andy Warhol coloreaba ilustraciones en un ordenador Commodore Amiga como truco publicitario.

A pesar de las tentaciones, lo mejor es siempre emplear la sencillez y la transparencia, porque permiten entender y reconstruir un algoritmo o máquina para un tercero, generalmente sin la ayuda del creador original.

No es necesario confiar en que ningún formato o sistema va a durar más de entre 10 y 20 años, y es necesario vivir en permanente evolución y mejora de la conservación de la copia maestra y la copia en ejecución.

Creemos que hemos creado un modelo fácilmente replicable que permite que las colecciones respiren, pero desde aquí queremos atraer a todas las comunidades, museos y equipos de electrones y laboratorios de conservación time-based media art para co-crear más recursos y herramientas que nos ayuden a evolucionar.

Las obras de nuestros artistas hoy viajan a través de pendrives y discos duros para ser expuestas en Ámsterdam o Miami; las ferias más importantes del mercado del arte están aumentando su oferta con arte digital y virtual.

Son necesarios más equipos de conservación de time-based media art en los museos y colecciones; la realidad es que los conservadores y restauradores somos invisibles y debemos formar parte de la evolución y transformación tecnológica de la cultura e industria del arte.

La industria del arte necesita saber que a nivel de pérdida física y valor económico, el arte tecnológico es el más vulnerable. Sería aconsejable que los profesionales del mundo de la conservación de arte contemporáneo y los labs de time-based media art fueran imprescindibles en el panorama artístico desde el momento de la pre-adquisición, o mejor desde el momento de la génesis de la obra colaborando con el artista.

Para finalizar, después de este caso de éxito en la preservación del algoritmo de esta significativa obra de arte, al igual que ustedes como conservadora, nos debemos a la sociedad, y tendríamos que acercarles soluciones sin incurrir en sofisticados y costosos recursos científicos y técnicos. Los conservadores-restauradores de arte somos profesionales necesarios, accesibles y no sólo habitamos en las salas de los grandes museos.

Así pues, no lo digo yo, sino la IA; quiero compartir la increíble frase que nuestra obra de arte "gurú", *Appropriate Response I* de M. Klingemann, generó aleatoriamente para mí sobre un panel cuando me arrodillé (interactué) sobre un reclinatorio frente a ella:

***"Una intervención con recursos limitados
puede salvar de consecuencias desastrosas".***

Appropriate Response I
Al dixit, mayo 2020.
Por Mario Klingemann. Onkaos

IDEAS EN ESCENA

RESTAURACIÓN DE LAS OBRAS DE CAI GUO QIANG EN EL MARCO DE SU MUESTRA “IMPROMPTU” (2014) EN LA ARGENTINA

Laura Gómez¹
Teresa Gowland²
Roberto Eduardo Macchiavelli³

Resumen

El artículo incluye una biografía del artista Cai Guo Qiang, describiendo su espíritu innovador y la utilización de pólvora en la creación de sus obras. Una descripción técnica de materiales y el proceso creativo de obras. Finalmente las restauraciones de dos obras de la muestra *Impromptu*, Fundación PROA (2014) afectadas por quemaduras que no estaban previstas por el artista, al utilizar pólvora de mayor poder de fuego de la que estaba acostumbrado en EEUU.

Palabras clave: Qiang; pólvora; papel; quemaduras; restauración.

Biografía de Cai Guo Qiang

Cai Guo Qiang nació en China en 1957 en la ciudad de Quanzhou, provincia de Fujian. Estudió escenografía en la Academia de Drama de Shanghai, graduándose en 1985. Sus comienzos fueron a través del dibujo, luego la instalación, el video y la performance, empleando en sus obras diversos materiales. Vivió en Japón entre 1986 y 1995, explorando las propiedades de la pólvora en sus dibujos. Experimenta con explosivos y desarrolla sus ya famosos eventos pirotécnicos al aire libre. Lo influye la mitología antigua, la cosmología taoísta, las tácticas revolucionarias maoístas, la filosofía budista, la tecnología pirotécnica, la medicina china y las imágenes de violencia terrorista. Es un creador independiente. La pintura es el camino por el cual transita. Su obra es puente entre la ilusión y la realidad. Produce luz y sombra como resultado de su fuego. La pólvora es metáfora de espiritualidad, misterio divino que yace en sus obras de arte. Emplea la pólvora como pigmento para elaborar delicados dibujos. La elección de esta innovadora técnica artística revela aspectos de su personal concepción del mundo y del universo. Los fuegos artificiales reproducen el Big Bang, las explosiones de los agujeros negros, la creación de la vida (Guggenheim s.f.; Soetriyono 2008; Tan 2019).

Sus obras interactúan con la cultura de los lugares que visita. Ha experimentado con pólvora durante más de 30 años, utilizando las pólvoras locales, por lo que los resultados de sus creaciones son impredecibles. Por esta razón, la muestra llevada a cabo en PROA (diciembre 2014 / febrero 2015) la decidió llamar *Impromptu* (PROA s.f.).

Cai Guo Qiang viaja y trabaja por todo el mundo, aunque desde 1996 está radicado en New York. Es ahí donde se encuentra su estudio y residencia familiar.

¹ laugofilm@gmail.com

² gowlandrestauracion@gmail.com

³ rmacchi@yahoo.com.ar

Materiales de las pinturas con pólvora de Cai Guo Qiang

Tinta China

La tinta china es una tinta común en China y se utiliza también para la pintura y la caligrafía. Los dibujos que diseña Cai Guo Qiang los traza con tinta china y de la misma manera realiza también sus bocetos.

La elección de elementos como la pólvora y el papel están establecidos porque los vapores de la pólvora crean efectos similares a los de la tinta en el papel y la estructura fibrosa y resistente del papel absorbe el impacto de la explosión, creando así diferentes efectos producto de la combinación entre la tinta y la incineración.

Papel

El papel japonés utilizado por el artista es el de cáñamo, en japonés llamado “asa” y en inglés “hemp”. Este papel de cáñamo está hecho a mano, posee una fibra larga, que permite realizar hojas de gran formato.



Figura 1. Fibras del cáñamo.
Fotografía tomada por los autores.

En estado natural, las fibras son muy largas, difíciles de usar: en promedio de 20 a 25 mm. Pero luego de los diferentes procesos quedan reducidos de 10 a 12 mm aproximadamente. Cai utiliza para sus obras de gran formato hojas sueltas de papel de cáñamo de 3 metros de ancho x 4 metros de largo, predominando las obras de formato horizontal.

El cáñamo industrial o simplemente cáñamo, son los nombres más comúnmente conocidos de una variedad de cannabis que produce fibras, conteniendo menos de 0.2% de THC y sin producir ningún efecto psicoactivo, aunque se trata de la misma planta: *Cannabis sativa L.*

El método de fabricación del papel sigue la tradición japonesa y se lleva a cabo en la jefatura de Kochi desde hace más de 1000 años. Está compuesto de fibras en un 50% de cáñamo, más un 50% de kozo, más una pasta de almidón de formulación desconocida. Todo el proceso está hecho a mano. En cuanto a su color es de un tono crema, mientras que la textura es rugosa de un lado y lisa del otro. La opacidad es media. Como casi todos los papeles hechos a mano, los bordes son irregulares y las fibras no presentan un sentido.

La fábrica no brinda una ficha técnica del material. La información fue recabada a través de una investigación y gracias a la cortesía de Cai Studio⁴.

⁴ Entrevista vía correo electrónica al director de proyectos de Cai Studio Tatsumi Masatoshi (septiembre, 2020).

Pólvora

Sobre la pólvora, podemos decir que Cai usa pólvora negra sola o en combinación. En cuanto a las pinturas con pólvora de colores, son tintes orgánicos, cuyos humos colorean el papel o lienzo.

Las fábricas de fuegos pirotécnicos proveen pólvora de uso recreativo y producen la pólvora negra en diferentes presentaciones, como ser, granulada, en polvo, como cascarilla de arroz o espolvoreada con polvo negro. Según la granulometría, es el efecto que producirán. La pólvora negra utilizada por Cai para las obras de la muestra "Impromptu" fue proporcionada por una empresa de fuegos artificiales de Argentina.

El proceso creativo en las obras de Cai Guo Qiang

Para realizar las obras, Cai Guo Qiang coloca las hojas de cáñamo sobre el suelo, previo forrado del mismo con papel madera. Esboza dibujos sobre el cáñamo con tinta china y otros los realiza sobre cartón gris para luego calarlos. Coloca el cartón calado sobre el cáñamo y esparce pólvora. Retira dicho cartón, ubicando a continuación plantillas del mismo cartón y vuelve a esparcir pólvora.

Sitúa una mecha perimetral y cubre con papel glassine el conjunto. Luego tapa con cartón gris y presiona con peso. Enciende la mecha generando la explosión, lo que proporciona gran cantidad de humo y focos de fuego. Los asistentes apagan dichos focos golpeando y ahogando los mismos con compresas de trapo. Retira la cobertura de cartón gris y luego la cobertura de papel glassine. Enciende los restos de pólvora que no se han quemado y por último levanta el cáñamo perpendicular al suelo, descartando todo el material quemado (residuos) que se desprende.

La pintura queda plasmada por quemaduras, agujeros, tiznes, restos de carbón, pólvora y manchas de humo que generan una gama de matices, luces y colores suaves pero deslumbrantes. Para exhibirlo lo monta con clavos al muro. Por último, coloca firma, título y fecha en tinta china. En todo el proceso colaboran sus asistentes del Cai Studio y un grupo numeroso de voluntarios que pertenecen al país donde realiza el evento.

El proceso de restauración de las obras de Cai Guo Qiang

La experiencia de Cai Guo Qiang en la creación de las obras para la muestra *Impromptu* contó con una particularidad que fue la utilización de pólvora argentina. Este material cuenta con mayor poder de fuego que la pólvora americana, lo que repercutió en la producción de sus obras generando grandes quemaduras y daños no deseados por el artista.

La obra *La Ciudad del Sueño Eterno* mide 3 x 12 metros y su restauración abarcó dos semanas de trabajo, previas a la fecha de inauguración de la muestra *Impromptu*.

En cambio *Centinelas del Valle Encantado* mide 3 x 16 metros y su intervención se realizó luego del cierre de la muestra, llevándose a cabo en sólo una semana dado que se acercaba la fecha de embarque al Cai Studio en New York.

Cabe aclarar que para ser exhibida y por decisión del artista, se incorporó el papel madera como segundo soporte de contención a la obra original, sujetándola mediante clavos sobre tableros que se confeccionaron especialmente para permitir su exhibición durante la muestra.

En consecuencia, al momento de restaurar la obra y previa consulta con el artista, se decidió montar dicho papel madera al cáñamo antes de realizar los parches.

Salvando esta decisión de mantener el papel madera en una de las dos obras, los trabajos realizados en ambas restauraciones fueron similares en cuanto a los criterios, procesos y elección de materiales.

Antes de comenzar las tareas, que se realizaron a nivel de la superficie de suelo, se aisló el área de trabajo con poliéster de 50 micrones. Esto no solo protegió las obras sino que evitó que los adhesivos se pegasen al suelo.

Luego se procedió con la limpieza del anverso con diferentes tipos de pinceles y pinceletas. En las zonas delicadas donde prácticamente no se podía tocar las obras, se limpió por soplado, armando con una fina manguera de pvc y una larga varilla de madera una especie de soplador, lo que permitió remover los restos de papel destruido y de carbón en exceso. Para el reverso se utilizaron cepillos, ya que se debían remover trozos de papel quemado de mayor tamaño, los que daban cuenta del daño sufrido por las obras.

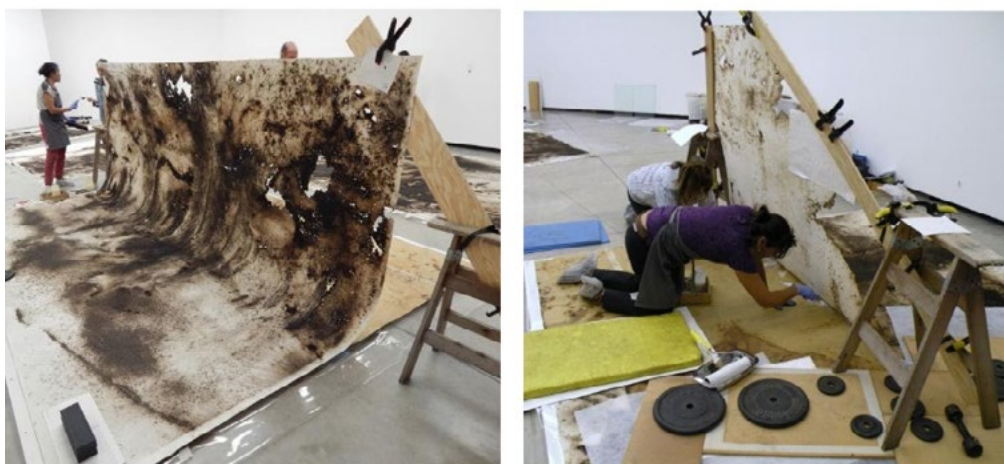
Todos los trozos sueltos de cáñamo fueron recuperados. De diversos tamaños, algunos no llegaban al centímetro y otros medían más de medio metro de largo. Aquellos trozos que estaban carbonizados y cuya consistencia lo permitía, fueron rescatados con pequeñas pinzas sin que se desintegren al levantarlos.

Las obras presentaban variados niveles de daños, observándose quemaduras, erosiones, orificios, colgajos, roturas e importantes faltantes.

Para las reposiciones se confeccionaron parches de papel de cáñamo, el cual fue cedido por el mismo Cai, con dimensiones desde 1 x 1 cm, hasta más de 2 x 1 m. Para casos menores se optó por parches con papel artesanal de similar gramaje.

El adhesivo elegido y aprobado por el equipo de Cai, fue una mezcla de metilcelulosa de origen alemán y PVA neutro al 10% de origen nacional. Se aplicaron con pinceles y pinceletas, mientras que para los montajes de grandes dimensiones se utilizaron rodillos y brochas de diversos tamaños.

Para realizar los montajes de los parches y del papel madera al cáñamo, hubo que crear estructuras especiales dadas las grandes dimensiones de las roturas y el gran tamaño de los papeles. Se utilizaron prensas manuales para sujetar el papel sobre tableros, listones y caballetes, estructuras que se adecuaban acorde lo demandaba la obra y sus deterioros.



Figuras 2 y 3. Estructuras para realizar los montajes.
Fotografías tomadas por los autores.

A continuación, dichos montajes se prensaron inmediatamente entre fiscalina y papel secante en intervalos de tiempos regulados.

La reposición de los desprendimientos se realizó respetando la ubicación original y aquellos en los que se desconocía su ubicación, se los emplazó por su contexto, de acuerdo al color y textura.

Para el caso de los retoques, se seleccionó una mezcla de cenizas de la misma obra y engrudo de mandioca neutro que se aplicó con espátula y en algunos casos con pincel. Algunos detalles de terminación se hicieron con pastel seco negro.

Por último, previo a la muestra y previo al embalaje de las obras, se llevó a cabo una prueba de colgado de las obras para evaluar el resultado de las restauraciones. Esto se realizó sosteniendo las obras solo desde sus esquinas superiores, mediante escaleras y con la ayuda de miembros del equipo de Cai Studio.

Finalmente colaboramos en la preparación del embalaje de las obras para su traslado a EEUU. Las obras fueron enrolladas sobre tubos de pvc cubiertos de papel glassine.

Queremos subrayar que para poder realizar esta restauración fue fundamental el trabajo en equipo dadas las características de las obras. Es decir, sus grandes dimensiones, el alto grado de deterioro, su difícil manipulación; además, los condicionamientos rigurosos de una muestra internacional y la urgencia de los tiempos para concretar los trabajos en vísperas de la inauguración de la muestra y a posteriori por la proximidad de la fecha de embarque a EEUU.



Figura 4. *La Ciudad del Sueño Eterno*. Obra restaurada.
Fotografía tomada por los autores.



Figura 5. *Centinelas del Valle Encantado*. Obra restaurada.
Fotografía tomada por los autores.

Agradecimientos

Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales. Cai Studio. Tatsumi Masatoshi. Fundación PROA.

Referencias bibliográficas

GUGGENHEIM. S.f. "Cai Guo-Qiang". *Collection Online*. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/cai-guo-qiang>
(Fecha de consulta: 28/02/2021).

PROA. S.f. "Cai Gui-Qiang". *Exhibitions*. <http://proa.org/eng/exhibition-cai-guo-qiang-montaje.php>
(Fecha de consulta: 25 /02/2021).

SOETRIYONO, E. 2008. "The Big Bang". *Mutual Art*.
<https://www.mutualart.com/Article/The-Big-Bang/CCEA2E3AE916DAFA>
(Fecha de consulta: 28/02/2021).

TAN, Y. 2019. "Cai Guo-Qiang". *Asian Art*. <https://asianartnewspaper.com/cai-guo-qiang-2/>
(Fecha de consulta: 25/02/2021).

ARCA VIDEO - ARCHIVO COLABORATIVO DE VIDEO EXPERIMENTAL ARGENTINO¹

Mariela Cantú²
Diego Prado³

Resumen

Arca Video es un archivo colaborativo de video experimental argentino iniciado en 2008 como respuesta a la necesidad de sistematizar la producción, investigación e historización de esta práctica artística en Argentina. En su nueva versión, la plataforma propone la incorporación de narrativas ausentes, nuevas interpretaciones y una pluralidad territorial, a partir de la colaboración de sus usuarios, disputando las prácticas archivísticas autoritativas tradicionales y entendiendo los múltiples y diversos modos en los que el video experimental ha venido dialogando con variadas dimensiones de lo social, cultural y político, en un discurrir que excede con creces el territorio del arte contemporáneo.

Palabras clave: video experimental; archivo; colaborativo; arte contemporáneo; audiovisual.

Arca Video⁴ es un archivo colaborativo de video experimental argentino iniciado en 2008, como respuesta a la necesidad de sistematizar la producción, investigación e historización de esta práctica artística en Argentina, a partir de la inclusión y puesta en relación de información pertinente y actualizada sobre esta área de la realización audiovisual. Esta propuesta se da en el contexto de una serie de pasos que la preservación audiovisual en nuestro país está dando hacia su institucionalización, profesionalización y establecimiento de buenas prácticas⁵, si bien no es menos cierto que una buena parte de estas acciones suelen aún concebirse con mayor énfasis en el área cinematográfica, dejando de lado la producción videográfica en el país, un patrimonio invaluable aunque desatendido de nuestro quehacer artístico y cultural⁶.

En una primera etapa, Arca Video impulsó la creación de una primera base de datos de obras de video experimental desde el año 1982 hasta 2015, en donde se consignaron títulos, realizadorxs, año de producción y, en algunos casos, la propia obra para ser visualizada. Sin embargo, una vez concluida esta primera etapa, uno de los grandes desafíos de Arca Video fue el de garantizar la permanente actualización del archivo, tanto como la pluralidad y diversidad de criterios de selección, descripción y clasificación de las obras, que no necesiten ser sostenidos desde las prácticas archivísticas autoritativas más tradicionales (Cantú 2016; Horsman, Ketelaar y Tomasen 2003; Ketelaar 2001; Osborne 1999; Pearce-Moses 2005; Spigel 2005). Dichas prácticas, en tanto operaciones intelectuales cuanto políticas, construyen complejas dinámicas de poder al interior de los archivos (Arendt 1961; Derrida 1995; Foucault 1972).

¹ De acuerdo a las recomendaciones de la Asamblea No Binaria, este texto recurrirá al lenguaje inclusivo, tal como se refiere en la publicación *Lenguaje Inclusivo: Guía de Uso*.

https://www.academia.edu/42772325/Lenguaje_Inclusivo_Gu%C3%ADa_de_uso_Asamblea_no_binaria

² Arca Video Argentino, UNLP. University of Amsterdam. arcavideoargentino@gmail.com

³ Arca Video Argentino, UNLP. arcavideoargentino@gmail.com

⁴ Para ampliar ver: <http://www.arcavideoargentino.com.ar>

⁵ Siendo una de estas acciones significativas la creación de la RAPA - Red Argentina de Preservadorxs Audiovisuales, durante el año en curso.

⁶ Considerando que Argentina continúa aún sin tener una Cinemateca Nacional que resguarde, preserve y dé acceso al patrimonio cinematográfico en el país, lo que constituye una enorme deuda pendiente con nuestra memoria cultural. En este marco, el trabajo sobre otros soportes del audiovisual considerados "menores" (por ejemplo, el video magnético) se encuentra todavía más desprotegido, puesto que no es considerado ni siquiera nominalmente como parte del patrimonio cultural argentino.

En su nueva versión como archivo colaborativo, Arca Video ha entonces propuesto que puedan también ser los propios realizadores y agentes involucrados -, tales como artistas, curadores, espectadores, investigadores, etc.- quienes puedan subir obras e informaciones sobre las mismas⁷. El objetivo de esta propuesta es el de habilitar la incorporación de narrativas ausentes, nuevas interpretaciones e incluso material considerado perdido, así como también una pluralidad territorial -ya que las prácticas de preservación audiovisual más tradicionales suelen gestarse y focalizarse en las ciudades capitales y las áreas metropolitanas del país-. Asimismo, se hizo presente también la necesidad de incorporar nuevos criterios clasificatorios para presentar las obras ya que, inicialmente, se habían elaborado una serie de categorías vinculadas a elementos de puesta en escena (entre otras, algunas como “Plano Secuencia”, “Autorretrato”, “Performáticos”, etc.) que fueron con el tiempo revelándose tan arbitrarias como insuficientes para dar cuenta de la complejidad de estos materiales. A la luz de nuevas formulaciones, acontecimientos históricos, teorías y prácticas artísticas, culturales y políticas, esta nueva versión de la plataforma procura que los usuarios consigan también incorporar modos de clasificación de las obras a través de palabras clave o *tags*, que permitan establecer otros criterios y un vocabulario que habilite un acceso más diverso a las obras. En este sentido, la posibilidad de construir estos relatos *otros* permitiría que dimensiones diversas y contemporáneas de lo social y lo cultural, tales como las políticas de derechos humanos, la decolonialidad y las disidencias de género, entre muchas otras, puedan ser incorporadas, expandiendo la relevancia del contexto en donde estas obras fueron producidas, pero también aquel en el que son visualizadas.

Se prevén así tres posibles estrategias de participación para quienes accedan a la plataforma, a quienes se les solicitará la creación de un nombre de usuario y contraseña para interactuar con los contenidos (no así para tener acceso a la visualización del material o acceder a la información asociada). La primera estrategia consiste en la elaboración de palabras clave o *tags*, atendiendo a la ya habitual práctica del *social tagging*. Pudiendo catalogar una obra a partir de una palabra, esta estrategia permitiría la inclusión de otras perspectivas y la aparición de narrativas inesperadas, desde el momento en que la catalogación no sería decidida unilateralmente por un profesional de la archivística; de acuerdo con Thomas Vander Wal, “el valor de este tagging externo consiste en que las personas pueden usar su propio vocabulario” (Vander Wal 2007). Una referencia para esta estrategia podría ser la plataforma Video Art World⁸ (España), en la que los artistas pueden clasificar sus obras al momento de subirlas al sitio.

La segunda estrategia consiste en la posibilidad de elaborar listas de reproducción o *playlists* personales, seleccionando una serie de videos que sean del interés de cada usuario. Estas *playlists* serían automáticamente incorporadas al archivo, facilitando el diálogo con las elecciones de otros usuarios y colaborando con una práctica de curaduría descentralizada, expandiendo así la comunidad curatorial. Una posible referencia de esta estrategia son las plataformas LIMA (Países Bajos), Freewaves (Estados Unidos) y Plataforma:VB (Brasil)⁹.

La última estrategia consiste en subir material a la plataforma. Más allá de interactuar con las obras, como ocurre en los anteriores casos, la subida o *upload* de material incide ya en la propia selección de lo que es archivado y, por tanto, de lo que se considera relevante para ser conservado (sin dudas, una de las tareas más profundamente ligadas a las prácticas autoritativas de los archivos). Además de las propias obras, se contempla que pueda también incorporarse información sobre las mismas, como año, autor, año de producción, exhibiciones, etc., permitiendo la subida de material desde plataformas ya existentes y de extenso uso, como Vimeo y Youtube, de modo de facilitar la ingesta y reducir espacio de almacenamiento. Vale recordar que la inclusión de las perspectivas de los artistas y realizadores en el archivo representa una contribución primordial en la preservación de sus obras, ya que conocer sus intenciones, narrativas y elecciones estéticas puede ser extremadamente útil a la hora de documentar estos trabajos y una información altamente valiosa a la hora de migrar, emular o reconstruirlos en el futuro. Una de las referencias nacionales que podrían ligarse a esta estrategia es la plataforma Bola de Nieve¹⁰ (Argentina).

⁷ En este sentido, además de poder subir la obra, ficha técnica y sinopsis, se posibilita la incorporación de bibliografía en la que la obra haya sido mencionada, catálogos de exposiciones en donde haya sido consignada, tanto como el cruce de información con artistas, curadores, autores, investigadores y equipo técnico que hayan estado vinculados a la misma. De este modo, se procura una permeabilidad del contexto en donde la obra es exhibida, y con él sus posibles vinculaciones con otras dimensiones históricas, estéticas, políticas, sociales, etc. en las que fue producida y a las que hoy reenvía.

⁸ Para ampliar sobre Video Art World ver: <http://www.videoartworld.com/en>

⁹ Para ampliar información sobre las siguientes plataformas, consultar:

Li-Ma: <https://www.li-ma.nl/lima/>

Freewaves: <http://archive.freewaves.org/>

Plataforma VB - Videobrasil: <http://site.videobrasil.org.br/en/plataforma>

¹⁰ Para ampliar sobre Bola de Nieve ver: <http://www.boladenieve.org.ar/>

Es menester señalar que algunos estudios abrieron críticas hacia la participación de “no expertos” en los archivos, particularmente en lo que se refiere a la creación de inconsistencias, potencial desorden o exceso de información. Sin embargo, en el análisis de varias plataformas en el marco del trabajo *Contesting archival authority: towards a redefinition of participation in online video art archives* (Cantú 2016) ninguno de estos problemas fue relevado. Por el contrario, muchas de estas plataformas se han visto beneficiadas por las contribuciones de realizadorxs y otros agentes, puesto que tal como señala Stuart Hall (2011) tornar a los archivos más inclusivos representa un *sine qua non* en lo que se refiere a una expansión significativa de los archivos y sus narrativas, que no pueden mantenerse prisioneros de un principio único que regule su constitución.

En última instancia, la apuesta por propiciar un archivo colaborativo se trata de entender los múltiples y diversos modos en los que el video experimental ha venido dialogando con los movimientos sociales, los eventos culturales y variadas dimensiones de lo político, en un discurrir que excede con creces el terreno y el circuito del arte contemporáneo. En este sentido, estas nuevas dinámicas colaborativas pueden ser vistas como una invitación a mirar críticamente hacia un pasado que alguna vez fue considerado estable, seguro y absoluto, tanto como a la creación de un presente más diverso y plural.

Referencias bibliográficas

- ARENDRT, H. 1961. “What is authority?” En: *Between Past and Future: Six exercises in political thought*, pp. 91-141. New York: Viking.
- CANTÚ, M. 2016. *Contesting archival authority: towards a redefinition of participation in online video art archives*. Amsterdam: University of Amsterdam. <https://scripties.uba.uva.nl/search?id=624654>
(Fecha de consulta: 17/12/2020).
- DERRIDA, J. 1995. “Archive Fever: a Freudian impression”. *Diacritics* 25 (2): 9-63.
- FOUCAULT, M. 1972. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon Books.
- HALL, S. 2011. “Constituting an archive”. *Third Text* 15 (54):89-92.
- HORSMAN, P., KETELAAR, E. y THOMASSEN, T. 2003. “New Respect for the Old Order: The Context of the Dutch Manual”. *The American Archivist* 66 (2): 249-270.
- KETELAAR, E. 2001. “Tacit Narratives: The Meaning of Archives.” *Archival Science* 2 (1): 131-141.
- OSBORNE, T. 1999. “The ordinariness of the archive”. *History of the Human Sciences* 12 (2): 51-64.
- PEARCE-MOSES, R. 2005. *A Glossary of Archival and Records Terminology*. Chicago: The Society of American Archivists.
- SPIGEL, L. 2005. “Our TV Heritage: Television, the Archive, and the Reasons for Preservation.” En: Wasko, J. (ed.). *A Companion to Television. Companions in Cultural Studies*, pp. 67-102. London: Blackwell.
- VANDER WAL, T. 2007. “Folksonomy Coinage and Definition”. <http://vanderwal.net/folksonomy.html>
(Fecha de consulta: 17/12/2020).

CONSERVACIÓN DE EXPRESIONES ARTÍSTICAS URBANAS NO PICTÓRICAS

Diversidad material y conceptual en los extremos de Latinoamérica: Ciudad de México y Buenos Aires

Carla Coluccio ¹
Ana Lizeth Mata Delgado ²

Resumen

Las expresiones artísticas no pictóricas, tales como los carteles o pegatinas (*stickers*), a pesar de ser una de las modalidades del arte urbano, han sido prácticamente ignoradas desde el ámbito de la conservación. La finalidad de esta investigación es la de documentar y estudiar las características de estas expresiones como formas de producción y circulación articuladas de la identidad de las calles de Latinoamérica. Se indagará, por tanto, sobre cuál es el planteamiento adecuado para su conservación-restauración desde la diversidad material y conceptual que presentan dos capitales en particular: Ciudad de México y Buenos Aires.

Palabras clave: arte urbano; paste-up, pegatinas; documentación; Latinoamérica.

El arte urbano³ es una propuesta artística que, por naturaleza, busca revolucionar y transgredir el espacio público; vincularse espontáneamente con la gente de a pie sin tener líneas curatoriales ni un marcaje sobre cómo llevar adelante un recorrido estructurado.

Regularmente está asociado con sus propuestas artísticas más comunes, como el *graffiti* o el *stencil*, o bien con el uso de aerosol, brochas, marcadores o rodillos. Sin embargo, existen otro tipo de manifestaciones del arte urbano, nacidas también en las luchas sociales, que han encontrado en la calle su mejor escaparate; de un tiempo a esta parte hubo una mutación del texto a la imagen (Kozak 2004). Decidimos referirnos a ellas como “**expresiones artísticas urbanas no pictóricas**” puesto que, si bien emplean también a la tinta como medio de expresión, no se realizan directamente sobre los muros, sino que se adhieren a ellos luego de haber sido previamente diseñadas en papel. Son conocidas comúnmente como *paste-up*.

“(…) en el preciso instante en el que uno se percibe de una pintada realizada con plantilla en una acera, de una pegatina adherida a un buzón de correos o de una escultura de metal acoplada a una señal vial, se transporta súbitamente a otro mundo, a una subcultura efervescente que se infiltra en la vida cotidiana y erradica su monotonía (…)” (McCormick *et al.* 2010:10).

¹ Ministerio de Economía de la Nación. Universidad Nacional de las Artes. carlacoluccio@hotmail.com

² Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRyM), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Secretaría de Cultura. lizeth_mata_d@encrym.edu.mx

³ El arte urbano también es conocido como *Street art* y *graffiti*; para profundizar en el tema revisar “Propuesta de código deontológico para la conservación y restauración de arte urbano” en Grupo de Arte Urbano (2016).

Para entrar en materia definamos el **paste-up**. Es una de las últimas corrientes del arte urbano contemporáneo realizada mediante pegatinas de distintos parámetros: gigantografías, murales impresos, afiches, carteles, figurones, *collages* y *stickers*. Tomaremos como ejemplos artistas consagrados y emergentes de ambas ciudades capitales más importantes de América Latina: la Ciudad de México (al norte)⁴ y Buenos Aires, Argentina (al sur)⁵, en un contexto donde el mensaje es la fuerza de “pegar con efecto” la realidad social y política (dos Santos y Barragán 2016).

Si bien en ambos países existe una amplia tradición gráfica en torno a la crítica política con características locales propias, a lo largo de toda Latinoamérica el uso de carteles constituye un tipo de arte rico y diverso que llega a formar parte de la identidad cultural por su derivación de estilo con los utilizados en las protestas sociales o con las de expresiones de la música popular (como la cumbia o la salsa). A través de piezas en las que se crean collages (composición de imágenes y textos) de diversas dimensiones se construyen micro relatos que buscan poner en evidencia diversas problemáticas socioculturales contemporáneas en el entramado urbano. En los últimos años, se ha fortalecido el nexo más allá de los espacios físicos de residencias. Se generaron imágenes que circulan como “pegatinas viajeras” mediante correo postal o convocatorias a festivales. Por ejemplo, el encuentro Binacional México Argentina, realizado en la Ciudad de México a principios del 2020⁶.

Por medio de la lectura de elementos formales, estilísticos e iconográficos, es posible trazar una estrecha vinculación, puntos de comparación y diferencias entre las expresiones artísticas urbanas no pictóricas, para alcanzar una idea pretendidamente objetiva acerca de la magnitud de este movimiento en ambos países.

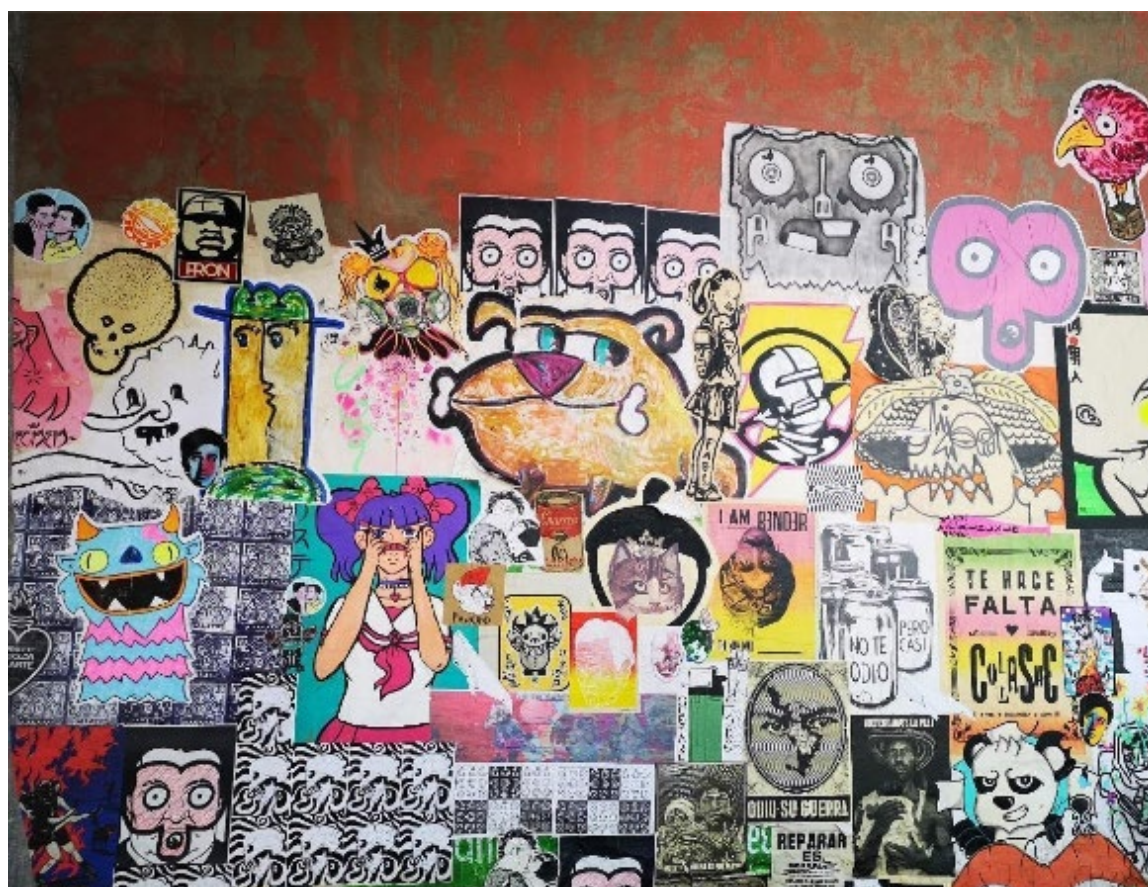


Figura 1. Muro *Paste-up*, Binacional Argentina-México. Colonia San Rafael, Ciudad de México. Fotografía tomada por Ana Lizeth Mata Delgado.

⁴ En la década de los años 60 y 70, el cartel cumplía un papel de denuncia derivado de los movimientos sociales de 1968 y 1971 sucedidos en la Ciudad de México.

⁵ En los años setenta y ochenta la vanguardia conceptualista argentina toma las pegatinas como elementos plásticos para dar visibilidad al mensaje de activistas militantes (dos Santos y Barragán 2016).

⁶ Encuentro PasteUp CDMX - 2020. <https://youtu.be/YxFRqrCges>

Algunos de los colectivos y exponentes de la ciudad de México son Tierra y tinta, Maldita Carmen, Vlocke, Blvck heart. En Buenos Aires se ven murales repletos de pegatinas realizados por distintos artistas y colectivos en simultáneo -como por ejemplo Guille Pachelo, BoxiTrixi, Bih_Art, "Movimiento Petrushaus", BA Paste Up o Fernando Street Art- que en su conjunto generan un concepto, una sensación, una imagen fuerte, plagada de frases, colores y estímulos: todo vale en el mundo del *paste up* colectivo.



Figura 2. *Paste up* de Maldita Carmen, Vlocke Negro, Blvck heart y AB2KN en Ciudad de México. Fotografía tomada por Ana Lizeth Mata Delgado.

Las expresiones artísticas urbanas no pictóricas desde la técnica y materialidad

Hay tres circunstancias que definen la producción del afiche: la reproducción masiva de copias, la interrelación de texto e imagen y el tamaño del pliego de papel. Ahora bien, nos enfocaremos en su origen material de producción, su manufactura. Los carteles se pueden subdividir en dos grandes grupos:

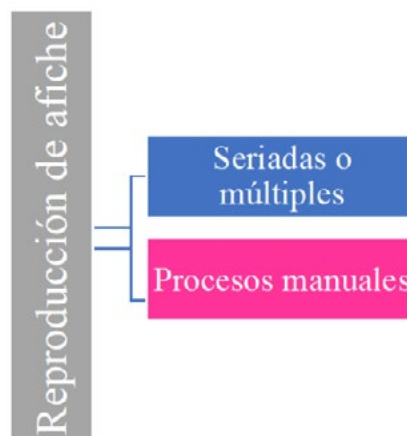


Figura 3. Clasificación de los afiches de acuerdo con su manufactura.

Las serias conllevan la copia como lenguaje de producción artístico. Los afiches son láminas realizadas por *offset* con otros métodos plásticos -como serigrafía, electrografía, impresiones láser - que en su mayoría se ajustan a los formatos de papeles

estándares de la industria (Carlsson y Louie 2013). Destinados a una rápida lectura, buscan provocar impacto visual en el contexto urbano de gran afluencia donde habitualmente suelen instalarse y dar un mensaje artístico o educativo cuyo carácter múltiple, mediante la repetición, refuerza la intención comunicativa.

Desde hace poco más de cinco años, algunos artistas, para la producción de sus obras de arte urbano, comenzaron a valerse de los sistemas denominados *Letterpress* que utilizaban las antiguas imprentas. Estos afiches, de tipografías negras y sólidas sobre fondos de colores estridentes que remiten a la cartelera publicitaria de los locales bailables de cumbia y música popular de la década del noventa, tienen una estética algo psicodélica a la que ahora se le suman frases lisérgicas que pendulan entre la ironía y la inocencia. Por ejemplo, en Buenos Aires uno de los representantes es el Tano Verón, KTRLV; y en Ciudad de México, AB2KN y MAGA, por mencionar algunos.



Figura 4. MAGA, Calle Regina, Centro Histórico, CDMX.
Fotografía tomada por Ana Lizeth Mata Delgado.



Figura 5. BA *Paste Up* en el barrio de Palermo en Ciudad de Buenos Aires.
Fotografía tomada por Guillermo Coluccio.

Existen propuestas únicas realizadas mediante procesos manuales con lápices rotuladores, carbonillas y acrílicos. También podemos encontrar expresiones mixtas (industrial y manual), como son los casos de Tierra y tinta en la Ciudad de México, Malini Mayi y el artista argentino Tinta Cruel que utiliza tinta china sobre papel adhesivo.

Las pegatinas, a diferencia de los afiches, cuentan con modos de creación artesanal o industrial de versatilidad en sus tamaños y variedad de materiales: papel, adhesivos, vinílicos, entre otros. Es importante destacar: la elección del espacio físico en donde se las emplaza; la forma rápida y accesible en que se insertan en la calle; las implicaciones del marco temporal de producción de la obra y su duración; la presencia o ausencia del autor; el borrado del género; la manera en cómo se relacionan con el espec-

tador y por todo ello, también la forma en que se las conserva. Según Kozak (2004:40), "(...) modos en que algunas zonas de las culturas jóvenes se constituyen en espacio no complaciente con cierto grado de resistencia al sistema (...)".

Las expresiones artísticas urbanas no pictóricas desde la perspectiva de la conservación

La materialidad y el tiempo, en relación con las prácticas urbanas, abren dudas en el campo de la conservación. La permanencia de las expresiones artísticas urbanas no pictóricas es menor a la de otras expresiones callejeras, dado que la mayoría se encuentran amenazadas por estar sometidas a diversos factores que aceleran su deterioro: afectadas por otros artistas a través del "pisamiento" (colocar nuevas obras ocultando la anterior); o bien siendo marcadas a través de cortes o desgarros por el rechazo que puedan generar sus mensajes implícitos o explícitos (ver Fig. 6).

También existen otros, tales como la acción de la intemperie o la incompatibilidad de materiales empleados para su manufactura y adhesión a diversos soportes (pétreos, metálicos, plásticos). Es importante señalar que el papel en el que se realizan las obras nunca resulta ser el más adecuado en términos de conservación, a la vez que los adhesivos empleados para su colocación suelen ser ácidos, por lo que envejecen rápidamente.

Para tener un acercamiento a la esencia del movimiento, el análisis comenzó a través de una serie de encuentros frecuentes con cada uno de los autores en el cual se empleó el recurso de la entrevista⁷.



Figura 6. Relevamiento de *Paste up* en la Ciudad de Buenos Aires: (1) 06/03/2020, (2) deterioro de las pegatinas 04/06/2020 y el pisamiento posterior, (3) 09/09/2020. Fotografías tomadas por Carla Coluccio.

El objetivo de entrevistar a los artistas radicó en conocer sus diferentes especulaciones y reflexiones acerca de sus técnicas y procedimientos de conservación-restauración, y analizar junto a ellos las consecuencias de los deterioros de sus obras de acuerdo con cada poética individual, frente a lo cual brindaron sus posiciones con gran lucidez y elocuencia. Tomaremos en esta oportunidad solamente el caso del artista Ale Giorgga como reflejo de la dinámica. El artista comentó: "...intento trabajar con materiales profesionales por cuestiones de durabilidad de la intervención. Como el adhesivo Wepel® y cola vinílica Kekol®". En paralelo y debido a la gran cantidad de adhesivo que consume, empezó a indagar sobre la producción de un adhesivo de producción propia, tomando como referencia los que se venden en España, como por ejemplo *Benkola®* en polvo. En cuanto a la elección de soportes, frecuentemente usa papeles de empapelado decorativo y afiches reciclados de publicidades.

⁷ Un importante instrumento metodológico ampliamente utilizado en el arte contemporáneo permitiendo contextualizar el quehacer artístico, las singularidades y la postura del artista ante la conservación de su obra.

Algunos muralistas consideran que la elección de los materiales que utilizan, no responde a criterios de durabilidad o compatibilidad, sino más bien a cuestiones económicas, de costumbre, disponibilidad o facilidad de manejo. Aquí se plantea no solo un reto para los propios artistas sino para el campo de la conservación; poniendo el acento en la retroalimentación entre el campo artístico urbano y el de la conservación, ambos en paralela evolución cultivando el conocimiento mutuo.

Es evidente que la transformación de la materia tiene consecuencias directas sobre la intención y el discurso estético del artista. Pero en la heterogeneidad de las opiniones radica la riqueza de este movimiento. Por ello, para poder trazar un panorama acerca de las metamorfosis, el paso del tiempo y sus efectos sobre la significación de las obras debe iniciarse un proceso de documentación de la opinión de diferentes creadores y colectivos artísticos contemporáneos de ambas ciudades por medio de un instrumento metodológico como la entrevista.

Además, ante la imposibilidad de impedir la degradación, se torna extremadamente necesario abrir una profunda reflexión sobre el concepto de “**ruina prematura**” en diálogo con la comunidad académica, para enriquecer la construcción de un campo de estudio sobre las expresiones artísticas urbanas no pictóricas, pero siempre preservando las particularidades de este movimiento en América Latina.

Conclusiones

Tenemos, por un lado, un aspecto concreto, matérico o físico; las pegatinas tienen una vida útil corta ya que responden a una expresión creativa que dura lo que el soporte papel es capaz de perdurar en la calle. Esta dinámica efímera y de constante intervención genera diversas capas día a día que se entretajan en el entramado social. Pero desde el movimiento artístico periódicamente mantienen y reconvierten las calles de sus ciudades dando circulación a las imágenes tanto en el sur como en el norte; rompiendo las fronteras y uniendo el mensaje.

El estudio de las pegatinas dentro del arte urbano presenta una profunda escasez de material bibliográfico, estudios de casos e investigaciones. Por ello, el desarrollo del arte urbano contemporáneo exige estudio y documentación desde miradas amplias y multidisciplinarias. Debe impulsarse una investigación sobre materiales artísticos modernos y establecer una base de datos de acceso público, en la que prime la descripción de las técnicas pero que también contemple el seguimiento de la evolución de materiales, así como sus procesos de degradación.

Pero también debe incorporarse la herramienta virtual de las redes sociales, donde gracias a diferentes grupos y al propio público consumidor, se genera un acercamiento libre a los registros de los murales en la web. De esta forma, aunque las obras sean efímeras o muten, perdurará una constancia de su existencia como testimonio del proceso creativo. Para conservar un patrimonio, es necesario primero conocerlo.

Referencias bibliográficas

CARLSSON, B. y LOUIE, H. 2013. *Street art: recetario de técnicas y materiales del arte urbano*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

DOS SANTOS, M.L. y BARRAGÁN, R. 2016. “Pegar con efecto. El sticker art en argentina desde la plataforma de stickboxing”. En: *8vas Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. www.aacademica.org/lalys/3
(Fecha de consulta: 07/02/2020).

GRUPO DE ARTE URBANO. 2016. “Anexo I. Propuesta de código deontológico para la conservación y restauración de arte urbano”. *Ge-conservación*, Nro. 10:186-192. www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/731/932
(Fecha de consulta: 08/01/2021).

KOZAK, C. 2004. *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

MCCORMICK, C., SCHILLER, M., SCHILLER, S. y SENO, E. (eds.). 2010. *Trespass. Historia del arte urbano no oficial*. Colonia: Editorial Taschen.

MICROCIRUGÍA TEXTIL

Una alternativa para el tratamiento estructural de la pintura contemporánea sobre lienzo

Luciana Andrea Feld¹
Laura Eva Hartman²

Resumen

Este artículo pretende transmitir la experiencia de restauración en una pintura contemporánea sobre lienzo. La misma presentaba una rotura en el soporte textil que fue intervenida mediante la técnica de microcirugía textil -thread by thread tear-mending-. Esta consiste en la adhesión individual de los extremos de cada uno de los hilos que se han separado por un corte o desgarro. Se indicarán las características de esta práctica, señalando sus virtudes en relación a otro tipo de tratamientos similares con el objetivo de fomentar el conocimiento de la técnica.

Palabras clave: restauración; pintura de caballete; soporte; textil; microcirugía.

La pintura y los daños presentan la oportunidad de desarrollar métodos de reparación relacionados con las obras modernas y contemporáneas, lo que a menudo plantea nuevos desafíos a los conservadores en relación con la intervención.

Los tratamientos estructurales para las pinturas sobre lienzo son variados y están en constante evolución. En este caso se presenta el empleo de la microcirugía textil o reparación hilo a hilo -en inglés thread by thread tear-mending- para la restauración de soportes textiles en obras de arte contemporáneo.

Esta técnica de conservación avanzada implica el tejido y adhesión minuciosa de hilos individuales del lienzo para repararlo.

El procedimiento fue desarrollado hace casi 40 años en Alemania por el profesor Winfred Heiber, hoy continúa siendo difundido por sus alumnos y ha demostrado ser sumamente eficaz y resistente, restableciendo la integridad visual, física y mecánica del lienzo.

Naturalmente debido a su origen germano, prácticamente toda la literatura relacionada está escrita en alemán o inglés. Además, es una técnica no tan tradicional, menos conocida que no se utiliza ni se enseña con regularidad en América Latina.

En este contexto, gracias a un subsidio de la Fundación Getty, a través de la iniciativa *Conserving Canvas*, del *Dallas Museum of Art* (DMA), existió la oportunidad no sólo de restaurar una obra mediante microcirugía textil, sino de transmitir y formar respecto a esta técnica a restauradores de América del Sur.

La intervención se realizó sobre la obra intitulada *Stoic Figure* (Fig. 1), pintada en 1959 por María Luisa Pacheco³. Se trata de un óleo sobre lienzo, de 168 cm x 122 cm, que forma parte de la colección de Arte Latinoamericano del Museo de Arte de Dallas.

¹ Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC-TAREA), UNSAM. lucianafeld@gmail.com / lfeld@unsam.edu.ar

² Dallas Museum of Art (DMA), Texas. lhartman@dma.edu.ar

³ María Luisa Pacheco (La Paz 1919 – Nueva York 1982) fue una pintora influyente y artista de medios mixtos nacida en La Paz; en 1956 inmigró a la ciudad de Nueva York. En América Latina, fue miembro fundador del Grupo de los Ocho Contemporáneos, que trató de elevar el nivel de la incipiente tendencia hacia el modernismo en Bolivia. Las pinturas de María Luisa Pacheco evocan el paisaje y la cultura indígena de su Bolivia natal. Su estilo, sin embargo, es el resultado de un viaje formativo a Europa a principios de los 50, seguido de una residencia en Nueva York, donde vivió y trabajó hasta su muerte (Dallas Museum of Art s.f.).



Figura 1. *Stoic Figure* previo a su restauración, con detalle de desgarro.
Fotografía Archivo DMA.

El cuadro fue adquirido en el año 1959, a través de una compra de la asociación de arte de Dallas, pero llegó al museo dañado y por lo tanto nunca se exhibió.

Esta significativa obra tenía una rotura vertical (sobre el cuadrante inferior izquierdo, hacia el centro) que medía aproximadamente 16,5 cm de largo. Sus características -incluyendo la gruesa y texturizada pintura, el pesado tejido abierto del lienzo de lino y su trama (tafetán 1x1)- y que no haya habido intervenciones de conservación previas en esta pintura, la hicieron un caso de estudio ideal para microcirugía textil.

Como se expresó anteriormente, la microcirugía textil es un tratamiento avanzado delicado para la restauración de soportes textiles, que implica el tejido y adhesión minuciosa de hilos individuales del lienzo para repararlo, devolviendo la continuidad al soporte.

Esta intervención busca la reconstrucción de las propiedades mecánicas integrales del soporte, manteniendo los movimientos propios de la tela y la continuidad de esta.

En cuanto a la aplicación de esta técnica en obras modernas, no requiere la utilización generalizada de solventes o altas temperaturas, condiciones a las que muchas de estas piezas son vulnerables (composiciones volumétricas, collages, técnicas combinadas, poco estudiadas o frágiles).

Lo interesante de este tratamiento es que si bien impacta en la mecánica general de toda la obra es una intervención muy localizada, no compromete o modifica el resto de la obra, lo que apareja una serie de ventajas:

- Preservación del montaje: permite mantener el montaje (en este caso que se trata del original).
- Calidad estética: la costura hilo a hilo puede quedar imperceptible a simple vista incluso por el reverso. Esto resulta extremadamente ventajoso en obras con reversos pintados, así como en aquellos con inscripciones, marcas y sellos.
- Estudio científico-técnico: el alcance localizado de esta intervención conlleva como beneficio que las piezas podrán seguir siendo estudiadas y analizadas con fines investigativos, sin perjuicio en cuanto a su materialidad.
- Re-tratabilidad: una obra que ha sido restaurada mediante la microcirugía textil puede ser re-tratada o re-intervenida si por algún motivo se lo considerase necesario, sin generar mayores inconvenientes.

Como en cualquier intervención de restauración los primeros pasos son documentar, evaluar y planificar.

Como se realiza tradicionalmente en los casos de suturas, se protege la capa pictórica. En este caso, la protección se realizó mediante la aplicación de metilcelulosa en una consistencia densa, repitiendo el procedimiento dos veces hasta conseguir una capa o film, que mantuvo en su lugar los fragmentos de pintura alrededor de la rotura. No se utilizó papel japonés para no restringir la movilidad de la tela.

La obra se trabajó en horizontal apoyada sobre esquineros, lo que facilitó su manipulación dado que es requerido trabajar el frente y el reverso intercaladamente en las distintas etapas de la microcirugía.

Mediante una lupa binocular se acomodaron los hilos, buscando la coincidencia entre extremos (Fig. 2). Este trabajo llevó mucho tiempo, implicó voltear el lienzo reiteradas veces, contar hilos, moverlos, desenredarlos, retorcerlos, verificar la trama y, en algunos casos, agregar hilos de sostén que luego fueron retirados.

De este modo cada uno de los hilos de trama y urdimbre se acomodaron por encima y debajo, retejiendo el ligamento de la tela.

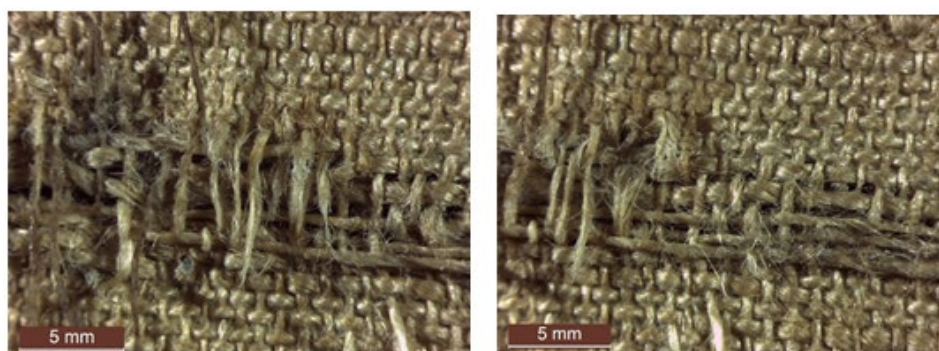


Figura 2. Antes y después, bajo la lupa binocular.
Fotografías tomadas por L. Feld.

En los casos en donde los hilos se encontraban demasiado frágiles o directamente faltaban se incorporan fragmentos de hilo, con características similares a los del soporte (en este caso los hilos de trama y urdimbre eran los mismos).

Los hilos agregados y los originales, así como los originales cuyos extremos llegaban a tocarse se unieron mediante una gota de adhesivo. En esta primera instancia, se lo utilizó un poco diluido, ya que hasta estar avanzada la costura se continuó ajustando la tensión en los extremos de la rotura (Fig. 3).

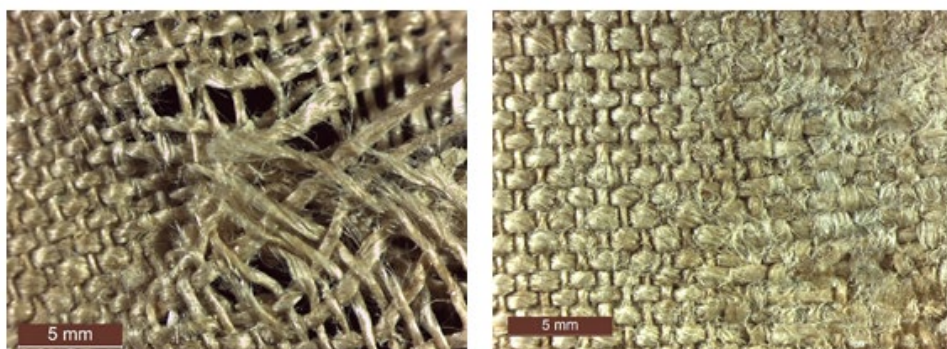


Figura 3. Antes y después, bajo la lupa binocular.
Fotografías tomadas por L. Feld.

Una vez verificado el orden de la trama y la independencia de los hilos durante esta “fijación provisoria”, se tensaron los extremos hasta lograr la tensión correcta de la tela, manteniendo el plano original de la obra. Luego se fijaron los extremos de los hilos con el adhesivo, esta vez con la fórmula sugerida por Heiber (2003): la solución 1:1 de 20% de cola de esturión a 13% de almidón de trigo.

Acomodar los hilos hace una gran diferencia al momento de corregir deformaciones (Fig. 4). Se procedió haciendo la reparación antes de aplanar, aplicando el adhesivo puntual sobre cada extremo de hilo manteniendo la independencia del tejido. Al no colocar adhesivo en la superficie sino individualmente en cada extremo de hilo no se restringió la posibilidad de movimiento del textil, devolviendo las propiedades mecánicas del entorno original, manteniendo los movimientos higroscópicos propios del textil y permitiendo que la reparación mantenga características de envejecimiento acorde al material original de la pintura.



Figura 4. Detalle de antes y después del reverso.
Fotografía Archivo DMA.

Posteriormente se realizó en estucado con la masilla industrial Modostuc® colocando la primera capa sobre platina de succión y procurando en las siguientes imitar la textura de la pintura circundante. Seguido a ello, el retoque pictórico con colores de retoque Gambilin® (Fig. 5).

Esta intervención resultó exitosa, no sólo desde el punto de vista estético, sino también estructural. Logró mantenerse la misma estructura del tejido del soporte siendo casi invisible a simple vista. El textil se mantuvo con la fuerza y resistencia adecuadas, tensión continua y superficie plana, con un comportamiento parejo; lo cual permite suponer que continuará así durante el largo plazo.



Figura 5. Detalle de antes y después del anverso.
Fotografía Archivo DMA.

La obra será exhibida por primera vez en el Museo y será monitoreada para controlar su evolución.

A modo de cierre, se debe recordar que una obra que ha sido intervenida mediante la microcirugía textil está en condiciones adecuadas para una posterior intervención si se decidiera efectuarla.

Otro dato a considerar y al cual afortunadamente cada vez se presta más atención, es que esta técnica es amigable con la salud del restaurador y el medio ambiente.

En cuanto a los costos de implementación, aunque requiere instrumental de aumento como la lupa binocular y herramientas de precisión, la cantidad de insumos que se usa es mínima. Por otra parte, se requiere más tiempo de un profesional experimentado en relación a otras técnicas más usuales de restauración.

Por último, cabe aclarar que debido a que las publicaciones respecto a su aplicación no están suficientemente difundidas en español, se desconoce la técnica o se desconfía de su resistencia y eficacia.

Consideramos que conocerla, entenderla, practicarla y enseñarla, es un paso fundamental hacia un estilo de restauración más actualizado, respetuoso, y adecuado.

Referencias bibliográficas

DALLAS MUSEUM OF ART. S.f. *Stoic Figure*. <https://collections.dma.org/artwork/4342167>
(Fecha de consulta: 12/10/2020).

HEIBER, W. 2003. "The Thread-by-Thread Tear Mending Method". En: M. Bustin y T. Caley (eds.). *Alternatives to Lining: the Structural Treatment of Paintings on Canvas without Lining*, pp.35-48. Londres: UKIC.

SISTEMAS DE PRESENTACIÓN DE LAS OBRAS DEL MUSEO PICASSO DE BARCELONA: HACIA UNA CONSERVACIÓN PREVENTIVA MÁS SOSTENIBLE

Reyes Jiménez Garnica¹

Resumen

La gestión de los fondos del museo Picasso de Barcelona plantea retos dispares; unos son inherentes a los materiales y a las restauraciones precedentes, y otros están relacionados con la necesidad de reforzar la protección física de las colecciones frente al incremento de públicos y de las exposiciones temporales.

Para paliar los efectos adversos sobre las obras, establecemos protocolos que optimizan su manipulación a través de la estandarización de los formatos y utilizamos recursos museográficos que mejoran las condiciones de conservación. Instalamos en los marcos barreras físicas y aplicamos soluciones específicas para las obras particularmente vulnerables, implementando la instalación de sistemas de enmarcación y de vitrinas con control climático pasivo.

Palabras clave: conservación preventiva; alteraciones mecánicas; protección física; acondicionamiento; control climático pasivo.

En el transcurso de los últimos años, y desde su inauguración en 1963, el museo Picasso de Barcelona se ha consolidado como una institución plenamente moderna. Ocupó en sus inicios el palacio Aguilar, una gran casa burguesa edificada en el siglo XIII que a lo largo de su historia habría sufrido múltiples modificaciones.

En 1968 Pablo Picasso decidió aumentar las colecciones del recién inaugurado museo, haciendo entrega de la serie de *Las Meninas* compuesta por 58 lienzos realizados en Cannes en 1957². Dos años más tarde, en 1970, Picasso firmó la donación de una importante colección de obras de juventud que su familia había custodiado en Barcelona durante tres generaciones.

La trascendencia de este legado, de más de 900 piezas, propició la ampliación de la superficie expositiva hacia los edificios contiguos y motivó una apresurada campaña de restauración donde intervinieron equipos técnicos de los talleres municipales de las especialidades de pintura y documento gráfico.

Los criterios aplicados en aquella campaña de restauración fueron de practicidad expositiva, con el propósito de acondicionar y exhibir las obras, convenientemente enmarcadas, en los muros de los nuevos espacios. Un total de 96 pinturas y un número indeterminado de dibujos fueron restaurados, con niveles de intervención diferentes, como hemos podido constatar años más tarde. Tras ocho meses de trabajo, fueron reenteladas más de 70 pinturas y se restauraron un gran número de dibujos con métodos muy intervencionistas.

¹ Museu Picasso de Barcelona. rjimenezga@bcn.cat

² En el mismo legado incluyó el retrato de Sabartés (1901) de su colección particular.

Este notable crecimiento de las colecciones impulsó la necesaria definición de los espacios museográficos. Consecuentemente, la actual configuración del museo es el desenlace de un proceso que había comenzado a definirse en 1978. El proyecto arquitectónico se estructuró a lo largo de tres décadas y en campañas sucesivas se fueron anexionando los edificios adyacentes que se adecuaron, cada vez mejor, a los requisitos de conservación.

Las ampliaciones concluyeron en 1999 con la habilitación de los últimos edificios disponibles destinados a albergar las exposiciones temporales. El museo se sumaba al nuevo fenómeno social, que desde la década de los 70 se venía desarrollando en algunos países de Europa con las denominadas *Blockbusters* y que atraía multitudes obligando a acondicionar espacios e instalaciones para este tipo de eventos.

De esta manera, el itinerario museístico fue ganando coherencia y dinamismo al adaptar su trazado franqueando la intrincada arquitectura medieval para ofrecer al visitante unos espacios más diáfanos con recorridos más lineales. Hay que tener también en cuenta que, desde los Juegos del 92, con el auge del turismo en Barcelona, el museo había incrementado su público de manera exponencial hasta superar el millón de visitantes al año.

Pero si la museografía fue evolucionando en concurrencia al aumento de la colección, las mejoras específicas en el campo de la conservación de las obras se aplicaron más tarde. La conservación preventiva juega hoy un papel fundamental en la estructura de un museo, pero su implantación generalizada ha sido relativamente reciente y en el caso del museo Picasso hasta el 2002 no se creó un departamento específico.

Constituida, por tanto, la conservación preventiva como actividad normalizada, pudimos desarrollar el primer plan integral de valoración de riesgos, a partir del cual se estimó que, si bien los elementos básicos de protección estaban adecuadamente cubiertos (edificios, salas expositivas y espacios de reserva), **la seguridad física** de las obras era susceptible de refuerzo.

Nos referimos al acondicionamiento específico que aplicaremos a cada objeto, al agente de protección final que estará en contacto directo con la obra y que será más o menos sofisticado en función de su fragilidad. Al mismo tiempo que evita manipulaciones inadecuadas e innecesarias, un buen acondicionamiento, mejora el uso racional del espacio.

Por todo lo expuesto anteriormente, -características del edificio, notable incremento de públicos y de los movimientos de las obras-, concluimos que las principales amenazas de deterioro de las colecciones eran:

1. El **vandalismo** o accidente involuntario, provocado por el gran número de visitantes del museo y las características de algunas salas (como consecuencia de la estructura medieval son de dimensiones reducidas y están comunicadas entre sí).
2. Las **particularidades técnicas** de algunas obras, su historial de intervenciones y su estado de conservación.
3. Las **condiciones medioambientales**. Además de los depósitos superficiales que obligaban a limpiezas constantes de las pinturas, otro factor eran las fluctuaciones de clima como efecto colateral de la enorme afluencia de públicos, sin olvidar que Barcelona es una ciudad de climatología compleja con elevados niveles de HR en verano.
4. El **movimiento frecuente** de las colecciones como consecuencia de la creciente demanda de préstamos para exposiciones temporales.

A pesar de que la institución cuenta con las adecuadas infraestructuras museísticas, consideramos que las soluciones generales, es decir, la estricta climatización de las salas y los protocolos de seguridad, podían complementarse con medidas específicas para incrementar la protección de las obras más vulnerables.

El objetivo de la propuesta se basó en:

- Reforzar la protección física de las colecciones, en particular en aquellas situaciones de alta vulnerabilidad (frente a la concurrencia de visitantes, durante los itinerarios de tránsito y en las exposiciones temporales).
- Agilizar los sistemas de enmarcado y almacenaje sobre todo de las colecciones sobre soporte celulósico (que requieren rotación expositiva).
- Incrementar la sostenibilidad energética al disponer de un margen mayor de permisibilidad en el control de las condiciones medioambientales.

El Plan de actuaciones lo aplicamos tanto en las colecciones sobre papel como en las de pintura, introduciendo procedimientos basados en:

1. Obra sobre papel: estandarización de los formatos de los soportes secundarios y consecuentemente de los marcos.
2. Pintura: protección de anversos y reversos.
3. Sistemas de control climático pasivo, que aplicamos en base a la vulnerabilidad de la pieza indistintamente de la técnica.

Obra gráfica y dibujo: La colección del museo cuenta con un alto porcentaje de obras sobre papel³. Un volumen considerable son dibujos de primera época (1893-1904) que Picasso utilizó por ambas caras y a menudo con diferente técnica. Fueron conservados durante años almacenados en la casa familiar, sin medidas de protección específicas. Algunos soportes son fragmentos irregulares, con alto nivel de oxidación, pliegues profundos y desgarros perimetrales por incorrecta manipulación. Su conservación implica una gestión metódica en cuanto a las condiciones de montaje y exposición, por lo que priorizamos los sistemas de sujeción al soporte secundario que realizamos con procedimientos de máxima reversibilidad. Restringimos los sistemas de adhesión directa de las obras con el fin de minimizar su posterior manipulación y presentación por el reverso.

Renovamos con periodicidad trimestral la exposición de las colecciones sobre papel y una vez retiradas, las obras se almacenan sin marco. Al estandarizar los formatos de soporte secundario, optimizamos el espacio de reservas y redujimos la necesidad de nuevas molduras al utilizar los mismos marcos.

En cuanto a la **pintura**, la colección está representada por obras que recorren dos siglos, desde 1893 hasta 1965. A lo largo de su carrera Picasso utilizó diversidad de técnicas y materiales y no dejó de experimentar con nuevos procedimientos. El museo conserva pinturas realizadas con óleo convencional pero sobre soportes frágiles como el pergamino, la seda, el cartón corrugado o el papel de pasta mecánica. A su vez, posee fondos pictóricos con telas de preparación comercial convencional (algunas de gran formato), pero realizadas con procedimientos inhabituales como las pinturas *óleoresinosas* de origen industrial. En particular, en la serie de *Las Meninas* (1957), Picasso dejó grandes áreas de preparación blanca sin cubrir siendo muy vulnerables a la acumulación de depósitos de polvo y suciedad por contacto.

Otro factor que se valoró para elegir el sistema de presentación de las colecciones fue el **estado de conservación**. Algunos dibujos y pinturas fueron objeto de intervenciones radicales que con el tiempo comprometen su estabilidad. Por todo ello, se han establecido unos protocolos con soluciones museográficas encaminadas a mejorar las condiciones medioambientales y protegerlas mejor del impacto del visitante.

Para las pinturas, seguimos una política de protección a través de los enmarcados. Utilizamos vidrios de conservación y láminas acrílicas anti reflectantes y en muchas ocasiones, sobre todo para determinados préstamos, protegemos los reversos de las telas con entelados flotantes (sobre todo las de gran formato). Estos reducen las vibraciones durante los desplazamientos, evitando consecuencias mecánicas en la capa pictórica (Fig. 1 y 2). Actualmente, todas las pinturas disponen de vidrio de conservación y protección rígida de reverso.



Figura 1. Instalación de un entelado flotante.
Fotografía tomada por la autora.

³ El museo posee también una nutrida colección de obra gráfica.



Figura 2. Vista del entelado flotante.
Fotografía tomada por la autora.

Como ejemplo ilustrativo, se han seleccionado algunas actuaciones representativas de diversas casuísticas. En los cuatro casos que presentamos se creó un microclima estable reduciendo la reactividad de los materiales originales:

Caso 1 - Pintura al óleo realizada sobre una pandereta. Tiene una restauración antigua con la que se reparó una fisura en el pergamino (Fig. 3).

Caso 2 - Pintura al óleo sobre tela de lino con un largo historial de movimientos, enrollados y roturas de capa pictórica (Gual y Jiménez 2010). Ha sido recientemente restaurada para consolidar un tratamiento anterior que resultó contraproducente por el uso de una cola concentrada en exceso y muy quebradiza (Fig. 4).

Caso 3 - Pintura al óleo sobre tela de algodón. La capa pictórica tiene una red de cuarteados profundos producidos como consecuencia de la elevada reactividad de la fibra de la tela y el historial de exposición sin control climático (Fuster *et al.* 2018; Jiménez 2017).

Caso 4 - Pintura de gran formato, perteneciente al conjunto de *Las Meninas*. La capa pictórica es muy desigual, con empastes quebradizos y un largo historial de alteraciones mecánicas y pequeñas pérdidas (Jiménez 2007).



Figura 3. Interior de la vitrina climática y la pintura instalada en su interior.
Fotografía tomada por la autora.

Figura 4. La pintura instalada en la vitrina climática. Detalle del sensor externo y toma de lecturas. Fotografía tomada por la autora.



En la tabla anexa (Tabla 1) resumimos la problemática de cada obra seleccionada, así como sus condiciones técnicas.

TÍTULO	TÉCNICA / MATERIALES	AÑO	PROBLEMÁTICA PRINCIPAL	ACTUACIÓN
Hombre Barbudo MPB 110908 18,5 cm diámetro	Óleo sobre pergamino, lámina de madera curvada parcialmente policromada y piezas metálicas.	1895	Sensibilidad a las fluctuaciones de HR debido a sus diversos materiales y a una fisura (restaurada) en el pergamino.	Vitrina con control pasivo a 50%HR. Mantiene el soporte estable y reduce las tensiones.
Ciencia y Caridad MPB 110046 197,5 x 2,50 cm	Óleo sobre tela de lino.	1896	Sensibilidad a las fluctuaciones de HR debido a su estado de conservación, restauración anterior y proceso creativo.	Marco climático a 55%HR. Mantiene el soporte estable y reduce las tensiones en la capa pictórica.
Hombre sentado MPB 110005 104,2 x 54,2 cm	Óleo sobre tela de algodón.	1917	Sensible a las fluctuaciones de HR debido a la fibra de algodón y al extremo craquelado de la capa pictórica.	Marco climático a 50% HR. Mantiene el soporte estable y reduce las tensiones.
Las Meninas MPB 70433 194 x 260 cm	Óleo y pintura industrial sobre tela de lino.	1957	Capa pictórica frágil y sin barniz, preparación a la vista.	Marco climático a 50% HR. Mantiene el soporte estable y reduce las tensiones en la capa pictórica.

Tabla 1. Obras seleccionadas y actuación realizada.

Conclusiones

A partir del seguimiento de los casos presentados se hace evidente que necesitamos revisar nuevas propuestas de preservación de las obras. Ante un marco de gestión de las instituciones museísticas sumamente complejo, con incremento de públicos y el movimiento cada vez más frecuente de los fondos, tenemos el reto de salvaguardar las colecciones a través de una mayor protección individual de las obras.

Referencias bibliográficas

GUAL, M. y JIMÉNEZ, R. 2010. "Una visió tècnica del procés de treball de Picasso". En: *Ciència i Caritat al descobert. Col·lecció Focus*, pp. 32-45. Barcelona: Museu Picasso.

JIMÉNEZ, R. 2017. "Las pinturas de 1917 del Museo Picasso de Barcelona: una colección singular que conserva sus rasgos de identidad". En: *18ª Jornada Conservación de Arte Contemporáneo*, pp. 273-282. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

JIMÉNEZ, Reyes. 2007. "Problemática de protección del soporte: Las Meninas de Pablo Picasso". En: *8ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*, pp. 23-28. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

FUSTER, L.; JIMÉNEZ, R.; VILA, A.; IZZO, F.C.; VALCÁRCEL, J.; AGUADO, E.; VICENTE, A.; ANDERSEN, C.K.; MURRAY, A. y PICOLLO, M. 2018. "Con permiso de Picasso. Aproximación a los mecanismos de degradación en pintura moderna". En: *19ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*, pp. 71-82. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¿PATRIMONIO CONSCIENTE ANTE CAMBIO DE PARADIGMA?

Taller de Conservación y Restauración Escuela Provincial de Artes Visuales Prof. Juan Mantovani -Santa Fe - Argentina

Diana Clara Martínez¹

Resumen

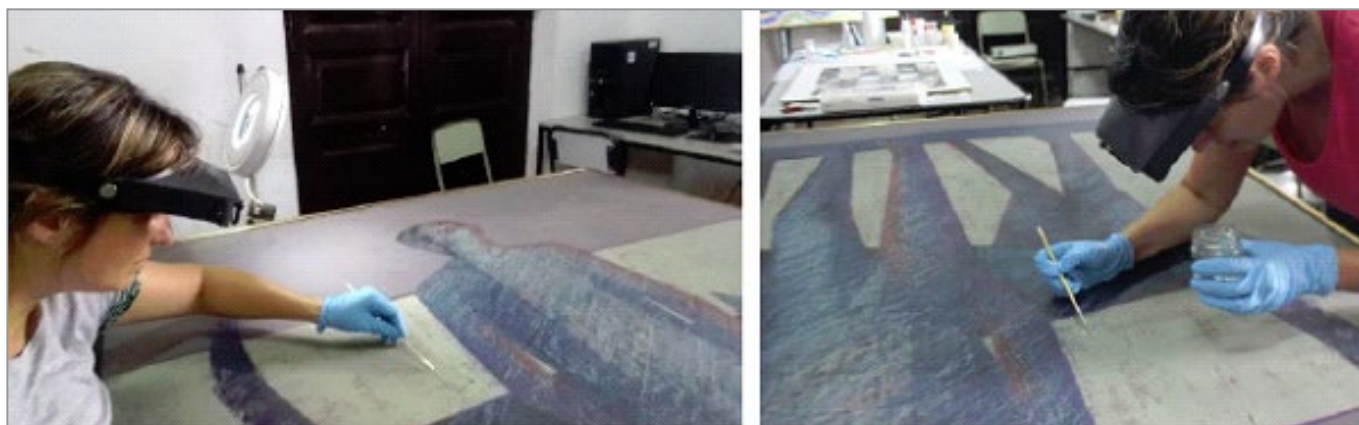
Documentar, conservar y restaurar arte contemporáneo es un desafío que es necesario asumir de forma consciente, conjunta y en territorio para generar el sentido de pertenencia indispensable para que las nuevas generaciones continúen la gran tarea de custodiar el legado cultural.

El presente artículo aborda las particularidades del tratamiento de conservación y restauración del patrimonio artístico de la Escuela Provincial de Artes Visuales “Prof. Juan Mantovani”. Se expresa tanto lo realizado como lo que se proyecta a futuro a partir de una documentación sistemática y la intervención de los bienes en una comunidad educativa que imparte principalmente la formación artística.

Palabras clave: institución; patrimonio; documentación; conservación; restauración.

Llevar adelante la conservación y restauración del patrimonio artístico de la Escuela Provincial de Artes Visuales surge de la necesidad de tratar el valioso acervo de una institución que ya cumple 80 años de existencia.

En el 2020 se inicia el relevamiento sistemático del patrimonio que suma más de 100 obras de diferentes artistas plásticos santafesinos, diversas disciplinas y materialidades.



Figuras 1 y 2. Intervención restaurativa – Patrimonio Institucional.
Fotografías tomadas por la autora.

¹ Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa Fe. dianaclaramartinez@hotmail.com.ar

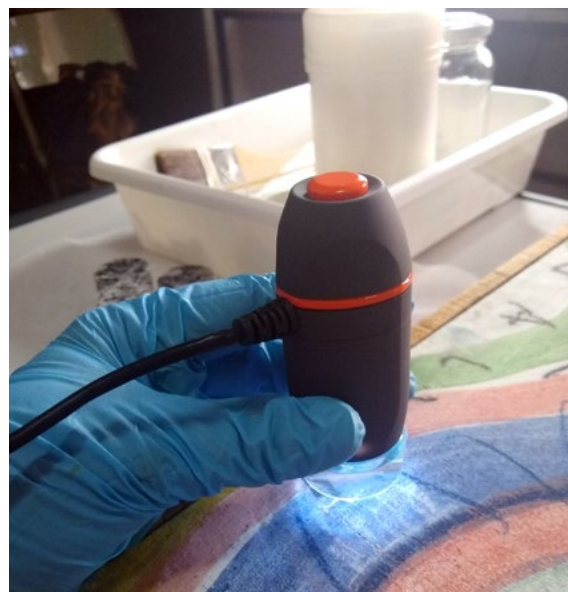
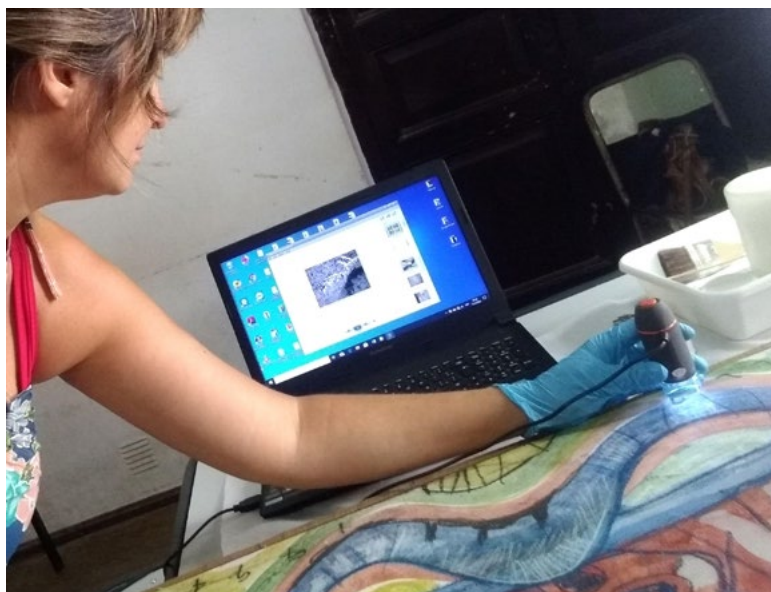
En simultáneo se conformó el taller con el equipamiento necesario, mediante la gestión de subsidios de diferentes organismos, ONG, gremios y comerciantes amigos.

Se llevaron a cabo tareas de conservación y restauración de obras que requerían un tratamiento prioritario, las cuales continúan en curso.

El aislamiento y distanciamiento social, preventivo y obligatorio impulsó a realizar modificaciones a las actividades programadas de restauración y capacitación. En primera instancia, se realizó el volcado de los datos relevados dando inicio a la documentación de fichas técnicas.

Actualmente se trabaja interdisciplinariamente con la carrera de Técnico Superior en Museología y Gestión Patrimonial. Los estudiantes están llevando adelante entrevistas con los artistas y sus familias para enriquecer la información sobre el patrimonio y contribuir al guión expositivo que se está proyectando realizar.

Documentación, conservación y restauración de obras de arte son algunas de las tareas fundamentales de un conjunto de acciones que son necesarias para la gestión integral del patrimonio. Se es consciente de que son las obras de arte contemporáneo las que necesitan del debate abierto de toda la comunidad institucional y de la participación de diversas disciplinas para implementar nuevos criterios de documentación y conservación dinámica, con una variedad de posibilidades para garantizar su legado a futuras generaciones. ¿Es tal vez el arte contemporáneo el que nos muestra el nivel de consciencia que existe ante los vertiginosos cambios de paradigma? ¿Cuánto y cómo de los innumerables formatos de expresión artística podrán ser conservados? Son algunas de muchas preguntas importantes que se socializan más allá de las respuestas que se puedan dar al respecto.



Figuras 3 y 4. Diagnóstico del estado de conservación.
Microscopio óptico digital.
Fotografías tomadas por la autora.

Actualmente se está llevando adelante la creación de una obra colectiva propuesta desde la institución hacia toda la comunidad educativa en la cual quedará conformado una gran manta, una pieza textil que requerirá un sistema de guarda y de montaje adecuado; para esta pieza que ingresará a formar parte de la colección institucional, desde el Taller de Conservación y Restauración se prepara un diseño de soportes y sistemas de guarda que garanticen la mayor durabilidad de la misma.

Diversos deterioros que se producen en el transcurso del tiempo conllevan en algunos casos a estados de conservación regulares o malos de las piezas que se encuentran actualmente exhibidas en diferentes espacios del edificio educativo. En vísperas de las ampliaciones edilicias se proyecta la necesidad de generar una reserva técnica y garantizar espacios de exposición adecuados a la materialidad de cada obra artística.



Figura 5. Obras exhibidas en galerías.
Fotografía tomada por la autora.

Si bien el patrimonio necesita del diagnóstico, tratamiento, documentación y monitoreo constante por parte de especialistas, el proyecto incluye realizar diferentes actividades que fomenten la concientización del alumnado y personal de la institución en el cuidado comunitario del patrimonio como agentes fundamentales de transformación hacia hábitos adecuados de manipulación y usos de los mismos a futuro. Dichas acciones reducirán los daños sobre los bienes patrimoniales artísticos y del inmueble ya que el edificio por su antigüedad y usos también está declarado patrimonio de interés provincial.

La dinámica institucional ha sido muy amplia a lo largo de su historia; en los últimos años se dictaron talleres de expresión creadora para personas de 6 a 17 años, se impartió educación formal en el nivel secundario y dos carreras de nivel superior; si dentro de la formación académica de la producción artística se incluyen hábitos sobre la valoración y cuidado de las obras patrimoniales realizadas en otros tiempos, con otros estilos o con otra ideología, se estará invirtiendo así en calidad educativa y cultural.

Ante un gran cambio de paradigma que atraviesa la humanidad, la educación y la conservación del patrimonio tienen un lugar preponderante en la organización social y avance cultural de los pueblos.

Cuidar el patrimonio es una tarea colectiva.

PUBLICACIONES DE ARTISTA Y SUS PROBLEMÁTICAS

Edgardo Antonio Vigo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Enrique Morales¹

Resumen

Este trabajo presenta un análisis de las publicaciones de artista de Edgardo Antonio Vigo planteando sus problemáticas: definiciones del término, breve historia y la presentación del caso de sus trabajos dentro del acervo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, partiendo de una propuesta de re-catalogación para las piezas y la ficha desarrollada en consecuencia. El término *publicaciones de artista* designa un universo amplio en continua expansión, revisión y cuestionamiento, por lo que el propio término es discutible. Se busca analizar las piezas de Edgardo Vigo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires planteando las dificultades atadas a estas producciones.

Palabras clave: publicaciones de artista; problemáticas; catalogación; archivo; colección.

Este trabajo presenta un breve análisis de la problemática de las publicaciones de artista a partir del caso de producciones de Edgardo Antonio Vigo en el acervo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, una propuesta para su recatalogación y la ficha desarrollada en consecuencia.

Según Anne Thurmann-Jajes (s.f.), directora del Centro de Investigación para Publicaciones de Artistas del Museo de Arte Moderno Weserburg, las publicaciones de artista son *“todas aquellas formas de expresión desarrolladas por artistas con la múltiple reproducción en mente, publicadas por ellos mismos a través de la auto-publicación o por un editor que utiliza métodos de producción automatizados”*².

El término designa un universo amplio de producciones artísticas en continua expansión, revisión y cuestionamiento, por lo que no es la intención de este trabajo dar una definición única de la categoría sino señalar algunas características frecuentes que las vinculan en una misma esfera y abrir a debate sus problemas de catalogación.

A los fines de este trabajo, propongo pensar que una obra lo será en la medida en que sea designada como tal por su autor, independientemente de sus formatos, medios y materiales.

El Tesoro de Arte y Arquitectura del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales define *publicación* como “Documentos distribuidos al público para su venta u otra transmisión de propiedad, o para su alquiler, arrendamiento, o préstamo” (TA&A s.f.).

Los diferentes actores del sistema (artistas, galerías, ferias, museos, investigadores, etc.) contribuyen, a su vez, a ubicar estas producciones en una u otra categoría, en su valuación, modo de exhibición y circulación, su lugar en las colecciones, etc.

Las características habituales de las *publicaciones de artista* son: reproductibilidad, periodicidad, caducidad, circulación alternativa, gratuidad o bajo precio, autorías complejas, materiales de bajo costo.

¹ Galería de arte contemporáneo Proyectos Ultravioleta de Guatemala. Enrique.morales97@gmail.com

² Traducción del autor.

Algunos de los formatos que entran dentro de la categoría son: libros, periódicos y revistas, *ephemera*, postales, sellos, calcomanías, CD/DVD, video, indumentaria.

A menudo utilizan materiales accesibles como: papel, plástico, cartón, tinta. Y medios de producción múltiple como: fotocopias, impresiones, técnicas de grabado.

Desde las rupturas generadas por las vanguardias artísticas hasta el presente se han producido *publicaciones de artista* con diferentes motivaciones: estéticas (la búsqueda de nuevas posibilidades formales, el desborde de las categorías instituidas, el posicionamiento en contra de la obra de arte como objeto único), políticas (la necesidad de evitar la censura, como un modo de desafiar a los circuitos hegemónicos), económicas (para reducir los precios y aumentar las tiradas) y sociales (la intención de dar acceso al arte en términos de precio y alcance).

Las publicaciones de artista de Edgardo Antonio Vigo

Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) fue un artista argentino nacido en la ciudad de La Plata. Su obra, influenciada por el dadaísmo y Fluxus, incluye poesía visual, arte conceptual, performance y arte correo; y publicaciones como las revistas WC, Diagonal Cero y Hexágono 71, entre otras.

El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires alberga un gran número de piezas del artista.

En el 2019 desarrollé una ficha específica para la catalogación de piezas de Edgardo Antonio Vigo. A partir de esta experiencia, Valeria Semilla, jefa del Departamento de Patrimonio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, me ofreció la oportunidad de continuar mi investigación y aplicarla sobre el fondo de Vigo que posee el Museo.

Hexágono 71, por ejemplo, es una revista experimental publicada entre 1971 y 1975, sumando un total de 13 números en los que recopila obras y textos de autores argentinos e internacionales. Organizada en carpetas de hojas sueltas e intercambiables, se aleja del formato tradicional de revista (Fig. 1). El número CD incluye trabajos de arte y poesía visual, ensayos e historietas (Fig. 2).



Figura 1. Portada de Revista Hexágono 71, Número CD. Editor: Edgardo Antonio Vigo (SEDICI s.f.).

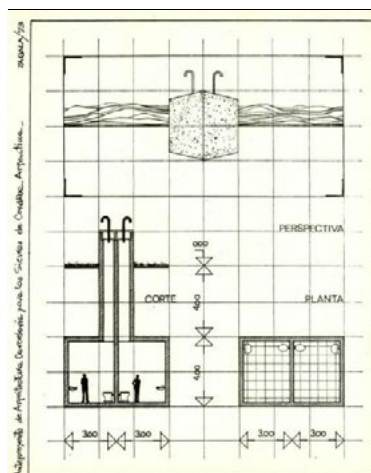


Figura 2. Anteproyecto de arquitectura carcelaria (...), 1973, Horacio Zabala, publicado en Revista Hexágono 71, Número CD (SEDICI s.f.).

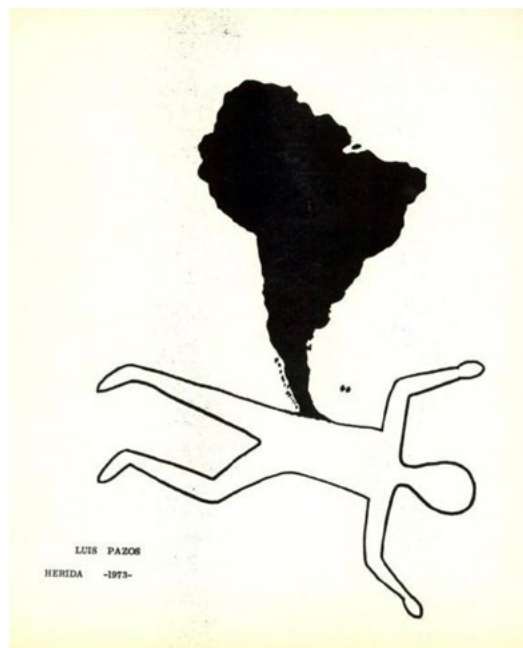


Figura 3. *Herida*, 1973, Luis Pazos, de Revista Hexágono 71, Número CD (SEDICI s.f.).

Como muchas de las obras de Vigo, se trata de una propuesta que desborda las categorías de su época.

Al momento de su ingreso a la institución, las publicaciones de Vigo fueron consideradas como material bibliográfico, por lo que se las inventarió y almacenó en la Biblioteca. De este modo, se perdió la intención artística de las piezas, se alteró su disponibilidad en la colección y se generaron problemas de conservación como sellos, humedad, dobleces, adhesivos y manipulación indebida, entre otros.

Sin embargo, catalogarlas como obras de la colección supondría también una contradicción con la intención de Vigo, como lo expuso en su texto “Un arte tocable. Declaración entregada a Ángel Osvaldo Nessi” de 1969.

“Hacia un arte “TOCABLE” que quiebre en el artista la posibilidad del uso de materiales “pulidos” al extremo de que produzcan el alejamiento de la mano del observador -simple forma de atrapar- que se quedará en esa posición sin participar “epidérmicamente” de la cosa.

(...)

Un arte “TOCABLE” que se aleja de la posibilidad de abastecer a una “élite” que el artista ha ido formando a su pesar, un arte “TOCABLE” que pueda ser ubicado en cualquier “hábitat” y no encerrado en Museos y Galerías.

(...)

No más “CONTEMPLACIÓN” sino “ACTIVIDAD”.

No más “EXPOSICIÓN” sino “PRESENTACIÓN”. (...)

EN DEFINITIVA: UN ARTE CONTRADICTORIO” (Vigo 1969:1).

Mi propuesta fue retirar las publicaciones de Vigo de la Biblioteca y relocalizarlas dentro de la colección creando la categoría *Publicaciones de artista*. Para esto desarrollé una ficha de catalogación específica.

Las *publicaciones de artista* desafían los campos de las fichas tradicionales porque resguardan distintas capas de información debido a su creación interdisciplinar y colectiva.

A partir de fichas de distintos acervos como el Museo Guggenheim y el Centro de Investigación para Publicaciones de Artistas del Museo de Arte Moderno Weserburg creó una ficha específica para estos trabajos.

La ficha inicia con un apartado de campos generales que incluyen:

- título,
- fecha de creación,
- frecuencia,
- número de tirada,
- directores y editores,
- lugar de creación,
- dimensiones,
- volumen y soporte,
- número de páginas, entre otras.

Siguen tres apartados con campos de información específica para los contenidos de la publicación.

El primero de ellos es la ficha para textos que se encuentren dentro de la publicación, detallando:

- título del texto,
- autor,
- año,
- extensión,
- publicación dentro de la que se encuentra.

Luego continúa la ficha de trabajos plásticos que contiene los campos de:

- autor,
- año,
- título,
- dimensiones,
- técnica utilizada,
- en qué publicación se encuentra,
- estado de conservación,
- observaciones.

Finalmente el último apartado de la ficha está dedicado a los participantes de la revista con datos básicos como:

- nombre,
- fecha de nacimiento,
- lugar de nacimiento,
- fecha de muerte,
- breve biografía,
- contacto.

La intención es hacer una ficha específica que resguarde la mayor cantidad de datos posible acorde a las distintas capas de sentido de la pieza.

El proyecto se encuentra en curso actualmente.

A modo de conclusión

Las publicaciones de artista son producciones con un gran valor estético e histórico pero cuyo lugar en las colecciones no está resuelto.

Los interrogantes que se plantearon a lo largo de este trabajo - ¿qué institución debería resguardarlas y de qué modo?, ¿cómo respetar su intención artística?, ¿de qué modo exhibirlas? - afectan no solo al departamento de Patrimonio sino también a otras áreas del Museo, como Biblioteca, Conservación y Curaduría.

Con este trabajo, mi intención es abrir estas preguntas a otras instituciones relacionadas con las *publicaciones de artista* para re-visitadas dándoles la importancia que merecen.

Referencias bibliográficas

SEDICI. S.f. "Hexágono '71 – cd". *Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de La Plata*.

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45830>

(Fecha de consulta: 20/06/2020).

TA&A. S.f. "Publicación". *Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales*.

https://www.aatespanol.cl/terminos?termino_termino_alternativo=publicaci%C3%B3n&sort_by=nombre&filter_option=all&tipo_búsqueda=contains&language=all&tipo=all&buscar_en=nombre&sort_order=RELEVANCE&items_per_page=20

(Fecha de consulta: 20/06/2020).

THURMANN-JAJES, A. S.f. "What are artists' publications?" *Artists' pub*.

<https://weserburg.de/en/centre-for-artists-publications/what-are-artists-publications/>

(Fecha de consulta: 10/04/2020).

VIGO, E. A. 1969. *Arte Tocable: Declaración entregada a Ángel Osvaldo Nessi*. La Plata: Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

PANEL: REGISTRO, INVENTARIO Y DOCUMENTACIÓN DE OBRAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO: ESTÁNDARES, FICHAS, SISTEMAS DE GESTIÓN

Moderadora: Cristina Mulinas
Sonia Denise González
Ruth del Fresno-Guillem
Silvia Tena

PERFORMANCE: ¿DE QUÉ MANERA SE PUEDE ACCEDER, ESTUDIAR, COMPRENDER Y PONER EN CIRCULACIÓN UNA PIEZA PERFORMÁTICA?

Sonia Denise Gonzalez¹

Resumen

El presente trabajo aborda la tensión entre performance y archivo, a través del estudio de algunas situaciones performáticas que nos dan la posibilidad de adentrarnos en su complejidad y hacer foco en su conceptualidad, modo de presentación, materialidad, documentación y puesta en circulación. Entendemos la performance como una expresión artística/poética cuyo acento está puesto en la acción. Estas prácticas suelen tener un fuerte componente conceptual, que podríamos llamar *pensaciones*, *imaginaciones*, preguntas, reflexiones plásticas, deseos puestos en acción; que pueden tomar o no entidad en la corporalidad del artista u otro objeto que los presentifique. Así, la performance además de habitar el movimiento, se hace evidente cuando es encarnada, adoptando una materialidad que la adjetiva y le aporta un modo de ser a la vida de la obra. Es de nuestro interés estudiar estas obras en movimiento, o sea en su proceso de transformación; en virtud de ello, pondremos en relación a la performance artística con las herramientas de gestión de colecciones con el objetivo de evidenciar las intenciones del artista en el registro, la documentación y el archivo para la preservación, accesibilidad dentro de una colección y puesta en circulación de este tipo de piezas.

Palabras clave: performance art; arte de acción; documentación; *pensación*; *imaginación*.

¹ Universidad Museo Social Argentino. Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales, Ministerio de Cultura de la Nación.
soniadenisegz@gmail.com / sonia.gonzalez@cultura.gob.ar

Problema: poetización de las acciones/ ambigüedad de la performance

Para dar cuenta de las *Performances* es útil introducir los conceptos de *pensación* y de *imaginación*; considerando las *pensaciones* como saberes que provienen del hacer y la *imaginación* a la imaginación que deviene como una reflexión o pregunta en el proceso de la acción. De ahí, que en el proceso mismo del hacer se lleva a cabo la poetización de las acciones. Hay diversidad de formas que posibilitan la corporización de las acciones, no solo mediadas por el cuerpo del artista sino también valiéndose de la tecnología, en cualquier punto de su desarrollo, entendiéndose por ello a cualquier herramienta, recurso técnico o producto cultural desarrollado por el/la artista, que dé la posibilidad de poner en contexto/ presentar la acción. Esta multiplicidad de posibilidades le otorga a la performance, en tanto disciplina artística, un carácter ambiguo pudiéndose tornar de esta manera, en transdisciplinaria; por ejemplo, una performance puede ser una *presentificación corporal* o una performance digital, y/o también una performance sonora. A su vez, puede permanecer bajo una forma o arquitectura, pero también puede cambiar, como una performance procesual, y/o ser al mismo tiempo una intervención, como un collage; sea en espacio público o privado. Además, puede ser individual, colectiva o transformarse de una en otra, etcétera. Es así, como cada una de estas formas o arquitecturas pueden ser efímeras, mantener un carácter material, transformarse de uno en otro o incluso transitar varios. Por ejemplo, una performance corporal, puede tornarse en una fotoperformance o una intervención, puede devenir en videoperformance y a su vez cada una de ellas puede ser transformada en una performance virtual. El carácter transitivo, las hace inaprensibles y dificulta su registro, así como su catalogación dentro de una colección. Sin embargo, aquí se intentará estudiarlas en su proceso, entendiéndolas como *micro-acciones*, que conforman un discurso procesual con un lenguaje plástico/poético, en el que podríamos distinguir una arquitectura o forma, una trama conceptual y una materialidad; donde la arquitectura responde al modo de presentación, la trama conceptual a la lógica discursiva y la materialidad a los componentes de la arquitectura (Guasch 2005).

Dada la vitalidad de estas manifestaciones artísticas en el campo del arte contemporáneo y curiosamente a la escasez de este tipo de expresiones en los acervos de colecciones públicas o privadas, nos parece necesario comenzar a pensar las variables para documentar estas obras y colaborar con ello en la elaboración de fichas catalográficas, que es uno de los pasos clave para su ingreso a las colecciones. Debido a que en la actualidad no hay estándares establecidos ni consensos que nos permitan documentar el arte de la performatividad o una pieza performática, tomaremos como referencia los estudios de performance iniciados por Diana Taylor que ofrecen nuevas formas de captar estas obras procesuales (Taylor 2001, 2009, 2015, 2016; Taylor y Fuentes 2011). Por proximidad nos enfocaremos en el estudio de obras contemporáneas de artistas argentinos, que es lo que nos da la posibilidad de acceder a las intenciones del artista, que es un punto clave en esta tarea. A partir de estas encuestas y entrevistas, hemos podido abordar diversas modalidades de performance con distintos modelos de fichas calcográficas, que ofrecemos aquí como vías posibles de acceso para estudiar, comprender y poner en circulación a las artes de acción. Es así, que nos proponemos evidenciar que, a pesar de la dificultad, es posible documentar una pieza performática.

Además, reforzar la idea de que la documentación y el registro pueden funcionar como un manual de instrucciones para poder estudiar, comprender, reflexionar y poner en circulación este tipo de piezas y asimismo mantener vivas estas obras/ conocimientos. Sin pasar por alto que hay momentos que se desdibujan; hay casos, por ejemplo, en que el proceso de inscripción puede ser transformado y pasar de ser un objeto secundario a algo idéntico a la obra en sí misma, como bien distingue Martha Buskirk (Ayerbe 2017). Del mismo modo que la performance se convierte en prueba de las creencias, conductas y actitudes del presente y del pasado para el futuro; las fotografías o videos se transforman en la prueba de la acción. Paradójicamente, mientras muchos artistas consideran el resultado de este proceso como documento, otros performers lo presentan como expresiones derivadas de la performance o como piezas performáticas en sí mismas mediadas por la tecnología, como una segunda piel. Lo que hace ambigua a la performance es que se trata de obras experienciales, en las que el artista presenta una traducción de una idea o creencia a través de una acción discursiva y en este sentido, las acciones funcionan como un discurso que se materializa de acuerdo a sus necesidades.

Materiales y métodos

Aprovechando el material recopilado de nuestras encuestas y entrevistas², enfocándonos en el proceso y contexto de realización y/o exposición, aquí proponemos el fichaje de las *micro-acciones* que componen una performance como primera aproximación para documentar estas obras.

El propósito de generar dicho corpus o archivo (de información) es identificar, consignar un proceder, aportándole mayor estabilidad, veracidad y creencia a estos acontecimientos.

Si bien la investigación aún continúa, compartiremos algunos modelos de fichas catalográficas que se fueron configurando con el correr de nuestra observación, teniendo en consideración nuestras preguntas iniciales sobre el modo en el que se puede acceder, estudiar, comprender y poner en circulación al arte de acción/pieza performática.

Algunas variables de performance

Como mencionamos anteriormente, analizar una performance en su proceso, nos da la posibilidad de encontrar variables en las acciones, su marco conceptual, modos de encarnar las acciones, modalidad de presentación y/o exhibición, así como también su forma de documentación. A continuación, expondremos diversas propuestas performativas de algunos artistas visuales, con las que intentaremos poner en evidencia la interacción que se da en este cruce entre la obra con la documentación y así, mostrar variantes de este proceder con piezas performáticas de menor y mayor complejidad.

Comenzamos con Santiago Cao³, artista argentino que estudió en la Universidad Nacional de las Artes y luego realizó una Maestría en Urbanismo en Brasil. En gran parte sus performances son intervenciones en espacio público⁴, pero para la Bienal Internacional de Colombia su elección fue hacer *Hazte (p)arte*, que es una performance duracional, performada el sábado 6 de agosto de 2001, en el interior del Museo Moderno Bucaramanga. Lo que se pone en cuestión es la museificación de una performance. Duracional, se refiere a que la acción está centrada en el resistir la (in)acción/performance/obra en el tiempo, o sea corporizar la inacción. En la que, en un juego de palabras entre momificación y museificación, Santiago Cao performa una momia, preguntándose cómo se museificaría una performance, ya que los artistas performers utilizan su cuerpo como soporte / obra. ¿En que se convertiría su cuerpo, en tanto obra, en dichos espacios? Al momificarse durante 8 horas, equipara la (in)acción/performance/obra con un trabajo corriente; desafía la fragilidad de su propio cuerpo, que a la vez soporte registro y obra.

A continuación, se presenta una ficha catalográfica (Tabla 1) con las variables que ponen en evidencia las capas o pieles de una performance. Se distinguen datos de importancia como el nombre de la obra, su arquitectura o forma de presentación, el alma o trama conceptual, materialidad, contexto de presentación, tipo de vínculo con el público (qué es lo que mantiene viva la obra), etc.

² En un principio hemos realizado entrevistas en vivo, también por video llamadas y en virtud de la pandemia y el aislamiento obligatorio durante el año 2020, ideamos un modelo de encuesta. Para mayor información dirigirse al siguiente link:

https://docs.google.com/forms/d/16nd_3Nxcy4xyhVfxe-p8TDfswNQz4q3xdJikvwtQpns/edit

³ Para ampliar información sobre Santiago Cao y sobre su utilización de la escritura y el lenguaje consultar:

<http://santiagocao.metzonimia.com/>

⁴ El artista hace una interpretación propia del espacio público, privado e íntimo.

FICHA DE REGISTRO PARA PERFORMANCE	
Nombre y apellido	Santiago Cao
Código	xxx
Título y fecha	“HAZTE (P)ARTE” 2011
Arquitectura o forma	Se momifica con la ayuda de una persona auxiliar. Comportamiento de momificarse y mantenerse (in) activo por 8 horas, (in)acción. Activación del museo
Trama conceptual	Se pregunta sobre cómo es ser artista/obra/ trabajador / jornalero en un museo, además sobre la “momi-ficación”, “museificación” de la obra de arte
Materialidad	Presenta su propio cuerpo momificado utilizando yeso y gasas
Lugar	Bienal Internacional Colombia, en el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga
Duración	8 hs. haciendo una relación con el horario regular de trabajo
Utiliza objetos	Yeso camilla, reloj, texto
Público	Se requiere participación del público. Intervención en una sala del Museo abierta al público. En contexto de la Bienal Internacional de Arte de Bucaramanga (Colombia)
Dibujo-boceto	No posee.
Documentos	Documentos realizados por el artista, la institución donde se presentó. Fotografías, registro narrativo. Intención del artista, posibilidad de re- presentación de la obra.

Tabla 1. Modelo de ficha catalográfica variable 1, 2019.

Por otro lado, María Zegna⁵ es bailarina y performer, estudió artes combinadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y desde 1998 realiza performances multisensoriales, mediadas por su propio cuerpo y la tecnología. En estas piezas ella encarna emociones que traduce a movimientos y a su vez, en ocasiones, las traslada a videos, sabores y aromas, que aluden a diferentes correspondencias sensoriales, llamándolas *performances transmodales*⁶. Hacia el 2000, María comenzó a deconstruir la emoción percibida en su propio cuerpo en acciones performáticas. Por ejemplo, como hace con *Las Caminatas*, que son variables de este lenguaje que María viene abordando desde entonces hasta la actualidad. Ella traslada una emoción al movimiento, encarnado así una sensibilidad que deconstruye en su performance. La artista se traslada tumbada con la cabeza hacia los pies, como llevando el pensamiento a la “acción de caminar”. Luego irá modificando/decodificando/desandando pensamientos/*sentipensamientos* encarnados, con movimientos quebrados, rotados y provocando cierta tensión en el equilibrio/desequilibrio de su andar. Como lo hace cuando deambula descalza; o con zapatos de tacón encontrados (de otras mujeres); o recogiendo flores o piedras; con las manos en la tierra o en la cabeza. Estas caminatas se desarrollan en lugares significativos como un modo de intervenir el espacio con una acción, para connotar simbólicamente una situación pasada o presente. Se puede observar entonces no solo una variación de movimientos, sino también de enlaces que hace entre la emoción y la razón, traducidos a la acción de andar, valiéndose o no de objetos. Tal es así, que *Las Caminatas* cobran significado en los espacios donde se llevan a cabo y adquieren mayor fuerza y sentido luego de que la artista sobrevivió al atentado terrorista de julio del 2005 en Londres. Las caminatas son una resignificación de lo acontecido en su cuerpo, es decir, una traducción performática como homenaje a las mujeres que ya no están.

⁵ Para ampliar información sobre María Zegna y sus códigos de significación, dirigirse a: <https://www.mariazegna.com>

⁶ Es un concepto que acuñó María Zegna.

FICHA REGISTRO PARA PERFORMANCE		NOMBRE Y APELLIDO
		María Zegna
Año	Variaciones de la acción "Caminata"	
2000	"Obertura en deconstrucción". Intervención de la acción. Caminata danza (puesta en escena multisensorial) 45 min en FUBA y Cemento, en CABA.	
2005	"Ur ... gente Mar". Caminata 05, intervención urbana coreográfica con orquesta sinfónica en escalinatas de la Facultad de Derecho de la UBA, duración 40 min.	
2005	"Ur ... gente Mar". Intervención urbana obelisco porteño con orquesta sinfónica. Re-presentación de la Caminata 05.	
2006	"Variaciones sobre Girar-Hondo". Intervención coreográfica y ensamble de música electrónica en jardines de la Dirección General de Museos, Caminata 06.	
2012	"MLSKNG". Videoperformance junto a Valentín Pelisch, Bruno Mesz y Florencia Sgandurra. Presentado en Tecnópolis, Caminata 12 con tacos.	
2012	"MLSKNG". Videoperformance - 3er Festival de Cine hecho con Cámara de Fotos (SCDFIII). Caminata 12 con tacos.	
2012	"MLSKNG". Videoperformance presentado en Kumuru Festival (Finlandia) y también re-presentación en vivo. Caminata 12 con tacos.	
2012	"MLSKNG". Videoperformance re-presentado en Mestizo Art Festival (MAF). Caminata 12 con tacos.	
2013	"MLSKNG". Videoperformance re-presentado en MARFICI 2013; Bienal de Arte Joven de Buenos Aires de la Caminata 12 con tacos.	
2013	"MLSKNG". Videoperformance re-presentado en Mestizo Arts Festival (MAF) 2013 de la Caminata 12 con tacos.	
2013	"MOS de Bruno Mesz". Performance transmodal en espacio Rytmikorjaamo, Finlandia. Caminata 13.	
2015	"Spices de Gerhard Staebler". Obra para ensamble y coreógrafa en MUNTREF, Tecnópolis. Acción dentro de una coreografía, 30 min.	
2016	"Spices de Gerhard Staebler". Obra para ensamble y coreografía en el Kunsthalle Düsseldorf.	
2016	"Adiós a los buenos vinos" de Guillaume Dufay con trio Distat Terra para festival Distat Terra en Choel Choel. Acción Caminata 16 (juntar piedras).	
2017	"MLSKNG". Videoperformance festival "Acción de cierre" en el Teatro Cervantes, Caminata 12.	
2017	Caminata 17 para intervención performática en metro de Estocolmo junto a Per Samuelson, Iréne Sahlin y Bruno Mesz.	
2017	Videoperformance de la caminata 17a presentada en Noche de los Museos Buenos Aires. (Variación del soporte).	
2017	Caminata 17b para "Compañeros de vida" junto a Bruno Mesz. En el museo del Mar del Plata. Performance multisensorial (variación de elementos).	
2018	Caminata 18-1 para "Hart auf hart". Gerhard Staebler junto a ensamble en Casa de Bicentenario.	
2018	"To Aura Joki". Caminata 18-2. Performance ", junto a Per Samuelson e Iréne Sahlin, Casa de la Cultura de Turku, Finlandia.	
2018	"Nueva Emocionalidad". Charla performática. Caminata 18-3 en la Universidad de Volda, Noruega.	
2018	Caminata 18-4 para la performance "Life Partners" junto a Bruno Mesz en Jensaløda, Noruega.	
2019	Caminata FI 3D, 2019, Little Haiti, Miami. Acción performática.	

Tabla 2. Ficha catalográfica variable 2, 2019.

Para documentar estas acciones podríamos utilizar una ficha como la presentada anteriormente (Tabla 1) y/o crear además una ficha catalográfica que ponga en evidencia la repetición de la "acción de caminar" con sus variables de movimientos, soportes, contextos, modos de presentación y/o de circulación como la que se exhibe a continuación (Tabla 2) con datos corroborados conjuntamente con la artista. Además, se me ocurre que esta tabla se podría complejizar insertando columnas con imágenes, descripción y correlación conceptual, etc. Que nos quedará pendiente para otra oportunidad.

Silvina Babich⁷ es artista visual, estudió en la Escuela Prilidiano Pueyrredón, desde antes de recibirse ya realizaba acciones performáticas en las que problematizaba los límites geográficos/territoriales, disciplinarios y políticos, entre otros no menos cautivantes. En sus comienzos, integró el colectivo Ala Plástica; a partir de su desvinculación del colectivo, desde hace unos años trabaja de manera independiente. En general, sus proyectos son interactivos, de manera que requieren la participación del público; aspecto que aporta mayor sentido a su obra. Entre ellos se destaca *La Silla*, una acción performática que comienza en 2018 y continúa en proceso. En esta pieza, Babich, consciente de la fetichización (Bourriaud 2009) y del mercantilismo que sufre el objeto artístico en la contemporaneidad, propone una performance dialógica, donde el objeto (la silla) no es el sujeto de su discurso, sino la convocatoria al “diálogo”. Otro aspecto es la revisión de símbolos, que alude al aspecto vincular, pero no en el sentido que proviene de la teoría psicoanalítica, sino más bien en el materialista, que tiene que ver con la cognoscibilidad de los objetos y la relación de estos con el hombre en su contexto social conforme a los materiales y las técnicas de producción. Se distingue también un tercer componente conceptual que está dado por la reimplantación de saberes (tejido con juncos) que tiene una orientación solidaria. En la performance, concretamente, estos conceptos se transforman en acciones y así se convierten en los verdaderos sujetos de su discurso performático, porque dan a la vez que adquieren un significado para la obra (Bajtín 1986). Se trata de una performance procesual, porque cada una de las acciones es como un eslabón necesario para que se produzca el acontecimiento. Primero es necesario recoger las sillas descartadas (desecho industrial); posteriormente generar un taller (provocando una situación) para rehabilitarlas⁸, conformando un territorio de diálogo (en torno a un objeto relacional) entre la artista, los participantes y dos modos de producción, uno industrial, propio de ciudad y otro artesanal, propio de las zonas ribereñas. Luego, las devuelve al mercado al precio del objeto y no de obra de arte, dando cuenta de que esa no es la obra, sino lo que ocurre a su alrededor. Silvina Babich intencionalmente implanta los talleres a orillas del río (como una intervención), en lugares fuertemente antropizados (Bourriaud 2009); allí teje junto a otros, “rehabilita con juncos” las sillas. Con este gesto de sentarse en la vereda a hacer este procedimiento, se iguala frente a las personas del barrio como una vecina más. De este modo, los invita a participar, a la vez que transforma el afecto en acción; para ella misma y para los que junto a ella se sientan a aprender esta técnica del tejido con fibras naturales. Conceptualmente a la artista le interesa re-plantar un saber quizá olvidado en estos espacios; de modo que a la vez que enseña la técnica a los participantes, les aporta un saber/oficio, como una forma de vincularse con el territorio de un modo más sustentable. Así, el sentido de la obra nace del movimiento de símbolos y signos articulados por la artista, en colaboración con los participantes (Bourriaud 2013).

La obra además de exhibirse como un taller, también se encarna en un formato audiovisual en el que la artista expone los diálogos registrados por una cámara que deja encendida durante el proceso de la intervención. Así hemos intentado dar cuenta del proceso de la poetización de su acción, señalando las *micro-acciones* que componen el tejido conceptual y material del discurso performático.

Ella también genera acciones en contextos expandidos, como por ejemplo en la performance *De puerto en puerto sobre el Río Uruguay*, que es una obra no alrededor de un objeto, sino en inmediaciones territoriales, de límites impuestos por el hombre, acerca de lo cual le interesa reflexionar plásticamente y crear nuevos símbolos. La obra procesual comienza en el marco del Festival del Río Uruguay 2014 y continúa hasta la fecha en proceso con apoyo por tramos del Fondo Nacional de las Artes. Con la intención de coser simbólicamente las orillas del río Uruguay, realiza una performance transdisciplinaria en territorio expandido, abarcando un territorio que la artista concibe sin límites (Deleuze y Guattari 2004) o al menos no le interesa respetar. En el proceso de realización de la intervención, se relaciona con otros y entabla diálogos; a la vez que cose simbólicamente las orillas de las fronteras de Argentina, Brasil y Uruguay. Conceptualmente, la obra integra acciones que se vinculan con los aspectos: relacional, procesual y dialógico. De este modo, la pieza se compone por *micro-acciones* que tejen una trama de símbolos, creando capas o pliegues; como ocurre por ejemplo con el aspecto dialógico, en el que la artista inscribe su propia temporalidad provocando encuentros, citas y acuerdos con los lugareños. La modalidad de diálogo es impulsada por la necesidad de desplazarse de un lugar a otro; así genera las conversaciones con la comunidad para trasladarse en sus embarcaciones. En una suerte de tensión fluida y a la vez tortuosa, traduce la trama del aspecto relacional; como sucede entre los lugareños (sedentarios) y ella (nómada), el hombre y la naturaleza, las embarcaciones como construcción cultural y el río. Otra capa deriva de su modo de *espacialización* (Deleuze y Guattari 2004), donde imprime su propia impronta en la forma de transitar el espacio, inscribiéndose como una itinerancia zigzagueante, que se subordina a sus encuentros y acuerdos a los lados del cauce del río. Esto se revela o encarna en sus propias cartografías/topografías; así registra el proceso que se genera con el andar y la navegación. Babich documenta el proyecto performativo en bocetos, en una bitácora de viaje, también en dibujos, videos, fotografías, capturas satelitales y entrevistas, que luego exhibe de diferentes maneras como obras derivadas. Ambas acciones performáticas podrían ser fichadas con los modelos antes presentados, pero a modo de ejemplo vamos a exponer una tercera configuración de ficha, cuyo acento está puesto en las acciones que realiza en cada tramo del territorio y en las fases o capas en las que la artista realiza sus acciones.

⁷ Para ampliar información sobre Silvina Babich dirigirse a <https://silvinababich.com/>

⁸ Babich dice que rehabilita las sillas, porque el propósito no es dejarlas como nuevas sino restituir su utilidad.

FICHA PARA PERFORMANCE		NOMBRE Y APELLIDO		Código
		Silvina Babich		XXX
NOMBRE DE LA OBRA		De puerto en puerto sobre el Río Uruguay		
Fases	Tramos			
Fases de producción por capas de menor a mayor exposición	Tramo uno- 2015	Tramo dos- 2017	Tramo tres- 2020	En progreso
	Entre Ríos, Villa Elisa, San José, Concepción del Uruguay, Colón	Monte Caseros- Corrientes en marco FIDRU (Festival binacional del Río Uruguay) hacia Bella Unión, Uruguay; Brasil hasta Gualedguaychú Entre Ríos, Argentina	Alto Río Uruguay desde el Soberbio en Misiones hasta Bella Unión, Uruguay; Brasil, hasta Bella Unión, Uruguay	Viajes futuros: Carmelo; Belén / Mocoretá; Paysandú / San José, Fray Bentos / Gualeguaychú, entre otros
Investigación con métodos artísticos	Acciones: tramo uno Diálogo con la comunidad a ambos lados de la orilla para poder trasladarse. Estudio del aspecto relacional entre la artista y los lugareños, las embarcaciones y el cauce del río, el hombre y las especies nativas. Registro fotográfico, audios, video, entrevistas.	Acciones: tramo dos Diálogo con la comunidad a ambos lados de la orilla para poder trasladarse. Estudio del aspecto relacional entre la artista y los lugareños, el hombre y las especies nativas, el río y las embarcaciones. Identificación de diferentes tipos de embarcaciones de acuerdo al cauce del río: lancha trakker, lancha de pasajeros y chalanas de pescadores. Registro fotográfico, audios, video, entrevistas.	Acciones: tramo tres Diálogo con la comunidad a ambos lados de la orilla para poder trasladarse. Identificación de los tipos de relaciones entre la artista y los lugareños, las embarcaciones y el río, el hombre y las especies nativas. Identificación de embarcaciones: lancha trakker, caico, kayak, lancha de pescador. Registro fotográfico, audios, video, entrevistas.	
Producción/ acciones	Deriva: senderismo y navegación. Diálogos, generadores de acuerdos para crear contexto para nuevas situaciones colaborativas de interés cultural en la región. Genera su propio archivo. Dibujo, cartografías, imágenes satelitales e ilustraciones de especies vegetales y tipo de embarcaciones	Deriva: navegación. Diálogos generadores de acuerdos para crear el contexto para nuevas situaciones colaborativas de interés cultural en la región. Genera su propio archivo. Dibujo, cartografías e ilustraciones de especies vegetales autóctonas y tipo de embarcaciones. Registro fotográfico, audios, video, entrevistas.	Deriva: navegación. Diálogos generadores de acuerdos para crear contexto para nuevas situaciones colaborativas de interés cultural en la región. Genera su propio archivo. Dibujo, cartografías, e ilustraciones de especies vegetales y tipo de embarcaciones. Registro fotográfico, audios, video, entrevistas.	
Exposición, sociabilización	Instalación para la Exposición itinerante. Mapa SP en Entre Ríos, Villa Elisa, San José, Concepción del Uruguay y Colón.	Videoinstalación compuesta por dos videos con imágenes satelitales del primer viaje y otro con diálogos y dibujos, en exposición en Banff Centre for Arts and Creativity, Alberta, Canadá 2018.	Videos, instalación en producción con apoyo del Fondo Nacional de las Artes	

Tabla 3. Modelo ficha catalográfica variable 3.

Luján Funes⁹ es licenciada en bioquímica, estudió filosofía y se formó junto a otros artistas reconocidos en el país, inició su actividad artística en 1986; a partir de entonces desarrolla su trayectoria ligada a los videos, instalaciones, intervenciones urbanas, investigaciones gráficas, estudios hemerográficos y performances. En esta oportunidad nos centramos en su performance política llamada *No*, realizada en 2019. Se trata de una intervención sobre la calle Florida, con la frase "MI CUERPO NO ES TU CUERPO". Con esta acción performática, la artista hace una traslación simbólica de su cuerpo y el de otras mujeres en una tela blanca de cinco metros con la frase "Mi cuerpo no es tu cuerpo". La acción consiste en bordar el enunciado y al mismo tiempo invitar a que otras mujeres lo hagan. Se dio comienzo a las 15:45 y terminó alrededor de las 19:00 horas. Así "MI CUERPO NO ES TU CUERPO" se convierte en una performance de género, porque a la vez que es una acción *realizativa*, como una declaración en sí misma (Austin 1990), se refiere a la libertad de las mujeres de elegir sobre su cuerpo y también una reivindicación del acto de bordar, no relegada al ámbito doméstico. Además, hay una connotación poética aportada por el tamaño, el color de las palabras y la costura como una forma de escritura, destacándose el "NO", que hace referencia a otras obras de la historia del arte¹⁰ donde el/la artista hace una intervención en el espacio público y los espectadores/ participantes completan la frase/ obra. Se presentó el enunciado con los contornos bordados en negro y el NO en rojo. La obra se concibió para que haya interacción con el público y contó con la acción participativa de más de cincuenta mujeres, entre ellas niñas. En cuanto a la documentación, la artista hizo un boceto o dibujo previo; también tenía documentos fotográficos y videos, además de los permisos para realizar la obra en la vía pública. Habiendo identificado los componentes de la pieza, en este caso nos parece más elocuente mostrar imágenes de la situación y ensayar juntos un ejercicio mental de reconocimiento. Tenemos el nombre de la performance; la fecha; la forma o arquitectura que es la acción de bordar; la trama conceptual, que es la traslación del cuerpo de las mujeres a la tela blanca con la frase "MI CUERPO NO ES TU CUERPO"; la materialidad de la acción aportada por los cuerpos de más de cincuenta mujeres que participaron en la performance; los elementos accesorios como el hilo rojo/negro, aguja y una tela blanca; el lugar, la calle Florida; la duración en el tiempo, aproximadamente 6 horas; los documentos con los que se cuenta, los registros fotográficos, los permisos y bocetos. Así con la identificación y clasificación de elementos es posible completar los campos de los modelos de fichas presentados.

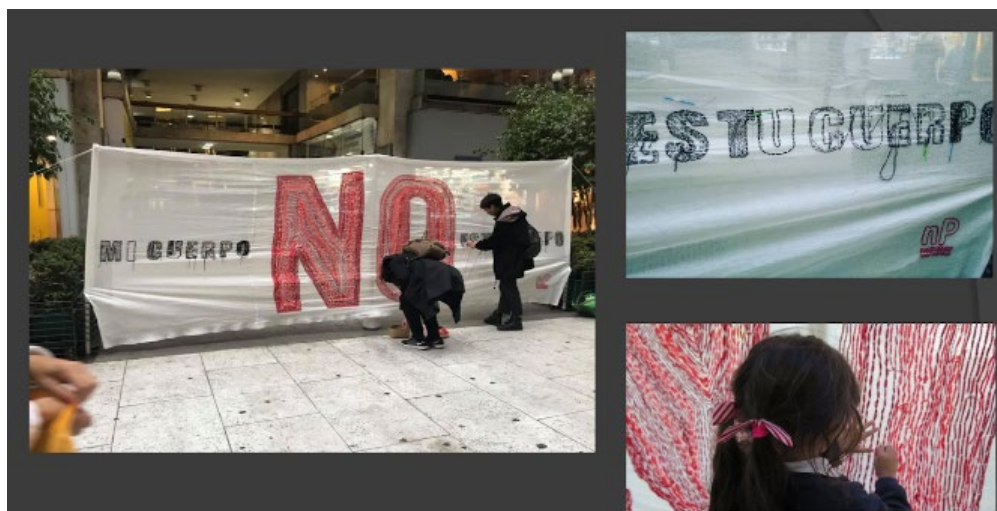


Figura 1. *Mi cuerpo no es tu cuerpo*, 2019. Fotografías Archivo de Luján Funes.

Otra performance que también puede considerarse política es *La acción Deconstrucción- Jaula 69* de 1994, llevada a cabo por el colectivo Ala Plástica¹¹, otros artistas y miembros de la comunidad de La Plata.

Esta performance de larga duración da cuenta del carácter procesual de la obra, o sea las *micro-acciones* que son partes esenciales del andamiaje de la performance. La pieza performática se inicia en 1991 cuando el colectivo Ala Plástica, conformado por Silvina Babich, Alejandro Meitin y Rafael Santos, lleva adelante la recuperación física y funcional de una biblioteca abandonada dentro del Parque Zoológico de La Plata. Con esta intervención constituyeron un lugar para la reflexión, para la creación artística e intelectual y para el posicionamiento crítico respecto de la situación de especies en cautiverio allí alojadas.

⁹ Para ampliar información puede dirigirse al blog de la artista <http://lujanfunes.blogspot.com/>

¹⁰ Algunos ejemplos de ello son *Esto no es una pipa* de Magritte, *No* de Santiago Sierra, el *No* de Carolina M. Fuentes o las intervenciones urbanas *Ya no es lo que era*, *No a la Mina*, *Please no more war*, entre otras.

¹¹ Para ampliar información sobre Ala Plástica dirigirse a: <https://alaplastica.wixsite.com/alaplastica/about>

En 1994 después de dialogar con otros artistas sobre el tema del cautiverio, el rol del arte y la deconstrucción de sus propias ideas, deciden hacer la deconstrucción de la jaula 69. Es decir, se valieron de las mismas técnicas de devastación utilizadas para realizar esculturas, con el fin de demoler las celdas, las jaulas, los lugares de tortura y sufrimiento de los animales. AATT-desmanteladas. A continuación, se presentan documentos consignados por el colectivo Ala Plástica.

Colectivo Ala Plástica: Deconstrucción / Jaula 69 (1991)



CrONOGRAMA preliminar de actividades

Actividad (Leyenda - Prioridad)	Sept.	Oct.	Nov.	Dic.	Ene.	Feb.	Mar.
Trabajo de la tesis doctoral en la actualidad							
Investigación de las actividades anteriores							
Selección y montaje de la jaula							
Planificación de la obra del taller							
Elaboración y construcción de un modelo							
Construcción de estructuras metálicas							
Planificación del uso de materiales y herramientas							
Elaboración de planos técnicos y constructivos							
Obra y construcción de plantas parciales							
Obra y construcción de plantas completas							
Trabajo de la jaula							
Obra y construcción de plantas completas							
Elaboración del contrato de gestión							
Construcción de estructuras de							
Construcción de estructuras y montaje de							
Construcción de estructuras en la zona posterior al							
Revisión del terreno							
Construcción de la planta de montaje de							
Construcción de la planta de montaje de							
Construcción de la planta de montaje de							
Obra y construcción de las plantas							
Trabajo de las jaulas y							
Obra y construcción de las plantas							

Eliminan algunas jaulas en el Zoológico local

Una propuesta de implementar una nueva filosofía de atención de animales, de un grupo de investigadores de la Universidad de Chile, se ha concretado en la eliminación de algunas jaulas en el Zoológico local. Los investigadores de la Universidad de Chile, que se encuentran en Chile, han logrado que se eliminen algunas jaulas en el Zoológico local. Los investigadores de la Universidad de Chile, que se encuentran en Chile, han logrado que se eliminen algunas jaulas en el Zoológico local.

Figura 2. Documentos Archivo Ala Plástica.

La performance desde nuestro punto de vista también puede considerarse como un modo de conocer (Gonzalez 2019) y de habitar el movimiento en una pregunta constante de cómo el lenguaje performativo puede dar cuerpo y a la vez cómo esta materialidad puede crear un lenguaje e incidir sobre otras corporalidades. *El archivo Caminante*¹² constituye un ejemplo de ello. Eduardo Molinari (2017) dio comienzo a esta obra en el 2001 y continúa en proceso hasta la actualidad. Trata de gestos/ acciones, por medio de los cuales el artista performativamente investiga con métodos artísticos; así busca intervenir en la historia/memoria como un chamán. Con su operatoria (*para*)archivística¹³ intenta cambiar la realidad ya sea en el andar con su propio cuerpo, con sus presentificaciones o bien generando otros cuerpos-obra que pone a circular. Su obra es demasiado compleja para definirla en pocas palabras, merecen ser atendidas en otra instancia; pero no podíamos dejar de mencionarla ya que nos ha sido de gran inspiración para hacer este trabajo. Habiendo consultado con el artista, nuestra propuesta consistiría en documentar en una ficha catalográfica todas las acciones desde el 2001 a la fecha, para realizar un fichaje que contemple los 19 años y consignar así el proceso de las micro-acciones. Pueden utilizarse los tres modelos de fichas mencionados; e incluso al ser una obra basada en una historia puesta en movimiento, es posible generar modelos de fichas que contemplen las fases del proceso en capas. De esta manera, podríamos distinguir en las fases del discurso performático las características distintivas y propias de este artista para poner en acción al imaginario colectivo; como también su modo de corporizar las *imaginaciones* - que, en general, en el caso de Molinari, son intervenciones- y su modo de hacer circular estos nuevos imaginarios que pueden ser múltiples, tales como charlas performáticas, dibujos, collages, libros, videoperformance, performances virtuales, etc.

Estas cuestiones nos llevan a pensar en variantes, que a su vez generan otro tipo de relaciones y analogías en el mismo proceso de documentar; este es un desafío que en algún momento nos interesa concretar, esperemos que sea en un futuro próximo.

Conclusión

Hemos dado cuenta de cómo en cada una de las propuestas performativas los artistas realizan discursos que se visten con distintas materialidades/lenguajes interviniendo símbolos, creando nuevos códigos de significación. A su vez, la propia inestabilidad de la obra da la posibilidad de seguir imaginando posibilidades. En estos casos, el archivo se debe pensar como una memoria y su materialidad o como una historia y su corporalidad. Además, se revela que la performance como arte de acción, reflexiona plásticamente sobre nuestras memorias, devolviendo los símbolos rehabilitados; por esto deberíamos considerar a estas obras de arte, las acciones performáticas, como evidencia de nuestra historia y hacerlas accesibles, hacer que estén a disposición y favorecer así la posibilidad de conocernos más. Contribuir en la generación de archivos performáticos, como hemos visto, nos ayuda a estabilizar estas obras a la vez que es una búsqueda de dar respuesta a nuestras preguntas iniciales sobre la manera en que se puede acceder, estudiar, comprender y poner en circulación una pieza performática. Al tener en cuenta la participación de los artistas para la generación de estos documentos intentamos evitar sacrilegios si se decidiera re exponer o poner en circulación una performance; pero nos plantea, sin embargo, otras preguntas como, por ejemplo, ¿sería lícito documentar una performance sin consultar al artista? ¿Hasta qué punto puede el registro, la documentación y el archivo dar cuenta del pasado preformado? Nosotros pensamos que siempre es incompleto, pero ayudan a construir la cultura.

Referencias bibliográficas

AUSTIN, J.L. 1990. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

AYERBE, N. 2017. "Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance." *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 7 (3):551-572.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463554520005>

(Fecha de consulta: 08/04/2021).

BAJTÍN, M. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

BOURRIAUD, N. 2009. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

BOURRIAUD, N. 2013. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

¹² Para más información sobre *El Archivo Caminante* consultar <http://archivocaminante.blogspot.com/>

¹³ La palabra paraarchivismo es una forma irónica del artista para referirse a esta actividad.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. 2004. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

GONZALEZ, S. 2019. *Indagaciones de la sustancia a la forma. Epistemología en la performance de Eduardo Molinari*. Trabajo final de licenciatura. Facultad de Artes, Universidad del Museo Social Argentino.

https://www.academia.edu/47750877/Indagaciones_de_sustancia_a_la_forma_Epistemolog%C3%ADa_en_la_performance_de_Eduardo_Molinari

(Fecha de consulta: 08/04/2021).

GUASCH, A. M. 2005. "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar." *Matèria. Revista internacional d'Art*, 5:157-183.

MOLINARI, E. 2017. "Eduardo Molinari entrevista para Contracorriente Diálogos del Arte. (cap.5)". *Contracorriente Diálogos del Arte*.

<https://youtu.be/4H7lRufXirw>

(Fecha de consulta: 08/04/2021).

TAYLOR, D. 2001. "Hacia una definición de Performance". *Performancelogía: Todo sobre Arte de Performance y Performancistas*.

<http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>

(Fecha de consulta: 08/04/2021).

TAYLOR, D. 2009. "Performance e historia". *Apuntes de Teatro*, 131:105-123.

https://www.usc.gal/export9/sites/webinstitucional/en/titulacions/masters_oficiais/mxpaamma/descargas/PERFORMANCE-HISTORIA.pdf

(Fecha de consulta: 08/04/2021).

TAYLOR, D. 2015. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

TAYLOR, D. 2016. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

TAYLOR, D. y FUENTES, M. 2011. *Estudios Avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

LA CONSERVACIÓN DE *PERFORMANCE ART* FUERA DE LA OBRA ADQUIRIDA. INCORPORACIÓN DE VISIONES NO OCCIDENTALES A LA HORA DE REFLEXIONAR SOBRE POSIBLES ESTRATEGIAS¹

Proyecto de investigación

Ruth del Fresno-Guillem²

Resumen

El presente proyecto de investigación se construye en torno a la creación de estrategias flexibles para la conservación de *performance art* no institucional que incluya las voces de grupos culturales tradicionalmente olvidadxs en los criterios de conservación. Por el momento se encuentra en fase de diseño, definición de metodologías y localización de financiación.

En esta instancia preliminar, el objetivo es darlo a conocer, conectar con profesionales interesadxs en el mismo o con similares líneas de investigación, y evaluar el interés que suscita.

Siguiendo el liderazgo de renombradas instituciones como Tate Gallery de London, con respecto a sus investigaciones y creación de protocolos y estrategias en conservación de *performance art*, surge este proyecto diseñado en diferentes fases. La primera fase analizará, comparará y evaluará las estrategias establecidas por instituciones de diferentes partes del mundo. En paralelo se estudiará la idea de efímero, transmisión oral y confianza de las poblaciones indígenas norteamericanas. Incluyendo el trabajo con artistxs *performance* contemporánexs indígenas. En una siguiente fase se llevará a la práctica en un entorno académico canadiense. Por último, se analizarán los resultados obtenidos para crear una propuesta inclusiva y holística que beneficie la expansión y comprensión del conocimiento en materia de conservación, documentación y estudio de *performance art* no adquirida.

Palabras clave: *performance art*; protocolos; inclusividad; transmisión oral; conservación preventiva.

Introducir la idea de conservación entre la comunidad artística se ha convertido en una efectiva y bien testada estrategia de conservación preventiva. Por ello, podría considerarse el motor de esta y otras investigaciones llevadas a cabo últimamente. Pero no se trata de conservación preventiva exclusivamente para grandes, medianas o pequeñas instituciones; o artistxs reconocidxs en el ambiente cultural. La idea de conservación se extiende a todx aquel que esté interesadxs en plantearse preguntas y tomar decisiones, en reflexionar sobre las obras de arte. No solo se trata de tratamientos y metodologías, sino también de reflexión, alternativas y conceptualización.

¹ El presente trabajo se ha escrito atendiendo a la idea de inclusividad sin marca de género. La autora ha priorizado el uso de x en vez de e por ser una fórmula que incluye binario y no binario. Es consciente de los inconvenientes que la x puede causar a las personas con impedimentos visuales que hacen uso de software de lectura, se sugiere utilizar una versión adaptada para ese fin. Se ha utilizado la siguiente referencia en términos de inclusión para justificar el uso de la forma escrita x. Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad. 2020. (RE) nombrar. *Guía para una comunicación con perspectiva de género*. Argentina.

² Ruth del Fresno Integral Art Services, TestimoniArt project, www.ruthdelfresno.com / ruthdelfresno@gmail.com

Este proyecto de investigación parte de uno anterior con artistxs emergentes. Lxs artistxs que formaron parte de la investigación fueron entrevistadxs y sus obras documentadas exhaustivamente. Todavía hoy se sigue manteniendo una relación de confianza y respeto con la mayoría de ellxs, lo que lleva a una continua revisión de los conceptos analizados y a la confirmación de que todxs ellxs han implementado reflexiones en materia de conservación en sus prácticas. En algunos casos, esta relación ha llevado a conversaciones que parecen estar en el lado opuesto a la clásica idea de la profesión, “preservar y salvaguardar para futuras generaciones”. Algunxs artistxs cuando reflexionan sobre conservación llegan a la conclusión de que su obra debe desaparecer y eso lo deciden en conciencia. Porque incluso si decides no decidir, estás eligiendo³.

Es en ese momento cuando se generan cuestiones que se encuentran entre opciones, lo “liminal”, entre límites, cuando verdaderamente surgen necesidades para seguir investigando. ¿Qué hacemos conservando lo que tiene un tiempo limitado? ¿Debemos conservarlo? ¿Tenemos todos los puntos de vista?

La investigación propuesta desarrolla algunas de las conclusiones extraídas en la investigación de doctorado defendida en 2017. En la tesis doctoral “La entrevista al artista emergente como modo de conservación preventiva. Estudio aplicado a los proyectos *Perspectives, -Art Inflammation and Me* y *Perspectives, -Art Liver Diseases and Me*” (del Fresno-Guillem 2017) se investigaron estrategias de conservación preventiva y la efectividad de la entrevista al artistx, que demostró ser una herramienta poderosa para lxs conservadorxs y otrxs profesionalxs del arte. Esta investigación, basada en un grupo de 89 artistxs emergentes (de un total de 287), estudió los límites éticos de la disciplina de conservación; prodigando concienciación sobre conservación a artistxs, conservadorxs, coleccionistxs y profesionalxs del mundo del arte. Se analizó la idea de deterioro que probó ser una nueva línea de conversación sobre las estrategias de conservación establecidas y también se incluyó la intencionalidad del artistx en todas las líneas de trabajo. Este estudio dejó la puerta abierta para continuar investigando sobre el concepto de deterioro, sobre el papel crucial que puede jugar la concienciación para la conservación preventiva y sobre cómo la entrevista puede influir en la práctica y la investigación de artistxs. Entendiendo estas estrategias, lxs conservadorxs pueden asegurar respeto y cuidado por la intencionalidad artística, y lxs artistxs pueden decidir en conciencia.

Teniendo en cuenta todo ello, el proyecto que se presenta quiere estudiar las estrategias de conservación de *performance art* y de arte efímero establecidas por instituciones reconocidas como la Tate Gallery de London y encontrar una posible metodología aplicable a obras y artistxs fuera de instituciones.

Esta nueva investigación hará uso de la entrevista como una de las fuentes de documentación y del proceso de decisión. El factor concienciación añadirá nuevas perspectivas al acercarse a la intencionalidad del artistx, que es imprescindible tener en cuenta (da Costa Rodrigues 2014). Aunque debemos tener cuidado como dice Wharton, en no usarlo de una manera naíf. Además, lxs conservadorxs usamos el término “intencionalidad artística” basado en la comprensión de las relaciones complejas entre las ideas en la mente del artistx, las diversas influencias en su trabajo y la obra que crearon (Wharton 2015:11). Con todo ello, el proyecto que se presenta es una continuidad de la investigación que lo precede y que se beneficiará de los conocimientos adquiridos previamente.

Según la definición de la Tate Modern en su glosario terminológico, *performance art* son “obras de arte creadas a través de las acciones llevadas a cabo por artistxs o lxs participantxs, las cuales pueden ser en vivo o grabadas, espontáneas o con una partitura” (Tate s.f.)⁴. Todo ello nos habla de tiempo y de espacio, pero en muy pocas ocasiones nos habla de materia. En muchos casos la materia es el resultado de lo que Schneider (2001) denomina *the remains*, los restos.

Destacados museos e instituciones coleccionan *performance art* y arte vivo y se han visto obligados a encontrar nuevas respuestas a la complejidad ontológica de estas obras efímeras, llevando a cabo investigaciones sobre conservación como remarcaban algunos trabajos (Holbrook 2018; Marçal 2018, 2019; Van den Hengel 2017; y otrxs); uno de los principales resultados de estas investigaciones sería la publicación *The Strategy for the Documentation and Conservation of Performance* (Lawson et al. 2019).

Preservar y documentar arte efímero y *performance art*, se ha convertido en un tema interdisciplinario y de intenso interés, como muestran las numerosas conferencias, cursos y proyectos de investigación que actualmente se están llevando a cabo. Todo ello confirma que hay un amplio margen para la innovación investigativa. Como se ha dicho, en este proyecto se investigarán las estrategias de conservación recientemente desarrolladas por reconocidas instituciones, como la idea de las perspectivas cambiantes según los diferentes interesados (Laurenson y van Saaze 2014) y el concepto de “biografía de una obra de arte” (Lewis 2018; van de Vall et al. 2011; van Saaze 2013). Se busca conseguir estrategias para dar forma a posibles protocolos que puedan educar a artistxs emergentes y profesionalxs relacionadxs con arte.

³ “If you choose not to decide, you still have made a choice”, línea extraída de la canción *Free Will* de la banda canadiense Rush. Traducción de la autora.

⁴ Traducción de la autora.

Principales objetivos y metodología

El primer objetivo es participar en un profundo estudio, análisis y comparativa de los protocolos y estrategias de conservación y actuales proyectos de investigación relacionados con conservación, documentación, adquisición y archivo de *performance art*. Cuestionando su efectividad y los respectivos conceptos y metodologías. Incluyendo las diferentes formas que las obras de *performance art* toman una vez que han sido adquiridas por museos (Giguère 2012), las perspectivas de conservación de *performance art* en relación con sus archivos (Müller 2015), y aspectos como el acto de transformación de una *performance* para convertirse en “una instalación fija que pueda ser adquirida por un museo” (Wharton 2016:29).

El segundo objetivo es aprender de lxs artistxs indígenas contemporáneos e incluir definiciones y criterios de inclusión para la conservación de obra efímera incluyendo perspectivas raciales y queer que tengan una aproximación abierta. Como se destaca en la reciente declaración de la Asociación de Conservadores Canadiense (CAC-ACCR): “... la conservación de arte (...) es una profesión fundada en el legado del colonialismo. De hecho, en ocasiones, aspectos específicos relacionados con conservación son usados para justificar la continuada división de los pueblos y las gentes y su patrimonio cultural a través de negar acceso al material patrimonial y rechazando las solicitudes de repatriación”⁵ (CAC-ACCR 2020). Aunque hay una clara tendencia al cambio en este aspecto, algunos estudios destacan la ausencia de diversidad cultural en los criterios de conservación (Balachandran 2016; Durant 2020), hay todavía algunxs artistxs y obras de arte que han sido tratados desde una perspectiva incompleta. Debemos exponernos a lo desconocido, descubrir mundos que no son parte de nuestra realidad.



Figura 1. Entrevistando a Coco Guzmán, 2019. Fotografía tomada por la autora.

En el pasado, trabajando con lx artistx queer Coco Guzmán, la investigación se nutrió de perspectivas de género que no habían sido consideradas anteriormente. Esa investigación, concienció a lxs investigadorxs sobre la perspectiva queer en el arte y por lo tanto los criterios no definidos y en “liminal” que podrían ser aplicados en conservación.

El estudio que se propone evaluará la idea de “confianza” como estrategia de conservación. Confiar. Se estudiarán casos como el de Tino Sehgal y los métodos de transmisión de su trabajo utilizando la transmisión oral y, en cierto modo, la confianza como base, y se estudiará esa idea desde la perspectiva de estudios indígenas.

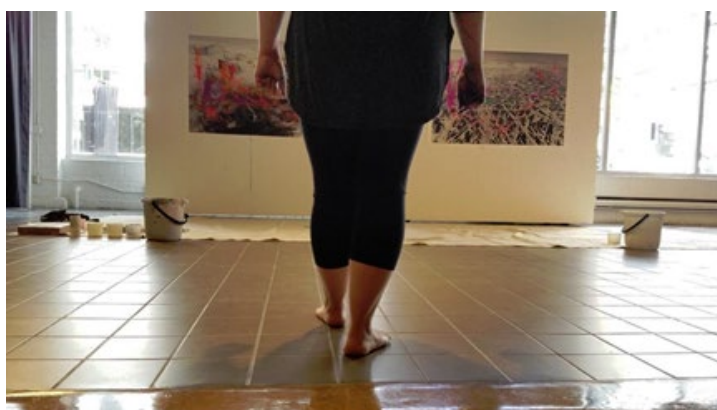


Figura 2. Artista auto identificada como indígena Nancy Saunders.
Performance durante el simposio Arctic/Amazon. Toronto, septiembre de 2019.
Fotografía tomada por la autora.

⁵ Traducción de la autora.

Figura 3. Artista auto identificada como indígena Nancy Saunders.

Performance durante el simposio Arctic/Amazon. Toronto, septiembre de 2019.

Fotografía tomada por la autora.



Se pretende trabajar con artistxs, curadorxs y otrxs estudiosxs identificadxs como indígenas para evaluar la idea de confianza y transmisión oral como posible estrategia en la conservación de arte efímero y *performance art*. Con todo ello se quiere encontrar posibles metodologías y estrategias que puedan servir a artistxs emergentes de cualquier raza, etnia, identidad o grupo social.

El principal objetivo de esta investigación es la expansión del conocimiento y la concienciación sobre estrategias de conservación para lxs artistxs *performance*, específicamente canadienses. También se quiere diseminar este conocimiento a artistxs, conservadorxs, coleccionistxs y otrxs profesionalxs del arte.

El plan de investigación de este proyecto está dividido en tres fases en este momento. Estas no son cerradas y están interrelacionadas.

- Fase uno: recopilación, evaluación, y análisis de datos.
- Fase dos: protocolos indígenas.
- Fase tres: prácticum.

La investigación se iniciará con el análisis, identificación, estudio, comparación y evaluación de la efectividad de las estrategias y protocolos de instituciones seleccionadas a nivel mundial. La selección de éstas dependerá de sus proyectos de investigación y relación con *performance art*; de la viabilidad de esta relación, de la disponibilidad y accesibilidad. En un principio, la lista sugerida está dividida por zonas: Canadá y Estados Unidos (centrándose en esas instituciones que demuestran un significativo programa de adquisiciones en arte efímero y *performance art*) tales como AGO (Art Gallery of Ontario, Toronto) MAC (Musée d'Art Contemporain, Montréal), MoMA (Museum of Modern Art, New York), SFMoMA (San Francisco Museum of Modern Art), MOCA (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles), MFA (Museum of Fine Arts, Boston) entre otros. Simultáneamente, se hará lo mismo con instituciones europeas incluyendo la Tate Modern (London), MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid) o el MAI (Marina Abramovic Institute). México y Latino América es otro bloque, entre los que se han considerado MaM (Museum de Arte Moderna de São Paulo), entre otros centros. Luego habrá un bloque dedicado a Asia en el que se han considerado +Museum (Hong Kong) y el Asian Art Archive. Para finalizar Nueva Zelanda y Australia. La lista, como se ha señalado, no es definitiva, ya que durante el transcurso del diseño de este proyecto hemos ido contactando con otras instituciones que pueden aportar mucho a la investigación. Otras partes del mundo están por ser consideradas cuando se inicie la fase; es posible que sean incluidas o descartadas algunas instituciones o zonas, ya sea por limitaciones de tiempo, recursos o consideraciones relacionadas con situaciones fuera del control de lxs investigadorxs como es el caso del virus COVID-19. La selección inicial está basada en una expresión inicial de interés y las conexiones establecidas previamente. También se han considerado residencias en AGO, Toronto, MaM, +Museum, MNCARS, pero todo ello está supeditado a elementos externos. Por ese motivo, este proyecto se encuentra abierto a sugerencias sobre instituciones interesadas y colaboraciones.

En un periodo entre 6 y 9 meses se llevará a cabo una profunda e intensa revisión de la literatura especializada. Es importante recordar que esta investigación quiere ser inclusiva y holística, por lo que no solo se utilizarán fuentes relacionadas con conservación de *performance art* sino también sobre ética, estética y otros estudios relacionados como antropología, etnografía y estudios indígenas. Durante este periodo también se realizará una búsqueda de instituciones y colecciones que contengan *performance* realizadas por artistxs indígenas canadienses, como es el caso de la TD Gallery of Indigenous Art.

Como se ha citado anteriormente, la fase dos se caracteriza por los protocolos indígenas. El estudio pretende investigar y colaborar con artistxs y otrxs profesionalxs del arte que se identifiquen como indígenas. La intención es ampliar los criterios establecidos cuando se crean protocolos de conservación. Se incorporarán artistxs, investigadorxs e instituciones indígenas interesadas en unirse a la conversación. Como hemos dicho anteriormente, la disciplina de conservación en general está basada en unos principios colonialistas que no incluye la visión de las mal denominadas minorías⁶.

La última fase de esta sección se centrará en la parte práctica. Diseminación y expansión del conocimiento relacionado con estrategias de conservación en la comunidad de artistxs canadienses emergentes y no afiliadx. Esta fase de la investigación quiere llevar lo aprendido a la práctica de las aulas universitarias canadienses, donde se desarrolle la especialidad de *performance art*. Esta es una fase experimental. La idea es trabajar los posibles protocolos de conservación incluyendo al artistx como protagonista de sus propias ideas.

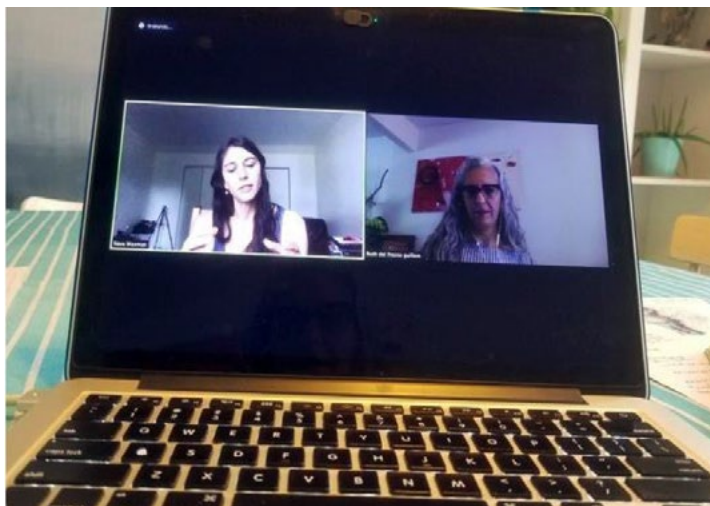


Figura 4. Entrevista online con la artista Nava Waxman, junio de 2020. Fotografía tomada por la autora.



Figura 5. Performance realizada por Nava Waxman y Sebastián Oreamuno, 2019. Fotografía cortesía de Nava Waxman.

Se incluirán a otrxs profesionalxs del arte que quieran participar en la conversación, como registradorxs, curadorxs o coleccionistxs. El objetivo es comprobar la viabilidad de las estrategias analizadas, estudiadas y cuestionadas; evaluar en qué grado éstas pueden ayudar o no a mejorar la práctica artística y, en consecuencia, ser una estrategia de conservación preventiva. Todo ello desde una mirada inclusiva y flexible.

⁶ Humberto Fariás, en una intensa conversación sobre criterios éticos de teoría de conservación, introduce la idea de que la palabra minoría es un equívoco. Se trata de un concepto que juega con la idea de “menor” no solo en número, pero en capacidades y voluntades. Hablamos de minorías que son mayoría numérica (comunicación personal, verano 2020).

Cada una de las fases anteriormente presentadas será seguida por un período (uno o dos semestres) de trabajo combinado, donde la teoría adquirida será gradualmente introducida a través de presentaciones, clases o seminarios en universidades canadienses que quieran ser parte de la investigación. Se enviarán invitaciones y propuestas de colaboración alrededor del último mes de las dos primeras fases, para poder organizar los pasos siguientes. Esta oferta se mantendrá abierta a centros de investigación artística (como The Banff Art Center, Alberta) además de la academia fuera de Canadá. Esta sección del estudio depende de la respuesta de las instituciones y centros alcanzados, por lo que en estos momentos no se puede dar un número de participantes. Por otro lado, basándose en el interés suscitado al presentar investigaciones menores relacionadas en congresos o ponencias como UAAC 2019, o el Simposio sobre la voz del artista del IPCE, 2019; se espera la participación de no menos de 10 instituciones canadienses.

¿Qué resultados se desean o, mejor dicho, se proyectan? Los resultados concretos que se esperan obtener de esta investigación son muy ambiciosos, pero no imposibles. Entre ellos el desarrollo de posibles estrategias y protocolos, como ya se ha comentado, para la expansión del conocimiento y el desarrollo de lxs artistxs canadienses emergentes y/o de media carrera. Unos protocolos que deben ser flexibles y adaptables a las necesidades de las características de cada obra y artista. Se confía que la implementación de estas estrategias pueda aumentar la profesionalización de lxs artistxs *performance* y las posibilidades de crear puentes entre artistxs y la nueva realidad institucional. Consecuentemente, todo ello implementará concienciación relacionada a conceptos de conservación, incrementando el respeto por la intencionalidad del artistx y a su vez puede incluso ser una forma de ahorro monetario y de recursos para los dos lados del puente. Por otro lado, se considera el desarrollo de esta investigación-experimentación como un proceso que contribuirá al ámbito académico y cultural, que quedará en las instituciones que formen parte de ésta. Este estudio albergará diálogos sobre conservación entre artistxs, profesionalxs del arte e instituciones culturales, añadiendo y expandiendo posiciones a las prácticas de la academia.

Debe ser destacado también que en este proyecto se tiene como algo prioritario y fundamental la libre accesibilidad a los pasos y resultados del estudio. El libre acceso a la información es fundamental y por ello se quiere alcanzar a una amplia audiencia. Las entrevistas que resulten del proyecto se incorporarán a la base de datos de libre acceso que se ha desarrollado bajo el nombre de TestimoniArt⁷.

Uno de los resultados a alcanzar es la publicación del proyecto en revistas especializadas. Se espera también presentar y diseminar lo obtenido en espacios académicos o en festivales de *performance art* o similares; y se quiere crear, como un resultado tangible, un manual para uso de artistxs, personal académicx y otrxs profesionalxs del arte interesadxs. Quiere ser una herramienta útil que reafirme los lazos entre conservación, práctica artística y teoría crítica.

Citando a Lawson, Findow y Marçal (2019:114), "*performance art* es un género artístico que existe en algún lugar entre las artes visuales y las artes escénicas y está a menudo caracterizado por su materialización a través de los eventos en vivo que pueden incorporar otros medios u objetos"⁸. Las obras de *performance art* y otras obras efímeras, no siempre resultan en objetos o materiales tangibles. Por lo tanto, se trata de una investigación desafiante e irresistible con una gama de enfoques y estrategias basadas en las teorías de documentación y que deberá considerar los problemas colaterales, tales como la obsolescencia de la documentación; pero sobre todo que incluirá de manera activa, tanto en la parte teórica como en la parte práctica, una visión de los pueblos indígenas canadienses y de las voces no representadas tradicionalmente en la disciplina de conservación. Por todo ello, se manifiesta como una investigación excitante.

⁷ TestimoniArt es un repositorio de entrevistas de acceso libre en la web www.ruthdelfresno.com

⁸ Traducción de la autora.

Referencias bibliográficas

- BALACHANDRAN, S. 2016. "Race, Diversity, and Politics in Conservation: Our 21st century crisis". En: *General Session "Confronting the Unexpected" 44th AIC Annual Meeting*, May 16th, 2016. <http://resources.culturalheritage.org/conservators-converse/2016/05/25/race-diversity-and-politics-in-conservation-our-21st-century-crisis-sanchita-balachandran/> (Fecha de consulta: 04/09/ 2020).
- CAC-ACCR. 2020. "Statement in support of the ongoing Black Life Matters movement". <https://www.cac-accr.ca/conservation/#initiatives> (Fecha de consulta: 04/09/ 2020).
- DA COSTA RODRIGUES, M. F. 2014. "The Challenges of the Ephemeral: Conserving Performance Art". *Grupo de Artes e Estudos Críticos do CEAA, Portugal*. https://www.academia.edu/16325064/The_Challenges_of_the_Ephemeral_Conserving_Performance_Art (Fecha de consulta: 25/08/ 2020).
- DEL FRESNO-GUILLEM, R. 2017. *La entrevista al artista emergente como modo de conservación preventiva. Estudio aplicado a los proyectos "Perspectives-Art Inflammation and Me y Perspectives, Art Liver Diseases and Me"*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/90410> (Fecha de consulta: 25/08/ 2020).
- DURANT, F. 2020. Conservation is not neutral. (And neither are we). Lecture 35 Conservation: Together at Home Webinar Series-Fletcher Duran. ICON Book & Paper Group. https://youtu.be/6BCU_c6shj0 (Fecha de consulta: 30/03/2021).
- GIGUÈRE, A. 2012. *Art contemporain et documentation: la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*. Tesis doctoral. Université du Québec à Montréal y Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. <https://archipel.uqam.ca/4942/1/D2362.pdf> (Fecha de consulta: 03/02/ 2021).
- HOLBROOK, A. C.2018. "Second-Generation Huddle. A Communal Approach to Collecting and conserving Simone Forti's Dance Constructions at the Museum of Modern Art". *VDR-Beiträge-zur-Erhaltung-von-Kunst-und-Kulturgut*, 1:118-123. <https://docplayer.org/106967784-Beitraege-zur-erhaltung-von-kunst-und-kulturgut.html> (Fecha de consulta: 08/02/2021).
- LAURENSEN, P. y VAN SAAZE, V. 2014. "Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives". En: O. Remes, L. MacCulloch y M. Leino (eds.) *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*, pp. 27-41. Oxford: Peter Lang.
- LAWSON, L. FINBOW, A. y MARÇAL, H. 2019. "Developing a strategy for the conservation of performance-based artworks at Tate". *Journal of the Institute of Conservation*, 42(2), 114-134. <https://www.tandfonline.com/eprint/XuKkCm5JhUrg5sACCf7K/full?target=10.1080/19455224.2019.1604396> (Fecha de consulta: 03/09/2020).
- LEWIS, K. 2018. "Building a biography". En: *UNFIXED: Material Challenges in Contemporary Art* (Symposium). Art Institute of Chicago, 28 de junio, 2018. [5:04:53-5:22:00] <https://www.youtube.com/watch?v=GF3DVVlq83k> (Fecha de consulta: 03/09/ 2020).
- MARÇAL H. 2018. *From intangibility to materiality and back again: Preserving Portuguese Performance Art from the 1970s*. Tesis doctoral. Universidade Nova de Lisboa.
- MARÇAL H. 2019. "Contemporary Art Conservation". *Reshaping the Collectible: When Artworks Live in the Museum*. Tate. <https://www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible/research-approach-conservation> (Fecha de consulta: 02/09/ 2020).

MÜLLER, I. 2015. "Performance Art, its "Documentation," its Archives on the need for distinct memories, the "quality of blind spots" and new approaches to transmitting Performance Art". *Revista de Historia da Arte*, 4: 19-31.

SCHNEIDER, R. 2001. "Performance remains". *Performance Research. A Journal of the Performing Arts*, 6 (2): 100-108.

TATE. S. f. *Art Term: Performance*.

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art>

(Fecha de consulta: 02/09/ 2020).

VAN DEN HENGEL, L. 2017. "Archives of Affect: Performance, Reenactment, and the Becoming of Memory". En: L. Muntean, L. Plate y A. Smelik (eds.). *Materializing Memory in Art and Popular Culture*, pp. 125-141. London/New York: Routledge/Taylor & Francis.

VAN DE VALL, R., HÖELLING, H., SCHOLTE, T. y STIGER, S. 2011. "Reflections of a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation". En: J. Bridgland (ed.). *Preprints. ICOM-CC: 16th Triennial Conference, Lisboa, 19-23 Septiembre 2011*, pp. 1-8. Almada: Critério.

VAN SAAZE, V. 2013. *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

WHARTON, G. 2015. "Artist intentions and the Conservation of Contemporary Art". En: *AIC Objects Specialty Group Post prints*, 22:1-12.

WHARTON, G. 2016. "Reconfiguring Contemporary Art in the Museum" En: E. Hermensy F. Robertson (ed.). *Authenticity in Transition: Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation*, pp. 27-36. London: Archetype Publications.

ARTE DE ACCIÓN Y PERFORMANCE. SISTEMAS Y PROTOCOLOS PARA SU INVENTARIO

Silvia Tena Beltrán¹

Resumen

El arte de acción y las propuestas performáticas poseen una serie de ponderables muy variables que, junto a un importante componente de imprevisibilidad, le confieren un aspecto aurático cuya sola presencia dificulta enormemente la misión de un exhaustivo y completo registro documental. Un cambio de premisa en el enfoque metodológico a desarrollar por el conservador-registrador, que abogue por la inclusión del tiempo y los cambios producidos por éste, constituye algunas de las ideas centrales de este artículo, de modo que se sugiere una transformación de su rol en el de un agente productor de la pieza performativa, capaz de interpretarla como un ente efímero en el tiempo. En línea con esta propuesta sistémica, se aportan unos materiales y fichas calco-gráficas cuya característica diferencial estriba en su capacidad de ser permeables y cambiantes en función de las tres tipologías taxonómicas que se proponen en este estudio.

Palabras clave: conservación; documentación; performance; live-art; collections management.

A pesar de que fundadores del *live art* como Allan Kaprow, no solían registrar sus performances, la realidad histórica ha sido bien otra: muchos artistas tuvieron en cuenta el registro de sus acciones. La prueba está en que existen documentos que recogen el desarrollo de determinadas acciones desde los inicios de la performance allá por los años 60, tal como se constata con los registros performativos de los integrantes del movimiento Fluxus o los generados por artistas como Chris Burden, Marina Abramovic o Vito Acconci (Acconci 2004; Burden y White 2007; Horvitz 1976; Phelan 2004). No obstante, y a pesar del indudable interés y valor artístico de tales documentos, éstos tienen más que ver con la obra en sí, - en tanto en cuanto son parte indisoluble e inseparable de ella-, que con los requerimientos relativos a su conservación, pues cualquier performance posee una serie de componentes como la presencia del cuerpo del artista, su relación con un tipo de audiencia presente o no, un lugar y un tiempo concretos y, sobre todo, un componente de imprevisibilidad que le confieren un aspecto aurático (por usar terminología benjaminiana) que hace prácticamente imposible la misión de un completo proceso documental. Es sabido también que, entre el acto original -entendiendo como tal a la acción artística en sí- y su registro se producen una serie de pérdidas que pueden afectar no sólo a la ontología de la propia pieza artística, sino también a su adecuado registro. Es más, incluso si ese testimonio documental se produce incluso allí mismo, en el escenario de la acción, se producen pérdidas igualmente dado que existen aspectos intangibles y, por tanto, no registrables. Por tanto, la documentación y el registro de la acción efímera aportada por el artista, más que una herramienta de preservación, se ha de percibir y gestionar como una más de las partes integrantes de la obra de arte, pero no la única, como ya señalaron Heydenreich (2011) o Amelia Jones (2006).

Un enfoque epistemológico adecuado para este tipo de acciones artísticas efímeras, debería abogar por una distinción clara y tajante entre dos tipos de documentación y las diferentes necesidades de conservación y preservación que implican dado que la conservación y catalogación de la obra performática no debe limitarse solamente en conservar el documento que registró la pieza en un momento específico de su vida (a menudo erróneamente considerado como la única obra original), sino en respetar todas las fases por las cuales la obra ha pasado e integrarlas no sólo en su proceso documental sino en su propia identidad. Así pues, la premisa aquí sugerida parte de una diferenciación conceptual entre la documentación creada y/o aportada por el artista y la generada por el conservador/registrator.

¹ Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Barcelona. silvia.tena@museunacional.cat

Hannah Hölling, en su *Time and Conservation* (Hölling 2017), ya propuso un cambio de concepción temporal, defendiendo un concepto de tiempo basado en las propuestas de Bergson y de Giles Deleuze, según el cual el presente es indisoluble del pasado y sus vicisitudes. Siguiendo las líneas de Hölling, es necesario insistir en la necesidad de cambiar el paradigma con respecto al papel del conservador, abogando por transformar su rol en el de un agente coproductor capaz de entender la obra performática como algo evolutivo y actuar, por tanto, con esa premisa. De ahí que el proceso documental ha de tener un carácter abierto y basado tanto en un cambio en la concepción del concepto tiempo, como en la necesaria inclusión del artista en todo el proceso de documentación. Por consiguiente, el conservador-registrador debe abordar la catalogación de la pieza artística como algo vivo, en constante cambio y evolución temporal. Aunque es bien cierto que la principal dificultad surge de la incertidumbre de los límites dentro de los cuales el conservador puede manejar esas alteraciones pues éstos son definidos por la intención artística misma. De ahí que sea incuestionable la necesidad de involucrar al artista-autor desde las primeras fases de la documentación de las piezas performativas.

Por otro lado, aunque sea imposible conservar la experiencia de un evento irrepetible en vivo y haya que contemplar la posibilidad de que estas obras cambien a lo largo del tiempo, el conservador-registrador debe respetar las premisas artísticas definidas por el autor intentando preservar la relevancia artística y cultural de la obra a través de la generación de documentación sin que, evidentemente, ésta afecte a la autenticidad de ésta. Todo esto obliga a una adaptación por parte del área de conservación de bienes culturales de los centros patrimoniales, de manera que éstos materialicen un cambio de paradigma del objeto estático por otro en que el enfoque de la conservación se centre en la gestión de la posibilidad de alteraciones futuras. Así pues, la conservación de la obra performática no debe ser enfocada solamente en los materiales tangibles y en las técnicas utilizadas, sino en aspectos como el estudio del contexto de la obra, el trabajo del artista, la comprensión de la intención artística, el impacto sociocultural de la pieza, cómo debe ser ésta exhibida, sin olvidar las transformaciones que ha sufrido o puede sufrir la obra performativa en cada reinstalación, re-ejecución o re-interacción. Una herramienta fundamental para el conservador-registrador, siempre que las circunstancias bio-bibliográficas de los artistas estudiados lo permitan, es la entrevista autoral, un documento fundamental que deberá ser incluido en el expediente de registro-ingreso, incluso antes de éste ser iniciado.

Entre el 4 y el 7 de abril de 2019 tuvo lugar en el espacio central del gran Salón Oval del Museu Nacional d'Art de Catalunya la ceremonia-performance artística *Peccata Mundi* del artista Antoni Miralda (Premio Velázquez de las artes plásticas, 2018), a partir de una colosal pieza textil de este autor (MNAC 200823-000) que se custodia en las colecciones del mencionado museo. Aspectos como el concepto de la obra; la importancia de sus elementos materiales y/o rituales, musicales; de interacción con el público y hasta culinarios eran ponderables fundamentales de difícil imbricación con las diferentes piezas artísticas museales incluidas en la ceremonia-performance, así como con una serie de obras externas invitadas a participar en el evento (préstamos de obras de arte ajenas a las colecciones del Museu Nacional). Asimismo, no hay que olvidar aspectos intangibles externos que había que interrelacionar respetando el mensaje sacro de la obra performativa ideada por el artista con un especial hincapié en el aspecto sacrificial orquestado en torno al Cordero Místico representado en el arco del Cordero apocalíptico del ábside de Sant Climent de Taüll (MNAC 015806-000), también conservado en las colecciones del museo. En efecto, dado que la acción performativa gravita en torno a un nuevo sacrificio místico para expurgar los pecados de la humanidad en medio de una ceremonia-ritual donde se mezcla la música de órgano de Bach, el *De die Novíssimo* interpretado por el tenor Jordi Doménech, y los brebajes culinarios preparados *ex profeso* a partir de cuajo de ovejas *xisqueta*, una raza ovina autóctona del Pirineo Catalán, era del todo imprescindible una exhaustiva labor documental previa que posibilitara la correcta imbricación de todos los elementos tangibles o no partícipes en la obra performática orquestada por el artista, sin olvidar que dicha labor inicial, constituye ahora la herramienta básica ante posibles reconstrucciones o recreaciones de la obra.



Figura 1. Detalle del inicio de la ceremonia-performance *Pecatta Mundi* de Antoni Miralda, MNAC. Fotografía tomada por Marta Mérida.

Sin embargo, a menudo, al artista le resulta complejo establecer un distanciamiento emocional-temporal de su obra, de modo que la misión del conservador-registrador será la de asumir la máxima integración posible de otros agentes en el proceso documental como curadores, historiadores del arte, galeristas, coleccionistas o los propios performers que hayan ejecutado la acción en algún momento de su historia, como se dio en el caso de *Orbes*, una propuesta coreográfica-performativa de Jordi Galí presentada en el Museu Nacional juntamente con El Mercat de les Flors. Una pieza donde cinco intérpretes reconstruyen hasta 120 arquitecturas corporales que, a base de fuerzas de tracción y compresión ejercidas sobre sus propios cuerpos, crean equilibrios corales a partir de disequilibrios individuales. En esta ocasión, el reporte individual de todos y cada uno de los participantes en la performance coral, constituye una herramienta básica sobre la cual se habrán de realizar adaptaciones en el caso de potenciales cambios o sustituciones de los agentes actorales implicados.



Figura 2. Detalle de *Orbes*,
performance coreográfica de
Jordi Galí.
Fotografía Archivo Mercat
de les Flors.

Un aspecto que el conservador-registrador no deberá olvidar y que resulta del todo imprescindible cuando se catalogan y documentan piezas concebidas como arte de acción o arte performativo es, sin duda, la recopilación de los testimonios (recogidos en un momento lo más cercano posible a la concreción de la obra) de la audiencia o público directo de este tipo de obras efímeras. Un testimonio altamente valioso que, a menudo, procede de miembros copartícipes de la pieza performativa por su implicación directa o indirecta en ella. Así el conservador-catalogador deberá buscar la participación de esos agentes en el proceso documental, organizando, clasificando y ponderando toda la información relevante, de manera que, en tanto en cuanto curador de dichos contenidos, sea capaz de tomar decisiones debidamente informadas.

Pero, al margen de los ya mencionados, en toda fase previa de documentación de las acciones performativas entran en juego otros aspectos a tener en cuenta, entre ellos las diferentes técnicas empleadas (si existen), la potencial alteración de algún elemento original cuya transformación sea contemplada dentro de la acción performativa, los registros documentales que mejor se adecuan a su exhibición, así como la posibilidad o no de su recreación o reinstalación, aspectos algunos que son recogidos en el material documental que se aporta a continuación.

El tratamiento documental de la obra performativa: los registros documentales generados por el artista

Como ya demostró el proyecto *Archiv Performativ* (ZHdK 2012), realizado entre los años 2010-2012 por Pascale Grau, Irene Müller y Margarit Von Büren, se torna insuficiente recurrir a un solo tipo de registro documental, ya que ninguno será capaz de captar el evento en su totalidad. En efecto, en cada expediente de ingreso y su posterior proceso documental de obras performáticas, el catalogador-registrador debe recolectar la mayor variedad de *inputs* posibles: desde un documental completo, un registro de audio o de video, fotografías, testimonios orales y escritos de los espectadores o la recogida de las denominadas reliquias (aquellos objetos utilizados durante las performances o resultantes de ellas, que en ningún caso hay que confundir con las obras originales por mucha circulación que hayan tenido en el mercado del arte como sucedió con el célebre y mediático caso de Piero Manzoni con reliquias como el globo de la acción-performance *Fiato d'Artista* (1960) o las latas de conserva de *Merda d'Artista* (1961)).

En ocasiones es recomendable y hasta se hace imprescindible en aquellas situaciones en las que entran en juego aspectos actorales u otro tipo de recreaciones que impliquen contrataciones jurídico-administrativas insertar alguna de las que se hayan podido registrar en el pasado, tal como se hizo en su día con el abordaje artístico de *Seven Easy Pieces* (2005) de Marina Abramovic. Sin embargo, esto último, en el caso de performances indisolubles de la figura del artista, puede ser una estrategia que puede llegar a suscitar polémicas y problemáticas diversas.

Recogida y tratamiento de otros materiales

Históricamente, la integración de performances artísticas en las colecciones museológicas se ha realizado bien mediante la compra de los testimonios materiales del evento performativo como de algunas de las reliquias resultantes. Pero, siempre que sea posible, es muy ventajoso que el conservador-registrador acompañe la obra desde la conclusión misma del evento performativo, con el fin de anotar el proceso mismo de generación de registros documentales del evento, tomando buena nota tanto de los elementos físicos como de los componentes intangibles y siempre con la mente puesta en el hecho de que el material que genere, no sólo formará parte integrante de la obra de arte en sí, sino que engrosará las colecciones museológicas en el momento de la adquisición de la performance. Sin embargo, a menudo el problema surge cuando el artista decide reorganizar esos testimonios materiales en un nuevo discurso artístico o realizar nuevas performances a partir de los registros audiovisuales y de las reliquias recolectadas, o bien adapta éstos a un entorno performativo cambiante con integrantes completamente nuevos, en función de las circunstancias y dotación de la institución que alberga el evento, como en el caso del proyecto *Tenora* del artista Fito Conesa, cuya *homesession* se realizó recientemente en la Gran sala oval del Museu Nacional, con diferentes integrantes actorales a lo largo del desarrollo del proyecto en sus diferentes sedes.



Figura 3. Detalle de *Tenora*, proyecto performativo-sonoro de Fito Conesa desarrollado en el marco del festival ARTefACTe. Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2020. Fotografía tomada por la autora.

La elaboración de la ficha catalográfica

Las infinitas posibilidades artísticas de la obra performática, su estatus de existencia y las múltiples derivas y aproximaciones artístico-conceptuales que puede llegar a desplegar antes del momento en que es adquirida por la institución imposibilitan la realización de un único modelo de documentación aplicable a todos los casos y, además, que dé cuenta de los aspectos diferenciales de este tipo de obras. En el simposio realizado en 1997 bajo el título *Modern Art Who Cares?* se debatieron una serie de propuestas y materiales (Sillé y Hummelen 1999) que más tarde quedarían recogidos en el volumen *New Registration Models Suited to Modern and Contemporary Art* de Christiane Berndes (2005), junto con las propuestas documentales adaptadas a instalaciones artísticas elaboradas por Joanna Phillips en *Reporting Iterations: A Documentation Model for Time-Based Media Art* (Phillips 2015). Unas propuestas, revisadas y adaptadas más tarde por Rocío Llamas-Pacheco (2014) e Inés Silvestre (2018). La propuesta aquí presentada constituye una adaptación de los aspectos más relevantes de los materiales citados.

Tras un necesario apartado destinado a la identificación de la obra de arte objeto de registro, que deberá incluir campos tan básicos como el del nombre de la institución, número de inventario, artista, título, fecha, estilo/movimiento, significado/intención artística, el conservador-registrador deberá consignar en la ficha la posibilidad o no de recreación de la obra performativa. Este dato es altamente decisivo dado que, en función de esta respuesta, la tipología de los restantes campos a rellenar variará en función de si se trata de performances que existen todavía como evento en vivo, performances realizadas en vivo en el pasado, pero que en realidad se conservan a través de sus registros documentales o, por último, performances que, tras un proceso de reinterpretación artística, se han transformado en instalaciones. Aun sin ser una acción performativa como tal, instalaciones multi interactivas, como la presentada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya por el artista Francesc Torres en el proyecto titulado *La Caja Entrópica: el museo de los objetos perdidos*, sitúan al conservador-registrador ante un reto semejante. El proyecto *La Caja Entrópica* constituye una propuesta instalativa resultante más de una reinterpretación performática (en el sentido de puesta en escena) que de un comisariado basado en unos discursos y los objetos que avalan al mismo. En *La Caja Entrópica* los fondos custodiados en los almacenes de arte del Museu Nacional adquieren, en manos de Torres, el estatus de verdaderos *objets trouvés* sometidos a lo que constituye una de las constantes conceptuales en las obras de este artista: las colisiones metafóricas como método de conocimiento y lectura histórica y el concepto de destrucción como nueva lectura performativa del Arte y la Cultura. Estos planteos ya se pueden percibir en otras de sus obras anteriores tales como *Accident*, 1977; *The Assyrian Paradigm*, 1980; *Belchite South Bronx*, 1987; *Destiny, Entropy and Junk*, 1990 o *Memory Remains: Artifacts at Hangar*, 2011. Muchas de ellas expresan una semejante intencionalidad performativa en base al efecto acumulativo-colector de diferentes objetos, pero que en el caso de *La Caja Entrópica* ha derivado en otras sub-agrupaciones objetuales como la presentada recientemente en el CGAC bajo el título de *Crebas* y con la participación de la variante azarosa-destructiva del mar que escupe *objets trouvés* aleatorios.



Figura 4. Detalle de la instalación *La Caja Entrópica* de Francesc Torres en las salas del Museu Nacional d'Art de Catalunya.
Fotografía tomada por Marta Mérida.

En el caso de performances que se realizan todavía como evento en vivo, es relevante la identificación de todas y cada una de las personas involucradas en el proceso de recreación de la obra performativa. Y en tanto en cuanto constituye un evento aún vivo, será determinante anotar quien debe ejecutar la acción, qué tipo de conocimientos técnicos debe presentar, sus características físicas, su presentación visual y un aspecto muy importante que a menudo es obviado: qué límites deben ser impuestos a la interpretación del performer. De cara a facilitar posibles contrataciones que hagan posible la producción del evento performativo, la ficha deberá recoger información relativa a la descripción detallada de los objetos y equipamiento empleados en la ejecución de la performance (en caso de que existan), el valor de los objetos materiales participantes y la identificación de posibles materiales fungibles.

Un aspecto nada desdeñable de la ficha de este tipo de obras performativas como eventos vivos lo constituye la recopilación de información relativa a qué papel se espera del público, en el sentido de si estamos ante un papel activo o pasivo. No obstante, más relevante aún para el catalogador-registrador es el campo de la ficha destinado a la descripción detallada de todos los pasos y elementos que constituyen la performance y registros audiovisuales que enseñen la ejecución de la performance, sin olvidar la descripción de las características y *facilities* que debería tener el espacio de exhibición que aloje o exhiba la obra performativa, con especial atención si la performance es *site specific*. Precisamente vinculado a este punto, cabe otorgar especial atención a la identificación de posibles restricciones a la hora de la recreación. En último lugar, como ya hemos especificado más arriba, es vital anotar todas y cada una de las alteraciones que se hayan producido en las distintas recreaciones que la obra haya tenido a lo largo del tiempo, tanto si son por ajustes específicos de la sala o espacio, como de preferencias de los *stakeholders*, interacción con públicos o incluso por reinterpretación de los propios performers.

Aquellas obras performativas que en el pasado fueron eventos vivos pero que en la actualidad se han transformado en sus registros documentales, así como las performances que se han transformado en instalaciones bajo un proceso de reinterpretación artística, comparten algunos aspectos, razón por la cual les son aplicables algunos campos comunes del proceso documental y, por ende, de la ficha catalográfica. Así, tras la descripción del evento performativo, el campo del material/la técnica puede recoger tanto aspectos relativos a elementos inmateriales (luz, sonido, voz o movimientos), como tecnológicos, audiovisuales u otros elementos físicos específicos de la obra.

Llegados a este punto, entraríamos en un aspecto central de esta tipología de fichas: la descripción del proceso de ejecución, así como el historial de exhibiciones con especial cuidado en documentar los cambios y alteraciones resultantes de posibles obsolescencias tecnológicas o derivadas del estado de conservación de los componentes o incluso resultantes de la opinión del artista acerca de los ajustes anteriormente citados.

El siguiente apartado de la ficha catalográfica es la consagrada a la recogida de los datos relativos al estatus de los componentes con mención específica a la lista de proveedores del equipamiento y servicios necesarios para la exhibición de la obra y el cálculo de su presupuesto y costes. En el presente artículo no nos detendremos en detallar los campos destinados al estado de conservación de la pieza, bibliografía o forma de ingreso por contener tipologías de datos y parámetros sobradamente conocidos por los registradores-catalogadores en formatos estándares de fichas de inventario que la mayoría de museos y centros patrimoniales manejan para la gestión de sus colecciones; tales como la conservación preventiva, sistemas de almacenaje, pautas para el transporte, aseguramiento o requisitos en caso de préstamo, etc. En último lugar, la ficha catalográfica no debe obviar información relativa a la presentación, instalación o museografía requerida por la obra performativa, con especial atención a si ésta ha necesitado de estrategias expositivas específicas en el pasado, la bibliografía de la pieza, su fortuna historiográfica o su disponibilidad o no de préstamo en el futuro.

Como decíamos anteriormente esta propuesta de ficha catalográfica cubre algunas de las necesidades más habituales que suelen presentar las diferentes tipologías de obras performativas; no obstante, uno de los retos para el catalogador-registrador lo constituyen aquellas obras pensadas para ser difundidas y ejecutadas en su totalidad en el ciberespacio. Tal es el caso de la séptima intervención quirúrgica de Orlan, realizada en 1993, titulada *Omnipresencia que incluye la transmisión en vivo* a través de una imagen digital en video enviada vía satélite, o el trabajo de la artista Amalia Ulman, quien en 2014 produjo la serie *Excellences and Perfections*, un conjunto de acciones-performances *online* exhibidas a través de la red social Instagram (New Museum 2014).



Figura 5. Una de las imágenes de la serie performativa *Excellences and Perfections* de Amalia Ulman, 2020. Fotografía tomada de @amaliaulman. Instagram.

Esta tipología de acciones performativas nos enfrentan al desafío de la desmaterialización tanto de la obra en sí como, sobre todo, de su registro físico. Ante la inexistencia de una imagen original o única, de una o varias reliquias o de un registro documental o procesual de la obra en sí misma, la única parte registrable lo constituiría el compromiso escrito de adquisición de la institución para con el artista, así como el inventario de una de las numerosísimas descargas posibles, anotando el registro del dominio, la constatación de ser una obra creada y concebida para ser difundida cibernéticamente y, finalmente, la imprescindible mención de línea de crédito de la institución que adquiera, exhiba o ceda la pieza registrada.

Referencias bibliográficas

ACCONCI, V. 2004. *Diary of a Body. 1969 – 1973*. New York: Charta.

BERNDES, C. 2005. "New Registration Models Suited to Modern and Contemporary Art". En: *Modern Art: Who Cares. An interdisciplinary Project and an international Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, pp. 173-195. Amsterdam: Institute for Cultural Heritage.

BURDEN, C. y WHITE, R. 2007. *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson.

HEYDENREICH, G. 2011. "Documentation of change – Change of Documentation". En: T. Scholte y G. Wharton (eds.). *Inside installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, pp. 155-171. Amsterdam: Amsterdam University Press.

HÖLLING, H. 2017. "Time and Conservation". En: *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints*, Copenhagen, 4 al 8 de septiembre.

HORVITZ, R. 1976. "Chris Burden". *Artforum magazine*, 14(9):24-31.

JONES, A. 2006. "Writing Contemporary Art into History, a Paradox?". En: A. Jones (coord.). *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, pp. 3-16. Malden: Blackwell Publishing.

LLAMAS-PACHECO, R. 2014. *Arte Contemporáneo y Restauración. O Cómo Investigar entre lo Material, lo Esencial y lo Simbólico*. Madrid: Tecnos.

NEW MUSEUM. 2014. "Amalia Ulman: Excellences and Perfections".

<https://www.newmuseum.org/exhibitions/view/amalia-ulman-excellences-perfections>

(Fecha de consulta: 13/08/2020).

PHELAN, P. 2004. "On Seeing the Invisible: Marina Abramovic's 'The House with the Ocean View'". *Live: Art and performance*, 16-27.

PHILLIPS, J. 2015. "Reporting interactions: A Documentation Model for Time-Based Media Art". *Performing Documentation. Revista de História da Arte*, 4: 168-179.

SILLÉ, D. y HUMMELEN, I.J. (eds.). 1999. *Modern Art: Who Cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Amsterdam: Stichting Behoud Moderne Kunst/ Instituut Collectie Nederland.

SILVESTRE, M.I. 2018. *Conservar la performance: la documentación y su papel en la conservación de obras de arte transitorias*. Trabajo Final de Máster, Universitat Politècnica de València.

<http://hdl.handle.net/10251/112033>

(Fecha de consulta: 09/08/2020).

ZHdK. 2012. "Archiv performativ".

<http://archivperformativ.zhdk.ch/>

(Fecha de consulta: 20/08/2020).

(CONTEMPORARY ART) DEACCESSIONING

A small insight into deaccessioning and disposal practices in the Netherlands

Dieuwertje Wijsmuller¹

Abstract

Deaccessioning is a relatively new subject in the global museological field. In this article we provide insights into the practice of deaccessioning (and disposal) in the Netherlands and offer clear guidance on how to implement and execute deaccessioning according to each country and its specific context.

The term deaccessioning is used in various ways. It can add an extra life cycle to objects that have been musealised. The possibilities of deaccessioning depend heavily on national legal possibilities, current regulations and reigning attitudes on the subject.

The thinking on deaccessioning happens on different levels, of which practical and curatorial are the most common. Of these two, curatorial thinking is preferred by the author, for its reasoning is embedded in the context of the museum concerned.

In order to execute a sound deaccessioning process, it is important to adhere to the **ART**-principles (Accurate, Responsible, Transparent) and make sure the decision is as inter-subjective as possible. We recommend sharing responsibility in a group with different specialists, know and follow applicable rules and regulations, document the process and inform (and involve) stakeholders. Some good and bad examples are described.

Keywords: contemporary art; deaccessioning; disposal; musealisation; Netherlands.

Introduction

To the outside world, museums are structured organizations; knowledge institutes that safeguard the heritage of humanity. Museums have the image that they have everything in place; all objects registered, preferably digitized and have storage spaces that look impeccable.

Unfortunately this is not always the case. At times, collections managers are confronted with inherited “chaos” of predecessors, who all made choices (or chose not to make them) that have to be dealt with. With ever-growing collections, museums stand before a grand task: how to keep collections manageable. Deaccessioning is a good instrument for that, although it feels contrary to what has been taught.

During the last decades, the Netherlands have embraced deaccessioning and disposal. However, in other parts of the world, the attitudes towards it differ vastly (Wijsmuller 2017). Nowadays, the museological dialogue on the topic is broadening on a global level. The author invites readers on a journey into the realms of deaccessioning. Definitions are clarified, the process is placed in the museological discourse and the why and how (including practical tips and tricks) of deaccessioning are shortly explained. This is followed by a short history of deaccessioning and disposal in the Netherlands; some exemplary projects within a Dutch/Western European context are highlighted.

¹ Creative Culture Consultancy. dieuwertje@ccc.co.nl

The definitions of deaccessioning

There are multiple definitions of deaccessioning. In the latest version of the *Dictionnaire de Museology* by ICOFOM (in press), deaccessioning is described as “the administrative process of decision making and the following permanent removal from the inventory of museum objects by the owner and/or manager of collections. The formal and physical removal of the object from the collections is called *disposal*. It can be executed via donation, sale, repatriation, exchange or destruction”.

Deaccessioning is defined by the International Council of Museums as “(...) the act of lawfully removing an object from a museum’s collections” (ICOM 2019:2). This definition is open to interpretation and in the eyes of the author disregards an important part of the process, which is the process of finding new owners for the deaccessioned object. The responsibility of managing an object does not stop at the deaccessioning decision, but just ends when a new owner is found and the object is transferred or when the object is destroyed.

The words disposal and deaccessioning are, at times, used interchangeably. However, disposal is the act of physically removing the deaccessioned object from the collections and transferring it to the realm outside the owners’ responsibility, while deaccessioning describes the whole process.

There is a difference between managing the safeguarding of an object and owning it. In order to call deaccessioning the act of removing an object from the inventory, a transfer of ownership of objects is needed. That is to say that if an object moves from one museum to another, but it stays within the national patrimony - thus within the responsibility of the same owner - it is not regarded as an act of deaccessioning. That (among others) explains why for instance in France, museum objects that are transferred to another museum are not regarded as a form of deaccessioning (most museums are owned by the French State, hence the object remains with the same owner). In the Netherlands, most museums are privatized foundations, managing collections by different owners (governments, other foundations). Every foundation is a legal entity on its own, so when deaccessioning it mostly changes from owner.

In this regard, the Dutch Museums Association wrote in the latest version of its *Guidelines on Deaccessioning* (from 2016) that there are two paths of disposal. The first is transfer, meaning that the object stays within the public domain, but at another museum. The second path is referred to as reallocation, when the object leaves the public domain (Museumvereniging 2016). The reallocation can be described as demusealisation as well, since it leaves the public museum field.

Deaccessioning and Musealisation

Deaccessioning and disposal can be viewed as an addition to the musealisation process and thus add a chapter to the life cycle of musealised objects. In fact, there is no deaccessioning without the act of musealisation. One of the leading theoretical museologists in our time, Peter van Mensch, introduced me during his lectures on heritage and identity to his model of musealisation (van Mensch personal communications 2006-2008). This model describes the process of removing an object from its primary context (losing its original function) and placing it in a secondary, museological context, to become an object that illustrates the story of the primary use value or function (and affiliated stories).

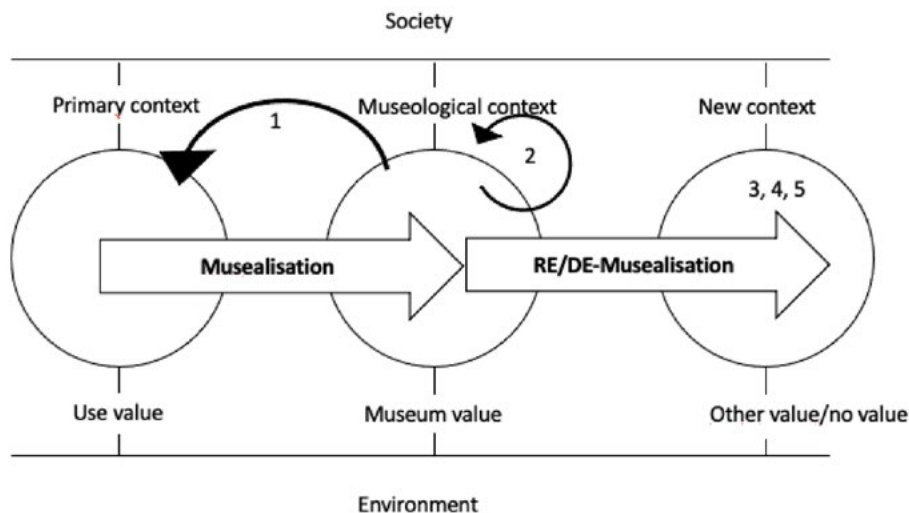


Figure 1. Wijsmuller’s deaccessioning model (modified from van Mensch personal communications 2006-2008).

By placing deaccessioning in this model, a third realm is added - next to the museological context. It provides for a possible third "life" for museum objects. The deaccessioning decision takes place when the object is in the second life phase. The process of deaccessioning is represented by the arrows towards a possible new life. How this life is defined, depends on decisions made earlier in the deaccessioning process. An object can be re-used (1), remusealised - thus transferred (2), recycled, redefined or destructed (3, 4, 5); in other words, demusealised.

If an object goes back to its original use, to its primary context, it is re-used. Repatriation of religious or spiritual objects is a clear example. When the new owner is a museum, the disposal is regarded as a transfer. In that instance, it keeps its museological context and is re-musealised.

The third circle is the possible new context and life of a deaccessioned object. It could get a new function in its original form - re-definition (such as typewriters that are no longer used, but have a decorative value) - or it could get a new function in a new form, as happens when it is recycled. In the most extreme case, it loses all its value and is destroyed beyond repair.

The purpose of deaccessioning

Deaccessioning is a process that feels very unnatural to most museum workers. They have been educated with the idea that museum collections are to be kept for eternity. However, the physical ends of storage spaces are met, literally. One can choose to build more storage rooms, but in current (and in the foreseeable future) circumstances, funding for such activities is not guaranteed and one must ask oneself if this is the most preferable option. Already in 2011, International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) concluded that museums are losing grip on their collections. In the results summary it is stated that one out of two museums lack storage space or have overcrowded storage units. Two out of five museums lack trained staff and/or have a large backlog of objects to be accessioned (ICCROM 2011).

This realization is spreading the call for growth management, of which deaccessioning and disposal are instruments. "Never-ending growth - and fully comprehensive collecting - are simply not possible" (Morgan and Macdonald 2020:60). Professor emeritus in Museology Tomislav Sola describes the possible effects of ever-expanding collections clearly: "Corrupted by a perverted sense of quality many museums pursued "giantism", that quantitative monster always there when responsibility is scarce. "Hudson's law" in museology links large collections to bad collection care. Growth is a universal problem with Pandora's Box of consequences. It appears innocuous but in fact presents a deep conceptual crisis which endangers the museum's mission and its position in contemporary society" (Sola 2015: 250). Museums should focus on impact, not on numbers.

The ICOM guidelines provide multiple reasons for deaccessioning (ICOM 2019). These can be divided into two groups: practical and curatorial reasons.

Practical reasons:

- The physical condition of the object is so poor that restoration is not practicable or would compromise its integrity. Objects that are damaged beyond reasonable repair and are of no use for study or teaching purposes may be destroyed.
- The object poses threats to health and safety to the staff and the public.
- The museum is unable to care adequately for the object because of its particular requirements for storage or conservation.
- Another museum could more appropriately care for, display and provide access to the object, and it is the intention of the originating museum to assign ownership of the object to that other museum.

Curatorial reasons:

- The object is a duplicate that has no added value as part of a series.
- The object is of poor quality and lacks aesthetic, historical and/or scientific value for exhibition or study purposes.

- The authenticity or attribution of the object is determined to be false or fraudulent, and the fraudulent object lacks sufficient aesthetic, historical and/or scientific value to warrant retention. In disposing of a presumed forgery, the museum shall consider all related legal, curatorial and ethical consequences, and should avoid returning the object to the art market.
- The museum's possession of the object is inconsistent with applicable law or ethical principles, e.g., the object was, or may have been, stolen or illegally exported or imported, or the object may be subject to other legal claims for return or restitution.
- The object is no longer consistent with the mission or collecting goals of the museum.
- The object is being sold as part of the museum's effort to renew and improve its collections, in keeping with the collecting goals approved by the museum's governing body (ICOM 2019).

When using deaccessioning as a collections management instrument, it is important to examine in detail the occurring situations. There are instances in which deaccessioning should be prevented. Deaccessioning an object to serve as a retirement gift for a civil servant is no valid reason; doing it for profit is not preferred either. Potential profit should be used for the betterment of the collection (AAMD 2010; ICOM 2019; Museumvereniging 2016); although, this fixed idea is under pressure. During the current COVID-crisis, the AAMD (Association of Art Museum Directors) have broadened the spectrum of possibilities as to where to allocate possible profits.

The AAMD (2020) issued a formal statement in which it explains it will not impose any form of sanctions if an institution uses the potential profits from the sale of deaccessioned works of art for operational costs, such as staff payments and other necessary expenses. This arrangement could prove to be one of a kind, or a preamble of more possibilities in deaccessioning, who knows?

How to start deaccessioning

Deaccessioning is one of the possible outcomes of a research and review trajectory of the collection, as can be seen in the following scheme.

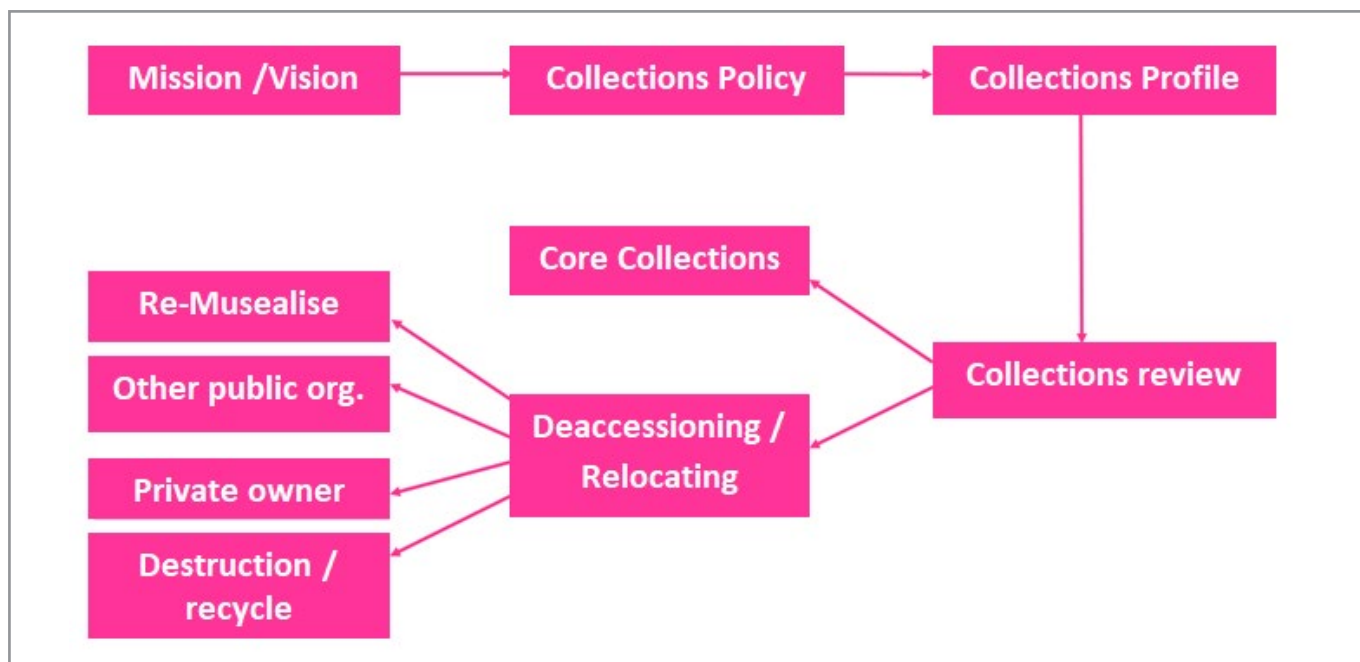


Figure 2. Collections cycle / Process flow
(Creative Culture Consultancy 2016).

Reviewing an object for possible deaccessioning is easier when a collections policy is present. A collections policy gives a frame of reference against which the object can be weight. Together with preset criteria and all information on the object available, it gives sufficient context to decide if the object should be part of the museum's collections. This way of thinking and reviewing enables curatorial argumentation and makes sure the decision is grounded in the museum's collections policy.

In order to provide extra help for museums in the strategic process of reviewing their collections, the Dutch Cultural Heritage Agency (RCE) developed the method *Assessing Museum Collections* (RCE 2013).

Considerations

Before the act of removing the object from the collections, please consider this - not complete - list:

- The prevalent legislation/regulations: Do legislation and regulation prevent deaccessioning? If there is no such legislation present, follow the ICOM Code of Ethics and even its guidelines on deaccessioning.
- The legal owner: Who is the legal owner of the object? They are the ones able to make the final call.
- Conditions of donation: Does the donation have specific restrictions regarding change of ownership?
- Provenance: Is the provenance known up to a reasonable standard?

And specifically for contemporary and modern art:

- Living artist: What could be the consequences of deaccessioning a work of art for the artist and its value?
- Copyright issues: What is the reigning legislation on artist's copyright, for instance in case of total destruction?
- Image of the museum: Take into account the possible consequences of the deaccessioning for the image of your museum.

Accurate, Responsible and Transparent

When deaccessioning and disposal are considered, a museum should work as **ART** as possible: **A**ccurate, **R**esponsible and **T**ransparent. This can be achieved by organizing a team of people or a committee that is responsible for the deaccessioning decision. The team discusses and selects the items for deaccessioning. A problem that arises with deaccessioning, that Wickham (2015:222) poses for all collecting, "is the subjectivity of decisions regarding value, and while this cannot be entirely eradicated, its effects might be minimized by tempering individual opinion, so far as is reasonable, perhaps by using consensus input from a group of scorers".

It is advisable to build a team with employees from within the museum and external specialists. In the Netherlands, the same Cultural Heritage Agency advises to use an external and impartial supervisor or guide to coordinate the process and the meetings (RCE 2013). The arguments as to why an object should be deaccessioned need to be documented. Try to use criteria that are inter-subjective. Avoid shallow opinions. Last, but not least: inform and where possible involve possible stakeholders - the artists, the donors, the owners of the collections and the general public-. A proactive approach helps in understanding the process.

History of deaccessioning in the Netherlands

As said, deaccessioning is quite a regular activity in museums in the Netherlands. Since 2016 it is explicitly incorporated in the *Law on Cultural Heritage* (Cultural Heritage Agency 2016). A couple of companies that specialize in the reallocation of museum objects outside the public domain (sale to private persons) now exist and there are a few bureaus that help museums

in the collections review and possible deaccessioning process as already described. Even before it was formalized by law or regulation, museums quite regularly exchanged objects between themselves, or “got rid” of objects that the curator thought of non-importance. However, there have always been critics to this way of demusealising important objects.

Already in the 19th century, the Dutch government sold parts of the Sint Jans Cathedral (‘s Hertogenbosch) to the Victoria and Albert Museum in London where they are still kept. In 1873 Victor de Stuers (a national public servant and founding father of a predecessor of the Rijksmuseum Amsterdam) sent an indignant letter about this to one of the leading cultural magazines of that time, *De Gids*. He wrote about the narrow-mindedness of the Dutch spirit on the protection of cultural heritage, preferring money over history. As an example of the - in his eyes - shameless sales, he used the rood loft² transfer to England. He called for the government to take responsibility. It needed to stop “the act of horrible vandalism” (de Stuers 1873:326)³. One of the bigger issues, he pleaded, is that the lethargy of the government regarding the sale of cultural heritage was not just a fact, but the beginning of all problems.

About 100 years later, the discourse on the demusealisation became more evident. A painful episode was effectively a case where de Stuers fought against: A city council in the middle of the country decided to sell its Mondrian painting and allocate its profits for the rebuild of a theater. The painting had been on loan to the Stedelijk Museum Amsterdam for over 36 years at that moment. This time the museum field effectively challenged the proposed sale. The painting was sold, but not to the highest bidder. Due to political interference, the Stedelijk Museum Amsterdam was able to buy it for a reasonable but lower than market price, making sure it stayed within the public domain (Timmer 2007).

In the late eighties, word got out that the storage conditions of cultural heritage were far from ideal. The critical article *Dust on the heritage* (Stof op het erfgoed), in which a journalist visits six (national) museums and its storages, showed a big backlog in registration and horrible conditions in which museum objects were preserved.

“We visit basements and attics, a church deserted by its followers, full with spinning-wheels and *koekplanken*, (...) we visit an old factory filled with sleds, farmers wagons, gas heaters, emergency heaters and charcoal heaters and we acknowledge that the museum has a stringent need for another emergency heater from Second World War. (...) So much has been dumped in storage spaces while nobody documented who gave it to the museum, how it was used, why it is collected and what the age is” (Pollmann 1987:10).

This article showed the necessity for better collections management and a need to use deaccessioning as a collections management instrument. A year later, the Court of Audits wrote a very harsh report on the conditions of museum collections and the way museums organized themselves (as part of the preparations of museums becoming self sufficient institutes).

Conferences were organized, research was done, books were written and the first steps towards guidelines on deaccessioning were taken. The first version of a guideline in 2000 consisted of a one-page document. The second version (2006) described the flow of the deaccessioning and disposal process and aspects to take into account. The latest guideline on deaccessioning museum objects was presented in 2016, following the Heritage Act (Cultural Heritage Agency 2016).

Between the years 2006 and 2016, deaccessioning was experimented with. It led to some good and bad practices, as can be read further on. The 2016 guidelines are a reaction to this experiment. They focus more on preventing mistakes and negative reactions and less on the process. Since 2016 museums are obliged to use the digital database for deaccessioning⁴. It is a publicly accessible website where everybody who thinks he is an expert can label a to-be-deaccessioned object as *possibly of national importance*. This prevents the museum from furthering the disposal process and providing convincing evidence as to why it should be disposed of. It might be possible that an independent committee needs to be called together to discuss the matter. If the committee labels the object as of national importance, it cannot leave the public domain. That means if no other public museum wants to take care of the object, the museum managing the object is obliged to keep it in its collections.

² In churches the rood loft is a display gallery above the rood screen and a choir or organ loft is a gallery reserved for church singers and musicians (Britannica 2020).

³ Translated by the author.

⁴ Creative Culture Consultancy. www.afstotingsdatabase.nl

Examples

Deaccessioning can prove to be a good collections management tool. In developing knowledge in order to start (the dialogue on) the process itself, it is good to learn from former experiences. That is why we provide some examples of good and bad practices. The specific case on destroying exhibition pieces is added for it was a request from the Argentinian museum field. In the Netherlands this is not regarded as a form of disposal.

The importance of being ART: Deaccessioning a donation

There are a few Dutch museums that focus their collection on modern and contemporary art. One of them received a big donation of around 100 works of art from a private collector. This particular museum collects Dutch Post Second World War art. The donated collections, nonetheless, contained Belgian contemporary art as well. In deliberation with the donor, the museum sold all works of art that did not fit the collections policy (being: focus on Dutch Post Second World War art) and with the proceeds, it bought another work of art that does fit the policy. Both the donor and museum were pleased with the process and outcomes. It confirms that transparent and open communication in deaccessioning processes and informing and involving stakeholders are of importance.

The importance of being ART: Deaccessioning without being transparent

The next example is the sale of the work of art *Schoolboys* by Marlene Dumas, a South-African artist living in the Netherlands. She is one of the best known and paid artists in the country. The museum owning this painting was in the process of changing its collections policy and decided that this work of art was not part of its core collections. At the same time, as it happens, the museum faced a budget cut of 25% and thus needed funds to survive.

The museum decided to sell the work of art at an art auction in Great-Britain, hoping for a higher selling price than expected in the Netherlands. In the whole process, the artist was not informed. One can imagine that she was not amused. In the end, *Schoolboys* was sold to an Asian collector for a lower price than was already offered by a Dutch one (who even proposed to give the work of art on loan back).

The whole process was not taken too lightly by the museum field. The decision to sell internationally - instead of leaving a possibility for Dutch museums to buy the work so it can stay in the public domain - upset museums across the country. The Dutch Museums Association convened an extraordinary members' meeting in which the fate of the museum was decided: would it be able to stay a member or did it have to leave the Association? With a tight difference, it was decided that the museum could stay. But it was a big warning for all other museums and one of the cases on which the latest guidelines of deaccessioning are developed. This shows that not being ART could result in losing the official status of (national) museum, which in itself can end in losing structural funding and the loss of trust from stakeholders.

The importance of being ART: Deaccessioning and due diligence

This example covers a work of art owned by a city council which is not managed by a museum. It was an abstract sculpture, made of pieces of COR-TEN steel, mended together. It was a gift to the city council for opening a swimming pool in 1977. It was located on a piece of land, next to the swimming pool. No agreements on management responsibilities were made, resulting in the slow deterioration of the work.

A couple of years ago, the employees of the city's public space maintenance found the work of art shattered over the piece of land. It showed signs of severe oxidation. They wanted to throw the steel away. The city council knew the name of the artist but could not find him. After almost a year of searching for the artist without success, they called an art appraiser to research if the work could be labeled as total loss; that is, the costs of restoring the art work are far higher than the monetary value of the work. If that is the case, the city council can remove the remaining pieces and completely destroy the work, without breaking the author's rights. The artwork was classified as total loss; however, for the moment, the decision to remove it has not been made yet. With good due diligence, an owner of a work of art can prove the effort put in finding (in this case) the author of the work of art, might it ever be necessary.

Destroying exhibition pieces

The last example is about the possibilities of deaccessioning exhibition pieces: duplicates of works of art specifically made for an exhibition such as copies of photo art. Curators in the Netherlands explained that objects that are specially created for an exhibition are always made with the artist's consent. In the case of photo exhibitions, most works of art are not part of the artist's limited edition but are printed by him for the confined purpose of that exhibition. The museum is obliged to destroy these works directly after the exhibition closes and needs to deliver evidence to the artist. This avoids market contamination and makes a broader presentation of the works of art in museums possible.

As said, in the Netherlands, this is not regarded as an act of deaccessioning. Both because it was "mere" presentation material and because the work of art never entered the collections registration system. It was never part of the collection to begin with.

Conclusion

Deaccessioning in the Netherlands is not easy to begin with, but if organized well from the start, it will prove an effective instrument of collections management.

The thinking process on the necessity of deaccessioning starts in search of practical answers to, for instance, too little storage space or pest infected museum objects. During the discourse development, the reasoning will move towards a more curatorial based argumentation, especially if a collections policy is in place.

By being Accurate, Responsible and Transparent, the deaccessioning process will flow as smoothly as possible, but one must always be aware of unknown issues showing up or unclear reasons for it. Deaccessioning is a regular collections management tool in the Netherlands (and other parts of the world) and in the coming years it most probably will become a globally used instrument.

References

AAMD. 2010. *Policy on Deaccessioning*.

https://aamd.org/sites/default/files/document/AAMD%20Policy%20on%20Deaccessioning%20website_0.pdf

(Access date: 17/12/2020).

AAMD. 2020. *AAMD Board of Trustees Approves Resolution to Provide Additional Financial Flexibility to Art Museums During Pandemic Crisis*.

<https://aamd.org/for-the-media/press-release/aamd-board-of-trustees-approves-resolution-to-provide-additional>

(Access date: 17/12/2020).

BRITANNICA. 2020. *Rood Loft*.

<https://www.britannica.com/technology/rood-loft>

(Access date: 17/12/2020).

CREATIVECULTURECONSULTANCY. 2016. "Deaccessioning of Museum Objects or How Museum Collections should be rationalised". *Guest lecture at Leyden University*, 30th November 2016, Leiden.

CULTURAL HERITAGE AGENCY. 2016. *Heritage Act 2016*.

<https://english.cultureelerfgoed.nl/publications/publications/2016/01/01/heritage-act-2016>

(Access date: 01/07/2021)

DE STUERS, V. 1873. "Holland op zijn smalst". *De Gids*, 37: 320-403.

ICCROM. 2011. *International Storage Survey 2011. Summary of results*. https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM-UNESCO%20International%20Storage%20Survey%202011_en.pdf

(Access date: 08/12/2020).

ICOFOM. *Dictionaire de Museology*. In press.

ICOM. 2019. *Guidelines on Deaccessioning of the International Council of Museum*.

<https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/10/Guidelines-on-Deaccessioning-of-the-International-Council-of-Museums.pdf>

(Access date: 17/12/2020).

MORGAN, J. AND MACDONALD, S. 2020. "De-growing museum collections for new heritage futures". *International Journal of Heritage Studies*, 26 (1):56-70.

MUSEUMVERENIGING. 2016. *LAMO 2016*. Amsterdam: Museumvereniging.

POLLMANN, T. 1987. "Stof op het erfgoed. De kelders en zolders van de Rijksmusea". *Vrij Nederland* (Appendix), 28 maart 1987.

RCE. 2013. *Assessing Museum Collections*.

<https://www.cultureelerfgoed.nl/publicaties/publicaties/2014/01/01/assessing-museum-collections>

(Access date: 17/12/2020).

SOLA, T. 2015. "Redefining Collecting". In: S. Knell (ed.). *Museums and the future of Collecting*, pp. 250-260. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

TIMMER, P. 2007. "De Hilversumse Mondriaan – Stedelijk Museum Amsterdam". In: P. Timmer, A. Kok and G. J. Gubbels (eds.). *Niets gaat verloren, twintig jaar selectie en afstoting uit Nederlandse museale collecties*, pp. 25-27. Amsterdam: Instituut Collectie Nederland/Boekmanstudies.

WICKHAM, M. 2015. "Ranking Collections". In: S. Knell (ed.). *Museums and the future of Collecting*, pp. 222-234. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

WIJSMULLER, D. 2017. *Deaccessioning & disposal in Europe. 2008-2017. A research on possibilities and attitudes across the European Member States*. Amsterdam: Creative Culture Consultancy.

BAJA DE COLECCIONES (DE ARTE CONTEMPORÁNEO)

Una mirada a las prácticas de baja y de descarte en los Países Bajos

Dieuwertje Wijsmuller¹

Resumen

La baja de colecciones es un tema relativamente nuevo en el campo museológico global. En este artículo se comparten perspectivas sobre la baja de colecciones en Países Bajos y se ofrece una guía sobre cómo implementar el proceso de baja de colecciones según el país y contexto dado.

El término baja de colecciones es empleado en varios sentidos. Puede agregar un ciclo de vida extra a objetos que se encuentran musealizados. Las posibilidades dependen de las posibilidades legales de cada país, las regulaciones vigentes y el consenso general sobre el tema.

El proceso de decisión para dar de baja ocurre en diferentes niveles, siendo el práctico y el curatorial los más comunes. De los dos, el curatorial es el nivel preferido de la autora, porque su argumentación se basa en el contexto del museo en cuestión.

Para poder llevar a cabo un buen proceso de baja de colecciones es importante adherir a los principios PRT² (precisión - responsabilidad - transparencia) y asegurarse de que la decisión sea lo más intersubjetiva posible. Recomendamos compartir la responsabilidad en grupo con diferentes especialistas, conocer y respetar los reglamentos y regulaciones vigentes, documentar el proceso e informar (e involucrar) a todas las partes interesadas. Se describen algunos buenos y malos ejemplos.

Palabras clave: arte contemporáneo; baja de colecciones; descarte; musealización; Países Bajos.

Introducción

Para el mundo exterior, los museos son organizaciones estructuradas; instituciones de conocimiento que resguardan el patrimonio de la humanidad. Los museos dan la impresión de tener todo en su lugar, todos los objetos registrados, preferentemente digitalizados y de contar con impecables espacios de almacenamiento.

Desafortunadamente este no es siempre el caso. A veces en la gestión de colecciones se hereda un caos generado por los predecesores, que han tomado decisiones (o han elegido no tomarlas) con las que hay que lidiar. Con colecciones siempre crecientes, los museos se enfrentan a una gran tarea: cómo mantenerlas manejables. La baja de colecciones es un buen instrumento para ello, aunque resulte contradictorio con lo que se nos ha enseñado.

Durante las últimas décadas, los Países Bajos han incorporado los procesos de baja y descarte. Sin embargo, en otras partes del mundo, los criterios difieren ampliamente (Wijsmuller 2017). Hoy en día, el diálogo museológico sobre el tema se ha ampliado a nivel global. La autora invita a los lectores a un viaje hacia los terrenos de la baja de colecciones.

Se brindan definiciones, se ubica el proceso dentro del discurso museológico y se explica brevemente el por qué y el cómo (incluyendo consejos y trucos prácticos). A esto le sigue una breve historia sobre los procesos de baja de colecciones en los Países Bajos; destacando algunos proyectos a modo de ejemplo dentro del contexto holandés / europeo occidental.

¹ Creative Culture Consultancy. dieuwertje@ccc.co.nl

² Nota del T.: en el original en inglés: ART (Accurate, Responsible, Transparent).

Las definiciones de “baja de colecciones”

Hay múltiples definiciones del término “baja de colecciones”. En la última versión del *Diccionario de Museología* del ICOFOM (en prensa), la baja de colecciones es descrita como “el procedimiento administrativo de toma de decisión y la consecuente remoción permanente del inventario de objetos de museo por parte del propietario o administrador de colecciones. La remoción formal y física del objeto se denomina *descarte*³. Puede concretarse a través de una donación, venta, repatriación, intercambio o destrucción”.

Dar de baja es definido por el Consejo Internacional de Museos como “(...) el acto de remover legalmente un objeto de las colecciones de un museo” (ICOM 2019:2). La definición queda abierta a la interpretación y a los ojos de la autora pasa por alto una parte importante del procedimiento, que es el proceso para encontrar nuevos dueños para el objeto dado de baja. La responsabilidad del cuidado del objeto no se termina al tomar la decisión de darlo de baja, sino al encontrar un nuevo dueño y al transferir el objeto o eventualmente cuando se decide destruirlo.

Los términos descarte o baja a veces son utilizados indistintamente. Sin embargo, descarte es el acto de remover físicamente el objeto de la colección, mientras que “baja de colecciones” describe todo el proceso.

Hay una diferencia entre gestionar la salvaguarda de un objeto y ser su propietario. Para denominar “baja” al acto de remover un objeto del inventario, es necesario llevar a cabo la transferencia de la propiedad. Si se lo traslada de un museo a otro, pero permanece como patrimonio nacional - es decir que se mantiene bajo la tutela del mismo propietario - no es considerado una acto de baja de colecciones. Ésta, entre otras razones, explica por qué, por ejemplo en Francia, los objetos que son transferidos de un museo a otro no son considerados como dados de baja ya que la mayoría de los museos son propiedad del estado francés; por lo tanto, los objetos siguen siendo del mismo propietario. Mientras que en los Países Bajos, la mayoría de los museos son fundaciones privadas que gestionan colecciones de distintos propietarios (gobiernos, otras fundaciones). Cada fundación es una entidad legal independiente, entonces cuando se dan procesos de baja de colecciones, generalmente hay cambio de propietarios.

En este sentido, la Asociación de Museos Holandeses escribió en la última versión de su publicación “Lineamientos sobre baja de colecciones” (2016) que hay dos vías para la baja. La primera es la transferencia, es decir que el objeto queda dentro del ámbito público, pero en otro museo. La segunda es denominada reubicación, cuando abandona el ámbito público (Museumvereniging 2016). La reubicación puede ser descrita también como “de musealización”, ya que abandona el ámbito museológico público.

Baja de colecciones y Musealización

La baja de colecciones y descarte pueden ser consideradas como parte del proceso de musealización y agregar así otro capítulo al ciclo de vida de los objetos musealizados. De hecho, no hay baja sin un acto previo de musealización. Uno de los principales teóricos de la museología de nuestro tiempo, Peter van Mensch, me introdujo durante sus conferencias sobre patrimonio e identidad a su modelo de musealización (van Mensch comunicaciones personales 2006-2008). Éste describe el proceso de remover un objeto de su contexto primario (perdiendo su función original) ubicándolo en un contexto museológico secundario, transformándose en un objeto que ilustra la historia de su valor de uso o función primaria (e historias asociadas).

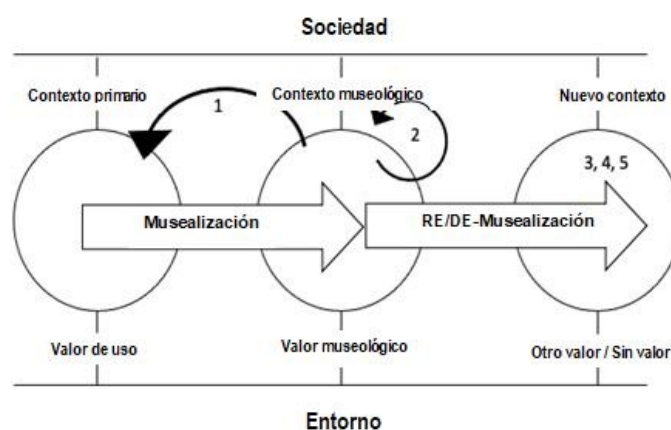


Figura 1. Modelo de baja de colecciones de Wijsmuller (modificado de van Mensch comunicaciones personales 2006-2008).

³ Nota del T.: en el original en inglés se utiliza el término “disposal”.

Si agregamos la baja en este esquema, se agrega un tercer entorno - junto al contexto museológico. Éste provee una posible tercera “vida” para los objetos museológicos. La decisión de baja se gesta cuando el objeto se encuentra en su segundo ciclo de vida. El proceso de baja representa el rumbo hacia una posible nueva vida. Cómo se define ésta depende de decisiones previas o del proceso de baja. Un objeto puede ser reutilizado (1), re-musealizado - o sea transferido (2), reciclado, redefinido o destruido (3, 4, 5); en otras palabras, demusealizado. Si un objeto regresa a su uso original, es decir a su contexto primario, entonces es re-utilizado. La repatriación de objetos religiosos o espirituales es un claro ejemplo. Cuando el nuevo dueño es un museo, se lo considera una transferencia. En esta instancia, mantiene su contexto museológico y es re-musealizado.

El tercer círculo representa el posible nuevo contexto y la nueva vida del objeto dado de baja. Podría adquirir una nueva función en su forma original - una re-definición (como las máquinas de escribir que ya no se utilizan pero tienen un valor decorativo) - o podría cambiar de forma y adoptar una nueva función, como ocurre al ser reciclado. En el caso más extremo, pierde todo su valor y, sin posibilidad de reparación, es destruido.

El propósito de la baja

La baja es un procedimiento que es percibido como antinatural para la mayoría de los trabajadores de museos. Han sido educados con la idea de que las colecciones de museos deben ser conservadas hasta la eternidad. Sin embargo, literalmente, se llega al límite de la capacidad física de almacenamiento. Se puede decidir construir más espacio de almacenamiento, pero en las circunstancias actuales (y en el futuro próximo), no está garantizada la disponibilidad de recursos y uno debe preguntarse si ésta es la mejor opción. Ya en 2011, el Centro Internacional para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICCROM) estableció que los museos están perdiendo el control de sus colecciones. En sus conclusiones, manifestó que uno de cada dos museos carece de espacio de guarda o tiene sus espacios de almacenaje abarrotados. Dos de cada cinco museos no cuenta con personal formado y/o tiene grandes retrasos en el ingreso/inventario de objetos a la colección (ICCROM 2011).

Llevarlo a cabo requiere gestionar el crecimiento de las colecciones, para lo cual la baja y el descarte son instrumentos necesarios. “El crecimiento interminable - y la intención de coleccionar de manera exhaustiva - son simplemente imposibles de lograr” (Morgan y Macdonald 2020:60). El profesor emérito en museología Tomislav Sola describe claramente los posibles efectos de las colecciones en constante expansión: “Corruptos por un sentido perverso de calidad, muchos museos tendieron al “gigantismo”, ese monstruo cuantitativo siempre presente donde escasea la responsabilidad. La “ley de Hudson” en museología relaciona las grandes colecciones con el cuidado deficiente de las mismas. El crecimiento es un problema universal con consecuencias del tipo caja de Pandora. Parece inocuo pero de hecho representa una profunda crisis conceptual que pone en peligro la misión del museo y su posición en la sociedad contemporánea” (Sola 2015:250). Los museos deberían focalizarse en el impacto, no en los números.

Los lineamientos del ICOM proveen múltiples razones para la baja. Éstas pueden dividirse en dos grupos: razones prácticas y razones curatoriales.

Razones prácticas

- La condición física del objeto es tan pobre que no es viable la restauración o ésta comprometería su integridad. Objetos que están tan dañados que no admiten un tratamiento razonable ni resultan valiosos para fines de estudio o docencia pueden ser destruidos.
- El objeto resulta un factor de riesgo de salud para el staff y el público.
- El museo no puede resguardar adecuadamente el objeto al no poder cubrir sus requerimientos específicos de almacenaje o conservación.
- Otro museo podría conservar, exhibir y dar acceso al objeto en mejores condiciones. Y el museo originario tiene la intención de pasar la titularidad a esa institución.

Razones curatoriales:

- El objeto es un duplicado que no tiene valor agregado como parte de una serie.
- El objeto es de pobre calidad y carece de valor estético, histórico y/o científico para ser exhibido o considerado material de estudio.
- La atribución o autenticidad del objeto es reconocida como falsa o fraudulenta y el objeto carece de valor estético, histórico y/o científico como para retenerlo en la colección. Para deshacerse de una supuesta falsificación el museo deberá considerar las consecuencias legales, curatoriales y éticas, y se deberá evitar que el objeto vuelva al mercado del arte.
- La posesión del objeto por parte del museo es inconsistente con los principios éticos o legales; por ejemplo, el objeto fue robado, ilegalmente exportado o importado, o sujeto a reclamos legales por su devolución o restitución.
- El objeto no es consistente con la misión y objetivos de colección del museo.
- El objeto es vendido como parte del esfuerzo del museo por renovar y mejorar sus colecciones, de acuerdo a los objetivos establecidos por las autoridades del mismo (ICOM 2019).

Al considerar la baja como un instrumento de gestión de colecciones, es importante examinar en detalle las situaciones que se presentan; más aún, hay instancias en las que se debería evitar. Dar de baja un objeto como regalo para un empleado público que se retira de su trabajo no es una justificación válida. Tampoco se recomienda la baja por la venta de un objeto con el fin de obtener una ganancia económica. Un eventual rédito económico debería ser empleado para el beneficio de la colección (AAMD 2010; ICOM 2019; Museumvereniging 2016), aunque esta idea se encuentra en discusión. En el actual contexto de crisis por el COVID, la Asociación de Directores de Museos de Arte (Association of Art Museum Directors (AAMD)) ha ampliado el espectro de posibilidades respecto a dónde destinar los beneficios obtenidos. La AAMD (2020) emitió un comunicado formal en el que explica que no impondrá ningún tipo de sanción si una institución utiliza las ganancias potenciales de la venta de obras de arte dadas de baja para costos operativos, como pagos de personal y otros gastos necesarios. Esta modalidad podría implementarse por única vez o bien constituir el preámbulo de mayores posibilidades de baja de colecciones, ¿quién sabe?

Cómo iniciar el proceso de baja de colecciones

La baja de colecciones es uno de los posibles resultados de la investigación y análisis de la colección, como puede verse en el siguiente esquema:

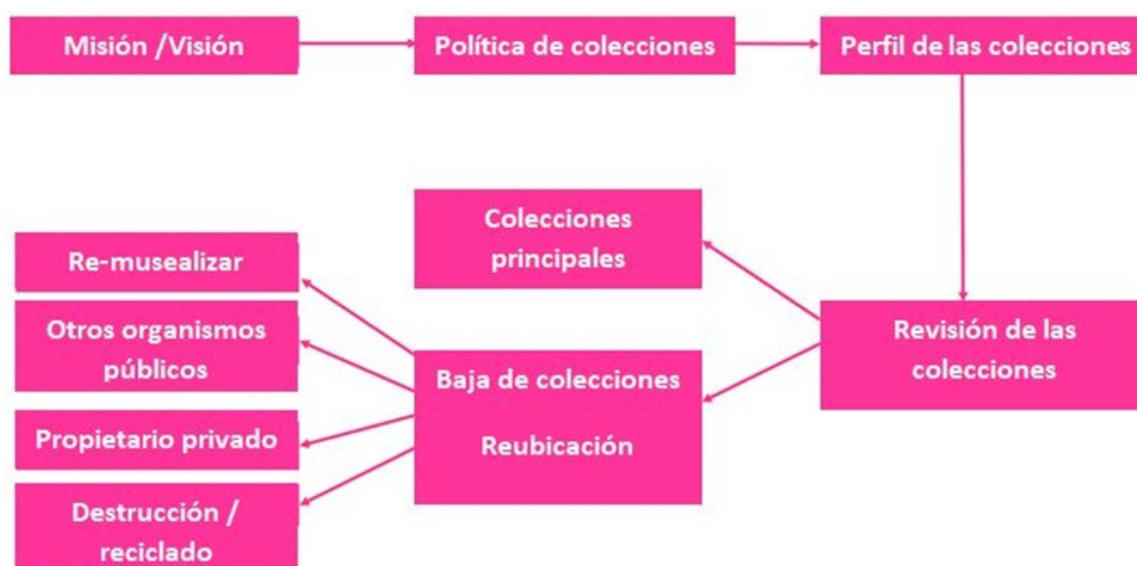


Figura 2. Ciclo de las colecciones / Flujo del proceso (Creative Culture Consultancy 2016).

Analizar un objeto para su posible baja es más fácil cuando existe una política de colecciones. Ésta otorga un marco de referencia a través del cual puede evaluarse el objeto. Junto con los criterios preestablecidos y toda la información disponible, proporciona el contexto para decidir si el objeto debería formar parte de la colección del museo. Esta forma de pensar y evaluar permite argumentar desde una perspectiva curatorial y nos asegura que la decisión se base en la política de colecciones del museo.

Para brindar una ayuda extra a los museos en el proceso estratégico de analizar sus colecciones, la Agencia Cultural Holandesa (RCE) ha desarrollado el método “Evaluando las colecciones de museos” (RCE 2013).

Consideraciones

Antes de remover un objeto de la colección, por favor tenga en cuenta esta lista (incompleta):

- La legislación y regulaciones vigentes: la legislación y las regulaciones, ¿impiden la baja de colecciones? Si no hay legislación al respecto, seguir el Código de Ética del ICOM e incluso sus lineamientos sobre baja de colecciones.
- El propietario legal: ¿quién es el propietario legal del objeto? Ellos son los que tienen la última palabra.
- Condiciones de donación: ¿tiene el contrato de donación restricciones específicas respecto del cambio de titularidad?
- Proveniencia: ¿está contemplada la proveniencia dentro de un estándar razonable?

Y específicamente para arte moderno y contemporáneo:

- Artista vivo: ¿cuáles podrían ser las consecuencias para el artista y para el valor de su obra al dar de baja una obra de su autoría?
- Derechos de autor: ¿qué dice la legislación vigente sobre los derechos de autor del artista, por ejemplo en caso de destrucción total de la obra?
- Imagen del museo: considere las posibles consecuencias que la baja de colecciones puede tener en la imagen del museo.

Preciso, Responsable y Transparente

Cuando la baja o descarte son considerados, el museo debería trabajar lo más “PRT” posible: **P**reciso, **R**esponsable y **T**ransparente⁴. Esto puede lograrse organizando un equipo de personas o comité responsable de la decisión de baja de colecciones. El equipo o comité evalúa y selecciona los ítems a dar de baja. Un problema que surge con la baja de colecciones, que Wickham (2015:222) plantea para el coleccionismo en general, “es la subjetividad en las decisiones con respecto a la valoración, y aunque esto no puede ser completamente erradicado, sus efectos podrían ser minimizados moderando las opiniones personales, dentro de lo razonable, quizás recurriendo a la opinión consensuada por un grupo de evaluadores”.

Es recomendable formar un equipo con empleados del museo y especialistas externos. En los Países Bajos, la misma Agencia del Patrimonio Cultural recomienda recurrir a un supervisor o guía externo imparcial, para coordinar el proceso y las reuniones (RCE 2013). Las razones por las cuales un objeto debe ser dado de baja de la colección deben quedar documentadas. Trate de aplicar criterios intersubjetivos. Evite los argumentos vagos. Y por último, pero no menos importante, informe y siempre que sea posible involucre a las partes interesadas: los artistas, los donantes, los propietarios de las colecciones y el público en general. Una actitud proactiva ayuda a la comprensión del proceso.

⁴ Nota del T.: en inglés en el original: ART (Accurate, Responsible, Transparent).

Historia de la baja de colecciones en los Países Bajos

Como ya se mencionó, la baja es una práctica regular en los museos de los Países Bajos. Desde 2016 está explícitamente incorporada en la “Ley sobre Patrimonio Cultural” (Cultural Heritage Agency 2016). Existen ahora un par de compañías que se especializan en la reubicación de objetos de museos fuera del ámbito público (venta a personas particulares) y también hay algunos estudios que ayudan a los museos en el análisis de sus colecciones y el posible proceso de baja descrito anteriormente. Aún antes de que fuera formalizado por ley, con bastante frecuencia los museos intercambiaban o se “deshacían” de objetos que el curador consideraba no eran importantes. Sin embargo, siempre han habido críticas con respecto a esta práctica de demusealizar objetos importantes.

Ya en el siglo 19, el gobierno holandés vendió partes de la Catedral de Sint Jans (‘s Hertogenbosch) al Victoria and Albert Museum de Londres, donde aún hoy se conservan. En 1873 Víctor de Stuers (un funcionario público nacional y fundador del predecesor del Rijksmuseum de Amsterdam) envió indignado una carta sobre este hecho a una de las publicaciones culturales más relevantes de la época, *De Gids*. Escribió sobre la estrechez mental que caracterizaba al espíritu holandés con respecto a la protección del patrimonio cultural, al priorizar el dinero por sobre la historia. Como ejemplo - según su visión - de ventas vergonzosas, se refirió al traslado del “rood loft”⁵ a Inglaterra. Pidió que el gobierno asumiera la responsabilidad. Se necesitaba detener “el horrible acto de vandalismo” (de Stuers 1873:326)⁶. Uno de los mayores problemas, argumentó, fue que el letargo del gobierno con respecto a la venta del patrimonio cultural no era solo un hecho sino el comienzo de todos los problemas.

Unos cien años más tarde, el discurso sobre la demusealización resultó más evidente. Un doloroso episodio contra el que luchó de Stuers fue el caso de un municipio en el centro del país que decidió vender una pintura de Mondrian y destinar las ganancias de la venta para la reconstrucción de un teatro. La obra había estado en préstamo en el Stedelijk Museum Amsterdam por 36 años hasta ese momento. Esta vez el ámbito de los museos cuestionó la venta propuesta. La pintura fue vendida, pero no al mejor postor. Debido a una intervención política, el Stedelijk Museum pudo comprarla por un precio razonable pero más bajo que el precio de mercado, garantizando así que la obra quede dentro del dominio público (Timmer 2007).

A finales de los ochenta, se decía que las condiciones de almacenamiento de los bienes culturales estaban muy lejos del ideal. El artículo en tono crítico “Polvo sobre el patrimonio” (Stof op het erfgoed), en el cual un periodista visita seis museos (nacionales) y sus depósitos, evidenció un gran retraso en el registro y las horribles condiciones de preservación de los objetos de los museos.

“Visitamos sótanos y áticos, una iglesia abandonada por sus feligreses, llena de ruelas y *koek planken* (...) visitamos una vieja fábrica repleta de trineos, acoplados, calentadores a gas y a carbón y tomamos conocimiento de que el museo necesitaba otro calentador de emergencia de la Segunda Guerra Mundial (...) Se han arrojado tantos objetos en los espacios de almacenaje mientras nadie registraba quien lo entregaba al museo, cómo era utilizado ese objeto, por qué se lo guardaba y de qué época era” (Pollmann 1987:10).

Este artículo mostró la necesidad de mejorar el manejo y la necesidad de emplear la baja como una herramienta de gestión de colecciones. Un año más tarde, la Corte de Auditores redactó un reporte áspero sobre las condiciones de las colecciones en los museos y el modo en que éstos se organizaban (como parte de la transformación de los museos en instituciones autosuficientes).

Se organizaron conferencias, se realizaron investigaciones, se escribieron libros y se dieron los primeros pasos para generar lineamientos sobre baja de colecciones. La primera versión de una guía en el año 2000 consistió en un documento de una página. La segunda versión del año 2006 describe el desarrollo del proceso de baja de colecciones y de descarte y los aspectos a tener en cuenta. La última guía sobre la baja de colecciones de objetos de museos fue presentada en 2016, siguiendo la Ley sobre Patrimonio Cultural (Cultural Heritage Agency 2016).

⁵ En las iglesias, el “rood loft” es una galería de exhibición sobre la pantalla rood y un loft de coro u órgano es una galería reservada para cantantes y músicos de la iglesia (Britannica 2020).

⁶ Nota del T.: traducido de la versión en inglés de la autora.

Entre los años 2006 y 2016 se experimentó con la baja de colecciones. Esto dio lugar a algunas buenas y malas prácticas, como se podrá leer a continuación. La guía de 2016 es una consecuencia de esas experiencias. Focaliza más en evitar errores y reacciones negativas, no tanto en el proceso. Desde 2016 los museos están obligados a usar una base de datos digital para la baja de colecciones⁷. Se trata de un sitio web público y accesible donde cualquier persona que se considere experta puede etiquetar a un objeto próximo a ser dado de baja como “objeto de posible relevancia nacional”. Esto evita que el museo avance con el proceso y proporcione pruebas convincentes de por qué debería llevarse a cabo la baja. Es posible que sea necesario convocar a un comité independiente para discutir el caso. Si el comité define el objeto como de importancia nacional, éste no puede abandonar el dominio público. Esto significa que si ningún otro museo público quiere hacerse cargo, el museo responsable del objeto está obligado a mantenerlo en sus colecciones.

Ejemplos

La baja de colecciones puede resultar una buena herramienta de gestión. Al desarrollar conocimiento con el objetivo de comenzar (el diálogo sobre) el proceso en sí mismo, es bueno aprender de experiencias previas. Por eso es que se brindan algunos ejemplos de buenas y malas prácticas. El caso específico sobre destruir piezas de exhibición fue agregado, ya que surgió como una consulta desde el ámbito museístico de Argentina. En los Países Bajos no es considerado como una forma de descarte.

La importancia de ser PRT: Dar de baja a una donación

Hay unos pocos museos holandeses que focalizan su colección en arte moderno y contemporáneo. Uno de ellos recibió una gran donación de alrededor de 100 obras de arte por parte de un coleccionista privado. Este museo en particular colecciona arte holandés posterior a la Segunda Guerra Mundial. Las colecciones donadas, sin embargo, contenían también arte contemporáneo belga. En tratativas con el donante, el museo vendió todas las obras de arte que no se ajustaban a su política de colecciones (es decir, arte holandés de postguerra) y con lo obtenido compró otra obra de arte que sí se amoldaba a ella. Tanto el donante como el museo estuvieron conformes con el proceso y los resultados. Esto confirma que son importantes tanto la comunicación abierta y transparente en los procesos de baja de colecciones como la información e involucramiento de las partes interesadas.

La importancia de ser PRT: Baja de colecciones sin ser transparente

El próximo ejemplo es la venta de la obra de arte *Schoolboys* de Marlene Dumas - una artista sudafricana residente en los Países Bajos. Marlene Dumas es una de las artistas más reconocidas y mejor cotizadas en el país. El museo propietario de la obra estaba en el proceso de cambiar su política de colecciones y decidió que ésta no era parte esencial de las mismas. Al mismo tiempo, como sucede a menudo, el museo enfrentaba un recorte de presupuesto del 25% y por lo tanto necesitaba fondos para subsistir.

El museo decidió vender la obra de arte en una subasta en Gran Bretaña, aspirando a un precio de venta mayor que el esperado en los Países Bajos. En todo el proceso, la artista no fue informada. Uno puede imaginar que a ella no le hizo gracia. Al final, *Schoolboys* fue vendido a un coleccionista asiático por un precio menor al que ya había ofrecido un holandés (que incluso propuso ceder el objeto en préstamo).

Todo este proceso no resultó un tema menor para el ámbito de los museos. La decisión de venta internacional en lugar de dejar la posibilidad de comprar la obra a museos holandeses para que se mantuviera en el dominio público molestó a museos de todo el país. La Asociación de Museos Holandeses acordó una reunión extraordinaria de sus miembros en la que se discutió el destino del museo: ¿debía seguir siendo miembro o debía abandonar la Asociación? Con una diferencia muy justa, se decidió que podía permanecer. Pero resultó una gran advertencia para otros museos y uno de los casos sobre los que se desarrollaron las más recientes recomendaciones sobre baja de colecciones. Esto muestra que no ser PRT podría resultar en perder el estatus oficial de museo nacional, lo que a su vez puede llevar a la pérdida estructural de fondos y de la confianza de las partes interesadas.

⁷ www.afstotingsdatabase.nl

La importancia de ser PRT: Baja de colecciones y debida diligencia

Este ejemplo trata de una obra de arte propiedad de un ayuntamiento que no es gestionada por un museo. Era una escultura abstracta, hecha con fragmentos de acero COR-TEN, ensamblados juntos. Fue un regalo al ayuntamiento por la apertura de una piscina pública en 1977. Estaba ubicada en una parcela de tierra, próxima a la piscina. No se establecieron acuerdos sobre las responsabilidades de mantenimiento, resultando en el lento deterioro de la obra.

Un par de años atrás, los empleados a cargo del mantenimiento del espacio público de la ciudad encontraron la obra destrozada sobre la parcela de tierra. Mostraba signos de oxidación severa. Querían deshacerse de los restos de metal. El ayuntamiento sabía el nombre del artista pero no logró encontrarlo. Luego de casi un año de buscarlo sin resultado, llamaron a un valuator de arte oficial para averiguar si el objeto podía ser declarado como pérdida total; es decir, que los costos de restauración de la obra de arte serían mayores que su valor monetario. Si éste es el caso, el ayuntamiento puede remover los restos y destruir completamente lo que queda de la obra, sin afectar los derechos de autor. El objeto fue clasificado como pérdida total; sin embargo, hasta el momento no se ha tomado la decisión de removerlo. Con debida diligencia, el propietario de una obra puede demostrar el esfuerzo realizado para encontrar (en este caso) al autor de la obra, de resultar necesario.

Destrucción de piezas de exhibición

El último ejemplo trata sobre las posibilidades de baja de piezas de exhibición: duplicados de las obras de arte específicamente hechas para una exhibición, como las copias de fotografías artísticas. Curadores en los Países Bajos consideran que los objetos que son hechos especialmente para una exhibición son realizados siempre con el consentimiento del artista. En el caso de exhibiciones fotográficas, la mayoría de las obras no pertenecen a una edición limitada del artista, sino que son impresas por él a propósito de esa exposición. El museo se compromete a destruir las copias inmediatamente después de que la exhibición cierre y debe entregar la evidencia de esta acción al artista. Esto evita la contaminación del mercado y amplía las posibilidades de exhibición de las obras de arte en los museos.

Como ya se mencionó, esto no se considera un acto de baja de colecciones en los Países Bajos. Tanto porque es “meramente” material de exhibición, como porque la obra de arte nunca ingresa en el sistema de registro de las colecciones. Para empezar, nunca fue parte de una colección.

Conclusión

La baja de colecciones en los Países Bajos no es un tema fácil de abordar, pero si se organiza adecuadamente desde su inicio, puede resultar un instrumento efectivo en la gestión de las mismas.

El proceso de analizar la necesidad de baja de colecciones empieza con la búsqueda de respuestas prácticas a cuestiones como, por ejemplo, el escaso espacio para almacenamiento o la presencia de objetos del museo infestados por pestes. Durante el desarrollo de la justificación, el razonamiento apuntará hacia una argumentación de base curatorial, especialmente si ya hay una política de colecciones establecida.

Siendo *Preciso, Responsable y Transparente*, el proceso de baja de colecciones fluirá lo mejor posible, pero siempre se debe tener consciencia de que surgirán aspectos desconocidos o razones poco claras para ello. La baja de colecciones es una herramienta habitual en la gestión de colecciones en los Países Bajos (y otras partes del mundo) y en los próximos años probablemente se transformará en un instrumento utilizado a escala global.

Referencias bibliográficas

AAMD. 2010. *Policy of Deaccessioning*.

https://aamd.org/sites/default/files/document/AAMD%20Policy%20on%20Deaccessioning%20website_0.pdf

(Fecha de consulta: 17/12/2020).

AAMD. 2020. *AAMD Board of Trustees Approves Resolution to Provide Additional Financial Flexibility to Art Museums During Pandemic Crisis*.

<https://aamd.org/for-the-media/press-release/aamd-board-of-trustees-approves-resolution-to-provide-additional>

(Fecha de consulta: 17/12/2020).

BRITANNICA. 2020. *Rood Loft*.

<https://www.britannica.com/technology/rood-loft>

(Fecha de consulta: 17/12/2020).

CREATIVECULTURECONSULTANCY. 2016. "Deaccessioning of Museum Objects or How Museum Collections should be rationalised". *Guest lecture at Leyden University*, 30th November 2016, Leiden.

CULTURAL HERITAGE AGENCY. 2016. *Heritage Act 2016*.

<https://english.cultureelerfgoed.nl/publications/publications/2016/01/01/heritage-act-2016>

(Fecha de consulta: 01/07/2021).

DE STUERS, V. 1873. "Holland op zijn smalst". *De Gids*, 37: 320-403.

ICCROM. 2011. *International Storage Survey 2011. Summary of results*.

https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM-UNESCO%20International%20Storage%20Survey%202011_en.pdf

(Fecha de consulta: 08/12/2020).

ICOFOM. *Dictionaire de Museology*. En prensa.

ICOM. 2019. *Guidelines on Deaccessioning of the International Council of Museum*.

[https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/10/](https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/10/Guidelines-on-Deaccessioning-of-the-International-Council-of-Museums.pdf)

Guidelines-on-Deaccessioning-of-the-International-Council-of-Museums.pdf

(Fecha de consulta: 17/12/2020).

MORGAN, J. y MACDONALD, S. 2020. "De-growing museum collections for new heritage futures". *International Journal of Heritage Studies*, 26 (1):56-70.

MUSEUMVERENIGING. 2016. *LAMO 2016*. Amsterdam: Museumvereniging.

POLLMANN, T. 1987. "Stof op het erfgoed. De kelders en zolders van de Rijksmusea". *Vrij Nederland* (Appendix), 28 de marzo de 1987.

RCE. 2013. *Assessing Museum Collections*.

<https://www.cultureelerfgoed.nl/publicaties/publicaties/2014/01/01/assessing-museum-collections>

(Fecha de consulta: 17/12/2020).

SOLA, T. 2015. "Redefining Collecting". En: S. Knell (ed.). *Museums and the future of Collecting*, pp. 250-260. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

TIMMER, P. 2007. "De Hilversumse Mondriaan – Stedelijk Museum Amsterdam". En: P. Timmer, A. Kok y G. J. Gubbels (eds.). *Niets gaat verloren, twintig jaar selectie en afstoting uit Nederlandse museale collecties*, pp. 25-27. Amsterdam: Instituut Collectie Nederland/Boekmanstudies.

WICKHAM, M. 2015. "Ranking Collections". En: S. Knell (ed.). *Museums and the future of Collecting*, pp. 222-234. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

WIJSMULLER, D. 2017. *Deaccessioning & disposal in Europe. 2008-2017. A research on possibilities and attitudes across the European Member States*. Amsterdam: Creative Culture Consultancy.

PANEL: TENDENCIAS Y PARTICULARIDADES DE LA CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO: NUEVOS CRITERIOS, NUEVAS MATERIALIDADES, NUEVOS PROBLEMAS

Moderadora: Mercedes de las Carreras

Patricia Schossler

Cécile Dazord

Astrid C. Blanco Guerrero, Gerardo Gottas y Marta S. Maier

LA NATURALEZA FINITA DE LOS PLÁSTICOS

Patricia Schossler¹

Resumen

En este trabajo se presentan los resultados de una encuesta realizada en cuatro instituciones culturales brasileñas, que tuvo como objetivo identificar los plásticos utilizados en la creación de las obras de arte y desarrollar formas de conservarlos. Se identificaron un total de 260 artefactos, que fueron hechos completamente de polímeros semisintéticos y sintéticos o en los que se habían utilizado plásticos junto con otros materiales en su creación. Aunque la mayoría de los objetos relevados se encontraban en buen estado, se pudo observar diferencias entre los plásticos más susceptibles a la degradación (nitrato y acetato de celulosa, policloruro de vinilo, espuma de poliuretano y caucho) y los polímeros sintéticos más estables. Además de los resultados de la encuesta, este trabajo analiza un estudio de caso en el que la naturaleza finita (material e inmaterial) del plástico utilizado en la creación de la obra de arte presentó desafíos en el desarrollo del procedimiento de conservación del objeto en estudio.

Palabras clave: polímeros sintéticos y semisintéticos; identificación; degradación; conservación; policloruro de vinilo.

Introducción

A lo largo de los últimos veinte años, científicos y conservadores se han interesado cada vez más en los procesos que conducen al deterioro de polímeros sintéticos y semisintéticos, comúnmente llamados plásticos, encontrados en obras de arte y los posibles tratamientos de conservación de estos materiales. Estudios realizados en varios museos europeos han concluido que ciertos plásticos y objetos de técnica mixta muestran signos de grave degradación a pesar de ser bastante nuevos. En un estudio realizado en el British Museum, se consideró que la mayoría de los objetos de plástico examinados eran relativamente estables, pero alrededor del 0,5 por ciento mostraba signos de degradación activa (Shashoua y Ward 1995). En el Museo Stedelijk de Ámsterdam, se descubrió que el estado de los polímeros sintéticos era más preocupante: alrededor del 20 por ciento de los objetos examinados en 1995 requirieron tratamientos de conservación o se encontraban en condiciones inaceptables (Keneghan *et al.* 2012). Cuando el Museo Stedelijk realizó un nuevo estudio en 2010, que incluyó el reexamen de objetos que habían sido examinados previamente en 1995, los resultados revelaron que el 35 por ciento de los objetos se habían deteriorado en los últimos 15 años, pero que el estado de algunos (15 por ciento) había mejorado debido a las acciones de conservación (Keneghan *et al.* 2012). Estudios recientes también han revelado cambios dramáticos en la condición de algunos materiales poliméricos en colecciones en el Victoria & Albert Museum, en tres museos públicos en Francia (Lavédrine *et al.* 2012) y en la Pinacoteca do Estado de São Paulo en Brasil (Schossler *et al.* 2014).

¹ Investigadora independiente. pschossler@gmail.com

La literatura científica especializada ya describe algunos polímeros sintéticos y semisintéticos como muy problemáticos, no solo por su rápido envejecimiento y consecuente naturaleza finita, sino también porque emiten compuestos volátiles nocivos para los objetos vecinos o la salud humana durante el proceso de degradación. Debido a estas características, estos polímeros se denominan *Plásticos Malignos* (Shashoua 2008; Williams 2002). Entre ellos, se encuentran los ésteres de celulosa (nitrato y acetato de celulosa), policloruro de vinilo, espuma de poliuretano y caucho. La Tabla 1 presenta los Plásticos Malignos y describe las principales reacciones químicas de envejecimiento de los mismos, así como los compuestos volátiles emitidos durante la degradación de estos materiales.

Además de los problemas de carácter estético y la emisión de compuestos corrosivos o nocivos para la salud humana que se encuentran en los plásticos descritos en la Tabla 1 en avanzado estado de degradación, muchos de ellos, como la espuma de poliuretano, tienen una naturaleza material finita; si no son adecuadamente conservados, en un breve período museológico, inician el proceso de degradación que culmina en la forma pulverizada del material con la consiguiente y lamentable pérdida del objeto.

	Daño	Degradación	Emisiones
Nitrato de celulosa (CN)	amarillo, quebradizo, desintegración	fotolíticas y de hidrólisis, emisión de aditivos	ácidos y óxidos de nitrógeno, plastificante
Acetato de celulosa (CA)	oscurecimiento, quebradizo, deformación	desacetilación, emisión de aditivos	ácido acético, plastificante
Poliuretano (PUR)	amarillo, quebradizo, desmigalar	hidrólisis (éster), fotolítica (ether)	toluendiamina, glicoles, ácidos orgánicos
Policloruro de vinilo (PVC)	amarillo, pegajoso, contracción	fotolítico, emisión de aditivos	plastificantes, compuestos clorados
Goma	quebradizo, descolorido, fosco	fotolítico	compuestos sulfurosos, ácidos carboxílicos, compuestos aromáticos

Tabla 1. Descripción de los daños, degradaciones y compuestos volátiles emitidos por los Plásticos Malignos.

Por tanto, un número considerable de publicaciones relacionadas con la conservación de plásticos enfatizan la necesidad de controlar los factores causantes de la degradación (luz, oxígeno, temperatura, humedad relativa) para frenar el deterioro de los objetos almacenados o expuestos. La ventaja de tales procedimientos es que pueden emplearse a costos relativamente bajos y son fáciles de implementar, pero no abordan el tema de la conservación activa. La rápida degradación de los polímeros descritos en la Tabla 1 y la falta de procedimientos de restauración establecidos disponibles para muchos de estos materiales son motivo de preocupación.

En la actualidad, el tratamiento de restauración utilizado sobre objetos a base de espuma de poliuretano se distingue de otros tratamientos activos disponibles para plásticos, ya que es el resultado de una investigación científica sistemática. El tratamiento retarda la rápida oxidación de la espuma a base de éster de poliuretano y prolonga su vida útil (van Oosten 2011). Otros polímeros sintéticos que han sido objeto de estudio de restauración activa son el polimetacrilato de metila (PMMA) y el poliéster (PS) (Laganà *et al.* 2014; Laganà *et al.* 2017; Laganà *et al.* 2019). Se realizaron estudios para desarrollar una metodología de consolidación y relleno de huecos y fisuras, sin necesidad de utilizar disolventes o algún tipo de material abrasivo para muestras transparentes e incoloras de PMMA y PS.

Además de la conocida inestabilidad de muchos polímeros sintéticos históricos, la gama cada vez mayor de plásticos y cauchos (Plastics Europe 2020) plantea un desafío considerable para los conservadores. El tratamiento de objetos de plástico o goma puede volverse aún más complejo cuando se trata de otros materiales. Por ejemplo, algunos como el vidrio, el papel, los textiles y los metales pueden reaccionar negativamente con los productos ácidos de degradación del nitrato de celulosa y el acetato de celulosa (Tabla 1). Idealmente, todos los componentes del trabajo deben considerarse por igual en la preparación de una estrategia de conservación. Como esto no siempre es posible, se deben realizar ajustes para adaptarse al material o parte del objeto que se considere más inestable o susceptible. Estos puntos subrayan que un examen, si no un estudio regular de todos los objetos que contienen plástico en las colecciones, es una herramienta indispensable para desarrollar estrategias de conservación adecuadas para los objetos que contienen plástico en las colecciones.

Además de la naturaleza material frágil de muchos polímeros semisintéticos y sintéticos, su inmaterialidad representada en la intención/propuesta artística, también es tema de discusión en el campo de la conservación de plásticos (Rivenc *et al.* 2011). Al escoger plásticos, como soporte para sus obras, varios artistas buscan la durabilidad y estabilidad de estos materiales, las cuales son propiedades ampliamente propagadas por la industria, desconociendo sus características de inestabilidad y envejecimiento. Sin embargo, muchos de estos polímeros, con el tiempo, durante el período de envejecimiento, pierden características como transparencia, flexibilidad, color, alterando significativamente la intención del artista y, consecuentemente, planteando cuestiones fundamentales, no apenas para el conservador o curador, sino también para los administradores de las instituciones culturales y para los artistas. Las preguntas que surgen son: ¿cómo el material degradado puede ser integrado en el contexto del museo en el futuro?, ¿cuál es la opinión del artista sobre eso?, ¿es posible sustituir/rehacer el trabajo?, ¿un material más estable debe ser usado en la nueva producción del objeto?

Teniendo en consideración todos los aspectos anteriormente descritos, fue realizada una investigación en cuatro diferentes Instituciones Culturales Brasileñas, con el objetivo de identificar objetos que contienen polímeros semisintéticos y sintéticos inestables, documentar su condición y proponer procedimientos adecuados de conservación/restauración para esos materiales con el fin de prolongar su tiempo de vida. Se presta especial atención a la obra de arte *Brasil nativo, Brasil alienígena* (1977) de la artista brasileña Anna Bella Geiger, perteneciente a la colección de la Pinacoteca del estado de São Paulo, en Brasil, en la que la complejidad del objeto y la inestabilidad del polímero sintético se consideraron factores importantes para desarrollar una estrategia de conservación adecuada.

Identificación y encuesta de condición

La metodología utilizada para la identificación de polímeros sintéticos en las colecciones se basó en una investigación bibliográfica de técnicas y métodos comúnmente utilizados para este propósito (Coxon 1993; Derrick *et al.* 1999; Schossler *et al.* 2014; Shashoua 2008; Waentig 2008). Los métodos de investigación se clasificaron en las siguientes categorías: 1) revisión de la literatura sobre el artista y obra de arte; 2) examen visual del objeto; 3) análisis destructivos que emplean una toma de muestras (análisis microquímico, de solubilidad y de llama) y 4) análisis de laboratorio (Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier - FTIR). Como se consideró necesario obtener el máximo de información a partir de una cantidad mínima de material de muestra, el procedimiento de identificación se inició con una investigación bibliográfica sobre la respectiva obra de arte. Este paso también incluyó, si era posible, una entrevista con el artista. En algunos casos, este procedimiento nos permitió acotar la lista de materiales posiblemente utilizados por el artista, por lo que se pudo determinar el siguiente paso: análisis destructivos o análisis espectroscópico. Se utilizaron muestras de plástico del Resin Kit™² como referencia para la identificación de polímeros mediante análisis FTIR y destructivos. Debido a los costos asociados a los análisis FTIR, estos solo se llevaron a cabo cuando no fue posible identificar el polímero sintético y semisintético utilizando los análisis destructivos descritos.

Un total de 260 obras de arte hechas de plástico o que contienen elementos plásticos fueron identificadas en varias categorías: escultura, relieve, grabado, collage e instalación de arte. Además de las 260 obras de arte, la colección bibliográfica de uno de los museos también contiene cuatro objetos personales, que pertenecieron a la artista brasileña Tarsila do Amaral (Saturni 2008). Los resultados revelaron una gama interesante de materiales sintéticos utilizados (Fig. 1), incluidos algunos polímeros semisintéticos (caucho vulcanizado y ésteres de celulosa), seguidos de plásticos producidos a gran escala desde la década de 1950. Según los registros de las bases de datos de las instituciones, el trabajo más reciente se remonta a 2019 y el más antiguo a 1945.

² The Plastics Group of America, Resin Kit™ Company - 1112 River Street, Po Box 509, Woonsocket, RI 02895 -0509.
<https://www.plasticsgroup.com/services/>

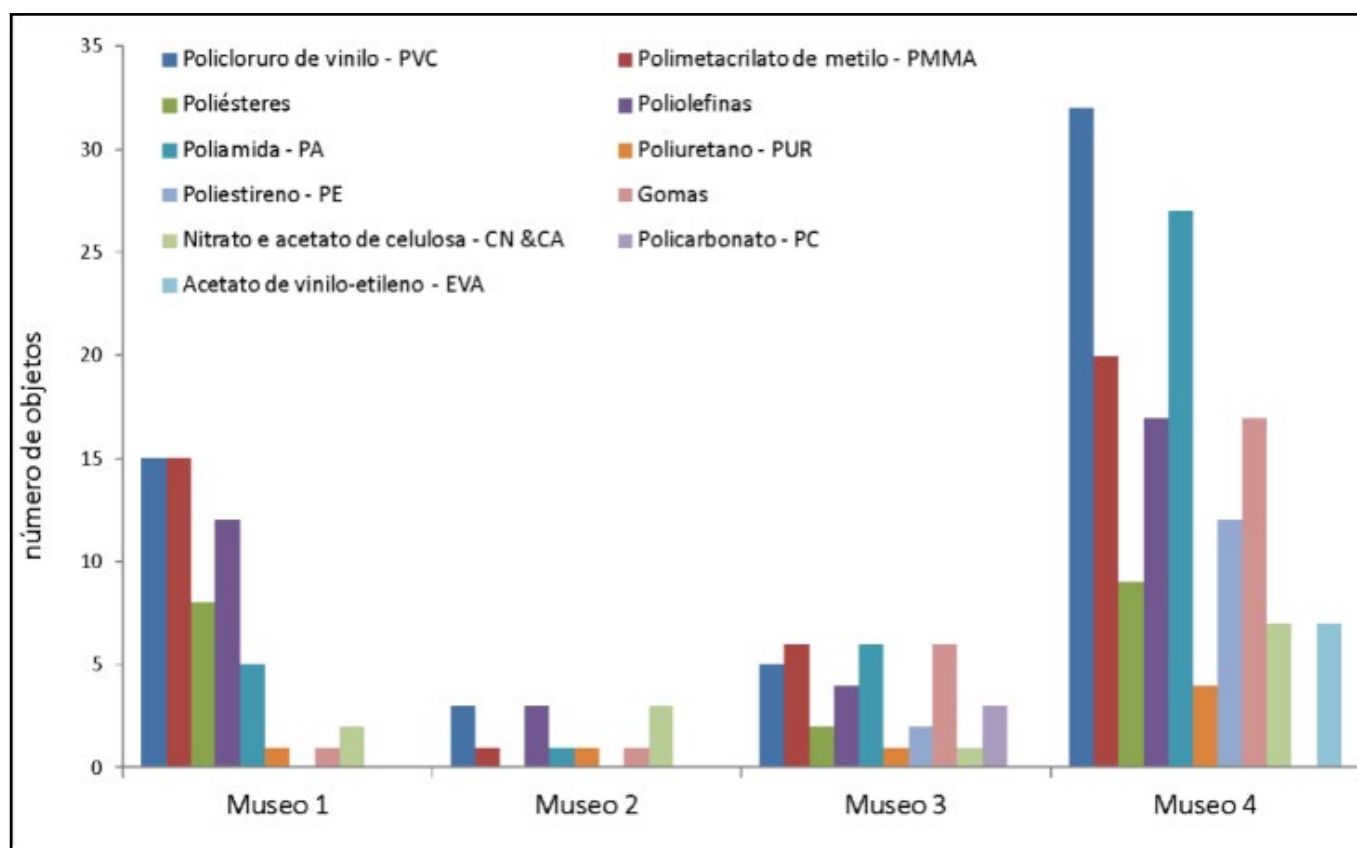


Figura 1. Número de objetos plásticos identificados en las instituciones culturales en estudio.

Después de identificar los componentes principales de cada objeto que contiene plástico, se elaboró un informe sobre el estado de cada uno, basado en los registros del museo y en la información recopilada en el *Surveying Collections Workshop* realizado en la Conferencia POPART (POPART 2012). Los datos recopilados consistieron principalmente en: 1) información sobre el objeto; 2) almacenamiento; 3) estado general del objeto; 4) estado detallado del objeto; 5) ensayos destructivos y análisis FTIR. La evaluación del estado general de la obra de arte comenzó con un examen visual para identificar y documentar cualquier signo de degradación, como cambios en la flexibilidad, forma, color o brillo, residuos, manchas y suciedad de la superficie. Una vez que se completó el análisis inicial, se llevó a cabo un examen más detallado del objeto con la ayuda de un estereomicroscopio. Al hacerlo, los signos de cambio notados durante el examen inicial pudieron observarse con más detalle y registrarse mediante microfotografías. Las fotografías ayudaron a facilitar la identificación de la degradación, al comparar los fenómenos observados con imágenes de referencia encontradas en la literatura especializada. Las microfotografías también se utilizarán para monitorear el proceso de degradación y, por lo tanto, se adjuntan al informe de estado de la obra de arte / objeto. Según los resultados, los objetos examinados se clasificaron en diferentes categorías de condiciones (Fig. 2).

Los resultados de la encuesta muestran que de los 260 plásticos analizados, el 43,46% se halló en buenas condiciones sin necesidad de tratamiento de conservación. El 29,23% se encontró como estable (en condiciones aceptables), pero son necesarias acciones menores como la limpieza. Aproximadamente el 27,30% estaba en mal estado, mostrando signos de deterioro y requiriendo consolidación, limpieza y reparación.

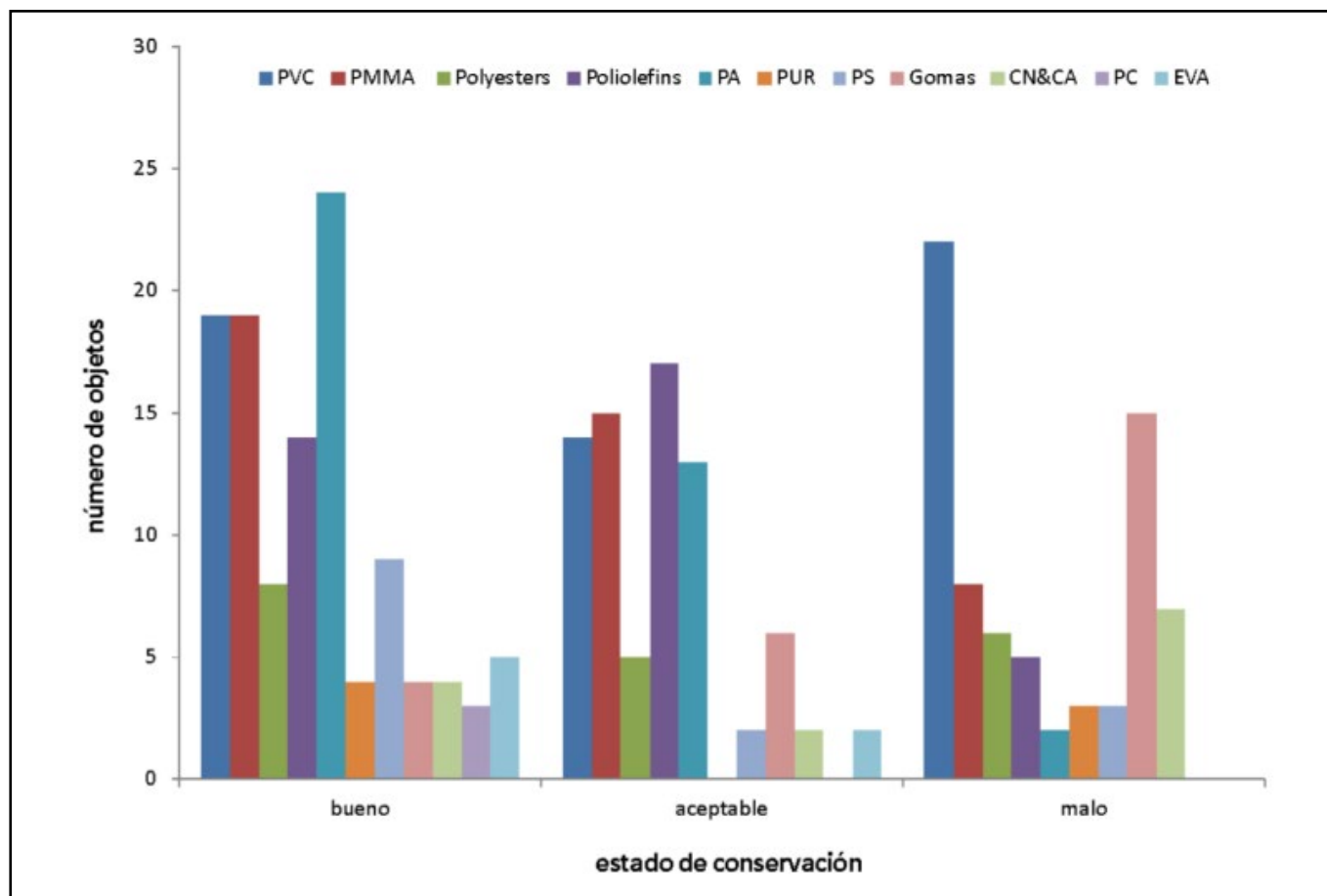


Figura 2. Estado de conservación de los objetos plásticos identificados en las instituciones culturales en estudio.

Los objetos identificados como aceptables o en malas condiciones mostraron los signos de degradación típicos del respectivo material: superficies pegajosas y amarilleamiento en objetos de PVC plastificado, agrietamiento por tensión y fisuras en obras de arte de PMMA, amarilleamiento, endurecimiento y fisuras de objetos de acetato y nitrato de celulosa y endurecimiento y rotura de objetos de goma. Al comparar los resultados de nuestra encuesta con los de otras realizadas recientemente en museos europeos (Lavédrine *et al.* 2012), se hace evidente la importancia del examen de objetos plásticos en colecciones. Debe darse prioridad a la conservación de obras de arte complejas (compuestas de diferentes materiales) y de polímeros sintéticos inestables en los que la degradación cambia significativamente la intención artística. Para ilustrar estos puntos, en la siguiente sección se presenta un estudio de caso.

Estudio de caso

Estudio de caso - *Brasil Nativo, Brasil Alienígena*

La obra de arte *Brasil Nativo, Brasil Alienígena* de la artista brasileña Anna Bella Geiger (Fig. 3), fue creada por la artista en 1976 y pertenece a la colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo. El objeto consta de dos partes, cada una de las cuales está compuesta de un conjunto de diez envoltorios de plástico transparente unidos entre sí. Dentro de cada envoltorio hay una tarjeta postal en *offset* (Fig. 4). La prueba de Beilstein (Waentig 2008) y los análisis FTIR (Shashoua 2008) confirmaron que los envoltorios de plástico eran de PVC plastificado.

La pieza *Brasil nativo, Brasil Alienígena* de los años setenta, realizada con envoltorios de PVC y tarjetas postales, presentaba problemas de degradación característicos del material de PVC relacionados con el depósito de plastificante en la superficie del objeto, tornándolo amarillo, pegajoso y propenso a la acumulación de material particulado (Fig. 4). La degradación química y física del PVC y el consiguiente cambio en la apariencia del material descrito anteriormente se explicarán y discutirán en detalle a continuación.

La degradación del PVC plastificado está directamente relacionada con la difusión del plastificante desde el interior del polímero a la superficie del objeto, con una posterior emisión al ambiente del museo. La emisión del plastificante es el paso dominante en el proceso de degradación del PVC y está controlada por las propiedades fisicoquímicas del aditivo, así como por factores externos como la temperatura, la velocidad de ventilación y la concentración de material particulado en las proximidades del objeto.

La pérdida de plastificantes de los objetos de PVC da como resultado una superficie pegajosa, pérdida de flexibilidad, desgarro y fragilidad del material (Shashoua 2001). El amarilleo (también observado en la obra de arte *Brazil Nativo, Brazil Alienígena* – Fig. 4), es causado por una reacción conocida como deshidrocloración, que involucra reacciones térmicas o fotoquímicas y la producción de ácido clorhídrico (HCl). El ambiente ácido, generado por la presencia de HCl, contribuye a la hidrólisis de algunos plastificantes, como el ftalato de di-2-etilhexilo (DEHP), que resulta (en casos extremos de degradación) en la formación de ácidos ftálicos cristalinos en la superficie del objeto (Shashoua 2001). Por lo tanto, para los objetos de PVC es muy importante evitar la pérdida del plastificante. Esto puede ser alcanzado con: 1) controlar la temperatura en ambientes donde el material está expuesto o almacenado con el fin de retrasar la difusión y posterior emisión del plastificante; 2) minimizar la ventilación en el ambiente en el que se exponen o almacenan objetos que contienen PVC, evitando así la pérdida de plastificante que se deposita en la superficie del objeto; 3) disminuir la concentración de polvo cerca de los objetos de PVC para evitar la adsorción del plastificante por el material particulado y la consiguiente pérdida del mismo.

Para los objetos de PVC, por lo tanto, es muy importante evitar la pérdida del plastificante minimizando la ventilación y evitando el contacto del objeto con el polvo. Esto se logra más fácilmente encerrando los objetos en un material impermeable, como una caja de vidrio o una bolsa de poliéster termosellada (Shashoua 2006). La última opción está en discusión en el museo, ya que es un procedimiento económico y relativamente simple, que requiere poco equipamiento. Sin embargo, su inconveniente es que, después de un cierto período de tiempo, es difícil monitorear el objeto encerrado en la bolsa de poliéster debido a la emisión de plastificantes de la obra de arte. La emisión de plastificantes de un objeto a la superficie de otro es un fenómeno bien conocido. En el campo de la conservación, las superficies de vidrio pueden verse afectadas por las llamadas “imágenes fantasma” de impresiones o pinturas (Schilling *et al.* 1999), pero todos los revestimientos o vitrinas pueden verse afectados si se almacenan en su interior materiales que contengan plastificantes. El personal de conservación del museo ha sido informado sobre la toxicología de algunos plastificantes como el DEHP (Heudorf *et al.* 2007). Es necesario manipular con precaución todos los objetos identificados que contienen PVC o acetato de celulosa: el uso de guantes es obligatorio para evitar el contacto directo con los plastificantes o retardadores de llama.



Figura 3. *Brasil Nativo, Brasil Alienígena*,
Anna Bella Geiger, 1977. Tarjetas postales en
offset, metal y poliéster, 130,6 cm x 32,3 cm.
Fotografía tomada por Isabella Matheus.

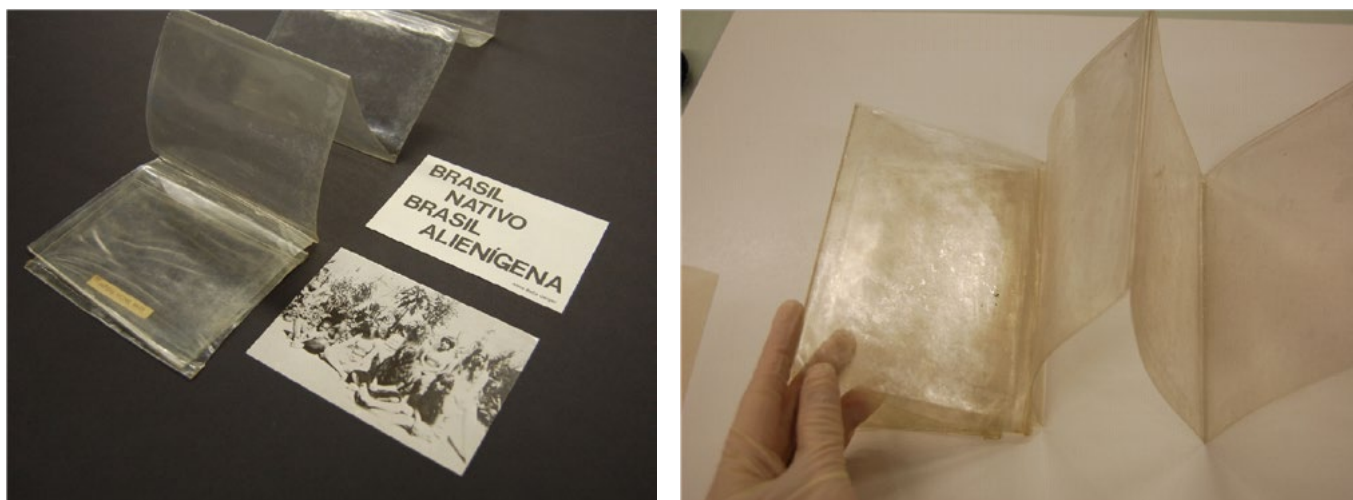


Figura 4. Detalles de la obra *Brasil Nativo, Brasil alienígena*.
Envoltorios de PVC plastificado y tarjetas postales.
Fotografías tomadas por Antônio Tinoco.

Además de los temas relacionados con la inestabilidad de los materiales utilizados en la obra de arte, su inmaterialidad, representada por la propuesta/intención artística, fue también objeto de varias discusiones entre el equipo responsable en el desarrollo de una propuesta de conservación. Además de un estudio sobre el período social y cultural en el que se creó la obra y sobre la vida y producción artística de Anna Bella Geiger, la artista también fue entrevistada por el personal del Museo. En la entrevista se aclararon cuestiones sobre la técnica y materiales utilizados en la creación de la obra de arte, así como cuestiones relacionadas con la propuesta artística y su posible alteración con el avanzado estado de degradación del PVC plastificado. Según la artista, el disfrute de la obra pasa por ver y leer el anverso y el reverso de las postales en offset dispuestas en la envoltura de PVC plastificado. Para la artista, la transparencia del material que compone los envoltorios es muy importante para brindar la visibilidad necesaria para que la obra de arte se entienda en su totalidad.

Como se mencionó anteriormente, los envoltorios de PVC se encontraban en un avanzado estado de degradación y, en consecuencia, se pudo observar el depósito de plastificante en la superficie del objeto, haciéndolo amarillo, pegajoso y propenso a la acumulación de material particulado. Además de comprometer la visibilidad de las tarjetas postales almacenadas en los envoltorios, la superficie pegajosa del PVC plastificado también comprometía la integridad material de las tarjetas, ya que se adherían a la superficie pegajosa, lo que dificultaba su remoción. Teniendo en cuenta todos los aspectos antes mencionados y, en acuerdo con la artista, se decidió sustituir los envoltorios de PVC plastificado por otros de poliéster (Fig. 3). Además de que el poliéster proporciona la transparencia deseada por la artista y es necesaria para el disfrute de la obra de arte, el material se considera estable y no tóxico.

Conclusiones

Un enfoque sistemático del cuidado de los objetos plásticos en las colecciones de los museos debe comenzar con la identificación de todos los materiales presentes en el objeto y una evaluación de su estado. Este procedimiento requiere experiencia profesional y colaboraciones interdisciplinarias entre conservadores y científicos de la conservación. En este estudio, la correcta identificación de los materiales brindó información útil para el registro de la colección y para la documentación de su estado. Además, los resultados de la encuesta le permitieron al museo desarrollar soluciones prácticas para el adecuado seguimiento de los objetos de forma selectiva y planificar estrategias para su manipulación y almacenamiento seguros.

A través de entrevistas con los artistas, se trataron temas pertinentes al envejecimiento y a la sustitución de las piezas que componen los materiales constitutivos de estas obras, lo que hizo posible proponer soluciones para abordar, a medio y largo plazo, las cuestiones conceptuales que garantizan el cuidado del objeto artístico y que son extremadamente importantes y desafiantes en el área de conservación de arte moderno y contemporáneo. A su vez, se halla disponible parte de esta informa-

ción en la base de datos de la International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA)³, para facilitar que otros profesionales e interesados puedan beneficiarse de la información obtenida a través del estudio de este conjunto de datos.

Todos los nuevos objetos que contengan plástico, que sean adquiridos o donados a los museos, también serán sometidos a la misma inspección descrita en este documento.

Referencias bibliográficas

COXON, H. 1993. "Practical pitfalls in the identification of plastics". En: D. W. Grattan (ed.). *Saving the Twentieth Century: The Conservation of Modern Materials*, pp. 127-132. Ottawa: Canadian Conservation Institute.

DERRICK, M., STULIK, D. y LANDRY J. 1999. *Infrared Spectroscopy in Conservation Science. Scientific Tools for Conservation*. Los Angeles: Getty Conservation Institute.

HEUDORF, U., MERSCH-SUNDERMANN, V. y ANGERER, J. 2007. "Phthalates: toxicology and exposure". *International Journal of Hygiene and Environmental Health*. 210 (5): 623-634.

KENEGHAN, B., VAN OOSTEN, T., LAGANÀ, A., WAGENAAR, M., BARABANT, G., BALCAR, N., BLUZAT, H., BOLLARD, C., FAYEIN, J., KUPERHOLC, S., RAMEL, S. y LATTUATI-DERIEUX, A. 2012. "In what conditions are my artefacts? Case Studies". En: B. Lavédriene, A. Fournier y G. Martin. (eds.). *Preservation of Plastic Artefacts in Museum Collections*, pp. 109-137. París: CTHS.

LAGANÀ, A., FREEMAN, S., LANGENBACHER, J., RIVENC, R., CARO, M., DION, V. y LEARNER, T. 2019. "Repairing transparency, recovering the image: Research and testing fill materials and methods for conservation treatment on photographs face-mounted with poly (methyl methacrylate)". *Topics in Photographic Preservation*, 18: 108-22.

LAGANÀ, A., RIVENC, R., LANGENBACHER J., GRISWOLD, J. y LEARNER T. 2014. "Looking through Plastics: Investigating Options for the Treatment of Scratches, Abrasions and Losses in Cast Unsaturated Polyester Works of Art". En: J. Bridgland (ed.). *ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints*, pp.19-23. Melbourne: James & James.

LAGANÀ, A., LANGENBACHER J., RIVENC, R., CARO, M., DION, V. y LEARNER T. 2017. "The Future of Looking Younger: A New face for PMMA. Research into fill materials to repair poly (methyl methacrylate) in contemporary objects and photographs". En: J. Bridgland (ed.). *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints*, pp.40-44. Copenhagen: James & James.

LAVÉDRINE, B., FOURNIER, A. y MARTIN, G. 2012. *Preservation of Plastic Artefacts in Museum Collections*. París: CTHS.

PLASTICS EUROPE. 2020. *Plastics – the Facts 2020. An analysis of European Plastics Production, Demand and Waste Data*. <https://plasticseurope.org/knowledge-hub/plastics-the-facts-2020/> (Fecha de consulta: 11/01/2021).

POPART. 2012. *What is the condition of the collection?* <https://popart-highlights.mnhn.fr/collection-survey/what-is-the-condition-of-the-collection/index.html> (Fecha de consulta: 11/01/2021).

RIVENC R., RICHARDSON E. y LEARNER, T. 2011. "The L.A. Look from Start to Finish: Materials, Processes and Conservation of Works by Finish Fetish Artists". En: J. Bridgland (ed.). *ICOM-CC 16th Triennial Conference Preprints*, pp.19-23. Lisbon: James & James.

SCHILLING, M. R., CARSON, D. M. y KHANJIAN, H. P. 1999. "Gas Chromatographic Determination of the Fatty Acid and Glycerol Content of Lipids. IV. Evaporation of Fatty Acids and the Formation of Ghost Images by Framed Oil Paintings". En: J. Bridgland y J. Brown (eds.). *ICOM-CC12th Triennial Conference Preprints*, pp. 242-247. Lyon: James & James.

SATURNI, M. A. 2008. *Tarsila do Amaral: Catalogue Raisonné*. Río de Janeiro: Base 7 Projetos Culturais.

³ Ver: www.incca.org

SCHOSSLER, P, MARIANO, C.V., CARNEIRO, T.C. y MENDONÇA, V. 2014. *Collection in Plastic at the Pinacoteca - Issues of Conservation and Restoration*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

SHASHOUA, Y. 2001. "Inhibiting the deterioration of plasticised poly(vinyl chloride) – a museum perspective". Ph.D. dissertation. Department of Chemical Engineering, Technical University of Denmark.

SHASHOUA, Y. 2006. "Inhibiting the inevitable; current approaches to slowing the deterioration of plastics". *Macromolecular Symposium*, 238: 67-77.

SHASHOUA, Y. 2008. *Conservation of Plastics: Materials Science, Degradation and Preservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

SHASHOUA, Y. y WARD, C. 1995. "Plastics: Modern Resins with Ageing Problems". En: M. M. Wright, J.H. Townsend (eds.). *Resins Ancient and Modern: Pre-prints of the Conference held at The Department of Zoology, University of Aberdeen*, pp.33-37. Aberdeen: The Scottish Society for Conservation & Restoration.

VAN OOSTEN, T. 2011. *PUR Facts - Conservation of Polyurethane Foam in Art and Design*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

WAENTIG, F. 2008. *Plastics in Art – A Study from the Conservation Point of View*. Petersberg: Michael Imhof Verlag.

WILLIAMS, R. S. 2002. "Care of Plastics: Malignant Plastics". *WAAC Newsletter*, 24 (1): 1-4.

FIVE WORDS IN YELLOW NEON

AUTENTICIDAD VS. HISTORICIDAD

Arte y obsolescencia tecnológica. Programa de investigación y estudios desarrollado por el Centre de Recherches et de Restauration (C2RMF, París), 2006-2019

Cécile Dazord¹

Resumen

Durante el siglo XX, el campo del arte contemporáneo se extendió constantemente al punto de no admitir, en términos de materiales, soportes o técnicas, ningún tipo de limitación. Este proceso dinámico hace del arte contemporáneo, de la historia del arte y de su conservación-restauración, un campo perpetuamente en construcción. La integración en las obras de objetos provenientes de procesos de fabricación industrial, teniendo a veces ellos mismos un funcionamiento mecánico, desestabilizó de forma importante los cuadros deontológicos de la conservación, basados en las bellas artes tradicionales. La obsolescencia tecnológica, que consiste en la evicción de una tecnología sustituida por otra considerada más competitiva, afecta un número importante de obras producidas durante los siglos XX y XXI -desde las primeras experimentaciones realizadas por los artistas de las vanguardias sobre la luz, el sonido, el movimiento, la imagen fílmica-. En 2015, a cincuenta años de su creación por el artista, el Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France tuvo la oportunidad de estudiar *Five Words in Yellow Neon* de Joseph Kosuth perteneciente al acervo del Musée de Saint-Étienne.

Palabras clave: arte contemporáneo; conservación; tecnológico; obsolescencia; neón.

Introducción

Una de las características de lo moderno es generar obras paradigmáticas que modifican las convenciones históricas y estéticas que rigen el arte. Lógicamente, esas transformaciones impactan también las modalidades de conservación y de restauración de las obras.

La integración de dispositivos técnicos, que tienen por supuesto una duración de vida limitada en el tiempo y que hay que cambiar cuando dejan de funcionar, provoca - a lo largo del siglo XX y hasta ahora - un hiato con el principio histórico de unicidad de la obra de arte, estrechamente fundado en la autenticidad de los materiales que la constituyen.

Por “dispositivos técnicos”, entiendo aquellos producidos por la industria y que se caracterizan por ser alimentados por una fuente de energía (electricidad es la más común) y por producir una transformación energética, o sea, un funcionamiento que puede ser movimiento, luz, sonido, etc. La opción en el campo patrimonial es integrar, en la práctica de la conservación, la noción **de reemplazo de un consumible por otro idéntico**. De hecho, así se hace y se hizo aún antes de pensarlo y sin teorizarlo.

¹ Conservatrice du patrimoine. cecile.dazord@wanadoo.fr

En obras que tienen luces, por ejemplo luces prendidas, se las suele reemplazar cuando dejan de funcionar, aunque no sea explícitamente mencionado en la documentación de la obra. Con la obsolescencia tecnológica el proceso **de reemplazo de un consumible por otro idéntico** se complica. La obsolescencia tecnológica es un fenómeno socioeconómico que consiste en dejar de producir un producto y sustituirlo por otro **equivalente** y considerado de mayor rendimiento. **Equivalente, es decir, distinto**. La noción de **sustitución de un consumible por otro equivalente** es inmediatamente problemática y abre un amplio abanico de opciones e incertidumbres.

Alrededor de los años 2000, por ejemplo, en la mayoría de los países del mundo, la producción de lámparas incandescentes fue suspendida (el motivo alegado era que producían demasiado calor -un 90% por un 10% de luz-). Todos sabemos, por experiencia personal, que las varias lámparas dadas por equivalentes - sean halógenas, fluocompactas o LED - son muy distintas por su aspecto y su morfología general o por su modo de emitir y difundir luz -aunque las medidas de la potencia (expresadas en watts o lux) y de la temperatura de color (en kelvin) sean rigurosamente iguales- (Fig. 1).



Figura 1. Lámpara incandescente, halógena, LED, fluocompacta, París, 2013. ©C2RMF. Fotografía tomada por Anne Maigret.

Five Words in Yellow Neon

En el año 1992, Bernard Ceysson, entonces director del Musée de Saint-Étienne en Francia recibió una carta firmada por Ingrid Renkers, “assistant to Joseph Kosuth” - figura emblemática del arte conceptual estadounidense de los 60s-

“Le escribo a propósito de la obra de Joseph Kosuth “Five Words in Yellow Neon” que en este momento está expuesta en su museo. El señor Kosuth supo que la obra se encuentra montada con una estructura de tubos de vidrio, cuando tendría que estar apoyada directamente contra la pared. Este modo de instalación, que ustedes están utilizando, está asociado con el trabajo de Bruce Nauman y no corresponde para nada a la práctica del señor Kosuth. El neón no debe tener más material de soporte que la pared. Así que le pido de parte del Señor Kosuth que haga los cambios necesarios para no violar el concepto original de la obra.

Él mismo insiste también en que se averigüe si hace falta rellenarlo. Este trabajo tiene que estar prendido todo el tiempo cuando está expuesto al público. Por favor, entienda que esos dos puntos son de la mayor importancia para la obra: de hecho, ¿qué queda de una obra conceptual si uno le saca el concepto?” (Renkers 1992).

En 2015, el Museo de Saint-Étienne se contactó con el Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF)². El neón se había roto y no funcionaba más. El neón es un tipo de luz muy particular, en parte industrial y en parte hecho a mano. En una época cuando dejaba de funcionar se podía rellenar (como se menciona en la carta escrita por la asistente de Joseph Kosuth). Hoy en día está prohibido por motivos sanitarios; entonces, cuando un neón está agotado o roto hay que re-fabricarlo (Fig. 2 y 3).

² Entre 2006 y 2009, la autora trabajó en el departamento de investigación del C2RMF como responsable de la sección dedicada al arte contemporáneo.

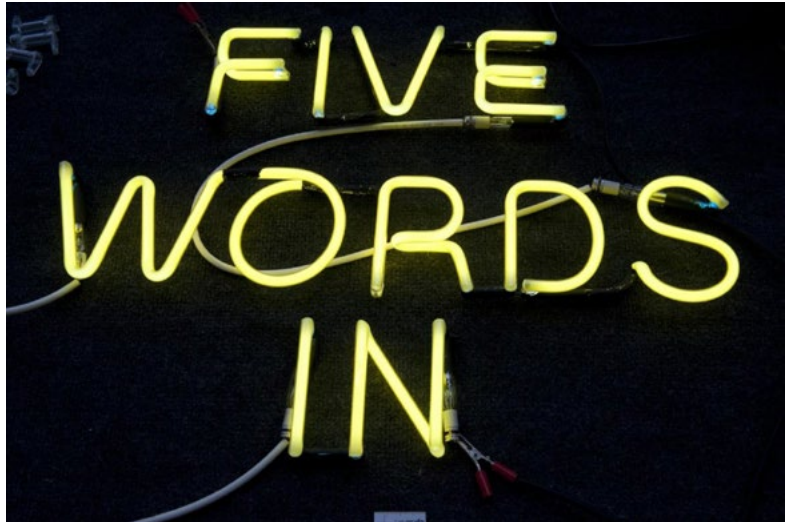


Figura 2. Joseph Kosuth, *Five Words in Yellow Neon*, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, 2015 ©C2RMF. Fotografía tomada por Anne Maigret.



Figura 3. Joseph Kosuth, *Five Words in Yellow Neon*, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, 2015 ©C2RMF. Fotografía tomada por Anne Maigret.

Se suele confundir el neón con los tubos fluorescentes, pero estos últimos son totalmente industriales (Fig. 4). Técnicamente ambos son **lámparas de descarga**, pero el neón es de **cátodo frío** y los tubos fluorescentes, de **cátodo caliente**. El neón además necesita una alimentación eléctrica de alto voltaje.



Figura 4. Tubos fluorescentes, París, 2013 ©C2RMF. Fotografía tomada por Anne Maigret.

El neón se fabrica a partir de tubos de varios diámetros, de vidrio más o menos duro (sodocálcico o borosilicate), transparente o teñido en masa, con o sin adición de polvo fluorescente. A los tubos se agregan electrodos, distintos según el tipo de vidrio y la época. Se necesita un transformador eléctrico o convertidor electrónico (eso también cambia según la época) porque el neón es alimentado por alta tensión. Si los materiales son producidos industrialmente, el neón incluye un proceso artesanal basado en calentamiento y soplado (Fig. 5). El material y la técnica son distintos según el tipo de vidrio, según la época y también según las zonas (en Francia, por ejemplo, se usa más vidrio duro que en otros países europeos o americanos). Al final del proceso de creación de la forma, se conectan los tubos a una bomba y se rellenan con gas: argón o neón básicamente y, a veces, se agrega una gota de mercurio.

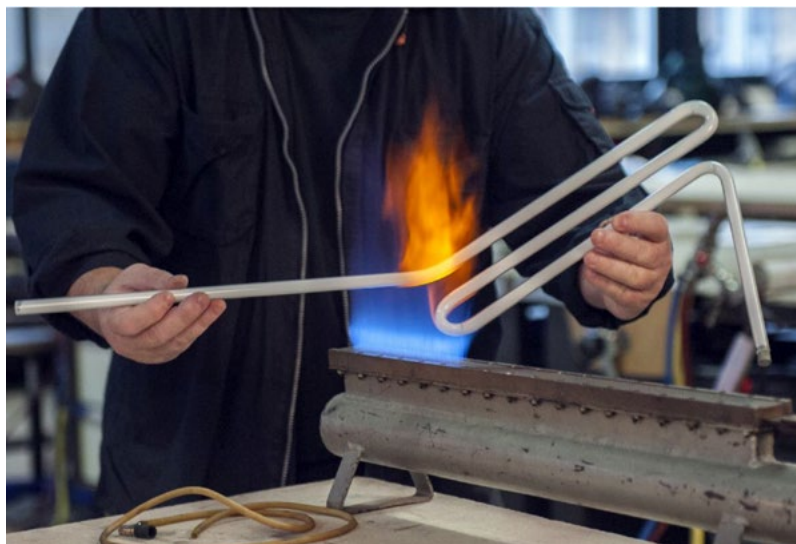


Figura 5. Denis Lambert, doblador de neón, Lycée Dorian, Paris, 2016 ©C2RMF. Fotografía tomada por Anne Maigret.

Otra particularidad muy importante: el neón no se utiliza en absoluto para iluminar. Tiene **una función exclusiva de señalización**, sus usos principales son la publicidad o los letreros comerciales. Apareció a principios del siglo XX. Su uso se difundió en los años 30 y 40 y explotó después de la segunda guerra mundial. Ahora padece de la competencia de otros tipos de luz (tubos fluorescentes, LED sobre todo). Resiste todavía, porque ofrece una carta de colores muy sutil y amplia, una posibilidad excepcional de dibujar formas y una duración de vida bastante larga (30.000 horas teóricas, en comparación son 20 000 por los tubos fluorescentes). Hoy en día, goza también de su aspecto siempre más *vintage*.

La carta escrita por la asistente de Joseph Kosuth al Museo de Saint-Etienne demuestra claramente una atención muy precisa, para no decir obsesiva, del artista por la materialidad de su obra. El testimonio explícito de su preocupación es muy determinante en cuanto se opone a un prejuicio muy difundido respecto al arte contemporáneo y sobre todo al arte conceptual, según el cual la realización concreta sería secundaria, es decir, de menor importancia y también posterior respecto a la concepción de una obra - se llame idea, intención o concepto-.

La primera constatación al estudiar *Five Words in Yellow Neon* fue la casi ausencia de documentación técnica. Nada nuevo en esa observación, muy al contrario. La necesidad de remediar la falta de documentación técnica ha pasado a ser un verdadero mantra en el campo de la conservación del arte contemporáneo y nada parece generar más consenso. Pero todo depende de lo que se entiende por documentación y de los recursos movilizados para cumplir con ese objetivo.

En el segundo capítulo de *Une Histoire des Techniques* (publicada por primera vez en 1990), Bruno Jacomy (2015:217-218) menciona el método de los Enciclopedistas: "Los autores se jactaron de recurrir a visitas de manufacturas o talleres, de fabricar modelos para adquirir un conocimiento perfecto de las máquinas y de los procesos antes de hacer una descripción en detalle en la Enciclopedia"³. El autor sigue explicando que se inspiraban también en antologías que circulaban. Pero con el telar - considerado una de las máquinas más complejas de la Enciclopedia - no fue suficiente. Diderot contrató la asistencia de dos técnicos: un mercero y un obrero del telar.

Desde la segunda mitad del siglo XX, la ciencia del patrimonio se desarrolló apoyándose en la física, la química y la ingeniería. Producir una documentación técnica relevante sobre obras integrando objetos o dispositivos producidos por la industria requiere hoy en día el aporte de las ciencias ingenieriles.

³ Traducción de la autora.

La atención de Kosuth a la forma de su obra legitimó más que nunca el trabajo de **documentación técnica** que elaboramos e implementamos sobre los neones. Contamos el número de elementos (de segmentos de tubo entre dos electrodos), medimos el diámetro y el largo del tubo. Informaciones básicas, pero generalmente ausentes de la documentación de los museos. Apuntamos las referencias comerciales que encontramos; en este caso, *Electrolux Pineapple* n°23. Localizamos las partes pintadas, el color y la técnica (por pincel o inmersión). De hecho, se usa comúnmente en la técnica del neón, cuando se trata de palabras, de pintar los segmentos entre las letras para facilitar la lectura. Relevamos los ángulos, que pueden ser rectos o flexibles. Por último, los electrodos; de qué tipo son y cómo están soldados (atrás o en la continuación del tubo).

El trabajo de documentación se focalizó entonces, por una parte, en identificar los materiales y, por otra, en consignar el proceso de fabricación - las formas elegidas entre varias posibilidades-. Los dobladores de neón trabajan con esquemas técnicos, pero en ninguna colección tuve la oportunidad de encontrar uno. La re-fabricación no corresponde a la ética tradicional de la conservación y de la restauración del arte; por eso nunca se pensó que pudiera ser útil. No sorprende que el Museo de Saint-Étienne no tenga ninguna documentación técnica sobre la obra. Sólo posee lo que llama un certificado: una hoja A4 con las letras *Five Words in Yellow Neon*, el año de creación (1965), la firma del artista y un sello. Adjunto, en otro papel, se menciona la altura de las letras y el ancho de toda la frase.



Figura 6. Joseph Kosuth, *Five Words in Yellow Neon*, certificado, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne.
©C2RMF. Fotografía tomada por Anne Maigret.

Al examinar el certificado, identificamos la fuente tipográfica: *Franklin Gothic*, creada en los Estados Unidos por Morris Fuller Benton en 1902. El *Franklin Gothic* es una fuente tipográfica muy común en la prensa de los años 1960 y 70 en ese país. Observando el certificado vimos también que, sin duda, las letras habían sido recortadas con tijeras - en el 1965 no se diseñaba con la computadora-. La elección de la fuente tipográfica está entonces estrechamente vinculada a la **prensa escrita**.

Más allá de la intención deliberada del artista, *Five Words in Yellow Neon* - por la fuente tipográfica y el modo de composición movilizados - constituye un testimonio histórico y lleva la marca de una época en la cual la impresión mecánica necesitaba un equipamiento profesional y el periódico, sólo se podía encontrar impreso.

Otra obra realizada por Kosuth el mismo año está titulada *Neon*. A pesar de la tautología, se puede observar que el convertidor electrónico está integrado a la obra y sirve de zócalo. Debajo de las letras, se ve que el artista incluyó un segmento de tubo de vidrio de diámetro muy estrecho y dos tapones de corcho, materiales utilizados para doblar el neón. Otra evidencia del interés de aquel maestro del arte conceptual por las técnicas que usa.

Conclusión

Los equipos técnicos integrados en las obras son marcadores de tiempo: llevan en sí y transmiten un contexto específico que desaparece con la sustitución por otra tecnología. Se suele invocar la intención artística. En caso de que la intención artística sea algo delimitado y fijo - lo que es muy opinable - la semántica de una obra no se reduce a esa intención; tiene que componer con la semántica múltiple y variable de los artefactos, al final se constituye de distintas capas o facetas, variables según el

contexto o la época. La exigencia patrimonial de que una obra permanezca siempre idéntica, salvada de la obsolescencia por la hipótesis ahistórica de un núcleo indiferente a los cambios tecnológicos, corre el riesgo - perdiendo el hilo de las evoluciones técnicas y contextuales de una obra - de truncarla o falsificarla gradualmente.

El mismo Joseph Kosuth tiene una consciencia muy aguda de la complejidad polisémica que introduce el uso de objetos comunes en su trabajo. Así sobre el neón en una entrevista del 2018 comenta: "La primera vez que hice obras de neón, el neón ya contaba con su historia en la publicidad. Tenía entonces que subvertir su dimensión como objeto cultural, pero estaba también construyendo tautologías. Quería crear palabras que pudieran hablar de sí mismas. El neón tenía muchas cualidades que podía desplegar" (Plane-Site 2018)⁴.

Con la integración siempre creciente de artefactos industriales en las obras de arte a lo largo del siglo XX, los museos de arte moderno y contemporáneo se transformaron también en museos de las técnicas. El reemplazo (por algo idéntico) o la sustitución (por algo equivalente) - indispensables para mantener el funcionamiento de un mecanismo - infringe el principio fundamental de la autenticidad de los materiales; no por eso significa que la historicidad de los materiales de origen (con los cuales una obra fue concebida y creada) deba ser omitida. El estudio de las técnicas involucradas en las obras no se opone a la historia del arte, muy al contrario, la complementa.

Pero más allá, **el arte contemporáneo en el contexto patrimonial** - con la exigencia de conservar artefactos idénticos a lo largo de un tiempo infinito - constituye **un ambiente extremo para las técnicas y, en este sentido, un excelente terreno de observación**. En una época en la que la duración de vida de los productos disminuye de manera exponencial, los museos ofrecen un **refugio**. En *La explotación mercantil del pasado*, Luc Boltanski y Arnaud Esquerre (2017:67) escriben: "Un producto industrial siempre tiene como perspectiva, a corto o largo plazo, la de convertirse en un desecho. (...) Gran parte de las cosas que admiramos en salas donde se exponen colecciones prestigiosas o en museos, por no decir todas, como sugiere el antropólogo Michael Thompson en un libro seminal *Rubbish Theory*, fueron, en determinado momento de su carrera, considerados como desechos"⁵.

Sorprendentemente, la integración creciente de artefactos industriales en el arte a lo largo del siglo XX no borró la figura del artista, muy al contrario, la reforzó - basta pensar en Marcel Duchamp o Andy Warhol-. Al final, los artefactos - y por ende, la técnica -permanecieron en un segundo plano, como accesorios de la intención artística. En ese contexto, la capacidad de los museos - como refugios para objetos destinados a convertirse en desechos - de producir un conocimiento sobre la técnica me parece una reciprocidad muy legítima.

Agradecimientos

A Michel Menu, director del departamento de investigación del C2RMF; Anne Maignet, fotógrafa del C2RMF; Vanessa Fournier y Sophie Lefèvre, comunicación del C2RMF; Denis Lambert, doblador de neón y docente, París; Mélanie Parmentier, restauradora, París y a Céline Lebacon, encargada de la colección de Museo de Arte Moderno de Saint-Etienne.

Referencias bibliográficas

BOLTANSKI, L. y ESQUERRE, A. 2017. *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. París: Gallimard.

JACOMY, B. 2015. *Une Histoire des Techniques*. París: Seuil.

PLANE- SITE. 2018. *Joseph Kosuth - Time Space Existence*. 17/05/2018. <https://www.youtube.com/watch?v=rfX1sGydbdo> (Fecha de consulta: 02/12/2020).

RENKERS, I. 1992. *Carta a Bernard Ceysson*. Archivo Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Étienne, Francia.

⁴ Traducción de la autora.

⁵ Traducción de la autora.

APLICACIÓN DE LA ESPECTROSCOPÍA INFRARROJA AL ESTUDIO DE MATERIALES ORGÁNICOS EN ARTE

Astrid C. Blanco Guerrero¹
Gerardo Gottas²
Marta S. Maier³

Resumen

La espectroscopía infrarroja es una técnica analítica que se aplica para la identificación y caracterización de compuestos orgánicos e inorgánicos. En particular, la espectroscopía infrarroja con transformada de Fourier por reflectancia total atenuada (FTIR-ATR) es muy versátil ya que no requiere una preparación previa de la muestra, es una técnica no destructiva y puede aplicarse a una gran variedad de materiales, como textiles, plásticos, pinturas, resinas y pigmentos, entre otros. Debido a estas ventajas y a los cortos tiempos de análisis es frecuentemente utilizada en la identificación de materiales en obras de arte y en investigaciones sobre sus procesos de degradación.

En este trabajo se muestran las aplicaciones de esta técnica espectroscópica a la identificación de pigmentos y aglutinantes orgánicos naturales y sintéticos utilizados en formulaciones de pinturas artísticas. Se presenta, además, el análisis de dos muestras extraídas de una pintura de Antonio Berni y de una escultura realizada en espuma de poliuretano por León Ferrari. La información obtenida en ambos casos demuestra el potencial de esta técnica para la identificación de los materiales en una obra de arte y para la toma de decisiones sobre la necesidad de realizar otros tipos de análisis químicos.

Palabras clave: espectroscopía infrarroja; polímeros sintéticos; pigmentos; espuma de poliuretano; resinas alquídicas.

Introducción

La espectroscopía infrarroja es una técnica analítica que se basa en la interacción de la radiación infrarroja con los materiales. La luz infrarroja comprende las radiaciones electromagnéticas con longitudes de onda entre 0,75 y 1000 micrómetros, o expresado en números de onda (la inversa de la longitud de onda), entre 10 y 14.000 cm^{-1} . La región del espectro electromagnético que comprende la radiación infrarroja se subdivide a su vez en tres regiones: infrarrojo cercano (14.000 – 4000 cm^{-1}), medio (4.000 – 400 cm^{-1}) y lejano (400 – 10 cm^{-1}) de acuerdo con el tipo de equipamiento y la información que proporciona cada región. La zona más utilizada es la del infrarrojo medio en donde se registran las bandas de absorción debidas a las vibraciones fundamentales de las moléculas. Una molécula adsorberá la energía de un haz de luz infrarroja cuando ésta iguale a la energía necesaria para producir cambios en los estados vibracionales de una molécula. Se distinguen dos tipos de vibraciones: las de estiramiento (también conocidas como vibraciones de tensión) y las de deformación (o vibraciones de flexión). Las vibraciones de estiramiento son producidas por cambios en la distancia interatómica a lo largo del eje del enlace entre los átomos, mientras que las de deformación están originadas por cambios en el ángulo que forman dos enlaces (Smith 2011).

¹ Unidad de Microanálisis y Métodos Físicos en Química Orgánica (UMYMFOR), CONICET-UBA y Departamento de Química Orgánica, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, UBA. blancoastrid@qo.fcen.uba.ar

² Unidad de Microanálisis y Métodos Físicos en Química Orgánica (UMYMFOR), CONICET-UBA y Departamento de Química Orgánica, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, UBA. ggottas@qo.fcen.uba.ar

³ Unidad de Microanálisis y Métodos Físicos en Química Orgánica (UMYMFOR), CONICET-UBA y Departamento de Química Orgánica, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, UBA; Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (IIAC), UNTREF. maier@qo.fcen.uba.ar

La espectroscopía infrarroja en la región del infrarrojo medio ha sido la más utilizada para el análisis de materiales en bienes culturales (Derrick *et al.* 1999) y son incontables las aplicaciones en la identificación y caracterización de compuestos, tanto orgánicos como inorgánicos, en obras de arte y artefactos arqueológicos. Una de las técnicas más utilizadas es la espectroscopía infrarroja con transformada de Fourier por reflectancia total atenuada (FTIR-ATR), debido a que las muestras no requieren una preparación previa, los tiempos de análisis son cortos (del orden de minutos) y es un análisis no destructivo. En esta técnica de reflexión, la radiación infrarroja incide en la interfase entre la muestra y un medio con un índice de refracción mayor, como por ejemplo un cristal de seleniuro de zinc o diamante, con una penetración del orden de los 10 micrómetros, dependiendo del tipo de material. Esta técnica se puede aplicar tanto a líquidos como a compuestos sólidos.

En el Laboratorio de Investigaciones y Análisis de Materiales en Arte y Arqueología (LIAMA) del Departamento de Química Orgánica de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales (UBA) utilizamos esta técnica analítica como primer paso para la caracterización de un material y para evaluar la realización de análisis micro-destructivos posteriores de acuerdo con los objetivos de nuestra investigación. En los últimos años, hemos construido una base de datos de espectros infrarrojo de una variedad de materiales utilizados en arte que comprenden pigmentos inorgánicos y orgánicos, aglutinantes naturales -cola animal, aceites vegetales y huevo-, distintos tipos de fibras -vegetales y animales- y polímeros sintéticos componentes de pinturas artísticas, como resinas acrílicas y alquídicas. Recientemente, hemos incorporado a nuestra base de datos espectros infrarrojo de productos comerciales utilizados por artistas, que han sido fabricados para otras aplicaciones, como las espumas de poliuretano y pinturas al látex.

Metodología

1. Selección de las muestras de referencia y formulaciones comerciales

En la Tabla 1 se indican las muestras de referencia y las formulaciones comerciales analizadas en esta investigación mediante la técnica espectroscopía FTIR-ATR.

Producto	Proveedor
Acrílico Gel Medium 8204-996	Alba
Látex blanco para interiores	Alba
Resina alquídica (Flow'n Dry)	Sennelier
Aceite de linaza refinado	Winsor & Newton
Aceite de cártamo	Sennelier
Aceite de girasol	Cañuelas
Pigmento azul ftalo (PB15:3)	Cornelissen
Pigmento azul de Prusia	Winsor & Newton
Sulfato de bario	Mallinckrodt (Analytical Reagent)

Tabla 1. Muestras de referencia y formulaciones comerciales estudiadas.

2. Preparación de las muestras

Las formulaciones de las resinas alquídica y acrílica se aplicaron sobre portaobjetos de vidrio mediante una espátula metálica. Las réplicas se dejaron secar hasta peso constante. La resina acrílica se secó luego de 5 minutos, mientras que la resina alquídica requirió 2 horas aproximadamente. Las réplicas pictóricas de los diferentes aceites se prepararon de la misma manera y se dejaron secar durante 6 meses. Dado que no fue factible lograr un contacto efectivo entre la capa de pintura sobre el portaobje-

to con el cristal de diamante del ATR, se separó una película de cada muestra (alrededor de 4 mg) con la ayuda de una espátula y se registró el espectro infrarrojo de la superficie de la capa.

3. Obras estudiadas

Se analizaron dos muestras, una extraída de una zona no visible del borde de la obra de Antonio Berni "*Pesadilla de los injustos (la conspiración del mundo de Juanito Laguna trastorna el sueño de los injustos)*", perteneciente al Museo Nacional de Bellas Artes y la otra de una escultura en poliuretano realizada por León Ferrari.

4. Análisis por espectroscopía infrarroja con transformada de Fourier por reflectancia total atenuada (FTIR-ATR)

Estos análisis fueron realizados con un espectrómetro Nicolet iS50 FTIR con un accesorio ATR de diamante de un solo rebote. Para cada muestra, se registraron 64 escaneos en el rango espectral de 4000 - 400 cm^{-1} en el modo de reflectancia con una resolución de 4 cm^{-1} . Los datos espectrales se recopilaron con el software Omnic v9.2 (Thermo Electron Corp.). El espectro del aire se utilizó como fondo. Los análisis fueron realizados en la Unidad de Microanálisis y Métodos Físicos Aplicados a Química Orgánica (UMYFOR, CONICET-UBA).

Resultados

Caracterización de muestras de referencia y formulaciones comerciales:

Los resultados del análisis por espectroscopía FTIR-ATR del aglutinante acrílico (Acrílico Gel Medium) de la marca Alba (Fig. 1, espectro negro) indicaron la presencia de bandas características de las tensiones C-H entre 2960 y 2870 cm^{-1} , tensión del grupo carbonilo (C=O) a 1725 cm^{-1} , dos bandas a 1449 y 1436 cm^{-1} correspondientes a la flexión asimétrica del grupo metilo y la banda a 1386 cm^{-1} debida a la flexión simétrica del mismo grupo. Además, se observaron dos bandas a 1162 y 1143 cm^{-1} correspondientes a la tensión C-O y la banda de torsión del grupo metileno a 843 cm^{-1} que son características de los polímeros acrílicos. La comparación del espectro con datos de literatura (Learner 2004; Anghelone et al. 2016; Ciccola et al. 2017; Derrick et al. 1999) sugirió la presencia de un copolímero de n-butil acrilato/metilmetacrilato (nBA/MMA). La confirmación de la composición del aglutinante acrílico se realizó mediante un análisis por resonancia magnética nuclear (RMN).

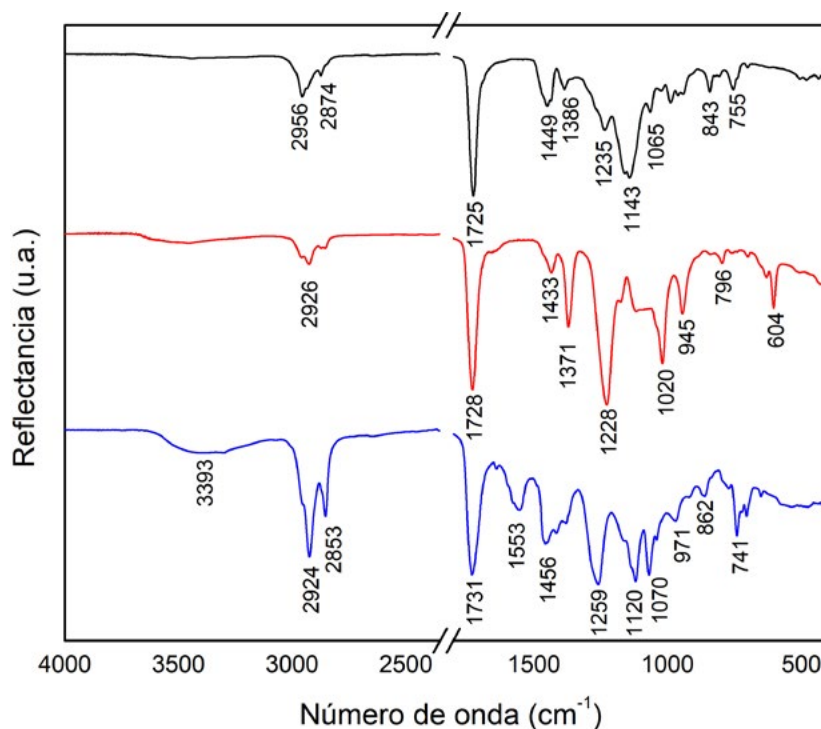


Figura 1. Espectros FTIR-ATR de aglutinantes sintéticos: resina acrílica (negro), Látex, acetato de polivinilo (rojo) y resina alquídica (azul).

En el espectro infrarrojo de la pintura al látex, a base de acetato de polivinilo, (Fig. 1, espectro rojo) se observaron bandas entre 3000-2800 cm^{-1} características de las tensiones C-H de los grupos metilo y metileno, la tensión del grupo carbonilo del éster de ácido acético en 1728 cm^{-1} , las bandas de flexión en el plano en 1433, 1371, 796 y 604 cm^{-1} , y las tensiones asimétrica y simétrica del enlace C-O en 1228 y 1020 cm^{-1} , respectivamente, características del acetato de polivinilo (PVAc) (Pintus *et al.* 2016; Wei *et al.* 2012).

En el espectro infrarrojo de la resina alquídica (espectro azul) se observó una banda ancha centrada en 3393 cm^{-1} originada por la tensión del enlace O-H. También se observaron bandas características de las tensiones C-H a 2924 y 2853 cm^{-1} y la tensión del grupo carbonilo C=O a 1731 cm^{-1} . Las tensiones C-O a 1259 y 1120 cm^{-1} junto con la banda en 1070 cm^{-1} característica de la flexión de este grupo, resultaron ser bandas diagnósticas para distinguir la resina alquídica de los otros dos aglutinantes sintéticos (Hayes *et al.* 2014).

Es importante resaltar que solo es posible diferenciar estos aglutinantes sintéticos mediante el análisis de las bandas de la zona de la huella digital (1200-400 cm^{-1}), dado que las bandas de tensión C-H y tensión del grupo carbonilo (C=O) difieren en pocas unidades de número de onda.

El análisis por FTIR-ATR de las muestras de tres aceites vegetales utilizados en la preparación de pinturas al óleo (aceite de linaza, cártamo y girasol) y secadas a temperatura ambiente durante 6 meses indicó que los tres aceites presentaron las mismas bandas características (Fig. 2).

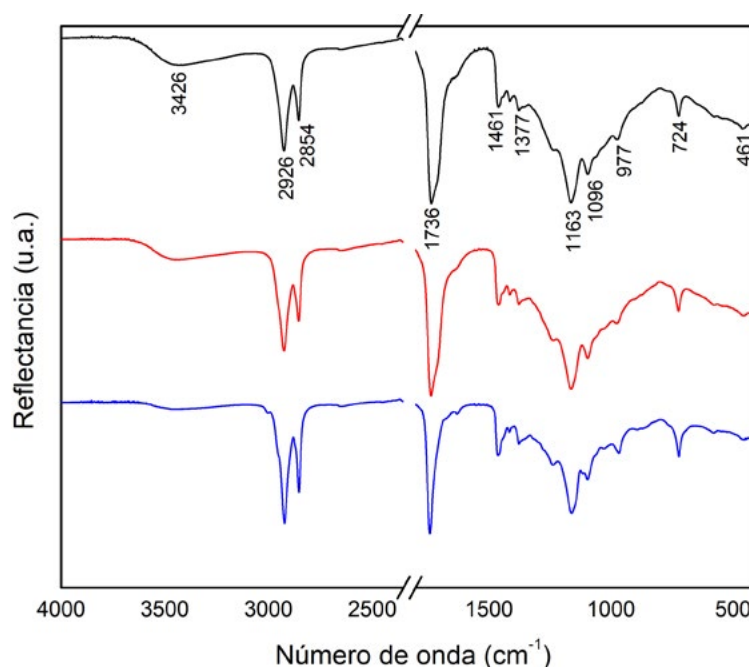


Figura 2. Espectros FTIR-ATR de aceites vegetales: aceite de linaza (negro), aceite de cártamo (rojo), aceite de girasol (azul).

Las vibraciones de tensión C-H asimétrica y simétrica se observan a 2926 y 2854 cm^{-1} , respectivamente, mientras que las bandas a 1377 y 1461 cm^{-1} corresponden a las tensiones C-H asociadas al grupo metilo ($-\text{CH}_3$). La banda de tensión del grupo carbonilo (C=O) a 1736 cm^{-1} y las tres bandas correspondientes a las tensiones del enlace C-O (1236, 1163 y 1096 cm^{-1}) son características de los enlaces de los grupos éster de los triglicéridos que son los componentes principales de los aceites vegetales. En los espectros de los aceites de linaza y cártamo se evidenció el ensanchamiento de la banda del grupo carbonilo a 1736 cm^{-1} hacia menores números de onda, lo cual indica la formación de ácidos carboxílicos como producto de reacciones de oxidación de los ácidos grasos insaturados que componen los triglicéridos. Además, se observó una nueva banda debida a la vibración de tensión del enlace O-H en el rango de 3600-3100 cm^{-1} , debida a la formación de productos de degradación (Lazzari y Chiantore 1999; Soucek *et al.* 2012).

Si bien la espectroscopía infrarroja permite identificar la presencia de un aceite vegetal en una obra artística, los resultados presentados indican que no es posible diferenciar los distintos tipos de aceite a partir de sus espectros. Esto es debido a que los triglicéridos que los componen solo se diferencian en la composición de sus ácidos grasos, los cuales al sufrir reacciones de oxidación cambian su composición con respecto a la del aceite original. Para estos casos se recomienda emplear otras técnicas de caracterización como la cromatografía de gases con detector de ionización de llama (CG-FID) y la cromatografía de gases acoplada a espectrometría de masa (CG-EM).

En la Figura 3 se comparan el espectro infrarrojo del pigmento orgánico sintético azul ftalo o azul de ftalocianina (espectro negro) con el del pigmento inorgánico azul de Prusia (espectro rojo). El pigmento orgánico de la familia de las ftalocianinas es identificado fácilmente por sus bandas agudas en el rango 1600-1300 cm^{-1} características de las tensiones C=N para compuestos aromáticos. Entre 1300-1000 cm^{-1} se encuentran las bandas típicas de las flexiones en el plano de los enlaces C-H y entre 800-710 cm^{-1} las flexiones fuera del plano del mismo grupo (Anghelone et al. 2016).

El azul de Prusia, $\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$ se ha utilizado ampliamente como pigmento debido a su alto poder de tinción, ya sea solo o en mezclas con otros pigmentos, como los amarillos, para obtener tonalidades verdes. La espectroscopía FTIR-ATR permite identificarlo fácilmente debido a su intensa banda a 2063 cm^{-1} correspondiente a la tensión del triple enlace CN. La región del espectro infrarrojo en la que se producen las absorciones de los triples enlaces, normalmente presenta muy pocas bandas, por lo tanto, la tensión CN es diagnóstica para reconocer la presencia de este pigmento, sobre todo en mezclas complejas. El pigmento presenta, además, una banda característica a 1611 cm^{-1} que corresponde a la tensión O-H del agua de coordinación presente en su estructura y bandas a 603 y 491 cm^{-1} asignadas a las vibraciones de Fe-CN y Fe-O, respectivamente (Huang et al. 2017). A partir de 1970, el azul de Prusia (PB27) ha sido reemplazado en gran medida por el pigmento azul ftalo (PB15:3) (Ferrer 2008).

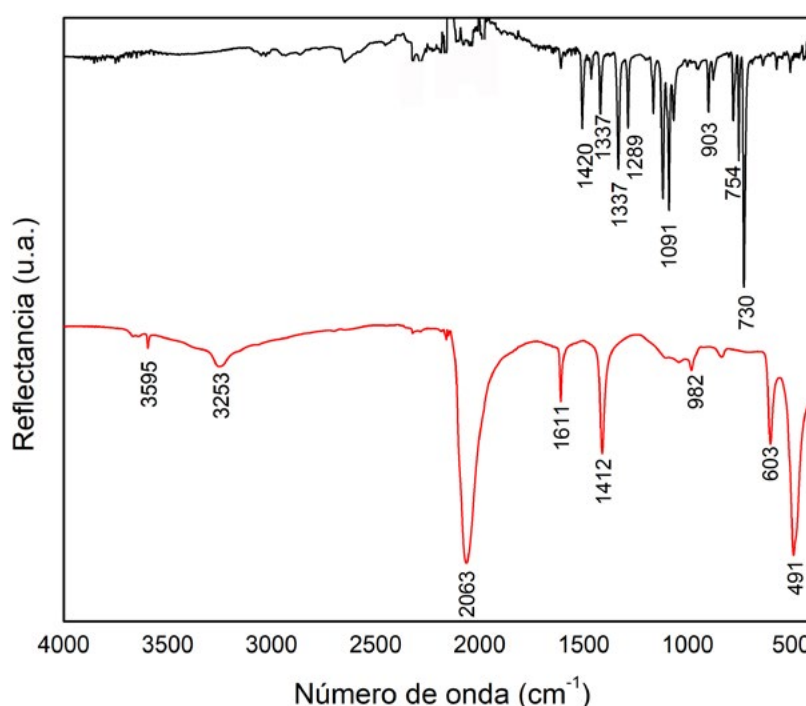


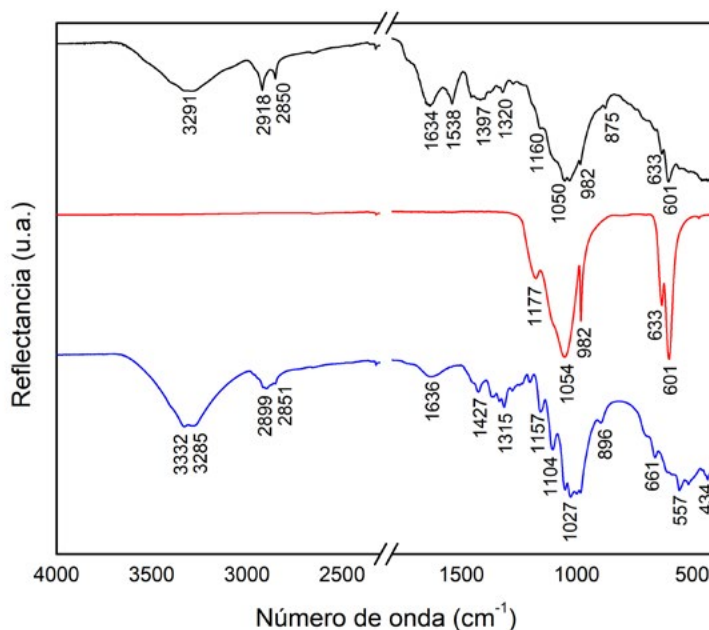
Figura 3. Espectros FTIR-ATR de pigmentos azules: azul ftalo (negro) y azul de Prusia (rojo).

Casos de estudio

Caso de estudio 1. Pintura “Pesadilla de los injustos (la conspiración del mundo de Juanito Laguna trastorna el sueño de los injustos)” de Antonio Berni

Una fibra pigmentada de color negro, extraída de un borde de la obra, fue analizada por FTIR-ATR (Fig. 4). En el espectro de la muestra (espectro negro) se observa una banda ancha entre 3600 y 3000 cm^{-1} , centrada en 3291 cm^{-1} , característica de las tensiones del enlace O-H, así como bandas típicas del enlace C-O en 1200-1000 cm^{-1} . La comparación con el espectro infrarrojo del algodón (Fig. 4, espectro azul) permitió asignar estas bandas al soporte de la pintura constituido por este material. Por otra parte, en el espectro de la muestra se observaron dos bandas a 1634 y 1550 cm^{-1} , características de un material proteico (amida I y amida II, respectivamente), como por ejemplo una cola animal utilizada para la imprimación de la tela. También se identificó la presencia de barita (sulfato de bario, BaSO_4) por la banda a 982 cm^{-1} , originada por la tensión asimétrica del grupo SO_4^{2-} , y por las bandas típicas de las flexiones en el plano y fuera del plano del mismo grupo en 633 y 601 cm^{-1} (Izzo et al. 2019). El sulfato de bario junto con el sulfuro de zinc es un componente del litopón que se utiliza como espesante en pinturas. Estudios preliminares de algunas obras de Berni demostraron el uso de litopón entre sus materiales (Bondía Fernández et al. 2015).

Figura 4. Espectros FTIR-ATR de: muestra de *Pesadilla de los injustos* (*la conspiración del mundo de Juanito Laguna trastorna el sueño de los injustos*) de Antonio Berni (negro), sulfato de bario (rojo) y algodón (azul).



Caso de estudio 2: Escultura en poliuretano de León Ferrari

Un pequeño fragmento de una escultura realizada en espuma de poliuretano pintada de color rojo por el artista plástico León Ferrari, así como una muestra de la espuma comercial utilizada por el artista y preparada como material de referencia, fueron analizadas por FTIR-ATR sin preparación previa. En la Figura 5 se muestran los espectros de la espuma de poliuretano de referencia (espectro negro) y el del fragmento de la escultura en una zona sin pintura (espectro fucsia). La banda a 1711 cm⁻¹ corresponde al carbonilo del grupo uretano, mientras que la banda observada a 1079 cm⁻¹ (flexión C-O-C) indica que el poliuretano es a base de poliéter y no de poliéster (unión éster a 1124 cm⁻¹; unión éter a 1088 cm⁻¹). Por otra parte, las bandas a 1596 y 814 cm⁻¹ indican que el diisocianato utilizado en la síntesis del poliuretano es un compuesto aromático. En la muestra del poliuretano de referencia se observa una banda a 2278 cm⁻¹ que corresponde al grupo isocianato (N=C=O) e indica que las reacciones de polimerización y entrecruzamiento no se han completado. Por otra parte, la banda a 3346 cm⁻¹ corresponde a la tensión del enlace N-H del poliuretano.

En el espectro de la capa de pintura roja del fragmento de la escultura (espectro azul) se observaron bandas correspondientes a las vibraciones de tensión C-O a 1259 y 1120 cm⁻¹ junto con la banda a 1070 cm⁻¹ característica de la flexión de este mismo grupo. La presencia de estas bandas y la del grupo carbonilo a 1731 cm⁻¹ indicaron que el aglutinante de la pintura roja era una resina alquídica. La comparación con el espectro de referencia de la resina alquídica marca Sennelier (espectro rojo) avala esta identificación.

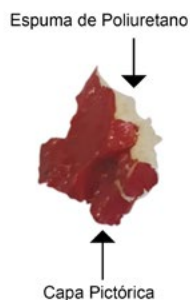
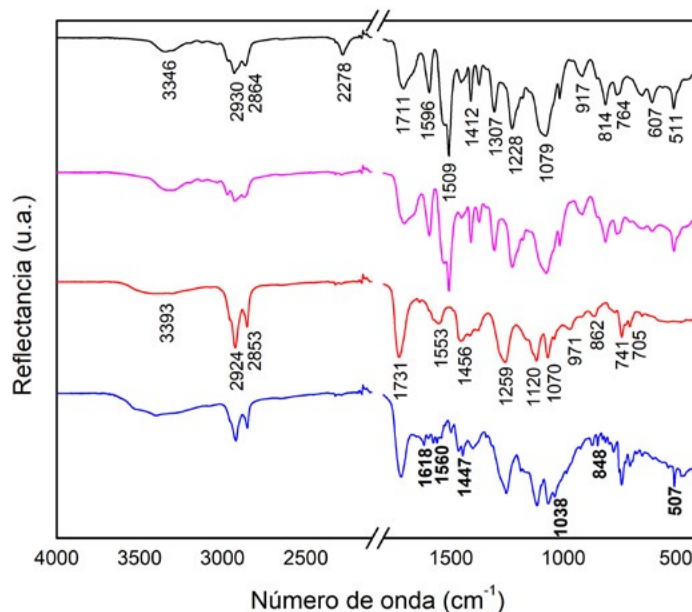


Figura 5. Espectros FTIR-ATR de la espuma de poliuretano utilizada como referencia (negro), de la muestra de la escultura de León Ferrari en la zona sin pintura (fucsia), de la referencia de la resina alquídica Flow'n Dry (Sennelier) (rojo) y de la pintura roja de la escultura (azul).



Por otro lado, el espectro infrarrojo muestra una serie de picos bien definidos y de baja intensidad a 1618, 1560, 1496, 1447, 848 y 752 cm^{-1} , los cuales indicarían la presencia de un pigmento orgánico sintético del tipo azoico, como por ejemplo el rojo de toluidina (PR3) (Steger *et al.* 2019). Las bandas entre 1618 y 1500 cm^{-1} corresponden a la flexión N-H y las tensiones simétricas de los grupos C=O y C=N, características del tautómero del compuesto azoico, y a tensiones simétricas C=C del anillo aromático. Las bandas a 840 y 752 cm^{-1} se deben principalmente a las flexiones N-H fuera del plano (Ferreira *et al.* 2013). En este caso, la caracterización del pigmento rojo requiere de la aplicación de otra técnica espectroscópica, como la espectroscopía Raman.

Discusión y conclusiones

En base a los resultados presentados podemos concluir que la espectroscopía infrarroja con transformada de Fourier por reflectancia total atenuada (FTIR-ATR) es una técnica analítica muy versátil para la identificación de distintos tipos de compuestos habitualmente presentes en bienes culturales. En general, los compuestos inorgánicos presentan espectros más sencillos que los orgánicos, ya que en estos últimos se incrementa la cantidad de vibraciones de los distintos tipos de enlaces químicos. Dependiendo de la complejidad de la muestra, a menudo un análisis por espectroscopía infrarroja es suficiente para la identificación de distintos tipos de materiales en una obra. En otros casos, la presencia de mezclas de compuestos orgánicos diferentes y sus productos de degradación por efecto del envejecimiento pueden conducir a espectros más complejos y dificultar la identificación de los componentes de la mezcla. En estos casos, un análisis por espectroscopía infrarroja puede ayudar a orientarnos para la selección de otras técnicas analíticas complementarias para una caracterización más precisa. Entre estas técnicas podemos mencionar las cromatografías gaseosa y líquida y su acoplamiento a espectrometría de masa.

Agradecimientos

Los autores de este trabajo agradecen al Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), a la Lic. María de las Mercedes Carrera, a Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo, a la Lic. Gabriela Baldomá, al Centro de Investigación en Arte Materia y Cultura (MATERIA-UNTREF) y a la Dra. Gabriela Siracusano.

También agradecen a sus fuentes de financiamiento:

- Universidad de Buenos Aires.
- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).
- Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación.
- Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Referencias bibliográficas

- ANGHELONE, M., JEMBRIH-SIMBÜRGER, D. y SCHREINER, M. 2016. "Influence of phthalocyanine pigments on the photo-degradation of alkyd artists' paints under different conditions of artificial solar radiation". *Polymer Degradation and Stability*, 134: 157-168.
- BONDÍA FERNÁNDEZ, C., HORTAL VALVERDE, L., ILLÁN GUTIÉRREZ, A. y ROMERO ASENJO, R. 2015. "Aspectos constructivos de la técnica pictórica de Berni. Consideraciones sobre la conservación de su obra". En: *Conservación de Arte Contemporáneo 15ª Jornada. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 15: 185-202.
- CICCOLA, A., GUISO, M., DOMENICI, F., SCIUBBA, F. y BIANCO, A. 2017. "Azopigments effect on UV degradation of contemporary art pictorial film: A FTIR-NMR combination study". *Polymer Degradation and Stability*, 140: 74-83.
- DERRICK, M. R., STULIK, D. y LANDRY, J. M. 1999. *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- FERREIRA, G. R., COSTA GARCÍA, H., COURI, M. R. C., DOS SANTOS, H. F. y DE OLIVEIRA, L. F. C. 2013. "On the azo-hydrazo equilibrium in Sudan I azo dye derivatives". *The Journal of Physical Chemistry A*, 117: 642-649.
- FERRER, N. 2008. "Fourier transform infrared spectroscopy applied to the characterisation of inks in old printing plates and stamps". *Spectroscopy Europe*, 20: 15-17.
- HAYES, P. A., VAHUR, S. y LEITO, I. 2014. "ATR-FTIR spectroscopy and quantitative multivariate analysis of paints and coating materials". *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 133: 207-213.
- HUANG, Y., XIE, M., ZHANG, J., WANG, Z., JIANG, Y., XIAO, G., LI, S., LI, L., WU, F. y CHEN, R. 2017. "A novel border-rich Prussian blue synthesized by inhibitor control as cathode for sodium ion batteries". *Nano Energy*, 39: 273-283.
- IZZO, F. C., CARRIERI, A., BARTOLOZZI, G., VAN KEULEN, H., LORENZON, I., BALLIANA, E., CUCCI, C., GRAZZI, F. y PICOLLO, M. 2019. "Elucidating the composition and the state of conservation of nitrocellulose-based animation cells by means of non-invasive and micro-destructive techniques". *Journal of Cultural Heritage*, 35: 254-262.
- LAZZARI, M. y CHIANTORE, O. 1999. "Drying and oxidative degradation of linseed oil". *Polymer Degradation and Stability*, 65: 303-313.
- LEARNER, T. 2004. *Analysis of modern paints*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- PINTUS, V., WEI, S. y SCHREINER, M. 2016. "Accelerated UV ageing studies of acrylic, alkyd and polyvinyl acetate paints: Influence of inorganic pigments". *Microchemical Journal*, 124: 949-961.
- SMITH, B. C. 2011. *Fundamentals of Fourier Transform Infrared Spectroscopy*. Boca Raton: CRC Press.
- SOUCEK, M. D., KHATTAB, T. y WU, J. 2012. "Review of autoxidation and driers". *Progress in Organic Coatings*, 73: 435-454.
- STEGE, S., STEGE, H., BRETZ, S. y HAHN, O. 2019. "A complementary spectroscopic approach for the non-invasive in-situ identification of synthetic organic pigments in modern reverse paintings on glass (1913–1946)". *Journal of Cultural Heritage*, 38: 20-28.
- WEI, S., PINTUS, V. y SCHREINER, M. 2012. "Photochemical degradation study of polyvinyl acetate paints used in artworks by Py-GC/MS". *Journal of Analytical and Applied Pyrolysis*, 97: 158-163.

PANEL: NUEVOS DESAFÍOS EN LA CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO

**Moderadora: Florencia Gear
Jimena Velasco**

**Haizea Salazar Basañez, Miren Itxaso Maguregui Olabarria, Enara Artetxe Sánchez y Frances Berry Mauro G. García Santa Cruz, M. Belén García Santa Cruz, M. Jimena García Santa Cruz, Walter P. Di Santo y Guillermo R. García
José Luiz Pedersoli Jr.**

ESTUDIO DE LOS PROCESOS DE DEGRADACIÓN DE LA ESPUMA DE POLIURETANO EN LAS OBRAS DE LILIANA MARESCA Y CHIAKI KAWAMURA, ACERVO DEL MNBA Resultados obtenidos del estudio del material

Jimena Velasco¹

Resumen

Este trabajo, continuación del presentado en el Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo del año 2018, expone los resultados obtenidos del estudio de dos obras del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes cuyo soporte es espuma de poliuretano flexible (PUR), material de degradación compleja por sus características intrínsecas. El conocimiento de la composición del PUR y la determinación de sus propiedades físico químicas interesan fundamentalmente para la comprensión de los fenómenos de degradación que sufre y cómo desacelerar o desalentar estos procesos.

Palabras clave: espuma de poliuretano flexible; procesos de deterioro; conservación de arte contemporáneo.

Introducción

La espuma de poliuretano flexible (PUR) es un polímero sintético introducido como soporte de obras de arte a partir de la segunda mitad del siglo XX. Altamente sensible a la degradación por condiciones ambientales desfavorables, su mayor mecanismo de deterioro se encuentra en sus características intrínsecas.

La estabilidad estructural del material se ve comprometida velozmente en comparación con otros polímeros sintéticos, debido entre otras cosas a su estructura porosa, lo cual genera que el polímero permita la libre circulación de luz, oxígeno y humedad ambiental en su seno. Por estos motivos, su conservación resulta dificultosa (Pellizi *et al.* 2014), lo que enfrenta a los conservadores y curadores con su limitada durabilidad material manifestada en la fragilidad, desmoronamiento, desintegración, deformación, agrietamiento, deslaminación y degradación cromática que evidencia un cambio en la tonalidad del PUR, deterioros presentes en los dos casos de estudio.

¹ Museo Nacional de Bellas Artes. jimena.velasco@mnba.gob.ar

Las obras investigadas² corresponden al acervo del Museo Nacional de Bellas Artes y son A: R.G N° 1 de Chiaki Kawamura y Torso de Liliana Maresca.



Figura 1. Desprendimiento del recubrimiento, cazoletas, grietas y pérdida de soporte. Algunos ejemplos del estado de conservación de la obra de Kawamura. Fotografía tomada por la autora.

Las espumas de poliuretano flexible sufren dos procesos de degradación: fotooxidación e hidrólisis. Aunque estas dos vías de deterioro pueden encontrarse en los dos tipos de PUR éter y éster, la espuma de poliuretano éter es más propensa a la fotooxidación y la espuma de poliuretano éster, a la hidrólisis (van Oosten 2011). Por esta razón, fue necesario y de suma importancia determinar la naturaleza éter o éster en la composición de las espumas de las obras de Kawamura y Maresca.

Según los estudios realizados por Thea van Oosten (2011), el PUR estará completamente desmenuzado dentro de los 20 a 25 años, dependiendo del grosor de una espuma de poliuretano flexible que no se encuentre protegida. No obstante, si ésta se encuentra en buen estado de conservación y en condiciones ambientales y lumínicas controladas, junto con los tratamientos de consolidación³, puede alargar su vida doscientos cincuenta años o más.

Otro aporte importante que realiza van Oosten (2011) en relación con la evaluación de la condición, en este caso de la degradación de la espuma de poliuretano éter, es la disminución en el tamaño del puntal o borde de celda que debido a la fotooxidación se produce la escisión de la cadena y la reticulación del polímero, lo que resulta en una disminución de la masa molecular. Para medirla, se observan las celdas bajo microscopio y se promedian las medidas de los puntales de celdas que se encuentren en buen estado (por ejemplo, celdas del interior del bloque) sometiéndolas a comparación con el promedio de las medidas de los puntales degradados. Para una espuma de poliuretano nueva esta medida es de aproximadamente de 100µ a 95µ.

Estudios analíticos aplicados y discusión de los resultados obtenidos

La *Espectrometría infrarroja por Transformada de Fourier/Reflectancia total atenuada (FTIR)* fue el principal estudio mediante el cual se determinó la naturaleza de la composición de todas las muestras tomadas del PUR de las obras casos de estudio. Los espectros FTIR obtenidos se correspondieron con un sistema donde el componente principal fue PUR base éter. Se destacó la presencia de la banda de absorción cercana 1107 cm⁻¹ del grupo funcional que lo caracteriza (C-O-C) (França de Sá *et al.* 2017). Cabe destacar que por este método no se pudieron hallar grupos funcionales que caracterizaran colorantes, aglutinantes o adhesivos; la falta de bandas características pudo asociarse al nivel de degradación de las muestras, a poca cantidad de materia a analizar o a la baja proporción de las sustancias en relación a componentes inorgánicos (cargas) o bien a la conjunción de estos factores.

² Para más información sobre la investigación previa, ver:

https://issuu.com/minculturaar/docs/actas_-_encuentro_nacional_sobre_conservaci_n_de_a

³ El tratamiento de consolidación y protección contra la luz UV para el PUR es aplicando respectivamente con nebulizador una solución de Impranil® DLV + Tinuvin® 375 a la superficie de las espumas de poliuretano especialmente a las de base éter, que son las más sensibles a la degradación por foto-oxidación (Van Oosten 2011:75).



- LM1: PUR en contacto con alambre
- LM2: PUR zona de faltante
- LM3: PUR + adhesivo
- LM4: PUR + pigmento rojo
- LM5: PUR + pintura plateada
- LM6: PUR + adhesivo
- LM7: PUR + pigmento verde
- LM8: PUR en contacto con metal
- LM9: PUR del interior
- LM9B: PUR del interior

Figura 2. Mapeo de toma de muestra sobre la obra de Maresca (Velasco 2019:46).



- K1: PUR + pigmento blanco
- K3: PUR del interior
- K4: PUR en contacto con metal
- K5: PUR + pigmento rojo
- K6: PUR + adhesivo



- K2: PUR impregnado con adhesivo
- K7: PUR + coloración naranja del agujero
- K8: PUR + recubrimiento negro
- K9: Zona oscura en el PUR

Figura 3. Mapeo de toma de muestra sobre la obra de Kawamura (Velasco 2019:46).

Mediante la *Microscopía óptica* se observó la degradación cromática característica del PUR producida por la fotooxidación comparando las muestras del PUR extraídas del interior del bloque de las obras en relación al PUR en contacto con el exterior.

El análisis mediante *Microscopía de barrido de electrones* evidenció que las muestras analizadas presentaban alteraciones morfológicas asociadas a degradación, principalmente por la observación de incisiones, fisuras y fracturas en puntales de celdas y descohesión entre fase adhesivo o pintura y recubrimientos con el PUR. Se realizó además un análisis cualitativo mediante *microsonda dispersiva de RX (SEM-EDX)* para caracterizar los componentes de las pinturas, adhesivos y metales que conforman la obra junto con la espuma. Se identificó en estos casos la presencia de hierro y aluminio, como por ejemplo, en la muestra LM3 de la Figura 4.

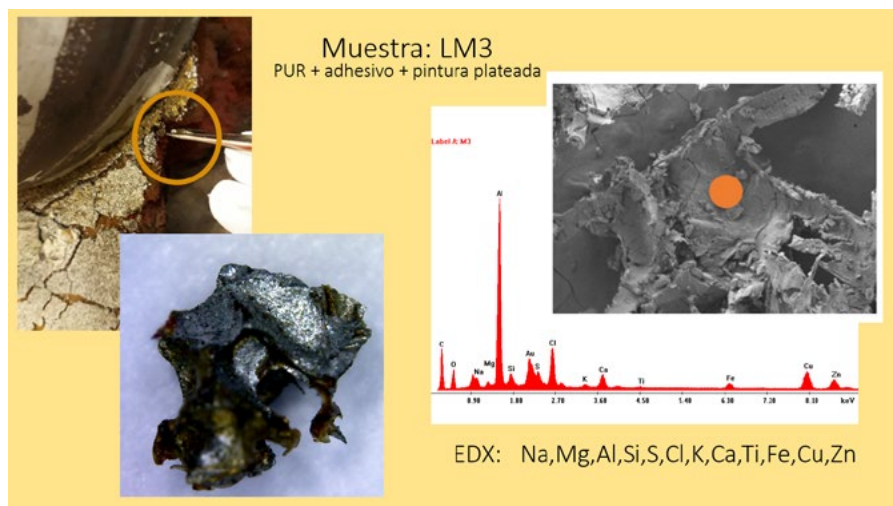


Figura 4. Resultados del EDX en la muestra LM3 (Velasco 2019:59).

Por último, se midió el puntal de celda en la mayoría de las muestras mediante la microscopía electrónica, para obtener valores promedios que nos indicaron el estado actual del PUR en las dos obras. De esta manera, pudimos evidenciar cómo algunos recubrimientos deterioran más que otros el PUR cuando están en contacto con éste dadas las diferencias obtenidas en relación a la disminución de la masa, observadas en las mediciones.

Los resultados de las medidas del puntal o borde de las celdas de PUR se muestran en la siguiente tabla. Un buen estado de conservación se determina cuando la medida del puntal de celda es de 96 μ , el estado regular cuando es 75 μ y malo cuando es 55 μ (van Oosten 2011).

MUESTRA	MEDIDA del PUNTAL o SOPORTE	OBSERVACIONES	PROMEDIO%
K2	67.1 μ / 62.7 μ / 60 μ	150X celda grande	63.23 μ
K3	75.3 μ / 70.6 μ / 70.0 μ	300X celda pequeña	71,96 μ
K4	60.1 μ / 55.1 μ / 46.6 μ / 49 μ / 40 μ / 67.8 μ	100X celda pequeña	53.1 μ
K7	61.7 μ / 52.8 μ / 49.2 μ / 47.8 μ / 65.6 μ	200X celda pequeña	55,42 μ
K7	40.4 μ	680X celda grande	
K8	43.9 μ / 40.1 μ / 38 μ / 34.4 μ	200X celda grande	39,4 μ
K9	39.1 μ / 43.4 μ / 49.6 μ / 50.3 μ / 48 μ / 38.6 μ	200X celda pequeña	42.5 μ
K9	34.7 μ / 42.9 μ / 39.9 μ / 43.7 μ	300X celda grande	
LM1	74.9 μ / 95.9 μ / 67.2 μ	150X celda grande	79.3 μ
LM3	71.8 μ / 63.2 μ / 71.8 μ / 55.5 μ / 94.7 μ	150X celda grande	71,4 μ
LM4	64.4 μ / 41.2 μ / 70.3 μ / 66.1 μ / 70.4 μ / 37.9 μ	200X celda grande	58,38 μ
LM5	52.7 μ / 68.7 μ / 50.7 μ / 65.6 μ	150X celda pequeña	59,42 μ
LM9	51.80 μ / 39.70 μ / 57.74 μ	1600X celda grande	49.7 μ
LM9b	64.4 μ / 41.2 μ / 70.3 μ / 66.1 μ / 70.4 μ / 37.9 μ	100X celda pequeña	58.38 μ
A blanco	64.8 μ / 68.7 μ / 66.7 μ / 73.4 μ	100X celda pequeña	68.4 μ / 67.7 μ
A blanco	60.2 μ / 68.8 μ / 67.9 μ / 71.1 μ	100X celda grande	67 μ Promedio
A envejecida	62.7 μ / 53.1 μ / 49.1 μ / 49.7 μ	100X celda pequeña	53.5 μ / 48.39 μ
A envejecida	50.8 μ / 49.5 μ / 55.9 μ / 51.1 μ / 52.4 μ	100X celda grande	43,28 μ Promedio

Tabla 1. Resultado de la medición del puntal de celda del PUR (Velasco 2019:69).

Apreciaciones finales

La investigación de las dos obras del MNBA compuestas de espuma de poliuretano flexible nos permitió caracterizar un material complejo por la velocidad en que se produce su degradación. Haber podido determinar la naturaleza de uno de los dos tipos de componentes que diferencian y determinan los procesos de degradación que lo afectan y recabar información acerca de sus deterioros, nos permitirá diseñar estrategias de conservación basados en criterios confiables que contribuyan a retrasar el inevitable daño que sufre este polímero en particular.

Ahora sabemos que las obras son más propensas a la degradación por foto-oxidación y que el contacto con determinados materiales facilita este proceso. Igualmente vemos la necesidad de continuar el estudio de los componentes de los adhesivos y recubrimientos que no se han podido caracterizar con el FTIR, para profundizar la investigación de la sinergia con el PUR de los mismos. Los resultados de las mediciones del puntal de celdas de las muestras analizadas nos servirán como referencia de partida, de ahora en adelante, para corroborar en el futuro el estado de conservación de las obras de Kawamura y Maresca.

A partir de ahora y basándonos en que los deterioros producidos en la degradación se manifiestan desigualmente en una misma obra, es posible plantear la hipótesis de que el PUR presenta mayor degradación cuando está en contacto con determinados materiales como ser pinturas, recubrimientos y adhesivos. El desarrollo de esta aproximación quedaría pendiente para una segunda etapa de investigación.

Comprender la importancia de trabajar en la interpretación de los procesos de deterioro requiere el involucramiento en discusiones teóricas, lo cual nos invita a definir nuestro rol en tanto sujetos que llevan a cabo una diversidad de acciones que trascienden el mero trabajo físico con la obra y a reposicionar nuestra tarea como conservadores - restauradores dentro de un marco transdisciplinario en diálogo con químicos, físicos, artistas, historiadores del arte, filósofos y colegas. Los debates actuales en torno al Arte Contemporáneo nos predisponen a ello.

Referencias bibliográficas

FRANÇA DE SÁ, S., FERREIRA, J. L., POMBO CARDOSO, I., MACEDO, R., y RAMOS, A. M. 2017. "Shedding new light on polyurethane degradation: Assessing foams condition in design objects". *Polymer Degradation and Stability*, 144: 354-365. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0141391017302677>

(Fecha de consulta: 25/03/2021).

PELLIZZI, E., LATTUATI-DERIEUX, A., LAVÉDRINE, B. y CHERADAME, H. 2014. "Degradation of polyurethane ester foam artifacts: Chemical properties, mechanical properties and comparison between accelerated and natural degradation". *Polymer degradation and stability*, 107:255-261.

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0141391013004230>

(Fecha de consulta: 25/03/2021).

VAN OOSTEN, T. 2011. *PUR Facts. Conservation of Polyurethane Foam in Art and Design*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

VELASCO, J. 2019. *Espuma de Poliuretano Flexible. Estudios de los procesos de degradación del material en dos obras del MNBA*. Tesina de licenciatura, Universidad del Museo Social Argentino, Buenos Aires.

BOTER EN BIJENWAS

Reflexiones en torno a una BioVanitas

Haizea Salazar Basañez¹
Miren Itxaso Maguregui Olabarria²
Enara Artetxe Sánchez³
Frances Berry⁴

Resumen

“Boter en Bijenwas. Reflexiones en torno a una BioVanitas” propone la obra *Boter en Bijenwas* (1975-1986) de Joseph Beuys (1921-1986) como eje sobre el que contextualizar algunos de los dilemas más relevantes a los que nos enfrentan las BioVanitas en un entorno de colección.

Los materiales orgánicos (grasa, cartón y cera de abeja) que componen *Boter en Bijenwas* así como su idea de deterioro plantean retos y nuevas perspectivas desde las que analizar y reevaluar cuestiones como la intervención, la exhibición, la documentación o el almacenamiento. La complejidad de la labor del equipo de conservación-restauración, así como el contenido de las colecciones y/o fondos de las instituciones, se redefinen desde el prisma que propone el arte de lo perecedero.

Boter en Bijenwas es un ejemplo de paradigma de obras de naturaleza efímera, en las que la materialización del Tiempo⁵ supone la lucha entre la preservación de la materia y el respeto hacia la decadencia implícita que suponen las BioVanitas.

Palabras clave: Beuys; BioVanitas; efímero; degradación; colección.

Mantequilla y cera de abeja. En 1975, con estos materiales fetiche, Joseph Beuys (1921-1986) creó *Boter en Bijenwas, Gronfm-triaal 4/bis* (1975-1986) (Fig. 1).

Empezaremos describiendo *Boter en Bijenwas*. Esta obra se compone de dos columnas, contenidas ambas, en un expositor de madera y vidrio. En la parte derecha encontramos la primera columna formada por 7 bloques de cera de abeja, apilados uno encima del otro. Todos ellos, a excepción de uno, tienen una medida de 43 x 26 x 6 cm y un peso de 6 Kg/bloque. El bloque que remata el conjunto, el que se encuentra en la parte superior, tiene un tamaño menor (43 x 26 x 3 cm) y por tanto también es más ligero (2,6 Kg). La segunda columna está formada por cuatro cajas iguales de cartón⁶ (32 x 23 x 17 cm y peso medio 7,3 Kg/caja) apiladas unas sobre las otras (Fig. 2). Cada una de ellas contiene, o al menos contenía en su origen, 40 paquetes individuales de mantequilla diaria de la marca *Comelco* (7,5 x 4 x 10 cm y 250 g) colocados en dos pisos de 4 filas y 5 columnas (Fig. 3).

¹ Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). haizea.salazar@ehu.eus hslzr96@gmail.com

² Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). itxaso.maguregui@ehu.eus

³ Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). enara.artetxe@ehu.eus

⁴ S.M.A.K. (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst) de Gante (Bélgica). Frances.Berry@smak.be

⁵ Proponemos el uso de la palabra Tiempo con mayúscula al tratarse de un concepto específico y ampliado, a remarcar y diferenciar en el texto, entendiéndolo como concepto global, total y/o absoluto desde una perspectiva filosófica y artística, que se vincula con la inclusión de su uso como material artístico.

⁶ Las dimensiones originales de las cajas eran de 30 x 20 x 20 cm. FEFCO modelo 0210. FEFCO Code. Brussel: Belgium. FEFCO. <https://www.fefco.org/technical-information/fefco-code>



Figura 1. Joseph Beuys. *Boter en Bijenwas, Grondstofmateriaal 4/bis* (1975-1986).
Fotografía Archivo S.M.A.K.



Figura 2. Vista lateral de la caja N° 2 (2015).
Fotografía Archivo S.M.A.K.



Figura 3. Paquetes de mantequilla, pertenecientes a la caja N° 2
antes de la intervención (2008).
Fotografía Archivo S.M.A.K.

La historia de esta obra comenzó en 1975. En este año, con Jan Hoet (1936-2014) como director, se inauguró en Gante el primer museo dedicado íntegramente al arte contemporáneo en Bélgica, país donde Beuys creó *Boter en Bijenwas* (S.M.A.K. s.f.). Sin embargo, hubo que esperar doce años para que esta obra formara parte de la colección y lo que ocurrió durante esos años es un misterio.

En 1987, un año después de la muerte de Beuys, la coleccionista belga y amiga del artista, Isi Fizman (1938-2019), donó *Boter en Bijenwas* al Museo de Arte Contemporáneo⁷ y gracias a este gesto, podemos reflexionar sobre los dilemas que esta *BioVanitas* supone en el contexto de una colección.

⁷ En 1999 el Museo de Arte Contemporáneo se convirtió en el actual S.M.A.K. (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst) de Gante (Bélgica) con Jan Hoet como director hasta 2003, año en el que se retiró y fue sustituido por Peter Doroshenko. Desde 2005 este cargo lo ostenta Philippe Van Cauteren.

Seguramente os estéis preguntando: ¿qué es una *BioVanitas*? Es un término nuevo y propio, que estamos desarrollando en la tesis doctoral⁸ de la autora principal de esta comunicación. Actualmente definimos *BioVanitas* como psicoinstalaciones efímeras, con intencionalidad reflexiva, realizadas con materiales biológicos en los que el Tiempo actúa como material. Obras en constante transformación que plantean la destrucción que supone su naturaleza orgánica como parte de su proceso creativo.

Puede que sea por su naturaleza biológica y efímera, o por los múltiples retos que plantean, pero, lo cierto es que, no es habitual que las *BioVanitas* formen parte de fondos o colecciones. Sin embargo, en la colección del S.M.A.K. (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst) de Gante, en *Boter en Bijenwas*, hemos encontrado uno de estos peculiares especímenes.

A todas las dudas habituales que suscitan las *BioVanitas*, que no son pocas, en este caso además hay que sumarle las cuestiones específicas del propio Beuys. La figura de Beuys estaba, y sigue estando, llena de contradicciones, claroscuros que dificultan la veracidad de los hechos e intenciones. Esto supone que partimos desde la incertidumbre absoluta y por ello consideramos oportuno comenzar por esos mínimos resquicios de lo que conocemos o creemos saber.

El primer dato veraz que conocemos sobre *Boter en Bijenwas* es la intención de Beuys de visibilizar su transformación. Para él, el hecho de mostrar el proceso de ruina en esta obra en concreto era importante. Por ello, el estado ideal que el artista había concebido era el de exhibición continua. Lamentablemente, las condiciones actuales del S.M.A.K. no permiten la exhibición permanente de la obra.

Sin embargo, con el fin de cumplir con la intención y deseos de Beuys de hacer visible este proceso de decadencia, *Boter en Bijenwas* se cede asiduamente a diversos museos e instituciones. De esta manera, se consigue que la obra esté expuesta el mayor tiempo posible, aunque no sea en el propio S.M.A.K.

La exposición es uno de los grandes retos que presentan las *BioVanitas*. Dada la naturaleza biológica de estas creaciones, los sentidos generalmente juegan un papel muy relevante. Esto hace que sea imprescindible asegurar que la solución expositiva cumpla con las medidas de seguridad pertinentes a la vez que respete las necesidades de la obra sin interferir en la transmisión fidedigna del mensaje.

En este caso, *Boter en Bijenwas* se exhibe con un expositor. Según fuentes orales y documentales del S.M.A.K., Beuys lo encontró durante un paseo por los fondos del museo. El artista vio un contenedor de vidrio y madera y, en ese instante, decidió que era adecuado para la exhibición de esta obra (Wylder 2008a). Sin embargo, pese a que casi siempre se ha mostrado así, el expositor no siempre ha sido el mismo y tampoco existe constancia de que esta fuera la idea original o la solución expositiva definitiva⁹.

Pero detengámonos aquí un momento, en el expositor. Este contenedor tiene una puerta lateral. Un hecho que puede ser fortuito o que puede albergar una intencionalidad oculta, ya que con Beuys nunca se sabe.

En la década de los 80 cuando el artista visitó la Tate Modern de Londres comentó que una de sus obras, hecha también con grasa, olía como tenía que oler. Este comentario nos hace pensar que, tal vez, el olor sea una parte importante de *Boter en Bijenwas*. El hecho de contar con un expositor con puerta lateral, no solo facilita la colocación de los elementos en su interior, sino que brinda la oportunidad de mantener esta puerta abierta o cerrada.

Si la puerta permanece cerrada, el olor que emana *Boter en Bijenwas* no se percibe; se queda dentro, intenso y real pero a la vez inexistente para toda persona ajena a ese subespacio. Por otro lado, si dejásemos la puerta abierta, el fuerte olor a mantequilla rancia inundaría la sala y podría incluso llegar hasta las salas colindantes, expandiendo la presencia de la obra más allá de su espacio físico.

Este hecho modificaría significativamente las sensaciones que experimentaría el público para con la obra. La experiencia sería completamente distinta, ya que no es lo mismo ver la obra que verla y olerla. El olor se impregna en las personas y su recuerdo es más difícil de olvidar.

No obstante, no podemos obviar que esta opción alberga una problemática mayor al tratarse de una solución potencialmente nociva para la salud de las personas. La inhalación de esta materialización del Tiempo, como resultado de la putrefacción de la materia orgánica, podría resultar tóxica y por ello sería necesario el diseño de un entorno seguro, tanto para las personas como para las demás obras. Esto hace imprescindible la figura del equipo de conservación-restauración en el diseño expositivo, reforzando la idea de que sus funciones van mucho más allá de la salvaguarda de la obra.

⁸ Investigación financiada por la beca PIF 17/164 de la UPV/EHU.

⁹ La única vez en la que la obra se exhibió sin expositor fue en el Museo Watari de Arte Contemporáneo de Tokyo (Japón) en 1991. Debido al frágil estado de la mantequilla, se decidió no trasladarla hasta el país nipón y, por tanto, en esta exposición se exhibió una copia que no requería del expositor.

Este detalle, para algunas personas tan insignificante para algunas personas, como abrir o cerrar la puerta, puede suponer una gran diferencia. Lo cierto es que esta decisión podría redefinir la experiencia público-obra, pero también podríamos estar interfiriendo o cambiando el mensaje de *Boter en Bijenwas* porque ¿conceptualmente supone lo mismo la puerta abierta que cerrada?

Lamentablemente, la falta de documentación hace que no podamos saber si este sistema expositivo, con puerta abierta o cerrada, es el adecuado o si únicamente fue una solución tomada en aquel instante de 1975 que se ha perpetuado en el tiempo.

Por otro lado, la exhibición o, mejor dicho, la imposibilidad de una exhibición permanente nos conduce hacia otro hecho factible: el almacenamiento.

A simple vista, el tema de almacenamiento parece no mostrar mayor complicación. Siempre buscamos la mejor manera de almacenar las obras utilizando, generalmente, embalajes adecuados que las protejan de los agentes externos durante los periodos en los que las dejamos descansar de las miradas ajenas.

Para *Boter en Bijenwas* el S.M.A.K. opta por un sistema de almacenamiento tradicional. La obra se almacena por separado; es decir, un primer contenedor de madera para el expositor y un segundo y tercer contenedor de madera forrados en su interior con espuma para la cera de abeja y las cajas de mantequilla. Además, los elementos orgánicos se envuelven en Melinex, individualmente, y se separan unos de otros con espumas de distintos grosores. Hasta aquí todo correcto. Sin embargo, algunas BioVanitas como *Boter en Bijenwas* encuentran en el almacenamiento otro espacio en el que sembrar dudas.

El hecho de almacenar una obra de estas características, realizada con materiales orgánicos, en la que la destrucción forma parte del proceso, nos plantea la siguiente reflexión: ¿tiene sentido que el proceso orgánico continúe desarrollándose si nadie puede verlo? ¿O por el contrario deberíamos limitarlo únicamente a la exposición?

Si considerásemos que el proceso orgánico debería estar limitado únicamente a la exhibición, una propuesta interesante para el almacenamiento de *Boter en Bijenwas* podría ser el uso de un sistema M.A.P. (*Modified Atmosphere Packing*). El uso de este sistema supone introducir la obra en un contenedor e introducir un gas inerte desplazando el oxígeno presente en la atmósfera del contenedor. El aire que habitualmente llenaría este espacio sería sustituido por una atmósfera inerte y única, creada en base a los componentes de la obra. Esta nueva atmósfera mantendría la obra en un estado de reposo deteniendo el proceso orgánico y sus consecuencias durante el tiempo de almacenamiento.

El proceso orgánico volvería a activarse al devolverla a la atmósfera normal y así se reactivaría su desarrollo únicamente durante los periodos de exhibición. Esta solución, el uso del sistema M.A.P., podría ser una manera de alargar la vida de la obra a la vez que respetamos su esencia efímera y su intención de degradación visible.

Por otro lado, la documentación original de la obra (1975-1986), nos lleva a cuestionarnos si realmente la obra está terminada. La obra comenzó en 1975, cuando Beuys la creó en el recién inaugurado Museo de Arte Contemporáneo Gante, pero no se dio por terminada hasta 1986, con su muerte¹⁰ (Huys 2008). Pero lo cierto es que en estos 34 años la obra ha cambiado significativamente (Fig. 4 y 5).

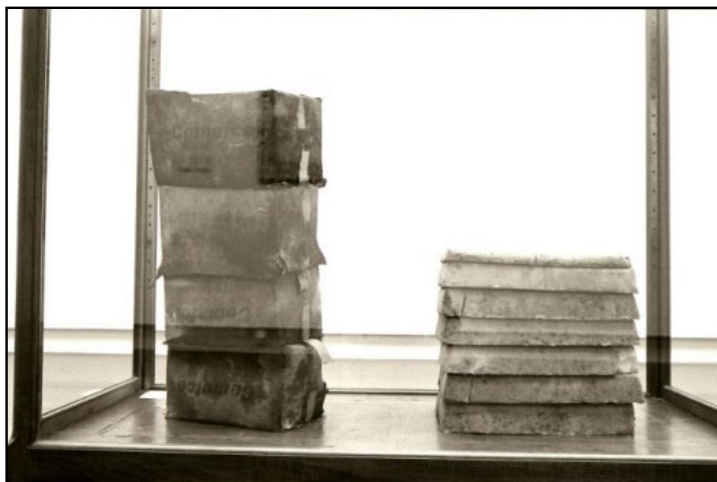


Figura 4. Joseph Beuys. *Boter en Bijenwas, Grondstofmateriaal 4/bis*.
Fotografía Archivo S.M.A.K. (1987).

¹⁰ Según ciertos estudios realizados sobre el artista, esta era una práctica muy común en su obra. Beuys nunca consideraba sus obras terminadas y esta postura de obra inacabada le permitía intervenirlas o cambiarlas cuando él lo consideraba oportuno.



Figura 5. Joseph Beuys. *Boter en Bijenwas, Grondstofmateriaal 4/bis*.
Fotografía Archivo S.M.A.K. (2017).

Desde 1986 hasta la actualidad, la obra ha continuado transformándose y esta metamorfosis de forma y materia sugiere vida. Un cambio constante que se opone a la idea convencional de una obra finalizada. Esta transformación unida a la fecha que hace referencia a su fin hace que nos preguntemos: ¿podemos dar la obra por concluida con la muerte de Beuys? ¿Podemos entender *Boter en Bijenwas* como una obra terminada?

Estas preguntas hacen que nos cuestionemos si nos hallamos frente a una obra inconclusa, pero también nos obligan a reconsiderar otros aspectos como el derecho a la intervención. ¿Es lícito intervenir una obra si consideramos que aún está en proceso de creación?

Coincidimos con Salvador Muñoz (2003) al considerar que las obras se intervienen por distintos motivos, pero que generalmente se persigue devolverlas a su estado original. Pero, ¿qué ocurre con las *BioVanitas* que como *Boter en Bijenwas* están en constante evolución y no tienen un estado original al que volver?

Una pregunta importante que deberíamos plantearnos es qué es lo que queremos conseguir con esta vuelta al estado original. Si la obra se dio por terminada en 1986 podríamos fijarlo como su estado original, el estado al que volver, aunque sinceramente resulta poco realista y además ¿cuál sería el objetivo?

La idea de destrucción implícita en las *BioVanitas* como *Boter en Bijenwas*, hacen que nos cuestionemos la verdadera necesidad de intervención. Si la obra contempla su propia destrucción, ¿tiene sentido intervenirla? y en caso afirmativo, ¿para quién estaríamos interviniéndola, ¿para su propio beneficio, para el de la institución, para el público...? (Schinzel 2019).

Lo cierto es que *Boter en Bijenwas* ha sido intervenida una única vez, en 2008. Este tratamiento, realizado por el equipo de conservación-restauración del S.M.A.K. desde una perspectiva no invasiva, reparó los bloques de cera de abejas rotos, consolidó las cajas de cartón, reorganizó las cajas y bloques y limpió la obra eliminando la característica pátina que otorga el tiempo (Wylder 2008b). Sin embargo, por muy leve y respetuosa que fuese esta intervención, nunca podremos saber realmente hasta qué punto ha influido en la evolución de la obra.

En este caso, la difícil toma de decisiones se ve agravada por el halo de misterio que envolvía a Beuys cuyo posicionamiento se dividía entre la decadencia de la obra y la posibilidad de sustitución. Una muestra de esta continua indecisión, que a su vez podría respaldar la hipótesis de sustitución, es que el S.M.A.K. aún conserva 6 cajas de cartón originales de la marca *Comelco*.

Como Julie Gilman (2015) menciona en su estudio, según Hoet, era posible intercambiar las cajas de cartón degradadas, siempre que se utilizasen los mismos materiales. Sin embargo, esta postura contradecía lo que Beuys planteó al equipo curatorial y de conservación-restauración y la realidad es que esta acción, hasta el momento, no se ha llevado a cabo.

La posibilidad de sustitución nos enfrenta a otra encrucijada porque hoy en día no existe *Comelco*. En 1991 la compañía holandesa *Campina* compró esta cooperativa del Este y Oeste de Flandes y la marca *Campina* sustituyó a *Comelco*; pero además, en 2008 *Campina* se fusionó con otra compañía formando *FrieslandCampina* (Wikipedia s.f.). Por tanto, aunque sustituyésemos las cajas de cartón no sería posible encontrar la misma marca, ni siquiera la misma mantequilla que utilizó Beuys en 1975 y por tanto ¿tendría sentido esta sustitución?

Esta es una decisión muy complicada que nos sitúa, una vez más, entre la espada y la pared. ¿Deberíamos preservar la materia? ¿O deberíamos mantener el concepto? ¿Cómo nos sentiríamos frente a una nueva *Boter en Bijenwas*? ¿Sería nueva o la misma, pero con nuevos materiales? Quizás estas sean preguntas para las que todavía no estamos preparadas/os.

El equipo de conservación-restauración ha de enfrentarse a los retos que plantea el arte de lo perecedero en las colecciones gracias a las apuestas que algunas instituciones, como el S.M.A.K., han hecho por la diversidad y libertad que suponen las *BioVanitas*¹¹. No solo en cuanto a materiales sino también en lo referente a nuevos planteamientos y posicionamientos.

La falta de documentación específica nos obliga a cuestionarnos continuamente si la obra evoluciona correctamente dentro de la idea de destrucción imaginada por Beuys o no. El concepto de ruina implícito en las *BioVanitas* hace que inevitablemente nos cuestionemos cuáles son las funciones del equipo de conservación-restauración o si efectivamente es necesaria su presencia para con obras de esta índole.

Las *BioVanitas* como *Boter en Bijenwas* suponen un cambio en las funciones del equipo de restauración. La lucha contra la degradación y las consecuencias del tiempo carecen de sentido en este tipo de obras. Es momento de aceptarlas y asegurarnos que ésta se desarrolla de la manera correcta, acompañándola durante el proceso de deterioro en un entorno seguro que permita su evolución sin poner en riesgo obras ni personas. Las funciones del equipo de conservación-restauración no difieren mucho de las habituales; prima el respeto y al igual que la propia obra estas funciones se tienen que desarrollar en un plano más conceptual que requiere un acercamiento no solo técnico. Un entendimiento absoluto de todos los planos que componen la obra, no solo de los matéricos, para conseguir una idea completa de la intencionalidad.

En nuestra opinión, el respeto a la intención de la obra, aunque suponga su destrucción, va más allá del afán de preservar. La adquisición de una pieza que está abocada a desaparecer nos hace cuestionarnos si seremos lo suficientemente valientes como para dejar que la obra se desarrolle hasta las últimas consecuencias o, si por el contrario, continuaremos perpetuando la importancia de la materia sobre la idea.

La adquisición de obras realizadas con materia orgánica, obras vivas, es un hecho destacable que revela un cambio importante en la idea de lo que un museo debe tener en su colección. Manifiesta un nuevo posicionamiento frente a la idea de colección, al introducir en esta variable la posibilidad de objetos perecederos.

Esta posición proporciona una nueva libertad al concepto de colección, pero también requiere una alta actitud reflexiva por parte de todas las personas involucradas. Lo efímero significa una lucha constante entre materia y no-materia, entre lo que persiste y lo que desaparece. Debemos considerar que esta desaparición es solo a nivel físico, pero no a nivel conceptual ya que la idea persiste, pero ¿tiene el concepto el mismo valor que la obra? ¿Es el concepto tan valioso como el resultado material?

Por otro lado, no sabemos hasta dónde llegará este proceso de decadencia o si la obra será irreconocible por su evolución. Lo cierto es que como este no es un proceso muy rápido sino constante y lento, podemos acostumbrarnos a su transformación quizás sin ser conscientes de ello. ¿Qué sucede si la pila de cajas de cartón se rompe porque no pueden soportar todo ese peso en sus circunstancias? ¿Es ese el tipo de destrucción que buscaba Beuys o solo hablaba de la antigüedad de los materiales sin pensar en todas sus consecuencias? Si la obra llega a un punto en el que no es reconocible por su decadencia, ¿es el final de la obra o debemos almacenar la obra para conservarla?

Lo cierto es que puede que las acciones llevadas a cabo en 2008 hayan hecho posible mantener *Boter en Bijenwas* en el presente, pero tal vez interfirieron en la correcta destrucción de la obra malinterpretando el mensaje que quería transmitir Beuys. Incluso si los profesionales hicieron lo que se consideró mejor para el trabajo, es imposible saber si fue la mejor solución o lo que quería el artista. Por eso, consideramos fundamental la elaboración y realización de un cuestionario que pregunte sobre la correcta evolución de las obras al o a la artista. Aunque también somos conscientes de que estas ideas o pensamientos pueden ser variables a lo largo de los años y la opinión actual puede no ser la misma que la futura.

¹¹ *Boter en Bijenwas* no es la única obra de estas características que el museo tiene en su colección. También cuenta con *Wirtschaftswerte* (1980) de Joseph Beuys o *Eggs* (1997) de Peter de Cupere.

Por supuesto que estas reflexiones son posibles gracias a todo el trabajo previo realizado y reflejado a través de la perspectiva que da el tiempo. La forma en que pensamos hoy es consecuencia de todos los conocimientos previos. Para obtener este conocimiento, las cosas tuvieron que cambiar en muchos aspectos y de igual manera las soluciones y las conclusiones a las que lleguemos pueden sufrir el mismo destino.

Queremos pensar que las *BioVanitas* como *Boter en Bijenwas* suponen un cambio de mentalidad. Un primer paso hacia la transformación, no solo en la manera de ver y entender las colecciones, sino en la manera en la que el arte acepta las consecuencias del paso del tiempo haciéndonos a la vez conscientes de la importancia del momento y del instante.

La idea de una obra que desaparece sin apoyarse en la evidencia de su presencia previa es un hecho que difícilmente podemos considerar. Incluso si podemos imaginar obras efímeras como parte de una colección, gracias a personas como Hoet que vieron un camino posible, la necesidad de la reminiscencia sigue siendo fuerte. En una época en la que las imágenes y los datos forman parte de nuestra realidad, la idea de no dejar ninguna pista más que el recuerdo puede ser una utopía.

No debemos obviar que *Boter en Bijenwas* es una obra que guarda un vínculo muy especial con la ciudad de Gante. No solo porque fue creada allí y es una de las piezas clave de la colección del S.M.A.K. sino por el significado que ésta tenía para alguien tan querido en la ciudad como fue Hoet. Entendemos que dejar que la obra siga su curso puede suponer la pérdida de algo que va más allá de la propia obra y esto puede dificultar, aún más si cabe, la compleja toma de decisiones.

Pero como dijo el propio Hoet (Blanchaert *et al.* 2014:177): “Cuando la conservación comienza a parecer la extensión eterna de una situación de coma, entonces es el momento de exigir el derecho a la eutanasia”¹². Pero, ¿cómo saber cuándo es el momento de esta eutanasia?

Referencias bibliográficas

BLANCHART, K., BRAMS, K., OSTENDE, F., PASCHALIDIS, I., PÜLTAU, D. y SCHNYDER, M. 2014. *Art in Europe after '68. Ghent / 21 st June – 31st August 1980*. Ghent: S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst.

GILMAN, J. 2015. *The role of science in contemporary art conservation: a study into the conservation and presentation of food-based art*. Tesis doctoral. Faculty of Arts and Philosophy, Ghent University.

HUYS, F. 2008. *Treatment Report Joseph Beuys “Boter en Bijenwas, Grondstofmateriaal 4/bis”*. Gent: Municipal Museum of Contemporary Art.

MUÑOZ, S. 2003. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Síntesis.

SCHINZEL, H. 2019. “The Boundaries of Ethics – Art without Boundaries”. *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d’Objets d’Art*, 11.

<https://journals.openedition.org/ceroart/6737>

(Fecha de consulta: 20/04/2020).

S.M.A.K. S.f. *History*.

<https://smak.be/en/about-s.m.a.k/history>

(Fecha de consulta: 25/03/2021).

WIKIPEDIA. S.f. *Comelco*.

<https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Comelco> (Fecha de consulta: 25/03/2021).

WYLDER, I. 2008a. *Condition report Joseph Beuys, Boter en Bijenwas, Grondstofmateriaal 4/bis (1975-1986)*. S.M.A.K.

WYLDER, I. 2008b. *Objective of the treatment and treatment report*. S.M.A.K.

¹² Traducción realizada por las autoras, texto original en inglés.

IDENTIFICACIÓN DEL NIVEL DE SENSIBILIDAD DE LA COLECCIÓN PATRIMONIAL DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO BEATO ANGÉLICO UCALP

Mauro G. García Santa Cruz¹
M. Belén García Santa Cruz²
M. Jimena García Santa Cruz³
Walter P. Di Santo⁴
Guillermo R. García⁵

Resumen

Se presenta un trabajo interdisciplinario que propone un estudio particularizado sobre la conservación preventiva de las colecciones pertenecientes a museos de arte contemporáneo. Esta ponencia tiene por objetivo la caracterización y clasificación del acervo del Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico (UCALP). Se realiza un análisis e investigación de las diferentes técnicas y soportes de las más de 750 obras de arte contemporáneo que conforman el acervo del Museo para la posterior clasificación de esta colección según distintos criterios, como el origen de sus materiales y la capacidad de respuesta de los mismos a la luz visible. El análisis permitió determinar que la colección del Museo está conformada por 350 pinturas, 119 esculturas, 18 cerámicas, 46 dibujos, 8 fotografías, 115 grabados, 60 obras de técnica mixta, 4 textiles, 3 obras de arte digital, 1 pieza de orfebrería y 11 íconos. La caracterización y clasificación de la colección, según las tipologías de obras de arte y origen de sus materiales, permitió conocer de forma específica la diversidad de materiales presentes en las obras de arte contemporáneo del Museo. Esta información es necesaria para poder establecer futuras estrategias de conservación preventiva diferenciadas, de acuerdo a los niveles de sensibilidad de estos materiales.

Palabras clave: arte contemporáneo; conservación preventiva; patrimonio cultural; Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico.

Introducción

Este trabajo se realiza en el marco de dos investigaciones, la primera denominada “Conservación preventiva en museos de arte contemporáneo, determinación del marco teórico y análisis de casos de estudio”, se desarrolla en la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. La segunda investigación, denominada “Desarrollo del proyecto de conservación preventiva para dos salas piloto del Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico”, se desarrolla en la Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Católica de La Plata, Argentina.

¹ Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), FDA-UNLP e Instituto de Investigación en Arquitectura y Territorio (INISAT), FAD-UCALP. mggarciasc@gmail.com

² Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), FDA-UNLP. belengsc@gmail.com

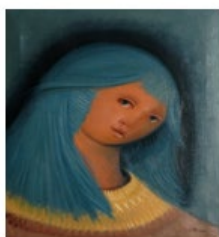
³ Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), FDA-UNLP e Instituto de Investigación en Arquitectura y Territorio (INISAT), FAD-UCALP. mariajimenagsc@gmail.com

⁴ Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), FDA-UNLP e Instituto de Investigación en Arquitectura y Territorio (INISAT), FAD-UCALP. disantowalter@gmail.com

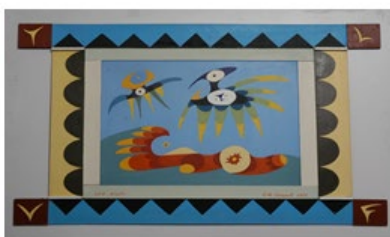
⁵ Instituto de Investigación en Arquitectura y Territorio (INISAT), FAD-UCALP. arquillermogarcia@gmail.com

El Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico, perteneciente a la UCALP, fue inaugurado en mayo de 1980. El edificio original data del año 1902, aunque luego fue reciclado en estilo posmoderno para su nueva función como museo. Se compone de seis salas de exposición, cuatro de ellas ubicadas en planta baja y dos en planta alta (García Santa Cruz *et al.* 2017). Además cuenta con un patio de esculturas para exposiciones a cielo abierto.

El Museo cuenta con un acervo de más de 750 obras de los más importantes artistas contemporáneos. En su patrimonio se encuentran las esculturas monumentales donadas por Antonio Sassone, la colección de Íconos surgida de la Distinción Beato Angélico, la colección de esmaltes Champleve de Brígida Rubio, los murales de Eduardo Migo y la colección de pintura contemporánea (Fig. 1). Una obra representativa es el Mural de Raúl Soldi (Fig. 2), realizado en colaboración con la ceramista María del Carmen Bruni. Para realizar esta obra fueron empleados los mismos cartones que Soldi había utilizado para el Fresco de la Basílica de la Anunciación en Nazareth, siendo ésta una obra única en el país (Di Santo 2014).



Niña azul,
Primaldo Monaco
(1975)



I.P.A. 634/77,
Lido Iacopetti
(1977)



*Laurita descubre la
ciudad,* César López
Osornio (1970)

Figura 1. Pinturas de la colección de arte contemporáneo del Museo.
Fotografías Archivo Museo UCALP.



Figura 2. El milagro de la Virgen de Luján, Sala Soldi.
Fotografía tomada por M. G. García Santa Cruz.



Cabeza de Caballo,
Antonio Sassone



Armonía,
Antonio Sassone



El Crucifijo,
Alberto Baletti (1950)

Figura 3. Esculturas en Salas Sassone y del Crucifijo respectivamente.
Fotografías Archivo Museo UCALP.

Gran parte de este valiosísimo acervo del museo se encuentra en las Salas de exposición por lo cual es visitado por el público en cada una de las inauguraciones de las muestras colectivas de artistas contemporáneos llevadas a cabo al inicio de mes. En las Salas Sassone y del Crucifijo se exhiben de forma permanente muchas de las esculturas que integran la colección patrimonial del Museo. Precisamente es la Sala Sassone la que alberga la mayor cantidad de las obras monumentales del artista Antonio Sassone, razón por la cual la Sala lleva su nombre. A su vez, en la Sala del Crucifijo se exhiben otras esculturas, relieves e iconografía, todas ellas patrimonio del Museo. Entre las esculturas se destaca la obra *El Crucifijo* de Alberto Baliotti ubicada en la Sala que lleva su nombre (Fig. 3). En la colección es posible encontrar obras de artistas de gran trayectoria junto a artistas jóvenes, por lo que es un acervo representativo del arte de diferentes generaciones. La colección es heterogénea en sus temas, técnicas y materiales, conservando obras de arte tradicional así como innovadoras y digitales.

Conservación preventiva de bienes culturales

La conservación preventiva se define como las acciones indirectas, implementadas en el entorno próximo a los bienes, con el objetivo de minimizar o evitar su deterioro. Estas medidas se realizan sobre el contexto y no interfieren con los materiales de los propios bienes (ICOM-CC 2008).

En determinadas circunstancias es necesario tomar una decisión urgente sobre la preservación de una obra o una colección. Con frecuencia se debe equilibrar la preservación con la sustentabilidad, la disminución de los recursos, las demandas de los usuarios y la rendición de gastos (CCI e ICCROM 2016). En los últimos años se registró un aumento significativo en el número y en el impacto del daño causado por los desastres naturales. Un estudio del 2008, realizado por el Foro Económico Mundial, reporta que el número de desastres naturales aumentó de un promedio de 150 al año en 1980 a más de 450 al año en 2007 (Tandon 2013). Estos desastres afectan cada vez más a museos en distintas partes del mundo. Desarrollar estrategias de mitigación y adaptación contra el cambio climático constituyen prácticas concretas que favorecen la conservación preventiva del arte contemporáneo.

Luego de la inundación que sufrió la ciudad en el mes de abril de 2013, en el Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico, se debieron realizar tareas de consolidación del suelo y reconstrucción del piso, además se restauraron las obras que se encontraban en exposición y habían sido afectadas; el museo pudo ser reinaugurado tres meses después (Di Santo 2014).

Los espacios de los museos, galerías, archivos y bibliotecas pueden clasificarse, considerando cuestiones de salud, seguridad y requisitos de la colección, en tres categorías: colección / no colección; público / no público; "sucio" o "limpio". Estas subdivisiones distinguen áreas que tienen requisitos de calidad de aire interior y térmica muy diferentes, tasas de ventilación al aire libre, estrategias de suministro de aire (ASHRAE 2011). Las salas de exhibición del Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico, por ejemplo, corresponden a las categorías: colección, público, "limpio".

Considerando el origen de los materiales que los conforman, los objetos que componen la colección de un museo pueden clasificarse en tres categorías principales de conservación (Avrami et al. 1999):

- Materiales de origen inorgánico, la integran: cerámica, alfarería, arcilla sin hornear, fósiles, vidrio, metal, minerales, yeso, piedra, entre otros.
- Materiales de origen orgánico, la integran: ámbar, hueso, marfil, cestería, materiales botánicos, plumas, piel, cuero, papel, caprazones, textiles naturales, madera, materiales fotográficos (nitrato de celulosa, películas de diacetato).
- Materiales mixtos, la integran: libros, arte contemporáneo, artefactos etnográficos, vestidos y accesorios, muebles, mosaicos, instrumentos musicales, pinturas, esculturas policromas, instrumentos científicos, técnicos, pinturas murales.

Los materiales también pueden clasificarse en cuatro categorías según la capacidad de respuesta a la luz visible: 1. Sin Responsividad; 2. Responsividad Baja; 3. Responsividad Media; 4. Responsividad Alta. En general los materiales inorgánicos muestran poca o ninguna respuesta a la luz, mientras que los materiales orgánicos son moderadamente o altamente sensibles (CIE 2004).

El Sistema de Clasificación de Causas de Deterioro, elaborado por el Instituto Canadiense de Conservación (CCI), identifica diez agentes que provocan deterioro o pérdidas en las colecciones: la disociación; las fuerzas físicas directas; los robos, el vandalismo y la pérdida involuntaria; el fuego; el agua; las plagas; los contaminantes; la radiación visible y ultravioleta; la temperatura incorrecta y la humedad relativa incorrecta (CCI 2017). Los últimos cuatro agentes tienen muchos puntos comunes por lo que se sugieren soluciones con vistas a la integración. Estos agentes pueden medirse con precisión utilizando instrumental especí-

fico. Se asocian en gran medida a la construcción y al diseño del edificio, así como a las instalaciones para el almacenamiento y la exposición (Michalski 2007).

El microclima en el cual se encuentran inmersos los bienes patrimoniales tiene un rol fundamental en el proceso de deterioro de los materiales. La fluctuación de temperatura y humedad relativa en el ambiente próximo a los bienes constituye una de las causas de deterioro más importantes. Se considera que los cambios repentinos y las variaciones marcadas de temperatura y humedad relativa producen stress en varios materiales. Esto genera alteraciones acumulativas e irreversibles en las características físicas de los materiales que podrían acelerar el proceso de deterioro (Corgnati *et al.* 2009). La estabilidad de los parámetros ambientales dentro de los valores de conservación recomendados es esencial para la preservación de los bienes. Un monitoreo continuo de las condiciones ambientales posibilita el conocimiento preciso de la situación en la que se encuentran los objetos. El monitoreo ambiental es una herramienta esencial para desarrollar un programa de conservación preventivo con el objetivo de asegurar las condiciones ambientales óptimas para la preservación de los bienes (Corgnati y Filippi 2010).

La Declaración sobre Directrices Ambientales (IIC e ICOM-CC 2014) destaca que los museos deben tratar de reducir su huella de carbono y el impacto ambiental para mitigar el cambio climático, las pautas para las condiciones ambientales deben considerar el clima local. Las directrices ambientales para exposiciones de préstamos internacionales recomiendan una HR estable dentro del rango de 40% a 60% y una T estable en el rango de 15 °C a 25 °C, con fluctuaciones diarias máximas de $\pm 10\%$ de RH y ± 4 °C de T.

La norma europea EN 15757 es una guía que especifica la T y la HR para preservar los bienes culturales, al limitar el daño físico inducido por los ciclos de tensión en objetos que contienen materiales higroscópicos orgánicos. Esta categoría de objetos incluye elementos de madera, pinturas, libros, documentos gráficos, textiles, objetos hechos de hueso, marfil o cuero. Los objetos que contienen materiales higroscópicos orgánicos necesitan niveles y rangos de T y HR determinados individualmente, ya que generalmente se han aclimatado a los entornos en los que han estado expuestos durante períodos de tiempo significativos (UNI EN 15757 2010).

Metodología

Para identificar el nivel de sensibilidad de la colección patrimonial del Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico (UCALP), se realizó un análisis e investigación de las diferentes técnicas y soportes de las más de 750 obras de arte que conforman el acervo del Museo, con el objetivo de caracterizar y clasificar la colección. Se trabajó a partir del "Ordenamiento Numérico de obras" patrimoniales del Museo UCALP ingresadas hasta finales de diciembre de 2018.

El análisis de la colección se organizó mediante una tabla de doble entrada, en la que se volcaron los datos de la colección: n° de obra, año, técnica y soporte. Luego se desglosó el ítem técnica y soporte a fin de conocer con mayor especificidad cómo está integrada la colección. La tabla contiene información sobre las tipologías de obra de arte (escultura, cerámica, dibujo, fotografía, etc.), su técnica y/o material (terracota, mosaico, carbonilla, pastel, tinta, serigrafía, aguafuerte, bordado, etc.) y la materialidad del soporte (madera, cerámica, terciado, tela, yeso, papel, tapiz, etc.).

Al mismo tiempo, se realizó el registro y análisis de las condiciones ambientales de los espacios expositivos del Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico a través de la medición continua de la temperatura y humedad relativa. Se utilizó instrumental de medición de alta precisión para el registro de los parámetros de Temperatura (T) y Humedad Relativa (HR) con una frecuencia de 10 minutos durante la primavera de 2019. Los datos obtenidos en los puntos de medición interior de las salas se compararon con los datos climáticos exteriores medidos en el Aeropuerto de la Ciudad de La Plata. Esta información meteorológica se solicitó al Servicio Meteorológico Nacional y consiste en los valores horarios de temperatura de bulbo seco (TBS), temperatura de punto de rocío (TPR) y humedad relativa (HR), registrados en la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires.

Para la determinación del Rango Objetivo de HR se analizan los límites inferior y superior de las fluctuaciones de HR, considerando los percentiles 7 y 93 de las fluctuaciones registradas en el período de monitoreo como valores límite (UNI EN 15757 2010). Para su determinación se utilizan los valores registrados en la Sala Soldi entre el 21 de septiembre y el 21 de diciembre de 2019, ya que la misma se encuentra en una posición central dentro del Museo, por lo que sus variables muestran menor dispersión. De esta forma se determina que el Rango Objetivo de fluctuaciones de T se encuentra entre 18 °C y 27 °C. Utilizando la misma metodología se determina el Rango Objetivo de HR, siendo los límites 40% y 70 %.

Resultados

El análisis permitió determinar que la colección patrimonial de arte contemporáneo del Museo está conformada por 350 pinturas, que están realizadas en 10 técnicas y/o materiales distintos (acrílico, acuarela, óleo), sobre 8 tipos de soporte (cartón, tela, terciado, papel). Además, se identificó que integran la colección 119 esculturas realizadas en 18 técnicas y/o materiales diferentes (bronce, hierro, madera, cemento, yeso). La colección patrimonial está integrada también por: 18 cerámicas, 46 dibujos, 8 fotografías, 115 grabados, 60 obras de técnica mixta, 4 textiles, 3 obras de arte digital y 11 íconos. Si clasificamos la colección según las tipologías identificadas, obtenemos que de un total de 735 obras: el 48% son pinturas, el 16% son esculturas, el 16% grabados, el 8% son obras de técnica mixta, el 6% son dibujos (Fig. 4).

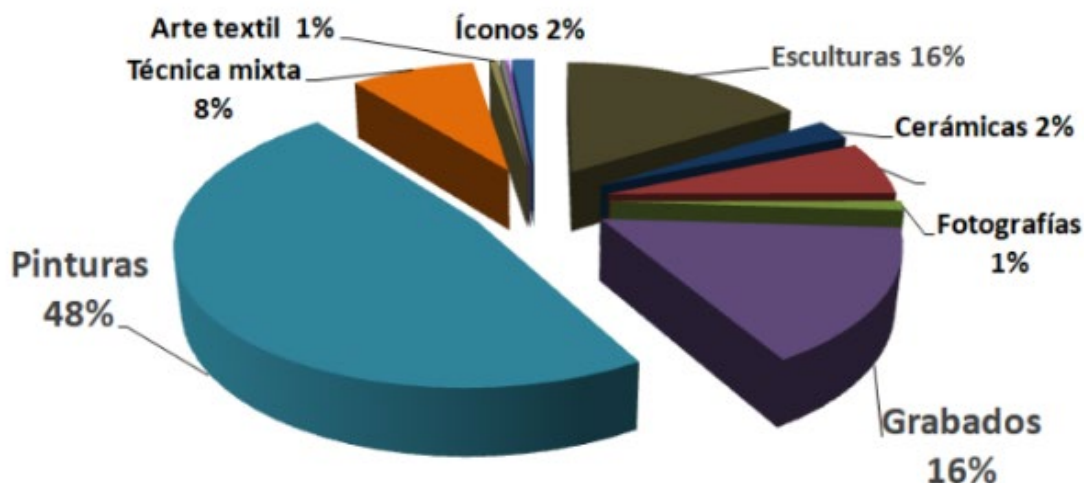


Figura 4. Tipologías de obras de arte Colección patrimonial Museo UCALP.

En referencia a la materialidad, se clasificaron las cerámicas en 8 técnicas y/o materiales diferentes con 3 tipos de soportes; los dibujos se agruparon en 10 técnicas distintas y 2 tipos de soportes; entre los grabados se diferencian 13 técnicas distintas y 3 tipos de soportes. Si consideramos los materiales utilizados en las distintas obras, obtenemos que: el 40% corresponde a obras realizadas con pigmentos naturales, pátinas, esmaltes y/o tintes; el 17% comprende las obras textiles y aquellas que utilizan lienzos como soportes; el 14% refiere a los dibujos, grabados y fotografías; el 10% está integrado por esculturas realizadas en madera y soportes de madera o terciados de diferentes obras.

A partir de los datos de T y HR registrados durante el mes de octubre de 2019 en las Salas de Exhibición del Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico, se realiza un gráfico de las curvas de evolución de ambas variables durante ese periodo (Fig. 5). La región naranja delimita los valores de T recomendados de conservación, T entre 15°C y 25°C (IIC e ICOM-CC 2014) y los valores de T determinados por el Rango Objetivo (RO), entre 18°C y 27°C (UNI EN 15757 2010). La región celeste indica los valores de HR recomendados, HR entre 40% y 60% (IIC e ICOM-CC 2014) y los valores de HR determinados por el Rango Objetivo (RO), entre 40% y 70% (UNI EN 15757 2010). Las curvas de color verde grafican los valores de T y HR exteriores, registrados en el Aeropuerto de La Plata por el Servicio Meteorológico Nacional. Las curvas de color naranja grafican los datos de T y HR registrados en la Sala Sassone, las curvas de color rojo grafican los datos de T y HR registrados en la Sala del Crucifijo, las curvas de color violeta grafican los datos de T y HR registrados en la Sala Soldi. Considerando los datos medidos en la Sala Sassone se puede afirmar que el 100% de los valores de T se encuentran dentro de los Valores Recomendados de conservación, mientras que el 86% de los valores de T se encuentran dentro del Rango Objetivo (RO). Por otro lado, el 83% de los valores de HR se encuentran dentro del RO. En el caso de la Sala del Crucifijo se puede afirmar que el 98% de los valores de T se encuentran dentro de los Valores Recomendados, mientras que el 80% de los valores de T se encuentran dentro del RO. Finalmente, el 83% de los valores de HR se encuentran dentro del RO.

**Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico
Octubre 2019 (Primavera)**

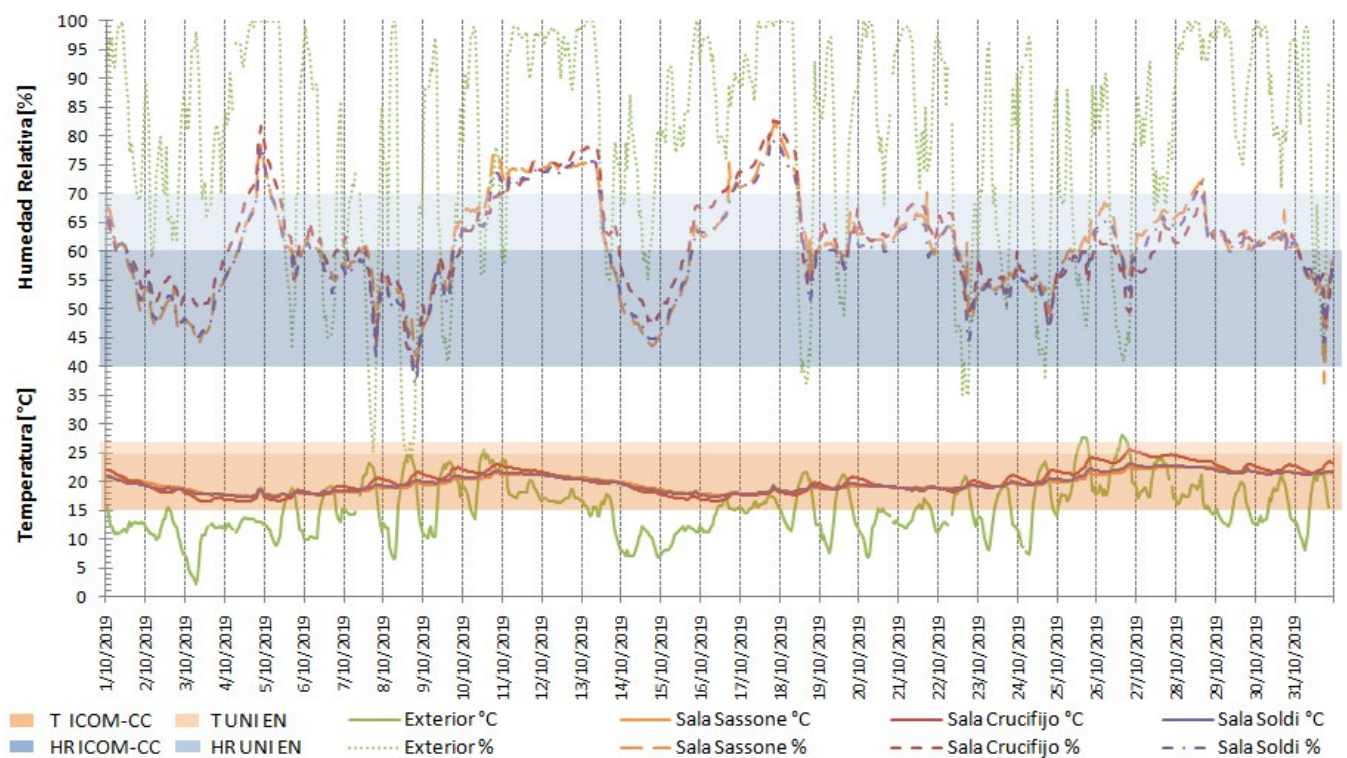


Figura 5. Curvas de evolución de T y HR durante la primavera.

Conclusiones

Si bien el Museo fue inaugurado en 1980, su colección patrimonial está conformada por obras que datan del año 1902 hasta la actualidad, por tanto se caracteriza por su valor histórico y patrimonial. La colección es dinámica, el Museo realiza muestras colectivas de un mes de duración, es frecuente que artistas que exponen de forma temporal donen una obra que pasa a integrar el acervo. En el espacio expositivo del Museo, se encuentra el Sector Patrimonio, en el cual se expone una obra distinta de la colección patrimonial en cada muestra mensual. De esta manera, se visibiliza la colección y se la acerca al público a fin de que éste la conozca, valore y conserve.

En la colección es posible encontrar obras de artistas de gran trayectoria junto a jóvenes emergentes, tanto nacionales como extranjeros, por lo que es un acervo representativo del arte de diferentes generaciones. La colección es heterogénea en sus temas, técnicas y materiales, conservando obras de arte tradicional así como innovadoras y digitales. La caracterización y clasificación de la colección, según las tipologías de obras de arte y origen de sus materiales, permitió conocer de forma específica la diversidad de materiales presentes en las obras de arte contemporáneo del Museo. Esta información es necesaria para poder establecer futuras estrategias de conservación preventiva diferenciadas de acuerdo a los niveles de sensibilidad de estos materiales.

Por último, considerando los datos medidos en la Sala Sassone se puede afirmar que el 100% de los valores de T se encuentran dentro de los Valores Recomendados de conservación, mientras que el 86% de los valores de T se encuentran dentro del Rango Objetivo (RO). Por otro lado, el 83% de los valores de HR se encuentran dentro del RO. En el caso de la Sala del Crucifijo se puede afirmar que el 98% de los valores de T se encuentran dentro de los Valores Recomendados, mientras que el 80% de los valores de T se encuentran dentro del RO. Finalmente, el 83% de los valores de HR se encuentran dentro del RO. Durante la próxima etapa de esta investigación se realizará el registro y análisis de las condiciones ambientales a través de la medición continua de la temperatura y humedad relativa durante el verano, otoño e invierno.

Referencias bibliográficas

ASHRAE. 2011. "Museums, galleries, archives, and libraries". En: *ASHRAE Handbook - HVAC Applications*.

AVRAMI, E.; DARDES, K.; DE LA TORRE, M.; HARRIS, S.; HENRY, M. y JESSUP, W. 1999. *Evaluación para la Conservación: Modelo Propuesto para evaluar las Necesidades de Control del Entorno Museístico*. Los Angeles: Getty Conservation Institute.

CCI. 2017. *Agents of deterioration*.

<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration.html>

(Fecha de consulta: 01/03/2019).

CCI e ICCROM. 2016. *The ABC Method. A risk management approach to the preservation of cultural heritage*. Ottawa: Canadian Conservation Institute.

<https://www.iccrom.org/publication/abc-method-risk-management-approach-preservation-cultural-heritage>

(Fecha de consulta: 01/02/2020).

CIE. 2004. *Technical Report. Control of damage to museum objects by optical radiation*. Vienna: International Commission on Illumination.

CORGNATI, E.P.; FABI, V. y FILIPPI, M. 2009. "A methodology for microclimatic quality evaluation in museums: Application to a temporary exhibit". *Building and Environment* 44 (6): 1253-1260. <https://doi.org/10.1016/j.buildenv.2008.09.012>

(Fecha de consulta: 01/02/2020).

CORGNATI, E.P. y FILIPPI, M. 2010. "Assessment of thermo-hygrometric quality in museums: Method and in-field application to the Duccio di Buoninsegna exhibition at Santa Maria della Scala (Siena, Italy)". *Journal of Cultural Heritage* 11(3):345-349.

<https://doi.org/10.1016/j.culher.2009.05.003>

(Fecha de consulta: 01/02/2020).

DI SANTO, W.P. 2014. "El Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico de la Universidad Católica de La Plata". En: *Actas del Encuentro Museos en Edificios Patrimoniales*, pp. 163-172. Buenos Aires: CICOP Argentina, ICOM Argentina, Museo Banco Provincia.

GARCÍA SANTA CRUZ, M.G.; GARCÍA SANTA CRUZ, M.J. y DI SANTO, W.P. 2017. "Conservación preventiva aplicada a espacios expositivos. Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico". *Arte e Investigación* 13:112-123.

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/522/921>

(Fecha de consulta: 01/02/2020).

ICOM-CC. 2008. *Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible*. Resolución adoptada por los miembros de ICOM-CC durante la 15ª Conferencia Trienal, New Delhi, septiembre de 2008.

https://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/2008_Terminologia_ICOM.pdf

(Fecha de consulta: 01/02/2020).

IIC e ICOM-CC. 2014. *Environmental Guidelines – IIC and ICOM-CC Declaration*.

<https://www.iiconservation.org/archives/about/policy-statements/environmental-guidelines>

(Fecha de consulta: 01/02/2020).

MICHALSKI, S. 2007. "Preservación de las colecciones". En: *Cómo administrar un Museo: Manual Práctico*. La Habana: UNESCO.

TANDON, A. 2013. *ICCROM programme on disaster and risk management, a background paper*.

http://www.iccrom.org/wp-content/uploads/RDRM-Background-paper_AT_REV_30-April-2.pdf

(Fecha de consulta: 01/02/2020).

UNI EN 15757. 2010. *Conservation of Cultural Property - Specifications for temperature and relative humidity to limit climate - induced mechanical damage in organic hygroscopic materials*. Milano: Ente Nazionale Italiano di Unificazione.

GESTIÓN DE RIESGOS PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO

José Luiz Pedersoli Jr.¹

Resumen

Identificar de manera integral, priorizar y tratar los riesgos que afectan a las colecciones de arte contemporáneo es esencial para garantizar la sostenibilidad de las mismas y para optimizar sus beneficios para la sociedad a través del tiempo. Este artículo presenta conceptos y herramientas básicos para la gestión de riesgos a los que se ve expuesto el patrimonio cultural, enfocando en algunas de las especificidades del arte contemporáneo (presencia de materiales 'no convencionales', componentes digitales, intención del artista, etc.). También se discute el impacto de la pandemia de COVID-19 sobre la gestión de riesgos para las colecciones de arte contemporáneo.

Palabras clave: riesgo; gestión; patrimonio cultural; arte contemporáneo; sostenibilidad.

Entendiendo el riesgo

Riesgo se puede definir como la posibilidad de que suceda algo que tendrá un impacto negativo en los objetivos.

Para gestionar el riesgo, por lo tanto, es necesario tener bien claro:

- ¿Cuáles son los objetivos?
- ¿Qué puede suceder?
- ¿Cuál es la posibilidad?
- ¿Cuál sería el impacto?

¿Cuáles son los objetivos en cuanto al uso y la preservación de las colecciones? En el caso de los museos, por ejemplo, estos derivan de la misión institucional. En colecciones privadas, los objetivos pueden ser distintos. Si no tenemos bien claro cuáles son los objetivos, no es posible definir ni hacer una gestión eficaz de los riesgos. Esto tiene implicaciones importantes para los museos que aún no poseen una misión institucional bien elaborada.

En el caso específico del arte contemporáneo, es importante considerar también la intención del artista. Es posible que esta última no coincida con los objetivos (misión) del museo, lo que impactaría en la comprensión y gestión de los riesgos para las obras. Además, un eventual conflicto de propósitos entre el artista y el museo, especialmente si hay implicaciones legales, puede ser un riesgo corporativo para la institución.

¿Qué puede suceder teniendo un impacto negativo sobre los objetivos en cuanto al uso y la preservación de las colecciones? En general, eso incluye eventos probabilísticos o procesos acumulativos que afectan la función deseada y/o la accesibilidad de la colección en el horizonte temporal de interés. Hay una multitud de amenazas naturales y antropogénicas que pueden afectar a las colecciones de esta manera. Para la gestión de riesgos es importante que tales amenazas sean identificadas de manera integral. De lo contrario, nuestras decisiones y el uso de los recursos disponibles se basarán en una comprensión parcial de la realidad y por lo tanto serán menos eficaces.

¹ ICCROM - International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property. jlp@iccrom.org

Se han desarrollado herramientas para auxiliar en la identificación de riesgos, que requieren considerar diferentes causas/mecanismos y hacer observaciones en diferentes niveles alrededor de las colecciones. Como ejemplo, se presentan a continuación los 10 Agentes de Deterioro y los 6 Niveles de Envoltura. El primero reúne en diez “agentes” todas las amenazas que pueden ocasionar alteraciones materiales y/o comprometer la accesibilidad (física o intelectual) a las obras. El segundo superpone los diferentes niveles de envoltura alrededor de las obras, los cuales pueden contener fuentes de los “agentes” y/o proporcionar rutas a través de las cuales los “agentes” oriundos de niveles más externos pueden llegar hasta la colección (por ejemplo, infiltración de agua de lluvia a través del techo; fuga de tuberías dentro del edificio; creación de microclimas inadecuados en el interior de vitrinas o embalaje de las obras). Un análisis cruzado sistemático de todos los “agentes” y “niveles” permite una identificación más completa de los riesgos, o sea, de los posibles eventos o procesos que pueden suceder y tener un impacto negativo sobre la colección.



Figura 1. Los 10 agentes de deterioro y los 6 niveles de envoltura para las colecciones (ICCROM-CCI 2016: 29, 51).

Es importante tener en cuenta que muchas veces el riesgo incluye la confluencia o la sucesión de múltiples amenazas (primarias y secundarias) a través de diferentes niveles de envoltura (p.ej. un terremoto puede causar el rompimiento de las tuberías de gas y agua del edificio del museo, resultando en daños a la colección por fuerzas físicas, fuego y agua. Conjuntamente, las colecciones pueden quedar más vulnerables al robo después del terremoto en el caso de colapso parcial del edificio del museo).

En el caso específico del arte contemporáneo, además de los riesgos comunes a las otras tipologías de patrimonio, emergen riesgos relacionados al deterioro de los materiales “no convencionales” (p.ej. los diferentes polímeros sintéticos utilizados en la confección de muchas de las obras), a posibles daños/fallas de componentes digitales/electrónicos de las obras (incluso obsolescencia de hardware/software) y a posibles conflictos entre los objetivos del museo y la intención del artista.

Una vez identificados los riesgos de manera completa, el próximo paso es definir sus respectivos niveles de prioridad para mitigación. Para hacerlo es necesario evaluar la posibilidad de ocurrencia y el impacto esperado de cada riesgo. Es importante tener en cuenta ambos factores (posibilidad e impacto), de lo contrario la comprensión del riesgo será equivocada. La combinación de ambos factores es lo importante, o sea: *riesgo = posibilidad x impacto*.

Para los riesgos asociados a los procesos acumulativos (p.ej. el deterioro gradual de los materiales), la evaluación de su ocurrencia debe centrarse en la tasa de acumulación del daño/pérdida. Para los riesgos asociados a los eventos probabilísticos (p.ej. incendios, robos, inundaciones, infestaciones, etc.), la evaluación de su posibilidad de ocurrencia se basa normalmente en las estadísticas disponibles. Una preocupación recurrente entre los profesionales e instituciones que llevan a cabo la evaluación de riesgos para las colecciones patrimoniales es la ausencia de datos y estadísticas sobre tales eventos. Una forma efectiva de superar el problema es consultar la memoria institucional de una muestra representativa de organizaciones en el contexto de interés y agregar los resultados para generar estadísticas sólidas para el análisis de riesgos. Cuanto mayor sea la muestra, mejores serán las estadísticas. La tabla a continuación muestra los resultados obtenidos por este método con una muestra de 30 museos gestionados por el Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

	Hurto - exhibición	Hurto - reserva	Hurto - total	Robo (mano amada)	Vandalismo	Insetos	Roedores	Filtraciones - lluvias	Fugas - tuberías	Inundación	Golpes	Incendio
Tiempo medio entre eventos por institución (años):	36	178	30	297	25	4	69	10	42	89	9	891
Número medio de obras afectadas por evento:	2	10	3	19	1	24	11	128	13	1627	2	7417

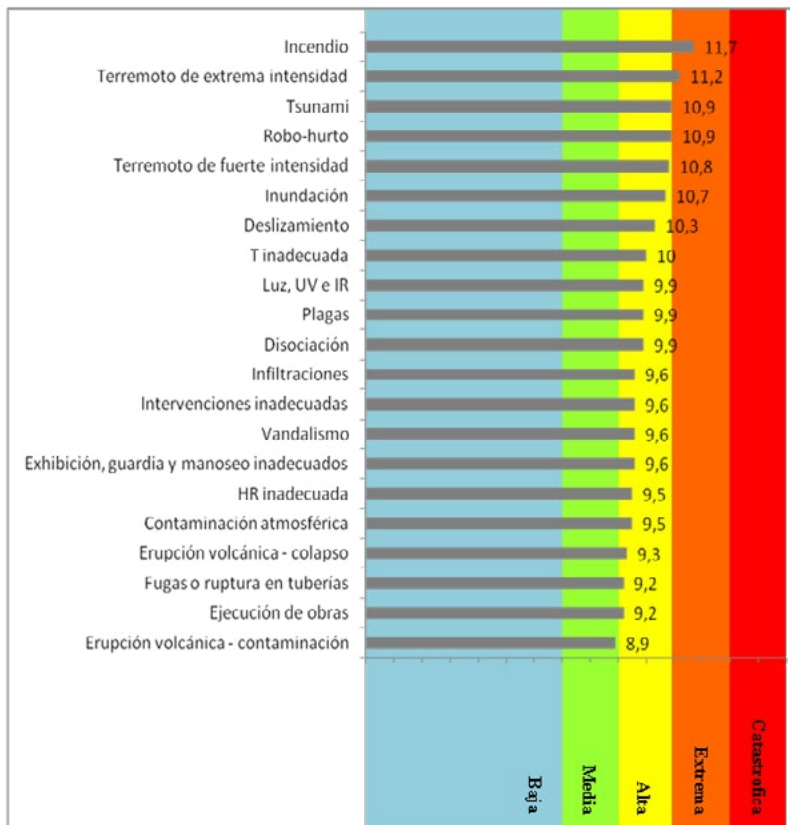
Tabla 1. Estadísticas de eventos dañinos para colecciones museológicas brasileñas (Pedersoli 2014:7).

El impacto de los riesgos, a su vez, es evaluado en términos de la *pérdida de valor esperada en la colección*. Eso depende de la parte de la colección afectada (cantidad de obras y su valor relativo) y de la gravedad del daño en las obras afectadas. El nivel de exposición de las obras a un determinado agente de deterioro y la vulnerabilidad de las mismas a este agente determinan la parte de la colección que será afectada y el tipo de daño esperado. El daño o pérdida solamente ocurren cuando elementos vulnerables son expuestos a los agentes de deterioro. Por ejemplo, en un escenario hipotético de riesgo de inundación a partir del desborde de un río que pasa próximo a un museo de arte, la parte de la colección más probablemente afectada serían las obras almacenadas en el subsuelo del museo y posiblemente aquellas en exhibición en la planta baja del edificio. El daño esperado en las obras afectadas incluye deformaciones/roturas o daños físicos, contaminación, crecimiento de moho, disociación. La pérdida de valor para la colección dependerá de la gravedad de esos daños y del valor/importancia de las obras afectadas. Cuando obras de alto valor son gravemente dañadas, la pérdida de valor en la colección es más grande.

El análisis de los riesgos se puede llevar a cabo de forma cualitativa o cuantitativa. En el primer caso, la *posibilidad* de ocurrencia y el *impacto* esperado de cada riesgo son calificados, por ejemplo, como alto, medio o bajo. El nivel de prioridad de los diferentes riesgos es determinado a partir de las combinaciones *posibilidad-impacto* resultantes (alto-alto, alto-medio, alto-bajo, medio-medio, medio-bajo, bajo-bajo). En el segundo caso, los riesgos son cuantificados en términos de la *pérdida de valor esperada en el patrimonio cultural por unidad de tiempo* (p.ej. 1% pérdida de valor al año). Una metodología para el análisis cuantitativo de riesgos para el patrimonio cultural ha sido desarrollada por el ICCROM (ICCROM-CCI 2016). A continuación se presentan la escala de cuantificación de la magnitud del riesgo utilizada en esta metodología y un ejemplo de priorización de riesgos a partir del análisis cuantitativo de su magnitud.

RIESGOS

Grado de prioridad del riesgo	MR	Pérdida de valor esperada en la población de bienes muebles
13,5 - 15 Prioridad catastrófica Toda o casi toda la población de bienes muebles se perderá en unos pocos años.	15	100% en 1 año
	14,5	30% al año
	14	10% al año = 100% en 10 años
11,5 - 13 Prioridad extrema Daño significativo en toda la población de bienes muebles o la pérdida total de una fracción significativa de la misma en aproximadamente una década. O bien, la pérdida total o una pérdida grande de la población en aproximadamente un siglo.	13,5	3% al año = 30% a cada 10 años
	13	10% a cada 10 años = 100% en 100 años
	12,5	3% a cada 10 años = 30% a cada 100 años
	12	1% a cada 10 años = 10% a cada 100 años
9,5 - 11 Prioridad alta Pérdida de valor significativa en una fracción pequeña de la población de bienes muebles o una pérdida de valor pequeña en la mayor parte de la misma en aproximadamente un siglo.	11,5	0,3% a cada 10 años = 3% a cada 100 años
	11	1% a cada 100 años
	10,5	0,3% a cada 100 años
	10	0,1% a cada 100 años
7,6 - 9,4 Prioridad media Daño pequeño o una pérdida de valor similar en muchos siglos. O bien, una pérdida significativa en la mayor parte de la población de bienes muebles en el transcurso de varios milenios.	9,5	0,03% a cada 100 años
	9	0,1% a cada 1.000 años = 1% a cada 10.000 años
	8,5	
	8	0,01% a cada 1.000 años = 0,1% a cada 10.000 años
7 e inferior Prioridad baja Daño mínimo o insignificante en una fracción mínima de la población de bienes muebles en varios milenios.	7,5	
	7	0,001% a cada 1.000 años = 0,01% a cada 10.000 años
	6,5	
	6	0,0001% a cada 1.000 años = 0,001% a cada 10.000 años
	5,5	
	5	0,00001% a cada 1.000 años = 0,0001% a cada 10.000 años



GRADO DE PRIORIDAD

Tabla 2. Escala cuantitativa de magnitud del riesgo (MR) y ejemplo de priorización de riesgos según sus respectivas magnitudes (ICCROM-CCI 2016:97).

No debemos olvidarnos que siempre existirá incertidumbre en el análisis de los riesgos, pues estamos hablando del futuro, o sea, de algo que puede suceder. Por lo tanto, es importante considerar diferentes escenarios (posibles futuros) para cada uno de los riesgos. Debemos incluir el escenario más probable, pero también el mejor y el peor de todos los casos, indicando de manera transparente nuestras suposiciones.

En el caso específico del arte contemporáneo, existe una mayor incertidumbre para comprender los riesgos debido a una mayor falta de conocimiento sobre el comportamiento de los materiales “no convencionales” y de los componentes digitales/electrónicos de las obras. La complejidad conceptual y el mantenimiento de su integridad en las obras de arte contemporáneo tienden a aumentar la incertidumbre en la toma de decisión y, por lo tanto, en la comprensión de los riesgos. La investigación y la difusión de conocimientos y experiencias sobre esos temas son fundamentales para reducir la incertidumbre y mejorar nuestra capacidad para gestionar los riesgos en las colecciones de arte contemporáneo.

Además de comprender los riesgos, es esencial comunicarlos de forma clara e inequívoca con todos los públicos y, en particular, con aquellos que toman las decisiones. Si fallamos en la comunicación, los riesgos pueden no ser plena o correctamente entendidos. Esto, a su vez, puede conducir a una disminución de los niveles de interés y participación de las partes involucradas, así como también a tomar decisiones equivocadas y realizar acciones infructuosas en el tratamiento de los riesgos. Una forma útil para comunicar los riesgos es mediante una oración-resumen.

La oración-resumen de un riesgo es un texto corto, coherente, claro y significativo, que se refiere al futuro, identifica la amenaza o el agente de deterioro, describe el efecto adverso esperado y especifica la parte de la colección que (más probablemente) será afectada. Por ejemplo: *La falta de mantenimiento y de planificación previa para sustitución de los componentes electrónicos de las*

obras de arte contemporáneo de la colección resultará en la imposibilidad de exhibirlas debido a la ocurrencia de fallas y problemas de obsolescencia en esos componentes. Para fines del análisis detallado de los riesgos, las oraciones-resumen se expanden en escenarios que contienen todos los datos y elementos necesarios para comprender completamente el riesgo: agente(s) de deterioro, exposición x vulnerabilidad, posibilidad de ocurrencia x impacto esperado, medidas mitigadoras existentes y faltantes, capacidad de respuesta de la institución, etc.

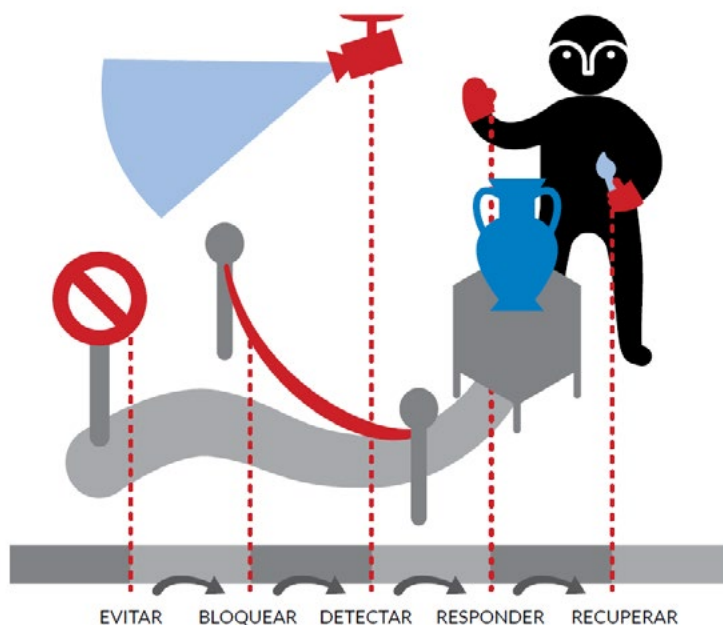


Figura 2. Las 5 etapas de control para el tratamiento de riesgos (ICCROM-CCI 2016:106).

Tratando el riesgo

Una vez identificados y priorizados los riesgos, es posible desarrollar opciones eficaces para eliminarlos o reducirlos de acuerdo a las prioridades establecidas. Al desarrollar estas opciones, siempre es útil considerar qué se puede hacer, en cada uno de los niveles de envoltura alrededor de la colección, para reducir la posibilidad de ocurrencia y/o el impacto de cada riesgo.

Otra herramienta conceptual importante, para el desarrollo de opciones de tratamiento, es pensar de forma sistemática qué se puede hacer en 5 diferentes etapas para el control de los riesgos. Estas etapas, que se presentan a continuación, forman una secuencia lógica de acción para el tratamiento de los riesgos para las colecciones.

1. EVITAR la causa del riesgo o cualquier cosa que lo exacerbe. Esta es la acción más lógica y eficaz (cuando sea posible). Por ejemplo, reubicar las obras de arte contemporáneo que contienen materiales orgánicos vulnerables (incluso los polímeros sintéticos) para evitar la incidencia directa de la luz solar sobre las mismas y su consecuente deterioro; evitar almacenar obras que contienen materiales químicamente inestables cuyos productos de deterioro sean potencialmente nocivos (p.ej. la espuma de poliuretano - PUR) en contacto directo o muy cerca de otras obras; llevar a cabo el mantenimiento y la planificación previa de sustitución de los componentes electrónicos/digitales de las obras para evitar pérdida de acceso debido al mal funcionamiento y problemas de obsolescencia; consultar previamente con el artista sobre su intención con respecto a la obras para evitar problemas de interpretación, reinstalación y conservación, los cuales pueden resultar en la alteración del sentido conceptual de la obra y/o pérdida de accesibilidad.

2. BLOQUEAR los agentes de deterioro. Si no es posible evitar la amenaza, la siguiente acción más lógica es interponer una barrera protectora eficaz en algún lugar entre las obras de la colección y la fuente del agente. Por ejemplo, instalar barreras para bloquear la incidencia directa de la luz solar sobre las obras de arte contemporáneo que contienen materiales orgánicos vulnerables (incluso los polímeros sintéticos); almacenar y exhibir las obras de arte contemporáneo que contienen componentes electrónicos/digitales en embalajes y vitrinas adecuadas para bloquear el contacto con el agua (en eventuales situaciones de fugas y filtraciones) y la entrada de polvo, lo que puede resultar en daños irreversibles de tales componentes.

3. DETECTAR los agentes de deterioro y sus efectos en la colección. Es importante monitorear los diferentes agentes para poder reaccionar rápidamente en caso de que representen un peligro inminente o empiecen a dañar las obras de la colección. Sin embargo, la detección sola no es suficiente. Tenemos que estar preparados para responder de manera eficaz siempre que se detecta un problema. Por ejemplo, monitorear la colección visualmente y de manera sistemática para detectar posibles situaciones de riesgo y problemas de deterioro en sus fases iniciales; instalar sistemas para detección de incendio, cámaras de seguridad, monitoreo climático, etc.

4. RESPONDER a la presencia y acción dañina de los agentes de deterioro. Esta etapa incluye toda la planificación y preparación para asegurar una respuesta rápida y eficiente del museo cada vez que sea necesario. Las acciones de DETECTAR y RESPONDER deben ser siempre abordadas juntas cuando se desarrollan opciones de tratamiento de los riesgos. Por ejemplo, capacitación del equipo del museo para reaccionar adecuadamente en casos de principios de incendio, infestaciones, fugas/filtraciones, actividades/comportamientos sospechosos contra la seguridad de las obras, primeros signos de deterioro en las obras, etc.; adquisición de materiales para creación de un *kit de emergencia* para la colección.

5. RECUPERAR de los daños y pérdidas sufridos por las obras. Si todo lo demás falla, la única opción que queda es tratar de recuperar los ítems afectados por los agentes de deterioro. En este sentido, se pueden adoptar diferentes tipos de acciones previas, incluyendo, por ejemplo, la documentación completa y actualizada de la colección, la contratación de seguros para la colección o prever la asignación de los recursos necesarios para la recuperación de las obras afectadas por diferentes siniestros, etc.

Las *5 etapas de control* incluyen tanto acciones preventivas como reactivas para reducir los riesgos a la colección. Por supuesto, la prevención es siempre más importante y eficaz que la reacción. Sin embargo, una gestión de riesgos responsable y bien hecha debe integrar estas dos esferas de acción para que se logren efectivamente los resultados deseados.

Después de considerar las diferentes posibilidades para la eliminación o reducción de los riesgos prioritarios mediante las combinaciones de *niveles* y *etapas*, el resultado suele ser una larga lista de opciones. ¿Cuáles son las mejores? En este punto se hace necesaria una evaluación crítica y bien orientada para seleccionar la combinación de opciones que mejor satisfaga las necesidades específicas de la colección. Para hacerlo es importante tener en cuenta los siguientes criterios:

- ¿En qué medida la opción reduce el riesgo? ¿Elimina completamente, reduce significativamente, o proporciona sólo una reducción 'moderada' o 'pequeña' del riesgo? Nuestro objetivo principal es desarrollar y seleccionar opciones viables que eliminen o reduzcan en gran medida cada uno de los riesgos prioritarios para la colección.
- ¿Cuánto cuesta implementar la opción? Algunas opciones tienen costos iniciales (instalación) y posteriormente costos permanentes de mantenimiento.
- ¿La opción reduce más de un riesgo simultáneamente?
- ¿La opción introduce nuevos riesgos para la colección?

La relación costo-beneficio de cada opción - donde el beneficio corresponde al grado de reducción del riesgo - suele ser útil en la planificación presupuestaria para justificar las acciones de mitigación propuestas.

Gestión de riesgos durante la pandemia de COVID-19

Debido a la situación de la pandemia de COVID-19, muchos museos tuvieron que suspender sus actividades y cerrar con poco tiempo para prepararse. Como resultado, las colecciones en las reservas y en exhibición se dejaron prácticamente como estaban cuando el museo aún estaba abierto. En muchos museos se ordenó apagar los equipos eléctricos. Además, el acceso del personal de los museos ha sido restringido. Ante la incertidumbre sobre la previsión de reapertura, hay una preocupación creciente sobre la salvaguardia de las colecciones. ¿Cuál es el impacto de esta situación de *lockdown* en términos de los riesgos para las colecciones?

A continuación se presenta un breve análisis del impacto del *lockdown* sobre las diferentes etapas de control para algunos de los riesgos que normalmente afectan a las colecciones.

Riesgo	Impacto del <i>lockdown</i> sobre las etapas de control (breve análisis)				
	EVITAR	BLOQUEAR	DETECTAR	RESPONDER	RECUPERAR
Robo	El edificio desocupado es más vulnerable al robo.	Las barreras físicas no cambian. ¿Están todas activadas?	¿Hay cámaras de seguridad y alarma con acceso remoto? No hay nadie en la institución para detectar intentos de robo.	No hay nadie en la institución para responder a intentos de robo.	La capacidad de recuperar las obras robadas no cambia.
Vandalismo	El edificio desocupado es más vulnerable al vandalismo. Por otro lado, se reduce la posibilidad de vandalismo si no hay circulación de gente / visitantes.	Las barreras físicas no cambian. ¿Están todas activadas?	¿Hay cámaras de seguridad y alarma con acceso remoto? No hay nadie en la institución para detectar intentos de vandalismo.	No hay nadie en la institución para responder a intentos de vandalismo.	La capacidad de recuperar las obras dañadas es inferior por falta de espacio y personal durante el <i>lockdown</i> .
Filtraciones - Lluvias	No se puede evitar las lluvias. ¿El <i>lockdown</i> ocurre durante el período de lluvias?	Las barreras físicas no cambian. ¿Están todas activadas?	No hay nadie en la institución para detectar filtraciones.	No hay nadie en la institución para hacer el primer auxilio a las obras impactadas por el agua.	La capacidad de recuperar las obras impactadas por el agua es inferior por falta de espacio y personal durante el <i>lockdown</i> .
Inundación - desborde de un río cercano	No se puede evitar las lluvias y el desborde del río. ¿El <i>lockdown</i> ocurre durante el período de lluvias?	Las barreras físicas no cambian. ¿Están todas activadas?	No hay nadie en la institución para detectar la inundación inminente o el inicio de la inundación.	No hay nadie en la institución para hacer los primeros auxilios a las obras impactadas por la inundación	La capacidad de recuperar las obras impactadas por la inundación es inferior por falta de espacio y personal durante el <i>lockdown</i> .
Crecimiento de moho	Ausencia de control climático (equipos apagados). ¿El <i>lockdown</i> ocurre durante un período continuo de elevada humedad relativa (>65%)?	Las barreras físicas no cambian. ¿El edificio cerrado logra mantener la HR en su interior a niveles aceptables?	No hay nadie en la institución para detectar el crecimiento de moho en las obras.	No hay nadie en la institución para responder a problemas de moho en las obras.	La capacidad de recuperar las obras afectadas por mohos es inferior por falta de espacio y personal durante el <i>lockdown</i> .
Infestaciones - plagas (insectos, ratones)	El edificio desocupado puede ser un ambiente más 'atractivo' para las plagas. Por otro lado, no hay consumo de alimentos; menos residuos orgánicos.	Las barreras físicas no cambian. ¿El edificio cerrado logra bloquear la entrada de plagas? ¿Está todo bien cerrado?	No hay nadie en la institución para detectar problemas de infestación de las obras.	No hay nadie en la institución para responder a problemas de infestación de las obras.	La capacidad de recuperar las obras infestadas es inferior por falta de espacio y personal durante el <i>lockdown</i> .
Contaminación - polvo	Ausencia de circulación de personas en el interior del edificio reduce la cantidad de polvo en suspensión.	Las barreras físicas no cambian. ¿El edificio cerrado logra bloquear la entrada de polvo. ¿Está todo bien cerrado? ¿El aire donde se ubica el edificio contiene mucho polvo?	No hay nadie en la institución para detectar problemas de contaminación de las obras.	No hay nadie en la institución para responder a problemas de contaminación de las obras.	La capacidad de recuperar las obras contaminadas es inferior por falta de espacio y personal durante el <i>lockdown</i> .

Incendio	Equipos eléctricos apagados y ausencia de actividades en el edificio reducen las causas de incendios. ¿Todos los equipos eléctricos están apagados?	Las barreras físicas no cambian.	No hay nadie en la institución para detectar principio de incendio. ¿Hay detectores y alarma de incendio con conexión remota?	No hay nadie en la institución para responder a principios de incendio. ¿Hay sistema automático de supresión?	La capacidad de recuperar las obras impactadas por el fuego es inferior por falta de espacio y personal durante el lockdown.
Daños por la luz	Lámparas apagadas.	Las barreras físicas no cambian. ¿El edificio cerrado logra bloquear la luz solar? ¿Está todo bien cerrado?			
Daños por manipulación / golpes	No hay público y nadie manipula las obras.				
Deterioro químico	Ausencia de control climático en las reservas (equipos apagados). ¿El lockdown ocurre durante un período de elevadas temperaturas?				
Extravío de obras	No se está trabajando con las obras. Por otro lado, trabajos con las obras que fueron interrumpidos y no fueron bien documentados pueden resultar en extravíos.				
Pérdida de información	No se está trabajando con las obras. Por otro lado, actividades de documentación interrumpidas, o el hecho de trabajar con archivos digitales en computadoras personales pueden resultar en pérdidas.				

Tabla 3. Impacto del lockdown sobre las etapas de control (breve análisis).

Mientras que la tendencia general es de un incremento de los riesgos para las colecciones, en algunos casos específicos la expectativa es de reducción (p.ej. daños a las obras por exposición a la luz y por manipulación/golpes). Obviamente, el comportamiento de los riesgos durante la situación de *lockdown* de los museos depende de su contexto específico - cada caso es un caso y debe ser analizado individualmente en detalle.

La pandemia también ha generado preocupación por la (posible) contaminación de las obras y espacios de los museos con el virus SARS-CoV-2. Mientras el virus no afecta a las obras, había inquietud sobre la posible infestación de funcionarios y del público (después de la reapertura) por contacto con obras y otras superficies eventualmente contaminadas con el virus. Estudios científicos recientes indican que la supervivencia máxima del virus en materiales comúnmente encontrados en los museos, archivos y bibliotecas es del orden de 10 días (OCLC 2020). Esto implica la imposibilidad de supervivencia de cualquier contaminación vírica eventualmente ocurrida previa al cierre de los museos si los mismos quedaron cerrados por varios meses. Por lo tanto, en esos casos, no se justifica la necesidad de procedimientos de desinfección en el interior de los museos. En la eventualidad de que sea absolutamente necesario llevar a cabo una desinfección en el interior del museo, es primordial la consulta previa a un técnico especializado en conservación de bienes culturales. Distintas publicaciones se encuentran disponibles sobre este tema².

Quizás el riesgo más grande resultante de la pandemia es el cierre y la suspensión permanente de las actividades de los museos. En este momento de crisis es más esencial que nunca el soporte de las autoridades competentes y de la población para garantizar la sostenibilidad de esas instituciones vitales para nuestra sociedad.

Conclusión

Gestionar los riesgos para el arte contemporáneo significa transmitir el valor y los beneficios de este patrimonio cultural para las generaciones futuras con la menor pérdida posible. En otras palabras, la gestión de los riesgos permite optimizar los beneficios de las colecciones para nuestra sociedad a través del tiempo.

A partir de la identificación integral (desde eventos catastróficos hasta procesos graduales y acumulativos), el análisis y la priorización de los riesgos que afectan a una determinada colección en su contexto específico, estaremos mejor preparados e informados para tomar decisiones eficaces destinadas a su protección y uso sostenible. Esto se vuelve particularmente relevante en situaciones donde los recursos disponibles son limitados y tenemos que elegir entre diferentes opciones.

Gestionar riesgos implica también la colaboración interdisciplinaria e intersectorial, la consulta a todas las partes interesadas, la comunicación eficaz, monitoreo y revisión. Es un proceso continuo, que debe ser integrado al sistema más amplio de gestión institucional y políticas nacionales de patrimonio cultural. A pesar de ser una poderosa herramienta de gestión, basada en robustos criterios técnico-científicos y dedicada a maximizar los beneficios sociales del patrimonio cultural, el compromiso de los tomadores de decisión es esencial para lograr tales objetivos.

Juntamente con el proyecto regional en curso para evaluar las necesidades de capacitación para la gestión y la conservación del arte contemporáneo en América Latina y el Caribe³, el ICCROM promueve la utilización de la gestión de riesgos para este importante patrimonio cultural.

Referencias bibliográficas

ICCROM-CCI. 2016. *Guía de Gestión de Riesgos para el Patrimonio Museológico*. https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-01/guia_de_gestion_de_riesgos_es.pdf (Fecha de consulta: 04/03/2021).

OCLC. 2020. *REALM Project. REopening Archives, Libraries, and Museums*. <https://www.oclc.org/realm/home.html> (Fecha de consulta: 04/03/2021).

PEDERSOLI JR., J. L. 2014. *A memória institucional como fonte de dados e informações para a análise de riscos ao patrimônio musealizado - Compilação de eventos passados que afetaram negativamente os acervos dos museus do IBRAM*. Informe técnico – IBRAM.

² Ver p.ej. Recomendaciones sobre procedimientos de desinfección en bienes culturales con motivo del COVID-19: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/noticias/2020/2020-04-16-recomendaciones-covid-19.html>

³ Para ampliar, consultar: <https://www.iccrom.org/regions/latin-america-and-caribbean>

Biografías de lxs expositorxs y moderadorxs



Albizuri, Lucía

lalbizuri@cultura.gob.ar

Licenciada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA). Actualmente es coordinadora del Área de Conservación y Rescate de Bienes Culturales de la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales de la Secretaría de Patrimonio Cultural. Asimismo, es docente adjunta en la cátedra de Conservación Preventiva II en la UMSA. Ha intervenido en proyectos de conservación y restauración para el Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti”, Museo Gauchesco y Parque Criollo “Ricardo Güiraldes”, Museo de la Emigración Gallega en Argentina, el Teatro Colón, entre otros.



Alvarez, Ángeles

aalvarez@cultura.gob.ar

Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Desde el año 2010 forma parte del equipo de trabajo abocado a las tareas de Registro y Documentación de Colecciones en el marco del Sistema Nacional de Gestión de Colecciones del Ministerio de Cultura. Participó en el desarrollo del sistema informático CONar -Colecciones Nacionales Argentinas- para el inventario de bienes culturales y en la elaboración de normativas y protocolos sobre la temática.



Bauer, Paula

info@fundacionclorindotesta.org

Licenciada en Artes (orientación Artes Plásticas) por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora independiente de arte argentino y latinoamericano. Previamente trabajó en Fundación Cazadores de Arte y realizó pasantías en ArteBA, en el Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) y en el Museo Nacional de Arte Decorativo. Actualmente trabaja en la Galería van Riel y en la Fundación Clorindo Testa, donde realiza tareas de investigación, educación, comunicación y archivo.

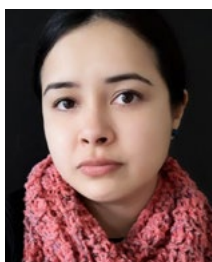


Betancor, Julia

julia@juliabetancor.com

julia@coleccionso.com

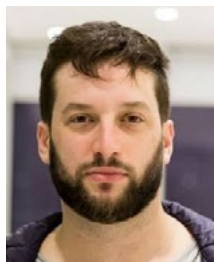
Licenciada y Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en Bellas Artes por Conservación y Restauración de Obras de Arte por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Profesora del Máster de Expertización de Obras de Arte de la Universidad de Nebrija. Directora Asociada de Desarrollo y Gestión del Departamento de Conservación de la Colección Solo y Onkaos, España. Ofrece sus servicios en práctica privada desde hace más de 25 años en el Lab de JB Art Conservation and Collection Care con un equipo multidisciplinar. Co-fundadora de *For the Love of Art* y colaboradora on site de *SIT Spain*. Miembro del American Institute for Conservation (AIC), del International Institute of Conservation (IIC), del International Council of Museums - Committee for Conservation (ICOM-CC) y de la junta Grupo Español GE-IIC (International Institute for Conservation).



Blanco Guerrero, Astrid C.

blancoastrid@qo.fcen.uba.ar

Licenciada en Química de la Universidad de Los Andes de Venezuela. Estudiante de doctorado en Química Orgánica de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, Universidad de Buenos Aires (UBA), en donde estudia la caracterización de materiales en arte moderno y contemporáneo mediante técnicas de espectrometría de masa y espectroscopía infrarroja de reflexión bajo la dirección de la Dra. Marta S. Maier.



Butelman, Matías
matías.butelman@museomoderno.org

Estudió Letras. Es cofundador de *bibliothack*, proyecto de desarrollo de tecnología libre para bibliotecas, archivos y museos, y es líder del capítulo argentino de *Creative Commons*. Desde hace diez años conduce proyectos de transformación digital de instituciones que gestionan información y custodian patrimonio. Actualmente trabaja con el Colegio Nacional de Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Fundación IDA, entre otras organizaciones.



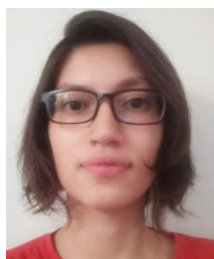
Cantú, Mariela
arcavideoargentino@gmail.com

Preservadora audiovisual, realizadora, curadora e investigadora en Artes y Medios Audiovisuales. Máster en Preservación y Presentación de la Imagen en Movimiento por la Universidad de Ámsterdam. Licenciada y Profesora en Comunicación Audiovisual de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Creadora del Proyecto Arca Video Argentino, su área de investigación se focaliza en la preservación de video magnético. Ha sido curadora y coordinadora de diversas muestras ligadas a las artes audiovisuales contemporáneas. Como artista, ha sido seleccionada y premiada en diversas muestras y festivales nacionales e internacionales.



Casajús, Paula
paula.casajus@mnba.gob.ar

Historiadora del Arte. Jefa del Área de Documentación y Registro del Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina). Responsable del registro, catalogación, inventario y puesta en acceso de la colección del Museo. Integrante del Equipo de Autogestión de las Áreas de Registro y Documentación del Ministerio de Cultura de la Nación. Desde 2011, trabaja temas vinculados con el registro de obras de arte contemporáneo.



Castellanos, Diana Marcela
dianamarcelacr@gmail.com

Doctora de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en el área de Química Orgánica. Realizó su trabajo de investigación en el “desarrollo de metodologías analíticas basadas en espectrometría de masa y espectroscopía infrarroja para la identificación de aglutinantes orgánicos y sus productos de degradación en arte colonial” en el grupo de investigación del Laboratorio de Investigaciones y Análisis de Materiales en Arte y Arqueología (LIAMA) de la Unidad de Microanálisis y Métodos Físicos en Química Orgánica (UMYMFOR-UBA-CONICET). Publica en revistas indexadas y realiza presentaciones en congresos nacionales e internacionales. Actualmente es investigadora Posdoctoral en el Instituto de Química Física de los Materiales, Medio Ambiente y Energía (INQUIMAE), UBA-CONICET.



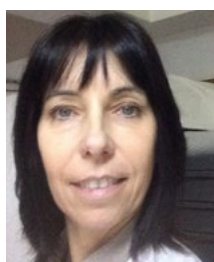
D'Ambrosio, María
info@fundacionclorindotesta.org

Licenciada en Arte (orientación Artes Plásticas) por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Previamente trabajó como asistente de dirección en la editorial de libros ilustrados Niño Editor y fue voluntaria en la Noche de los Museos y en el Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). Actualmente, dirige el Centro Documental de la Fundación Clorindo Testa, donde se encarga de las tareas de catalogación y conservación del archivo.



Dazord, Cécile
cecile.dazord@wanadoo.fr

Curadora y museóloga diplomada del Institut National du Patrimoine (INP-París- Francia). Encargada del área de arte contemporáneo en el Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg del 2001 al 2005. En 2006 ingresó en el Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF-París), donde desarrolló un programa de estudios de los fenómenos de obsolescencia tecnológica como problemática de conservación específica del arte contemporáneo. Docente en el Departamento de Restauración del Institut National du Patrimoine (Máster) y en la École du Louvre (Máster).



de las Carreras, Mercedes
mercedes.delascarreras@mnba.gob.ar

Licenciada en Museología. Especializada en conservación y restauración de obras de arte. Desde 2008, es jefa del área de Gestión de Colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes. Participó como restauradora de pintura en el proyecto de Fundación TAREA desde 1986 hasta 2001. Realizó pasantías en restauración de pintura sobre tabla y escultura policromada en el Instituto Real de Patrimonio Artístico en Bruselas, Bélgica y de restauración de escultura policromada en el Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR), Universidad Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil. Trabaja como restauradora en taller particular.



del Fresno-Guillem, Ruth
ruthdelfresno@gmail.com

Concienciadora y conservadora de arte contemporáneo en práctica privada. Ha centrado su atención en la voz del artista, su intencionalidad y la definición de deterioro. La entrevista se ha convertido en su herramienta principal de trabajo. En 2017 se doctoró (Cum Laude) en la Universitat Politècnica de València (UPV) con una tesis centrada en el uso de la entrevista al artista. Cree en el conocimiento compartido, el respeto, el trabajo holístico e interdisciplinar. Sus recientes investigaciones se centran en arte efímero, Performance Art y la inclusión de criterios de género y culturales. TestimoniArt (www.ruthdelfresno.com) es su plataforma de datos de acceso libre con las entrevistas realizadas.



Di Santo, Walter Patricio
disantowalter@gmail.com

Licenciado y Profesor en Artes por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Abogado y Escribano (UNLP), Artista Visual y Gestor Cultural. Profesor de Estética III (Facultad de Artes - UNLP). Profesor de Gestión y Legislación de Museos en la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV). Secretario de Extensión y Director del Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico de la Universidad Católica de La Plata (UCALP). Miembro de MUSAS y del International Council of Museums (ICOM), Presidente de la Asociación Civil de Directores de Museos de La República Argentina (ADiMRA).



Eguskiza Ganchegui, Daniel
d.eguskiza@museobilbao.com

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU) y especialista en Legislación Artística, Patrimonio Histórico y Propiedad Intelectual. Entre 2006 y 2020 ha sido Coordinador de Registro y Colección en Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz; y desde 2021 forma parte del departamento de registro del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ha sido parte del equipo de formadores del proyecto de la UE Collections Mobility 2.0 y ha participado en varios proyectos en relación con los estándares documentales de descripción y tesauros. Desde el año 2016 es profesor invitado en el Máster en Conservación y Exhibición de Arte Contemporáneo (CYXAC) de la Universidad del País Vasco. Su actividad docente se ha centrado en los últimos años en cursos y seminarios relacionados con la normalización del lenguaje y movilidad de colecciones.



Estrela Monreal, Carmen
caresmon@bbaa.upv.es

Graduada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universitat Politècnica de Valencia (UPV). Especialización en Escultura y Documento Gráfico. Premio al Mejor Expediente convocado por la UPV. Máster en Diagnóstico del Estado de Conservación del PH por la Universidad Pablo de Olavide - Sevilla (UPO). Cursando Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV. Participación en la intervención de las estructuras volantes de las exposiciones *Transfinito. Yturralde* (UPV), *Cosmos y Caos* (Centro de Arte Tomás y Valiente) y exposición permanente del Museo Fundación Juan March de Palma de Mallorca.



Favero, Maura
maurafavero@yahoo.it

Doctora en Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad La Sapienza de Roma, donde también obtuvo su diploma en la Escuela de Posgrado en Ciencias del Patrimonio Histórico y Artístico. Colabora con el Museo MAXXI de Roma y trabaja en proyectos de estructuración y gestión de archivos privados de artistas.



Feld, Luciana Andrea
lfeld@unsam.edu.ar

Restauradora de pintura y docente en TAREA- Instituto de investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Buenos Aires. Licenciada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, del Instituto Universitario Nacional de Arte y especialista en Conservación y Restauración de Pintura por la UNSAM. Participa en proyectos de investigación nacionales e internacionales, entre ellos trabajó junto a Laura Hartman, en el estudio de conservación de pinturas del Dallas Museum of Art, como participante del proyecto *Conserving Canvas* de la Fundación Getty.



García, Guillermo Rubén
arquillermogarcia@gmail.com

Arquitecto por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Vicepresidente de International Council on Monuments and Sites (ICOMOS), Argentina. Vicetesorero de la Federación Internacional de Centros CICOP (Centro Internacional para La Conservación del Patrimonio). Profesor de la materia Proyectual en el CBC en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Director Instituto de Investigación del Instituto de Investigación en Arquitectura y Territorio (INISAT), Facultad de Arquitectura y Diseño Universidad Católica de La Plata (FAD-UCALP). Profesor en Historia de la Arquitectura (FAD-UCALP). Profesor en Arquitectura, Paisaje y Patrimonio (FAD-UCALP). Miembro del Consejo Académico y del Comité de Gestión de Investigación, UCALP.



García Gómez-Tejedor, Jorge
jorge.garcia@museoreinasofia.es

Jefe del Departamento de Conservación-Restauración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) desde el 2003. Docente en los Máster de Gestión Cultural de la Universidad Carlos III de Madrid, de Conservación, Investigación y Gestión de Arte Contemporáneo "CIGAC" de la Universidad del País Vasco, de Museología de la Universidad de Granada y de Museología de la Universidad de Valladolid, entre otros. Codirigió el Magister en Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo en el MNCARS en colaboración con la Universidad Complutense de Madrid. Participó como invitado en múltiples conferencias.



García Santa Cruz, María Belén
belengsc@gmail.com

Licenciada en Artes Plásticas por la Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Nacional de La Plata (FDA-UNLP). Profesora en Artes Plásticas (FDA-UNLP). Diseñadora Gráfica por el Instituto Superior de Ciencias (ISCI). Docente en Dibujo complementario 1 (FDA-UNLP). Investigadora en conservación preventiva en museos de arte contemporáneo en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-FDA-UNLP). Librera encargada del sector infantil-juvenil, 2013-2019 (Yenny-El Ateneo). Ilustradora en Papel de Seda, obsequios ilustrados.



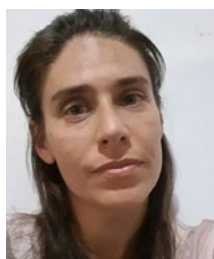
García Santa Cruz, María Jimena
mariajimenagsc@gmail.com

Comunicadora Audiovisual por la Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Nacional de La Plata (FDA-UNLP). Licenciada en Diseño de Interiores por la Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad del Este (FDC-UDE), Diplomada en Gestión Cultural en Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Católica de La Plata (FAD-UCALP). Miembro del International Council of Museums (ICOM). Jefa de trabajos prácticos de Arquitectura, Paisaje y Patrimonio (FAD-UCALP). Investigadora en el Instituto de Investigación en Arquitectura y Territorio (INISAT-FAD-UCALP), colabora en proyectos de investigación en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-FDA-UNLP). Obtiene la Beca Bicentenario a la Creación 2016, disciplina Diseño, Fondo Nacional de las Artes.



García Santa Cruz, Mauro Gabriel
mggarciasc@gmail.com

Arquitecto por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata (FAU-UNLP). Especialista en Planeamiento Paisajista y Medio Ambiente por la Facultad de Ciencias Agrarias y Forestales (FCyF-UNLP). Profesor adjunto de Arquitectura, Paisaje y Patrimonio en la Facultad de Arquitectura y Diseño Universidad Católica de La Plata (FAD-UCALP). Investigador en el Instituto de Investigación en Arquitectura y Territorio (INISAT-FAD-UCALP) y en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-FDA-UNLP). Miembro del International Council of Museums, Committee for University Museums and Collections (UMAC-ICOM); del International Council on Monuments and Sites, International Scientific Committee on Energy, Sustainability and Climate Change (ICOMOS ISCES + CC).



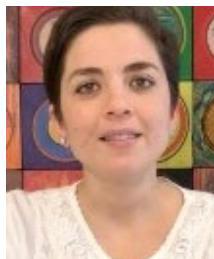
Gatti, Romina
rgatti@unsam.edu.ar

Licenciada en Conservación y Restauración de Patrimonio Cultural (TAREA- Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC) - Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)). Actualmente es Restauradora junior en TAREA - IIPC y participó en importantes proyectos de restauración como la colección pictórica de Gil de Castro del Museo Histórico Nacional (MHN), las cuatro pinturas murales del grupo TAM (Taller de Arte Mural) en el Museo del Libro y de la Lengua, la pintura mural *Trabajo*, de Quinquela Martín en la escuela de México de CABA, entre otros. Participa en jornadas y congresos de la disciplina y es autora de artículos en revistas y publicaciones de conservación.



Gear, Florencia
florencia.gear@cultura.gob.ar

Conservadora-restauradora, especializada en pintura y obras sobre papel. Participó en proyectos en Fundación Antorchas, colecciones e instituciones. Brinda asistencia técnica en la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales, Ministerio de Cultura de la Nación desde 2012. Becada por el Gobierno de Japón participó del Curso de Conservación de Papel JPC2006. Fue instructora en el Curso Internacional de Conservación de Papel en México (2012-2018). Como docente dicta "Preservación de Bienes Culturales" y "Permanencia material en las Artes Visuales" en la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA). Actualmente es miembro del Consejo del International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCRROM).



Geat, Andrea
andrea.geat@comunidad.unne.edu.ar

Doctora en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Especialista en Historia Regional por la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Diplomada en Gestión Cultural de las Artes por la Universidad Católica de Córdoba (UCC). Licenciada y Profesora en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Directora del Museo Provincial de Bellas Artes "René Brusau". Docente-investigadora de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (UNNE).



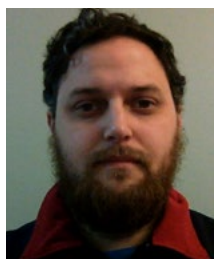
Gómez, Laura
laugofilm@gmail.com

Conservadora, restauradora, investigadora y docente. Especializada en gestión de documentos fílmicos y fotográficos. Docente Diplomatura de Preservación & Restauración Audiovisual, Universidad de Buenos Aires (DIPRA-UBA). Realizó estancias en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía / Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRyM-INAH), en el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IEE-UNAM) y en la Cineteca Nacional de México.



Gonzalez, Sonia Denise
soniadenisegz@gmail.com
sonia.gonzalez@cultura.gob.ar

Licenciada en Curaduría e Historia de las Artes y Posgrado en Inversión en el Mercado del Arte por la Universidad Museo Social Argentino (UMSA). Actualmente cursa la maestría en Industrias Culturales, Política y Gestión en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Docente de Historiografía en la UMSA. Trabaja en la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales del Ministerio de Cultura.



González Táboas, Pablo Rafael
prgonzalez@inti.gob.ar

Ingeniero Mecánico por la Universidad Tecnológica Nacional (UTN). Posgrado de Especialización en Ensayos No Destructivos (END) en Instituto Sábato en curso. Docente en la Facultad Regional Buenos Aires (UTN) y en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Desde el año 2015, se desarrolla como profesional de los END en el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI), donde dicta cursos, investiga y presta servicios de ensayos. Docente de los cursos "Herramientas tecnológicas para el estudio del Patrimonio Cultural" del Programa Restaurar del INTI. Participó en trabajos presentados de restauración e investigación en el área de la Arqueometría y Artes.



Gowland, Teresa
gowlandrestauracion@gmail.com

Conservadora y restauradora de obras de arte desde 1985. Conservadora a cargo de las iglesias Del Pilar, San Francisco, Inmaculada Concepción y San Ignacio de Loyola. Restauradora del Fondo Nacional de las Artes desde 1993.



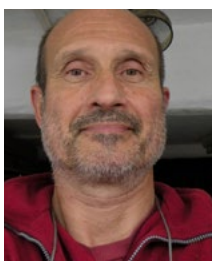
Jiménez Garnica, Reyes
rjimenezga@bcn.cat

Diplomada en Conservación y Restauración por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Responsable del Departamento de Conservación Preventiva y Restauración del Museu Picasso de Barcelona. Participa en proyectos internacionales sobre las propiedades mecánicas de las pinturas y su influencia en la degradación física de los materiales. Coordina proyectos de investigación sobre los procesos creativos de Picasso, sus técnicas y materiales. Autora de diversos artículos en catálogos de exposición sobre Picasso y un manual sobre la conservación preventiva en la exposición de dibujos y pinturas.



Leichner, Catalina
catalinaleichner@gmail.com

Técnica en Conservación de obras de arte por la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA). Artista plástica. Actualmente trabaja en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en el área de Gestión de Colecciones. Estudiante avanzada de la Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Culturales (UMSA).



Macchiavelli, Roberto Eduardo
rmacchi@yahoo.com.ar

Técnico Restaurador de Obras de Arte por el ROA, Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), 1986. Relevamiento y Catalogación de Colecciones y Archivos Privados. Conservador a cargo de: Colección Bruzzone - Acervo Londaibere - Colección Amalia Amoedo.



Magagnini, Roberta
roberta.magagnini@fondazionemaxxi.it

Licenciada en Historia del Arte Contemporáneo por la Universidad La Sapienza. Desde el 2005 trabaja en la Fundación MAXXI y desde 2012 se desempeña como Conservadora y Registradora en el MAXXI. Como Registradora es la persona de contacto para los depósitos del museo, participa en las actividades de conservación preventiva y gestiona las relaciones con las oficinas ministeriales y de aduanas, las empresas de transporte, las compañías de seguros, los organismos externos, los restauradores y los artistas.



Martínez, Diana Clara
dianaclaramartínez@hotmail.com.ar

Museóloga por el Instituto Superior N°8 de La Plata. Actualmente se desempeña como docente y Jefa de la Carrera de Museología en el Instituto Superior N°12 "Gastón Gori" y trabaja en el Taller de Conservación y Restauración de la Escuela Provincial de Artes Visuales "Prof. Juan Mantovani".



Mata Delgado, Ana Lizeth
lizeth_mata_d@encry.edu.mx

Licenciada en Restauración por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía / Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRyM-INAH) y Maestra en Historia del Arte con especialidad en Arte Contemporáneo por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesora-investigadora, titular del Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo de la ENCRyM. Coordinadora de los Proyectos de investigación "Registro, Diagnóstico y Conservación de Arte Urbano" y "Documentación, registro y experimentación material en el arte moderno y contemporáneo". Miembro del grupo internacional de Arte Urbano, vinculado al Grupo Español de Conservación-IIC (International Institute for Conservation of Historic an Artistic Works). Actualmente se desempeña como Coordinadora Académica de la Licenciatura en Restauración de la ENCRyM.



Morales, Enrique
Enrique.morales97@gmail.com

Licenciado en Gestión de Arte de la Universidad Argentina de la Empresa (UADE). Realizó la Carrera Corta de Historia del Arte en la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. Se desempeñó como catalogador en el Departamento de Patrimonio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2019-2020) desarrollando un proyecto de investigación y re-catalogación en torno a las publicaciones de artista de Edgardo Antonio Vigo. Participó como catalogador para Lluvia Oficina y Hache Galería (2019) desarrollando el catálogo razonado del artista Santiago García Sáenz. Actualmente forma parte de la galería Proyectos Ultravioleta de Guatemala.



Mulinas Pastor, Cristina
cristina.mulinas@ivam.es

Licenciada en Bellas Artes, especialidad en Pintura por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV), 1983-1988; Máster de Museología en la Universidad CEU San Pablo, Valencia, 1992. Trabaja en el Departamento de Registro del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) desde septiembre de 1992. Ha impartido clases de Registro de Museos en diferentes Másters universitarios en Museología, Conservación y Gestión del Patrimonio Cultural. Actual Presidenta de ARMICE (Asociación de Registros de Museos e Instituciones Culturales Españolas), grupo de trabajo perteneciente al Internazional Council of Museums (ICOM), España.



Naranjo Mogollones, Natalia
natalia.naranjo@patrimoniocultural.gob.cl

Magíster© en Arte con mención en patrimonio, Universidad de Playa Ancha. Diplomado en patrimonio, ciudadanía y desarrollos locales, Universidad de Santiago de Chile. Conservadora Restauradora de Bienes culturales, Universidad Internacional SEK. Conservadora y Coordinadora Iniciativa RE-ORG Chile, Unidad del Patrimonio Arqueológico y Etnográfico, Centro Nacional de Conservación y Restauración (Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio).



Parisi, Flavia
flaviaparis1@gmail.com

Doctora en conservación de arte contemporáneo por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Trabaja como consultora en la unidad de fotografía del Museo MAXXI de Roma. Anteriormente ha trabajado en la gestión de proyectos de formación para conservadores en instituciones privadas y públicas, en particular para el International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM), 2013-2019.



Pedersoli Jr., José Luiz
jlp@iccrom.org

Formación en química de polímeros con especialización en la conservación del patrimonio en papel. Científico de la conservación en la Agencia de Patrimonio Cultural de los Países Bajos (1997-2003) y el International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) (2005-2008). Experiencia internacional en el área de gestión de riesgos para el patrimonio cultural desde 2005, incluyendo el desarrollo de nuevas metodologías y herramientas, capacitación e investigación. De regreso al ICCROM desde 2018, actualmente gestiona la Unidad de Planificación Estratégica y una cartera de proyectos sobre colecciones patrimoniales, gestión de riesgos y sostenibilidad. Miembro del consejo editorial de *Restaurator - International Journal for the Preservation of Library and Archival Material*.



Peña Ruiz, Cristina
cristinapruiz@gmail.com

Doctora por la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM) con mención Internacional, sobresaliente Cum Laude en el programa de Investigación en Artes, Humanidades y Educación. Licenciada en Bellas Artes (Premio Extraordinario y Premio Nacional de Educación) y Máster de Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales por la UCLM. Diplomada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales en las especialidades de escultura y arqueología por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. Docente e investigadora con una amplia trayectoria en conservación y restauración con multitud de direcciones científicas en proyectos de Investigación en gestión pública y privada.



Pianetti, María de las Mercedes
mpianetti@inti.gov.ar

Técnica en Industria Alimentaria en la Escuela Técnica Raggio (ETR). En la actualidad, cursa la Licenciatura en Ciencias Ambientales en la Facultad de Agronomía de la Universidad de Buenos Aires (FAUBA-UBA). Desde el año 2009, desarrolla su trabajo en el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI), donde se desempeña como Técnica en Microscopía electrónica dentro del Departamento de Ensayos No Destructivos (END). Participa como miembro del Programa Restaurar del INTI. Ha participado en la presentación de trabajos de investigación sobre Arqueometalurgia.



Prado, Diego
arcavideoargentino@gmail.com

Licenciado y Profesor en Artes Audiovisuales por la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Editor de publicidad web y televisión. Trabaja con video experimental en múltiples formatos. Realiza videoinstalaciones (14º FestiFreak La Plata, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken) y visuales analógicas en vivo en circuitos alternativos. Participa del colectivo de videopoesía Proyecto Trilse. Director/editor del largometraje *Al Cielo* (2012) y el cortometraje *Efigies* (2010).



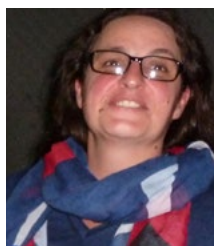
Raspo, Helena
helenaraspo@museomoderno.org

Estudió Curaduría e Historia de las Artes. Es coordinadora de Gestión de Colecciones del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; desarrollando un proyecto transversal con Conservación, Biblioteca y Archivos. Junto a Matías Butelman y Valeria Semilla, también del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, impulsa la cooperación entre la organización GLAM (Galleries, Libraries, Archives, Museums) de Argentina y Latinoamérica para su transformación digital y la reforma de las leyes de Propiedad Intelectual para incluir flexibilidades para bibliotecas, archivos y museos y resguardar así el acceso a la cultura.



Salazar-Basañez, Haizea
haizea.salazar@ehu.eus

Graduada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universidad de La Laguna (ULL), Premio Extraordinario Fin de Titulación y Máster en Conservación y Exhibición de Arte Contemporáneo (CYXAC) por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Ha completado su formación en Bolonia (Italia) y Gante (Bélgica). Actualmente, financiada por la beca PIF 17/164, desarrolla su tesis en el Programa de Doctorado Investigación en Arte Contemporáneo bajo la dirección de las Doctoras Miren Itxaso Maguregui Olabarria y Enara Artetxe Sánchez. Junto a Katrin Alberdi Egües y Jose Luis Larrañaga Odriozola, coordina las jornadas anuales Contigo no Bitxo.



Schossler, Patricia
pschossler@gmail.com

Investigadora/química brasileña especializada en la identificación y envejecimiento de pinturas modernas y polímeros semisintéticos y sintéticos. Trabaja en proyectos/consultorías de investigación nacionales e internacionales que realizan la caracterización de materiales modernos y posibles productos de degradación para ayudar a los conservadores e historiadores del arte a comprender las técnicas y materiales utilizados por el artista, así como apoyar las decisiones relacionadas con la prevención y procedimientos de conservación intervencionistas.



Soto Castillo, Águeda
asoto@monumentos.gob.cl

Máster Diagnóstico del Estado de Conservación del Patrimonio Histórico por la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla. Postítulo Conservación y Restauración Arquitectónica en la Universidad de Chile. Arquitecta por la Universidad de Chile. Monitora Iniciativa RE-ORG Chile y Arquitecta Conservadora de la Oficina Técnica Regional de Los Ríos del Consejo de Monumentos Nacionales (Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio).



Tena Beltrán, Silvia
silvia.tena@museunacional.cat

Doctora en Historia del Arte. Crítica de arte. Experta en gestión de patrimonio y colecciones museísticas. Miembro de la Associació Valenciana de Crítics de Arte (AVCA), de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) sección AECA, la Asociación de museólogos catalanes (AMC) y del Comité Español de Historia del Arte (CEHA). Profesora invitada de diversos Másters de Arte y Gestión de Patrimonio. Ha comisariado varias exposiciones de artistas contemporáneos de ámbito nacional. En los últimos años ha publicado diversos ensayos y monografías sobre arte, estética, teoría crítica y diseño. Sus investigaciones se centran en torno al arte y artistas de los años 40 hasta la actualidad.



Velasco, Jimena
jimena.velasco@mnba.gob.ar

Licenciada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA) y Diplomada en Técnica, Conservación y Catalogación de Fotografías para la Administración Pública por la Escuela Nacional de Defensa y la Universidad Nacional de La Matanza (UNLaM). A partir del año 1995 trabaja en el Museo Nacional de Bellas Artes donde se desempeña en el área de Gestión de Colecciones desde 2003 realizando tareas de conservación, restauración e investigación.



Wijsmuller, Dieuwertje
dieuwertje@ccc.co.nl

Museóloga. Especialista en procesos de baja y en evaluación de grandes colecciones. Desde 2011 dirige su propia consultora *Creative Culture Consultancy*. Co-fundadora de la *Fundación de Bienes Desheredados* (Stichting Ontferfd Goed), primer organismo privado internacional dedicado a la asistencia de museos y otras instituciones en el proceso de baja de colecciones. Asesora del Consejo Holandés de Cultura. Organiza conferencias para juntas de administración de museos y participa en proyectos sociales orientados a la inclusión y la participación.



Ypa, Andrea
andrea_ypa@hotmail.com

Magíster en Patrimonio Histórico y Cultural por la Universidad de Huelva (UHU), España. Licenciada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA). Becaria doctoral del Instituto de Investigaciones Geohistóricas, Universidad Nacional del Nordeste /Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (IIGHI - UNNE/CONICET).



Dirección Nacional
de Bienes y Sitios Culturales



Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación

**IV ENCUENTRO NACIONAL SOBRE REGISTRO, DOCUMENTACIÓN Y CONSERVACIÓN
DE ARTE CONTEMPORÁNEO
(Modalidad virtual por zoom,
con transmisión por <https://www.youtube.com/secretariadecultura>)**

5 al 7 de octubre de 2020

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

Hora Local ARG (GMT-3)

PROGRAMA

05 de octubre

10.00 a 11.30 hs. - Apertura y Conferencia I

10.00 hs.	Acreditación (sala de espera en plataforma ZOOM)
10.15 a 10.30 hs.	Apertura <ul style="list-style-type: none">• Andrés Duprat, Director del Museo Nacional de Bellas Artes.• María Morazo, Directora del Centro Cultural de España en Buenos Aires.• Claudia Cabouli, Directora Nacional de Bienes y Sitios Culturales.• Valeria González, Secretaria de Patrimonio Cultural.
10.30 a 11.15 hs.	La función del registro de obras de arte en el desarrollo de software de gestión de colecciones Daniel Eguskiza, Artium (España)
11.15 a 11.30 hs.	Pregunta <i>Moderada:</i> Ángeles Álvarez, Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales (Argentina)

14.00 hs. Ideas en escena I en canal YouTube del Ministerio de Cultura
<https://www.youtube.com/secretariadecultura>

- “Óleos miscibles en agua una aproximación al análisis de su conservación en el tiempo”, Catalina Lechner (Museo Nacional de Bellas Artes), Aldana Köller (DNBYSC) y Diana Marcela Castellanos (INQUIMAE-UBA-CONICET) (Argentina)
- “Sistema de gestión y conservación preventiva de la colección Parkett de la Facultad de Bellas



Dirección Nacional
de Bienes y Sitios Culturales



Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación

Artes de Cuenca”, Cristina Peña, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha (España)

- “Conservar desde los márgenes. Reflexiones sobre la gestión de colecciones de arte contemporáneo del Museo Provincial de Bellas Artes “René Brusau, Chaco”, Andrea Geat, Andrea Ypa, Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau (Argentina)
- “Arte contemporáneo y ensayos no destructivos”, Pablo Rafael González Táboas y Mercedes Pianetti, Instituto Nacional de Tecnología Industrial (Argentina)
- “El archivo de lo intangible: el centro documental de la Fundación Clorindo Testa”, Paula Bauer y María D’Ambrosio, Fundación Clorindo Testa (Argentina)
- “D-Stretch una alternativa Open Access para el diagnóstico no invasivo de arte contemporáneo”, Romina Gatti, Lucas Gheco, Marcos Tascon y Damasia Gallegos, Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural- Universidad Nacional de San Martín (Argentina)
- “Almacenaje, exposición y conservación de estructuras tridimensionales: Las estructuras voladoras de Yturralde (Yturralde, 1975)”, Carmen Estrela Monreal, Laura Silvestre García y Laura Fuster López, Universitat Politècnica de València (España)
- “Premios Trayectoria en el MNBA”, Paula Casajús, Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina)

16.15 a 17.45 hs. - Panel I

16.15 a 16.30 hs.	Acreditación (sala de espera en plataforma ZOOM)
16.30 a 17.15 hs.	<p>Gestión integral de arte contemporáneo en instituciones públicas y privadas</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Desafíos de implementación de software de gestión de colecciones en el Museo de Arte Moderno”, Valeria Semilla, Helena Raspo y Matías Butelman, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Argentina) • “Los espacios de la documentación: una investigación a partir de la conservación de tres obras de Kara Walker en la colección del MAXXI, Museo Nacional de las Artes del Siglo XXI”, Flavia Parisi, Maura Favero, Roberta Magagnini, MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo (Italia) • “Metodología RE-ORG aplicada en los depósitos del Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos”, Natalia Naranjo y Águeda Soto, Centro Nacional de Conservación y Restauración (Chile)
17.15 a 17.45 hs.	<p>Preguntas <i>Moderador:</i> Jorge García Tejedor, Museo Centro de Arte Reina Sofía (España)</p>



Dirección Nacional
de Bienes y Sitios Culturales



Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación

06 de octubre

10.00 a 11.15 hs. - Conferencia II

10.00 a 10.15hs.	Acreditación (sala de espera en plataforma ZOOM)
10.15 a 11.00 hs.	Arte tecnológico y conservación preventiva en ONKAOS / Colección Solo Julia Betancor, Conservadora Jefe, Colección Solo (España)
11.00 a 11.15 hs.	Preguntas <i>Moderada:</i> Lucía Albizuri, Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales (Argentina)

14.00 hs. Ideas en escena II en canal YouTube del Ministerio de Cultura
<https://www.youtube.com/secretariadecultura>

- “Restauración de las Obras de Cai Guo Qiang en el marco de su muestra "Impromptu" (2014) en la Argentina”, Roberto Eduardo Macchiavelli, Teresa Gowland y Laura Gómez (Argentina)
- “Arca Video - Archivo colaborativo de Video Arte Argentino”, Mariela Cantú y Diego Prado, Video Arte Argentino (Argentina)
- “Conservación de expresiones artísticas urbanas no pictóricas. Diversidad material y conceptual en los extremos de Latinoamérica: Ciudad de México y Buenos Aires”, Ana Lizeth Mata Delgado, ENCRyM-INAH (México) y Carla Coluccio (Argentina)
- “Microcirugía textil, una alternativa para el tratamiento estructural de la pintura contemporánea sobre lienzo”, Luciana Andrea Feld y Laura Eva Hartman, Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín (Argentina)
- “Sistemas de presentación de las obras del Museo Picasso de Barcelona: hacia una conservación preventiva más sostenible”, Reyes Jiménez, Museu Picasso Barcelona (España)
- “En búsqueda de un esquema de catalogación: el caso del archivo televisivo de la Televisión Pública”, Elina Adduci Spina, Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina (Argentina)
- “Patrimonio consciente ante cambio de paradigmas”, Diana Clara Martínez (Argentina)
- “Publicaciones de artista y sus problemáticas: Edgardo Antonio Vigo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires”, Enrique Morales Larraondo, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Argentina)



Dirección Nacional
de Bienes y Sitios Culturales



Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación

16.15 a 18.00 hs. - Panel II

16.15 a 16.30 hs.	Acreditación (sala de espera en plataforma ZOOM)
16.30 a 17.30 hs.	<p>Registro, inventario y documentación de obras de arte contemporáneo: estándares, fichas, sistemas de gestión</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Performance: ¿De qué manera se puede acceder, estudiar, comprender y poner en circulación una pieza performática?”, Sonia Denise González (Argentina) • “Proyecto de investigación sobre la conservación de Performance Art fuera de la obra adquirida. Incorporación de visiones no occidentales a la hora de reflexionar sobre posibles estrategias”, Ruth del Fresno-Guillem (Canadá) • “Arte de acción y performance. Sistemas y protocolos para su inventario”, Silvia Tena, Museu Nacional D’art de Catalunya (España) • “Reconstruyendo “Conical Intersect”: estudio tridimensional a la intervención efímera a partir de la obra fotográfica de Matta-Clark”, Antonio Suazo, Evidencia Visual (Chile)
17.30 a 18.00 hs.	<p>Preguntas <i>Moderada:</i> Cristina Mulinas, Instituto Valenciano de Arte Moderno (España)</p>

07 de octubre

10.00 a 11.15 hs. - Conferencia III

10.00 a 10.15 hs.	Acreditación (sala de espera en plataforma ZOOM)
10.15 a 11.00 hs.	<p>Baja de colecciones de arte contemporáneo Dieuwertje Wijismuller, Consultora en Valoración de colecciones del Creative Culture Consultancy, Países Bajos.</p>
11.00 a 11.15 hs.	<p>Preguntas <i>Moderada:</i> Florencia Gear, Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales (Argentina)</p>

14:15 a 16:00 hs. - Panel III



Dirección Nacional
de Bienes y Sitios Culturales



Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación

14.15 a 14.30 hs.	Acreditación (sala de espera en plataforma ZOOM)
14.30 a 15.30 hs.	<p>Tendencias y particularidades de la conservación de arte contemporáneo: nuevos criterios, nuevas materialidades, nuevos problemas</p> <ul style="list-style-type: none"> • “La naturaleza finita de los plásticos”, Patricia Schossler, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil) • “Arte y obsolescencia tecnológica. Programa de investigación y estudios desarrollado por el Centre de recherches et de restauration (C2RMF, Paris - 2001-2019)”, Cécile Dazord (Francia) • “Aplicación de la espectroscopia infrarroja al estudio de materiales orgánicos en arte”, Marta Maier, Departamento de Química Orgánica, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, Universidad de Buenos Aires (Argentina)
15.30 a 16.00 hs.	<p>Preguntas <i>Moderada:</i> Mercedes de las Carreras, Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina)</p>

16.15 a 18.10 hs. - Panel IV

16.15 a 16.30 hs.	Acreditación (sala de espera en plataforma ZOOM)
16.30 a 17.30 hs.	<p>Nuevos desafíos en la conservación de arte contemporáneo</p> <ul style="list-style-type: none"> • “PUR: caracterización y estudio del estado de degradación del material en las obras de Liliana Maresca y Chiaki Kawamura, acervo del MNBA” Jimena Velasco, Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina) • “ “Boter en Bijenwas”. Reflexiones en torno a una BioVanitas”, Haizea Salazar-Basañez, Miren Itxaso Maguregui-Olabarria, Enara Artetxe-Sánchez y Frances Berry, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU) (España) • “Identificación del nivel de sensibilidad de la colección patrimonial del Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico UCALP”, Mauro García Santa Cruz, M. Belén García Santa Cruz, M. Jimena García Santa Cruz, Walter Di Santo y Guillermo R. García (Argentina) • “Gestión de riesgos en colecciones de arte contemporáneo”, José Luiz Pedersoli, ICCROM (Italia)
17.30 a 18.00 hs.	<p>Preguntas <i>Moderada:</i> Florencia Gear, Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales (Argentina)</p>
18:00 a 18.10 hs.	Cierre

Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales

Albizuri, Lucía
Alvarez, Angeles
Deanna, María Elena
Gear, Florencia
Gonzalez, Sonia Denise
Grimoldi, María Solange
Köller, Aldana

Museo Nacional de Bellas Artes

De las Carreras, Mercedes
Marchesi, Mariana
Marzoni, Marcelo
Obeid, Soledad

Compilación de textos

Áreas de Conservación y Rescate de Bienes Culturales y del Sistema Nacional de Gestión de Bienes Culturales - Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales

Organizador:



Con el apoyo de:



Con el auspicio de:



Actas *Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo (5, 6 y 7 de octubre de 2020)* es una publicación de la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales de la Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación.

Las Actas recogen las exposiciones que fueron enviadas por sus autores para formar parte de la publicación.

La difusión, publicación o distribución de la información presentada queda autorizada siempre y cuando se cite la fuente de origen.

Los nombres y direcciones de correo electrónico incluidos deberán usarse exclusivamente para los fines declarados en esta publicación y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

Derechos de imagen:

© 2021 Ariel De la Vega

© 2021 C2RMF

© 2021 Fundación Clorindo Testa

© 2021 MNBA

Derechos reservados para los créditos fotográficos.

Los autores de los artículos publicados garantizan que poseen la correspondiente autorización para la reproducción de las imágenes publicadas.

ISBN 978-987-8915-66-1



Ministerio de Cultura
Argentina