

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

ACTAS

**5, 6 y 7 de octubre de 2021
Dirección Nacional de Bienes
y Sitios Culturales
ARGENTINA**



**Ministerio de Cultura
Argentina**

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

Actas : Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo 2021 / 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 978-631-6573-08-7

1. Sistemas de Registro . 2. Conservación de Obras de Arte. I. Grimoldi, María Solange, comp. II. Deanna, María Elena, comp. III. Título.
CDD 702.88

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 Claudia Cabouli	7
Conferencia: Gestores integrales de colecciones. La importancia de los procesos y formatos Koré Escobar Zamora Moderadora: Ángeles Alvarez	9
Panel: La documentación e investigación para el registro de arte contemporáneo Moderador: Daniel Eguskiza Ganchegui	13
- La catalogación de las obras y el archivo de una colección como herramienta fundamental en su conservación - El caso Acervo Londaibere Roberto Eduardo Macchiavelli	13
- Performance: ¿Es posible documentar la transdisciplinariedad en una pieza performática? Sonia Denise Gonzalez	18
- Procesos de reconstrucción en danza: análisis de dos experiencias Solange Colmegna Friederich y Laura Noemí Papa	27
Ideas en escena	34
- El registro fotográfico, entre la obra de arte y la catalogación de bienes culturales Paula Casajús	34
- Una metodología aplicada para el registro de obras de arte urbano y público en Jaén (España) Carmen Moral Ruiz y Laura Luque Rodrigo	37
- Biodeterioro ocasionado por insectos en materiales de obras de arte y espacios de guarda María Fernanda Rossi Batiz	43
Conferencia: La documentación conduce a la interpretación. Ontología y consistencia de la obra de arte contemporánea en relación con su conservación Rosario Llamas-Pacheco Moderadora: Lucía Albizuri	46
Panel: Estrategias de conservación del arte contemporáneo Moderadora: Mercedes Isabel de las Carreras	57
- Poética de la destrucción. La conservación ante la destrucción de una pieza procesual y la idea del museo falible David Israel García Corona	57
- La fotografía contemporánea de gran formato y sus sistemas de sujeción: Autorretrato. El ser es víctima y es sacrificio en lo cotidiano por Federico Klemm (1990) Paola Rojo y Natalia March	63
- Monitoreo de los procesos de degradación de esculturas al aire libre en la Galería Corto Circuito de Río de Janeiro Sarah Corrêa Moreira de Sequeira, Lidia Moura Maneiras, Lys Silva Monteiro Teixeira y Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro	73

Ideas en escena	81
- La des(cons)trucción del archivo como herramienta de conservación de arte contemporáneo Aldana Köller	81
- ¿Se puede trabajar en conservar una obra que aún no fue creada? Proceso colaborativo entre la ciencia, la conservación y el arte urbano Carla Coluccio y Alejandro Bacigalupe	86
- Algunas reflexiones sobre la conservación de obras emplazadas en el espacio público. El caso <i>Hierroform</i> (1969) Mercedes Isabel de las Carreras y Fernanda Heras	91
- La sociedad como factor de conservación de obras de muralismo urbano Andrea Fernández Arcos	97
Conferencia: Los témpanos del archivo y el crisol de la fiesta. Acerca de Ferrowhite museo taller Nicolás Testoni Moderadoras: Florencia Gear y Sonia Denise Gonzalez	103
Panel: Herramientas para la gestión de arte contemporáneo Moderadora: Mariana Marchesi	108
- El registro en arte contemporáneo, una mirada desde la academia Ana Lizeth Mata Delgado, Claudia María Coronado García y Rocío Mota Muñoz	108
- Clasificación de obras y paradigmas de catalogación. La donación Sergio de Loof al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires Cristina Victoria Godoy y Victoria Olivari	117
Biografías de lxs expositorxs y moderadorxs	123
Programa del <i>Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo</i> - 5, 6 y 7 de octubre de 2021 - Museo Nacional de Bellas Artes - CABA	129

Presentación

Las producciones artísticas contemporáneas se sirven de formas de expresión, materiales, técnicas y recursos de los más variados, y su gestión dentro de colecciones públicas y privadas está atravesada por nuevos desafíos y por la readaptación de la forma en que trabajan registradores, conservadores, curadores y demás profesionales relacionados con el mundo del arte. El Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo (ENAC) continúa posicionándose, desde su inicio en 2017, como el espacio donde compartir experiencias e investigaciones en registro y conservación de arte contemporáneo.

Desde una perspectiva interdisciplinaria, el ENAC se constituye como un espacio para la reflexión sobre los nuevos escenarios y situaciones que se presentan a los profesionales relacionados con colecciones de arte contemporáneo; sobre el abordaje de las complejidades que se presentan en la gestión del registro y conservación de las expresiones artísticas contemporáneas y que desbordan los alcances de los conceptos tradicionales para su descripción; y también configura un ámbito para referir los avances y progresos que se generan a partir de casos de estudio.

Cada nueva edición, a través de la presentación de diferentes perspectivas así como de nuevos contextos y condicionantes que desafían a los profesionales a cargo de colecciones de arte contemporáneo, ha sido un incentivo para continuar reflexionando y para abordar de forma conjunta las acciones de documentación, registro y conservación de los procesos involucrados en la gestión de colecciones. A través del intercambio de experiencias y propuestas se ha evidenciado cada vez más que el trabajo coordinado entre las áreas responsables de la gestión de colecciones es un requisito fundamental para abordar el tratamiento de estas obras y que es necesaria la actualización constante en el conocimiento y uso de las nuevas tecnologías al servicio de la gestión del arte contemporáneo.

En 2021 se mantuvo el formato virtual utilizado en la edición 2020 del ENAC, en atención a la persistencia de la situación generada por la pandemia del COVID-19. Esta modalidad contribuyó a una mayor accesibilidad a la actividad, tanto en cantidad de participantes como a la extensión del alcance geográfico. A ellos se suma la diversidad de miradas y aportes de las presentaciones seleccionadas para participar del Encuentro.

La V edición del ENAC se realizó en tres jornadas los días 05, 06 y 07 de octubre de 2021 y sus ejes principales fueron: la gestión de obras procesuales, de performance, de instalaciones y de obras del tipo "time based media", y también nuevas perspectivas conceptuales de aproximación al arte contemporáneo. La totalidad de las conferencias, ponencias y presentaciones ofrecidas durante el ENAC 2021 se encuentran disponibles en el [canal de YouTube del Ministerio de Cultura](#). Allí podrán verse, entre otras, las conferencias de destacados profesionales del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (España), de la Universidad Politécnica de Valencia (España) y del Museo/Taller Ferrowhite (Argentina). En los espacios de paneles e "Ideas en escena" se contó con el aporte de profesionales e instituciones de Argentina, Brasil, Cuba, España y México.

Las presentes Actas son la compilación de las exposiciones realizadas. En los artículos recopilados encontramos herramientas para avanzar en el abordaje de las distintas dimensiones y/ o representaciones relacionadas con el arte contemporáneo, su documentación y conservación. Conceptos como perspectiva, paradigma, temporalidad, ética, ontología, transdisciplinariedad forman parte de los marcos conceptuales de estos artículos y son fundamentales para continuar pensando los diferentes retos que surgen de la vinculación entre el artista, la obra y el museo, colección o institución. Estos constantes desafíos hacen necesario continuar reflexionando permanentemente sobre cómo afrontar la tarea de visitar las temáticas y contextos museológicos en paralelo a cómo se van rediseñando los formatos y modalidades artísticas y tecnológicas; y sobre cómo analizar y distinguir el desarrollo - innovación en las obras artísticas así como en servidores o herramientas tecnológicas al servicio de documentar, registrar y conservar dichas obras.

Como en las pasadas ediciones, ha sido fundamental para la realización del ENAC el apoyo y la colaboración del Centro Cultural de España en Buenos Aires, la Embajada de España en Argentina, el Programa ACERCA-AECID del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, la Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación y el Museo Nacional de Bellas Artes.

Claudia Cabouli

Directora Nacional de Bienes y Sitios Culturales

CONFERENCIA

Moderadora: **Ángeles Alvarez**

GESTORES INTEGRALES DE COLECCIONES

La importancia de los procesos y formatos

Koré Escobar Zamora¹

Resumen

El conocimiento exhaustivo de una colección, así como de los protocolos y gestión de la misma y de sus “flujos dinámicos”, es la premisa fundamental para facilitar su conservación y su adecuada exposición y comprensión. Permite, además, facilitar su difusión y comunicación pública y llegar, de este modo, a la multitud y disparidad de públicos que habitan los museos, dando, así, un mejor servicio a la sociedad.

Independientemente de cuáles sean los objetos materiales de cada colección, para su adecuado estudio y control es necesario contar con herramientas adecuadas, siendo entre estas, la principal, el *Sistema de Gestión de Colecciones Informatizado*. Esta premisa se vuelve más acuciante en el caso de colecciones de arte contemporáneo debido a la multigeneridad de las obras, muchas de ellas de formatos y soportes digitales y visuales. Por ello, estos sistemas de gestión de colecciones requieren de un estudio, revisión y adecuación al tiempo y tecnología del presente.

Palabras clave: gestión; colección; contemporáneo; digital; virtual.

La premisa de la que parte este trabajo se basa en la necesidad de incorporar sistemas de gestión e información de colecciones que respondan a las necesidades de las mismas y a sus procesos y protocolos de gestión y, para el caso de las colecciones de arte contemporáneo, que evolucionen hasta llegar a convertirse en una especie de almacén de las denominadas “obras basadas en tiempo” o TBM por sus siglas en inglés. Para llegar a ello, se pretende poner de manifiesto la especificidad de las colecciones de arte contemporáneo, utilizando como ejemplo la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC).

En el caso de la Colección del MUSAC, tuvimos la suerte de asistir a su creación y definición así como al posterior “nacimiento” del Museo. Esto nos permitió conocer la Colección desde la adquisición de la primera de sus obras, con la documentación que le acompañaba, así como establecer unas líneas de actuación acordes a las necesidades de la misma. Además, tuvimos la fortuna de poder buscar, entre los productos existentes en el mercado, el sistema de gestión que mejor se adaptaba a nuestra colección y, por ende, introducir modificaciones para adaptarlo aún mejor.

Esto tuvo lugar hace diecisiete años. Con el tiempo, la experiencia, un conocimiento exhaustivo de la propia naturaleza de las obras que forman la Colección MUSAC - en particular, de las obras TMB - y el cambio tecnológico, se hace preciso adecuar nuestro sistema de gestión a la realidad presente y adelantar en la medida de lo posible, los retos que va a suponer.

¹ Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). Comité Español del International Council of Museums (ICOM).
escobarkore@gmail.com



La Colección MUSAC

La Colección del MUSAC comenzó a adquirirse en 2003 y su ámbito de estudio, en ese momento, lo constituía el arte generado desde 1989 hasta el presente. Así, en las obras se incluyen desde “disciplinas” consideradas tradicionales, a otras tales como la instalación, el vídeo (en su vertiente también de video proyección y vídeo instalación), artes en vivo, net art, animaciones digitales, obras creadas con distintos software informáticos, entre otros. Además de esta variedad, los soportes que albergan las obras son muy diversos. El modo principal de adquisición era - y sigue siendo - la compra, sobre todo en galerías, ferias y estudios de artistas; ya que entre los intereses principales del Museo se encuentra el estudio y fomento del arte del presente independientemente de su ámbito territorial.

El MUSAC se abrió al público en 2005, con una exposición de obras de su recientemente creada Colección. Desde su apertura, se decidió que la Colección no se mostraría permanentemente, sino que se iría exponiendo paulatinamente, en el marco conceptual de distintas muestras temporales. Esto conlleva que la mayor parte de las obras de la Colección se encuentre almacenada y que las obras se exhiban, únicamente, cuando son solicitadas en préstamo o bien, para participar en exposiciones de naturaleza temporal dentro o fuera del Museo. Desde su creación, en el año 2005, han salido en préstamo un total de 1.346 obras.

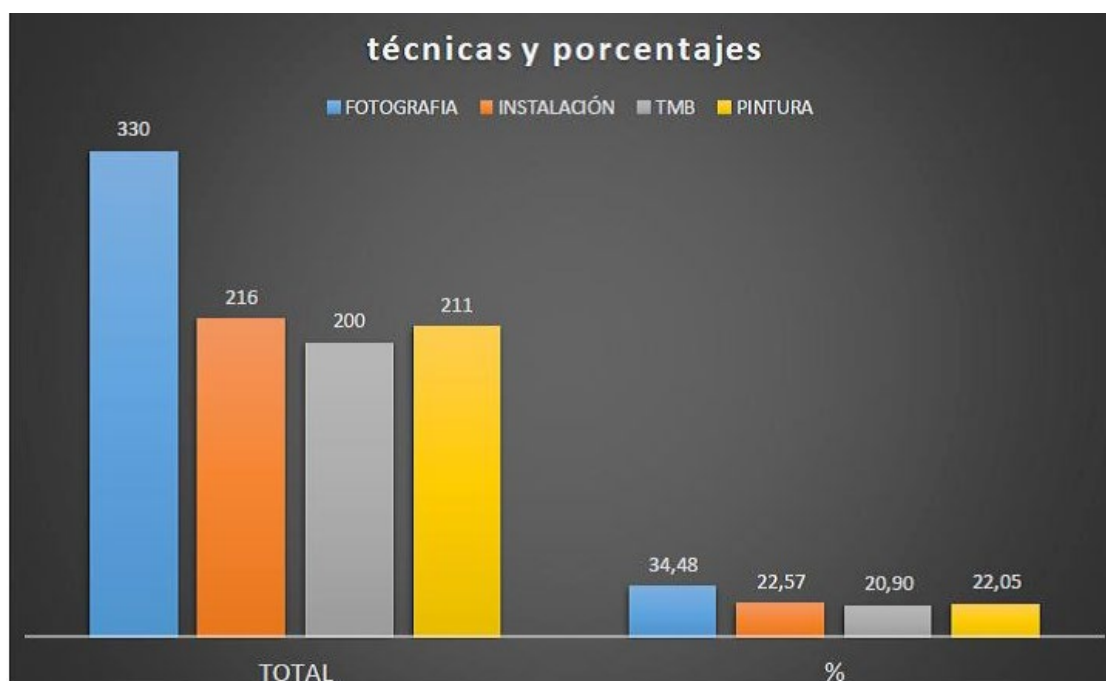


Figura 1. Disciplinas de la Colección MUSAC.

La Colección del MUSAC está actualmente compuesta por un total de 1.157 obras, muchas de ellas formadas por más de 100 piezas o elementos constitutivos de la misma. De este número, 34,48 % está constituido por obra fotográfica o de naturaleza fotográfica en soporte papel o con impresiones sobre muy variados materiales, un 22,57 % de obra de naturaleza audiovisual entre las que se incluyen distintas aplicaciones informáticas, un 20,90 % de obra pictórica y un 22,05 % de instalación.

Donde reside la mayor especificidad en su tratamiento es en las obras en vídeo, formatos audiovisuales o animaciones digitales (obras TBM), las performances, demás piezas artísticas no materiales y en aquellas instalaciones concebidas para un espacio específico y por un tiempo determinado de duración que, habiendo sido creadas con motivo de una exposición temporal, posteriormente, son destruidas pero, ingresan en la Colección sin existir ya como obra de carácter objetual.

Es en este tipo de obra en el que vamos a centrar la atención, ya que el tratamiento de las demás piezas apenas difiere del que se realiza con otro tipo de colecciones.

Analizada la heterogeneidad y especificidad de las obras de la Colección MUSAC, se pone de manifiesto la necesidad de contar con un sistema de gestión adecuado para su naturaleza y que permita desarrollar los protocolos y procedimientos que requiere.

En el año 2004, a medida que iba ingresando la Colección, se adquirió el SIM (Sistema de Información Museográfica) entre los productos ya elaborados que existían en el mercado. Se optó por este sistema porque su eficiencia había sido probada por museos con una actividad y colección similar a la nuestra; si bien, fue necesario realizar algunos ajustes y peticiones específicas. Este sistema permite la gestión de préstamos, la de las exposiciones temporales y la de la colección, incluyendo una catalogación holgada de las obras de la misma. Además, la gestión incluye todo el tratamiento documental, así como la secuencia de procesos.

En relación con los procesos, las labores en relación con el registro y la colección del museo son las siguientes:

- Inventario, registro, catalogación.
- Gestión de imágenes.
- Gestión de derechos.
- Movimientos, internos y externos (gestión de préstamos) u obtención de permisos de movimiento y autorizaciones de exportaciones y sus plazos.
- Gestión de los documentos relativos a su ingreso (adquisiciones, donaciones, etc.), certificados de autenticidad y demás documentos.
- Gestión y comprensión de las instrucciones de montaje, información derivada de las entrevistas con artistas, demás documentación que permita el conocimiento para el montaje e instalación de la obra.
- Gestión de migraciones y copias para las obras TMB; migraciones a formatos actuales, duplicados, subtítulos, transcripciones y subtítulos.
- Gestión y “almacenaje” de las obras TMB ingresadas virtualmente.

Cuanto más trabajábamos en la colección, más conscientes éramos de la importancia de tener una documentación y una información exhaustiva y permanentemente actualizada de las obras. Y que la obtención de esa información y documentación debía ocurrir en el mismo momento mismo momento de la adquisición y reflejarse en los documentos legales que la formalizan, ya que en muchas ocasiones la presencia física real de la obra adquirida difiere sustancialmente de los objetos materiales que ingresan en el museo. Asimismo se hacía preciso distinguir, en muchas ocasiones, qué objetos y elementos eran parte constitutiva de la obra y cuáles eran elementos específicos del montaje de la misma.

Esta peculiaridad se agrava, en determinadas obras, según su naturaleza.

En el caso de la Colección del MUSAC, el modo de adquisición preferente es la compra; por ello, los contratos de compraventa se han diseñado de tal manera que en los mismos se incluye una cláusula en la que se hace mención expresa a la necesidad de entregar, junto al contrato firmado, una “ficha” de información para colección en la que se haga referencia a las necesidades de conservación de la obra, los datos del productor, los elementos necesarios para su visualización y exposición, las instrucciones de montaje, la posibilidad de adaptación tecnológica a soportes más evolucionados y en la que se describa qué elementos forman parte integrante de la obra y cuales son sólo elementos de montaje, qué piezas requieren recambio, cuáles tienen condicionantes eléctricos especiales, etc. Estas “fichas” se renuevan o re-diseñan en función de las necesidades específicas que se observan para cada obra.

Además de esto, desde hace unos años se ha puesto en práctica la “entrevista del artista” en la que se mantiene una conversación, en formato audio, con los autores cuyas obras integran la colección. Éstos desgranar el sentido conceptual de la pieza, las condiciones inestables de la misma, las debilidades o no de producción, el montaje preciso así como todas aquellas otras cuestiones que ayuden al conocimiento y conservación de las obras.

Como vemos hasta ahora, a la documentación tradicional que acompaña a las obras de cualquier colección, se suma documentación e información de naturaleza digital, que debe ser alojada, gestionada, reproducida y actualizada por el sistema de gestión de colecciones.

A esto, que no es exclusivo de la gestión de una colección de arte contemporáneo, se suma la especificidad en la gestión de las TBM que carecen de soporte físico tangible y viajan de un servidor a otro de distintas maneras. Pero, además, para aquellas obras con soporte magnético se recomienda la migración sin compresión a formato digital para garantizar la conservación de la

información y, también, para elaborar copias de estudio y exposición en formatos comprimidos. Por ello, este tipo de obra deviene también en obra de naturaleza digital.

Todos los condicionantes descritos anteriormente, unidos a la propia obsolescencia de cualquier software, hizo que fuéramos conscientes de que la gestión de las colecciones de arte contemporáneo tendría que asumir el reto de adaptarse y de que en muchos casos, pese a tratar con obras de arte, su fisicidad no es distinta a la de cualquier programa informático o tecnología basada en ceros y unos.

Por ello, contemplamos que una verdadera inversión de futuro sería desarrollar sistemas de gestión de colecciones, que no sólo gestionasen toda la documentación, ya de por sí, en formato digital, sino que se convirtieran en verdaderos almacenes virtuales de obras de naturaleza TBM, que finalmente acaban siempre convertidas de alguna manera a un archivo digital.

En este sentido y en relación al programa de gestión del MUSAC, tras el paso de 15 años (que tecnológicamente y en tics es casi un siglo), nos dimos cuenta de que adolece de algunas funciones que serían deseables para un tipo de documentación, obra y gestión de procesos del tiempo actual.

Así detectamos las siguientes cuestiones que, en el tiempo del presente, se habían convertido en debilidades del sistema:

- Estaba demasiado orientado a un sistema de gestión documental y de procesos más tradicionales y de naturaleza eminentemente analógica, puesto que el documento base de las obras de la Colección seguía siendo en papel y con firma original.
- No nos daba soluciones para el trabajo con las obras TBM y digitales: la gestión de las copias para su visualización y estudio, el almacenamiento de submásteres digitales, edición, la inclusión de subtítulos, entre otros.
- Más que nunca, se puso de manifiesto lo oportuno de realizar recurrentes actualizaciones en plazos no superiores a 10 años, que pudieran ser llevadas a cabo conjuntamente entre los técnicos del museo (con su experiencia) y desarrolladores informáticos que conocieran y supieran traducir las necesidades a nuevas funciones para suplir la demanda.

Por ello, se ha desarrollado un estudio sobre la posibilidad de convertir este tipo de gestores en los “servidores / almacenes de obra” tanto de toda la documentación que ya es digital como de todas aquellas obras cuyo formato final tendrá un contenido digital.

Como conclusión, y ateniéndonos a cuáles son los principales cometidos de los gestores de colecciones que no son otros sino su conservación, estudio y servicio al público, conviene recordar que consideramos la documentación como el primer paso de la conservación preventiva.

PANEL: La documentación e investigación para el registro de arte contemporáneo

Moderador: Daniel Eguskiza Ganchegui
Roberto Eduardo Macchiavelli
Sonia Denise Gonzalez
Solange Colmegna Friederich y Laura Noemí Papa

LA CATALOGACIÓN DE LAS OBRAS Y EL ARCHIVO DE UNA COLECCIÓN COMO HERRAMIENTA FUNDAMENTAL EN SU CONSERVACIÓN El Caso Acervo Londaibere

Roberto Eduardo Macchiavelli¹

Resumen

En septiembre de 2017, luego del fallecimiento del artista plástico Alfredo Londaibere (11 de mayo), se comenzó el relevamiento y catalogación de lo que hoy es el *Acervo Londaibere* creado por su heredero y pareja, Sergio Molina.

El fichaje de 2000 obras y bocetos, la catalogación de su biblioteca de 1000 ejemplares y la recuperación de su archivo físico y digital permitieron entrecruzar información y obtener resultados sorprendentes.

Establecer obras inconclusas, datar obras sin fecha física, obtener tasaciones históricas, documentar obras que ya no pertenecen al acervo, explicar los procesos técnicos con los que preparaba sus soportes, describir las técnicas con las que realizaba las obras, identificar bocetos e investigaciones previas a la confección de una obra y registrar arrepentimientos en el proceso del pintado de las mismas son algunos de los resultados de esos estudios.

Como conclusión, el relevamiento en conjunto de obras, archivos y todo tipo de documentación permite conservar de mejor manera una colección, además de fijar pautas para futuras intervenciones, conservaciones o restauraciones.

Palabras clave: catalogación; colección; archivo; herramienta; conservación.

¹ Conservador a cargo del Acervo Londaibere. Técnico Restaurador. robertoeduardomacchiavelli@gmail.com

Alfredo Londaibere (1955-2017) fue un gran artista, investigador y docente, además de haber cumplido con el cargo de Director del Centro Cultural Ricardo Rojas de 1997 a 2002.

Sus obras se plasman en series con una diversidad enorme en lo que se refiere a técnicas, temas y composiciones.

El relevamiento del patrimonio comenzó en septiembre de 2017 a pedido del heredero y pareja de Alfredo, Sergio Molina, quien es el creador del Acervo Londaibere.

Inicialmente se relevaron 1100 obras y 690 bocetos, todos ellos autoría de Alfredo. Este trabajo duró alrededor de 2 años y se pudo establecer la cantidad de obras que contenía el acervo, la diversidad de técnicas y el estado de conservación de las mismas. Además de sus obras tradicionales, se encontraron gran cantidad de obras tempranas que jamás habían sido exhibidas.

Dentro de esta primera etapa, también se registraron otras 100 obras realizadas por artistas contemporáneos, resultado de intercambios y regalos que Alfredo había recibido. Obras de Feliciano Centurión, Fernanda Laguna, Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo, Cristina Schiavi, Ernesto Arellano, Gachi Hasper, Benito Laren, Nahuel Vecino, Mariela Scafati, entre otros grandes artistas.

En una segunda etapa se realizó un índice de los libros de la biblioteca, la cual contiene unos 1000 ejemplares, compuesta por temas muy diversos como semiología, teología, oscurantismo, psicología, sociología, sexualidad, arte culinario, novelas, poesía, escuelas pictóricas, manuales técnicos y libros de artistas, entre otros campos. Este proceso llevó un año.

Durante el fichaje de estos libros se encontraron textos remarcados, imágenes y palabras, con leyendas manuscritas. Entendemos que esto influyó en sus obras, su trabajo y su trayectoria. En casos particulares, palabras remarcadas se plasman directamente en sus obras (Fig. 1).

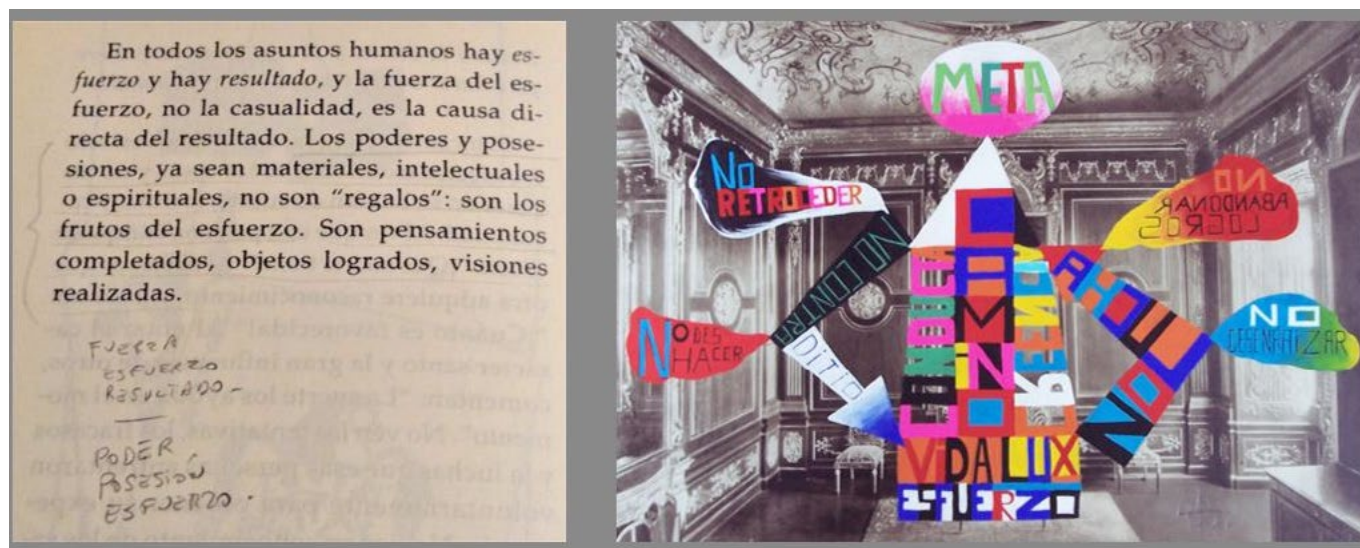


Figura 1. Textos y anotaciones en libros, plasmadas en las obras. Fotografías tomadas por el autor.

En una tercera etapa se reordenaron los archivos físicos y digitales, los cuales contienen infinidad de fotos, documentos, artículos y notas de diarios y revistas, flyers, catálogos de muestras, textos escritos por el mismo artista, cartas de amigos, procesos técnicos y referencias que hacía sobre las obras.

El relevamiento de las obras combinado con la investigación de los archivos permitió conocer al artista en diversos aspectos, determinar obras inconclusas de las cuales se tenían dudas, datar obras sin referencias de fechas, tener información de obras que ya no pertenecen al acervo, obtener tasaciones históricas, confirmar la participación de obras en muestras y exposiciones, descubrir arrepentimientos, describir los procesos de preparación de sus soportes y documentar paso a paso el proceso creativo y la materialidad de sus obras.

Alfredo, a lo largo de su trayectoria, iba y volvía con las técnicas, retomándolas siempre en el tiempo.

Realizaba los collages con papeles satinados impresos de revistas, los cuáles calaba y luego montaba sobre hojas arrancadas de libros antiguos litográficos o catálogos contemporáneos. Desarmaba dichos libros y catálogos, aprovechando cada hoja de los mismos.

Con respecto a las témperas, tenía también la costumbre de realizarlas sobre hojas de libros y catálogos. Aplicaba una base sintética blanca acompañada de un boceto al grafito, sobre lo cual pintaba a la témpera (Fig. 2).



Figura 2. Témpera. Boceto previo y obra terminada. Fotografías tomadas por el autor.

En las técnicas mixtas sobre papel, combinaba collage, grafito, carboncillo, diversos tipos de pintura (acrílico, sintéticos); en algunos casos *letraset*, con inclusiones de materiales diversos, hasta orgánicos.

Para la pintura sobre tela, preparaba sus propios soportes, utilizando tela de lienzo de trama bien cerrada, las que tensaba en tableros de mdf para pasarles una imprimación acrílica. Esto lo dejaba secar en forma vertical (Fig. 3).



Figura 3. Preparación de la imprimación de las telas. Fotografía tomada por el autor.

En ocasiones empezaba a trabajar dejando estas telas en dichos tableros, mientras que en otras las montaba primero sobre bastidores de madera. Sobre la imprimación realizaba bocetos en grafito. Luego plasmaba los primeros trazos, que generalmente eran planos amorfos de color, terminando la obra con pintura al óleo, acrílico o técnicas mixtas en las que a veces incluía esmalte sintético. Utilizaba mucho la técnica del enmascarado con cinta tipo pintor, para realizar planos o para evitar tapar zonas seleccionadas cuando agregaba las subsiguientes capas de pintura.

Para la pintura sobre tabla elegía maderas de reciclado, irregulares, con grietas y uniones a la vista. Estaban clavadas a un bastidor fijo, realizado con el mismo tipo de maderas, a veces con un refuerzo en el reverso. Los bordes de estas obras los forraba con láminas de alpaca de 0.2 mm de espesor. Les daba una base acrílica por anverso y reverso, sobre esto un boceto en grafito, pintando luego al óleo o acrílico. Tenemos registros de que la paleta de colores que iba a utilizar, la tomaba de láminas de revistas que había seleccionado previamente. En algunos casos, el reverso estaba esbozado con algunos dibujos o la firma estaba decorada de manera tal que ese detalle era prácticamente otra obra de arte (Fig. 4).



Figura 4. Detalles al reverso de las tablas. Fotografías tomadas por el autor.

Sobre tabla también realizaba técnicas mixtas, dando un color de base, un boceto en grafito, pintura al óleo o grafito, a lo que sumaba collages de diversos materiales, dentro de los cuales los más conocidos son las latas de gaseosas y cervezas.

En las últimas series de pintura sobre tabla, utilizó maderas compradas más prolijas y seleccionadas.

Creó una única serie de esculturas *Serie Objetos Borges* (2005), comenzada en el año 1996 en el Taller de Barracas, donde Alfredo tenía como guías a artistas como Roberto Jacoby, Pablo Suárez, Jorge Gumier Maier y Tatato Bénédict bajo el apoyo de la Fundación Antorchas.

Estas esculturas tenían una base de mdf a la cual le había dado una capa de enduido en los bordes, capa que en el tiempo generó deterioros con la formación de cristales que crecían en volumen y estallaban el recubrimiento de color. Por suerte, esto solo ocurrió en dichos bordes. Esas bases las pintó con acrílico dando formas geométricas y sobre ellas colocó vaciados de yeso patinado, cuyos moldes estaban realizados con botellas de envases plásticos y de pet. Luego terminaba la escultura rodeando los vaciados de yeso con alambres de metales nobles como cobre, bronce o alpaca.

En el proceso de creación de las obras, Alfredo tenía infinidad de arrepentimientos que no eran posteriores a la terminación de una obra sino durante el mismo transcurso de la creación. Si bien la idea inicial de su trabajo se mantenía a lo largo de estos procesos, gracias a los registros fotográficos del archivo, en varios estadios de dichos procesos, se observan obras que se puede decir "ya están terminadas", pero él las seguía cambiando hasta llegar al punto deseado, tapando y agregando color en reiteradas capas (Fig. 5).



Figura 5. Serie *Guerreros de Fuego*. Izquierda: obra a mitad del proceso. Derecha: obra finalizada.
Fotografías tomadas por el autor.

Este tipo de documentación se repite en varias obras, certificando que la obra final es la que está a la vista; en tanto que las que quedaron debajo tapadas son solo arrepentimientos durante el proceso. Esto es de suma importancia pues en una posible intervención a futuro sobre dichas obras, no sería lógico que un conservador remueva lo que está por arriba para recuperar alguna de las pinturas que han quedado tapadas por debajo.

Esta particularidad que se da en muchas de las obras, quizás haya ocurrido porque pintaba varias a la vez y los procesos de esta manera se hacían largos, durando hasta meses. Cabe suponer que acorde al estado de ánimo de Alfredo y a las necesidades de los días que iban pasando, las obras las iba modificando influido por estos parámetros.

Para terminar, solo recordar el título de esta ponencia... el relevamiento de una colección incluyendo el estudio de sus diversos archivos genera una herramienta que es indispensable al momento de la futura conservación de las obras y su puesta en valor.

Agradecimientos

Sergio Molina, Acervo Londaibere; Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales; Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

PERFORMANCE: ¿Es posible documentar la transdisciplinariedad en una pieza performática?

Sonia Denise Gonzalez¹

Resumen

El presente trabajo se plantea como continuación de una investigación presentada en el Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo 2020 (ENAC 2020) con el objetivo de explorar y contribuir en las maneras de acceder, estudiar, comprender y hacer circular una pieza performática. Las herramientas que hemos desarrollado hasta el momento nos sirvieron para analizar y consignar las acciones, los movimientos, los modos de presentación de este tipo de piezas y su poetización.

En la actual etapa del proyecto profundizamos en las performances de María Zegna, interiorizándonos en una metodología particular que atraviesa sus obras y que tiene que ver con el proceso por el cual se transfieren las emociones de un sentido a otro y estos a su vez son traducidos a distintos medios y/o tecnologías. Esto nos llevó a abordar la cuestión de la documentación situándonos en el proceso, atendiendo principalmente a las metamorfosis de estas obras en movimiento generándonos nuevas preguntas respecto de la transformación de las piezas. Para contestarlas, las hemos abordado desde la perspectiva *compleja* que abarca la transdisciplinariedad, lo cual nos remite a nuestra pregunta inicial y constituye el principal desafío al momento de documentarlas.

Palabras clave: performance-art; transdisciplinariedad; documentación; archivo; complejidad.

Consideraciones iniciales

La performance artística es un área del arte contemporáneo que nos continúa generando preguntas. Después de *Indagaciones de la substancia a la forma-Epistemología en la performance de Eduardo Molinari* (Gonzalez 2019) continuamos investigando sobre performance art. En el ENAC 2020 compartimos la ponencia *Performance: ¿De qué manera se puede acceder, estudiar, comprender y poner en circulación una pieza performática?*², que posteriormente la enriquecimos para su publicación en las actas del Ministerio de Cultura de la Nación. Allí analizamos piezas de performance art de distintos artistas siguiendo los criterios principalmente provenientes de los estudios de performances de Diana Taylor y sus seguidores. También consignamos momentos y situaciones performáticas en tres modelos de fichas calcográficas especialmente elaboradas para obras performáticas.

Este camino derivó en el presente artículo centrado en piezas de performance art de la artista María Zegna³ que emplea interdisciplinariamente artes visuales, arte sonoro y danza. Lo interdisciplinario es generado mediante puntos de contacto entre las disciplinas que aportan sus problemas, conceptos y/o métodos de investigación, cuestión que nos animó a realizar un abordaje desde esa perspectiva compleja⁴.

¹ Universidad Museo Social Argentino. Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales del Ministerio de Cultura de la Nación. soniadenisegz@gmail.com / sonia.gonzalez@cultura.gob.ar

² La ponencia presentada en el ENAC 2020 se llamó *Performance: ¿De qué manera se puede acceder, estudiar, comprender y poner en circulación una pieza performática?* Disponible en el minuto 4:25 a 19:58 de su registro por el Canal de YouTube del Ministerio de Cultura con el siguiente link: <https://youtu.be/o5XXiyIGS1U>

³ María Zegna es bailarina, performer y docente; estudió artes combinadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, también dirección teatral. Desde 1998 realiza performances multisensoriales, mediadas por su propio cuerpo y la tecnología. Para más información dirigirse a la página web de la artista: <https://www.mariazegna.com/>

⁴ La complejidad surge de entender un universo, como es en este caso una obra de arte, como un sistema en el que se relacionan sus partes. Por esto nuestra atención está puesta en los modos de implicancia de cada parte de la pieza (disciplina) y también de la obra con su contexto de exhibición (público y situaciones sociales, culturales, etc.).

Pusimos foco en las *Caminatas* porque nos sirven de puerta de entrada para recorrer transversalmente las creaciones de Zegna, desde sus inicios hasta la actualidad. También porque consideramos que son medulares en el corpus de obras de la artista puesto que estas piezas funcionan como pieles que visten sus corporalizaciones. Desde esta óptica, las *Caminatas* - cuya particularidad es encarnar una emoción y su resignificación, transfiriéndola a otros sentidos - actúan como una invitación a apreciar un mundo de emociones y sentidos en constante transformación.

En estas performances, María encarna emociones, las traduce a movimientos y a su vez, en ocasiones, las traslada a videos, sonidos, sabores y aromas que aluden a diferentes correspondencias sensoriales; proceso que consideramos propio de sus *performances transmodales*⁵. Sin embargo, hay algo más allá de la interacción de estos órdenes que nos interesa revisar; es que al asociarlos, ella genera códigos de significación propios que se colocan entre, a través y más allá de las disciplinas. Este modo de trabajar y reflexionar es lo que comprendemos como una actitud transdisciplinaria o de transdisciplinarietà, abarca simultáneamente lo que le es inherente al proceso artístico y al método de investigación - como en un meta nivel sistémico, desde nuestra posición o desde la de la artista - que explora un universo simbólico desde múltiples capas de realidad (Nicolescu 1996). De este modo, el paradigma de la complejidad (Morin 1990) contribuye con el análisis transdisciplinar con el que aspiramos a conseguir un conocimiento relacional y dialógico que aporte una perspectiva abierta a una constante revisión.

Para evidenciar la transdisciplinarietà en las obras de María, nos situamos en los intersticios que se generan entre las tecnologías utilizadas como forma discursiva. Nos referimos particularmente a los soportes o disciplinas donde se transponen las emociones, al modo en que éstos se vinculan, a la disposición espacial de los componentes materiales y perceptuales, así como también sus variables contextuales. Regidos por los principios de "implicación", de "conjunción" y de "distinción" provenientes del paradigma complejo de Morin (1990) - como veremos más adelante -, por implicación buscamos evidenciar el enlace relacional entre estas obras; por conjunción destacamos los núcleos comunes que las hacen parte de este conjunto de performances y por distinción reconocemos pequeños cambios en las *Caminatas* quedando así en evidencia la implicancia relacional de estas obras.

Observamos que el pasaje de las emociones a diferentes sentidos, lo realiza mediante el empleo de tecnologías que van desde las más arcaicas hasta las digitales. Este concepto - naturalizado para identificar a las denominadas "tecnologías duras" que se ocupan de aspectos tangibles de la realidad - ha dejado de lado las "blandas" que atienden a aspectos más intangibles (Saioa 2016); ambas acepciones nos fueron útiles para distinguir las herramientas que utiliza Zegna en sus creaciones. Cuando hablamos de tecnologías duras, nos referimos a aquellas utilizadas por la artista principalmente como dispositivo material para hacer circular y aportar visibilidad a las obras; en cuanto a las tecnologías blandas, éstas mayormente corresponden a medios intangibles orientados al discernimiento y la comunicación /difusión, que hasta ahora no estaban singularizados (metodologías creadas por la artista y modos de activación de la obra). Para las primeras, ya teníamos descriptores utilizados en las fichas elaboradas en la etapa inicial del proyecto que nos hablan sobre su estructura o formas de presentación. Para las segundas, referidas a la arquitectura conceptual (sentido u orientación de la performance), incorporamos nuevos que distinguen las tecnologías de conocimiento y relacionales en sus tres vertientes (comportamental, comunicacional y organizacional). Por ejemplo, las *Caminatas* son obras comportamentales con la particularidad de llevar la cabeza a los pies como en actitud de reverencia o como una manera de equiparar el pensamiento con lo que percibe el cuerpo; Zegna introduce así quiebres en procesos estereotipados. El aspecto comunicacional se refiere a los modos de promocionar (por ejemplo, mediante charlas performáticas o visitas guiadas) y exhibir o presentar la obra; el organizacional apunta a la espacialización de la obra.

Por otra parte, siguiendo el modelo epistemológico de Carlo Ginzburg⁶ (1999), consideramos cada pieza como una pequeña historia. En efecto, cada una de las *Caminatas* presenta emociones en movimiento que remiten a microhistorias de situaciones en un tiempo y un lugar precisos que tienen relación con el espacio donde las presenta. Entre las particularidades troncales de las *Caminatas* destacamos la anteflexión del tronco con la cabeza hacia los pies como modo de desjerarquizar la cabeza (pensamiento) respecto del resto del cuerpo (sentidos); entre las variables, diferentes movimientos desarticulados de la cadera y/o brazos. Otra consideración es que estos movimientos se realizan en combinación con respiraciones diferentes, otorgando ritmos más o menos pausados con sonoridades perceptibles para el público; además, algunas veces las *Caminatas* son colectivas ya sea porque hay otros/as performers que caminan junto a Zegna o porque se acompañan con otro tipo de acciones en la misma situación. A esto se suma el recorrido en el cuerpo y en el espacio de exhibición, que está más o menos guionado por la artista.

⁵ Es un concepto que acuñó María Zegna. Para ampliar información dirigirse al siguiente link: <https://www.mariazegna.com/>

⁶ El modelo epistemológico desarrollado por el historiador Carlo Ginzburg - el paradigma indiciario - explica que hay un "control consciente" sobre la obra y "partes que se escapan de manera inconsciente", pero que finalmente son los mejores indicios para conocer el estilo del autor.

Por último, también interrogamos la supervivencia de rastros o huellas, no solo de las obras de las *Caminatas* sino también de los objetos que se incorporan en las performances, a la manera de Didi-Huberman (2009) en sintonía con Aby Warburg. Dado que las *Caminatas* son efímeras, la documentación del proceso de estas performances es la convalidación de las transformaciones en el cuerpo de la obra como imágenes-tiempos, funcionando así como una herramienta que interpela, interpreta, interroga y se apropia de las estructuras del pasado y como una suerte de protección contra el tiempo y su inevitable entropía (Doane 2012).

Problemáticas de la documentación

Cantidad y diversidad de caminatas

La primera situación con la que nos encontramos al retomar la tarea de registro y documentación de las *Caminatas* fue el aumento en cantidad y diversidad de performances que se conectan troncalmente con la acción de caminar; es decir, además de recuperar unas quince más haciendo un total de veintisiete caminatas, éstas se repiten, pero con pequeños cambios, de modo que cada una de ellas tiene una particularidad. Por esta razón, nos pareció apropiado renombrar las *Caminatas* con un código numérico e indicación de fecha y lugar.

Modos de presentación diversos

Otro problema que surgió fue distinguir las *Caminatas* en sus diversos modos de presentación. Se encontraban inmersas en presentaciones de danza teatro (*Caminata 1*, Buenos Aires, 2000 - *Obertura en deconstrucción*), en una intervención urbana coreográfica acompañada por una orquesta sinfónica y una soprano (*Caminata 2*, Buenos Aires, 2005 - *Ur...gente Mar*) (Fig. 2), en conciertos de música contemporánea (*Caminata 12*, Buenos Aires, 2015 - *Spices*) (Fig. 3), en una videoperformance (*Caminata 7*, Buenos Aires, 2012 - *Separar los huesos*), en un cortometraje (*Caminata 14*, Buenos Aires 2017 - *Avances sobre nada, MLSKNG*), en performances de la *Caminata* autónoma (*Caminata 22*, Miami, 2019 - *Little Habana*) o en cenas, charlas o conferencias performáticas. Mayormente accedimos a esta información por medio de entrevistas a la misma artista; así pudimos enriquecer y contextualizar las presentaciones, encontrando también un sentido en cada una de ellas, además de nombrarlas con el lugar y el año en que fueron presentadas.

Al seguir las huellas de las *Caminatas*, *sensu* Didi-Huberman (2009), en sus distintos modos de presentación y a la luz de los principios de distinción, conjunción e implicación mencionados más arriba, distinguimos pequeños cambios en las performances y, al mismo tiempo, destacamos aquellos núcleos comunes que las hacen parte de este conjunto de *Caminatas*, quedando en evidencia la implicación relacional de estas obras. En este sentido, las performances son micro historias de cuerpos fragilizados por distintas circunstancias que aun así siguen andando, traspuestos en sus distintas piezas performáticas.

Documentación y archivos múltiples

La recolección y distinción de documentos fue otro asunto a resolver. Conjuntamente registramos las piezas (fichaje e inventario) y procedimos a renombrar cada obra con un número, lugar y fecha de presentación. Para ello, realizamos entrevistas que nos sirvieron de guía, generando así además un registro oral. También trabajamos con archivos personales de la artista, físicos y digitales; entre ellos, aquellos producidos por ella para llevar a cabo las *Caminatas* (bocetos del proyecto), documentos de registro solicitados por Zegna, los generados por las instituciones donde se realizaron las acciones, documentos orales de quienes realizaron las performances, los del público tales como fotografías y videos, notas y publicaciones. Todos ellos engrosan la vida de cada obra; empero, no todos son considerados por Zegna como partes de la pieza performática y, en consecuencia, no todos forman parte de la ficha catalográfica.

Las Caminatas y sus transformaciones

Nos preguntamos si las *Caminatas* consistían en una sola pieza con un principio y un fin, o si éstas eran repeticiones, variaciones o derivaciones con otros soportes.

Observamos que en distintas performances de Zegna hay una parte de la acción que se repite, pero de manera diferente cada vez. Como ocurre, por ejemplo, en *Girar-Hondo* (Fig. 1) donde se realizan las *Caminatas* con pies descalzos, el tronco en antepulsión, los brazos flexionados a noventa grados, las manos con todos los dedos juntos como palas excavadoras que se mueven súbitamente hacia arriba y abajo; estos movimientos propulsados por respiraciones audibles. Por otro lado, en *Ur... gente mar* (2005)

(Fig. 2) se conserva el caminar con el tronco en antepulsión, pero no realiza los gestos bruscos con brazos y manos, solo los deja caer hasta tocar el piso.



Figura 1. Fotogramas con gestos y posiciones del registro en video de la *Caminata 4* (Bs. As., 2006) *Variaciones sobre Girar-Hondo*. Intervención coreográfica en sitio específico en el paisaje de los jardines de la Dirección General de Museos. Archivo María Zegna.



Figura 2. Fotogramas del registro en video con gestos y posiciones de la *Caminata 2* (Bs. As., 2005) *Ur... gente Mar*. Intervención urbana con orquesta sinfónica en la Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires. Duración: 40 minutos. Archivo María Zegna.

Otra observación fue que los movimientos que componen esta acción discursiva son gestos que acentúan el cómo de la misma. Un ejemplo es la *Caminata 12* (Buenos Aires, 2015) *Spices* con gestos de plegaria y ofrenda de flores; en 2016 la repite en Alemania (Fig. 3), inmersa en un concierto musical con aromas. Los micromovimientos que componen la performance son gestos quebrados, mudras, flexiones hacia delante y hacia atrás, con cabeza invertida y torsiones; mientras que las microacciones son la estructura troncal compuesta por pasos que integran la acción de caminar.

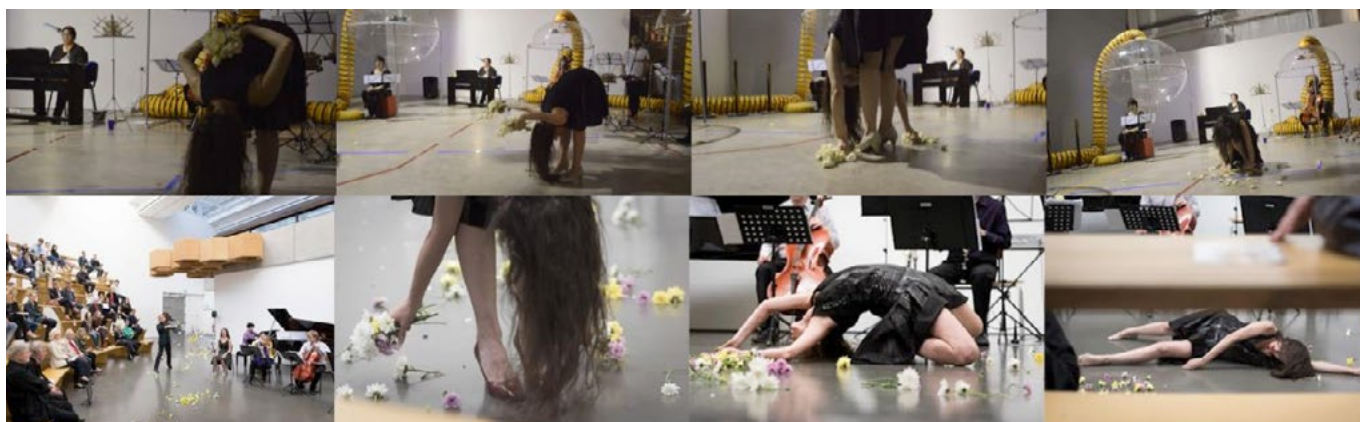


Figura 3. Fotogramas con gestos y posiciones del registro en video. Arriba: *Caminata 12* (Bs. As., 2015) *Spices*. Abajo: *Caminata 16* (Alemania, 2016) *Spices*. Archivo María Zegna.

Después de analizar todos los registros de las veintisiete caminatas fue posible interpretar el tipo de transformación que ocurrió en cada una.

La espacialización de performances emocionales

La organización de estas piezas no es como la de una instalación, una pintura o el guión de un video, ni tampoco como otro tipo de performances que está dada mayormente por la distribución en el espacio de exhibición. Notamos que Zegna utiliza como cartografía el territorio corporal delineado por la topología ósea, por medio de la cual traduce y describe el recorrido de las emociones, dando especial importancia al movimiento articular en el que se inscribe la tonalidad / intensidad o profundidad del asunto. Para comprender la espacialización de estas performances, partimos de la observación y luego lo corroboramos con entrevistas a la artista. De ahí, es que consideramos a sus obras como derivaciones poéticas del caminar, nadar, reptar, volar o viajar como ocurre en la videoperformance *The white room* (2009)⁷ donde los micromovimientos dibujados por las articulaciones narran un viaje interno, en un andar esencialmente quebrado. Otro ejemplo se observa en la performance para sitio específico, *Variaciones sobre Girar-Hondo* (2006) (Fig. 1), donde genera *extrañamiento* por contraste “entre” lo idílico / celestial y lo cotidiano. En ella, un grupo de performers, vestidas con delicados trajes de seda transparente rosado, caminan como volando o danzando entre nubes pero lo hacen en los jardines de la Dirección General de Museos de Buenos Aires. En la video performance *Madame Butterfly with a dining percussionist* (2014), la espacialización se presenta en un diálogo entre lo ominoso y lo delicado, transpuesto en los modos de ingerir alimentos de su compañero y en los gestos tortuosos y de sufrimiento de una mariposa que no puede volar que ella incorpora como respuesta. En las intervenciones en espacio público borra los límites de lo cotidiano utilizando recursos como la provocación o la intriga.

En nuestras fichas catalográficas se incluyen bocetos y dibujos realizados por la artista donde se representan estas cartografías.

Identificación de tecnologías blandas

Otra cuestión a sortear fue distinguir las “tecnologías blandas” utilizadas para *poetizar* y dar a conocer las *Caminatas*.

Identificamos poetizaciones por *extrañamiento* o *develamiento* a través de señalamientos de problemáticas sociales. Mediante la exaltación o la recontextualización de un asunto cotidiano, Zegna señala la situación de precariedad de las personas que viven en la calle, como en la *Caminata 15* realizada en la estación de metro de Kungsträdgården (Suecia, 2017). Asimismo, los zapatos de tacón de segunda mano que utiliza son objetos de poetización y también de señalamiento del lugar y del contexto (a modo de *objet trouvé*, son recogidos en el lugar donde transcurre la acción). Así estas situaciones elevan lo cotidiano a lo poético, provocando estímulos que influyen en lo sensible de quienes las presencian, sin un fin más que el estético.

Digitalización, diversificación de públicos

Observamos que con la digitalización de la performance el público se expande, ya no es solo el que acude a la exhibición en vivo presencial, sino que es también virtual y accede a demanda, a través de la “tecnología dura” que disponga. De esta manera, se complejizan los métodos para estudiar y documentar los públicos. Además, surgen limitaciones de las tecnologías que reducen la amplitud sensible de las obras multisensoriales ya que no captan, por ejemplo, los aromas y se pierde calidad en la sonoridad y la intimidad del público reducido, entre otros.

Carácter efímero de las caminatas

Afrontar el registro de estas obras sugiere enfrentar un doble desafío. Por un lado, documentar lo efímero que ocurrió en un tiempo que ya no está, pero que puede volver a ocurrir y, por otro, dar cuenta del carácter inmaterial de las emociones.

Con respecto a este último aspecto, evidenciamos que en las *Caminatas*, las emociones se transfieren a los órganos por los sentidos y cada parte del cuerpo involucrada en la performance adquiere el papel de ser sensor / pensante, tanto en quien la ejecuta como en quienes la presencian. En efecto, María comienza esta indagación hacia el año 2000 con la obra *Obertura en deconstrucción*, pieza de danza teatro multisensorial (visual, auditiva, olfativa), con la participación de artistas de diferentes disciplinas (arte visual, canto lírico y danza). El tema es “un revisionismo histórico del ser bípedo racional, que se plasma en arrojar la cabeza lo

⁷ Para más información, consultar: <http://mariazegna.blogspot.com/2009/07/white-room-centro-cultural-recoleta.html>

más cercana a la tierra y desde esa otra corporalidad, andar”⁸. Así, cada artista a los que llama “*ser caja*” encarna al “ser bípedo racional” con movimientos más o menos pautados. La obra se presentó en dos oportunidades, con una duración de aproximadamente cuarenta y cinco minutos, de los cuales solo tres son destinados a la acción de caminar con las cabezas invertidas. Esta obra, sin duda, es el precedente significativo que dio origen a las siguientes *Caminatas*.

Circulación de obras efímeras

Distinguir los modos de circulación de las *Caminatas* fue un desafío. Mientras que en algunos casos son parte de la obra, en otros son derivaciones que surgen como estrategia para mantener vivas las performances y, en otras ocasiones, aparecen como apoyo museográfico para activar la pieza (visitas guiadas en contextos de exhibición, charlas performáticas, memoria oral o escrita). Advertimos que modifica el soporte, adecuándose al espacio y contexto ya sea como una performance en vivo, una retransmisión vía *streaming*, una performance para video o la presentación de sus restos / reliquias en una instalación, entre otros. Este tipo de transformaciones, en respuesta a los cambios de contexto de exhibición, también pone en constante resignificación a la obra. Tal es el caso de *La arqueología del caminar* (2022), una videoperformance seleccionada en el 110° Salón Nacional, en la que ante la imposibilidad de presentarla en vivo, realizó un montaje de varias caminatas en un mismo soporte. Al hacer este pasaje quizás quedó mermada la multisensorialidad, pero la obra puede circular; quizás de otra manera no hubiera ocurrido.

Documentar sin profanar

Parte de la riqueza del documentar es comprender y explicar su complejidad, lo cual conlleva a evocar un presente continuo y un pasado que está presente y se nos presenta una y otra vez a través de los cambios que se dan en las *Caminatas*. Sus significados se configuran en una dialéctica que no se articula bajo el principio de identidad sino que surge de la confrontación de situaciones, como mencionamos anteriormente, o de las diferencias entre una y otra pieza. Sin embargo, también creemos necesario respetar el secreto que toda obra de arte conlleva como tesoro y generar cierta intriga. En este sentido, consideramos importante lograr un equilibrio entre lo que se consigna y lo que se evoca.

Metodología de registro

Para la obtención de datos para crear el inventario (Fig. 4) seguimos las pautas propuestas por Spectrum (Collections Trust 2020) que incluye sugerencias para mantenerlo actualizado, entre las que figura un procedimiento con ocho instancias. Sin embargo, no todas las acciones recomendadas se adecuan a las características particulares del corpus de obras seleccionado de la producción de María Zegna. Eliminamos algunas que son útiles para colecciones museísticas y realizamos algunas adaptaciones resultando los siguientes pasos a tener en cuenta:

- Incorporación por creación de obras nuevas
- Ubicación y control del movimiento
- Catalogación
- Salida de objetos
- Entrega de objetos en préstamo
- Planificación de la documentación

Seleccionamos descriptores relacionados con la articulación de las variables de análisis que se visibilizan en los campos definidos del inventario, para lo cual tuvimos en cuenta la clasificación del tesoro del Getty Research Institute (Tesoro de Arte & Arquitectura [TA&A] s.f.) y el ya mencionado procedimiento recomendado por Spectrum, adecuado a las necesidades de las obras de Zegna (Fig. 4).

⁸ Fragmento tomado de las anotaciones personales de María Zegna para la realización de su fichaje 2020.

Nº Clasificación de 1º	Ni Clasificación de 2º	Ni Cantidad de Participa	Arquitectura/ Forma	Trama conceptual	Materiales	disciplinas asociadas	Objetos asociad	interac	Imagen	Título
1	Performance USE	Artistas corporales (a 15 participantes	Intervención	exploracion del tiempo	la performer y performance	transdisci	zapatos negros			Caminata 1 Bue
2	Performance USE	Artistas corporales (a 11 participante	Intervención Urbana	exploracion del tiempo	mediante los Música					Caminata 2 Bue
3	Performance USE	Artistas corporales (artistas de performanc	Intervención Urbana	exploracion del tiempo	mediante los Orquesta sinfónica					Caminata 3 Bue
4	Performance USE	Artistas corporales (a Un participante	Intervención	exploracion del tiempo	Mediante un vestido negro	zapatos de tacon negros				Intervención de
5	Performance USE	Artistas corporales (artistas de performanc	Videoinstalación	exploracion del tiempo	mediante los musica- audiovisual					Caminata 5 Bue
6	Performance USE	Artistas corporales (a no	Videoperformance	exploracion del tiempo	video musica , audiovisual, co	Zapatos rojos				Caminata 6 Lonc
7	Performance USE	Artistas corporales (a no	Videoperformance	exploracion del tiempo	video musica , audiovisual, co	Zapatos rojos				Caminata 7 Bue
8	Arte de performance	Performance UP	Tres participantes	intervencion artistica	exploracion del tiempo	cuarpes de tre video arte, audiovisual	si			Caminata 8 Bue
9	Arte de performance	Performance UP	Un participante	videoperformance	exploracion del tiempo	videoperformance sobre la Caminata con tacos				Caminata 9 Bue
10	Arte de performance	Artistas corporales (artistas de performance)	USE	exploracion del tiempo	mediante los Cena performática	tran comida musica	si			Caminata 10 Fir
11	Arte de performance	Artistas corporales (a no	videoperformance	exploracion del tiempo	mediante los videoarte	parodia no	no			Caminata 11 Fin
12	Arte de performance	Artistas corporales (artistas de performanc	Performance transmo	exploracion del tiempo	mediante los Música	zapatos de tacos	si			Caminata 12 Bue
13	Arte de performance	Artistas corporales (artistas de performance)	USE	exploracion del tiempo	mediante los sentidos	Zapatostacos bor	si			Caminata 13 Ale
14	Arte de performance	performance transmo	cuatro	Performance	exploracion del tiempo	mediante los Concierto performático	pedras del rio Ni	si		Caminata 14 Cho
15	Arte de performance	videoperformance	no	Videoperformance	exploracion del tiempo	mediante los sentidos				Caminata 14 Bue
16	Arte de performance	Artistas corporales (a Un participante	Accion performatica	exploracion del tiempo	mediante los diferentes texturas	sonoras				Caminata 15 Suc
17	Arte de performance	Artistas corporales (a 4 participantes	performance sonora	exploracion del tiempo	El cuerpo de la Musica	Zapatos bordeau	si			Caminata 16 Bue
18	Arte de performance	Artistas corporales (a Tres participantes	Performance/Confere	exploracion del tiempo	El cuerpo de la Musica		si			Caminata 17 Fir
19	Arte de performance	Artistas corporales (ados participantes	performance multiser	exploracion del tiempo	El cuerpo de la Música	zapatos con imprisi				Caminata 18 No
20	Arte de performance	Artistas corporales (ados participantes	performance multiser	exploracion del tiempo	El cuerpo de la Música, proyecciones	videos de nuestras	si			Caminata 19 20
21	Arte de performance	Artistas corporales (ados participantes	performance sonora	exploracion del tiempo	Cuerpo de la p	Música flores blancas	coisi			Caminata 20 Bue
22	Arte de performance	Artistas corporales (a video performanc	proyeccion	exploracion del tiempo	video	videoarte zapatos blancos	uno			Caminata 21 Sal
23	Arte de performance	Artistas corporales (a video performanc	Videoperformance	Exploracion del tiempo	Video	Concersatorio aromas/perfumes	no			Caminata 22 Mi

Figura 4: Captura de parte del inventario elaborado por Sonia D. Gonzalez.

Fichas catalográficas

Nuestro objetivo fue que cada caminata tuviera su ficha catalográfica, de tal manera que puedan circular por espacios de exhibición, integrar los acervos de colecciones y ser (re) presentadas según las indicaciones de la artista. Nos resultó importante incluir en esta documentación las cuestiones mencionadas, que abarcan las problemáticas que arrojó el enfoque transdisciplinario. Para incorporar estos nuevos criterios, decidimos ampliar la ficha desarrollada en el 2021 (Gonzalez 2023). A modo de ejemplo, presentamos la ficha ampliada de la *Caminata 16* (Fig. 5).

FICHA DE REGISTRO PARA PERFORMANCE	
Nombre y apellido	María Zegna
Código	0020
Título y fecha	Caminata 16, Buenos Aires -2017
Arquitectura o forma	Intervención performática en un concierto musical ("Hart auf hart", Gerhard Staebler) Performer: María Zegna Músicos: Ana Ligia Mastruzzo (flautista), Griselda Giannini (clarinetista), Pablo Boltshouser (guitarrista), Bruno Mesz (pianista-cama). (Pueden ser otros intérpretes). Tecnologías duras: flauta, clarinete, guitarra, piano, cama y el cuerpo de la performer. Tecnologías blandas ligadas al conocimiento: partitura, texto de sala. Las vinculadas a lo relacional: los movimientos guionados de la performer, implicancia entre la performer y entre los músicos (responde a códigos sonoros) y entre estos y el público por medio de códigos sonoros y secuencias coreográficas, códigos visuales como la utilización de colores y códigos olfativos (en la vestimenta negra y rojo para comunicar un estado emocional de luto, utilización de claveles para evocar una ofrenda/homenaje).
Trama conceptual	Exploración del tiempo y sus huellas emocionales y los sentidos (visuales, sonoros, olfativos, perceptuales).
Materialidad	La corporalidad de la performer y de cuatro músicos con sus instrumentos.
Lugar	En CASO (Centro de Arte Sonoro) de la Casa del Bicentenario. Al anochecer, en primavera (momento del día y estación del año indicados por la artista).
Duración	Sin tiempo fijo, transcurre en el tiempo que le tome caminar inclinada por la extensión del espacio en zigzag.
Utiliza objetos	Vestido negro, zapatos bordó y flores naturales (claveles rojos).

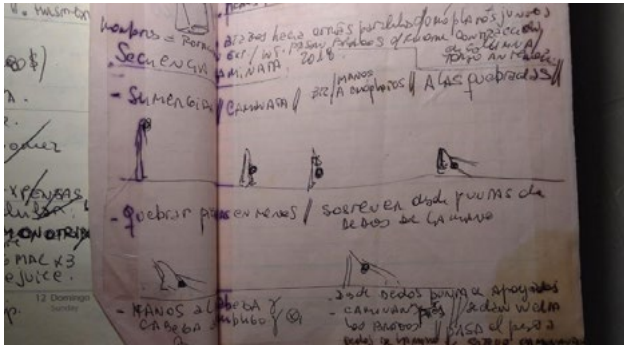
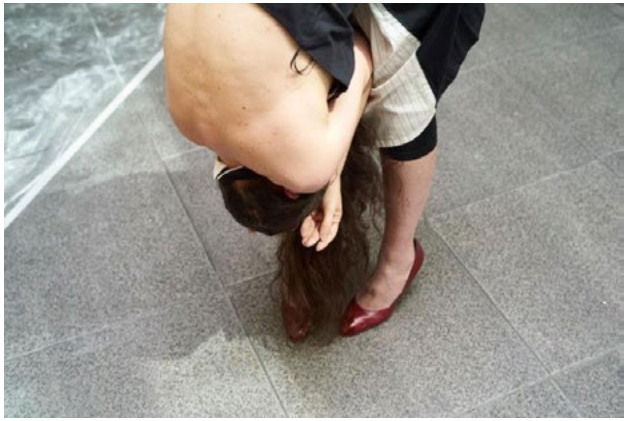
Otras disciplinas	Música, ensamble de contemporánea "Hart auf hart", Gerhard Staebler; coreografía – danza.
Sentidos	Sentidos que la artista involucra deliberadamente: vista, oído, olfato.
Tecnologías relacionales	En su tres vertientes: comportamental, comunicacional y organizacional. Vinculada al comportamiento: acción performática; comunicacional: con elementos que impactan al espectador, la organización del colectivo y del recorrido de la caminata, que están más o menos pautados como se ve en los bocetos. Los códigos utilizados son para comunicar los movimientos, los colores, la música transmitiendo así una emoción, homenaje y la espacialización en Zigzag.
Público	Con público en vivo.
Dibujo- boceto	
Descripción	Memoria descriptiva de la artista: Vuelvo a utilizar materiales "sedimentos" (huellas del trabajo anterior) en otro concierto performativo "Hart auf Hart" (1986) de Staebler: realizo la caminata con los mismos zapatos de segunda mano que en el Kunsthalle, con una variación de brazos, esta vez me voy sujetando la cabeza en dirección al esternón y también incluyo flores, esta vez claveles rojos. Además de variar la acción ejecutada con las flores, en vez de auto-arrojarlas, las lanzo a los espectadores hacia el final de la pieza. Otra variación es que voy improvisando en cuanto a la trayectoria y voy al tempo de la música que realizan los músicos.
Documentación (Fotografías, videos, videoentrevista, pautas de reactivación)	
Activación reactivación	Utilización de tecnologías de conocimiento como visitas guiadas, documentación, catalogación, charlas performativas, divulgación redes.

Figura 5. Ficha catalográfica actualizada por Sonia Denise Gonzalez.

Conclusión

En este trabajo implementamos las herramientas aportadas por el paradigma de la complejidad para dar cuenta de la transdisciplinariedad en las obras de María Zegna; sin embargo, lejos de consignar situaciones cerradas, encontramos que otras posibilidades quedan abiertas para seguir elaborando nuevas reflexiones. El enfoque transdisciplinario nos ayudó a distinguir las tecnologías utilizadas en una misma obra; así quedó en evidencia que las distintas tecnologías no son siempre materialmente visibles. Sin embargo, éstas introducen cambios en la obra y pueden registrarse como tecnologías "duras" o "blandas".

Incorporar estas distinciones nos incentivó para problematizar las categorías y realizar ajustes en las fichas catalográficas propuestas en el ENAC 2020. No obstante, aquellas nos sirvieron de base para iniciar un inventario y poner en relieve las transiciones del proceso de transformación, lo que nos sugiere que las fichas deben ser flexibles.

Para la recuperación de la serie *Caminatas* de Maria Zegna fue crucial la investigación y rescate de obras, memorias y archivos dispersos, para con la documentación otorgar entidad y estabilidad a estas obras de carácter efímero.

El diálogo con la artista fue crucial. Nos llevó a plantear la necesidad de documentar los modos de activación / reactivación de las obras, procedimiento que hasta el momento no estaba previsto. Tal es así que empezamos a trabajar para que la ficha de cada performance cuente con un protocolo de activación considerando otros medios, como fotografías, videos, instalaciones y/u otros nuevos.

La documentación, desde el enfoque transdisciplinario, además de dar estabilidad a las obras efímeras, echó luz sobre nuevas perspectivas que caen sobre la materialidad o la tecnología. Éstas cumplen las funciones de traducir sentidos y también de servir de soporte, formando parte de la estructura en sí de la obra. A su vez inciden en la instancia de producción y, sobre todo, de promoción y circulación de las *Caminatas*, haciendo posible que estas piezas sean (re) presentadas sin la necesidad de que la artista esté presente.

Como hecho sorprendente, la aproximación transdisciplinaria nos permitió detectar “Caminatas” como patrones que se repiten en otras obras de Zegna. Además, nos dio acceso a diferentes aspectos sobre los sentidos y códigos de significación que emplea María en su práctica artística, lo cual contribuyó a generar mayor textura y a evidenciar la trama de las *Caminatas*.

El posicionamiento transdisciplinar iluminó nuestro discernimiento para distinguir, generar relaciones y nuevas preguntas, además de reforzar nuestro interés en la tarea de consignar los requerimientos esenciales para rescatar obras perdidas u olvidadas. También intervino al respecto de posibles maneras de exhibir, activar, reactivar las performances y así auspiciar una constante puesta en cuestión y revisión de la pieza, lo cual resultó un trabajo laborioso pero apasionante, indispensable para dar vitalidad a las obras. En este punto, recomendamos el abordaje transdisciplinario para documentar, para dar estabilidad, conocer y dar a conocer pero conservando el misterio que se encuentra en la poética de las obras.

Referencias bibliográficas

COLLECTIONS TRUST. 2020. *Inventario*.

<https://collectionstrust.org.uk/wp-content/uploads/2020/12/ES-04-Inventory.pdf> (Fecha de consulta: 10/06/2021).

DIDI-HUBERMAN, G. 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

DOANE, M. A. 2012. *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: CENDEAC.

GINZBURG, C. 1999. *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik Editores S. A.

GONZALEZ, S. D. 2019. *Indagaciones de la substancia a la forma. Epistemología en la performance de Eduardo Molinari*. Manuscrito inédito.

https://www.academia.edu/47750877/Indagaciones_de_la_sustancia_a_la_forma_Epistemolog%C3%ADa_en_la_performance_de_Eduardo_Molinari (Fecha de consulta: 08/04/2021).

GONZALEZ, S. D. 2023. “Performance: ¿De qué manera se puede acceder, estudiar, comprender y poner en circulación una pieza performática?”. En: M.S. Grimoldi y M. E. Deanna (comp.). *Actas Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo, 2020*, pp. 115-125. Buenos Aires: Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales, Ministerio de Cultura. <https://senip.cultura.gob.ar/wp-content/uploads/2023/05/Actas-ENAC-2020.pdf> (Fecha de consulta: 24/05/2023).

MORIN, E. 1990. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa Editorial.

NICOLESCU, B. 1996. *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. México: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C.

SAIOA, O. A. 2016. “Tecnologías relacionales en las prácticas artísticas participativas: casos, mecánicas y estrategias”. *AusArt Journal for Research in Art*, 4 (2): 35-52. <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/25837/17233-64914-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Fecha de consulta: 10/05/2021).

TESAURO DE ARTE & ARQUITECTURA [TA&A]. S.f. *Jerarquías*.

<https://www.aatespanol.cl/jerarquia> (Fecha de consulta: 08/04/2021).

PROCESOS DE RECONSTRUCCIÓN EN DANZA: ANÁLISIS DE DOS EXPERIENCIAS

Solange Colmegna Friederich¹
Laura Noemí Papa²

Resumen

Es muy frecuente, en el caso de la investigación acerca de la historia de la danza en Argentina, lidiar a diario con la escasez de documentos o la falta de sistematización de los archivos. Esta situación se ve afectada particularmente por la inexistencia de registros de muchas de las obras. Por estos motivos cobra particular relevancia la aparición, en el ámbito de la danza contemporánea de diferentes países y sobre todo a lo largo de las últimas tres décadas, de trabajos coreográficos que introdujeron una serie de operatorias en las que se pone de manifiesto una manera particular de vincularse con el pasado y con los documentos: la reconstrucción.

Este trabajo se propone analizar y comparar dos procesos de reconstrucción en danza que se realizaron en los últimos años en la Ciudad de Buenos Aires: *Reconstrucción: No me besabas?* y *Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966)*. Estas obras tomaron como motor creativo obras del acervo histórico de la danza y pusieron en diálogo dos momentos históricos. En ellas, los artistas concibieron la creación coreográfica como un proceso de investigación que actualiza el pasado para reflexionar desde el presente.

Palabras clave: danza; reconstrucción; historia; coreografía; pasado.

El arte de la danza, y sobre todo el ballet, se ha familiarizado con la conservación de obras del pasado a partir de la conformación de lo que se denomina un "repertorio". Así, el repertorio de cada compañía ha sido documentado a partir de diferentes sistemas de notación y, ya avanzado el siglo XX, a través de la utilización de registros audiovisuales. Sin embargo, uno de los reservorios privilegiados de la danza ha sido el de los mismos bailarines, a través de su "memoria corporal". Este concepto pone el acento en el carácter indisociable de la noción de memoria como actividad mental conservativa, evocativa e intelectual con el conocimiento y la memoria que provienen de un cuerpo situado, que guarda un registro sensorial y muscular de la experiencia vivida. Por lo tanto, la memoria corporal se aplica a aquellos intérpretes que han bailado las obras; que han actuado uno o más roles en ellas a lo largo de sus vidas profesionales; que han participado en los procesos constructivos de las coreografías atentos a las indicaciones, tentativas y búsquedas estéticas de los artistas o que, en reposiciones, han recibido de primera mano indicaciones precisas en cuanto al movimiento y la expresión de parte de los coreógrafos originales. De este modo, el bailarín en sí mismo, además de ser una fuente, puede convertirse en un archivo de la danza. Esta situación es la que conduce a que muchos de estos artistas se dediquen a ser repositorios y repertoristas de las compañías, transmitiendo sus conocimientos a las generaciones más jóvenes.

Por otra parte, las obras que (por variados motivos) no conformaron el canon asociado a una época, un estilo o un autor, dejaron de representarse y, por lo tanto, dejaron de formar parte del ejercicio de la memoria de los artistas que participaron en ellas. Marginadas de cualquier intento de documentación o evocación, las huellas de estas piezas poco a poco fueron desdibujándose.

Es muy frecuente, en el caso de la investigación acerca de la historia de la danza en Argentina, lidiar con la escasez de documentos o la falta de sistematización de los archivos. Esta situación se ve afectada particularmente por la inexistencia de registros de muchas de las obras y, si bien puede hacerse extensiva a todos los estilos de la danza, los vacíos son especialmente notorios en los casos de producciones contrahegemónicas provenientes de solistas o agrupaciones del sector independiente.

¹ Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes. solangecolmegnafriederich@hotmail.com

² Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. / Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes. laupapamail@gmail.com

Es así como en el ámbito de la danza contemporánea, sobre todo a lo largo de las últimas tres décadas, cobra particular relevancia la aparición de trabajos coreográficos que introdujeron una serie de operatorias en las que se pone de manifiesto una manera diferente de vincularse con el pasado. Estos trabajos, a contrapelo de una tradición basada en las reposiciones del repertorio, denuncian la inocencia de las puestas en escena de piezas del legado histórico que no sufrieron un fuerte cuestionamiento de las premisas y procedimientos de trabajo que las hicieron posibles (de Naverán 2010). Por otra parte, estas coreografías vuelven su mirada hacia las obras que, al no mantenerse en el repertorio de ninguna compañía, dejaron de bailarse y de las que quedó, en algunos casos, escasa documentación. En tal sentido, ellas mismas se proponen como un ejercicio de investigación y conservación.

Existe un debate acerca del término adecuado para nombrar a este tipo de producciones, algunas denominaciones que se han formulado son: recreación, reconstrucción, *re-enactment* (re-actuación), re-escenificación, *reprise* (repetición), reposición, reinención. Las tensiones que dan lugar a este debate exceden la discusión sobre la precisión terminológica y, más bien, señalan hacia diferentes posicionamientos con respecto a nociones como archivo, documento, original, patrimonio, coreografía, como así también refieren, de modo más abarcativo, a una noción de danza, a qué se espera de la danza y a qué tipos de vínculos debería establecer ésta con su historia.

No ajenas al debate terminológico existente, en nuestra investigación optamos por utilizar el término “reconstrucción” para denominar a diferentes producciones de danza contemporánea que, si bien parten de un vínculo explícito con obras del pasado, presentan en común el hecho de tomar distancia de esa obra original a partir de un trabajo creativo que pone el acento en que la reproducción acrítica del original tiende a mitificarlo y a cristalizar su potencial en un mensaje unívoco (de Naverán 2010). De entrada, esta situación problematiza la noción de “original” en las artes performativas y más aún en la danza: ¿existe realmente una obra original?, ¿qué función debería considerarse fiel representante de ésta?, ¿sería la primera?, ¿acaso sería la última?, ¿cuáles serían los elementos de la misma que podrían ser conservados utilizando un sistema de notación y en qué medida?, ¿qué aspectos quedarían documentados en un registro audiovisual? Creemos que, desde el vamos, es problemática la noción de “obra original” cuando ésta, lejos de mantenerse idéntica a sí misma, varía en cada función. Consideramos que el apego al original (eso que se postularía idealmente como tal), conduce al peligro de su fetichización y a una utilización del documento como “prueba” de autenticidad o legitimidad.

Con la atención puesta en las cuestiones desarrolladas hasta aquí, este trabajo va a analizar dos producciones de danza que se estrenaron en la Ciudad de Buenos Aires en el transcurso de la última década: una de ellas es *Reconstrucción: No me besabas?* (2013) y la otra, *Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966)* (2017). El motivo principal que condujo a la elección de estas piezas fue que ambas se gestaron a partir de otras obras realizadas varios años antes y se propusieron como reconstrucciones de ellas; por lo tanto, los dos casos se ofrecían como oportunidades para observar su particular manera de crear lazos que conectaran tiempos diferentes y reflexionar acerca de esas especificidades.

Reconstrucción: No me besabas?³

En 2013 el Grupo Krapp presentó en el Centro Cultural San Martín *Retrocedida Krapp*⁴, un ciclo que propuso recuperar las obras del repertorio de la compañía a partir de una nueva mirada, la del presente. El grupo trabajó con cuatro de sus trabajos: *Mendiolaza* (2002), *Olympica* (2006), *Adonde van los muertos (Lado B)* (2010) y *Adonde van los muertos (Lado A)* (2011). *Retrocedida* giró en torno a la problemática de cómo recuperar una obra del pasado y utilizó como motor creativo la memoria corporal de los intérpretes y las huellas sedimentadas en el imaginario de la comunidad. La búsqueda se centró en actualizar las sensaciones, movimientos e impresiones que existían en aquellos trabajos.

³ *Reconstrucción: No me besabas?* (2013). Dirección, coreografía e investigación: Celia Argüello Rena. Intérpretes: Celia Argüello Rena, Victoria Carzoglio, Pablo Castronovo, Matías Gutiérrez, Rakhil Herrero y Juan Noodt.

⁴ *Retrocedida Krapp* (2013). Dirección: Luciana Acuña y Luis Biasotto. Creación e interpretación: Luciana Acuña, Luis Biasotto, Gabriel Almendros, Edgardo Castro, Fernando Tur y Agustina Sario. Dirección musical: Gabriel Almendros y Fernando Tur. Dirección audiovisual: Alejo Moguilansky. Iluminación: Matías Sendón. Producción artística: Gabriela Gobbi. Producción técnica: José Luis Ansaldo. Producción ejecutiva: Mariana Tirantte. Asistencia general: Paula Russ. Coordinación de Jornadas de Reflexión: Susana Tambutti y Gabriela Gobbi.

Así, los artistas convocados - Florencia Vecino, Celia Argüello Rena y el grupo Los Mismos - encararon la labor con la limitación de no poder consultar los registros audiovisuales de la obra original. Esta situación diferencia a este trabajo de otras reconstrucciones, dado que partió inicialmente de un encargo y utilizó como pauta creativa una restricción.

En una entrevista, llevada a cabo para esta investigación, Celia Argüello Rena definió su obra como un intento de reconstrucción. La pregunta que se formuló al comienzo del proceso creativo fue: “¿cómo volver a hacer una obra en la que (un poco) dejaste de creer?” (Argüello Rena, comunicación personal, 18 de junio de 2021). Lejos de buscar mantenerse fiel a la pieza de Krapp, su trabajo se desarrolló de forma lúdica, a partir de la práctica misma de la reconstrucción como una manera de relacionarse con los materiales del pasado. Se trató de una búsqueda, un ejercicio y unos juegos anclados indefectiblemente en el presente y que condujeron, a su vez, a la actualización del vínculo con los materiales.

Para Argüello Rena, la investigación implicó juntar todas las piezas, tal como lo habría hecho un detective. En esa tarea de pesquisa logró reunir fotografías, testimonios, documentos hemerográficos, como también la música y el vestuario originales de la obra. Realizó varias entrevistas, una de ellas a Luis Biasotto y las restantes a espectadores que habían visto *No me besabas?* en las funciones del 2000. Ella misma no había presenciado la obra en aquel momento y, al no poder acceder al documento fílmico, tuvo que recuperarla a partir de los vestigios que, trece años después, habían permanecido en el recuerdo de los entrevistados.

El trabajo abordó la reconstrucción de diferentes maneras. En primera instancia, la artista trató de copiar, reproducir y encarnar aquello que se decía sobre la pieza original, poniendo en juego toda la información que había encontrado acerca de ella. Los aspectos que los espectadores señalaron preponderantemente eran la destreza, la fuerza y el impacto físico; características que, en realidad, forman parte del sello propio que Krapp tiene en escena. Al apropiarse de estas cualidades del material kinético, Argüello Rena entró en contacto directo con un rasgo de la identidad de la compañía. Sin embargo, el señalamiento de un modelo planteaba a la vez un intento frustrado: la imposibilidad de la reproducción exacta, ya que en el ejercicio de ser alguien que no se es, la diferencia con respecto al otro se hace aún más evidente.

Por otro lado, el trabajo problematizó y expuso en escena la práctica misma de la reconstrucción. Sentados frente a una mesa atiborrada de papeles, los intérpretes revelaban el proceso de investigación que habían llevado a cabo para crear la obra. Con tintes humorísticos, leían la información recolectada e, irónicamente, dejaban entrever las dificultades que una reconstrucción conlleva: contradicciones entre fuentes, ausencias, descripciones inconexas, fragmentariedad, dudas y preguntas sin respuestas. Después, convocaban a escena a “la invitada”, a la que presentaban como alguien que conocía muy bien la energía y la estética de Krapp. El rol de “la invitada” fue desempeñado por Victoria Carzoglio, alguien que efectivamente había asistido como espectadora a una función de *No me besabas?* en 2000. Argüello Rena la había entrevistado durante el proceso de reconstrucción y, no solo decidió incluir su testimonio, sino que la invitó para que se incorporara a la puesta y participara en vivo.

Argüello Rena concibió la pieza en dos partes. En la primera, se concentró en el ejercicio de la reconstrucción y en el tratamiento, en la obra misma, de las problemáticas que ese proceso involucraba. En una segunda parte, en cambio, develó otra sensibilidad, otro modo de entender la escena y otros materiales físicos, que eran mucho más blandos en relación a la fisicalidad Krapp. El cambio suscitado podría interpretarse como un intento de la artista por afirmar su posición en el presente: dejar de lado los documentos del pasado, desistir del esfuerzo por “recuperar la fisicalidad de Krapp” y proponer su propia mirada acerca de *No me besabas?* Según ella, si bien el título de la obra del 2000 era *No me besabas?*, algo que no aparecía en el testimonio de ninguno de los entrevistados era la mención de los besos o del amor (Argüello Rena, comunicación personal, 18 de junio de 2021). Por lo tanto, en la escena final de su reconstrucción decidió elaborar el tema del amor a través de la inclusión de unas caminatas en las que dos o más intérpretes se encontraban frente a frente, sin contacto físico, para luego cambiar de dirección y continuar desplazándose. Estos recorridos producían una serie de encuentros y desencuentros que se reiteraban a lo largo de la escena. La artista denominó a estas acciones “no-besos”. A su vez, la referencia al amor aparecía también por medio de la incorporación de una canción que citaba el título de la obra de un modo afectadamente romántico. Esta escena también actuó como una reflexión hacia el trabajo artístico de la compañía, que se caracteriza por mostrarse distante del emocionalismo o de la tematización de los sentimientos.

Tanto en la investigación que formó parte de su proceso creativo como en su puesta en escena, *Reconstrucción: No me besabas?* se enfrentó a la imposibilidad de recuperar de una forma fiel el pasado. Por un lado, es preciso comprender que el pasado no es algo localizable en términos espaciales, no es un lugar al que ir o al que llegar (Lepecki 2013). Por otro lado, la pieza plantea que, debido a los cambios surgidos a partir del paso del tiempo y a las diferencias concretas que emergen al ser otros los intérpretes y otra la materialidad de sus cuerpos, la restitución exacta de la obra pasada es inalcanzable. Resulta imposible recuperar el contexto histórico en el que se presentó la obra original y, de la misma forma, replicar una corporalidad que no es la propia. No hay un pasado que se pueda traer al presente o que pueda ser repetido fielmente. En tal sentido, la reconstrucción se afirma en su diferencia y escenifica esas limitaciones.

Lo que persiguen las reconstrucciones es un acercamiento que acontece desde una nueva mirada, atravesada inexorablemente por el presente. Es más bien la activación en una obra pasada de “campos creativos todavía no agotados” (Lepecki 2013:61). Al poner al pasado nuevamente en movimiento, al reflexionar sobre las maneras de abordarlo, al transformarlo y resignificarlo, se produce su actualización y, a la vez, se liberan las posibilidades virtuales que la obra originaria mantenía en reserva (Lepecki 2013).



Figura 1. *Reconstrucción: No me besabas?* de Celia Argüello Rena. Centro Cultural San Martín, 2013.
Fotografía Archivo personal de Celia Argüello Rena.

*Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966)*⁵

Esta obra, que se estrenó en el año 2017 en el Centro Cultural de la Cooperación, propuso una investigación escénica, documental y performática para recuperar cuatro obras de danza de la década de los sesenta realizadas por Graciela Martínez, Ana Kamien y Marilú Marini en el Instituto Di Tella: *Danza actual*⁶ (1962), *Danse Bouquet*⁷ (1965), *La fiesta hoy*⁸ (1966) y *¿Jugamos a la bañadera?*⁹ (1966).

Este proyecto tenía la intención de ser pedagógico y documental: buscaba conocer y compartir con los espectadores aquellas obras que se habían hecho hacía cincuenta años, nucleadas en el Instituto Di Tella de la Ciudad de Buenos Aires. Los artistas que llevaron adelante el proyecto - Ana Caterina Cora, Sofía Kauer y Nicolás Licera Vidal -, pretendían cuestionar las formas de historización de la danza en Argentina y aspiraban a volver al pasado con la finalidad de preservarlo y conservarlo.

⁵ *Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966)* (2017). Dirección y coreografía: Ana Caterina Cora, Sofía Kauer y Nicolás Licera Vidal. Investigación: Ana Caterina Cora, Ignacio González, Sofía Kauer y Nicolás Licera Vidal. Intérpretes: Agustina Barzola Würth, Nicolás Bolívar, Soledad Gutiérrez, Miguel Patiño, Rosario Ruete y Agustina Sario. Música: Mauro Farriello. Vestuario: Jimena González, Alexina Lichtenstein, Graciela Martínez y Macarena Santamaría. Edición de sonido y diseño gráfico: Martiniano Zurita. Video: Javier Di Benedictis.

⁶ *Danza actual* (1962). Dirección y coreografía: Graciela Martínez, Ana Kamien y Marilú Marini.

⁷ *Danse Bouquet* (1965). Dirección y coreografía: Ana Kamien y Marilú Marini.

⁸ *La fiesta hoy* (1966). Dirección y coreografía: Ana Kamien y Marilú Marini.

⁹ *¿Jugamos a la bañadera?* (1966). Dirección y coreografía: Graciela Martínez.

Para llevar a cabo su reconstrucción, Cora, Kauer y Licera Vidal recopilaron diversas fuentes. Realizaron entrevistas a las coreógrafas Ana Kamien y Graciela Martínez, quienes relataron en primera persona sus propios recuerdos. También accedieron a sus archivos personales, que incluían fotografías y documentos hemerográficos. Además, recolectaron información en Internet y consultaron la Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella, donde encontraron documentos hemerográficos y administrativos, tales como *bordereaux*, borradores, diapositivas, el planeamiento de la puesta en escena y de las luces. Una vez realizada la búsqueda, pusieron en relación y compararon todo el material hallado, para unificar e identificar cada una de las obras. El trabajo fue complejo, ya que mucha de la información no era clara o había discordancia entre una fuente y otra.

Cora, Kauer y Licera Vidal estaban interesados en conceptos como re-actuación o *re-enactment* y, en la etapa inicial de su proceso coreográfico, buscaban recrear las obras originales. Sin embargo, en ese intento de corporeizar las imágenes a partir de su copia fiel, aparecían preguntas acerca de cómo recuperar el pasado. Asimismo, también reflexionaban sobre qué impactos e intereses se manifestaban en los intérpretes luego de que entraban en contacto con los materiales encontrados. Estas preguntas ponían constantemente en relación los materiales con intereses anclados en el presente, lo que derivaba en su actualización. En consecuencia, el trabajo se fue consolidando desde la apropiación de aquellos materiales, los que se actualizaron con la imaginación, el deseo y la ficción que los coreógrafos e intérpretes proyectaban sobre el pasado.

Asimismo, en este ir hacia el “original”, también existía una búsqueda de lo propio de cada obra. En tal sentido, el trabajo de reconstrucción recuperó una cualidad presente en las piezas de Kamien, Marini y Martínez, que tenía que ver con explorar el movimiento y darle lugar a la experiencia y a lo sensorial, más que a la técnica, la mimesis o el diseño formal en las coreografías.

Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966) puso en escena un momento de la historia de la danza argentina y posibilitó conocer algunas de sus obras a partir de un acercamiento que se produjo en la imposibilidad de recuperar al pasado tal como fue. No obstante, se lo puede percibir desde el presente; y en ese ir hacia atrás en su búsqueda, también se va hacia adelante. Esta relación entre el pasado, el presente y el futuro, que se da en la creación artística, da lugar a un sinfín de nuevas posibilidades, actualizaciones y resignificaciones. Los artistas se pusieron literalmente en contacto con el archivo y, a través de la reconstrucción, convirtieron sus cuerpos en un archivo encarnado (Lepecki 2013). En referencia al concepto de “cuerpo como archivo” señala Lepecki: “En su precariedad constitutiva (...) el cuerpo como archivo reubica y aleja las ideas de archivo con respecto a un depósito documental o una institución burocrática dedicada a la (mala) gestión del ‘pasado’” (Lepecki 2013:67). Se tratará, por lo tanto, de un archivo performativo. Esta idea fue continuada por Kauer y Licera Vidal en su siguiente proyecto *Graciela Martínez: Cosas, Cisnes (2019)*.



Figura 2. *Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966)* de Ana Caterina Cora, Sofía Kauer y Nicolás Licera Vidal. Centro Cultural de la Cooperación, 2017. Fotografía tomada por Pablo Denipotti.

Las reverberaciones del pasado

A partir de las obras de danza abordadas en este trabajo puede observarse que el restablecimiento fiel del pasado es imposible, ya que no se puede eludir el paso del tiempo y recuperarlo tal como ha sido. Los documentos son incompletos, fragmentarios o inexistentes, las fuentes se contradicen entre sí y muchísimos interrogantes permanecen sin resolverse.

En lo que respecta a la reconstrucción en danza, Victoria Pérez señala que hay un interés compartido del reconstructor con la pieza original: “se trata de un pasado en el que ‘el presente se reconoce aludido’, ese momento del que hablaba Benjamin de reverberación del pasado en el presente que, como un relámpago, ilumina los problemas actuales” (de Naverán 2010:58). En la relación que Pérez propone, el pasado que se aborda se dirige hacia el presente, lo alude, y en ese encuentro de dos momentos distantes la construcción lineal y progresiva del relato histórico se ve jaqueada.

Cada reconstrucción implica una nueva posibilidad creativa que actualiza las potencialidades contenidas virtualmente en la obra pasada. En estos procesos se puede observar, además, no solo el planteo de un modo diferente de vínculo con los documentos, sino la escenificación de la relación problemática de la danza con el registro y el archivo.

En el caso de *Reconstrucción: No me besabas?* la creación se planteó como una consigna de trabajo surgida desde el mismo grupo Krapp. La elección de la obra no fue fortuita, ya que había sido la primera de la compañía. La reconstrucción retrocedía hacia los orígenes del grupo, pero desde una nueva mirada, transformada por el paso del tiempo y por el imaginario que habían creado en el público.

La propuesta no pretendió ser un homenaje ni una evocación nostálgica. Fiel a las características del grupo Krapp, más bien se propuso como una actividad auto-reflexiva de la danza acerca de sus propias condiciones de existencia y, asumiendo la imposibilidad de recuperar la obra pasada, incrementó el desafío al impedirles a los artistas convocados que tuvieran acceso a su registro audiovisual.

En el caso de *Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966)*, los artistas buscaban recuperar con cierta fidelidad cuatro piezas coreográficas de la década de los sesenta. Sin embargo, al pretender llevar ese pasado a la escena, se enfrentaron a la relación problemática con los documentos: no había registros fílmicos de las obras originales, los documentos se hallaban incompletos, las fuentes se contradecían. Es decir que se encontraron con que en la reconstrucción indefectiblemente habría modificaciones.

Los casos analizados han puesto en evidencia que el mismo hecho de recuperar el pasado lo transforma en algo nuevo. No obstante, en los trabajos también hay algo consustancial de las obras originarias que permanece, atravesado por las operaciones de apropiación y de actualización. En el caso de la reconstrucción de Argüello Rena, hay una fisicalidad y un modo de construir una dramaturgia que evocan la poética de Krapp. En el caso de la reconstrucción de Cora, Kauer y Licera Vidal, permanece un modo de trabajar con el cuerpo, el movimiento y la experiencia creativa muy en sintonía con los trabajos de Graciela Martínez, Marilú Marini y Ana Kamien. Estos aspectos resultan inseparables de aquellos que se encontraban en las obras del pasado y forman parte de las resonancias que generaron en cada artista. En el primer trabajo, resonaba fuertemente el impacto, la huella física y estética que había construido Krapp a lo largo de su carrera. En el segundo, la deshumanización, la relación entre el cuerpo y los elementos, la pérdida del cuerpo humano y de sus cualidades técnicas expresivas que habían explorado Kamien, Marini y Martínez en la década de los sesenta. Estas resonancias estaban estrechamente relacionadas con los intereses que cada coreógrafo tenía como artista. De esta forma, podemos decir que cada coreógrafo proyectaba en el pasado sus propios intereses y subjetividades para, a partir de ahí, resignificar esos materiales y encontrar nuevos sentidos.

La investigación llevada a cabo en ambos procesos creativos le otorgó a los cuerpos un lugar privilegiado como archivos. En este punto, puede observarse lo que Lepecki considera un “imperativo político-ético” (2013:67) de las recreaciones.

Estos trabajos cuestionan la tradición metodológica de la investigación histórica y producen nuevos conocimientos acerca de la danza y su pasado, a partir de la actualización y de la creación de una pieza coreográfica como un modo de investigación. La reconstrucción en danza pone en diálogo dos momentos históricos: el pasado y el presente. En ella, el coreógrafo realiza un trabajo de selección, apropiación, edición e invención de materiales para perfilar nuevas líneas de desarrollo desde una mirada personal, contemporánea, reflexiva y crítica. Mediante la lectura artística del pasado, mantiene activa la memoria, la actualiza, la construye y se vuelve partícipe de crear una historia dentro de la historia de la danza.

Referencias bibliográficas

DE NAVERÁN, I. (ed.). 2010. *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. España: Centro Coreográfico Galego.

LEPECKI, A. 2013. "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas". En: I. de Naverán y A. Écija (eds.). *Lecturas sobre danza y coreografía*, (pp. 59–81). Madrid: Artea.

IDEAS EN ESCENA

EL REGISTRO FOTOGRÁFICO, ENTRE LA OBRA DE ARTE Y LA CATALOGACIÓN DE BIENES CULTURALES

Paula Casajús¹

Resumen

Hacia fines del siglo XX la fotografía se incorporó a la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes presentando características específicas de identificación y catalogación. Actualmente el ingreso de arte efímero a la colección desafía los límites de la fotografía y su función en el registro visual de acciones o instalaciones de esta categoría. En este trabajo se reflexiona acerca de las tensiones que surgen al catalogar el registro fotográfico de dichas obras, tomando como caso de análisis *Partenón de libros* de la artista argentina Marta Minujín.

Palabras clave: fotografía; registros fotográficos; documento; instalación; arte efímero.

El inventario de los bienes culturales y unidades documentales del Museo Nacional de Bellas Artes administra los registros escritos y visuales que permiten el control y la difusión del patrimonio de la institución, así como su estudio y preservación en el tiempo.

El proceso de registro y catalogación de cada bien cultural requiere inicialmente de su observación directa. Como determina la normativa regulatoria, “la información (...) del inventario deberá ser el resultado del relevamiento ‘de visu’ de cada una de las piezas que conforman el patrimonio del museo” (Resolución N°1786 2012:8). A la vez, para documentar las piezas, el Área de Documentación y Registro del Museo se guía por los estándares internacionales de Object Identification (Object ID), herramienta adoptada en 2004 por el Consejo Internacional de Museos. El protocolo Object ID define nueve categorías de información y cuatro pasos para completar el procedimiento. Las categorías son: tipo de objeto, materiales y técnicas, medición, inscripciones y marcas, características distintivas, título, tema, fecha o período y autor. En tanto, los cuatro pasos están divididos de la siguiente manera: tomar fotografías del objeto, identificar las categorías mencionadas, escribir una breve descripción de la pieza y guardar la documentación elaborada en un lugar seguro (International Council of Museums [ICOM] s.f.).

Una de las acciones fundamentales en el proceso de documentación es el registro fotográfico de los bienes. De esta manera, el Área acredita cada pieza a través de la documentación visual producida internamente. Estos registros se convierten en información de gran valor a la hora de identificar y catalogar las obras y son al mismo tiempo la constatación de su existencia.

Para que cada pieza se encuentre representada por un documento visual, el Área asocia la imagen realizada durante el relevamiento fotográfico al número de inventario otorgado al bien. Así, obra e imagen están vinculadas por un número único.

Hemos mencionado la necesidad de asegurar la presencia física del bien al comenzar el proceso de inventariado. Sin embargo, cabe preguntarse qué información resulta del relevamiento “de visu” cuando el bien por inventariar es un registro fotográfico de una acción pasada, como ocurre con *El Partenón de libros* (1983), de Marta Minujín, que desde 2020 integra la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. Me propongo despejar este interrogante en las páginas que siguen.

¹ Área de Documentación y Registro, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. paula.casajus@mnba.gob.ar

Las imágenes y su estatuto

Existen distintos tipos de imágenes con naturalezas o estatutos diferenciados. Por un lado, los documentos visuales producidos por el Área de Documentación y Registro durante la tarea de relevamiento de los bienes del Museo y los registros fotográficos que ingresan al patrimonio como obras de arte.

Por otro lado, a estos dos tipos de imágenes, deben sumarse aquellas que registran acciones que ingresan a la colección del Bellas Artes.

Nos encontramos, entonces, con tres naturalezas o estatutos diferenciados de imágenes:

1. Fotografías que representan y documentan la colección, pero que no la integran.
2. Fotografías que representan y documentan acciones artísticas efímeras que forman parte de la colección.
3. Fotografías que componen la colección fotográfica.

En sus inicios, el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes reunía piezas realizadas según los lenguajes propios de las bellas artes, como la pintura y la escultura. A fines del siglo XIX y entrado el siglo XX, la fotografía, en cambio, no contaba como una de las categorías coleccionadas.

Fue recién en 1995, por iniciativa de Jorge Glusberg, entonces director del Museo, cuando se comenzó a incorporar obras fotográficas a la colección institucional. Desde entonces, más de mil seiscientas fotografías de creadores nacionales e internacionales han acrecentado el patrimonio. Para su catalogación, cada imagen fue descripta como una fotografía - en cuanto pieza artística - y como un bien cultural material, respetando el modo en que cada autor había creado y pensado su obra.

Además, hacia la segunda mitad del siglo XX, un cambio de visión se introdujo en el campo del arte. La idea de desmaterialización permitía por entonces abordar el tipo de obra que emergía cuando los artistas desplazaban su interés hacia los procesos de producción y recepción (Masotta 2000/2001).

Desde 2018, el Museo Nacional de Bellas Artes recibe las obras de los artistas galardonados con el Premio Nacional a la Trayectoria Artística, organizado como parte del Salón Nacional de Artes Visuales². Varios de los autores distinguidos en las tres ediciones de este certamen produjeron sus trabajos en el contexto de experimentación estética que signó la década de 1960. Cuando estas piezas se incorporaron al Museo, su catalogación, preservación y accesibilidad provocaron grandes interrogantes.

Tomando como caso de estudio la instalación *El Partenón de libros* de 1983 de la artista Marta Minujín, analizaré la función de los registros fotográficos en el caso de obras cuyo interés en los procesos de producción y recepción relativizan su posible constatación física dentro del Museo.

El Partenón de libros: del espacio público al museo

La artista argentina Marta Minujín recibió el Premio Nacional a la Trayectoria Artística en 2019. En esa ocasión, donó al Museo Nacional de Bellas Artes *El Partenón de libros*. La obra que ingresó a la colección es el registro documental de la instalación realizada por Minujín, construida a partir de libros prohibidos por la última dictadura militar argentina, emulando la forma del templo griego de la Acrópolis ateniense.

Emplazado en la intersección de las avenidas Santa Fe y 9 de Julio, en la ciudad de Buenos Aires, *El Partenón de libros* fue concebido como una intervención temporal y un trabajo participativo en el espacio público, en los albores de la recuperación de la democracia. Su estructura medía quince metros de ancho, treinta de largo y doce de alto, y estaba cubierta por más de veinte mil volúmenes que habían sido censurados entre 1976 y 1983. La obra "se desmaterializó" a medida que la artista fue distribuyendo entre el público los libros que componían su réplica del Partenón.

² Acerca del reglamento actual del Salón Nacional de Artes Visuales, véase:

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

A diferencia de las piezas que componen la colección de fotografías del Bellas Artes, los registros visuales de instalaciones como la de Minujín son el soporte actual de obras cuya naturaleza original no fue la fotografía. En tanto, al igual que los registros fotográficos de los bienes patrimoniales producidos por el Museo, los registros de experiencias efímeras constatan la existencia de una obra. Sin embargo, la diferencia entre ambos tipos es que el primero acredita la presencia de bienes materiales dentro de la institución, mientras que el segundo prueba la existencia en el pasado de obras que se han desmaterializado y se constituye en el soporte con el que estas experiencias ingresan a la colección.

En este sentido, los registros visuales de obras efímeras desafían los procedimientos y normativas correspondientes al inventario del Museo Nacional de Bellas Artes. Cabe preguntarnos qué información resulta del relevamiento “de visu” de estos documentos visuales que se suman al patrimonio como constancia de intervenciones temporales en el espacio público, como ocurrió con *El Partenón de libros*.

Los bienes entregados por Minujín al Museo fueron registros fotográficos y audiovisuales del evento sucedido en la ciudad de Buenos Aires durante 1983: dos fotografías cuyo autor desconocemos; una pieza audiovisual, realizada por Dorita Madanes y Carlos Dultizky y tres ejemplares de los libros *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig; *Buenos Aires, de la fundación a la angustia*, con textos de autores varios y *El problema de las generaciones*, de José María Monner Sans.

A la hora de catalogar estas piezas, nos enfrentamos a un abanico de desafíos: ¿son la obra o son las huellas del evento?, ¿son documentos que hacen posible visualizar la obra? Más específicamente: ¿deberían formar parte de la colección fotográfica del Museo o deberían ser parte de la acreditación visual de los bienes del acervo?

Pareciera ser un asunto sencillo y de relación directa: aquello que ingresa físicamente al Museo es lo que ingresa conceptualmente al patrimonio. No obstante, las interpretaciones que deben tomarse en el Área de Documentación y Registro colaboran en la conservación del sentido original de una obra y del proceso de producción del artista.

Dado que los registros de *El Partenón de libros* ingresaron al Museo como testimonio de un acontecimiento pasado y único, optamos por catalogar el “evento” con un solo número de inventario, al que luego relacionamos diferentes documentos. De esta manera, la obra - ya no disponible en términos materiales - puede ser expuesta, difundida y estudiada a partir de sus registros visuales y audiovisuales³. En otras palabras, perdura en el tiempo.

Referencias bibliográficas

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. S.f. *Object ID*.

<https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/objectid/> (Fecha de consulta: 22/01/2022).

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

<https://ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-9-10/> (Fecha de consulta: 23/11/2020).

RESOLUCIÓN N°1786. 2012. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Publicada el 16/05/2012. <https://senip.cultura.gob.ar/wp-content/uploads/2016/09/Res.17861.pdf>

(Fecha de consulta: 22/01/2022).

³ La Tate Modern de Londres también posee en su colección la obra *El Partenón de libros*, de Marta Minujín, y la presenta catalogada en su página web de un modo similar al elegido por el Museo Nacional de Bellas Artes. Puede consultarse la ficha técnica en:

<https://www.tate.org.uk/art/artists/marta-minujin-19313>

UNA METODOLOGÍA APLICADA PARA EL REGISTRO DE OBRAS DE ARTE URBANO Y PÚBLICO EN JAÉN (ESPAÑA)

Carmen Moral Ruiz¹
Laura Luque Rodrigo²

Resumen

Esta propuesta parte del proyecto *Pintado en la pared. Estudio de la pintura sobre muro de la provincia de Jaén de los siglos XX y XXI*, financiado por el Instituto de Estudios Giennenses. Se exponen los avances producidos en relación a la elaboración de una ficha de catalogación, tesauros y procedimiento de actuación. La naturaleza de estas obras conlleva el empleo de técnicas diversas como la fotogrametría, las entrevistas a artistas y procesos participativos que impliquen a las comunidades. Por ello, mostrar los resultados del proyecto constituye un aporte para trabajos futuros que analicen y mejoren los procesos.

Palabras clave: arte urbano; grafiti; catalogación; muralismo; Jaén.

El proyecto

Este proyecto, titulado *Pintado en la pared. Estudio de la pintura sobre muro de la provincia de Jaén de los siglos XX y XXI*, financiado por el Instituto de Estudios Giennenses, se ha desarrollado entre diciembre de 2020 y noviembre de 2021. Cuenta en su equipo con doctores en historia del arte y una doctora en historia y artes con especialización en restauración y conservación de bienes culturales, así como con un estudiante del grado de Historia del Arte de la Universidad de Jaén como becario.

Objetivos del proyecto

Los objetivos del proyecto pasan por la catalogación de la pintura sobre muro de los siglos XX y XXI de la provincia de Jaén (España), analizando el estado de conservación de las obras. Pero, sobre todo, el principal objetivo consistió en crear un método de trabajo y un modelo de ficha extrapolable a otros ejemplos nacionales e incluso internacionales.

Metodología y ficha de catalogación

El trabajo de investigación se ha desarrollado en tres fases. Así, se comenzó por una revisión bibliográfica, hemerográfica y en red mediante palabras clave. Posteriormente, se llevó a cabo la investigación de campo, con el estudio de las obras *in situ* y las entrevistas a artistas. Recabados todos los datos, se realizaron fichas catalográficas tanto de obras como de autores.

El procedimiento metodológico se efectuó en dos localidades: Jaén capital, con una superficie de 424 km² (Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía [IECA] 2021a) y Linares con 196,56 km² de superficie (IECA 2021b). También se trabajaron casos como el de Bailén o Cárchel, por tener proyectos de muralismo público. El método de toma de información consistía en recorrer todas las calles de cada localidad para ir fotografiando y georreferenciado todas las obras que se encontraran, tanto de arte urbano, como de arte público y grafiti³.

¹ Universidad de Huelva (España). maria.moral@ddi.uhu.es

² Universidad de Jaén (España). lluque@ujaen.es

³ Se emplea el término anglosajón *graffiti* para referirse al movimiento, y grafiti castellanizado para hablar de obras concretas y movimientos locales.

Se propuso hacer por cada obra al menos cuatro fotografías, más algunas de detalles como la firma u otras marcas y de detalles de conservación. La idea era registrar no sólo la obra, sino también su contexto.

La ficha de catalogación se generó a partir de la elaborada por María Isabel Úbeda García (2016), pero modificando algunos apartados y desarrollando un tesoro. Además, se ha promovido la obtención de documentación fotogramétrica.

En cuanto al tesoro, los apartados más complejos fueron los de Tipología de Arte Urbano y Patologías. En relación al primero, se partió de los propios trabajos del Grupo de Arte Urbano y Público del Grupo Español del International Institute for Conservación (GEIIC). El tesoro, en cuanto a la técnica, usó términos como: firma, stencil, mural, poch, croché, sticking, tag, etc; en cuanto al soporte, se usaron tesoros del tipo:

- 1º nivel: fijo o móvil.
- 2º nivel: muro, marquesina, contenedor, banco, etc.
- 3º nivel: referido al material, piedra, plástico, vidrio, etc.

En lo referente a los materiales empleados, los tesoros se encaminaron a indicar si era rotulador, spray, brocha/pincel, pegatina, etc. En cuanto al apartado de patologías, se partió del glosario COREMANS sobre criterios de intervención en materiales pétreos (Ministerio de Educación, Cultura y Deportes 2013) y del glosario ilustrado del International Council on Monument and Sites - International Scientific Committee for Stone [ICOMOS - ISCS] (2010-2011), realizando algunas variaciones puesto que el *graffiti* aparece como patología a eliminar. La diversidad de materiales en el soporte ha obligado a realizar búsquedas de trabajos muy concretos sobre materiales vítreos, diversos tipos de plásticos, maderas y otros materiales.

Resultados

En cuanto a la catalogación de este tipo de obras, hay una incluida en el catálogo del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico [IAPH] (s.f.). En la aplicación *Mural_Hunter* (Civitas 2.0 2016) hay tan solo dos obras de Linares. La prensa no trata especialmente el tema hasta el inicio del siglo XXI, de manera que existe un vacío con respecto a la introducción del grafiti en la provincia en los años 80 y 90. En cualquier caso, en las últimas dos décadas, la localidad de la provincia que ha encabezado la creación primero de grafiti y luego de arte urbano y muralismo ha sido Linares, especialmente en torno a la figura de Belin.

Estudios Cuantitativos

En total se han catalogado más de mil obras y se han entrevistado a múltiples artistas por diversos medios, desde telefónicos, a videollamada.

Tipos de obras catalogadas

Por un lado, se han catalogado diferentes tipos de grafiti con otro tipo de ficha, ya que no tendría sentido, por ejemplo, hablar de conservación en estos casos. Sin embargo, se ha estudiado en qué zonas se reparten más, qué contenido presentan, etc. Por ejemplo, se ha observado en Jaén una gran proliferación de las siglas ACAB, de carácter internacional, que reivindica la lucha contra la violencia policial. También hemos podido detectar algunas *crews*⁴ como Chucho en Linares o SLM en Jaén, aunque tiene representación en toda Andalucía. Se ha detectado un uso abundante de *sticking*, tanto de las *crews* como de otros grafiteros independientes e incluso de algunos artistas urbanos. Se ha observado cómo, últimamente, prolifera de nuevo el *graffiti* de firma, sobre todo de rotulador; destacan en número las de Jarch, Enga, Chulo y Hero. Además, se observa cierta vuelta hacia el uso de flechas, recordando el movimiento flechero que se desarrolló en España en la década de 1980, especialmente en Madrid por influencia de Muelle, quien está considerado el primer grafitero español (Fig. 1).

⁴ Grupo formado por varios grafiteros que tienen una firma común.



Figura 1. A la izquierda, pota de Jarch con flechas en Jaén; en el centro, pieza en edificio abandonado de Valdeastillas (Jaén); a la derecha sticking en mobiliario urbano de Jaén. Fotografías tomadas por las autoras y Sergio Cruz Molina.

La otra gran tipología estudiada es el arte urbano, así como el muralismo público, muy abundante en la provincia, que se ilustrarán más adelante. También se han detectado obras de carácter publicitario o decorativas.

Espacios y eventos

La investigación se llevó a cabo tanto en lugares abandonados, que son escasos, aunque algunos de gran entidad, como en festivales, que tampoco abundan en la provincia. Existen muchos ejemplos en centros de educación, tanto de primaria como de secundaria. En la provincia se han realizado distintos programas de muralismo en los últimos años impulsados por diversas instituciones como la Diputación Provincial, Consejería de Cultura y ayuntamientos, destacando el programa Murales con Ciencia (Ortega Alonso y Padilla Fernández 2019), en Bailén. Otros eventos que han incluido la creación de arte urbano por encargo han sido las Jornadas Europeas de Patrimonio organizadas por la Junta de Andalucía; la Noche en Blanco organizada por la Universidad de Jaén; el concurso de grafiti de Cazorla; etc. Por último, el proyecto 23700 (Rampa s.f.) busca actualmente revitalizar Linares, una localidad tan ligada al arte urbano y al mismo tiempo con una tasa de desempleo alta, de tal manera que por medio de un muralismo público atraiga más visitantes.

Estilos

Por lo que respecta al arte urbano y muralismo, existe una clara influencia de Belin (Almansa *et al.* 2014) en los artistas que han proliferado en los últimos años en la provincia. La obra de Belin empezó dentro del realismo y luego evolucionó hacia un hiperrealismo surrealista; sus obras actuales se enmarcan dentro de un neocubismo hiperrealista y colorista, predominando en la provincia obras realistas e hiperrealistas, casi sin presencia de obras abstractas. En cuanto a las temáticas presentes, predominan los retratos, algunos animales o seres fantásticos, pero, sobre todo, la figuración humana. No se aprecia profusión de contenido con mensajes críticos y reflexivos ni gran cantidad de *site specific*. Sí son frecuentes las obras vinculadas a centros de educación con temas relacionados con la igualdad de género; de hecho, se ha generalizado el pintar una de las puertas de color violeta, color del feminismo, a raíz de la canción reivindicativa de Rozalén titulada *La Puerta Violeta* (2017). En estos murales, prevalece el cómic o la ilustración sobre todo con influencia del manga; en estos espacios, además, la artista ICAT (s.f.) encontró numerosos encargos con el estilo de Niccoleta Ceccoli que parte de las obras pop de Margaret Keane, popularizadas especialmente por Tim Burton (Fig. 2).



Figura 2. A la izquierda: mural hiperrealista surrealista de Belin en el Instituto de Educación Secundaria (IES) Abulá de Vilches (Jaén). A la derecha: obra hiperrrealista neocubista del mismo autor en Fundación La Cruz (Linares, Jaén). Fotografías tomadas por Rafael Mantas Fernández y autoras.

También se han representado hechos o personajes históricos, como Magallanes, la Batalla de Bailén, el Che Guevara o el cantante local (pero de fama internacional) Joaquín Sabina. También hay algunas obras alegóricas o reivindicativas (Fig. 3).



Figura 3. A la izquierda: mural que representa la Batalla de Bailén, realizado por Ramón Pérez Sendra (Bailén, Jaén). A la derecha: mural que representa a Magallanes, de Icat (Jaén). Fotografías tomadas por las autoras.

Técnicas y soportes

Lo más abundante es el spray, aunque también se usa rodillo y técnicas mixtas; algunas obras tienen elementos adheridos. Los soportes son muy variados; si bien prevalece el muro, hay bancos, papeleras, alcantarillas, etc. Esto hace que haya una gran variedad de materiales. Su ubicación suele ser accesible, aunque unos pocos se sitúan a gran altura.

Artistas

En la zona se encuentran trabajos de algunos artistas reconocidos, como Belin a nivel internacional y otros con gran proyección local, como Icat, a la que se ha podido entrevistar. También hay obras de artistas procedentes de otras áreas que han pintado en la provincia, como Boa Mistura, el Niño de las Pinturas o Rallito X.

Casos de especial significación

La especial significación está vinculada a que la obra adquiera valores particulares, que vengan dados por la comunidad y que tengan que ver con el contexto. Serían creaciones que hayan producido un alto nivel de identidad en su comunidad (Luque Rodrigo 2019). Es un factor de difícil medición en el que aún se está trabajando y, además, sumamente complejo ya que el arte urbano se encuentra entre lo material y lo inmaterial (Luque Rodrigo y Moral Ruiz 2021). En la provincia, se observa sobre todo en el caso de Belin en Linares, donde se ha tomado una de sus primeras obras, situada en la Calle Zambrana, como ejemplo para el apartado de conservación preventiva.

Otro ejemplo es el de la Fundición La Cruz, con una propuesta de conservación no material. En ella se observa la evolución del grafiti y el arte urbano en Linares; por lo que se plantearía como medio de conservación un levantamiento estratigráfico para proyectar *in situ* mediante *videomapping* (Fig. 4).



Figura 4. A la izquierda: mural de Belin en Calle Zambrana. A la derecha: imagen general de Fundición La Cruz (Linares, Jaén).
Fotografías tomadas por Rafael Mantas Fernández y autoras.

Conclusiones

Durante la ejecución de este proyecto se evidenció la importancia del registro. Al ser efímeros, la catalogación del arte urbano y el grafiti es fundamental, pero sin incidir en la conservación material excepto en casos de especial significación. Se ha creado un método óptimo para ciudades pequeñas. Los retos del futuro pasan por ahondar en la definición de la significación de las obras y hacer que toda esa información esté disponible a través de una aplicación o web para toda la ciudadanía.

Referencias bibliográficas

ALMANSA MORENO, J. M., QUIROSA GARCÍA, M. V. y LUQUE RODRIGO, L. 2014. "La vulnerabilidad del grafiti. Los nuevos retos del siglo XXI". En: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [MNCARS] (ed.). *Conservación de Arte Contemporáneo: 15ª jornada*, (pp. 65-80). Madrid: MNCARS.

CIVITAS 2.0 (2016). *Civitas_Mural* Civitas 2.0.
<http://civitas.unizar.es/mural> (Fecha de consulta: 22/11/2021).

ICAT [@icatgraffiti]. S.f. "Icat Mónica Gómez Martínez. Graffiti. Painting. Mural". [Fotos]. *Instagram*.
<https://www.instagram.com/icatgraffiti/?hl=es> (Fecha de consulta: 14/11/2022).

INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO. S.f. *Graffiti del Mundo*.
<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/243457/jaen/jaen/graffiti-del-mundo> (Fecha de consulta: 22/11/2021).

INSTITUTO DE ESTADÍSTICA Y CARTOGRAFÍA DE ANDALUCÍA. 2021a. *Andalucía pueblo a pueblo - Fichas Municipales. Jaén*.
<https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/sima/ficha.htm?mun=23050> (Fecha de consulta: 20/11/2021).

INSTITUTO DE ESTADÍSTICA Y CARTOGRAFÍA DE ANDALUCÍA. 2021b. *Andalucía pueblo a pueblo - Fichas Municipales. Linares*.
<http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/sima/ficha.htm?mun=23055> (Fecha de consulta: 20/11/2021).

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENT AND SITES - INTERNATIONAL SCIENTIFIC COMMITTEE FOR STONE. 2010-2011. *ICOMOS-ISCS: Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns. Glosario ilustrado de formas de deterioro de la piedra*. París: Monuments and Sites XV. ICOMOS – ISCS.
http://openarchive.icomos.org/id/eprint/2089/1/spanish_glossary.pdf (Fecha de consulta: 20/11/2021).

LUQUE RODRIGO, L. 2019. "Identidad e imagen de la ciudad contemporánea: los museos de arte urbano". *Ge-Conservación*, 16:176-185.
<https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/706/919> (Fecha de consulta: 14/11/2022).

LUQUE RODRIGO, L. y MORAL RUIZ, C. 2021. "El arte urbano como patrimonio inmaterial. Posibilidades para su protección y difusión". En: J. L. Lerma García, V. M. López-Menchero Bendicho y A. Maldonado Zamora (eds.). *I Simposio anual de Patrimonio Natural y Cultural ICOMOS España*, (pp. 57-64). Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.
<https://riunet.upv.es/handle/10251/160166> (Fecha de consulta: 20/11/2021).

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. 2013. *Proyecto COREMANS: Criterios de intervención en materiales pétreos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
<https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/donativo%20instituciones%20editoriales/MINISTERIO-DE-EDUCACION.PDF> (Fecha de consulta: 20/11/2021).

ORTEGA ALONSO, D. y PADILLA FERNÁNDEZ, J.J. 2019. "Arte público, ciencia y patrimonio en el entorno rural: el caso de murales con ciencia". *Ge-Conservación*, 16: 204-214.
<https://doi.org/10.37558/gec.v16i0.709> (Fecha de consulta: 22/11/2021).

RAMPA. S.f. *¿Qué es Festival urbano 23700?*
<https://23700arteurbanolinares.com/> (Fecha de consulta: 20/11/2021).

ÚBEDA GARCÍA, M. I. 2016. "Propuesta de un modelo de registro para el análisis y documentación de obras de arte urbano". *Ge-Conservación*, 10: 169-179.
<https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/410/pdf> (Fecha de consulta: 20/11/2021).

BIODETERIORO OCASIONADO POR INSECTOS EN MATERIALES DE OBRAS DE ARTE Y ESPACIOS DE GUARDA

María Fernanda Rossi Batiz¹

Resumen

En la Argentina los insectos causantes de biodeterioro en objetos de arte y espacios de guarda son escarabajos (Orden Coleoptera). El daño es producido durante la alimentación y se evidencia como galerías y orificios. La identificación de los insectos, los conocimientos sobre la biología y la detección de indicios del accionar son indispensables para implementar medidas de conservación, asegurando la integridad física y el valor artístico de los objetos y materiales.

Palabras clave: insectos; biodeterioro; conservación; arte contemporáneo.

En Argentina los principales insectos causantes de biodeterioro en materiales componentes de objetos de arte y espacios de guarda (papel, cartón, cuero, telas, lana, adhesivos, madera y otros materiales orgánicos) son escarabajos (Orden Coleoptera), caracterizados por la presencia de élitros, aparato bucal masticador y un ciclo de vida con estados de huevo, larva, pupa y adulto.

La larva es el estado de desarrollo del insecto encargado de la alimentación; las pupas no lo hacen y sufren cambios morfológicos y fisiológicos para adquirir las características del adulto a expensas de las reservas acumuladas; y los adultos, encargados de la reproducción y dispersión, pueden no alimentarse o hacerlo de sustratos diferentes o iguales a los de las larvas (Pinniger y Winsor 2001).

La alimentación es la principal actividad causante de biodeterioro y el daño puede ser mecánico, al roer y masticar, o químico por acción de sustancias presentes en secreciones bucales, fecas e individuos muertos. La búsqueda de refugio y de sitios para la reproducción produce también daño mecánico al horadar cavidades donde protegerse y/o para la puesta de los huevos. Estos daños, además, constituyen una vía de entrada para patógenos tales como hongos y bacterias (Yela 1997).

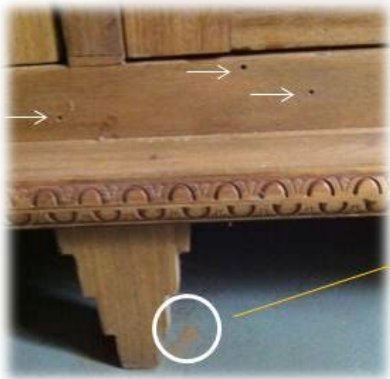
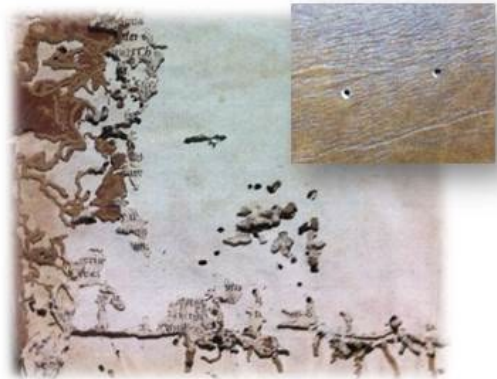
Los coleópteros más frecuentes causantes de daños son *Tricorynus herbarius*, *Stegobium paniceum*, *Anobium punctatum* y *Xyletinus brasiliensis* (Ptinidae). Las especies son muy similares entre sí y se distinguen por el tamaño, la coloración, la presencia de vellosidades, el patrón de puntuaciones de los élitros, la morfología de las antenas y caracteres de la anatomía interna.

El daño en papel, cartón, cuero y madera es producido por las larvas durante la alimentación y corresponde a galerías transversales y/o longitudinales de calibre variable. Al momento de empupar horadan espacios de mayor tamaño donde construyen cámaras pupales. Los adultos producen orificios semi circulares en los distintos materiales al momento de su emergencia (Lefkovitch 1967; López Gutiérrez *et al.* 2011; Rossi Batiz *et al.* 2020; White 1965).

En los espacios de guarda de los objetos de arte los insectos también pueden causar daño en maderas estructurales tales como estanterías, techos, pisos, vigas, pisos, etc. El daño también es causado fundamentalmente por las larvas que cavan galerías produciendo el debilitamiento del soporte (Brugnoli 1980; Mariani *et al.* 2019; Rojas Pérez y Gallardo Valenzuela 2004).

¹ División Entomología, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. mfrb@fcnym.unlp.edu.ar

Evidencia directa e indirecta de daño ocasionado por insectos
en madera, papel, cuero y arpillera.



Galerías y orificios en madera.
Polvillo y restos de insectos.

Galerías en papel y cuero.
Orificios en cuero y tela arpillera.

Figura 1. Evidencia directa e indirecta del daño ocasionado por insectos en madera, papel, cuero y arpillera.
Fotografías tomadas por la autora.

Otros insectos, tales como los pececitos de plata (*Lepismatidae*, *Zygentoma*) y las cucarachas (*Blattodea*), producen raspados superficiales en papeles; los piojos de los libros (*Liposcelidae*, *Psocoptera*) y las larvas de las polillas *Tineolla bisselliella* (*Tineidae*, *Lepidoptera*) se alimentan de componentes de adhesivos y lana, respectivamente. Las arañas colaboran con la acumulación de suciedad y los restos y fecas de toda la fauna mencionada representan un sustrato para la contaminación química (Gillott 1995).

La comprobación de la presencia de insectos, la identificación específica, los conocimientos sobre la biología y la detección de indicios del accionar (restos de insectos, orificios, materiales pulverizados) son fundamentales para diseñar propuestas de desinsectación a fin de disminuir el biodeterioro mediante la implementación de medidas de conservación, asegurando el resguardo de la integridad física de los objetos y materiales (Rodríguez 2004).

Referencias bibliográficas

BRUGNONI, H. C. 1980. *Plagas Forestales. Zoofitófagos que atacan a las principales especies forestales naturales y cultivadas en la República Argentina*. Buenos Aires: Editorial Hemisferio Sur.

GILLOTT, C. 1995. *Entomology*. Nueva York/Londres: Plenum Press.

LEFKOVITCH, L. P. 1967. "A laboratory study of *Stegobium paniceum* (L.) (Coleoptera: Anobiidae)". *Journal of Stored Products Research*, 3 (3): 235-249.

LÓPEZ GUTIÉRREZ, A., S. F., BORREGO ALONSO, P. M., ARENAS, CABRERA, N. y STAMPELLA, P. 2011. "Insectos dañinos al patrimonio documental de archivos y bibliotecas: diagnóstico de dos casos en la República de Cuba y la República Argentina". *Códices* 7(1): 49-64.

MARIANI, R., ROSSI BATIZ, M. F., TEILECHE, T. y CABRERA, N. 2019. "Insectos causantes de biodeterioro en madera". En: V. Rosato y L. Traversa (eds.). *Bioalteración, protección y conservación de maderas*. La Plata: Laboratorio de Entrenamiento Multidisciplinario para la Investigación Tecnológica – LEMIT, pp: 45-56.

PINNIGER, D. y WINSOR, P. 2001. *Integrated pest management. A guide for museums, libraries and archives*. London: Museum Library and Archives Council.

RODRÍGUEZ, M. 2004. "Estudios científicos previos para la conservación de libros y documentos". En: *Jornadas monográficas. Prevención del biodeterioro en archivos y bibliotecas*, pp. 6-12. Instituto del Patrimonio Histórico Español.

ROJAS PÉREZ, E. y GALLARDO VALENZUELA, R. 2004. *Manual de insectos asociados a maderas en la zona sur de Chile*. Osorno: SAG.

ROSSI BATIZ, M. F., CABRERA, N. y MARIANI, R. 2020. "Estudios biológicos del escarabajo de los libros *Tricorynus herbarius* (Gorham) (Coleoptera: Ptinidae) en Argentina". *Revista Chilena de Entomología*, 46 (4): 623-629.

WHITE, R. E. 1965. "A revision of the genus *Tricorynus* of North America (Coleoptera: Anobiidae)". *Miscellaneous Publications of the Entomological Society of America*, 4: 285-368.

YELA, J. L. 1997. "Insectos causantes de daños al patrimonio histórico y cultural: caracterización, tipos de daño y métodos de lucha (Arthropoda: Insecta)". *Boletín Sociedad Entomológica Argentina*, 20:111-122.

CONFERENCIA

Moderadora: Lucía Albizuri

LA DOCUMENTACIÓN CONDUCE A LA INTERPRETACIÓN. ONTOLOGÍA Y CONSISTENCIA DE LA OBRA DE ARTE CON- TEMPORÁNEA EN RELACIÓN CON SU CONSERVACIÓN

Rosario Llamas-Pacheco¹

Resumen

El artículo presenta una revisión y actualización de varios conceptos fundamentales de la teoría para la conservación del arte contemporáneo. Sobre la base de la experiencia práctica en la restauración de obras actuales, se analizan cuestiones como esencia y particularidad; haceidad y quiddidad; cualidad y propiedad; con la intención de llegar al conocimiento de la consistencia de la obra de arte ante la necesidad de su conservación.

También se estudian los distintos paradigmas en los que las obras de arte actuales pueden estar encuadradas, así como los diversos planos que las constituyen: el conceptual, el material y el biográfico. Por último, se aporta una propuesta revisada, fundamentada en la literatura científica, de un protocolo práctico de actuación para la documentación de las obras. Este protocolo puede servir de guía para la comprensión de cada entidad como paso fundamental para su correcta transmisión y conservación.

Palabras clave: ontología; esencia; particularidad; conservación; documentación; arte contemporáneo.

Introducción

La conservación y restauración del arte contemporáneo es una disciplina apasionante. Los retos que la producción artística contemporánea plantea al conservador son enormes; la evolución y profundización teóricas, constante. Resulta evidente que ante la diversidad de problemas y situaciones con las que el conservador-restaurador deberá enfrentarse deviene fundamental un estudio teórico profundo que pueda servir al avance metodológico. Así, a esta teoría en continuo incremento, este artículo aporta una perspectiva pragmática, como no podía ser de otra manera proviniendo el mismo de una restauradora.

Afortunadamente, nuestra formación personal inicial parte de los estudios de Bellas Artes. Además, a día de hoy, el desarrollo de nuestra investigación se produce también en una Facultad de Bellas Artes. Gracias a este contexto de trabajo y a la formación artística previa, en numerosas ocasiones hemos observado cómo los propios artistas desechaban algunas de sus obras explicando que “ya no funcionaban”. Esta afirmación, natural, clara y exenta de dramatismo, nos hizo reflexionar sobre qué hacía que una obra de arte, en buen estado de conservación en ocasiones, desde el punto de vista material, dejara de servir, de existir, de ser válida para su creador. La respuesta a esa pregunta ha guiado nuestra investigación durante años.

¿Por qué una obra de arte deja de ser lo que debía ser según su creador, más allá de las cuestiones materiales? ¿Qué es aquello que no puede verse alterado en la misma sin que se produzca un daño a lo substancial en ella? ¿Cómo podemos detectar qué es lo esencial, lo que debe permanecer inmutable ante el paso del tiempo?

¹ Universitat Politècnica de València. Facultat de Bellas Artes de San Carlos. Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio.
rllamas@crbc.upv.es

En este texto daremos nuestra interpretación de por qué la comprensión de la entidad, en términos de aproximación al conocimiento de la Verdad, como intención al menos, debe ser el paso previo necesario para su conservación-restauración y de cómo la documentación de las obras puede ayudar, además de a dejar constancia de los procesos de intervención y de la naturaleza de los materiales constituyentes, a la interpretación y aprehensión del ente.

Objetivos

El artículo tiene como objetivo genérico abordar el estudio de algunos conceptos teóricos que pueden ayudar al conservador-restaurador a llegar al conocimiento profundo de una obra de arte.

Para alcanzar este conocimiento, necesario antes de cualquier toma de decisiones relativas a la intervención de conservación, o necesario ante la posibilidad de facilitar una nueva experimentación de la obra de arte, se propone un protocolo para la documentación de la misma, que, ordenado secuencialmente, pueda servir al restaurador. Este protocolo pretende ayudar a la construcción del conocimiento del ente, a su interpretación y a la jerarquización de elementos constitutivos del mismo, cuestiones sobre las que debe fundamentarse la conservación y restauración.

Sobre la consistencia y lo ontológico

El estudio de la consistencia de la obra de arte debe abordarse desde distintas perspectivas. Por un lado, autores como Althöfer (1991) señalaron la importancia de la figura del artista en el proceso hermenéutico de interpretación, ¿la obra consiste en lo que el autor dice que consiste? Schinzel (2003) destacó, por su parte, la importancia de la obra como experiencia artística, restando importancia a la materia de la obra de arte y señalando que ésta, en tanto que objeto de la experiencia, debía ser aprehendida en un sentido fenomenológico. ¿En el momento de experimentación del ente entran en juego aspectos psicológicos, sociales o culturales que determinan una interpretación personal según Schinzel?

En efecto, la forma física de la obra, como señaló Schinzel, ya no es imprescindible para su existencia: hoy en día encontramos obras que se materializan intermitentemente sin que hayan dejado de existir en el intervalo entre una reedición y otra. Por otro lado, ¿se produce siempre la interpretación correcta de la obra en relación con su consistencia? ¿Es esta interpretación automática?

En este momento sería adecuado definir qué es un ente. Podemos definir la entidad o ente como algo que es, algo que existe: en este caso nuestra obra de arte. Ser es lo que determina al ente. Para Heidegger “ser es siempre el ser de un ente” (Heidegger 2005:32).

Y la pregunta fundamental, ¿es posible alcanzar el conocimiento de la Verdad del ente, de nuestra obra de arte? Intentaremos definir primero qué es la Verdad. Como señala Heidegger y apunta Muñoz Martínez (2006:240), la Verdad es una propiedad del ser mismo, una propiedad, en este caso, inherente a la obra de arte y constituye según Heidegger, la autenticidad. El ente es verdadero en cuanto es auténtico, en cuanto se representa tal cual es.

¿Pero, por qué los restauradores debemos estudiar estas cuestiones que podrían parecer tan alejadas de nuestro quehacer? ¿Por qué necesitamos saber qué es nuestra obra de arte? Pensamos que para facilitar su experimentación futura **tal y como la obra es**.

Para Hegel (1985:30), “...la obra de arte se ofrece a la aprehensión sensible”, la obra de arte permite que la idea sea percibida al encontrarse bajo una forma sensible, que se puede percibir. ¿Sería entonces esa forma sensible el objeto de la conservación-restauración, de nuestra actuación? Ante la diversidad de situaciones que encontramos en el arte contemporáneo, la respuesta a la pregunta sería que no, únicamente. Gustavo Caponi (2018:10) analiza los conceptos de identidad y esencia utilizando como fuente el diccionario de Filosofía de Ferrater Mora (1975:552)². El principio de **individuación** alude a *aquellos que hacen que una cosa sea esa cosa que es*, un principio que rige la originalidad de la obra de arte contemporáneo, específica, concreta. Este principio explica que dos entes individuales, aunque pertenezcan a una misma clase natural, puedan ser diferentes y reconocibles.

² Unas primeras versiones de estas definiciones fueron publicadas por la autora en “Some Theory for the conservation of Contemporary Art” (2020).

Asimismo, la esencia de la cosa sería el **qué** de la cosa: *aquello que hace que una cosa sea el tipo de cosa que ella es*. Esencia es un concepto general, que puede expresarse también con otros términos como forma o natura. Es lo que define la cosa, un predicado. Los filósofos medievales aportaron el concepto de *quidditas*, matizando que éste puede utilizarse como un modo concreto de entender la esencia.

Así, la quiddidad responde a la pregunta, *¿quid est res?* y ayuda a definir la entidad, pues la quiddidad es igual a la esencia como forma que, **unida a la materia**, determina a ésta en lo que es. Se trata de aquello que sitúa a la realidad dentro de su género correspondiente. Quidditas es una respuesta concreta a la pregunta por el **qué**. Relaciona la esencia entendida como unidad común abstracta con el momento físico del ente (Ferrater Mora 1975b). Salvando las distancias, esta idea de relacionar la materia con la esencia puede ser muy interesante para los restauradores (Llamas-Pacheco 2020).

Además, otro concepto importante que está siendo muy estudiado es el de identidad. Si la esencia se relaciona con las tipologías, con la quidditas (Ferrater Mora 1975), y constituye el conjunto de propiedades compartidas por los miembros de una clase, la haceidad podría relacionarse con la **identidad**, es decir, con lo que hace que un individuo se distinga de otro (Caponi 2018). Es decir, la haceidad denota las características de una cosa que la hace una cosa **particular**. Y dentro del campo de la teoría para la conservación del arte contemporáneo, esta haceidad se referiría a lo que, dentro de una categoría artística, por ejemplo, el arte efímero, haría que una obra se distinguiera de otra.

También se utiliza muy habitualmente el concepto de identidad de la obra de arte en un sentido antropológico o biográfico. Así, la obra iría adquiriendo una identidad propia con el paso del tiempo y la suma de afectividades y valores específicos.

Sin embargo, la diferencia entre **identidad** y **esencia** queda clara si hacemos las preguntas *¿cuál es esa cosa?* y *¿qué es esa cosa?*; la identidad responde a la pregunta *¿cuál?*, mientras que la esencia responde a la pregunta *¿qué?*

Ontológicamente, la esencia se relaciona con las cualidades principales y necesarias de la obra de arte, y las cualidades hacen que la obra de arte, en este caso, sea lo que es. Por lo tanto, aunque el conocimiento de la identidad de la obra de arte contemporánea es importante, lo es mucho más el estudio e intento de aprehensión de la esencia y de la individualización y particularidad, cuestión capital para acertar en los procesos de intervención. De hecho, podríamos tener una obra de arte actual bien identificada, dentro de una institución, por ejemplo, pero no bien clasificada, pues necesitamos haber entendido su esencia para poder incluirla en un tipo de clase natural. Esto es algo que ocurre en ocasiones.

Pero, ¿cuál sería el estado auténtico de estas obras? Habría que pensarlo en términos de aproximación al conocimiento de la Verdad, algo que bajo nuestro punto de vista no es posible, aunque de nuevo, y desde una perspectiva pragmática, pensando en la labor de los conservadores-restauradores que deben intervenir las obras, o reeditarlas o rematerializar la idea, esta aprehensión profunda puede sustentarse en la exhaustiva documentación del plano conceptual de la obra, del plano biográfico y del plano material de que constan, pero también en la documentación de las percepciones del público; en definitiva, en la documentación de todo cuanto pueda ayudarnos a la construcción del conocimiento.

Al menos, los restauradores, como intención, intentaremos conocer, tras el proceso de interpretación, el estado o estados más auténticos de la obra, que no necesariamente corresponde siempre al más cercano al de la creación, pues hemos aceptado el cambio y la mutación como agente constructor del ente.

Desde nuestro punto de vista, la autenticidad debe ser entendida como desligada de la materia, modo en que ha venido siendo estudiada tradicionalmente, asumiendo que la Verdad de una obra no reside sólo en su parte material, sino en su esencia, ya que recoge las cualidades primordiales y necesarias de nuestra obra de arte, aquellas que hacen que la obra sea lo que es, relacionándolas con el momento concreto de la materia (quiddidad), y reside también en su particularidad, que reúne las cualidades que determinan su individualidad (la haceidad).

Con todo, como ha sido ampliamente estudiado, la figura del artista, en tanto que autor de la obra, podrá ayudarnos enormemente a la interpretación, desde un punto de vista hermenéutico (Llamas-Pacheco 2017). Pero, lo que la obra en concreto es, también viene conformado por lo que otros agentes aportan a la experimentación; es decir, la manera en que la obra es presentada, la influencia del momento en que es percibida, el bagaje previo de los espectadores, la interacción de las representaciones sociales previas que son aportadas por el público, entre otros. Por ello, la experimentación del ente será específica y diferente para cada espectador, en función de todas estas premisas.

Sin embargo, ¿es suficiente con conocer la intención artística y la naturaleza de la materia para llegar al conocimiento de nuestra entidad en términos ontológicos? (Fig. 1).



Figura 1. *Cono*, 1967. Mario Merz. De nuevo el simbolismo de la materia.
Fotografía tomada por la autora.

De entrada, las expresiones “intención artística” y “significado de la obra” son empleadas habitualmente de manera imprecisa por los conservadores-restauradores y deben ser analizadas detenidamente. El concepto “intención artística” presenta variaciones de significado, puede ser entendido con ciertas modificaciones en función del grupo de científicos que lo esté utilizando o dependiendo de las zonas geográficas o el contexto cultural. En nuestro caso, estamos habituados a utilizar dos conceptos muy comunes en la documentación del arte contemporáneo: significado de la obra e intención artística, y hasta un tercero, opinión del artista, equiparados habitualmente de modo irreflexivo, ya que no siempre, para todos, significan lo mismo.

A su vez, y en relación con la consistencia, una **categoría ontológica** muy relacionada con la conservación del arte contemporáneo es la **cualidad**, es decir, la capacidad del objeto de tener alguna propiedad. Las cualidades secundarias de los objetos, apuntadas por Locke (2002), serían capaces, de un modo subjetivo, de producir ideas o sensaciones en el individuo. Las cualidades secundarias entrarían en juego en el proceso de interpretación de la obra, ayudan a construir el significado desde un punto de vista constructivista, de experimentación sensorial, y deben ser muy tenidas en cuenta, pues la obra, como ente simbólico, no puede ceñir su significación a lo puramente material.

La consistencia es un **tipo de esencia**, pero el concepto de consistencia no se superpone por completo al concepto de esencia. La esencia de algo es aquello en que este algo “consiste”. Así, la consistencia se contrapone a la existencia.

La consistencia está ligada a la esencia, pero a la esencia entendida en términos fenomenológicos (Ferrater Mora 1975). La consistencia de una obra está dada por la suma de las propiedades sustanciales y las propiedades accidentales de la misma, junto con, podríamos añadir, la biografía de la obra, si la relacionamos con las cuestiones accidentales de la entidad. Esta biografía iría recogiendo las transformaciones, necesarias, que la materia y el significado pudieran ir asumiendo para cumplir su función de facilitadora de la experiencia artística. La adquisición de valores a lo largo del tiempo iría completando la obra.

En relación con la existencia sí es posible responder a la pregunta quién existe, nuestro ente, nuestra obra en este caso. Además, al preguntar sobre la consistencia, entendemos que esta no es única, hay varias maneras de consistir: cada obra consiste en algo diferente.

Resulta interesante en el campo de la interpretación, que lo percibido por el espectador al interactuar con una instalación, por ejemplo, no está directamente implícito en la materia de la obra, en los elementos artísticos que hayan sido dispuestos en el espacio, sino en la interacción del propio espectador con el lugar, tiempo, iluminación, imagen, tacto, oído, información previa, sensibilidad personal; todos estos factores entrarán en juego a la hora de aprehender el ente, y para cada individuo, la interpretación podrá ser específica.

La interpretación requiere un esfuerzo. Interpretar la obra es conocer sus cualidades; experimentar sus propiedades (Fig. 2); asumir sus valores, que son subjetivos, pues vienen condicionados culturalmente; conocer también la identidad biográfica, la adquirida como fruto de un proceso de construcción siempre activo, la identidad que se construye a lo largo del tiempo y como resultado de la suma de valores.



Figura 2. *Penetrable*, 1990. Jesús Rafael Soto. LACMA, Los Ángeles California. Detalle de la obra. La consistencia de la obra no se limita a su plano material. La interacción con el público deviene un elemento fundamental. Fotografía tomada por la autora.

Por otro lado, si no es posible alcanzar la Verdad absoluta, esto nos obliga a aceptar la subjetividad relativa presente en los procesos de intervención y a asumir que el restaurador *intentará* aprehender la Verdad del ente, la cual estaría incluso por encima de la intención artística y por encima de la materia, e incluiría también los aspectos sensoriales, fenomenológicos y psicológicos que aporta el espectador al proceso de experimentación.

Cualquier proceso de intervención de una obra de arte contemporánea debe comenzar por la interpretación de la misma. Interpretar es entender y conocer. Y, sin embargo, ¿existe sólo una interpretación posible de la obra de arte? ¿Cuál es el papel del autor en la constitución del significado de la obra?

En este sentido, resumidamente, el intencionalismo autorial defiende que la significación está en el propio objeto, el cual significa lo que el autor determina y hay una única interpretación correcta. Esta información podría obtenerse en ocasiones de las entrevistas a artistas, o no estar disponible; pero, en cualquier caso, **sólo un significado** sería el adecuado.

Por su parte, la corriente anti-intencionalista señala que la significación **cambia** incluso para el propio autor a lo largo de los años, no es inmutable y puede ser **olvidada**. A su vez, como hemos señalado más arriba, también ha sido debatida la dificultad de evaluar y aplicar la intención artística ante la ambigüedad del término "intención", pues éste puede presentar múltiples variaciones de significado (Dykstra 1996). Y, además, puede ocurrir que el propio artista decida que la obra significa lo que el público quiere que signifique, o incluso ocurre que, a veces, el autor no sabe lo que significa la obra (Castro 2008; Pérez Carreño 2001).

El intencionalismo moderado determina que la adjudicación del significado al signo no es automática y es necesaria la colaboración con el artista, creemos, aun entendiendo las limitaciones del mismo (olvido, mutación de la intención, **presión del mercado del arte**).

La visión de los multiplicistas se adecúa a nuestra postura, defendida anteriormente en relación con la búsqueda de la Verdad: la interpretación se ve influenciada por el entorno, por el momento de la contemplación, los aspectos psicológicos del intérprete, las representaciones previas culturales y sociales; pues el individuo es parte del proceso y la hace múltiple: resulta diferente para cada intérprete. Conocer es, ante todo, comprender dónde se sitúa lo verdaderamente esencial del ente, en qué consiste, y esto estaría incluso por encima de la intención artística.

A su vez, la necesidad de actualizar el código deontológico de la profesión era evidente ante la diversidad de paradigmas en los que podemos situar a las obras. Nuestro código ético necesitaba una revisión, pues la realidad nos situaba ante situaciones complejas. El paradigma tradicional de la conservación científica, aunque válido en ocasiones, no puede ser el único en el que el conservador asiente los procesos de toma de decisión. Ya no sólo se restaura la materia de la obra, ahora existen obras materializadas intermitentemente y obras donde la transformación de la materia construye lo esencial en ellas, por ejemplo.

En el paradigma ético de la performance, propuesto por René Van de Vall (2017:84), *"el núcleo del trabajo es el concepto"* y la actuación consiste en *"llevar a cabo una representación fidedigna de un conjunto de instrucciones que definen la identidad de la obra"*. Bajo nuestro punto de vista, en este paradigma, al que podrían acogerse un buen número de obras actuales, la re-edición, re-materialización, re-concreción de la idea, serían perfectamente aceptables, pues como señala Van de Vall, la obra es entendida como un conjunto de instrucciones más o menos detalladas, que especifican lo que es verdaderamente importante (Fig. 3).



Figura 3. *African Adventure*, 1999-2002. Jane Alexander. Tate Modern. ¿La instalación artística podría incluirse en el paradigma de la performance puesto que también requiere de una "partitura"? Fotografía tomada por la autora.

Además, Van de Vall (2017:84) propone un segundo paradigma: el paradigma de lo procesual, *"en el que no es la correspondencia entre un eventual resultado y un concepto preexistente, sino el proceso, lo que se entiende como núcleo del trabajo"*.

Por nuestra parte, hemos añadido un paradigma más, el de la muerte de la obra. La posibilidad de la muerte de la obra ha sido apuntada por Mario de Sousa (2015). Pero, es necesario asentar un paradigma que estudie el código deontológico necesario para tratar esta situación. En este marco ético se plantea una nueva posibilidad, la aceptación de la muerte de la obra, no únicamente de la materia, sino de aquello que la obra es. En este caso, estaríamos ante la imposibilidad de traer al mundo de lo sensible a la obra de arte y esto podría deberse a diferentes condicionantes y limitaciones de tipo material, técnico o intencional, que estuvieran afectando a cuestiones que en su momento fueron establecidas como **esenciales del ente**.

Sobre la documentación

Comprender la Verdad-autenticidad del ente, determinando dónde radican sus atributos sustanciales y dónde sus atributos accesorios, los que determinan su consistencia y constituyen tanto su esencia como lo referente a su individualidad, es el objetivo de la documentación.

Si la consistencia de la obra es la suma de sus propiedades esenciales y accidentales, es decir, su esencia en un sentido fenomenológico (Ferrater Mora 1975), la documentación de la misma, con la intención de su transmisión al futuro, debe atender al conocimiento de esas propiedades y a su jerarquización.

En el ámbito de la conservación y restauración del arte contemporáneo es habitual encontrarnos con la necesidad de reposición de elementos artísticos. Es decir, es habitual encontrarse ante la posibilidad del cambio. En cualquier caso, el conservador debe legar la obra al futuro y debe hacerlo tras haberla comprendido, intentando eliminar, en lo posible, cualquier signo de subjetividad. En este sentido, el proceso de documentación, entendido como proceso de construcción del significado, contribuye a eliminar la subjetividad que pudiera provenir del conservador-restaurador.

La existencia es la categoría ontológica que da origen a las percepciones que obtenemos del ente. Por su parte, las experiencias que obtenemos de estas percepciones, analizadas racionalmente, constituyen el conocimiento del mismo. La documentación debe describir esas percepciones y experiencias del modo más preciso posible, con el fin de que las futuras experimentaciones del ente sean lo más fieles posibles a la Verdad.

Documentar para legar consiste en recoger de manera individualizada cuáles son las cualidades que definen la entidad, sus atributos sustanciales, identificando la entidad, pero a la vez, clasificándola según su naturaleza ontológica.

También es importante estudiar la naturaleza y el status que adquirirán los diversos tipos de documentación que pueden generarse. Determinar la condición que adquiere la documentación obtenida, la cual puede provenir de diversas fuentes - del conservador, del historiador, del curador, del artista, del propietario de la obra - deviene fundamental. En algunas ocasiones, la propia documentación del hecho artístico puede convertirse en la obra de arte y ser expuesta en los museos; en otras, la documentación puede ser simplemente el testimonio gráfico de lo que fue la obra en un momento inicial y que ya no podrá ser; o también, incluso podría haber sido prohibida por el artista.

Según nuestra experiencia, para documentar es necesario establecer un proceso metodológico secuencial, ordenado temporalmente como especificaremos a continuación; un proceso que pueda ser implementado por el conservador-restaurador con la intención de transmitir la consistencia de la obra. Esta secuencia consta de varios momentos sucesivos que ayudarán a la construcción del conocimiento.

Un protocolo de documentación es una herramienta conceptual y metodológica que sirve para tener recogidos, en este caso: los estudios de los planos material, conceptual y biográfico (Fig. 4); del estado de conservación de la obra; de las posibles discrepancias que pudieran surgir entre la condición de la materia actual y su estado prístino, en relación con la significación; de los factores que intervienen en la toma de decisiones para la determinación del proceso de intervención (aplicación de un modelo de toma de decisiones); la documentación del proceso de intervención propiamente dicho, o de la propuesta de una estrategia para la exhibición, según la aplicación del modelo de toma de decisiones actualizado en 2019 (Giebler *et al.* 2019); y por último, el planteamiento de las acciones de conservación preventiva individualizadas, así como la comprobación de la efectividad de las propuestas (Giebler *et al.* 2021).

El orden señalado es esencial. Este protocolo de actuación puede aplicarse a cualquier tipo de obra, sea cual sea su naturaleza ontológica. Por otro lado, la perspectiva a partir de la cual se suceden las acciones es la del restaurador, el cual necesita llevar a cabo un tratamiento de intervención y documentar correctamente su actuación.



Figura. 4. Planos que constituyen la entidad.

Pero, ¿es la interpretación de la entidad un proceso automático que se produce en el transcurso de cada actuación de restauración? ¿Qué importancia tiene la figura del artista en este proceso de interpretación y hasta qué punto debería influir en los procesos de toma de decisiones?

La descripción de las obras forma parte de su documentación, pero ¿puede producirse la descripción neutra de la obra sin necesidad de la interpretación previa?

Danto (1989, citado en Irvin 2005:135) afirma que no es legítimo buscar una descripción neutra o pre interpretativa de la obra, ya que la misma no respeta a la obra en tanto que obra de arte. Para Danto, la interpretación previa es necesaria para la constitución de la obra de arte y no es posible describirla de manera neutra, pues en ese caso, la apreciaríamos en tanto que cosa y no en tanto que obra de arte. Por su parte, y por el contrario, Irvin defiende que es posible ver y describir una obra antes de interpretarla. En este punto estamos de acuerdo y además consideramos que es útil al restaurador comenzar la documentación de la obra por la descripción neutra de los elementos constituyentes, algo, por otro lado, bastante lógico y habitual.

Al llegar una obra a una institución y tener que plantearse una estrategia de conservación o cuando llega al laboratorio para ser intervenida, el conservador debe poner en funcionamiento toda la información de que disponga para llegar a la comprensión de la misma. La descripción de la obra, en tanto que objeto material, puede ayudar, en ese momento, a la interpretación, y ésta es necesaria para tomar decisiones adecuadas. No se produce de manera intuitiva y directa ante la contemplación, necesita de herramientas que ayuden al conservador-restaurador y también al público, obviamente, a la construcción del significado. En el caso del conservador, un correcto proceso de documentación será de gran utilidad ante esta necesidad.

Irvin (2005:144) apunta que para Danto una de las funciones de la interpretación es la de atribuir cierta importancia a algunos elementos, de modo que se justifique su inclusión misma en una descripción. Según él, se trataría de uno de los aspectos esenciales en la descripción de la obra de arte y, en este sentido, sostiene que no es posible reconocer esas características sin la interpretación. En ese sentido, pensamos que no todos los elementos constitutivos de la obra tienen la misma importancia, algunos son sustanciales, es decir, sirven de soporte a elementos más accesorios, que podrían ser prescindibles en algún caso ante conflictos sobrevenidos.

La jerarquización de constituyentes esenciales y anecdóticos en las obras debe hacerse tras la interpretación, pues de otro modo, no puede entenderse la importancia de cada uno de ellos, tanto de los materiales como de los inmateriales, en relación con la consistencia. Como Danto, también creemos que antes de la interpretación, no es posible establecer la importancia relativa de cada uno de ellos.

Obviamente, describir no es jerarquizar, es más sencillo, y por ello, la descripción de elementos constituyentes de la obra podría ser la primera tarea del conservador, ante la necesidad de documentar. Describir ayuda a comprender y es más fácil que je-

rarquizar, que establecer la importancia relativa dentro de un conjunto. Por este motivo, parece lógico comenzar el estudio de la obra de este modo.

Además, la interpretación del ente, como apunta Irvin (2005), deberá ser compatible con todos los aspectos de la descripción que se haya realizado y bajo nuestro punto de vista se producirá paralelamente o al final del proceso de documentación.

La documentación conducente al conocimiento debería plantearse, entre otras, las siguientes preguntas: ¿en qué paradigma debe situarse la obra?, ¿dónde radica la Verdad de la entidad, en términos relativos?, ¿qué aspectos determinan su consistencia?, ¿qué importancia tiene la materia prístina en relación con la Verdad del ente?, ¿cómo afecta el paso del tiempo a la obra?, entre otras.

La respuesta a estas cuestiones se irá alcanzando a medida que vayamos realizando el estudio de los planos de que consta la obra, de modo que al final, habremos completado el proceso de interpretación. ¿Qué debería quedar recogido en cada uno de esos planos y qué herramientas podemos utilizar para ello? ¿Cuál es la secuencia que puede ayudar al conocimiento?

Un primer paso en la documentación debe recoger las cuestiones generales de identificación de la misma y del punto de partida actual.

Un segundo momento debería dedicarse al estudio del plano material de las obras. Este plano incluye el análisis de los materiales base que sirven para traer el ente a la experimentación sensible; la descripción de la técnica personal del artista, de la combinación y uso de materiales, así como el estudio del efecto del paso del tiempo sobre la materia a nivel físico-químico.

Un tercer momento en la documentación podría dedicarse al análisis del plano conceptual de la obra. Aquí debería abordarse tanto la contextualización histórico-artística del autor como de la obra en relación con la producción del artista; la intención artística en la obra (en relación con la interpretación); la significación de los materiales que ayudan a la experimentación, determinando cuáles son las propiedades de los mismos que sirven a la función estética; el estudio del efecto del paso del tiempo sobre la materia y su repercusión sobre la intención artística; la determinación del **paradigma** en el que se encuentra la obra; la **jerarquización** de elementos del ámbito de lo material y del ámbito de lo inmaterial (Fig. 5.)



Figura 5. *Eurasia Siberian Symphony*, 1963-1966, Joseph Beuys. MoMA. El plano conceptual de la obra debe estudiar la significación específica de los materiales utilizados por el artista. Fotografía tomada por la autora.

Un cuarto momento debería dedicarse al estudio del plano biográfico. En éste habría que incluir las intervenciones anteriores (donde ya se habrán realizado procesos de toma de decisiones); los momentos importantes de la obra (exposiciones previas, reediciones, etc.); el contexto cultural en el que se genera (momento e intención social); la identidad adquirida por la obra en un sentido etnográfico (análisis de los valores que atesora) y quizá, también, en este apartado podría incluirse la opinión del artista sobre la restauración (que es diferente de la intención artística y que debe ser tenida en cuenta, aunque también matizada).

Un quinto paso ha de centrarse en la descripción del estado de conservación de la materia, analizando los factores de riesgo y degradación que afectan a los materiales por separado; así como los factores de riesgo y degradación que afectan a los materiales en combinación; también, el tipo, cantidad y ubicación de las patologías.

Un sexto estadio en la documentación se dedicará a la valoración de las opciones posibles, analizados los distintos factores discrepantes que influyen en la toma de decisiones: historicidad, iconicidad, autenticidad, factores estéticos, limitaciones financieras, limitaciones técnicas, ética, legislación, Verdad, **mercado del arte**, **aspectos sociales**, funcionalidad, entre otros. Ello para acabar planteando una propuesta de tratamiento o estrategia de conservación y exhibición a largo plazo.

A continuación deberá describirse el proceso de intervención llevado a cabo, las propuestas de conservación preventiva específicas y la estrategia futura para la correcta configuración de la obra.

Un último momento debe dedicarse a la comprobación de la efectividad del tratamiento o de la efectividad de la estrategia de conservación y exhibición propuestas.

Conclusiones

Para comprender donde reside la Verdad /autenticidad de una obra de arte hay que estudiar la **consistencia**, la cual está determinada por las propiedades sustanciales y accidentales del ente. El conservador, ante la necesidad de tomar decisiones, necesita haber aprehendido la obra y analizar dónde radica su quiddidad (lo que permite clasificarla dentro de una categoría o tipo de obra) y dónde su haceidad (lo que hace que dentro de esa categoría se distinga de otra, lo que se relaciona con su particularidad).

Si este conocimiento profundo se incluye dentro del protocolo de documentación previo a la intervención, de modo que se analicen los tres planos de que consta la obra, el propio proceso de documentación se convierte en una herramienta metodológica que aumenta las posibilidades de aprehensión del ente y de acierto en el tratamiento o estrategia de conservación planteados.

El **orden** lógico de las actuaciones propuesto tiene como intención que el propio proceso de documentación ayude a la interpretación y jerarquización de elementos constitutivos; al estudio de la importancia relativa de los mismos y, por ende, a la toma de decisiones; a la documentación del propio proceso de intervención y al planteamiento de las estrategias adecuadas de conservación preventiva.

Creemos que la descripción **neutra** de los constituyentes de una obra es posible y que puede ser el punto por el que comenzar la documentación.

Tras la interpretación, que se produciría paralelamente al proceso de documentación, o al final de éste, podría realizarse la jerarquización de los elementos constituyentes, tanto de tipo material como inmaterial, ya que antes no es posible determinar su importancia relativa. Esta **jerarquización** es necesaria ante la aparición de conflictos relacionados con la conservación.

La obra de arte contemporánea existe, a veces, intermitentemente y **consiste** en un modo **particular**; muta y se transforma de modo que el cambio debe ser analizado en función del paradigma en que nos encontremos. Si queremos ser capaces de proponer tratamientos de conservación o estrategias de experimentación a largo plazo, es necesario establecer, para cada obra en concreto, en qué **paradigma** se encuentra nuestra entidad. Hemos señalado la impotencia de hacerlo en momentos tempranos de la documentación, al analizar el plano conceptual de la obra.

El **olvido** es uno de los factores de deterioro más importantes para el arte contemporáneo: el olvido dificulta la correcta experimentación.

La **existencia** es la categoría ontológica que origina, en este caso, las percepciones que obtenemos de la obra de arte. El análisis racional de estas percepciones constituirá el conocimiento. Así, la obra estará condicionada por la experiencia que obtengamos de ella. El conservador-restaurador debe cuidar de que esa experiencia futura sea lo más fiel posible a su consistencia y a ello ayuda la documentación.

Referencias bibliográficas

- ALTHÖFER, H. 1991. *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*. Firenze: Nardini Editore.
- CAPONI, G. 2018. "Esencia e identidad en Filosofía de la Taxonomía". *Culturas Científicas* 1 (2): 3-17.
- CASTRO, S. J. 2008: "El papel de la intención en la interpretación artística". *Revista de Filosofía*, 33 (1): 139-159.
- DE SOUSA JÚNIOR, M. A. 2015. *De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen: Un dilema para la conservación del arte contemporáneo*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València.
- DYKSTRA, S W. 1996. "The artist's intention and the intentional fallacy in fine arts conservation". *Journal of the American Institute for Conservation*, 35 (3), 197- 218.
- FERRATER MORA, J. 1975. *Diccionario de la filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GIEBELER, J., HEYDENREICH, G., SARTORIUS, A. y FISCHER, A. 2019. *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation*. Colonia: Cologne Institute of Conservation Sciences / TH Köln.
- GIEBELER, J.; SARTORIUS, A.; HEYDENREICH G. y FISCHER A. 2021. "A Revised Model for Decision-Making in Contemporary Art Conservation and Presentation". *Journal of the American Institute for Conservation*, 60 (1):1-11.
- HEGEL, G. W. F. 1985. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- HEIDEGGER, M. 2005. *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- IRVIN, S. 2005. "Interpretation et description d'une oeuvre d'art". *Philosophiques*, 32 (1):135-148.
- LOCKE, J. 2002. *Compendio del ensayo sobre el entendimiento humano*. Madrid: Alianza Editorial.
- LLAMAS-PACHECO, R. 2017. "Intención artística, conservación y mutación en la obra de arte actual: una aproximación hermenéutica". *GE-Conservación*, 12: 45-54.
- LLAMAS-PACHECO, R. 2020. "Some theory for the conservation of contemporary art". *Studies in Conservation*, 65 (8): 487-498.
- MUÑOZ MARTÍNEZ, R. 2006. "Una reflexión filosófica sobre el arte". *Thémata. Revista de Filosofía*, 36:239-254.
- PÉREZ CARREÑO, F. 2001. "Institución-arte e intencionalidad artística". *Enrahonar* 32/33:151-167.
- SCHINZEL, H. 2003. "La intención artística y las posibilidades de la restauración". En: H. Althöfer (ed.). *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, Materiales, Técnicas*. Madrid: Akal, 45-64.
- VAN DE VALL, R. 2017. "Documentando dilemas. Sobre la relevancia de los casos éticamente ambiguos." *Sin Objeto*: 83–100.

PANEL: Estrategias de conservación del arte contemporáneo

Moderadora: Mercedes Isabel de las Carreras

David Israel García Corona

Paola Rojo y Natalia March

Sarah Corrêa Moreira de Sequeira, Lidia Moura Maneiras, Lys Silva Monteiro Teixeira y Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro

POÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN

La conservación ante la destrucción de una pieza procesual y la idea del museo falible

David Israel García Corona¹

Resumen

El presente ensayo surge a partir de las conversaciones entabladas con el artista mexicano Omar Bocanegra sobre su obra *Elemento 6*, que se presentó en el Museo Universitario del Chopo en 2017. La obra en cuestión constaba de partes eléctricas y mecánicas ensambladas por el artista y, aunque su deterioro estaba contemplado como parte del proceso, durante su exhibición tuvo diversos fallos que imposibilitaban su exhibición, por lo que tuvo que ser intervenida en diversas ocasiones.

Lo más interesante del caso es que el mal funcionamiento de la pieza terminaba por ser un comentario muy certero hacia el propio planteamiento de la exhibición: la fractura y desgaste de los sistemas económicos a causa de la acelerada sobreproducción y depredador consumo de los recursos humanos y naturales.

Aunque muchas veces nuestra labor como conservadores de arte recae en la supervivencia material del fenómeno artístico, la consideración de la poética de la destrucción puede ayudar a generar nuevas experiencias en los visitantes, de tal modo que podamos crear diálogos más cercanos y humanos, que transformen nuestras instituciones y que repercutan en la vida cotidiana.

Palabras clave: conservación; restauración; poética; estética relacional; destrucción.

El 16 de noviembre de 2017 se inauguró en el Museo Universitario del Chopo la muestra temporal “Notas para una educación (económico-) sentimental”, curada por Julio García Murillo y que presentaba a siete artistas jóvenes con propuestas muy diversas que implicaron un trabajo especial para el departamento de registro y conservación. En el texto curatorial se mencionaba que se buscaba generar una “crítica a sistemas de producción económicos y políticos”, poniendo en tensión “diferentes representaciones de la economía contemporánea con algunas configuraciones propias del alto capitalismo” (Museo Universitario del Chopo 2018).

¹ Museo Universitario del Chopo, Universidad Nacional Autónoma de México. conservacion.chopo@gmail.com

Al recibir el gui3n curatorial, las piezas - que inmediatamente llamaron mi atenci3n tanto por su potencia discursiva, como por el tipo de retos que planteaba para su exhibici3n y conservaci3n - se trataban de dos esculturas cin3ticas de Omar Bocanegra que cedi3 en pr3stamo temporal. Estas obras pertenecen a la serie *Estudios sobre el estatismo*, un proyecto que, en palabras del artista, parte de "la modificaci3n pl3stica de los soportes usados para el flujo de mercancía en un sector local, como son: huacales, arpillas y tarimas [para] hablar de una condici3n social, relacionada con los objetos transformados"². La evidente referencia al arte cin3tico, sin duda, situaba a la obra en un contexto muy particular en Am3rica Latina, cuando se dio inicio a nuevas praxis econ3micas de corte neoliberal.

La pieza que centr3 por varias semanas la atenci3n tanto al departamento de museografía como al de registro y conservaci3n fue *Estudio sobre el estatismo, Elemento 6* (Fig. 1); esta obra consiste en un mecanismo hecho con partes acrílicas y el3ctricas contenidas dentro de una caja de acrílico transparente de 86 x 51 x 28 centímetros. La pieza va suspendida al techo con cables de acero; el mecanismo ideado y ensamblado por Omar Bocanegra mueve unos hilos de nylon atados a una arpillera³ de pl3stico.



Figura 1. *Elemento 6* (2018). Fotografía cortesía del artista.

² Omar Bocanegra, comunicaci3n personal, 20 de agosto de 2021.

³ En M3xico, la "arpillera" es el nombre que se le da a un saco tejido con fibras que sirve para contener y transportar, sobre todo, productos org3nicos a gran volumen. Originalmente hechos de cañamo, yute o henequ3n, hoy en día son m3s comunes las hechas de polipropileno. En otros países de habla hispana se conocen como "arpillera" o incluso "harpillera"; sin embargo, para este escrito se preferirá el t3rmino "arpillera", por ser el utilizado por el artista para describir a su pieza.

El *Elemento 6* habla sobre la economía local, movida por la acción de las grandes transnacionales, los movimientos bursátiles, las políticas internacionales, etcétera. De manera similar al concepto neoliberal, donde se pretende decir que el mercado se regula a sí mismo, el mecanismo de acrílico transparente, pareciera querer pasar desapercibido, mostrar que los movimientos suceden de manera natural; sin embargo, este aparato complejo dista mucho de ser un flujo orgánico, sino que es una incidencia planeada y voraz. Además de mostrar que este proceso económico se basa en la verticalidad, la estratificación y la subordinación; la obra jugaba con el contraste de los materiales: la parte superior se mostraba rígida, geométrica y ordenada, mientras que, en la parte inferior, la maleabilidad del costal y su aparente informalidad hacían un contraste interesante.

El *Elemento 6* funcionó sin problema por un tiempo, sin embargo, la propia rigidez del motor de acrílico terminó por hacer colapsar el sistema (Fig. 2).

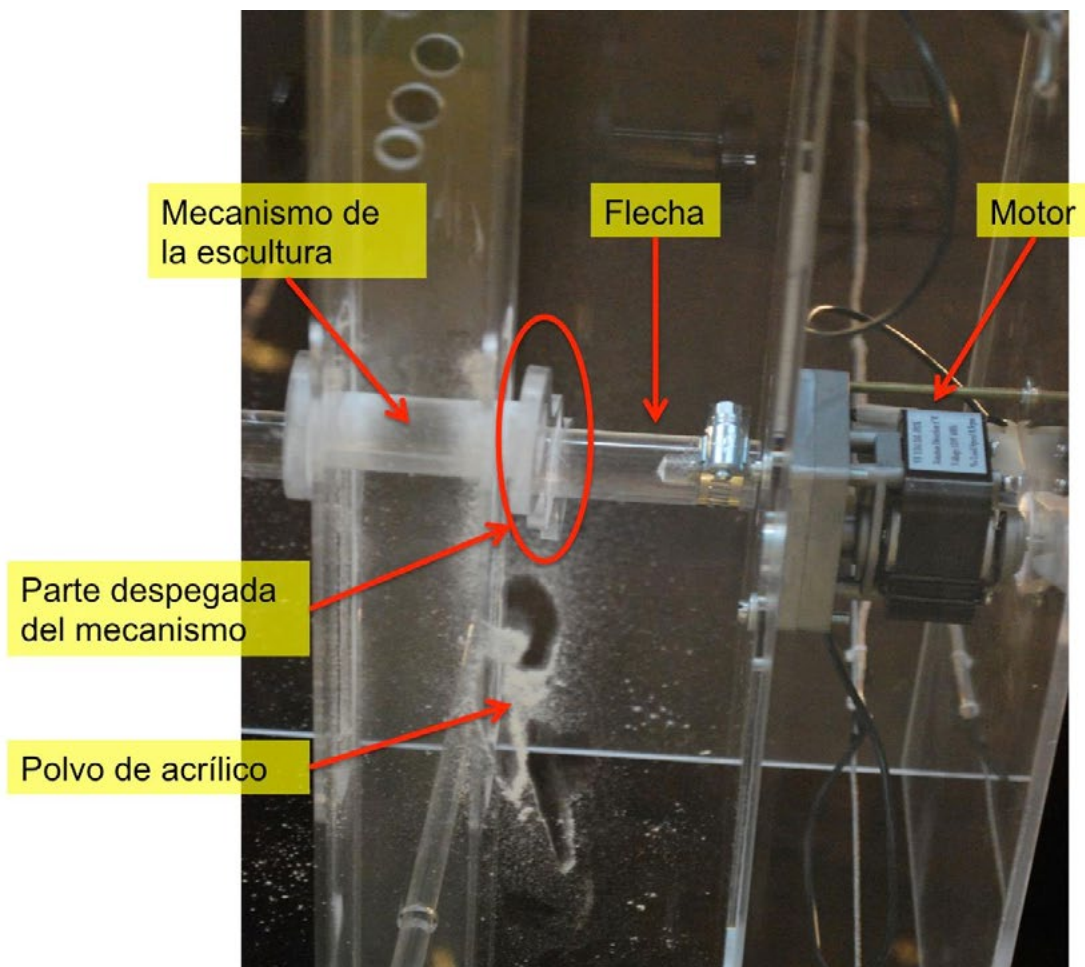


Figura 2. Diagrama donde se muestran los principales desgastes en la obra debido a su constitución interna. Archivo del Departamento de Registro y Conservación del Museo Universitario del Chopo, realizado por el autor.

Así, por varios días realizamos análisis y trabajos multidisciplinarios junto con el artista y con el equipo técnico del museo, para hacer que la obra recuperara su movimiento original. De hecho, después de cada una de las cuatro intervenciones, por algunos días la pieza funcionaba con normalidad, pero al cabo de un tiempo (siempre fue variable) el mecanismo volvía a estropearse (Tabla 1).

Día de intervención	Días hábiles funcionando en buen estado	Tipo de reparación
24 de noviembre de 2017	6 días	Ajuste en la flecha del motor al mecanismo de la pieza
Viernes 12 de enero de 2018	33 días	Cambio de postes de acrílico por cable de acero
Martes 16 de enero de 2018	4 días	Cambio de cable de acero por postes de aluminio
Miércoles 7 de febrero de 2018	15 días	Restricción de los periodos de funcionamiento de la obra

Tabla 1. Referencia simple hacia las labores de conservación y restauración emprendidas para mantener en buen funcionamiento la obra *Elemento 6* de Omar Bocanegra.

Al analizar las modificaciones y el mal funcionamiento, además de hablar sobre la propia economía, tanto Omar Bocanegra como yo, nos dimos cuenta de que el *Elemento 6* debía de autodestruirse. Sin embargo, tanto para la dirección del Museo como para el curador invitado, la decisión de tener una pieza sin funcionar no fue tan bien recibida, sobre todo por el periodo tan corto de exhibición. Por ello, después de un análisis junto con el artista, se decidió que la opción más viable para dejar la obra dentro de salas sin realizar drásticas modificaciones en ella, era usar temporizadores para activar de manera espaciada la pieza y que pudiera accionarse durante breves momentos durante el día.

Sin embargo, más allá de los procesos de conservación emprendidos, la parte más interesante de este proceso fue la reflexión que se hizo en torno a la posibilidad de permitir que la obra acumulara un gran desgaste en sus partes y que esta enorme entropía terminara por fracturar el mecanismo durante la muestra. Pensar que el sonido de un motor sin funcionar fuera parte de la obra exhibida, sin duda me parecía algo más que adecuado, ya que tanto para Omar como para mí, el comentario que la obra hacía hacia la economía (principal objetivo de la muestra) no podría ser más atinado: para poder mantener funcionando los mercados actuales se necesitan grandes cantidades de recursos (económicos, humanos, naturales, de tiempo), lo que ha llevado a la sobre explotación de los trabajadores y del planeta. El calentamiento global y los altos índices de pobreza, estrés y depresión muestran las terribles consecuencias de continuar alimentando la maquinaria económica y capitalista para evitar un colapso económico inminente.

Me parece, incluso, que esta conclusión fácilmente puede extrapolarse hacia las propias labores de restauración, sobre todo, creo que nos obliga a ver en perspectiva los esfuerzos que hacemos todos los días para rescatar una y otra vez artefactos culturales cuya vida prolongamos de manera artificial a costa de grandes recursos. En el caso de *Elemento 6*, una pieza en préstamo temporal, el Museo tuvo que buscar muchas alternativas para evitar que la obra se destruyera a sí misma, al punto que se vio que no era una opción viable, a corto plazo, invertir más recursos en una obra cuyo mecanismo debía de ser rediseñado y reemplazado por completo. Además, el hecho de que el incremento en los periodos de descanso fuera la mejor solución, no podía haber sido un mejor comentario hacia las condiciones laborales contemporáneas.

Aunque, si bien la decisión de mantener activa la pieza por breves instantes nos ayudó a compartir la experiencia del movimiento de la obra, sin duda dejó al público sin uno de los comentarios económicos y sentimentales más importantes de la exposición: la muestra en vivo de lo que Bertolt Brecht (1999:30) describiría en su poema *Demolición del barco 'Oskawa' por su tripulación*. En el poema, los trabajadores, al ver la mala paga que tenían, terminan por ir destruyendo de a poco las mercancías, las máquinas y, en suma, todo el barco:

(...)

A los pocos días de mar, se apoderó de nosotros la
preocupación

por la paga pequeña, la insegura vejez.

(...) cavilando sobre la mala paga (¡incierto futuro!), no nos
esforzamos

mucho por salvar la cubierta. Fácilmente,

con algunos gastos, podrían reconstruirla: ya habían
ahorrado

suficiente dinero con la paga que nos daban.

La antropóloga e historiadora de arte Ruth Phillips (2005:101) sostiene que debe haber un “nuevo enfoque del estudio de la cultura material sobre las biografías culturales de los objetos y las transformaciones de sus significados a medida que circulan a través de diferentes culturas, locales y académicas”⁴. Los bienes culturales no solamente son portadores de datos, tienen biografías culturales dinámicas a pesar de “la especificidad histórica y las biografías culturales de los objetos que durante mucho tiempo han sido tratados como estáticos y genéricos” (Phillips 2005:109)⁵. La conservadora y restauradora Hiltrud Schinzel (2013) se apoya en este pensamiento y plantea que, aunque exista un énfasis en el presente, es importante recordar que habrá diferentes prioridades para los objetos a lo largo del tiempo.

Lo que ocurre con una obra como *Elemento 6* es sin duda un reto, debido a que lo que muestra es el fracaso, es el lento o acelerado decaimiento de un sistema. Sin embargo, exhibir este ocaso es algo que no estamos acostumbrados a considerar y, aún más, no son procesos que estemos dispuestos a mostrar en las instituciones, ya que se piensa que estos son “defectos” y no la posibilidad de entablar nuevas relaciones con los objetos. La obra, una vez que sale de las manos del creador, cobra una vida propia e insospechada y hay miles de variantes que terminan por irrumpir en su propia constitución material, además de su concepto.

En el Museo Universitario del Chopo, los trabajos que se realizaron con la obra siempre fueron en los días en que el museo cerraba, porque se buscó evitar que las maniobras intervinieran con la experiencia del visitante (Fig. 3). De alguna manera, parecería entonces que los trabajos dentro de sala rompen con algún tipo de ilusión, lo que termina reforzando la idea de una obra de arte impoluta, perfecta, sagrada, que debe de durar para siempre comunicando, además, siempre las mismas cosas.



Figura 3. Toma de los trabajos de montaje de la obra *Elemento 6* en el Museo Universitario del Chopo. Archivo del Departamento de Registro y Conservación del Museo Universitario del Chopo. Fotografía tomada por el autor.

⁴ Traducción del autor.

⁵ Traducción del autor.

Para la restauradora Hiltrud Schinzel, la restauración del arte contemporáneo se debe de centrar en el público receptor del mensaje artístico, el para quién se restaura y, ya en un segundo nivel, el objeto, o lo que se quiere restaurar. Por ello, parte de la labor del conservador/restaurador es “permitir y asistir [las] experiencias emocionales en el espectador” (Schinzel 2013). En nuestro caso dentro del Museo del Chopo, el proceso del colapso de la pieza evidenciaba paulatinamente que los invisibles hilos del capital terminaban por fracasar y hacían pensar que la economía local, que dispone de las fuerzas y voluntades de personas con nombres y rostros, resulta mucho más eficiente. Hoy en día, debido a la pandemia, esta idea se ve totalmente reforzada: por un lado, en pequeña escala, es necesario consumir los productos locales y apoyar a las pequeñas economías por el bienestar de nuestra propia comunidad; de manera más amplia, se demuestra que la constante producción, consumo y desperdicio de bienes no puede seguir al ritmo que lleva; es necesario la desaceleración económica y el eventual replanteamiento del sistema en su totalidad.

Schinzel (2013) menciona además que “solo cuando existe una conciencia de los factores emocionales que intervienen en la producción y conservación del arte, son posibles los tratamientos que apuntan a una recepción holística en el espectador de hoy. Y por ‘holístico’ me refiero a un equilibrio informado entre los hechos y los sentimientos”. Y es importante mencionar que en la vida de la obra, sus propios decires irán cambiando y modificándose, y que, inclusive, como fue el caso del *Elemento 6*, se transformó de manera definitiva dentro de salas, por lo que debíamos ser flexibles como la arpillera, para movernos sin intentar imponer visiones rígidas sobre lo que queríamos que la pieza dijera.

Aunque la obra se presentó hace ya algunos años, lo que pretendo mostrar en este escrito es que la obra continúa operando más allá de su existencia material y que la cantidad de reflexiones que nos ha dado a partir de su colapso han sido más fructíferas e interesantes que la simple reparación de sus elementos para que continuara operando de manera previsible.

Finalmente, las posibilidades de este tipo de cuestionamientos llevarían a apoyar la idea de Nicolás Bourriaud (1998:17) de que “el arte es un estado de encuentro”; por ello, la posibilidad de mostrar procesos de trabajo dentro de un espacio museal, ayudaría a generar nuevos contenidos y evidenciar la gran cantidad de recursos, de todo tipo, que se disponen en el museo con el fin de garantizar una satisfactoria experiencia en el visitante.

Poner en acción esta idea sin duda ayudaría a que los museos dejemos de ser espacios de contemplación para generar, a través del arte, lo que Bourriaud (1998:12) denomina estética relacional, es decir “modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente (...) una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y que toma por tema central el estar-juntos”.

Esta reunificación del arte con la vida dentro del museo puede generar laboratorios creativos, estados de encuentro donde la excepcionalidad de la obra puede producir escenarios novedosos, abiertos a la colaboración colectiva, donde es posible pensar el mundo con nuevas lógicas de trabajo y apoyo mutuo.

Referencias bibliográficas

BOURRIAUD, N. 1998. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

BRECHT, B. 1999. *Poemas y canciones*. Madrid: Alianza Editorial.

MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO. 2018. *Notas para una educación (económico-) sentimental*.
<https://www.chopo.unam.mx/exposiciones/NotasParaEducacion.html> (Fecha de consulta: 21/09/2021).

PHILLIPS, R. 2005. “Re-placing objects: Historical Practices for the Second Museum Age”. *The Canadian Historical Review*, 86 (1): 83-100.

SCHINZEL, H. 2013. “The Boundaries of Ethics – Art without Boundaries”. *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d’Objets d’Art*.
<https://doi.org/10.4000/ceroart.6737> (Fecha de consulta: 20/09/2021).

LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA DE GRAN FORMATO Y SUS SISTEMAS DE SUJECIÓN

Autorretrato. El ser es víctima y es sacrificio en lo cotidiano por Federico Klemm (1990)

Paola Rojo¹
Natalia March²

Resumen

Este trabajo se centra en la investigación asociada a la intervención de conservación realizada en la foto-pintura.collage de gran formato titulada *Autorretrato. El ser es víctima y es sacrificio en lo cotidiano* del artista checoslovaco-argentino Federico Klemm. La obra dialoga con un corpus de eclécticas series desarrolladas por el autor durante la década del noventa y principios del siglo XXI.

El eje central de estudio es el sistema de tensionamiento y las problemáticas estético-materiales derivadas de sujeciones adhesivas. En consecuencia, se desarrollaron dos líneas de trabajo que permitieron profundizar en el conocimiento de las técnicas empleadas por el artista y determinar niveles de estabilidad química y mecánica de la materialidad de la obra en relación con una selección de productos para conservación; plausibles, estos últimos, de ser aplicados en sistemas de sujeción no invasivos y tendientes a minimizar las tensiones intervinientes en el restablecimiento de la adhesión material y la cohesión estética de la obra.

Los resultados obtenidos permitieron evaluar, definir y aplicar un sistema de sujeción y tensión integral que contempló el estado de conservación de la obra y la particular estética de montaje propuesta por el artista.

Palabras clave: fotografía; contemporánea; fotomontaje; sujeción; deterioros.

Introducción

La fotografía contemporánea ha introducido transformaciones categóricas y radicales al concepto y a la estructura material de la fotografía moderna. Su principal característica es la carencia de fórmulas; la imagen lumínica que captura la cámara es reproducida a merced de las nuevas tecnologías en diferentes materiales con cualidades sensibles que contribuyen a la legibilidad de la propuesta estética de un artista. En esta dirección, el gran formato ha facilitado el éxodo de la imagen hacia el espacio colectivo, donde lo presentado es jerarquizado por su escala o simplemente cohabita junto al público en diferentes profundidades atmosféricas de los espacios de exhibición. Las mencionadas transformaciones materiales y estéticas no solo han introducido nuevas funciones y maneras de fruición, sino también diversos problemas que demandan singulares principios metodológicos y éticos a la "restauración contemporánea" (Scicolone 2005:256).

Las obras bidimensionales de Federico Klemm prescinden de la clásica ventana de passe-partout para consolidar el montaje flotante de la imagen inmersa en una atmósfera neutra, generalmente negra en las primeras series de la década del '90. Para lograr este objetivo priman diversas sujeciones adhesivas que dan cuenta, en una línea temporal, de los adhesivos sintéticos disponibles en la Buenos Aires de entre siglos.

¹ Fundación Federico Klemm, Centro TAREA de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín. projo@unsam.edu.ar

² Fundación Federico Klemm, Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín. nmarch@unsam.edu.ar

La sujeción de obras con soportes flexibles es, según nuestra perspectiva, un fenómeno específico provisto de significado y valor propio para una cultura. El caso de estudio visibiliza que la estabilidad estético-material está supeditada a la búsqueda de un clímax particular donde la imagen debe ser percibida. En este sentido, las complejidades en torno al montaje de obras de gran formato se acentúan y demandan un sistema de tensionamiento que contenga, - sin interferir estéticamente y sin deformar-, la imagen suspendida en su particular atmósfera; respetando a su vez la factura de los elementos adheridos mediante la técnica de collage y las huellas del proceso creativo, que en ocasiones podrían pensarse desde una perspectiva clásica de la restauración como deterioros con valoración negativa.

Por otra parte, el componente expresivo está conformado por la coexistencia de diversas técnicas que definen un amplio espectro disciplinar. La foto-pintura.collage³ denominada así por su autor, amerita un tratamiento diferenciado para cada materialidad añadida, considerando a su vez el concepto de unidad que conforma cada obra como un todo.

El artista y su obra

Federico Klemm fue un artista plástico performer, coleccionista y activo participante de la escena del arte argentino moderno y contemporáneo. Como ya hemos referido, sus obras tensan las relaciones entre pintura y fotografía, entre montaje y collage, entre la acción y el registro, entre lo analógico y lo digital, entre el azar y el orden, entre la representación teatral y la fotoperformance.

En este marco abordamos la restauración de *Autorretrato. El ser es víctima y es sacrificio en lo cotidiano* como el inicio de un proceso de investigación sobre las formas materiales, técnicas y estéticas del artista. La obra fue expuesta el mismo año de realización en una "instalación" planeada por Klemm, en la galería Centoira (Espartaco 1998).



Figura 1. Fotografías de pequeña escala tomadas por el artista para estudio. A la derecha, la figura del artista recortada manualmente y a la izquierda, el registro de la escenografía que conforma la imagen de fondo de la obra. Fotografías del Archivo Fundación Federico Klemm.

La recurrencia a temas mitológicos y religiosos se observa en la elección de escenas donde la crucifixión es central; el artista los aborda desde una visión mística universal, que opera en la construcción y montaje de la imagen. Por un lado, hay una impresión que funciona como fondo, sobre el cual se distribuyen tres figuras recortadas a mano que fueron adheridas con cinta adhesiva. La obra estaba comprimida dentro un marco de madera con un acrílico protector (Fig. 1).

³ En la nueva catalogación de obras realizada por el equipo de la Fundación Klemm se ha optado por retomar y consolidar esta particular categoría que da cuenta de la jerarquización de disciplinas propuesta por el artista en sus obras.

En el archivo de la Fundación encontramos una serie de fotografías que nos “desnudaron” -en sintonía con la producción de Klemm-, parcialmente la forma de su trabajo. Contribuyeron también sus más cercanos colaboradores con el relato oral.

El artista realizó a modo de puesta en escena una serie de acciones; inicialmente construyó una maqueta para la escalera, convocó a su modelo y amigo - Marcos Núñez - para personificar la figura de Cristo y armó el vestuario que lleva su madre. En distintos tiempos y tomas registró todo con su cámara fotográfica. Imprimió, seleccionó y recortó múltiples veces cada una, hasta lograr el montaje final. Luego intervino la composición con materiales pictóricos. Completó planos, produjo sombras, incluyó las figuras en el espacio y equilibró compositivamente.

Lo material

Caracterización

Adentrándonos en la dimensión material de la obra consideramos necesario estudiar también su tecnología constructiva para poder definir las características esenciales y a partir de allí elaborar un plan de intervención conservativa.

La determinación de la técnica empleada por el artista, mixta sobre papel RC, generó hipótesis en relación con el uso de diferentes tipos de tintas que debemos seguir estudiando. A su vez incorporamos nuevos campos descriptores atendiendo a los requerimientos de la metodología de estudio aplicada que comentaremos más adelante. Entre ellos, el peso y la edad de la obra⁴.

El soporte principal es un papel RC para impresión de gran formato de la marca Fujicolor®, sujeto mediante adhesivo siliconado de tono negro a un soporte auxiliar rígido de Chapadur®. Los soportes que conforman las denominadas imágenes 1 y 2 (torso del artista y Cristo) adheridas mediante la técnica de collage, presentan características similares al soporte principal: recubrimiento poroso, acabado mate y blanqueadores ópticos (ver muestra 3 de Fig. 2). Estos últimos fueron registrados mediante un estudio con fluorescencia inducida por UV (Herrera Garrido 2014). Las diferencias (+/- 0,4 mm ≈) de espesor⁵ están vinculadas a la naturaleza de los elementos sustentados que portan cada uno (ver muestras 1 y 2 de Fig. 2). Sin embargo, el papel de la imagen 3⁶ (madre del artista) posee un acabado satinado conformado por un recubrimiento identificado como polímero hinchable (Herrera Garrido 2014) y un espesor similar al de los otros soportes ya descritos (ver muestra 5 de Fig. 2).

En lo que respecta a la conformación de cada imagen impresa, los patrones de puntos identificados en las muestras tomadas⁷ nos permiten estimar que la técnica de impresión es *Inkjet* (Burge 2010; Burge *et al.* 2009). Estas fueron comparadas con patrones de los catálogos especializados en impresiones digitales elaborados por el Instituto de Tecnología de Rochester⁸; los resultados obtenidos aportaron información en la dirección de nuestra hipótesis que presupone el empleo de diferentes tintas acuosas a base de pigmento, - para las imágenes de fondo, 1 y 2 -, y colorante - en imagen 3 -, aplicadas mediante sistema continuo.

⁴ Para profundizar en la caracterización técnica de la obra se detallan los siguientes campos: Medidas (sin marco): Alto: 120 cm, Ancho: 169,5 cm, Espesor: 0,025 cm, Peso: 625 g ≈, Edad: 31 años.

⁵ Imagen 1. Dimensiones: 106 cm x 66 cm x 0.03 cm ≈. Peso: 138 g ≈. Imagen 2. Dimensiones: 49 cm x 8/21 cm x 0.026 cm ≈. Peso: 57 g ≈.

⁶ Imagen 3. Dimensiones: 61cm x 4/59 cm x 0.03 cm ≈. Peso: 97 g ≈.

⁷ Se tomaron muestras fotográficas (no destructivas) por imagen impresa. Se empleó una lupa de aumento de 60 X con un diámetro de 12mm.

⁸ El estudio comparativo de imágenes digitalizadas se realiza en los sitios web del Instituto de Tecnología de Rochester: <http://www.dp3project.org> y <http://www.graphicsatlas.org/identification>

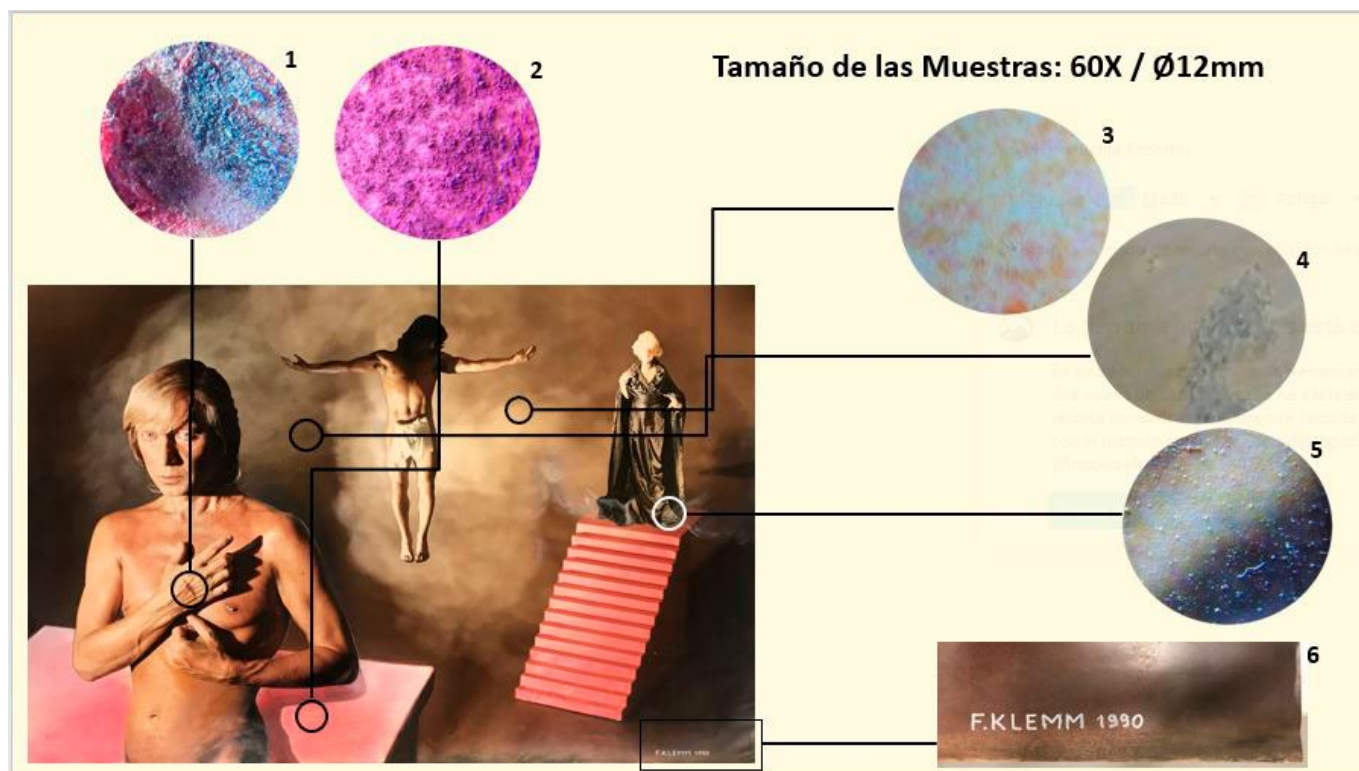


Figura 2. Caracterización de la obra: materiales y técnicas. Federico Klemm. *Autorretrato. El ser es víctima y es sacrificio en lo cotidiano* (1990). [Mixta sobre papel RC]. 120 cm x 169,5 cm. Buenos Aires. Fundación F. Klemm. Fotografías tomadas y modificadas por Paola Rojo. Muestra 1. Empastes de pintura acrílica; Muestra 2. Texturas con pastel tiza; Muestra 3. Patrones de puntos sobre papel mate con recubrimiento poroso; Muestra 4. Retoque a pincel sobre lagunas de impresión; Muestra 5. Patrones de puntos sobre papel satinado con polímero hinchable; Muestra 6. Firma manuscrita con el empleo de pintura acrílica.

En la impresión que cumple la función de fondo se observa la aplicación de puntos de color a pincel en zonas con faltantes de tinta, estimamos que fueron aplicados en la casa de impresión (ver muestra 4 de Fig. 2).

El componente pictórico se define por expresivas texturas conformadas por materiales sustentados tales como pintura acrílica, pastel tiza y graso. Se observa también el empleo de lápiz grafito para delimitar formas y espacios (Ver muestra 1 y 2 de Fig. 2).

En lo que respecta a la capa de protección, se puede ver en todo el conjunto patrones de aplicación de un fijador al aerosol y en algunas zonas, como en las manos de Cristo, otro tipo de fijador líquido fue aplicado mediante el empleo de un pincel. Estos productos determinan no solo las cualidades ópticas de acabado de una impresión, semi-mate en este caso; sino que - a partir de su introducción en el mercado durante los primeros años de implementación de la técnica *Inkjet* en la década del '90 -, también preservan las tintas del efecto de sangrado o pérdida de nitidez ante altos porcentajes de humedad relativa y de radiación UV.

Estado de conservación

La obra fue afectada por diferentes tipos de daños irreversibles asociados a su compleja manipulación y especialmente a su sujeción. Se registraron pliegues en la zona central, abrasiones generalizadas en capas de recubrimientos que denotan la fragilidad de esta tipología de impresiones ante diferentes agentes de deterioro. Otro daño en recubrimientos es la fotodegradación de tonos que se evidencia en los límites que definen las zonas expuestas de las protegidas por las imágenes adheridas (Fig. 3, derecha).

El examen efectuado permitió identificar también dos sistemas en tensión diferenciada que acentuaron la falla adhesiva originada por la inestabilidad química-mecánica de los adhesivos que cumplían la función de sustentar las piezas aplicadas al soporte principal mediante la técnica de collage y el conjunto al soporte auxiliar del enmarcado. Consecuentemente en el soporte principal se relevaron ondulaciones, perforaciones y desgarros.

Respecto del sistema con puentes adhesivos de sujeción interna, es decir entre las imágenes y el soporte principal, se estima que fue una elección del artista aplicar bisagras enrolladas de cinta adhesiva en lámina de polipropileno de 1,2 cm de ancho y largo variable, entre 2,5 cm y 11,5 cm, según la zona. Al momento de la instancia de diagnóstico, el adhesivo presentaba un pH 4 y un alto índice de amarilleo (YI) de 60 % (Fig. 3, derecha).



Figura 3. Registros de daños vinculados a sistemas de sujeción. Fotografías tomadas por Paola Rojo.

Lo metodológico

Los fenómenos fisicoquímicos de degradación observados nos permitieron focalizar nuestro objetivo de investigación y de intervención conservativa en el restablecimiento de la cohesión estructural y estética de la obra.

En esa dirección profundizamos en el estudio de la estabilidad mecánica y química de los sistemas y materiales de sujeción tanto internos como externos a partir de los siguientes interrogantes: ¿cuál es la tensión adecuada que debemos aportar en el nuevo sistema de tensionamiento para evitar ocasionar las problemáticas antes citadas y agravar el estado de conservación actual de la obra?, ¿qué características deben tener los materiales a emplear y por lo tanto a añadir?, ¿cómo debemos aplicarlos?, considerando como premisa el empleo de la mínima cantidad necesaria de puentes adhesivos y bisagras de sujeción.

Teniendo en cuenta que cada material tiene una respuesta única de sensibilidad ante las variaciones de humedad relativa y temperatura y que incluye en nuestro caso otros condicionantes relacionados con las cualidades estéticas e históricas que lo transforman en parte de un todo más complejo, se optó por focalizar el estudio en el comportamiento mecánico y dimensional de la materialidad de la obra con relación a una selección de materiales y productos de conservación.

Contemplamos también “el tiempo” como vector de transformación de los materiales (Roche 2016), y, el impacto de degradación mecánico-química ligado a la cohesión molecular y a la adhesión de estratos ante diferentes perfiles climáticos frecuentes en espacios de exhibición y guarda (Image Permanence Institute 2018; Roche 2001), con el fin último de favorecer un estable estado de conservación de la obra a futuro.

Fase experimental

Primera

Considerando la alta reactividad a la humedad y a la fotooxidación de estos materiales poliméricos seleccionamos, según la norma ISO 18902, cuatro adhesivos⁹ de contacto (A, B, C, D) empleados en conservación, caracterizados por su neutralidad, adherencia segura a las superficies y su remoción no compleja. Las marcadas diferencias de espesor y color nos condujeron a diseñar probetas para el estudio experimental respecto de:

a) Estabilidad mecánica y química

Se organizaron dos ciclos de envejecimiento acelerado. El primero de menor exposición a UV de 4 W en condiciones estables de HR y T (50 % - 20 °C ±5) durante 370 hs. El segundo fotooxidativo de mayor exposición a UV de 234 W y amplitud climática (40 % HR- 40 °C T ±5) durante 425 hs.

b) Comportamiento mecánico y dimensional

Para desarrollar un sistema equilibrado de tensiones añadimos a las variables ya comentadas, concernientes al objeto y al clima, el peso del conjunto y las fuerzas intervinientes en la presentación vertical de la obra. Las probetas de estudio fueron elaboradas con materiales vigentes en la ciudad durante el año 1990; seleccionamos papeles de la marca Fujicolor® con acabado mate y satinado. Sintetizamos las figuras para obtener más información sobre el comportamiento en zonas definidas por cortes rectos y curvos. El sistema de tensionamiento propuesto para la sujeción interna de figuras involucró la mínima cantidad necesaria de puentes adhesivos con dimensiones variables. La distribución se rigió por el equilibrio de fuerzas en las particulares morfologías de las figuras, la ubicación en el espacio estético y el peso. Las probetas se estudiaron durante un ciclo de 360 hs en 50 % de HR y 20 °C de T (±5).

c) Resistencia al despegue y remoción

Al final del estudio se optó por evaluar también la resistencia al despegue y el impacto en la estructura material al momento de la remoción de residuos adhesivos. Para estas pruebas nos regimos por los protocolos recomendados para bienes culturales.

Segunda

En esta fase estudiamos una selección de materiales para realizar la sujeción externa al soporte auxiliar. Consideramos necesario conocer el comportamiento de estos para definir su función dentro del nuevo sistema de tensionamiento.

d) Comportamiento dimensional y mecánico

En cámara climática se aplicó una fuerza uniaxial gradual en N/cm en diferentes ciclos climáticos de 30 a 100 % de HR con una temperatura constante entre 18 y 22 °C. Se testearon probetas confeccionadas con todos los materiales intervinientes en el nuevo sistema. En este artículo nos centraremos en el análisis de dos materiales caracterizados por su resistencia, el papel japonés de fibra de kozo¹⁰ y la película de poliéster BoPET¹¹.

e) Tensionamiento

Los estudios efectuados nos permitieron estimar la constante elástica de los materiales y, a partir de estos valores, definir un sistema de tensiones. Consideramos también el impacto de la humedad relativa y los posibles riesgos por degradación mecánica que introducen variaciones de tensión en una obra según el peso y la edad. Decidimos que la tensión a aplicar debería ser menor a 0,8 N/cm, por lo que diseñamos un sistema por debajo de esos valores, aplicamos 0,4 N/cm ≈ mediante bisagras y esquineros¹². Los dispositivos de estudio se introdujeron en cámara climática para conocer la sensibilidad general del conjunto ante variaciones de HR¹³ en ciclos programados.

⁹ Los adhesivos seleccionados están conformados por un compuesto acrílico y otro a base de caucho. Esta composición teóricamente permite que los films se adhieran de forma segura y que a futuro puedan removerse sin complicaciones de las superficies donde fueron aplicados. Según su espesor, los organizamos por letra: A, 0.15 mm; B, 0.04 mm; C, 0.08 mm y D, 0.05 mm.

¹⁰ Haini Tosa Kozo: 0,06 mm de espesor.

¹¹ Película de tereftalato de polietileno biaxialmente orientado de Mylar ®: 0,036 mm de espesor.

¹² Se aplicaron 6 Bandas de 3 x 10 cm y 4 esquineros de 4,5 x 9 cm.

¹³ Condiciones del estudio: HR de 30 a 100 % y T de 18 °C ±5.

Resultados y discusión

a) Estabilidad mecánica y química

En ambos ciclos los films adhesivos evidenciaron algunas degradaciones fisicoquímicas y modificaciones en las propiedades mecánicas, tales como:

- Índice de amarilleo (YI): el estudio colorimétrico¹⁴ nos permitió obtener los valores de incremento de amarilleo que se muestran en la Tabla 1.

	AEA	DC1	DC2
A	33%	43%	37%
B	23%	33%	34,9%
C	24%	34%	37%
D	30%	30%	30,2%

Tabla 1. Índice de amarilleo de los films adhesivos para antes del envejecimiento acelerado (AEA), después de Ciclo 1 (DC1) y después de Ciclo 2 (DC2)

- Cambio óptico y de diferencia total de color (ΔE^*): Esta variable se acentuó durante el segundo ciclo en donde la temperatura favoreció el ablandamiento de los films y la adherencia de partículas en suspensión a los mismos. Los datos obtenidos (ver Tabla 2) tienen por referencia el Sistema colorimétrico CIELAB.

(ΔE^*)	L*	a*	b*
A	-3	(-) 1	(-)7
B	3	(-) 1	2
C	-1	0	3
D	0	0	(-) 1

Tabla 2. Valores de L*, a*y b* de los films adhesivos después del segundo ciclo de envejecimiento acelerado. Tonalidad: a*: eje del color rojo (+) a verde (-); b*: eje amarillo (+) a azul (-). Luminosidad (L*): escala de 0 (negro) a 100 (blanco).

Para interpretar los resultados contemplamos la influencia del estado de conservación del papel RC sobre el cual los films estaban adheridos antes y después de cada toma colorimétrica. Los valores resultantes para cada film pueden ponerse en relación dentro de la zona de seguridad que establecen los protocolos de conservación, con $YI < 20$ y un $\Delta E^* < 2$ (Roche 2008; Pastor Valls 2017). Todos los polímeros evidenciaron respuestas diferenciadas de comportamiento siendo más significativas durante el primer ciclo. Una excepción fue el adhesivo D que presentó mayor estabilidad en todos los ciclos, aunque el aumento de rigidez después del segundo ciclo y la necesidad de activación mediante el uso de solventes nos condujo a retirarlo de la selección.

La disminución del YI en el adhesivo A después del segundo ciclo se contrapone con la pérdida de estabilidad mecánica.

b) Comportamiento mecánico y dimensional

Durante el ciclo de estudio observamos la contracción del adhesivo B que ocasionó deformaciones en todos los soportes, siendo más visibles en el papel con acabado satinado. Este papel manifestó una marcada tendencia a deformarse hacia arriba en zonas con cortes curvos. Los adhesivos A y C mostraron un comportamiento regular en todos los soportes. Sin embargo, el espesor del adhesivo A aportó un acentuado distanciamiento entre los elementos, condicionando la lectura estética del conjunto.

¹⁴ El valor medio de YI se obtuvo a partir de cálculos de distribución en la medición de las muestras antes y después del envejecimiento. La fórmula es $YI = ((X-Z) / Y) \cdot 100$ donde X, Z e Y son valores triestímulos CIE.

c) Resistencia al despegue y remoción

El adhesivo A presentó una resistencia regular al despegue ocasionando deformaciones irreversibles en los soportes; se registró mayor cantidad de residuos en anverso que en reverso. El adhesivo B presentó también una resistencia regular al despegue acentuando las deformaciones que había ocasionado en las figuras, dejó mayor cantidad de residuo sobre la imagen y menor por reverso. La respuesta del adhesivo C es considerada aceptable, manifestó buena resistencia al despegue y la cantidad de residuos fue mínima por anverso (Fig. 4).

En todos los casos la remoción mecánica y con solventes se efectuó sin complicaciones.



Figura 4. Registros de deformaciones ocasionadas por adhesivo B para impresiones con acabado satinado en imagen central y acabado mate en la derecha. La imagen izquierda registra residuos del adhesivo A en óvalo blanco, del B en óvalo naranja y del C en el óvalo rojo. Fotografías tomadas y modificadas por Paola Rojo.

d) Comportamiento dimensional y mecánico

El papel Japón ante porcentajes de HR mayor a 60% aumentó su peso, se deformó y ocasionó tensiones irregulares en la interacción con el papel fotográfico. Se desgarró entre fuerzas de 0,5 y 1 N/cm en un rango climático entre 60 y 70% de HR. Su resistencia al despegue fue entre 8 y 12 horas con 1 y 1,5 N/cm y de 10 a 13 horas para 2 y 2,5 N/cm. La deformación por tracción se estima en 0,1 cm cada 0,5N/cm.

Sin embargo, la lámina de poliéster presentó un comportamiento más estable ante las mismas condiciones climáticas manteniendo su sujeción hasta 3N/cm durante 120 horas. A mayor fuerza (de 4 a 8 N/cm) en condiciones adversas ($\geq 80\%$ de HR y 22°C de T), se desprendió gradualmente por deslizamiento sin ocasionar tensiones irregulares. La deformación por tracción se estima en 0,2 cm / 10 N/cm, aunque una vez liberado retomó su dimensión original, cualidad que lo caracteriza como material elástico.

El adhesivo C presentó menor resistencia al despegue a mayor temperatura ambiente y opuso mayor resistencia a la tracción en la dirección de su largo. Acompañó la deformación de los materiales portantes; por ejemplo, junto a la lámina de poliéster se registró una deformación de 0,1 a 0,15 cm.

e) Tensionamiento

Durante el ciclo de 180 horas de estudio no se observaron variaciones significativas. A 90% de HR se registraron deformaciones en zonas sin sujeción del lateral derecho y debilitamiento de adhesión en bisagras de los ángulos inferiores; presumiblemente por el peso del conjunto.

Discusiones Finales

Atendiendo a los resultados de cada estudio optamos por emplear el adhesivo C comercializado como 3M 415.

Para la sujeción externa, la película de poliéster BoPET demostró poseer las adecuadas condiciones de resistencia y estabilidad químico-mecánica en su rol dentro del sistema de tensionamiento requerido por la obra. En caso de ser necesario, a futuro, se pueden incorporar más bisagras y con ellas más fuerza.

Junto al equipo de la Fundación se diseñó un sistema de enmarcado (Biney 2005) que prevé un revestimiento del soporte auxiliar rígido con papel medical Kraft de 60 g y la incorporación de una mínima estructura de paspartú negro de 15 mm de espesor que separa la imagen del cristal protector.

La intervención

Para favorecer un sistema seguro de remoción de los residuos ácidos de adhesivos por reverso y por anverso de las imágenes impresas se aplicó de forma gradual un método mixto, mecánico y con el uso de solventes, que no comprometió la estabilidad de las capas de tinta.

Se continuó con reintegraciones estructurales y estéticas, para proseguir con la aplicación de los sistemas de sujeción diseñados. En una primera instancia, se adhirieron las figuras en sus respectivos sitios. Posteriormente, para el sistema de sujeción externo, se construyeron y aplicaron bisagras de película poliéster contemplando una zona de deslizamiento potencial del adhesivo seleccionado (Fig. 5). El sistema de tensionamiento integral aplicado no compromete la calidad estética de la obra y contempla las actuales propiedades fisicoquímicas de su materialidad.

La fase final de la investigación prevé el monitoreo del sistema en aras de ajustar la metodología a implementar en casos con características y problemáticas similares incluidos en el proyecto de conservación-restauración y exposición de la producción del artista para el 2022.

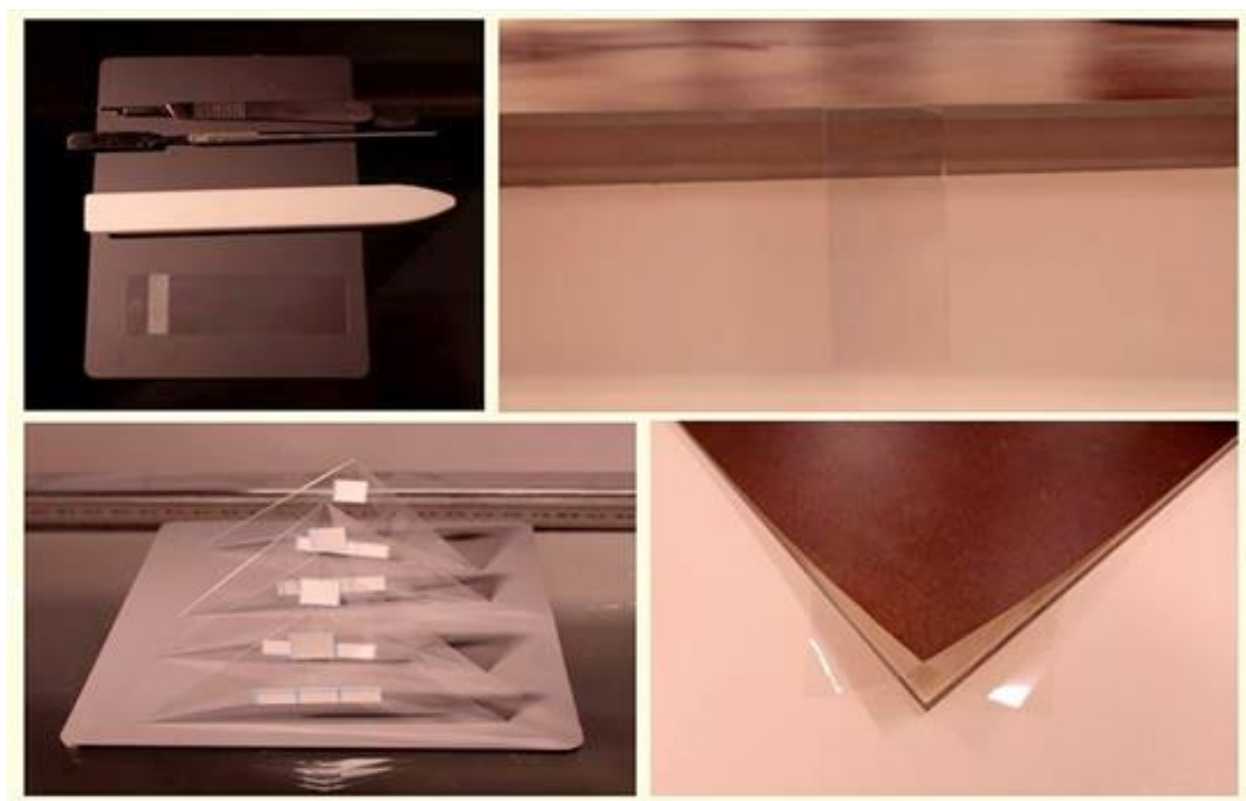


Figura 5. Registros de bisagras aplicadas. Puede observarse que la distribución de los puentes adhesivos contempla una zona de deslizamiento potencial. Fotografías tomadas por Paola Rojo.

Aportes y conclusiones

Alineados con el pensamiento de Alain Roche (2016), consideramos que la vida de una obra es más que una realidad histórica y estética; es también una transformación lenta y continua en el tiempo difícil de registrar en la memoria de un individuo. Desde estos fundamentos, desarrollamos un abordaje interdisciplinario de estudio que obtuvo información sobre los modos de producción de Federico Klemm y sobre las propiedades mecánicas y químicas de algunos materiales utilizados en la conservación y montaje de impresiones digitales de gran formato.

La fotosensibilidad de los pigmentos de impresión visibilizó la necesidad de incorporar una nueva arista al proyecto de conservación, “el negativo digital” como herramienta indispensable para pensar la re-exhibición de la obra a futuro.

Por último, instauramos el debate en torno a la clasificación tipológica de la obra y las diferentes formas de visibilidad que propone el nuevo montaje.

Referencias bibliográficas

IMAGE PERMANENCE INSTITUTE. 2018. *IPI's guide to: Preservation of Digitally-Printed Images*. http://dp3project.org/webfm_send/886 (Fecha de consulta: 18/04/2022).

BINEY, T. 2005. “Dos protecteurs : la protection climatique en question”. *Conservation-restauration des biens culturels*, 23:65-66.

BURGE, D., NISHIMURA, D. y ESTRADA M. 2009. “What do you mean when you say “digital print”?”. *Archival Outlook*, 6-25. Chicago: Society of American Archivist's.

BURGE, D. 2010. “Descriptive Terminology for Inkjet-printed Fine Art”. *Image Permanence Institute*. http://www.dp3project.org/webfm_send/892 (Fecha de consulta: 15/03/2020).

ESPARTACO, C. 1998. *Federico Klemm. Telecristales*. Buenos Aires: Fundación Federico Jorge Klemm.

HERRERA GARRIDO, R. 2014. “La conservación de fotografía contemporánea. Nuevos retos y problemas”. En: *Conservación de arte contemporáneo*, 15ª jornada, pp. 81-96. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

PASTOR VALLS, M. 2017. “Colorimetría en el estudio del envejecimiento de polímeros y viabilidad de intervenciones de adhesión y consolidación en pintura actual”. *MoleQla: revista de Ciencias de la Universidad Pablo de Olavide*, 27: 8.

ROCHE, A. 2001. “Comportement mécanique des peintures à la colle et à l'huile sur papier”. *Techné*, 13-14: 56-62.

ROCHE, A. 2008. “Per una nuova lettura del concetto di adesione e decoesione: aspetti fisico-chimici e meccanici”. En: CESMAR7 (ed.). *L'attenzione alle superfici pittoriche. Materiali e metodi per il consolidamento e metodi scientifici per valutarne l'efficacia*. Atti del III Congresso Internazionale “Colore e Conservazione”, pp. 61-72. Milano: Il Prato.

ROCHE, A. 2016. *La conservation des peintures modernes et contemporaines*. París : CNRS Editions.

SCICOLONE G.C. 2005. “La cinetica di degrado della cellulosa in funzione della progettazione degli interventi conservativi sui supporti cellulosici”. En: M. Castell Agusti (ed.). *Canvases: Behaviour, Deterioration & Treatment*. Libro de Actas / Preprints: Interim Meeting, International Conference on Painting Conservation, pp. 255-274. Valencia: Universidad Politecnica de Valencia.

Agradecimientos

Queremos agradecer el compromiso y la colaboración con nuestro trabajo a las autoridades y personal de la Fundación Federico Klemm: Valeria Fiterman, Fernando Ezpeleta, Cintia Mezza, María Fernanda Quiroga, Luis Andrade y Noelia Magnelli. Como también a su Consejo de Administración: Matilde Marín, Elena Oliveras, Julio Viera, Graciela Taquini, Sergio Baur y Gracia Cutuli. A Sergio Redondo de EAYP- UNSAM por sus aportes interdisciplinarios.

MONITOREO DE LOS PROCESOS DE DEGRADACIÓN DE ESCULTURAS AL AIRE LIBRE EN LA GALERÍA CORTO CIRCUITO DE RÍO DE JANEIRO

Sarah Corrêa Moreira de Sequeira¹
Lidia Moura Maneiras²
Lys Silva Monteiro Teixeira³
Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro⁴

Resumen

La presencia de obras de arte al aire libre es una condición que ocasiona muchos problemas para la conservación de estos bienes culturales, debido a la imposibilidad de controlar la acción de agentes nocivos que actúan sobre los materiales que componen las obras, provocando que los procesos de degradación se aceleren exponencialmente. La Galería Corto Circuito de Arte Público que pertenece al Parque Tecnológico de la Universidad Federal do Río de Janeiro (UFRJ/Brasil), es un espacio expositivo al aire libre que tiene una diversa colección de arte contemporáneo, sujeta a tales agentes, requiriendo un monitoreo constante para su preservación.

En la segunda mitad de 2019 fue creado el Centro de Conservación y Restauración de la Galería Corto Circuito para observar y analizar las condiciones ambientales del sitio, realizar estudios de las obras y proponer procedimientos de intervención en casos de necesidad. En este sentido, este trabajo tiene como objetivo presentar los estudios iniciales de los primeros trabajos seleccionados para estas acciones, las actividades de monitoreo remoto y el trabajo desarrollado durante la pandemia Covid-19, considerando que el Centro tuvo sus actividades presenciales interrumpidas.

Palabras clave: conservación; esculturas; arte contemporáneo; aire libre.

Introducción

La Galería Corto Circuito de Arte Público es una galería de arte contemporáneo al aire libre que está ubicada en el Parque Tecnológico de la Universidad Federal de Río Janeiro (UFRJ/Brasil). En su mayoría, su acervo está constituido por esculturas hechas de polímeros termoplásticos, madera y metales. Esas obras, expuestas en ambiente externo y no controlado, inician un proceso de degradación acelerado debido a las condiciones a las que están sometidas. Así, su salvaguarda depende del constante monitoreo de esas condiciones y de estudios que se ocupen de los efectos que tales condiciones generan en los materiales de las obras.

En relación a los bienes culturales escultóricos contemporáneos, la dificultad en conservarlos es aún mayor, puesto que no hay distanciamiento histórico suficiente para observar los efectos de la degradación a largo plazo en los nuevos materiales que se emplean en las obras de arte (Fidelis 2002). Además, existe el desafío de tomar decisiones que no recaigan en la pérdida de la función y significado de la obra en su contexto al aire libre (Pullen y Heuman 2007).

¹ Laboratório de Pesquisas e Estudos para Conservação e Restauração de Esculturas - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil. scmsequeira@gmail.com

² Laboratório de Pesquisas e Estudos para Conservação e Restauração de Esculturas - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil. lidia.maneiras@gmail.com

³ Laboratório de Pesquisas e Estudos para Conservação e Restauração de Esculturas - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil. ly5ssmteixeira@gmail.com

⁴ Coordenadora del Laboratório de Pesquisas e Estudos para Conservação e Restauração de Esculturas. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil. benrestauradora@eba.ufrj.br

Con el objetivo de preservar las obras, analizando las condiciones ambientales del Parque Tecnológico y sus efectos en las obras de la Galería Corto Circuito, el Laboratorio de Investigaciones y Estudios para Conservación y Restauración de Esculturas (LaPE-CRE/UFRJ) ideó el Centro de Conservación y Restauración de la Galería Corto Circuito, creado dentro del proyecto de extensión universitaria "Corto Circuito: Arte, Ciencia e Innovación"

Los parámetros monitoreados son: temperatura, humedad, radiación, contaminación, influencia de la vegetación (para atraer insectos, pequeños mamíferos y microorganismos) y acciones humanas (como el vandalismo). Para ello, se hace necesario un trabajo interdisciplinario que permita recolectar los datos y un diálogo con los artistas que elaboraron las obras.

De esta manera, el presente trabajo pretende presentar la Galería Corto Circuito, las primeras obras seleccionadas para las acciones del Centro de Conservación y Restauración, las actividades remotas de seguimiento y los estudios desarrollados durante la pandemia de Covid-19, considerando las restricciones impuestas por las medidas sanitarias.

La Galería Corto Circuito de Arte Público

El Parque Tecnológico de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ/Brasil) es un espacio que permite la integración entre la universidad y las empresas brasileñas y multinacionales. Su objetivo es desarrollar productos y servicios innovadores para la sociedad. En 2017, el Parque Tecnológico en conjunto con la Escuela de Bellas Artes de la UFRJ, creó la Galería Corto Circuito de Arte Público, mediante el proyecto de extensión "Corto Circuito: Arte, Ciencia e Innovación" coordinado por la profesora Dalila Santos, con la finalidad de exhibir esculturas contemporáneas elaboradas para tenerlas expuestas al aire libre por toda la extensión del Parque Tecnológico (350 mil metros cuadrados). El proyecto propone transformar el espacio del parque en un área de experimentación artística aliada a la tecnología e innovación, así como proporcionar una universidad más actuante y comprometida con la ciudad.

Desde la creación de la Galería se conformaron ciclos para la selección de las obras y se elaboró una convocatoria con las normas para recibir las propuestas de los artistas. Por el período de un año, las obras seleccionadas en esta convocatoria son expuestas en el espacio del Parque Tecnológico destinado a esa función, una vez cumplido el período se renueva el ciclo. Pero, también están previstas exposiciones permanentes y las obras de arte que tienen esta propuesta son acomodadas en un espacio propio de la galería.

Las esculturas están en su mayoría constituidas por polímeros termoplásticos, madera y metales, y están expuestas en un ambiente externo y no controlado del parque tecnológico, circunstancia que acelera sus procesos de degradación y las deja más vulnerables a los daños. Observando esos aspectos, se propuso a los alumnos del curso de licenciatura en Conservación y Restauración de la Escuela de Bellas Artes UFRJ, en la disciplina de Conservación y Restauración de Esculturas II, que realizaran estudios sobre las obras de la Galería, evaluando su estado de conservación y las principales causas de sus alteraciones, considerando el ambiente donde estaban expuestas. Una vez hecho el diagnóstico, los alumnos deberían también realizar la propuesta de tratamiento.

El entusiasmo de los alumnos para la realización de estudios más profundos llamó la atención de los responsables de la Galería, lo que resultó, posteriormente, en la realización de análisis que mostraron que algunas obras sufrían seriamente con los efectos de la exposición al aire libre y necesitaban someterse a medidas de conservación. En estas circunstancias, se creó en el segundo semestre del 2019 (en el ámbito del proyecto de extensión universitaria "Corto Circuito: Arte, Ciencia e Innovación") el Centro de Conservación y Restauración de la Galería Corto Circuito, ideado por el LaPECRE/UFRJ y coordinado por la profesora Benvinda de Jesus. El referido Centro tiene el propósito de observar y analizar las condiciones ambientales del espacio de la galería y los efectos que éstas tienen a largo plazo sobre los diferentes materiales que constituyen las obras contemporáneas para que, en caso de ser necesario, se propongan intervenciones que posibiliten la preservación de sus aspectos físicos y conceptuales, bajo los principios éticos de la conservación y restauración.

Después de su creación, el Centro inició sus actividades con la elaboración del inventario de las obras y con la investigación del ambiente externo (levantamiento de datos de temperatura, humedad, radiación solar y contaminación atmosférica; análisis del suelo; análisis del agua de la Bahía de Guanabara en las proximidades del parque, de las lluvias y de la vegetación). Paralelamente, fueron ejecutadas las reformas del espacio físico del Centro y la compra de materiales necesarios para las intervenciones en las obras. Sin embargo, en el año 2020, debido a la pandemia, los trabajos fueron parcialmente interrumpidos y tuvieron que ser adecuados a la situación.

Las obras seleccionadas

Para el desarrollo de la propuesta inicial del Centro, se seleccionaron tres obras para el proceso de intervención: *Identidade Temiminós* (2017); *Recicláveis?* (2018) y *Liberdade e Servidão* (2018). La selección de esas obras se debió a que se constató la alteración de su aspecto físico, condición que comprometía a su unidad visual y conceptual. Asimismo, contó para su selección, el hecho de que esas obras estaban localizadas en áreas próximas a la entrada de edificios del parque, donde hay un flujo intenso de personas, lo que hacía más evidentes sus alteraciones y destacaba la necesidad de su conservación.

La primera escultura seleccionada fue *Identidade Temiminós* (Fig. 1) de Gabriel Barros, inaugurada durante el primer ciclo de la galería, el 2017. Según informaciones de la Galería:

Se trata de una máscara grande, de color blanco para reflejar la luz solar en su entorno, que retrata los rasgos de un indígena temiminós, tribu guerrera tupi que dominó, en el siglo XVI, los territorios donde hoy se ubican la Isla del Gobernador, San Cristóbal, Niterói y el sur de Espírito Santo. La idea es rescatar la historia de la tribu que, por tanto tiempo, dominó estas regiones y libró batallas homéricas con sus vecinos tupinambás y con franceses en la Bahía de Guanabara (Parque Tecnológico UFRJ. S.f.)⁵.

Originalmente la obra fue construida en resina, espuma, poliestireno (*Telgopor*) y fibra de vidrio en la ejecución de la máscara; y metal (hierro montado y soldado) y cables de acero, para la sustentación y equilibrio de la obra. El paso del tiempo, las acciones de los condicionantes externos, especialmente fuertes tormentas que le hicieron perder casi la mitad de su altura, provocaron la alteración de la unidad visual de la obra, surgiendo la necesidad de acciones para su conservación.



Figura 1. *Identidade Temiminós* de Gabriel Barros (2017), dimensiones 600x200x100 cm. Fotografía tomada por el equipo de gestión de la Galería Corto Circuito de Arte Público.

⁵ Traducción de las autoras.

La segunda escultura, llamada *Recicláveis?* (Fig. 2) de Thales Valoura, está compuesta por cuatro tachos de basura de colores variados que son utilizados para guardar diferentes tipos de "materiales reciclables", y es esa acción que el público realiza cuando interactúa con la obra. Los diferentes tipos de basura representan, para el artista, prejuicios sociales, que serán desechados en esos tachos, como por ejemplo: el machismo, LGBT fobia, racismo y otros. La interacción con el público se da a través de un tótem de madera dejado por el artista como soporte, para que las personas dejen registrados sus cuestionamientos o reflexiones, los cuales serán desechados en cada tacho de acuerdo a los colores y las temáticas. La idea del artista al proyectar la obra fue la de utilizar un objeto utilitario común (tachos de basura), lo que también hizo que el público confundiera muchas veces la obra con un tacho de basura convencional, depositando la basura común en el interior.

Esa segunda obra fue seleccionada para el proceso de conservación debido a las alteraciones en los materiales que la componen, provocadas por la acción de los condicionantes externos y también por la falta de conservación adecuada, lo que alteró la unidad visual de la obra y el concepto del artista, evidenciando la urgencia de su conservación.



Figura 2. *Recicláveis?* de Thales Valoura (2018). Dimensiones 200x200x40 cm.
Fotografía tomada por el equipo de gestión de la Galería Corto Circuito de Arte Público.

La tercera obra estudiada es *Liberdade e Servidão*, de Cristiano Nogueira, una estructura de hierro montada y soldada (armazón en hierro hueco) compuesta por metalón y malla de alambre, que delimitan la tridimensionalidad de la obra, y por placas metálicas que fueron recortadas en formato de pájaros y sujetadas con hilos de nylon que se proyectan al centro de esa estructura atados a la malla de alambre por la parte superior del armazón de hierro. La creación del artista puede ser observada de diferentes ángulos, puntos de vista y muestra la imagen de una jaula que tiene pájaros en su interior (Fig. 3). Su configuración conduce al espectador a diferentes observaciones, reflexiones e interpretaciones al instante de su contemplación.

Esta tercera obra seleccionada, al igual que las otras, presenta problemas de alteración físico-química en los materiales constituyentes, debido a la acción de los condicionantes externos; también la ruptura del nylon que sostenía los pájaros del interior de la obra provocó la pérdida de estos elementos.



Figura 3. *Liberdade e Servidão* de Cristiano Nogueira (2018). Dimensiones 260x206x206 cm.
Fotografía tomada por el equipo de gestión de la Galería Corto Circuito de Arte Público.

Después de la presentación de las obras seleccionadas, destacamos la necesidad de intervención para su conservación. Sin embargo, es necesario comprender no solamente el concepto y la técnica de construcción de las obras, sino también investigar su estado de conservación y el ambiente en el cual están integradas. En este sentido, resaltamos los primeros estudios realizados por el Centro, referidos a las condiciones climáticas y demás condicionantes que actúan en la región del Parque Tecnológico.

Agentes de degradación presentes en el ambiente de la Galería

La Galería Corto Circuito del Parque Tecnológico de la UFRJ está situada en la Isla del Fundão, en la zona norte de la ciudad de Río de Janeiro. En esta ciudad, las temperaturas son altas a lo largo de todo el año, con un promedio de temperatura anual de 26°C que fácilmente supera los 40°C a lo largo de las semanas de verano. La precipitación pluvial presenta elevados índices que se concentran en verano, pero es escasa en invierno. Además, los índices de humedad relativa son altos, característica común en los climas tropicales. En invierno, la humedad relativa puede llegar a niveles menores al 60% en algunas ocasiones, provocando un clima más seco. Sin embargo, de modo general, el promedio de humedad relativa se mantiene entre el 77% y el 80% (Centro de Previsão de Tempo e Estudos Climáticos s.f).

Otro factor de interés para los investigadores del Centro fue el estudio de la contaminación atmosférica que, además de ser perjudicial a la salud, puede acelerar los procesos de deterioro de los materiales. En el caso del Parque Tecnológico de la UFRJ, el flujo de vehículos es muy reducido, pero el acceso a la isla es por la autopista popularmente conocida como Línea Roja, por donde pasan aproximadamente ciento veinte mil vehículos diariamente (Companhia de Engenharia de Tráfego do Rio de Janeiro 2018). A este escenario, se suma también el aeropuerto Internacional Tom Jobim, el cuarto aeropuerto más grande de Brasil en flujo de pasajeros antes de la pandemia de Covid-19 (Agência Nacional de Aviação Civil [ANAC] s.f.) y del puerto de Río de Janeiro.

Además de esos factores, en las inmediaciones de la isla se encuentra la Avenida Brasil, en cuya extensión se albergan muchas industrias y también tiene un alto flujo de vehículos.

Otro problema grave que destacamos es la calidad del agua de la Bahía de Guanabara. La bahía que cerca la región metropolitana de Rio de Janeiro sufre con la degradación ambiental y con el desecho de residuos de las refinerías de petróleo, astilleros y puertos. En contrapartida, cerca de la isla está una de las más grandes estaciones de tratamiento de aguas residuales de Brasil, la más importante del Programa de Descontaminación de Bahía de Guanabara.

Estos contaminantes producidos por vehículos e industrias, sumados a la precaria atención que recibe la Bahía de Guanabara, constituyen factores que pueden alcanzar y alterar la obra escultórica, dependiendo de la orientación e intensidad de los vientos y lluvias ácidas. El análisis de esas condiciones y de los posibles efectos que pueden ocasionar en las obras de arte exige un trabajo interdisciplinar, con la colaboración de especialistas, como químicos, climatólogos, ingenieros, arquitectos y urbanistas.

Otros factores también investigados fueron los efectos de la exposición continua a la radiación solar, que puede ocasionar pérdida de resistencia mecánica y descoloraciones; las acciones humanas de vandalismo o intervenciones realizadas en el transporte o por la manipulación inadecuada de las obras y la influencia de la vegetación existente.

A pesar de que la vegetación del parque es el resultado de un importante proyecto de urbanismo, también representa un factor de preocupación, pues atrae insectos, pequeños mamíferos y microorganismos; así también, el crecimiento de las raíces levanta el suelo próximo a las obras. Al mismo tiempo, la vegetación es responsable por minimizar los efectos de la radiación solar y por dejar el ambiente del parque con temperaturas más agradables.

Estado de conservación de las obras seleccionadas

De las obras seleccionadas, tanto *Identidade Temiminós* como *Recicláveis?* están hechas casi por completo de polímeros termoplásticos (poliestireno y polipropileno, respectivamente). La exposición de los termoplásticos a altas temperaturas durante períodos cortos no debería causar reacciones químicas de degradación, pero el hecho de que tal exposición a altas temperaturas y a radiación solar ocurra durante años, muy probablemente provocará amarilleamiento, resultante de los procesos de termo-oxidación (De França 2010).

La observación de la humedad también es importante para investigar sus efectos en las obras hechas con metales, pues las variaciones de temperatura pueden expandir y contraer los materiales y las altas humedades relativas pueden formar películas de electrolitos en la superficie de los metales que abren paso a la corrosión (De Assis 2000). Así, se observaron procesos de corrosión en las estructuras de hierro de las obras *Liberdade e Servidão* y *Recicláveis?*, ambas piezas fijadas directamente en el suelo.

Además de todas esas cuestiones ambientales, existen problemas causados por acciones humanas, como el desecho de basura común en *Recicláveis?*, lo que provocó la proliferación de agentes biológicos y la pérdida de la información registrada por los visitantes. En el caso de *Liberdade e Servidão*, algunos pajaritos de la escultura fueron desapareciendo. Por intermedio de los empleados del parque, se sabe de algunos hurtos de esas partes de la obra.

El monitoreo de las condiciones ambientales y de las acciones humanas constituye una medida importante para observar factores de deterioro de las obras presentes en los ambientes externos. A partir de ello, analizar cómo cada material presente en las piezas reacciona ante esos condicionantes hace posible planear acciones de conservación y eventuales restauraciones que sean eficaces para la preservación de estos objetos.

Acciones durante la pandemia

A consecuencia de la pandemia de Covid-19, el acceso al Parque Tecnológico fue interrumpido durante el año 2020 y, consecuentemente, se suspendieron todas las actividades presenciales del proyecto. Con ello, se procuró dar continuidad al trabajo realizando las tareas posibles de la investigación de forma remota, con la finalidad de cumplir las demandas necesarias para las acciones de conservación y restauración de las obras.

Una de las etapas fundamentales que pudo ser ajustada al contexto virtual fue la que se ocupa de la recopilación de información relacionada a las obras y a su entorno. En esta etapa, el equipo inició el ciclo de entrevistas con los artistas y con profesionales de diversas áreas para conocer más sobre los aspectos actuantes en el acervo, así como sobre cuestiones que responden a su preservación en el ambiente externo. Las primeras entrevistas se hicieron con dos de los artistas responsables de los trabajos

estudiados, siguiendo el objetivo de conocer mejor sus experiencias, los procesos constructivos y creativos, así como saber su opinión sobre la conservación y restauración de las obras.

Por no considerarse un artista, Thales Valoura⁶ ve a su trabajo no como una obra de arte, sino como una intervención pública, permeada por una crítica social, donde la participación del público hace que la relación arte/sociedad sea más democrática. Según Thales, la opción por los tachos de basura fue intencional, para que la obra *Recicláveis?* pudiera pasar desapercibida para las personas, además de provocar confusiones con el carácter utilitario del objeto, hecho que agrada al autor y va al encuentro de su concepto. Con respecto a la conservación del trabajo, Thales dijo que la obra tenía su tiempo, pero, por tratarse de un trabajo integrado a una galería y dentro de la concepción de acervo permanente, él entendía como válida la posibilidad de pensar en la sustitución de los materiales, siempre y cuando haya una documentación fotográfica.

La aprobación para la sustitución de materiales vulnerables a la intemperie por otros más estables fue también manifestada por Gabriel Barros⁷ en su entrevista. El autor de *Temiminós* comprende los problemas ocasionados por la exposición de los trabajos a los agentes de degradación e hizo sugerencias para dejar su obra más resistente, como la aplicación de más capas de fibra de vidrio. Sobre la ubicación actual de la obra, Gabriel afirmó que ésta se corresponde con el concepto de conexión con la memoria de la tribu indígena, respetando la cercanía al mar y la dirección frontal hacia el puente Río-Niterói; sin embargo, destacó la importancia del retorno de su carácter monumental, de forma más segura y con una estructura más flexible, para la correcta contemplación de la obra.

El conocimiento de la infraestructura y los aspectos urbanísticos y paisajísticos son muy importantes para la conservación de un acervo expuesto al aire libre. Bajo esta perspectiva, el Centro invitó a la gerente del proyecto de arquitectura y urbanismo d Parque Tecnológico, Teresa Costa, para compartir esa información y otras referentes a su relación con la Galería Corto Circuito⁸. Las preguntas dirigidas a la arquitecta fueron pertinentes a la composición del espacio, al tipo de vegetación y suelo, a la preocupación por la circulación de los vientos, la contaminación y la preservación de las características locales. La entrevista también abordó cuestiones sobre su participación en la indicación de las áreas destinadas a las obras, en donde los artistas pueden hacer sus creaciones sin comprometer las políticas locales ni el proyecto paisajístico.

En lo que se refiere a la Galería Corto Circuito, el equipo entrevistó a la coordinadora del proyecto de extensión, Profesora Dalila Santos⁹, con el objetivo de obtener información sobre su creación, los acuerdos de colaboración, las directrices que reglamentan las exposiciones, entre otros aspectos. De acuerdo con la profesora, la aceptación del Parque con la Galería de parte de la Universidad fue fundamental para mantener una relación más cercana con ella. Según Dalila, con el financiamiento del Parque para la exposición de los trabajos ejecutados por los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes/UFRJ, las obras que serían exhibidas de manera temporal, se quedarán por más tiempo, como muestra de apoyo al trabajo de los estudiantes de conservación y restauración.

Trabajar con la preservación de arte contemporáneo es un desafío para la conservación y restauración, principalmente cuando se trata de obras expuestas en ambientes externos. Por lo tanto, la entrevista con la especialista en conservación y restauración de bienes culturales del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo (MAC-USP/Brasil), Ariane Lavezzo, brindó al estudio la experiencia con ese arte dentro de una institución museal, pues se trata de una profesional con veinte años de actuación que relató ejemplos de situaciones con las obras expuestas tanto al interior como al exterior del MAC-USP. Para Ariane¹⁰, enfrentarse con el arte contemporáneo es lidiar con materiales diversos, en estados de conservación muy diferenciados y que interactúan entre sí. Por ello, el control ambiental es imprescindible y el monitoreo constante de las obras puede minimizar los efectos causados por los agentes de degradación. La especialista planteó que la sustitución de materiales originales es posible, con tal de que se elabore una documentación previa, y destacó la importancia del diálogo con el artista.

Con respecto al control ambiental y con miras a dar continuidad a los estudios teóricos referentes a los efectos de las condiciones climáticas y demás condicionantes que inciden en las obras al aire libre, el Centro hizo un seguimiento de esa interacción de forma remota, debido a las restricciones sanitarias, monitoreando el espacio de la Galería con el uso de los datos publicados gratuitamente por el Instituto Nacional de Meteorología (INMET/Brasil).

⁶ Thales Valoura, comunicación personal, Rio de Janeiro, 11 de septiembre de 2020.

⁷ Gabriel Barros, comunicación personal, Rio de Janeiro, 18 de septiembre de 2020.

⁸ Teresa Costa, comunicación personal, Rio de Janeiro, 16 de junio de 2021.

⁹ Dalila Santos, comunicación personal, Rio de Janeiro, 17 de septiembre de 2021.

¹⁰ Ariane Lavezzo, comunicación personal, São Paulo, 5 de octubre de 2021.

Consideraciones finales

El Centro de Conservación y Restauración de la Galería Corto Circuito es un espacio recién creado que estaba realizando los estudios de las obras para iniciar sus respectivos tratamientos cuando se interrumpieron todas las actividades presenciales. Además de los estudios del ambiente y de los materiales, los aspectos inmateriales también son importantes, a fin de que se realicen acciones de conservación que respeten los significados de las obras y sus contextos sociales en el espacio de la Galería Corto Circuito.

Desde su creación, fue posible observar que el Centro, aun no habiendo realizado intervenciones directas en las obras, es reconocido por los gestores de la Galería, por los artistas integrados al proyecto y por el público espectador, debido a su importancia en la preservación de esas obras. Con el retorno a las actividades presenciales se pretende retomar los estudios de las obras seleccionadas haciendo uso de exámenes de diagnóstico más profundos, realizando las intervenciones necesarias, dando continuidad a los análisis del ambiente mediante un trabajo interdisciplinario y, también, monitoreando la acción de las obras de los próximos ciclos desde su transporte de los talleres de los artistas al Parque Tecnológico.

Las entrevistas y las participaciones en eventos remotos resultaron interesantes y productivas y continuarán realizándose en paralelo con las otras etapas, considerando que los medios digitales hicieron posible entrar en contacto con diversos profesionales, además de permitirnos diseminar los resultados del proyecto en varios lugares.

Referencias bibliográficas

AGÊNCIA NACIONAL DE AVIAÇÃO CIVIL. S.f. *Dados estatísticos*.

<https://www.gov.br/anac/pt-br/assuntos/dados-e-estatisticas/dados-estatisticos> (Fecha de consulta: 22/11/2021).

CENTRO DE PREVISÃO DE TEMPO E ESTUDOS CLIMÁTICOS - INSTITUTO NACIONAL DE PESQUISAS ESPACIAIS. S.f. *Clima. Monitoramento Brasil*.

<https://clima1.cptec.inpe.br/monitoramentobrasil/pt> (Fecha de consulta: 15/09/2021).

COMPANHIA DE ENGENHARIA DE TRÁFEGO DO RIO DE JANEIRO. 2018. *Indicador Global de Volumes*.

<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/13113915/4228708/IGVOLSET.DE2017CSET.DE2018.pdf> (Fecha de consulta: 19/10/2021).

DE ASSIS, S. L. 2000. *Estudo comparativo de ensaios acelerados para simulação da corrosão atmosférica*. [Tesis de Maestría inédita]. Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares.

DE FRANÇA, C. L. 2010. *Acervo de obras de arte em plástico: perfil das coleções e propostas para conservação desses bens*. [Tesis de Maestría inédita]. Universidade Federal de Minas Gerais.

FIDELIS, G. 2002. *Dilemas da matéria: procedimentos, permanência e conservação em arte contemporânea*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.

PARQUE TECNOLÓGICO UFRJ. S.f. *Obras de Arte*.

<https://www.parque.ufrj.br/galeria-curto-circuito/obras-de-arte/> (Fecha de consulta: 14/12/2021).

PULLEN, D. y HEUMAN, J. 2007. "Modern and contemporary outdoor sculpture conservation: challenges and advances". *Conservation: the Getty Conservation Institute Newsletter*. 22 (2): 4-10.

IDEAS EN ESCENA

LA DES(CONS)TRUCCIÓN DEL ARCHIVO COMO HERRAMIENTA DE CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Aldana Köller¹

Resumen

El Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo -MACMO- se define como un espacio de ensayos provisorios de modelos, estrategias y formas de pensar en torno al arte contemporáneo. Investiga formas alternativas de institucionalidad y centra sus actividades en torno a prácticas artísticas contemporáneas desviando la atención del objeto como obra. A través de una reflexión en torno al caso *Colección Bahía de Montevideo*, aquí nos enfocamos en problematizar la relación entre la conservación de arte contemporáneo y su institucionalización poniendo el foco sobre el archivo vivo como estrategia de conservación.

Palabras clave: conservación; práctica; archivo; construcción; destrucción.

Introducción

Este artículo propone considerar la forma en la que el Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo (MACMO) construye y gestiona su archivo como un territorio fértil para la exploración de nuevas estrategias de conservación. Decimos que este es un archivo vivo porque evita la estancamiento de su estructura al mismo tiempo que mediante el registro genera una historicidad institucional.

González (2019:15-16) indica que el archivo se arma bajo el carácter constructivo-destructivo, de modo que:

“...Por un lado la construcción de un Inventario en donde la catalogación y almacenamiento de los documentos y objetos sea consecuente con la mayor precisión posible a su origen, manteniendo la asociación a la actividad específica que los generó o el relato en el que fueron contenidos o producidos, como una mecanismo que permite salvar la memoria histórica y cronológica de la actividad del museo. En paralelo, como un mecanismo integrado al archivo y un recurso para su aproximación visual, realizamos curadurías internas con los materiales, a las que llamamos Colecciones. Este recurso nos permite explorar infinitas afinidades o discusiones entre los documentos, las imágenes o sus discursos para construir una nueva red de significados y así la reinterpretación de nuestra historia como parte constitutiva de ella...”.

¹ kolleraldana@gmail.com

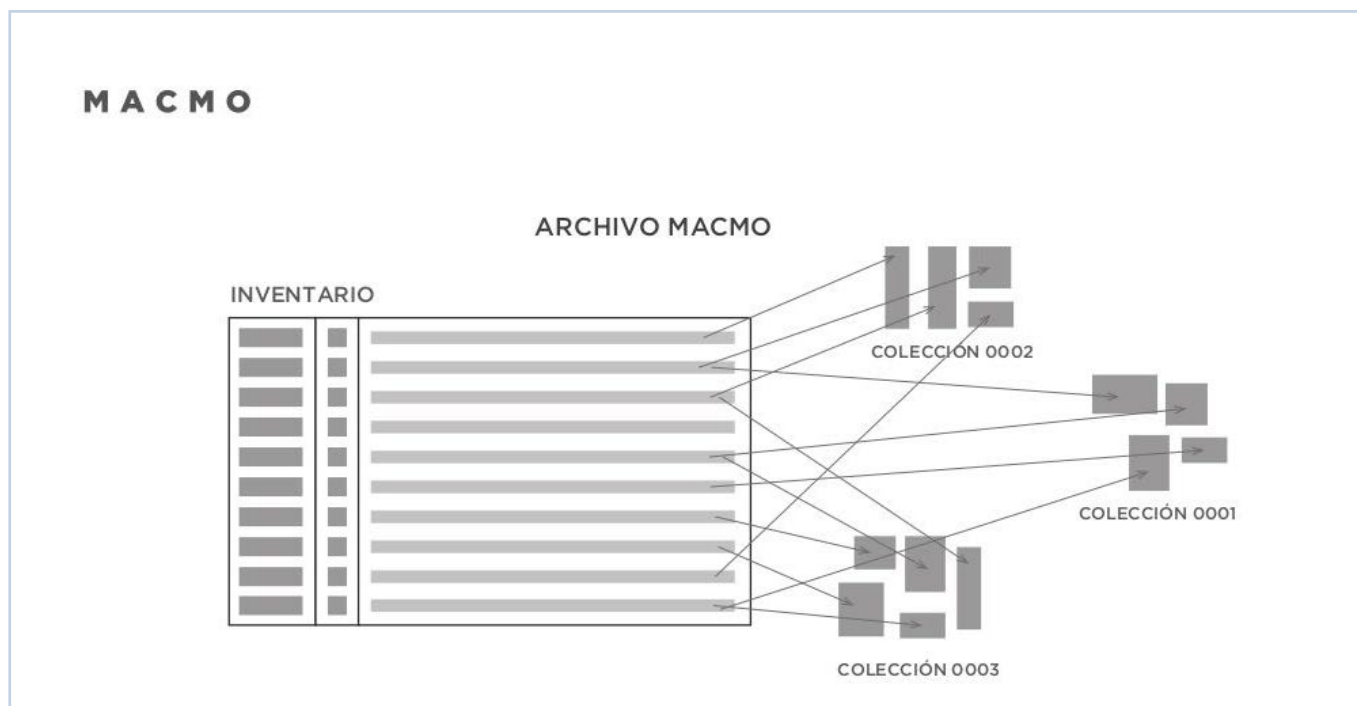


Figura 1. Estructura del archivo MACMO. Tomado de González (2019:16).

Es decir, lo que el MACMO genera a través de sus diferentes prácticas, registros, documentos y objetos compone el archivo del museo en lo que se denominan “colecciones”. La *Colección Bahía de Montevideo*, el caso que abordaremos aquí, forma parte de este archivo en constante transformación. El archivo se muestra como un todo, donde las colecciones que ya se encuentran conformadas pueden recibir elementos de otras, pueden fragmentarse, o bien, un elemento puede formar parte de varias colecciones. Mediante las curadurías internas se construyen nexos que permiten realizar recorridos en múltiples direcciones y tiempos.

El Museo entonces a través de esta metodología, no solo realiza las acciones antes descritas sino que también ejerce la forma en la que concibe el arte contemporáneo y es, en este sentido, quién en forma directa garantiza su conservación. En palabras de Benjamín (1989:161), “el carácter destructivo no ve nada duradero, pero por eso mismo ve caminos por todas partes”. De acuerdo a este planteo, la pregunta que surge entonces es: ¿cómo se actúa desde la conservación cuando en el marco de las curadurías internas del MACMO el protagonista es el ejercicio artístico? Más aún, considerando que la relación conservación-institución está atravesada con frecuencia por acciones más tradicionales: ¿es posible - siguiendo a González (2019) - problematizar la relación entre la conservación de arte contemporáneo en particular y su institucionalización?

Colección Bahía de Montevideo

Colección Bahía de Montevideo es un proyecto del MACMO que funciona como un complemento a las expediciones organizadas por Territorio Específico² y otros colectivos de arte y activistas asociados en las que bajo el formato de práctica artística se transita por diferentes zonas de la bahía y se recolectan elementos orgánicos e inorgánicos³. Estas acciones problematizan las múltiples relaciones entre lo humano, lo objetual y lo natural. Exploran el territorio como investigación artística que pone de manifiesto todos los claroscuros, posibilidades y suposiciones que el estudio de estas relaciones permiten (González *et al.* 2020).

² <https://www.territorioespecifico.org/>

³ Para más información acerca de las expediciones, consultar:

<http://macmo.uy/macmo/wp-content/uploads/2021/10/Revista-Museo-9-web.pdf>



Figura 2. Expedición a la Isla de la Libertad. Fotografía Archivo MACMO.

La propuesta del MACMO es que quienes participan, desde una perspectiva personalísima, realicen un muestreo de elementos que luego, todos juntos, conformarán esta colección particular. La recolección es a la inversa de lo que supone el método científico, donde se toma un ejemplar en base a un cuestionamiento previo. Aquí, las muestras, de estado material diverso (sólido, líquido, gaseoso) y naturaleza química orgánica, inorgánica o mixta, se presentan como disparadores de interrogantes acerca de las relaciones de los sistemas materiales que nos rodean. Las creadoras del proyecto se preguntan “sobre la posibilidad de construir un nuevo ecosistema a partir de fragmentos de cada lugar, mediados por una concatenación de estas elecciones colectivas” (González et al. 2020:18).



Figura 3. Muestras tomadas en la expedición a la Isla de la Libertad. Fotografía Archivo MACMO.

Es así que para poder concretar esto que se cuestiona, las muestras se rotulan y custodian. Luego con ellas se intentarán establecer múltiples relaciones reflexionando cómo nuestras acciones modifican, destruyen y crean sistemas materiales. A través de la construcción colectiva de esta colección, las preguntas que surgen son: ¿es posible pensar en la emergencia de un nuevo ecosistema que parta de fragmentos de otros ya existentes?, ¿cómo se construyen nuevas relaciones, nuevas convivencias?



Figura 4. Expedición al Club Neptuno. La imagen como muestra. Fotografía Archivo MACMO.

Deconstrucción de la práctica de la conservación

Actualmente las herramientas que se manejan en la práctica de conservación de arte contemporáneo permiten una mayor comprensión de las expresiones artísticas y una actuación en consecuencia con las mismas; la aplicación de estas herramientas resulta indispensable para quién se especialice en la temática.

Si miramos al arte contemporáneo como un sistema con sus propias estructuras de permanencia y cambio (Smith 2012:299), el panorama muchas veces se vuelve incierto y nuestro verdadero desafío es manejar la falta de información y reducir la incertidumbre que se genera, incluso, en aquellas expresiones en cuya naturaleza está previsto el caos o la desaparición (Köller 2020). Cuando la obtención de información de la obra o práctica artística es posible - a través de entrevistas, por ejemplo - se conforma un sistema de control en el que queda establecido cuándo la materia se subordina a la idea, permitiéndonos actuar en consecuencia.

Precisamente, en el caso de *Colección Bahía de Montevideo*, donde las muestras recolectadas en todas las expediciones - bajo una modificación continua de su materia causada por el avance de su deterioro - no constituyen un objeto artístico en sí, sino que son un vehículo para un proceso de reflexión que sí conforma la práctica artística, planteamos cuán necesario resulta este sistema de control que mencionamos más arriba. En consecuencia, nos preguntamos: ¿cuál es el rol de la conservación en este tipo de ejercicios? ¿Todos los objetos deben conservarse?, ¿de qué manera? Más aún, si nos enfrentáramos a este trabajo desde una institución, ¿qué estrategia es la indicada para conservar este tipo de dinámicas?

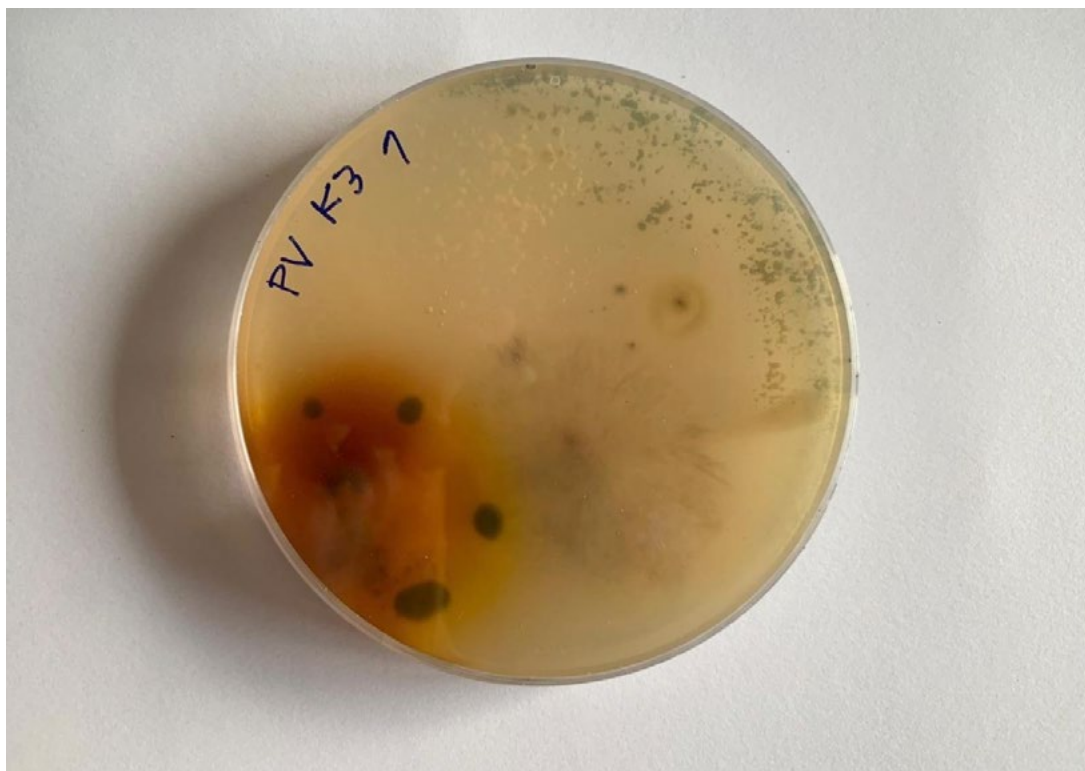


Figura 5. Muestra en placa de petri tomada en la primera expedición a Pueblo Victoria.
Fotografía Archivo MACMO.

Llegados a este punto, destacamos el archivo institucional del MACMO en constante tensión entre su construcción y las continuas transformaciones entre las diferentes colecciones que lo conforman como un territorio fértil para la des(construcción) de la práctica de la conservación, ya que el acto de conservar se encuentra con una nueva estructura y nuevos protagonistas, despojado de la rigidez que pueden otorgar los métodos que interactúan con otro tipo de manifestaciones artísticas. A pesar de plantearse un escenario diferente, este mecanismo cumple con el acto de conservar, resulta fiel a la esencia del ejercicio artístico.

Reflexión final

La contemporaneidad artística contiene diferentes modos de ver y de pensar el arte, la escena y la institución. Planteamos que el archivo vivo, mediante su carácter constructivo-destructivo no solo se convierte en un territorio político y práctico de institucionalización, sino también de nuevas formas de conservación. Otras formas de pensar, otras formas de conservar.

Referencias bibliográficas

BENJAMIN, W. 1989. El carácter destructivo, en Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia. Buenos Aires: Taurus.

GONZÁLEZ, E. 2019. La construcción de un archivo. Un proyecto en destrucción. *Museo Revista del MACMO*, 5 (I): 12-17. http://macmo.uy/?page_id=26 (Fecha de consulta: 20/12/2021).

GONZÁLEZ, E., RODRÍGUEZ, A. y MÜLLER, C. 2020. "Los márgenes de lo inevitable. Prácticas artísticas y contingencia". *Museo Revista del MACMO*, 9: 12-21. http://macmo.uy/?page_id=26 (Fecha de consulta: 20/12/2021).

KÖLLER, A. 2020. "El archivo vivo como territorio para repensar estrategias de conservación". *Museo Revista del MACMO*, 9: 90-95. (Fecha de consulta: 20/12/2021).

SMITH, T. 2012. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

¿SE PUEDE PENSAR EN CONSERVAR UNA OBRA QUE AÚN NO FUE CREADA?

Proceso colaborativo entre la ciencia, la conservación y el arte urbano

Carla Coluccio¹
Alejandro Bacigalupe²

Resumen

En este trabajo se presenta un proyecto que surge de la colaboración interdisciplinaria entre el colectivo de artistas BA PasteUp, conservadoras-restauradoras y técnicos del Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI). El objetivo del mismo es desarrollar un adhesivo que pueda ser fabricado por los artistas de manera artesanal, sea amigable con el medio ambiente y cumpla con los requerimientos técnicos y de conservación necesarios. Se plantea una nueva dinámica de colaboración entre el artista y el conservador, donde este último pasa a tener un rol activo en el proceso creativo del artista.

Palabras clave: *paste up*; adhesivos; envejecimiento; interdisciplinario; conservación.

Introducción

Cada vez más frecuentemente el campo de la conservación se ve obligado a repensar los criterios tradicionales para intervenir obras de arte. Según Llamas-Pacheco (2017), la naturaleza variada y poco convencional de las obras de arte actuales sitúan al conservador-restaurador ante la necesidad de resolver problemas nunca antes estudiados en el arte. La intención artística y su relación con el tiempo puede presentar diferentes variantes. En el arte urbano, puede suceder que los muralistas introduzcan la decadencia de su obra como parte del proceso creativo, previendo inclusive la muerte de esta, sin que el conservador deba interferir en ese proceso. O, por el contrario, pueden existir casos en que la materia de la obra se degrade prematuramente sin que sea esa la intención de los muralistas. De esta manera, los matices creativos contemporáneos demandan una reflexión pormenorizada por parte de los conservadores previo al proceso de intervención.

Como consecuencia de estas variantes, se han comenzado a producir nuevas dinámicas de intercambio entre artistas y conservadores, donde este último ya no solo documenta los materiales y técnicas empleados por los creativos, sino que interviene en la selección de los mismos teniendo como objetivo que cumplan con los requerimientos técnicos y de conservación a largo plazo (Köller y Córdova 2020). El proyecto expuesto en este trabajo se enmarca dentro de esta dinámica a la cual denominamos *Colaboración durante el Proceso Creativo* (Fuentes Durán 2015).

En Buenos Aires, el grupo BA PasteUp desarrolla su trabajo instalando sus obras en el ámbito urbano. La técnica del Paste Up consiste en el pegado de afiches de papel intervenidos con imágenes, texto y/o color, adheridos a superficies del espacio público mediante adhesivos industriales, generalmente vinílicos (Carlsson y Louie 2013). Estas pegatinas pueden presentar distintos formatos como gigantografías, murales impresos, afiches, carteles, figurones, collages y stickers. Resulta importante resaltar que el Paste Up es una técnica donde las obras se emplazan al aire libre y, por lo tanto, es susceptible a deterioros relacionados con la exposición a la intemperie (Ver Fig. 1). Asimismo, la elección de materiales y las combinaciones que los artistas realizan son determinantes en la degradación que sufren las obras a futuro. El acceso a los adhesivos importados, que cumplen un rol preponderante en esta técnica, resulta dificultoso presentándose así la necesidad de sustituirlos.

¹ Ministerio de Economía de la República Argentina, Universidad Nacional de las Artes. carlacoluccio@hotmail.com

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



Figura 1. Deterioros de las pegatinas en el entorno urbano. Fotografía tomada por Carla Coluccio.

Artistas, conservadoras-restauradoras y técnicos del INTI conformaron un equipo interdisciplinario³ con el fin de abordar esta problemática y desarrollar un adhesivo cuyo proceso de elaboración pueda ser reproducido por los artistas en su taller. Dicho adhesivo debe cubrir las necesidades de bajo costo, renovabilidad y biodegradabilidad, requeridas por los artistas; por lo que se decidió estudiar formulaciones a base de un biopolímero (almidón) reforzadas con arcillas. A su vez, se contempló que tengan alto rendimiento, viscosidad adecuada y alta velocidad de curado para cumplir con los requisitos del proceso artístico, y buena estabilidad para mejorar su conservación a largo plazo.

Metodología

A fin de conocer en profundidad los materiales y técnicas empleadas por los muralistas, se realizaron entrevistas⁴ donde las preguntas fueron seleccionadas de acuerdo con las indicaciones del modelo *Concept Scenario Artists' Interviews* (Netherlands Institute for Cultural Heritage 1999). Se dividieron en seis grupos: 1. Preguntas de apertura, 2. Proceso creativo, 3. Materiales y técnicas, 4. Envejecimiento, 5. Deterioro, 6. Conservación y restauración.

³ El equipo interdisciplinario estuvo compuesto por: personal del Laboratorio de Bienes Culturales-INTI (Milagros Córdova; Andrés Ceriotti y Ana Laura García), del Departamento de Materiales Compuestos-INTI (Alejandro Bacigalupe), la restauradora Carla Coluccio y los artistas (Ale Giorgga y Guille Pacheco).

⁴ La entrevista es una herramienta para registrar y recopilar información sobre los criterios, procedimientos y materiales utilizados por los artistas. En el ámbito de la conservación, se utiliza como método de documentación y soporte para el diagnóstico y tratamiento.

A través de la información recopilada en los diferentes encuentros, se destacaron la gran cantidad de adhesivo que utilizan en las obras y el estudio sobre la posibilidad de producirlo de manera artesanal (Fig. 2). Si bien algunos artistas urbanos consideraron importante la calidad de los materiales que utilizan, en muchas ocasiones la elección no responde a criterios de durabilidad o compatibilidad, sino a cuestiones económicas, de disponibilidad o facilidad de manejo. También, a partir de las entrevistas, se identificaron los productos importados a sustituir y se adquirieron aquellos disponibles en el mercado local (*Wepel®* y *Plastiwall®*). Por su parte, los soportes celulósicos⁵ para realizar ensayos fueron provistos por los integrantes del grupo BA Paste Up.



Figura 2. Entrevista al grupo BA Paste Up en su taller en el barrio porteño de Palermo.
Fotografía tomada por Carla Coluccio.

Una vez obtenidos los materiales, se diseñaron los ensayos necesarios, tanto para la caracterización de los adhesivos vinílicos como para desarrollar los productos propuestos a base de almidón. Se planificó el trabajo en etapas sucesivas, donde la primera contempla la utilización de diferentes técnicas experimentales para el análisis químico de los materiales. Entre ellas, se utilizará espectroscopía infrarroja para la identificación de los componentes de los adhesivos comerciales y espectroscopía por luz ultravioleta para cuantificar cambios en la coloración que pueden ocurrir por exposición al sol. También se realizarán ensayos de extracción Soxhlet y de secado en estufa de convección forzada para determinar la resistencia al agua y el contenido de sólidos.

Al momento de diseñar los ensayos para evaluar las propiedades mecánicas de los adhesivos, se decidió que se trabajará de manera comparativa. Para esto, se medirá el valor de adhesión en probetas conformadas por los papeles y adhesivos empleados por los artistas y se tomarán los valores obtenidos como referencia para la formulación de diferentes adhesivos que alcancen valores similares.

Entre los ensayos mecánicos previstos, se buscará determinar el tipo de ruptura del sistema que brindará información sobre el tipo de adhesión. También se estudiará la viscosidad de los adhesivos por medio de ensayos reológicos. Esto resulta muy importante considerando que se trata de materiales pseudo plásticos, es decir, que son productos que no siguen una relación lineal de la ley de Newton⁶. Por lo tanto, obtener la curva de viscosidad permitirá predecir cómo será el comportamiento durante diferentes procesos como el almacenado, el mezclado por agitación o la aplicación con pincel o rodillo. A su vez, a través de la reología se pueden establecer parámetros que se desprenden de la ley de Hooke⁷ y que se pueden descomponer en el módulo de almacenamiento y el módulo de pérdida. Estos parámetros son de utilidad para caracterizar materiales viscoelásticos. Dependiendo de la formulación, el material se puede comportar como un líquido viscoelástico y presentará buena nivelación en reposo, o puede comportarse como un sólido viscoelástico que tiende a deformarse, manteniendo su estructura y generando mayor cohesión entre los sustratos.

⁵ Estos consistieron en afiches de tipografías negras y sólidas sobre fondos de colores estridentes que remiten a la cartelería publicitaria de los locales bailables de cumbia.

⁶ La ley de Newton define la relación entre la tensión de corte y la velocidad de corte de un fluido sometido a un esfuerzo mecánico. El cociente de ambas es una constante que se define como viscosidad.

⁷ La ley de Hooke define que, para solicitaciones relativamente pequeñas de un objeto, el desplazamiento o la deformación es directamente proporcional a la fuerza aplicada. Bajo estas condiciones, la relación entre desplazamiento y fuerza es una constante y se la conoce como módulo.

En una segunda etapa de trabajo, se formularán y caracterizarán adhesivos bio basados y biodegradables. Para esto, se desarrollarán adhesivos a partir de almidón, que son comúnmente utilizados en la industria del papel y el cartón, por tratarse de materias primas sustentables. Se optimizará el contenido de sólidos de los adhesivos para que las propiedades reológicas sean similares a los adhesivos comerciales; y se incorporarán arcillas a la formulación para mejorar las propiedades mecánicas y de resistencia al agua. Se realizarán estudios de difracción de rayos X y de microscopía electrónica de barrido para conocer el grado de compatibilidad entre la arcilla y el almidón. A su vez, para entender cómo envejecen los materiales desarrollados y cómo ese proceso repercute en las propiedades de interés y en la conservación de la obra, se realizarán ensayos de envejecimiento acelerado y de retención de propiedades (adhesión, color, brillo).

Finalizada la etapa experimental, los resultados obtenidos serán analizados y comparados. Se seleccionará el adhesivo más adecuado en función del tipo de almidón a utilizar, la concentración de sólidos del adhesivo y el porcentaje de arcilla a incorporar. En base a estas variables, se formulará un adhesivo apto para realizar pruebas en campo en conjunto con los artistas. Posteriormente, se realizará el análisis de los resultados en su aplicación práctica. Una vez alcanzada la formulación adecuada, se llevará a cabo la transferencia tecnológica y capacitación de los artistas en la preparación del adhesivo.

Como resultado de esta investigación se espera obtener un adhesivo con propiedades mecánicas y de resistencia al agua similares o mejores a los productos de referencia, con el agregado de valor de que pueda ser fabricado por los artistas de manera artesanal (Fig. 3).

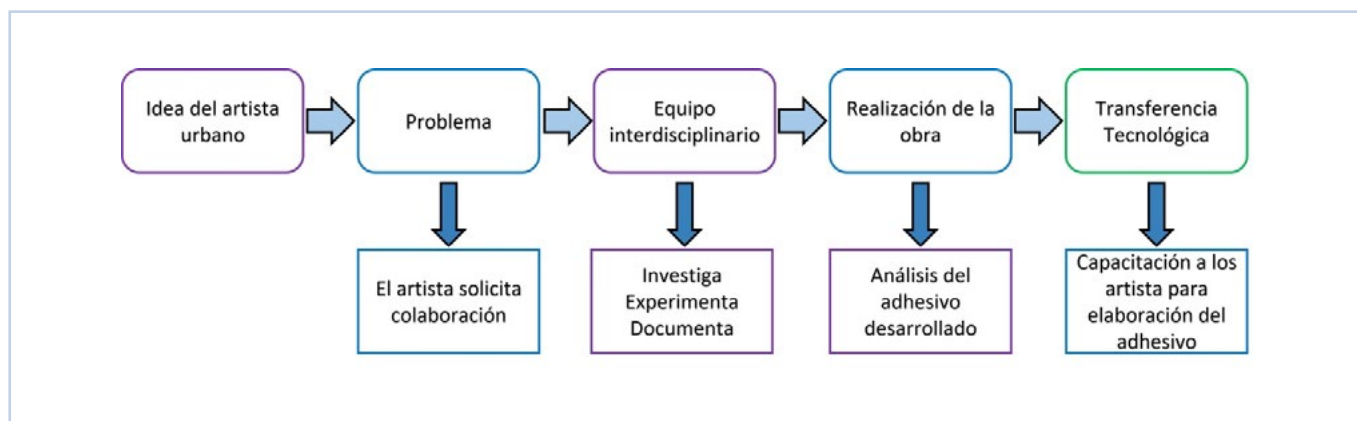


Figura 3. Proceso de trabajo colaborativo.

Consideraciones finales

Las técnicas analíticas poseen un enorme potencial en la resolución de los desafíos que las nuevas materialidades y técnicas presentan a los artistas. A través del trabajo interdisciplinario entre el arte, la conservación y la ciencia resulta posible aportar mejoras en la selección y producción de los materiales utilizados por el grupo BA PasteUp durante el proceso creativo y, así, promover una menor aceleración en los procesos de deterioro y, por tanto, una mayor perdurabilidad de sus producciones artísticas aun en un entorno urbano.

A su vez, en el marco del proyecto se propone un nuevo rol para el conservador-restaurador, que supera el del intercambio con los artistas y el asesoramiento, para ocupar otro como articulador con el personal técnico, buscando obtener una respuesta interdisciplinaria a una problemática concreta, como en este caso, la dificultad para acceder a un adhesivo.

Este cambio en la dinámica entre los artistas y los conservadores representa la posibilidad de pensar e intervenir en la conservación de una obra desde su concepción. De esta manera, la tarea del conservador-restaurador deja de estar únicamente supeditada a la obra ya finalizada para poder ingresar al taller del artista y formar parte de decisiones técnicas del proceso creativo. Este camino es, en nuestra opinión, parte del futuro de la conservación del arte contemporáneo.

Referencias bibliográficas

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

KÖLLER, A. y CÓRDOVA, M. 2020. "La breca como soporte material. Reflexiones en torno a una necesidad de intervención". En: *Actas Encuentro Nacional sobre Conservación de Arte Contemporáneo, 2018*, pp. 127-130. Buenos Aires: Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales, Ministerio de Cultura.

FUENTES DURÁN, E. 2015, *La colaboración entre artista y restaurador durante el proceso creativo. Reflexiones a partir de una experiencia*. Tesis de maestría. Universitat Politècnica de València.

<http://hdl.handle.net/10251/62111> (Fecha de consulta: 13/06/2022).

LLAMAS PACHECO, R. 2017. "Intención artística, conservación y mutación en la obra de arte actual: Una aproximación hermenéutica". *Ge-Conservación*, 1: 45-54.

NETHERLANDS INSTITUTE FOR CULTURAL HERITAGE/FOUNDATION FOR THE CONSERVATION OF MODERN ART. 1999. *Concept Scenario Artists' Interviews*.

<https://www.sbmk.nl/source/documents/concept-scenario.pdf> (Fecha de consulta: 15/05/2022).

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA CONSERVACIÓN DE LAS OBRAS EMPLAZADAS EN EL ESPACIO PÚBLICO

El caso *Hierroform* (1969)

Mercedes Isabel de las Carreras¹
Fernanda Heras²

Resumen

En este artículo se expone la experiencia de recuperación de la escultura *Hierroform*, de María Juana Heras Velasco, perteneciente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. Las decisiones tomadas en la intervención, por un equipo interdisciplinario, se sustentaron en el análisis de la información obtenida del archivo documental personal de la artista. Debido al deterioro de la escultura fue necesaria la reconstrucción de gran parte de la obra. Esta decisión fue el resultado de reflexiones sobre la poética de la artista en contraste con los principios de conservación y restauración dirigidos a la preservación del original.

Palabras clave: interdisciplinar; reconstrucción; archivo documental; originalidad.

En este trabajo compartiremos la experiencia de recuperación de la escultura *Hierroform*, obra de 1969 de María Juana Heras Velasco, perteneciente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), emplazada desde 1987 en la Plaza Rubén Darío, junto al Museo.

Nos proponemos exponer algunas reflexiones que surgieron a partir de las dificultades que se presentaron durante este proceso en torno a la materialidad, la poética y el emplazamiento de la obra.

María Juana Heras Velasco nació en Santa Fe en 1924 y, activa hasta 2010, falleció en Buenos Aires en 2014. Fue discípula de Emilio Pettoruti y de Lucio Fontana en la mítica escuela Altamira y formó parte de la renovación del lenguaje de la escultura abstracta de la segunda mitad del siglo XX en Argentina (Heras y Lopresto 2021a).

Hacia los años 60 Heras Velasco comenzó a investigar materiales y técnicas no convencionales, esto es el proceso industrial de trabajar el hierro: chapa de hierro, varillas y caños. Esto consistía en cortar la chapa según la forma buscada, doblarla, soldar diferentes piezas, retirar la escoria de la soldadura con una amoladora con piedras, aplicar un anti-óxido, enmasillar, lijar, aplicar una impresión y pintarla con pistola pulverizadora por compresión de aire con las pinturas que brinda la industria (Heras y Lopresto 2021b).

Este procedimiento la acompañó en toda su producción. A partir de esta materialidad consolidó un vocabulario formal propio que entiende a la escultura como una organización del espacio a través de planos de color (Heras y Lopresto 2021b).

Hacia los años 70 su obra introdujo referencias a la señalética urbana, por lo que muchas de sus obras llevan el nombre “Transposeña”, término que acuñó por entenderlas como transposiciones de señales urbanas. Habitar el espacio público fue parte de su poética. Entendió su obra en diálogo con el entorno de la ciudad. Y con este sentido realizó múltiples proyectos de grandes dimensiones para la vía pública (Heras y Lopresto 2021c, 2021d).

La escultura tratada en esta ponencia, *Hierroform*, fue construida por Heras Velasco en los talleres de la empresa de materiales de hierro para la construcción HIERROMAT en 1969 y adquirida por esta empresa, para ser exhibida en sus salones de venta.

¹ Museo Nacional de Bellas Artes. mercedes.delascarreras@gmail.com

² Archivo Taller Heras Velasco. archivotallerherasvelasco@gmail.com

En las fotografías que pertenecieron al archivo personal de la artista, preservado en el Archivo Taller Heras Velasco (ATHV), reconocemos a María Juana en los talleres de HIERROMAT, trabajando ante la obra de chapa y varillas de hierro soldadas. La vemos doblando las varillas de hierro con un soplete, enmasillando a la piroxilina con espátula y lijando al agua la superficie enmasillada antes de dar la impresión de base³. En otra foto, aparece aplicando la pintura con la pistola pulverizadora con compresor para lograr un acabado industrial⁴ (Fig. 1). Todos estos eran los procedimientos y materiales propios del trabajo del chapista de automotores. Por esta razón, ella misma decía risueñamente que hacía *chapa y pintura* (Heras y Lopresto 2021b).



Figura 1. María Juana Heras Velasco, en los talleres de Hierromat en 1969, aplicando la pintura negra con la pistola pulverizadora con compresor. Notamos las zonas del color rojo enmascaradas. Fotografía del archivo ATHV.

El tipo de pintura utilizada fue variando con el tiempo, conforme los cambios que la industria le fue ofreciendo. La de *Hierroform* era una laca nitrosintética, con una impresión base previa para dar adherencia al color (Heras 2021).

Luego de su construcción, la obra fue trasladada a los salones de venta de HIERROMAT en el centro de Buenos Aires donde se expuso hasta que en 1986 fue donada al Museo y emplazada en donde se encuentra actualmente, sobre Avenida Figueroa Alcorta, a metros de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

Hierroform, desde que fue donada al MNBA, sufrió deterioros causados por el medio ambiente y la acción humana. Por esta razón, a mediados de los años 90 debió ser intervenida bajo la supervisión de María Juana. En esa ocasión, se repararon varilla-dobladas y se la volvió a pintar⁵.

En 2014 la estructura se encontraba muy oxidada, con faltantes importantes en las zonas de acumulación de agua, deformaciones por golpes, rayones y faltantes de varillas.

³ La impresión de base también era lijada al agua tantas veces como capas tuviera antes de la pintura (Heras 2021).

⁴ El tipo de pico de la pistola y la presión proyectaban la pintura en forma de abanico dejando un acabado industrial. El último equipo de pintura que utilizó fue un Adiabatic con pistola y taza de aluminio con regulador (Heras 2021).

⁵ Se retiró la pintura existente, se aplicó antióxido, una impresión de base y se pintó. (Heras 2021)

Sin duda, el lugar de emplazamiento fue propicio para que el vandalismo acelerara el proceso de deterioro de la obra, ya que el hierro quedó expuesto a las condiciones climáticas de temperatura y lluvias, desencadenando la oxidación y ulterior corrosión e irreversible destrucción de la estructura.

El avanzado estado de deterioro de la estructura puso en riesgo a la obra, por lo que fue retirada de la plaza por el taller de Monumentos y Obras de Arte de la Ciudad de Buenos Aires (MOA) (Fig. 5).

Gracias a la generosidad de la empresa DAMTSA, que donó los materiales, su trabajo, conocimiento y tiempo, fue posible la intervención de la obra.

Debido a la complejidad de la tarea, fue necesario un trabajo interdisciplinario entre técnicos, ingenieros, restauradores, escultores, técnicos en sistemas e historiadores de arte.

Ante la imposibilidad de contar con la artista en la toma de decisiones, la gestión de su legado, a cargo del Archivo Taller Heras Velasco⁶, aportó importante información documental que permitió sustentar los criterios adoptados.

El diagnóstico de la obra era poco aliciente y las posibilidades materiales de intervención, limitadas. La chapa de hierro fue reemplazada con otro material: acero *corten*, que asegura una mayor perdurabilidad. El reemplazo con este material conllevó cambios técnicos, metodológicos y de ingeniería en su tratamiento.

El mayor desafío fue la reconstrucción de las partes deformadas y faltantes de la estructura ya que no se contaba con la referencia precisa de ángulos, bordes y direcciones; lo que fue resuelto por medio de un gran trabajo de estudio de fotografías documentales, comparando dimensiones, direcciones y elaborando una maqueta (Fig. 2).

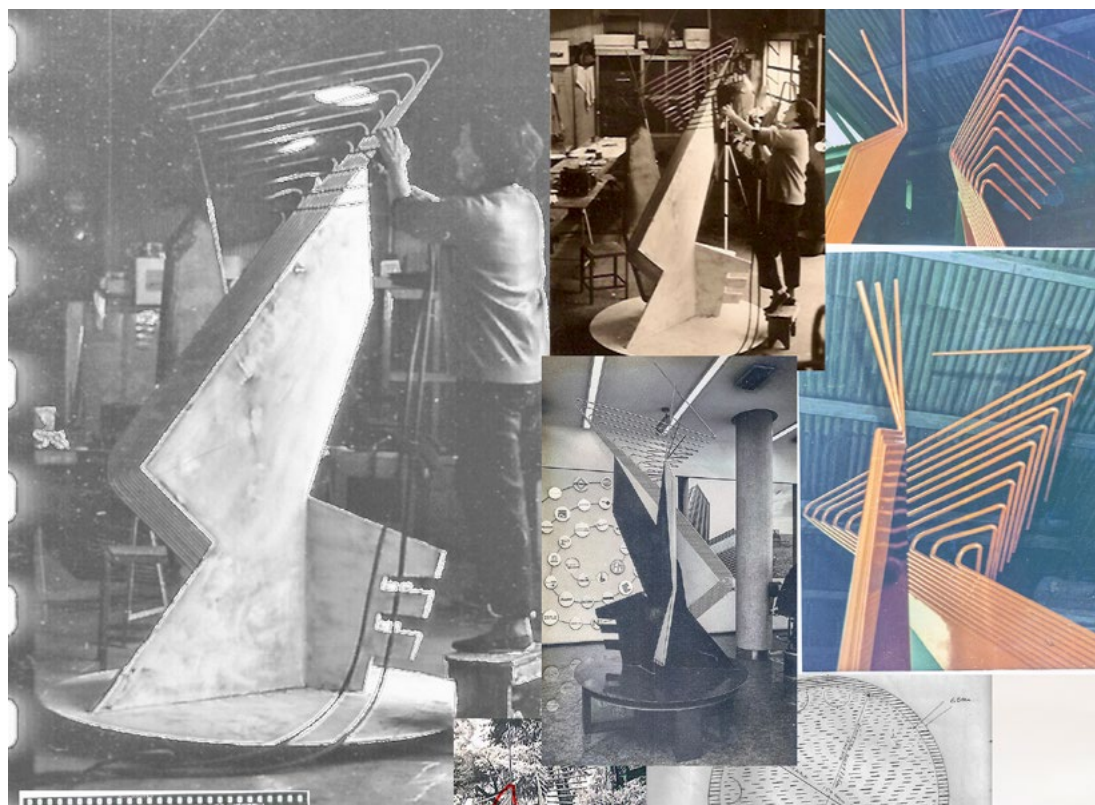


Figura 2. Material del archivo documental de María Juana Heras Velasco que permitió desarrollar una maqueta (a la derecha) con el fin de precisar ángulos, bordes y direcciones de las partes deformadas y faltantes de la estructura. Fotografías del material de archivo tomadas y montadas por Fernanda Heras.

⁶ El Archivo Taller Heras Velasco tiene por objetivo proteger, investigar, difundir y activar el legado de la escultora María Juana Heras Velasco (Lopresto 2020).

Más información sobre el ATHV en <http://archivotallerherasvelasco.com.ar/>

Los resultados de dicho estudio fueron dibujados digitalmente con el software *Rhinceros 6* para la obtención del diseño en 3D (Fig. 3).

El diseño fue importado al software de la máquina de corte industrial *Waterjet* de chorro de agua con abrasivo *Garnet #60* que cortó las piezas que fueron soldadas conformando la nueva estructura⁷.

Luego, la superficie del disco fue galvanizada por inmersión y posteriormente pintada. El resto de la estructura fue arenado y pintado. La pintura se realizó en dos capas: la primera, de pintura epoxi, y la segunda, poliuretánica.

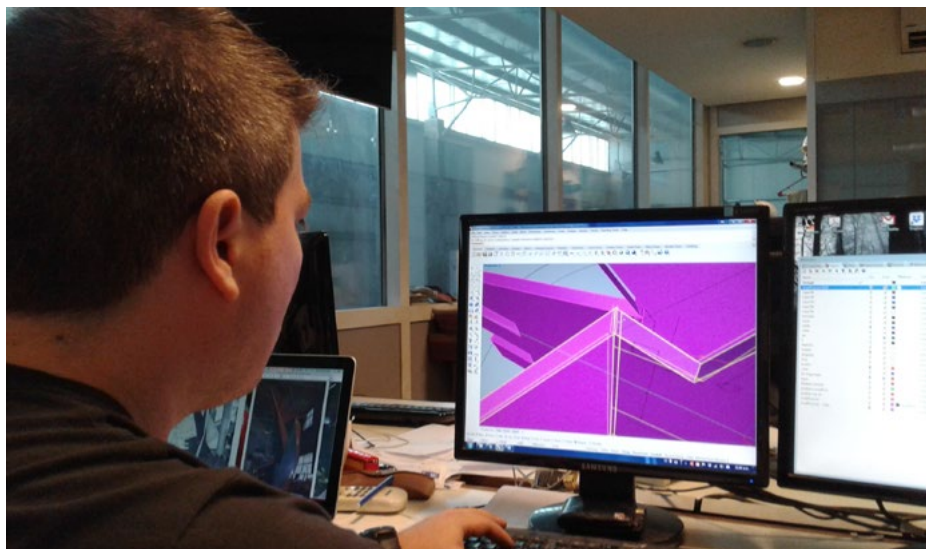


Figura 3. Dibujo digital de la estructura de *Hierroform* con el software *Rhinceros 6* para la obtención del diseño en 3D. Fotografía tomada por las autoras.

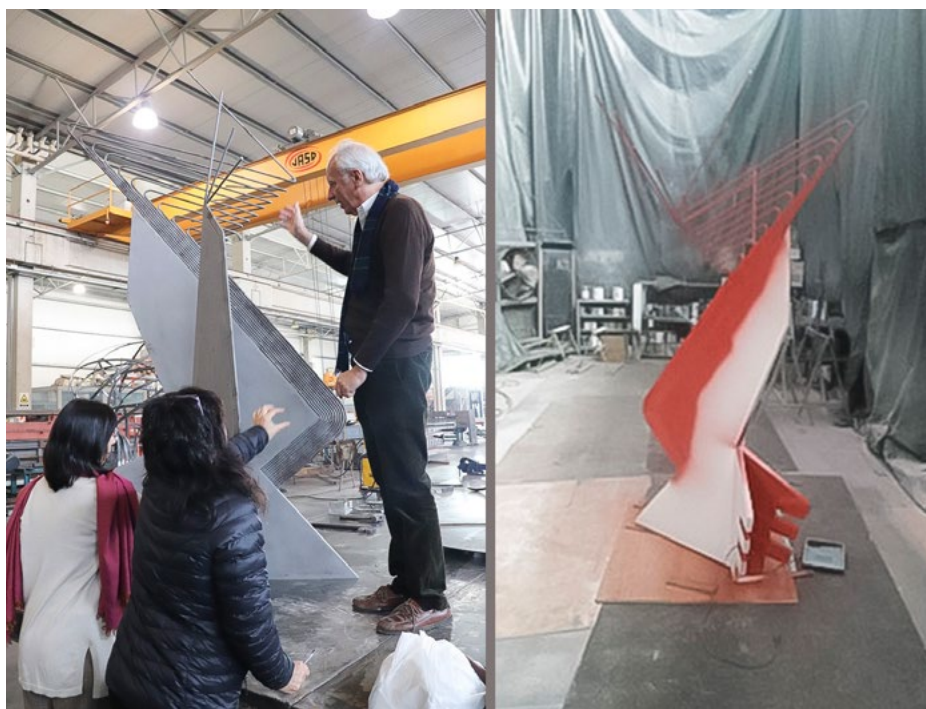


Figura 4. A la izquierda: parte del equipo de trabajo en los talleres de DAMTSA junto a la obra con una capa de pintura epoxi antes de ser aplicada la capa de color poliuretánica. A la derecha: *Hierroform* en el proceso de pintado. Fotografías tomadas por las autoras.

⁷ Con respecto a la estructura de la obra, se respetó el mismo método constructivo de la artista, ya que los planos están armados en forma de caja irregular; es decir, dos placas de hierro con perfiles que cierran sus bordes con espesores diferentes.

Debido a la alteración cromática que sufrió la pintura de la obra, la definición de los colores resultó ser otro de los desafíos. Gracias al muestrario de colores del archivo documental, se relevaron los nombres: rojo Monterrey Citroën y azul noche. A causa de la discontinuidad en la producción de la pintura, se utilizó un colorímetro (Fig. 4 y 5).



Figura 5. A la izquierda, *Hierroform* en el MOA: detalles de corrosión, deformaciones y marcas por vandalismo. A la izquierda: *Hierroform* restaurada y nuevamente emplazada en marzo de 2020. Fotografías tomadas por las autoras.

Parte de las varillas de la escultura pudieron ser rescatadas, lo que permite considerar la intervención como una restauración. Esto abre el debate sobre el concepto de originalidad y nos lleva a hacernos las siguientes preguntas:

¿En qué medida el reemplazo de materiales y procedimientos en un proceso de restauración pone en riesgo la originalidad de una obra de arte en cuya intención está implícita la exposición a ciertos agentes de deterioro?

¿Qué gana y qué pierde una obra en una intervención de estas características cuando su poética busca evocar las formas y los materiales de la señalética urbana?

Agradecimientos

DAMTSA: Dante Martinez Tisi, Carlos Fatturini, Arturo de la Fuente.

Archivo Taller Heras Velasco: Gabriela Heras, Victoria Lopresto.

MNBA: Andres Duprat, Mariana Marchesi, Florencia Galesio, Pablo De Monte, Paula Casajús, Equipo de Gestión de Colecciones.

Referencias bibliográficas

HERAS, G. 2021. *Devenir de la obra Hierroform de María Juana Heras Velasco*. Manuscrito inédito.

HERAS F. y LOPRESTO, V. 2021a. *La escuela libre de artes plásticas Altamira (1946)*. Archivo Taller Heras Velasco. Archivo.

<http://archivotallerherasvelasco.com.ar/2020/09/07/extracto-03/> (Fecha de consulta: 17/11/2021).

HERAS F. y LOPRESTO, V. 2021b. *Experimentación con materiales industriales: chapa y pintura*. Archivo Taller Heras Velasco. Archivo.

<http://archivotallerherasvelasco.com.ar/2021/04/24/extracto-07/> (Fecha de consulta: 17/11/2021).

HERAS F. y LOPRESTO, V. 2021c. *Transposición de una señal, 1971*. Archivo Taller Heras Velasco. Archivo.

<http://archivotallerherasvelasco.com.ar/2021/09/24/extracto-09/> (Fecha de consulta: 17/11/2021).

HERAS F. y LOPRESTO, V. 2021d. *La ciudad: paisaje urbano y señalética*. Archivo Taller Heras Velasco. Archivo.

<http://archivotallerherasvelasco.com.ar/2021/09/24/extracto-10/> (Fecha de consulta: 17/11/2021).

LOPRESTO, V. 2020. "La importancia del archivo personal de artista en el marco de la gestión de su legado. El caso del Archivo Taller Heras Velasco". *Conceptos. Boletín de la Universidad del Museo Social Argentino*, 510:15-50.

LA SOCIEDAD COMO FACTOR DE CONSERVACIÓN DE OBRAS DE MURALISMO URBANO

Andrea Fernández Arcos¹

Resumen

El muralismo urbano es una dimensión más del arte urbano actual en la que los artistas cubren con sus obras, normalmente por encargo, las fachadas de un número creciente de núcleos de población. Este texto expone a través de diversos ejemplos un estudio del papel de la sociedad como factor a tener en cuenta en la conservación de estas obras, mostrando distintas conductas para su protección así como variadas actitudes que han perjudicado su permanencia, y sugiere líneas de trabajo como la educación patrimonial, la difusión o la participación ciudadana para que esta influencia en su preservación se desarrolle en positivo.

Palabras clave: conservación; restauración; muralismo; arte urbano; sociedad.

Introducción

El muralismo contemporáneo está eficazmente caracterizado como una manifestación pública, autorizada y normalmente creada al amparo de un mecenazgo (García Gayo 2016:100). Con esta vertiente del arte urbano las calles se convierten, primero, en un taller artístico al que se accede libremente y, después, en una pinacoteca carente de las habituales medidas de protección para las obras expuestas.

Como es sabido, la conservación de los murales depende de un variado número de factores entre los que destacan el clima o las técnicas y materiales empleados pero, dada su permanente relación con el público, también tiene un impacto notable el interés que la sociedad muestre: desde el vandalismo hasta las reclamaciones formales para solicitar una restauración o una retirada de un mural, son muchas las formas en las que la colectividad puede intervenir hasta convertirse en un factor de conservación más a tener en cuenta.

Objetivo

El propósito de este texto es analizar, a través de diversos ejemplos, distintas actitudes que influyen en la conservación de murales urbanos, evidenciando el impacto de la sociedad en la preservación de estas pinturas, tanto en positivo, favoreciendo su conservación, como en negativo, provocando su deterioro o desaparición.

Metodología

Para realizar este estudio se han analizado diversos casos en los que un colectivo ha ejercido una determinada influencia que ha sido vinculante en la conservación de un mural urbano. Para ello se han establecido dos categorías principales de iniciativas, conservadoras o agresivas, a partir de las que se desglosan las distintas actitudes detectadas.

¹ Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Pictóricos. Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Galicia. afarcos@edu.xunta.gal

La sociedad como factor de conservación

Como se ha dicho, la conservación de los murales urbanos depende de un variado número de factores. Algunos están relacionados de forma intrínseca con el mural y otros derivan del entorno, como las variantes que dependen del clima. En este último grupo de factores se encuentran los daños causados por el ser humano, que puede actuar de forma directa o a través de otros agentes, como el fuego o la contaminación (Fernández 2019:84-87).

Daños en murales urbanos con su origen en la sociedad

Los riesgos para un mural pueden comenzar incluso antes de que se empiece a pintar o mientras dura su ejecución. Los motivos son dos principalmente: uno de ellos es que el soporte tenga un valor *per se* que pueda verse alterado al añadir una capa de pintura, motivo por el que se pretenderá la retirada o la no creación de la obra. Es el caso del mural realizado en la Iglesia de San Rosendo (Ferrol) y por el que se ha quejado la Asociación de Patrimonio Ferrolterra Antiga al entender que con la pintura se lesionan otros valores del templo (Asociación Cultural Ferrolterra Antiga 2020)². También puede existir presión para que un mural no se pinte a causa del tema elegido. Esta situación ha tenido lugar con una obra de Milu Correch en Carballo, donde la artista tuvo que cambiar sobre la marcha su diseño para un inmueble a causa del descontento de los vecinos del edificio con la imagen que veían aparecer. La artista rehizo la obra para satisfacer esta queja y, como resarcimiento, la organización le ofreció otro espacio en una edición posterior del festival³ para que pudiese realizar el diseño inicialmente previsto (Blanco 2018).

También, mientras la obra aún está en creación, la calle se convierte en un taller artístico sin puertas, al que se accede libremente y que incluso se comparte en redes sociales, permitiendo los comentarios, positivos o negativos, al proceso creativo. La influencia de la sociedad en esta etapa puede llegar a provocar que la persona que crea la obra se vea en la obligación de incorporar modificaciones al diseño. En el mural creado por Yoseba MP en Bergantiños, el artista se vio forzado a cambiar uno de los elementos presentes en la pintura a causa de la presión ejercida por algunos vecinos (Casanova 2021).

En murales ya acabados es posible observar otro tipo de daños antrópicos que pueden ser clasificados en función de su voluntariedad. Se analizarán inicialmente aquellos realizados de forma inconsciente. Éstos pueden deberse a que el mural se haya realizado en un soporte que tuviese previamente un uso asociado que se mantiene con el mural. Puede observarse esta situación en muchos murales creados en zonas de esparcimiento vecinal, como en algunos espacios deportivos o zonas de juego (Fig. 1).



Figura 1. Mural de Proyecto Ewa en Vigo, realizado sobre un muro que es, a la vez, respaldo de un banco. Fotografía tomada por la autora.

² El daño es aquí entendido como una amenaza a la pervivencia del mural, puesto que la Asociación reclama la retirada de la pintura.

³ En Carballo se celebra anualmente el Festival Internacional de Arte Público Rexenera Fest.

El daño involuntario también puede deberse al uso derivado del espacio adyacente. Son habituales los daños en murales pintados en calles estrechas, en donde los transeúntes inevitablemente acaban lesionando la pintura, o en aquellos murales pintados en zonas usadas como área para aparcar, en los que aparecen deterioros causados por las maniobras hechas con los vehículos (Fig. 2).



Figura 2. Automóviles aparcados de forma muy próxima a un mural.
Fotografía tomada por la autora.

Ya en el ámbito de las agresiones voluntarias se evidencia distinta casuística tras sus motivaciones. En algunos casos se deben simplemente a la ausencia de respeto o aprecio por la obra; no existiendo tal afecto los daños son variados, como la adhesión de distintos materiales sobre la superficie, que van desde chicles a pegatinas, o la realización de diseños sobre su superficie a través de esgrafiados, pintadas con ceras, bolígrafos, marcadores o ya, de mayor dimensión, la realización de grafitis o tags sobre ellos. Pero el daño también puede deberse a un desprecio hacia el mural, normalmente dirigido al mensaje que transmite (Fig. 3).



Figura 3. Detalle de agresión al mural de Nelson Villalobos en Vigo. Este homenaje a un político local fue vandalizado con una esvástica (tapada, a su vez, por otra pintada). Fotografía tomada por la autora.

En el ámbito de lo digital se comete un nuevo tipo de agresión, involuntaria, que afecta a algunos artistas. Se debe a la aplicación de filtros a las fotografías de los murales, alterando su aspecto original. No es una opinión frecuente, pero algunos artistas se quejan de la falta de veracidad con la que se comparten sus obras a través de las redes, sintiéndose forzados a tener en cuenta ese efecto en el momento en que trabajan. El artista Arys, autor del mural *Dualidad* en la localidad de Carballo, es uno de ellos. Una de las modificaciones habituales es la saturación de los colores por lo que este artista, en previsión, tiende a desaturar su obra. También lamenta la reapropiación del trabajo con esta transformación, que pasa de ser su obra -el mural- a una fotografía ajena (Chapela *et al.* 2016:16).

Iniciativas de protección que parten de la sociedad

La sociedad también puede actuar como un agente de protección. En esta sección destacan, como es lógico, los creadores, propietarios y promotores relacionados con la obra, pero también es significativo el impacto positivo de otros miembros de la sociedad al margen de estos grupos. Algunas personas emplean los medios de comunicación y las redes sociales como medios para trasladar su preocupación por una obra, que suele tratarse de un mural próximo que observan dañado. También pueden agruparse y organizarse para la protección de un mural en concreto, como el empeño de la plataforma *El mural no se toca*, que pretendía la conservación de un mural feminista creado en Madrid y del que se propuso su sustitución por otro de temática alternativa (Cabrera y Pérez Mendoza 2021). El objetivo puede ser más amplio, pretendiendo la conservación de un conjunto de murales, ambición que observamos, por ejemplo, en la Asociación Chicago Public Art Group⁴.

⁴ En su página web expresan que entre sus objetivos, además de la producción de nuevas obras, se encuentra la restauración de las pinturas de arte público históricas de Chicago.

Las iniciativas pueden ser informales, limitándose a realizar comentarios públicos de apoyo a un mural o promoviendo su conservación. También pueden ser iniciativas más estructuradas, como muchas de las que emplean la plataforma *Change.org* para organizar a un colectivo en la búsqueda de una acción concreta⁵. Por el objetivo que pretenden, las iniciativas buscadas pueden ser la restauración de una obra, como la solicitud de intervención del mural creado por Enrique Cavestany en la madrileña Calle de Los Embajadores (Domingo 2019) o bien pueden ansiar la conservación de la pintura, simplemente evitar su desaparición, como las diversas muestras de apoyo para conservar el mural de Lula Goce en el barrio de San Gregorio de Vigo, que se vio afectado por la construcción de un inmueble (Xornal de Vigo e Comarcas 2019) (Fig. 4).



Figura 4. Aspecto del mural de Lula Goce durante la construcción del nuevo edificio. Fotografía tomada por la autora.

Otra forma de colaboración positiva es mediante la difusión de las obras. De forma destacada hay que mencionar la divulgación a través de distintas redes sociales o aplicaciones específicas de arte urbano. Por esta vía un gran número de personas contribuye a la resonancia de las obras y, de algún modo, aportan documentación que informa de sus circunstancias y conservación en un determinado momento.

⁵ Por ejemplo, la mencionada plataforma *El mural no se toca* empleó *Change.org* para recoger firmas en apoyo al mural feminista creado por Unlogic Crew. Puede consultarse en: <https://www.change.org/p/conseguido-el-mural-se-queda-no-permitiremos-la-destruccion-de-las-mujeres-y-su-historia-elmuralsequeda>

Conclusiones

Muchos transeúntes descubren con frecuencia los murales urbanos en sus trayectos por la ciudad. El tránsito habitual genera familiaridad con ellos, afianzando afectos o provocando disensiones sobre su presencia en el entorno urbano. Puede afirmarse que la opinión de las personas que, de forma frecuente, transitan junto a los murales será un factor determinante en su conservación y, en el momento en que somos capaces de identificar a la sociedad como un agente de conservación a tener en cuenta, es posible proponer acciones para favorecer una tendencia de resultados en positivo.

En aquellas obras que aún van a ser realizadas se propone la celebración de reuniones entre el vecindario y creadores, así como la detenida selección del soporte. Otras acciones que se han visto como adecuadas en la conservación del patrimonio cultural y que se pueden trasladar a este ámbito son las acciones de difusión y la educación patrimonial, como el proyecto Civitas 2.0 de la Universidad de Zaragoza (Navarro Neri 2021). Con estas sugerencias, que aproximan de distinta forma sociedad y muralismo urbano, se pretende mejorar el pronóstico de su conservación.

Referencias bibliográficas

ASOCIACIÓN CULTURAL FERROLTERRA ANTIGA. 2020. *Carta ao Concello: sobre a intervención artística na capela da igrexa de San Rosendo de Ferrol*.

<https://ferrolterraantiga.blogspot.com/2020/09/carta-ao-concello-sobre-intervencion.html> (Fecha de consulta: 07/03/2021).

BLANCO, P. 2018. *Milu Correch tuvo que vestir su obra del Rexenera Fest*.

https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/carballo/carballo/2018/05/25/milu-correch-vestir-obra-rexenera-fest/0003_201805C25C10991.htm (Fecha de consulta: 25/05/2021).

CABRERA, E. y PÉREZ MENDOZA, S. 2021. *Ciudad Lineal se moviliza tras el ataque a su mural feminista este 8M: "Seguiremos pintando en honor a ellas"*.

https://www.eldiario.es/sociedad/congregacion-espontanea-repulsaprotesta-mural-feminista-vandalizado-madrid_1_7284357.html (Fecha de consulta: 12/03/2021).

CASANOVA, J. 2021. *Polémica en Malpica por la "desaparición" de Castela en un mural del autor de las "superabuelas"*.

<https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/carballo/malpica-de-bergantinos/2021/08/10/polemica-malpica-desaparicion-castelao-mural-autor-superabuelas/00031628612852830978164.htm> (Fecha de consulta: 10/09/2021).

CHAPELA, X., PUÑAL, B. y ABELLEIRA, C. 2016. *Carballo. Derrubando muros con pintura*. Vigo: Engaiolarte Edicións.

DOMINGO, M. 2019. *El icónico mural del Rastro recuperará su color*.

https://www.abc.es/espana/madrid/abci-iconico-mural-rastro-recuperara-color-2020-201911020030_noticia.html (Fecha de consulta: 14/06/2021).

FERNÁNDEZ ARCOS, A. 2019. "Propuesta de plan de conservación preventiva para proyectos de muralismo urbano. El caso de Vigo, ciudad de color". *Ge-Conservación*, 16: 81-91.

GARCÍA GAYO, E. 2016. "Etapas del arte urbano. Aportaciones para un protocolo de conservación". *Ge Conservación*, 10: 97-108.

NAVARRO NERI, I. 2021. "Mural Hunter: una app de catalogación y diálogo en torno al patrimonio artístico urbano". *Revista PH: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 103: 124-126.

XORNAL DE VIGO E COMARCAS. 2019. *Un mural símbolo da 'esperanza e o futuro' será tapado por un edificio do dono de Barreras*.

<http://xornaldevigo.gal/cultura/36661-un-mural-simbolo-da-esperanza-e-futuro-sera-tapado-por-un-edificio-do-dono-de-barreras/> (Fecha de consulta: 10/04/2021).

CONFERENCIA

Moderadoras: Florencia Gear y Sonia Gonzalez

LOS TÉMPANOS DEL ARCHIVO Y EL CRISOL DE LA FIESTA Acerca de Ferrowhite museo taller

Nicolás Testoni¹

Resumen

A la luz de la experiencia de Ferrowhite, espacio ubicado en la localidad de Ingeniero White, puerto de la ciudad de Bahía Blanca, en este artículo nos preguntamos qué sentido adquieren palabras como “conservación”, “colección”, “arte” o “contemporáneo” en un museo que, en procura de dar cuenta de los problemas del presente, se propone como un taller. La respuesta asume la forma tentativa de un enunciado paradójico: Quizás en un museo taller sólo sea posible conservar aquello que se transforma y sólo seamos dueños de aquello que se comparte.

Palabras clave: historia comunitaria; museología social; archivos; arte contemporáneo; museo taller.

No soy conservador y el museo en el que trabajo no es un museo de arte. ¿Cómo es posible entonces que este breve texto se haya colado en las actas de este encuentro? Si bien algunas de las actividades que desarrollamos en Ferrowhite pueden llegar a entenderse en el contexto del arte contemporáneo, y si bien nuestro museo realiza tareas de conservación, no contamos con una labor sostenida, y menos aún con una reflexión sistemática en torno a la cuestión específica del registro, la documentación y la conservación de colecciones de arte contemporáneo. Sin embargo, un museo que se imagina como un taller representa quizá una oportunidad para someter a examen estos términos, supone una chance para desarmar y poner a prueba, o en perspectiva, palabras como “conservación” y “colección”, como haría un mecánico con cualquier artefacto. A esa posibilidad quisiera referirme en lo que sigue.

En sentido literal, Ferrowhite es un museo que aloja herramientas y papeles salvados por un grupo de ferroviarios durante el proceso de privatización de los trenes, allá por los años noventa del siglo pasado. Cuando empezamos a trabajar en este lugar, pensábamos que lo que estábamos fundando era un museo ferroviario. Un museo de los trenes, que tan importantes han sido para la historia del país y del puerto de Ingeniero White. Pero se nos imponía todo el tiempo la evidencia paradójica de que, abocado a los trenes, en este museo no hubiera un solo vagón, una sola locomotora. ¿Dónde estaban las gloriosas máquinas vaporeras de las que tanto nos hablaban?

En su lugar, lo que aparecían eran miles de pequeñas piezas, elementos sueltos que algunos ferroviarios, o sus familias, habían salvado casi de contrabando, mientras las cosas de mayor peso y valor eran mandadas a remate. Los objetos que Ferrowhite atesora representan menos un “patrimonio” que la evidencia de un despojo. Son el testimonio de lo que algunas personas de a pie hicieron de manera mancomunada para que la historia de ese despojo no fuera fácilmente olvidada. Ferrowhite, entonces, no es un museo de los ferrocarriles. Es el museo de los que se quedaron en la vía. Comprender eso nos llevó a prestar atención no sólo a los objetos sino a los hombres y las mujeres a través de los cuales esas cosas habían llegado hasta nosotros. Nos dimos cuenta de que el núcleo de sentido de la institución que estábamos conformando no estaba sólo en las cosas sino además en ese hacer compartido que las había puesto a salvo. Ese era nuestro patrimonio, pero justamente, no era nuestro. Era de todos, y a la vez, de nadie.

¹ Museo / Taller Ferrowhite, Ingeniero White - Bahía Blanca. nicolastestoni@gmail.com

En el museo generamos la posibilidad de documentar esta historia. Pero esos documentos que son “fuentes” para el relato del pasado no existen fuera del tiempo. Tienen ellos mismos una historia. Pasaron por muchas manos, se salvaron de la basura o el fuego, y en su larga peripecia se llenaron de mugre, de marcas, de agujeros. En cada papel ajado no es difícil reconocer a un sobreviviente. Por eso, en el orden racional del archivo, en la precisión con la que mis compañeras Ana y Julieta confeccionan carpetas y cajas con materiales neutros, se pueden ver los procedimientos de la archivística en acto, pero también apreciar un gesto de cuidado, de amor por lo que, sabemos, desaparece tarde o temprano. El trabajo de conservación nos recuerda, paradójicamente, que nada es para siempre. Y que en su intento de preservar las cosas, es el propio archivo el que se transforma.

Puede entonces que, a pesar de sus normas de inventario, de sus cartones libres de ácido y de su depósito con deshumidificadores, este museo no tenga una “colección”, si con este término se alude a un orden autosuficiente, en el que, a través de la lengua experta del conservador o del ferrófilo, las cosas se relacionan con las cosas, al margen de lo que nos pasa aquí y ahora.

Por eso, quizás lo primero que conviene ver en este museo no son los objetos que guarda sino las manos que los sostienen. Como escribió nuestro compañero Marcelo Díaz hace ya mucho tiempo:

“Una llave inglesa es un pedazo de hierro. Pero una llave inglesa en las manos de Pedro Caballero, como en las de cualquier otro ferroviario, es un objeto valioso. En esa llave está el imperio inglés, el trazado urbano de Bahía Blanca, el puerto, la Junta Nacional de Granos, el Banco Mundial, el General de los EE.UU. Thomas Larkin y su plan para ‘racionalizar’ la red ferroviaria argentina, y también está el dirigente gremial Osvaldo Ceci, y los huelguistas del 58, y Hugo Llera, arquero notable que dejó Estudiantes de la Plata para venir a trabajar al ferrocarril en tiempos en los que un ferroviario ganaba más que un futbolista, y la mujer de Hugo, que marchó por Avenida Alem cuando él y todos los huelguistas fueron presos. Todo eso sabía Pedro Caballero. Por eso podía donar esa llave diciendo: *es un objeto histórico*” (Díaz 2015).

Sin embargo, en un museo taller, ese adjetivo “histórico” no es exactamente un sinónimo de “pasado” sino también, y tal vez sobre todo, de “presente”. Hay que ver cómo esa misma llave inglesa pasa de las manos de Pedro a las manos de las pibas y los pibes de las escuelas que nos visitan. Convendría, como hacen ellos, comparar su peso con el del celular que llevamos en nuestros bolsillos. Esa llave no sólo nos cuenta del trabajo con las locomotoras de antaño, nos interroga acerca de las herramientas con las que contamos, o no, para comprender nuestro día a día. Y además nos dice que nuestro sentido colectivo de lo pretérito y de lo contemporáneo también se fabrica, aunque esa construcción a menudo no esté en nuestras manos, sino nosotros en manos de quienes deciden sobre ella.

En todo caso, el museo representa una oportunidad, por cierto modesta, de intervenir en esa construcción. De disputar un sentido de la temporalidad distinto a aquel que cocinan sin pausa la factoría del periodismo, la industria del entretenimiento, el run run del algoritmo o el feed lot de instagram o whatsapp. Es costumbre concebir al museo como aquel espacio “en el que todos los tiempos se acumulan fuera del tiempo”. Acá nos gusta imaginar, en cambio, que en su demora laboriosa, un museo taller puede llegar a ser útil para ensanchar nuestra experiencia del tiempo vivido, para hacer de esa experiencia algo distinto al puro apuro que solemos confundir con el presente o asumir, resignados, como la insuperable condición de nuestra época.

Un año en Ferrowhite tiene 36 meses, un montón de mañanas todas diferentes. Un día toca montar con lupa las miniaturas que el ferroviario Carlos Di Cicco talló en taquitos de madera y al otro cinchar con un torno que pesa más de cuatro toneladas. A lo largo de la última década larga, sin que sepamos cuánto de libertad, de azar y de necesidad hay en todo esto, nuestro museo funcionó como salón de baile, taller de serigrafía, corsódromo, carpintería, sala de conciertos, panadería, peluquería, balneario contaminado, fábrica de baldosas, herrería, tanguería, escenario teatral, invernadero, café bacán e incluso, como un museo.



Figura 1. Atilio Miglianelli, buzo de la ex usina General San Martín durante "Nadie se despide en White", teatro documental. Fotografía de Christian Peralta.

Cuando el acto de conservar deja de consagrar al pasado como un dominio autónomo, adquiere la chance de intervenir, tal vez de manera decisiva, sobre la idea que nos hacemos de lo contemporáneo. Porque contemporáneo no es el mero presente sino lo que nace en el cruce o la puesta en tensión de temporalidades múltiples. Es, como sugiere Claire Bishop citando a Boris Groys, justo aquello que rompe con la percepción "de estar atascados en un presente que se reproduce a sí mismo sin conducirnos" a ningún lado (Bishop 2018: 29).



Figura 2. Ana Miravalles y Hector Herro trabajando en el depósito de conservación de Ferrowhite. Fotografía tomada por el autor.

Ese es el secreto que te cuentan al oído las viejas herramientas que guarda este museo, pero lo hacen a condición de que hagas algo con ellas, de que conviertas tu disposición a contemplarlas en un acto constructivo.

¿Qué conserva un museo taller? Ya dijimos: martillos, relojes, tenazas y, a veces, también tomates. Hace justo dos años que con las familias de nuestro taller Prende preparamos más de cien botellas de salsa en conserva. ¿Por qué? Porque era parte de lo que hacía falta para *parar la olla*. Gastón y Stefano consiguieron 15 cajones de tomates, Julieta los acercó en su camioneta, Silvia juntó por su barrio una picadora, embudos y decenas de botellas, el Cuzco trajo el mechero y la garrafa, Manina donó la legendaria máquina de poner tapas de los Orzali, Marcelo cortó leña, Guille prendió el fuego, Carlitos diseño las etiquetas, y entre todos pusimos manos a la obra.

Lo que con la conserva intentamos conservar no son sólo tomates, o la ciencia casera de almacenar alimentos, o esos pocos pesos que nos ahorramos improvisando esta fábrica que recuerda a la economía doméstica de nuestros abuelos: es la capacidad de afrontar, entre varios, esas carencias que, a pesar de afectar a muchos, tienden a presentarse como asunto exclusivo de cada uno. Lo que con estas iniciativas buscamos potenciar es la chance de encontrar juntos maneras de vivir desobedientes al individualismo que prescribe la época. Aunque más no sea para seguir mojando el pan en el tuco de los fideos.



Figura 3. Analía Bernardi, Marcelo Bustos y la conserva de tomates.
Fotografía tomada por el autor.

Por eso, en el depósito de guarda del museo instalamos un cartel luminoso de esos que usan las casas de cambio para anunciar la cotización del dólar. Y en ese dispositivo, que remite al presente más álgido, escribimos una frase pasante, que se repite una y otra vez ante los ojos de aquellos que nos visitan. Esa frase dice:

“En un museo taller sólo es posible conservar aquello que se transforma, y sólo somos dueños de aquello que se comparte”.

Yo creo que semejante afirmación expresa menos una certeza que una apuesta. Una consigna paradójica que es la condición de posibilidad de cada locura que encaramos y que hace que las palabras que definen a esta institución -la palabra “museo”, la palabra “historia”, la palabra “arte”, la palabra “taller”- entrecuchquen, se saquen chispas, establezcan entre sí, como imanes de polaridad opuesta, un campo de fuerzas en tensión, que nos impide inscribir a Ferrowhite en una sola tipología museológica pero tampoco en una temporalidad única.

¿Y si los tiempos que conciernen a un museo no se contarán sólo en lustros, décadas, siglos, sino también en horas, minutos y segundos? ¿Y si las grandes continuidades que el saber histórico empolla a lo largo de años y años de culo en la silla, se pusieran en juego (y en crisis) en un raptó de risa, en un paso de baile o en un choque de copas? Sin exagerar, tal vez Ferrowhite resulte un banco de pruebas apto para cruzar con provecho los témpanos del archivo con el crisol de la fiesta.

En un museo taller sólo es posible conservar aquello que se transforma, incluso cuando de lo que se trata es de conservar. Porque tal vez no haya acto de transformación más decidido que el de preservar las cosas de la degradación o el caos en una época que hace un culto de la impermanencia.

Quizás lo que un museo atento a los cataclismos de nuestro mundo preserva es la posibilidad de pergeñar nuevas formas de vida en común. Es decir, no sólo un conjunto de objetos, sino además -y en particular- la capacidad de cooperar, de juntarse de personas que comparten el hecho de ser diferentes y a la vez de necesitarse. En definitiva, lo que nuestros museos guardan -sean o no llamados comunitarios- no es sólo el testimonio de un tiempo pretérito sino la posibilidad de activar el lazo que une el pasado al porvenir. No tanto lo dado como el don de lo posible.

Referencias bibliográficas

BISHOP, C. 2018. *Museología Radical o ¿qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo?* Buenos Aires: Editorial Libretto.

DÍAZ, M. 2015. *Un gorrión en la cabeza*.

<http://museotaller.blogspot.com/2015/02/un-gorrión-en-la-cabeza.html> (Fecha de consulta: 17/02/2021).

PANEL: Herramientas para la gestión de arte contemporáneo

**Moderadora: Mariana Marchesi
Cristina Victoria Godoy y Victoria Olivari
Paula Callejo y Sabrina Torres
Ana Lizeth Mata Delgado, Claudia María Coronado García y Rocío Mota Muñoz**

EL REGISTRO EN ARTE CONTEMPORÁNEO, UNA MIRADA DESDE LA ACADEMIA

**Ana Lizeth Mata Delgado¹
Claudia María Coronado García²
Rocío Mota Muñoz³**

Resumen

El Seminario Taller de Restauración de Obra Moderna y Contemporánea (STROMC) de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) desde sus comienzos se ha interesado en la documentación y registro exhaustivo de sus todos los procesos de conservación, tales como: diagnóstico, análisis científicos, procesos de restauración, entrevistas con artistas o distintos especialistas del mundo del arte y la conservación-restauración, así como la colaboración con distintas áreas de conocimiento para obtener la documentación fundamental para llevar a cabo una intervención integral. El procesamiento de información, la toma de decisiones, la evaluación crítica de estas acciones, así como las recomendaciones que ayuden a nuestro patrimonio artístico a perdurar es un trabajo interdisciplinario que se fomenta en los estudiantes que ingresan al STROMC. Como parte de los procesos educativos profesionalizantes presentamos dos casos de estudio, acervo del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con quien se colabora arduamente desde 2010.

Ambos casos ponen de manifiesto la inminente necesidad de realizar un registro exhaustivo en arte contemporáneo y las diversas maneras de hacerlo para adaptarlo a la variedad de obras con que nos enfrentamos día a día.

Palabras clave: conservación; ENCRyM-México; Marta Palau; Pablo Vargas Lugo; arte contemporáneo.

¹ Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, "Manuel del Castillo Negrete", INAH-Secretaría de Cultura, México. lizeth_mata_d@encrym.edu.mx

² Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, "Manuel del Castillo Negrete", INAH-Secretaría de Cultura, México. claudia_coronado_g@encrym.edu.mx

³ Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, "Manuel del Castillo Negrete", INAH-Secretaría de Cultura, México. rocio_mota_m@encrym.edu.mx

Desde la conformación del Seminario Taller de Restauración de Obra Moderna y Contemporánea (STROMC) en la Licenciatura en Restauración en el año 2004, nos hemos distinguido por conformar un grupo interdisciplinario para abordar la problemática compleja del arte moderno y contemporáneo. Este seminario se imparte en el 9º semestre de la Licenciatura, es así que forma parte del eje profesionalizante previo al egreso del estudiante; por ende, se prepara a los futuros restauradores tanto en el ámbito académico como en el laboral, insertándose en su mayoría en diversos espacios enfocados a este tipo de producciones artísticas.

Al inicio de este programa solamente se abordaba pintura de caballete elaborada en los siglos XX y XXI con problemáticas distintas a las presentadas por las técnicas pictóricas tradicionales. Sin embargo, desde 2007, cuando cambió el cuerpo docente del STROMC, el tipo de obras a analizar, las técnicas de manufactura y las corrientes artísticas a intervenir se diversificaron y complejizaron. De esta manera, el nivel de dificultad se elevó, en la búsqueda de que los estudiantes adquieran las competencias fundamentales y que se enfrenten a casos complejos con mayor análisis y creatividad integrando lo aprendido de los semestres anteriores.

Esto impacta no solo en su formación, sino también en su egreso e inserción al campo laboral, debido a que cada vez es más común la solicitud de perfiles especializados en conservación-restauración de arte moderno y contemporáneo en museos, galerías, estudios de artista y talleres de restauración, por mencionar algunos.

Nuestro vínculo de participación con museos de arte moderno y contemporáneo nacionales e internacionales, así como con artistas creadores fundamentales en el mundo del arte es cada vez más fuerte.

Hemos tenido la oportunidad de abordar casos tan complejos que los mismos acervos solicitan al STROMC resolverlos a través de la enseñanza de metodologías de intervención abordadas en el seminario, incluso en algunos casos se generan metodologías ex profeso para ciertas obras. Aunado a toda la investigación y trabajo propio del área de conservación-restauración, se busca siempre el diálogo y acuerdo con las partes, ya sean los custodios de las obras, los artistas y otras áreas involucradas; de manera que la toma de decisiones y la resolución propuesta contemple diversos aspectos y trascienda más allá de la obra misma.

Para realizar la documentación de los bienes artísticos hemos implementado diversas alternativas y, a su vez, diversos medios para llevarlo a cabo. Además del registro exhaustivo de la obra mediante fotografías - en algunos casos con luces especiales - y gráficos, y de la realización de análisis científicos; ponemos en práctica también entrevistas con artistas, curadores, gestores, conservadores, historiadores, por mencionar algunas especialidades.

La complejidad aparece cuando se abordan obras que salen por fuera de los formatos tradicionales. Hemos visto que para los casos más complejos - como lo son objetos conceptuales, performáticos, procesuales, orgánicos o efímeros - la documentación y el registro se han tornado en eje fundamental para la intervención y como parte de la metodología de enseñanza para nuestros estudiantes, así como también para los acervos a los cuales pertenecen las obras. No nos cansamos de enfatizar lo que un buen registro de obra puede lograr y ayudar a resolver.

Desde 2004 ha variado sustancialmente la manera de documentar las obras, de efectuar entrevistas y de obtener información complementaria de las mismas. Se han empleado la fotografía analógica y digital, diversos tipos de luces especiales y demás infraestructura enfocada en los análisis científicos, así como diversas metodologías para diagnosticar y conservar las obras. De igual manera, esta evolución ha tenido impacto en la manera en cómo almacenamos, consultamos y divulgamos los archivos audiovisuales derivados de las entrevistas con los artistas. Hemos pasado del cassette con grabadora de voz analógica, al video-cassette, al disco compacto, al USB o pen drive para dar paso a las grabadoras digitales e incluso a los recursos que proveen los teléfonos móviles. Esto ha impactado también en los informes de trabajo, artículos, infografías y todo aquel material de archivo que sintetiza la documentación.

A continuación, se explicitarán dos casos de estudio que fueron conservados en el STROMC, durante 2019 y 2020 respectivamente; en ambos casos, el registro y la documentación fueron fundamentales tanto para la mejor comprensión de la obra, su técnica de manufactura, su historia y el devenir de ambas instalaciones, así como para la conservación de estas. Estos dos bienes artísticos forman parte del acervo del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de México. Consideramos que estos dos ejemplos pueden dar cuenta del tipo de documentación y registro que realizamos dentro del STROMC.



Figura 1. Entrevista con Ana María de la Macorra, 2017, Ciudad de México.
Fotografía tomada por Ana Lizeth Mata Delgado.

Cascada de Marta Palau

El primer caso es una obra artística que se intervino a mediados de 2019. Consiste en una *escultura blanda* proveniente del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Autónoma de México (UNAM) titulada *Cascada*.



Figura 2. *Cascada* en la exposición *Cien del MUAC*.
Fotografía tomada por Sofía Terán Martínez, 2021, CDMX.

Esta obra pertenece a la artista mexicana Marta Palau, quien en los años setenta fue precursora del empleo de fibras textiles para mostrar la identidad mexicana y femenina, convirtiéndose en un ícono dentro del mundo moderno del arte. Aunque es reconocida internacionalmente por su trabajo con fibras y textiles de origen natural, *Cascada* (Meza Mercado *et al.* 2019) es la única obra realizada con fibras sintéticas y es la pieza más emblemática con la que comúnmente se identifica y reconoce su trabajo.

Esta obra está conformada por 100 tiras de nylon y poliéster con diferentes dimensiones; dentro de cada una hay un número variable de nódulos de nylon y poliéster que les dan volumen y texturas particulares. En conjunto, estas 100 tiras están montadas en un tubo semicircular de hierro, aludiendo a la caída de un cuerpo de agua que envuelve a todo aquel que lo observa. En efecto, la sensación que produce esta *Cascada* es la de sentirse cobijado por ella y la de olvidar que se está dentro de un espacio cerrado. Al ser todas las tiras distintas permite que la obra pueda ser montada de diferentes maneras, lo cual da esa característica peculiar de agua en movimiento. Suele montarse de forma que como altura máxima pueda tener entre 3,5 y 4 metros de alto.

Después de la investigación conocimos que los materiales constitutivos, es decir los elementos tubulares de nylon y poliéster en tejido de punto, fueron donados a la artista por el dueño de una fábrica de medias. No sabemos si estas medias eran material de descarte por tener algún defecto o si simplemente fue un material con el que decidió experimentar.

Otra de las particularidades de dicha obra es la realización de tres versiones correspondientes a tres momentos y solicitudes particulares: 1973, 1978 y 2006. Inició como escenografía de un proyecto teatral en México, siendo la última versión la que actualmente forma parte de la colección del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). Esta variabilidad en dimensiones y versiones complejiza el acercamiento y el diagnóstico en términos de conservación-restauración.

Esta instalación textil es de las obras más icónicas de Palau, por tanto, es muy solicitada por otras colecciones y constantemente es incluida en exhibiciones dentro y fuera de México. En 2019 se encontraba resguardada en las bodegas del MUAC, después de una itinerancia por Europa durante algunos años. Posteriormente, el MUAC solicitó apoyo al STROMC para su estudio e intervención, siendo la limpieza uno de los principales puntos a resolver, ya que las tiras tenían una coloración grisácea mayormente en los extremos y desgarros del tejido. Para tal objetivo, dado el grave estado material de la obra y que ésta sería sometida a un proceso de limpieza por primera vez, fue necesario establecer cuáles eran los elementos apropiados a utilizar y cuáles había que descartar. Además, en ese momento esta obra formaba parte del guión curatorial de la exposición *Cien del MUAC*, donde se expondrían las 100 obras representativas de este museo para el 2020.

Después de hacer las debidas gestiones, la obra llegó al Seminario Taller y fue entregada en una caja de embalaje de madera y, en su interior, seis bandejas de polipropileno blanco, en forma de contenedores rectangulares. Cada uno de estos contenedores tenía un empaque de Tyvek® con una de las 100 tiras. Estos embalajes individuales no permitían diferenciar cuál de las tiras era la que se estaba desempacando ni sus dimensiones o su estado material.

Una de las primeras problemáticas fue no contar con un registro específico para cada una de estas tiras -originalmente tenían un etiquetado con hilo de algodón que ya no estaba en su lugar - y, por lo observado, el trabajo que se hizo en su momento de catalogarlas se dejó a un lado después de cada exhibición temporal. Por lo tanto, consideramos que era fundamental conocer cada uno de los componentes de la obra para, incluso, determinar su verdadero estado de conservación.

De ahí que se toma la decisión de realizar el proceso de examinación de *Cascada*, desempacando, midiendo, registrando gráfica y fotográficamente y revisando cada una de las 100 tiras. Para cada una de ellas se creó una clave alfanumérica, la cual contenía el número de tira, el tipo de tejido ocupado para su conformación (grueso o delgado) y el largo total de la tira sin tensión. Esta clave se integró en la ficha de registro donde se detallan el nombre de la obra y su autor, la fecha de registro, así como la cantidad de nódulos presentes, el peso de la tira y su estado de conservación.

Cada una de las tiras se fotografió individualmente junto con la ficha de registro impresa. Se colocaron en un ciclorama negro y con guía de color, además de contener la escala en metros para dimensionar su tamaño y proporción. Toda esta información fue volcada en tablas de Excel para facilitar la búsqueda y clasificación de todos los elementos según sus características: dimensiones, el número de nódulos, peso, tipo del tejido de la media (grueso o delgado) y el estado de conservación.

Al registrarlas y evaluarlas, se dividieron en tres categorías según su estado de conservación, asignando la simbología de semáforo, donde:

- **Color verde** para aquellas que estuvieran en buenas condiciones, es decir, completas, sin rasgaduras y que pudieran manejarse sin problema alguno.
- **Color amarillo** para aquellas tiras que presentaran desgarros, jalones, roturas o suciedades moderadas, pero que aún podían manipularse sin riesgo.
- **Color rojo** para aquellas que presentaban desgarros en más de un punto, deshilados, roturas, suciedad y materiales sólidos depositados, dificultando su manipulación.

Aunque originalmente solo se habían asignado estas 3 categorías, al final se creó una adicional para clasificar unos empaques etiquetados como "NO USAR" encontrados en la última caja del embalaje. Su estado material era tal que no podían usarse sin que se salieran los nódulos pues los desgarros y deshilados eran muy grandes. Por este motivo, se agregó información detallada.

- **Doble rojo** lo cual significa que las condiciones eran tan malas que no podían manipularse y donde la pérdida de materiales contenidos era posible.

Este trabajo fue presentado a las áreas de Colección y al Laboratorio de Conservación del MUAC, conociendo por primera vez el estado real de esta obra, ya que las tablas de datos permitieron generar gráficos que mostraron el porcentaje de materiales empleados, el estado de conservación de cada elemento, los deterioros más frecuentes, entre otros datos.

Derivado de esta presentación, se eligió una de las tres propuestas de intervención dirigida hacia el registro-identificación de la obra. Esta consistía, de manera general, en el registro integral de la obra, la sustitución de elementos en estado doble rojo y rojo, modificaciones en el embalaje, modificación del manual de montaje, así como recomendaciones para modificar el espacio de montaje y resguardo.

Con el objetivo de identificar cada una de las tiras durante su intervención, así como también en su almacenamiento y futuros montajes, se realizaron etiquetas con tela de poliéster de baja densidad, a las cuales, en un proceso de impresión digital de transferencia térmica, se les imprimió la clave mediante sublimación en color café claro.

Estas etiquetas se cosieron a mano, con hilo de seda, en la parte interior de uno de los nudos de cada tira, siendo visible sólo si se abre la tela restante del nudo. De modo tal que, si se busca ubicar cada una de las tiras, se accede fácilmente a esta información sin tener que retirar la etiqueta cada vez que es exhibida.

Este proceso fue probado en distintos materiales, tipografías, tintas y colores, y una vez que se vieron los resultados fueron presentados al personal del museo, quienes estuvieron de acuerdo en la utilización no sólo de la clave sino de esta forma de identificación.

Fue muy importante que el reconocimiento de cada una de estas tiras fuera sencillo en todo momento, por lo que no solo se imprimió la clave para cada elemento, sino que también se modificó el embalaje individual, ya que la forma con la cual llegó la pieza al taller no era la más apropiada. Esto debido a que se emplearon cintas adhesivas para cerrar los envoltorios de cada una de las tiras, no había un ordenamiento adecuado de las tiras - generando que se enredaran en sí mismas - y no presentaban un sistema de identificación conveniente.

A fin de resolver dichas problemáticas, se diseñaron empaques individuales que consistieron en unas bolsas de Tyvek® de forma rectangular con esquinas redondeadas. A cada una se le cosieron siete cintas del mismo material para sujetar a la tira que contenía en su interior. Las tiras se colocaron en forma circular y se sujetaron con lazos de Tyvek® para evitar que se enredaran; con los excedentes de la bolsa se envolvió cada elemento y cada par de lados paralelos se amarraron con otras cintas de Tyvek® para cerrar la bolsa.

Para identificar a la tira en el interior, por fuera de la bolsa se colocó una etiqueta con el primer número de la clave correspondiente a cada tira. De la misma manera, al interior de la bolsa se colocó una ficha con los datos más relevantes como: clave, artista, obra, año, medidas, número de nódulos, tipo de tejido y el logo del MUAC.

Cascada actualmente puede ser expuesta ya que se resolvió la problemática presentada. De hecho, esta obra fue montada a mediados de 2021 en las salas del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, como parte de la exposición *Las cien del MUAC*. Es importante mencionar que los procesos de conservación desarrollados no formaron parte de la exposición, pero fueron ejecutados correctamente por parte del personal del museo al montar la obra en la sala.

Nos reportaron que las recomendaciones de montaje fueron aplicadas, reduciendo el tiempo de montaje a un día, cuando normalmente les llevaba al menos tres. Los sistemas de identificación y registro pasaron la prueba, funcionando como se había propuesto en las diversas opciones expuestas por el STROMC.



Figura 3. Proceso de identificación de tiras, colocación de etiquetas cosidas.
Fotografías del Archivo STROMC, ENCRyM-INAH, 2019, CDMX.

Relojes I, II, III de Pablo Vargas Lugo

A diferencia del caso anterior, la obra del artista mexicano Pablo Vargas Lugo no fue una obra que llegara a las instalaciones de la ENCRyM, incluso las acciones de intervención y los procesos de enseñanza/aprendizaje se adecuaron debido a la pandemia por COVID-19. Este caso de estudio se desarrolló durante el segundo semestre de 2020 y se convirtió en una conservación que requirió de una estrategia distinta y trabajar a distancia para la resolución de problemas específicos en la formación de nuestros estudiantes.

Relojes I, II, III (Barrientos Saucedo et al. 2020) fue una de las tres piezas seleccionadas para que, en grupos de tres estudiantes, se analizara, investigara y se realizara un manual de montaje y conservación aun sin conocer la obra físicamente dado que el MUAC había solicitado el apoyo de este Seminario Taller para la elaboración de estos documentos a fin de que contribuyeran a la permanencia de su colección. Se buscó resolver de una manera eficiente los requerimientos indispensables para su instalación y conservación; sin duda, estos están vinculados al proceso creativo de la obra, a las ideas y a la función e intención de cada elemento que el artista quiso mostrar. Más aún, estos pueden estar indicados en los requisitos técnicos necesarios para que la obra funcione durante una exhibición.

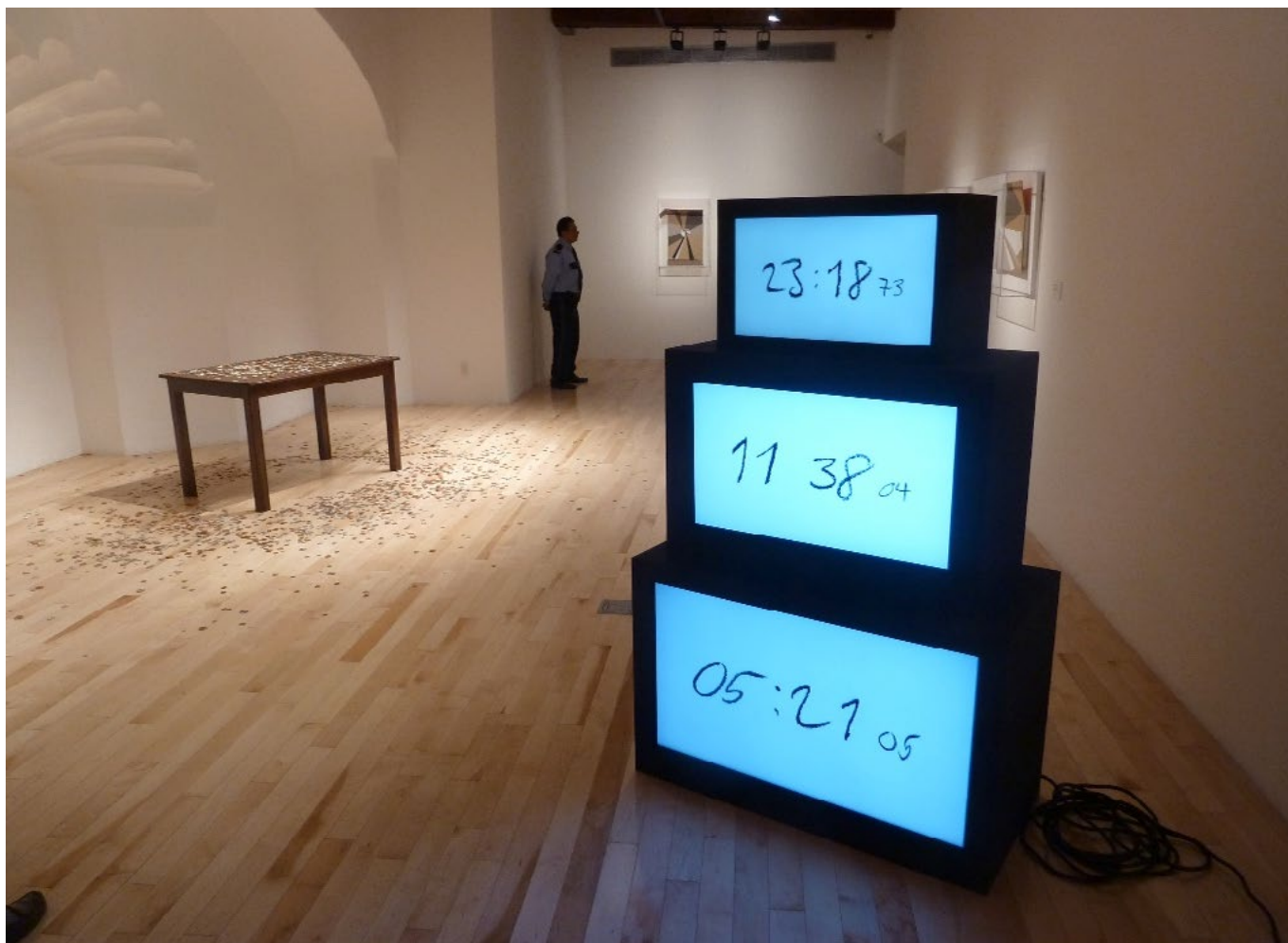


Figura 4. *Relojes I, II, III*. 2014. Imagen tomada de la exposición temporal *Micromegas*, en el Museo Amparo, Puebla, México. Fotografía: Cortesía de Cuauhtémoc Medina.

Relojes I, II, III se basa en un programa ejecutable para las plataformas MacOS, PC y Linux. Este debe ser reproducido en tres monitores en secuencia piramidal del mayor al menor. En cada uno de ellos se proyectan cada uno de los relojes, en los que se visualiza el tiempo en velocidades distintas. Desde 2003 al 2021, la obra ha tenido variantes, ya que al contar solo con el programa ejecutable, el hardware está supeditado a los recursos técnicos disponibles en cada espacio expositivo.

La obra fue adquirida por el MUAC en el 2014 a través del programa *Pago en especie* de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP). Fue entregada en un certificado de autenticidad, una imagen y tres discos compactos (CD); cada uno contiene dos programas código por disco, así como los números hechos a mano por el artista y digitalizados para cada reloj.

El área de curaduría del MUAC estaba interesada en el trabajo que se desarrollaría en este Seminario Taller, ya que después de esta investigación se tomarían decisiones sobre la adquisición de los monitores, el tipo de estructura, las computadoras portátiles, el cableado y las licencias de softwares requeridas, entre otras cuestiones para su futura presentación en la exposición.

Se comenzó con la revisión de la información compartida por el museo mediante una carpeta digital que contenía los datos generales de la obra, artículos y publicaciones sobre el artista y algunos folletos de las exposiciones en donde se había presentado *Relojes* anteriormente. La pregunta inicial fue por dónde empezar si no se tenían físicamente los monitores, aunado a que no se conocían el montaje ni el significado de la obra. Para ello, se tomó como referencia los apartados 1 y 2 del *Modelo de Toma de Decisiones* (Cologne Institute of Conservation Sciences / Th Köln 2019) desarrollado para la conservación de arte moderno y contemporáneo. Resultó fundamental que la información fuera procesada, analizada y recopilada con el fin de darle la estructura necesaria para su comprensión y posterior difusión.

Relojes I, II, III a través del montaje de sus tres monitores, puede mostrar las distintas variantes que ha tenido la obra a lo largo del tiempo. El significado está relacionado con el tamaño del monitor, del más grande al más pequeño progresivamente de manera ascendente. Vargas Lugo (comunicación personal, 3 de diciembre de 2020) mencionó que:

“...aunque todos duran 24 horas, el tiempo corre a distintas velocidades y, sobre todo, es dividido en números primos. Esta decisión desestabiliza las convenciones con las que hemos aprendido a medir el tiempo en lapsos manejables e intuitivos tales como un cuarto de hora o medio día”.

Las intenciones artísticas y los significados fueron contrastados con las imágenes de la obra, surgiendo infinidad de dudas respecto a cómo hacer la transición del concepto a la materia. Por tal motivo, se desarrolló un guión de entrevista para ahondar en la información y corroborar datos, directamente con Vargas Lugo, así como con el área de registro, curaduría y conservación del MUAC. La información recabada fue fundamental para comprender cuáles eran esas partes esenciales y, por lo tanto, poder replicarlas sin alterar el significado.

En las primeras exposiciones se utilizaron monitores de televisión de cinescopio, de baja resolución, conocidos como monitores análogos. En las últimas versiones, se utilizaron pantallas planas de alta resolución a las cuales se les creó una caja de madera que simulaba el armazón de los televisores análogos. Los diferentes monitores representan soluciones técnicas diversas, es decir, distintas salidas, conexiones, computadoras y softwares particulares. Una de las preguntas principales era cuál de los dos aspectos se buscaba replicar; resultó que los televisores análogos eran la opción ideal, ya que los colores emitidos de las pantallas, el constante parpadeo, la forma y la reminiscencia a lo antiguo están mayormente vinculados al paso del tiempo.

El resultado de este profundo registro se plasmó en un manual de montaje y conservación donde se presenta la descripción de las características conceptuales y materiales que hacen que este conjunto de software y hardware continúe siendo fiel al concepto del artista. Asimismo, se explicitan las condiciones ambientales ideales que garantizan su conservación. Los esquemas, diagramas, requerimientos técnicos de hardware y software fueron realizados tanto para las versiones de monitores análogos como para pantallas planas.

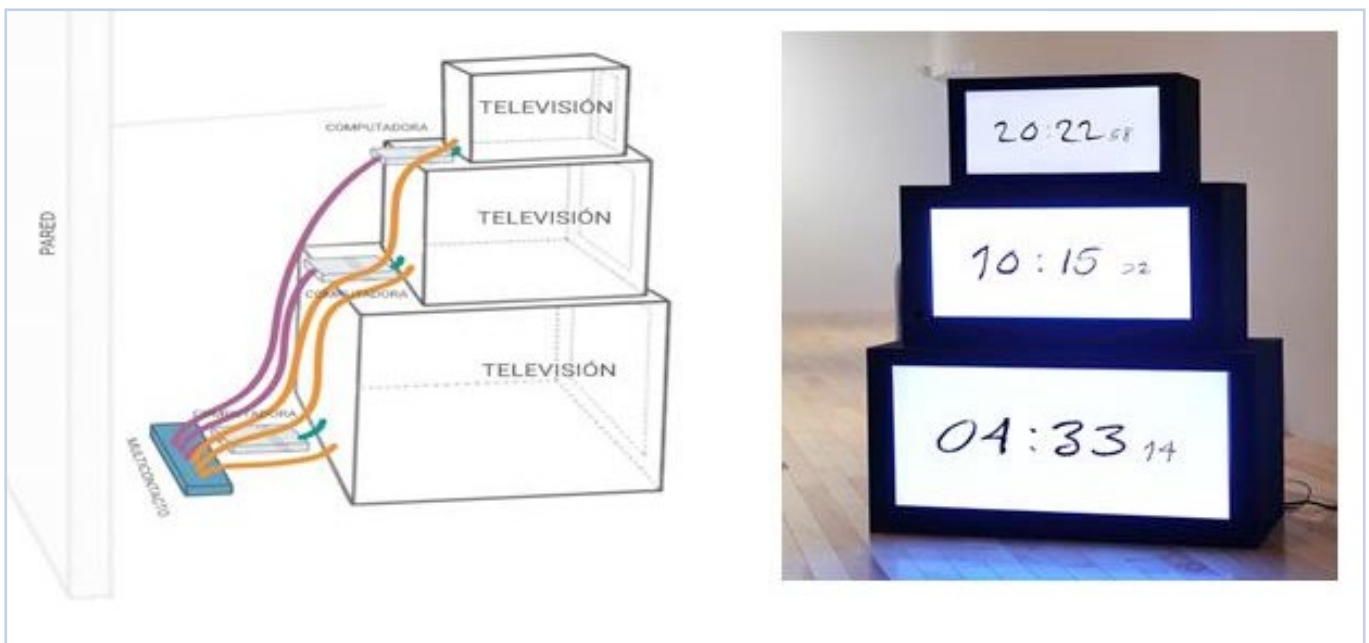


Figura 5. Izquierda, esquema de las conexiones y requerimientos para exposición; derecha, imagen de montaje ideal. Esquema elaborado por Valeria Barrientos Saucedo, Kalter Larrea Espinosa y Melina Gabriela Ramírez Zermeño. Fotografía Cortesía de Cuauhtémoc Medina.

Este registro fue esencial para comprender la parte conceptual a mantener y la parte material a replicar. Como resultado, se obtuvo un documento complejo que revisa los puntos materiales de software y hardware fundamentales para su montaje y exhibición. Este manual también fue puesto en práctica este año y derivó, además, en la compra de equipamiento tecnológico específico que fue empleado siguiendo las especificaciones del documento que se generó para esta obra.

Reflexiones finales

El arte actual plantea nuevos retos para realizar la documentación. La variabilidad de técnicas de manufactura, materiales, artistas, propuestas conceptuales y la diversidad de variables son factores que hacen que el registro de arte moderno y contemporáneo resulte fundamental para la comprensión del significado de las obras y por ende de su conservación.

La diversidad y evolución de las metodologías de registro han establecido nuevos paradigmas para la conservación de arte de los siglos XX y XXI, esto impacta también en la formación de los nuevos profesionales a cargo de la conservación y el registro de las obras. Debemos contemplar no solo metodologías de restauración sino también de registro para realizar intervenciones integrales que contemplen el significado y la materialidad.

Referencias bibliográficas

BARRIENTOS SAUCEDO, V., LARREA ESPINOSA, K. y RAMÍREZ ZERMEÑO, M. 2020. *Manual de montaje y conservación de la obra Relojes I, II y III de Pablo Vargas Lugo*. Coord.: A.L. Mata Delgado, C. M. Coronado García y R. Mota Muñoz. Ciudad de México: ENCRyM-INAH. Manuscrito inédito.

MEZA MERCADO, N., RAMÍREZ MOREIRA, P., TERÁN RAMÍREZ, S. y UGALDE SALINAS, J. G. 2019. *Informe de los trabajos de conservación y restauración de la obra Cascada de Marta Palau*. Coord.: A.L. Mata Delgado, C. M. Coronado García y R. Mota Muñoz. Ciudad de México: ENCRyM-INAH. Manuscrito inédito.

COLOGNE INSTITUTE OF CONSERVATION SCIENCES / TH KÖLN (EDS.). 2019. *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation*. 2021.

https://www.th-koeln.de/mam/downloads/deutsch/hochschule/fakultaeten/kulturwissenschaften/f02_cics_gsm_fp_dmmcaccp_190613-1.pdf (Fecha de consulta: 18/07/2022).

CLASIFICACIÓN DE OBRAS Y PARADIGMAS DE CATALOGACIÓN

La donación Sergio De Loof al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Cristina Victoria Godoy¹
Victoria Olivari²

Resumen

El siguiente artículo describe el proceso realizado por el departamento de Patrimonio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires sobre el registro y la catalogación de aproximadamente 82 obras donadas por la familia De Loof luego del fallecimiento del artista en marzo de 2020 y el posterior cierre de la exposición *Sergio De Loof: ¿Sentiste hablar de mí?* inaugurada en noviembre de 2019.

Expondremos los desafíos en torno al ingreso administrativo, el resguardo, la conservación de las piezas y su integración al sistema de software de gestión de colecciones, teniendo en cuenta la figura del artista, el pasaje de un bien cultural a un bien cultural patrimonial y, por supuesto, la reconstrucción histórica, la diversidad y la materialidad de las mismas.

Por último, a partir de este conjunto de obras tan heterogéneas, reflexionaremos sobre la importancia de ampliar paradigmas y abordajes museológicos en la incorporación de obras de arte contemporáneas en instituciones públicas.

Palabras clave: catalogación; registro; arte contemporáneo; institución pública; donación.

Sergio De Loof³ fue un artista multifacético, impulsor de una poderosa red comunitaria y cultural que supo provocar un giro radical en la sociedad de Buenos Aires en las décadas del ochenta y del noventa generando numerosos desfiles, exposiciones, obras de teatro, diseños de moda, ambientaciones de espacios culturales y bares, obras de arte, poesía y performance, creando siempre en cada una de sus intervenciones climas de fiesta y celebración.

Carolina Muzi y Mariano del Mazo (2020:142) señalan: “No resulta sencillo ubicarlo en contexto. Porque si bien no brotó de la nada, De Loof es primera generación de su propia genealogía artística”.

La mayoría de sus creaciones tenían un carácter efímero y, por tal motivo, en la actualidad solo se cuenta con los recuerdos de aquellos que estuvieron y compartieron esos momentos, corriéndose el riesgo de que con el paso del tiempo esos recuerdos también se desvanezcan para siempre.

¹ Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Departamento de Patrimonio. Buenos Aires, Argentina.

cristinagodoy@museomoderno.org

² Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Departamento de Patrimonio. Buenos Aires, Argentina. victoriaolivari@museomoderno.org

³ Sergio De Loof (Buenos Aires, 1962 - 2020), artista, diseñador, fotógrafo y decorador reconocido como figura emblemática del under porteño. Excéntrico creador y ambientador, fundó y/o ambientó, en un contexto de posdictadura, bares, restaurantes y discotecas como Bolivia (1989), El Dorado (1990) Ave Porco (1994), El Morocco (1993) y Club Caniche (1995). Con una mirada crítica, transformó el hecho estético, llevando a cabo numerosos desfiles performáticos en los que participaban modelos no convencionales con prendas alternativas, basura y ropa donada. Entre los que se destacan *Latina Winter by Cottolengo Fashion* (1989), *Encantadores vestidos* (1990), etc. Incursionó también en otros lenguajes, como el videoarte y fue también socio fundador de la revista *Wipe* (1997).

A lo largo de su trayectoria, sus obras cruzaron múltiples formatos, difíciles de describir con los parámetros tradicionales del arte; se puede decir que siguen consignas o guiños de ciertas disciplinas pero el factor intangible, vivencial e inexplicable de su trabajo, su propia presencia como catalizador de cada acto, es lo que nos lleva a comprender la verdadera dimensión de su arte. En este sentido, la mediación de sus actos y sus obras solo pueden ser entendidas en forma global.



Figura 1. Fotografía de archivo sin datos de referencia.
Fundación IDA, Investigación en Diseño Argentino. Fotografía
del Fondo patrimonial: Sergio De Loof.

El 28 de noviembre de 2019 se inauguró en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires la exhibición *Sergio De Loof: ¿Sentiste hablar de mí?*

A modo de retrospectiva, el museo estableció un recorrido por la trayectoria de De Loof reconociendo su polifacética labor desde los años ochenta y noventa como artista, diseñador y escenógrafo.

Para realizar esta exposición, el equipo curatorial y el de producción del museo iniciaron un exhaustivo trabajo de investigación a partir del despliegue activo del archivo documental, la reedición actualizada por el propio artista de diferentes momentos de su trabajo, su memoria y de aquellos que lo acompañaron en esos momentos y así lograr abarcar tres décadas de constante creación artística (1985-2020).

Mientras transcurría la exposición, en marzo de 2020, falleció el artista y la familia decidió donar al museo un conjunto de 82 obras que se encontraban expuestas; entre las que se destacan 21 vestidos, 14 tocados, 15 registros audiovisuales y 32 trabajos varios.

Consciente de su trascendencia y del valor que tenía su obra, Sergio De Loof delegó en la Fundación IDA⁴ (Investigación en Diseño Argentino) - institución abocada a investigar y resguardar objetos de diseño - el cuidado de cada uno de los papeles, fotos y cintas de VHS que registraban su trayectoria.

⁴ Para ampliar, consultar: <https://www.fundacionida.org/>

El trabajo de restauración y sistematización del complejo archivo del artista por parte de la Fundación IDA permitió presentar una muestra consolidada en documentación y referencias históricas.

La exhibición *Sergio De Loof: ¿Sentiste hablar de mí?* fue una obra-exposición con la reedición de piezas y espacios históricos, la elaboración de la cronología completa de su producción artística; en la cual se trabajó junto al artista - que estuvo presente e involucrado en todo el proceso. Por último, el museo se encargó de la edición del catálogo dedicado a su vida y su obra.

A lo largo de su vida, De Loof experimentó con todo tipo de materiales. Las piezas que conforman esta donación están confeccionadas, en su mayoría, con ropa de segunda mano, papel, plástico, cinta adhesiva. Para el museo, preservar estos elementos implica resolver disyuntivas conceptuales y técnicas tanto por su fragilidad como por su compleja conservación.

En principio, hay que tener en cuenta que la mayor parte de las ropas que se utilizaron en los desfiles realizados entre los años 80 y 90 provenían de galpones de vestimentas en desuso. No había un interés en comercializar, crear colecciones ni en constituir un proceso de producción. Sus trajes siempre fueron únicos y efímeros. Al terminar el desfile estaban rotos, o se los llevaban las modelos, o los convertía en otro traje en la siguiente ocasión. Esos desfiles eran eventos, coincidencias para crear algo nuevo y no el cierre de un proceso de diseño y producción.

Imposible no situar a De Loof en el paradigma de la productividad y resignificación a partir del uso de elementos desechados y reincorporados al ciclo de vida útil nuevamente, como es el caso de sus *Encantadores Vestidos*⁵, donde la magia sucede desde la combinación de elementos, momentos y personas.



Figura 2. Tres diseños reconstruidos de los *Encantadores vestidos*, en la exhibición *Sergio De Loof: ¿Sentiste hablar de mí?*, 2019. Fotografía tomada por Jorge Miño.

⁵ *Encantadores vestidos* fue una colección de alta costura, que se presentó en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en el año 1990, compuesta por catorce vestidos femeninos y uno masculino. Las piezas fueron montadas sobre el cuerpo de las modelos y realizadas íntegramente con papel madera, papel de empapelar, papel crepé, hojas de revista Vogue, cartulina, papel glasé y papel de regalo. Fueron únicas e irrepetibles creadas artesanalmente y a medida de su portador.



Figura 3. Tocados en la exhibición *Sergio De Loof: ¿Sentiste hablar de mí?*, 2019. Fotografía tomada por Jorge Miño

Otro ejemplo de ambientaciones e instalaciones es *La Tienda De Loof* (Fig. 4) que fue realizada específicamente para la exhibición del 2019. Dentro de este espacio se hallaba una inmensa variedad de objetos, incluso algunos a la venta, como remeras, bolsas, cuadernos, bijouterie, entre otros.

Fue necesario realizar un exhaustivo reporte fotográfico de las piezas y de los espacios con sus características; en algunos casos no todo podía quedar a resguardo, ya sea por su composición o porque fueron objetos en préstamo.



Figura 4. *La Tienda De Loof*, en exhibición *Sergio De Loof: ¿Sentiste hablar de mí?*, 2019. Fotografía tomada por Jorge Miño.

A medida que nos íbamos introduciendo en el universo De Loof se nos fueron presentando varios interrogantes y desafíos. Primero, la fragilidad de los componentes nos hizo pensar si era conveniente conservar estas piezas o si era recomendable realizar un protocolo para su reconstrucción en el futuro teniendo los derechos de reproducción de las mismas. Por otro lado, nos planteamos si debíamos adjudicar un título por separado a cada una, ya que las mismas en sí no lo poseían puesto que habían formado parte de un desfile o evento. Por último, contemplamos la posibilidad de definir la exhibición como una obra única.

Iniciamos el proceso de trabajo partiendo de un minucioso registro fotográfico y realizamos el reporte de condición de cada una de las piezas. Todos estos datos fueron recopilados en una planilla de Excel (Fig. 5) para clasificar y agrupar cada obra según su tipología y referencia histórica y, de ese modo, conformar un conjunto más o menos homogéneo.

SERGIO DE LOOF									
VESTIDOS									
N° INVENTARIO PROVISORIO	IMAGEN	Título/Referencia	AÑO	MATERIALES	EXHIBICIÓN	TÍTULO/DESFILE S HISTÓRICO	EXPOSICIÓN HISTÓRICA	LUGAR HISTÓRICO	NOTAS HISTÓRICAS
NE2021.017		Diseño de vestido	1990-2019	Papel glasé y cinta scotch	Sergio De Loof ¿Sentiste hablar de mí?, 2019 Museo de Arte Moderno de Buenos Aires	Encantadores vestidos		Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 1990	Sergio De Loof modeló este traje en el desfile <i>Encantadores vestidos</i> realizado en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en el año 1990. Fue el último en ocupar la pasarela dentro de una colección de catorce trajes femeninos y uno masculino, realizados íntegramente en papel. Con cintas de embalar se sujetaron sobre el cuerpo de las modelos las piezas de papel madera, papel de empapelar, papel crepé, hojas de revista Vogue, cartulina, papel glasé y papel de regalo. Son piezas únicas e irrepetibles que se crean artesanalmente y a medida de su portador. Los "encantadores vestidos" son piezas de alta costura, pero de fantasía; cumplen con los estándares de la moda más sofisticada salvo por su materialidad descartable y de poco prestigio, el papel.
NE2021.018		Diseño de vestido	1990-2019	Papel de empapelar y cinta scotch	Sergio De Loof ¿Sentiste hablar de mí?, 2019 Museo de Arte Moderno de Buenos Aires	Encantadores vestidos		Museo de Arte Moderno, Buenos Aires	<i>Encantadores vestidos</i> fue una colección de catorce vestidos femeninos y uno masculino, realizados íntegramente en papel. Con cintas de embalar se sujetaron sobre el cuerpo de las modelos las piezas de papel madera, papel de empapelar, papel crepé, hojas de revista Vogue, cartulina, papel glasé y papel de regalo. Son piezas únicas e irrepetibles que se crean artesanalmente y a medida de su portador. Los "encantadores vestidos" son piezas de alta costura, pero de fantasía; cumplen con los estándares de la moda más sofisticada salvo por su materialidad descartable y de poco prestigio, el papel.
NE2021.019		Diseño de vestido	1990-2019	Papel glasé y cinta scotch	Sergio De Loof ¿Sentiste hablar de mí?, 2019 Museo de Arte Moderno de Buenos Aires	Encantadores vestidos		Museo de Arte Moderno, Buenos Aires	<i>Encantadores vestidos</i> fue una colección de catorce vestidos femeninos y uno masculino, realizados íntegramente en papel. Con cintas de embalar se sujetaron sobre el cuerpo de las modelos las piezas de papel madera, papel de empapelar, papel crepé, hojas de revista Vogue, cartulina, papel glasé y papel de regalo. Son piezas únicas e irrepetibles que se crean artesanalmente y a medida de su portador. Los "encantadores vestidos" son piezas de alta costura, pero de fantasía; cumplen con los estándares de la moda más sofisticada salvo por su materialidad descartable y de poco prestigio, el papel.
									<i>Pieles maravillosas</i> fue un recorrido pagano por la moda desde el

Figura 5. Planilla Excel de clasificación según tipología de obras.

Todas las instancias de reflexión colectiva dentro del equipo de trabajo estuvieron basadas en procesos mencionados en normas internacionales de gestión de colecciones, como lo es *SPECTRUM*⁶ (Standard Procedures for Collections Recording Used in Museum), cotejadas y adaptadas a los métodos operativos y a las necesidades específicas de nuestra institución, optimizando de esta manera los procedimientos de gestión de forma ordenada y estipulando los tiempos en el desarrollo para el ingreso de esta importante donación.

Este proceso de trabajo desencadenó la pregunta de si el actual sistema de catalogación del museo cuenta con los campos necesarios que abarquen este tipo de disciplinas y soportes o si sería necesario crear nuevas categorías, ya que muchas veces las instituciones poseen clasificaciones un tanto rígidas.

En cuanto a la reconstrucción histórica de algunas de las piezas, nos vimos en la necesidad de retomar la investigación realizada por el equipo curatorial, revisar archivos de biblioteca y entrevistar tanto a los curadores como al equipo de productores involucrados.

⁶ Para ampliar, consultar: <https://collectionstrust.org.uk/spectrum/>

El equipo de trabajo coincidió en que el ingreso de estos objetos debía estar acompañado de una completa indagación del contexto histórico en que éstos fueron creados y así poder vincular toda la información en los distintos niveles que presenta esta donación.

Actualmente estamos trabajando en el registro e incorporación de estas obras al software de gestión *Collective Access*⁷, un sistema integral de código abierto de gestión de colecciones para museos, archivos y bibliotecas. Una vez alcanzados estos objetivos, finalmente los usuarios podrán acceder a la vista pública y a la descripción detallada de las piezas en la página web⁸ del museo, presentando así el universo que constituye esta valiosa donación.

Conclusiones

A partir de la donación del conjunto de obras de De Loof, el Museo Moderno recibió también las autorizaciones para reponer las instalaciones y el formato de los espacios ambientados. Esto evidenció la necesidad de adoptar nuevos criterios, con metodologías basadas en la documentación y la investigación para ampliar el conocimiento de las piezas y facilitar las tareas a la hora de tomar decisiones para elaborar un plan de conservación ajustado a los desafíos contemporáneos.

Sin duda, debemos adecuarnos a las necesidades específicas de las obras, muchas de las cuales desbordan los medios y formatos conocidos; su ingreso al patrimonio revela esos límites entre la teoría clásica y las prácticas tradicionales de la conservación y restauración.

En el arte, cada caso difiere del otro no solo por las particularidades de la técnica sino porque además es fundamental prever su evolución en el tiempo y las posibles variaciones en relación a su composición física.

La tarea de catalogación y el registro de esta donación tan heterogénea que, además, tiene la particularidad de estar constituida por objetos presentados como *piezas reconstruidas*, nos hizo repensar y analizar la posibilidad de nuevos abordajes en la incorporación de obras de arte contemporáneo en instituciones públicas y la importancia de que estén acompañados de documentación de archivo para que las piezas sean interpretadas de manera integral.

Referencias bibliográficas

MUZI, C. y DEL MAZO, M. 2020. "Sergio De Loof: Dolor y gloria de los comunes". En: G. Comte, E. Rey y M. Lojo (eds.). *Sergio de Loof: ¿Sentiste hablar de mí?*, pp. 140-146. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

⁷ Para ampliar, ver: <https://www.collectiveaccess.org/>

⁸ <https://museomoderno.org/coleccion/>

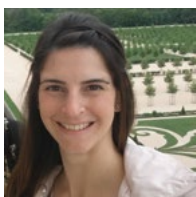
Biografías de los expositorxs y moderadorxs



Albizuri, Lucía

lalbizuri@cultura.gob.ar

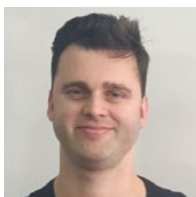
Licenciada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA). Actualmente es coordinadora del Área de Conservación y Rescate de Bienes Culturales de la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales de la Secretaría de Patrimonio Cultural. Asimismo, 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

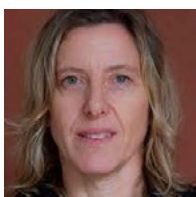
Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Desde el año 2010 forma parte del equipo de trabajo abocado a las tareas de Registro y Documentación de Colecciones en el marco del Sistema Nacional de Gestión de Colecciones del Ministerio de Cultura. Participó en el desarrollo del sistema informático CONar -Colecciones Nacionales Argentinas- para el inventario de bienes culturales y en la elaboración de normativas y protocolos sobre la temática.



Bacigalupe, Alejandro

abacigalupe@inti.gob.ar

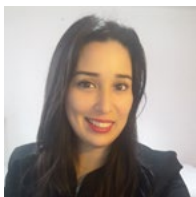
Doctor en Ciencia y Tecnología, Mención Química por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Especialista en Gestión de la Innovación en Ciencia y Tecnología por la Fundación Getulio Vargas de Brasil. Jefe del Departamento de Materiales Compuestos del Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI) e investigador asistente de CONICET. Docente de la carrera de Ingeniería de Alimentos del Instituto de Calidad Industrial (INCALIN) de la UNSAM. Ha publicado trabajos científicos en revistas internacionales con referato, capítulos de libro y trabajos en congresos nacionales e internacionales.



Casajús, Paula

paula.casajus@mnba.gob.ar

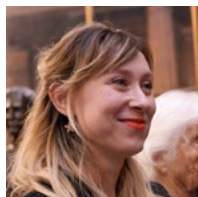
Licenciada en Historia del Arte de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Jefa del Área de Documentación y Registro del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Miembro del Equipo Coordinador de las Áreas de Registro y Documentación del Ministerio de Cultura y del Grupo de Trabajo Iberoamericano DOMINO de Comité Internacional de Documentación / Consejo Internacional de Museos (CIDOC/ICOM). Desde 2010 analiza las problemáticas que enfrenta la catalogación y registro de arte contemporáneo dentro de la colección del MNBA.



Colmegna Friederich, Solange

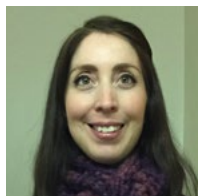
solangecolmegnafriederich@hotmail.com

Coreógrafa, intérprete e investigadora en danza. Intérprete en Danza y graduanda de la Licenciatura en Composición Coreográfica mención Danza por la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Estudiante-investigadora del proyecto "La reconstrucción en danza: pensar la historia de la danza desde la práctica coreográfica", bajo la dirección de Laura Noemí Papa y co-dirección de Gerardo Litvak (UNA). Becaria de la Compañía de Danza de la UNA, en calidad de asistente de producción. Adscripta de la materia "Historia de los Medios y el Espectáculo", cátedra Marcelo Isse Moyano (UNA). En el año 2020 obtuvo la beca EVC-CIN que otorga el Consejo Interuniversitario Nacional.



Coluccio, Carla
carlacoluccio@hotmail.com

Licenciada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por el Instituto Universitario Nacional del Arte. Posgrado en Gestión Cultural de la Fundación Ortega y Gasset. Magister en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universidad Nacional de San Martín. Docente de la Universidad Nacional de las Artes desde 2016. Restauradora en el área de Coordinación, Recuperación y Conservación del Patrimonio Cultural (Ministerio de Economía de la República Argentina). Miembro del grupo internacional de Arte Urbano del Grupo Español del International Institute for Conservation. Con trayectoria en el ámbito académico. Publicación de investigaciones, artículos y participación en congresos nacionales e internacionales.



Coronado García, Claudia María
claudia_coronado_g@encrym.edu.mx

Maestra en Arte Moderno y Contemporáneo (Casa LAMM) con Especialidad en Museografía y Licenciada en Restauración de Bienes Muebles de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM-INAH) con más de 20 años de experiencia en el área de museos, comisariados y la conservación preventiva en museos públicos, privados y galerías. Especialista en conservación de instalaciones artísticas efímeras y comestibles (Eat Art). Desde 2014 trabaja como docente en la ENCRYM, sus temas de investigación y publicaciones buscan apuntalar conceptos para la restauración contemporánea que den soluciones creativas a problemáticas poco convencionales.



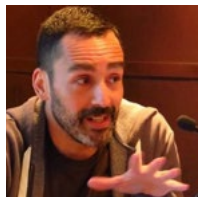
Corrêa Moreira de Sequeira, Sarah
scmsequeira@gmail.com

Estudiante de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ), Brasil. Miembro del proyecto de extensión "Curto Circuito: arte, ciencia e innovación" y del grupo de investigación "La preservación de colecciones escultóricas en museos". Becaria de iniciación a la investigación en el Laboratorio Didáctico de Química del Instituto de Química/UFRJ.



de las Carreras, Mercedes Isabel
mercedes.delascarreras@mnba.gob.ar

Licenciada en museología y especializada en restauración de pintura de caballete y escultura policromada en el país y exterior con becas otorgadas. Trabajó en Fundación TAREA durante sus 10 años, realizando trabajos de restauración de pinturas coloniales pertenecientes a las iglesias del NOA. Participó en varios proyectos provinciales y nacionales de capacitación en conservación y restauración. Participó en la organización de encuentros de Arte Contemporáneo del MNBA. Participó en la publicación de libros, catálogos y simposios internacionales. Jefa del área de Gestión de Colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes, cargo otorgado por concurso nacional, desde 2008.



Eguskiza Ganchegui, Daniel
d.eguskiza@bilbaomuseoa.eus

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, Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco; y desde 2021 forma parte del equipo del Museo de Bellas Artes de Bilbao donde es responsable del Departamento de Registro y Exposiciones. Ha sido parte del equipo de formadores del programa Collections Mobility 2.0 de la Unión Europea y ha participado en varios proyectos en relación con los estándares documentales de descripción, normalización del lenguaje y tesauros.



Escobar Zamora, Koré
escobarkore@gmail.com

Licenciada en Historia y Máster en Teoría de las Artes Plásticas Contemporáneas. Responsable del Área de Programación del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). Desde el año 2004 al año 2021, estuvo a cargo del Área de Registro y Colección en la misma institución. Ha sido presidenta de la Asociación de Registros de Museos e Instituciones Culturales Españolas (ARMICE), miembro del grupo de trabajo del International Council of Museums (ICOM) y, en la actualidad, vocal del Consejo Ejecutivo del Comité Español del ICOM.



Fernández Arcos, Andrea
afarcos@edu.xunta.gal

Titulada en la especialidad de pintura por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Galicia (2003), Máster en Conservación, Restauración y Exposición de Bienes Culturales por la Universidad Complutense de Madrid (2009) y Postgrado en Gestión, Preservación y Difusión de Archivos Fotográficos por la Universitat Autònoma de Barcelona (2014). Desarrolló su trabajo en instituciones como el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (2004-2005), Museo Nacional del Prado (2005-2008) y el Museo del Traje-CIPE (2010-2013), entre otros. Desde 2013 trabaja en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Galicia.



García Corona, David Israel
conservacion.chopo@gmail.com

Licenciado en Arte por la Universidad del Claustro de Sor Juana (2003-2008); estudió la maestría en Museología en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, Manuel Castillo Negrete (2014-2016). Curador co-fundador de la galería Sala de Urgencias, en Ciudad de México (2004-2013); Restaurador de obra mural en el Centro Nacional de Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico Mueble (2009-2015). Desde 2016 es jefe del departamento de Registro y Conservación en el Museo Universitario del Chopo. Artista autodidacta. Ha publicado trabajos académicos y poéticos en varias revistas, así como dado conferencias y talleres en distintas instituciones en México.



Gear, Florencia
florenciagear@gmail.com

Conservadora-restauradora, especializada en pintura y obras sobre papel. Licenciada en Artes Visuales. Posgrado en Gestión Cultural de la Fundación Ortega y Gasset. Desde 2021, consultora en Conservación y Restauración en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Conservadora en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (MATERIA) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (2016-2022). Asistente técnica en la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales, Ministerio de Cultura de la Nación (2012-2022). Instructora en el Curso Internacional de Conservación de Papel en México (2012-2018). Actualmente, miembro del Consejo del International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM).



Godoy, Cristina Victoria
cristinagodoy@museomoderno.org

Profesora de Artes Plásticas. Estudió la carrera de Técnica Nacional Superior en Museología Histórica en la Escuela Nacional de Museología. Desde 2010, trabaja en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, inicialmente como Coordinadora de Investigación y Recursos Pedagógicos del departamento de Educación y, desde 2017, como investigadora del Departamento de Patrimonio del museo.



Gonzalez, Sonia Denise

soniadenisegz@gmail.com
sonia.gonzalez@cultura.gob.ar

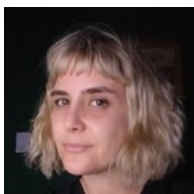
Licenciada en Curaduría e Historia de las Artes y Posgrado en Inversión en el Mercado del Arte por la Universidad Museo Social Argentino (UMSA). Maestría en Industrias Culturales, Política y Gestión en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Docente de Historiografía en la UMSA. Trabaja en la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales del Ministerio de Cultura. Realizó especializaciones sobre documentación de colecciones de museos, accesibilidad en museos y gestión de bienes culturales, entre otros.



Heras, Fernanda

archivotallerherasvelasco@gmail.com

Licenciada en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora asociada de Diseño I en la Carrera de Ingeniería Textil de la Universidad Tecnológica Nacional de Buenos Aires y docente de Introducción al Lenguaje de las Artes Visuales, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Desde 2014 dirige el Archivo Taller Heras Velasco, donde conserva, cataloga, documenta, investiga y gestiona el legado de la escultora María Juana Heras Velasco.



Köller, Aldana

kolleraldana@gmail.com

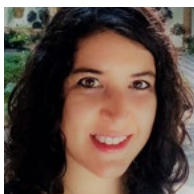
Licenciada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA) y Técnica Química (Escuela de Educación Técnica N° 2). Asistente técnica en Conservación y Rescate en la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales, Ministerio de Cultura de la Nación (2019-2023). Actualmente se desempeña en el equipo de Gestión de Colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Docente titular en la materia Ciencia y Conservación I (UMSA). Desde 2015 se dedica a la investigación y conservación de arte contemporáneo.



Llamas-Pacheco, Rosario

rllamas@crbc.upv.es

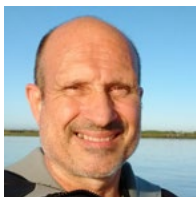
Doctora por la Universitat Politècnica de València. Es Catedrática del Departamento de Conservación y Restauración del Bienes Culturales de esta Universidad. Directora Académica del Máster Universitario en Conservación y Restauración de Bienes Culturales de dicho Departamento y Coordinadora de su Programa de Doctorado. Dirigió proyectos subvencionados por el Ministerio de Ciencia Español así como varias tesis doctorales y trabajos finales de máster. Publicó varios libros y artículos en revistas y congresos especializados en conservación y restauración de arte contemporáneo, campo en el cual es especialista. Actualmente es subdirectora del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València.



Luque Rodrigo, Laura

lluque@ujaen.es

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Jaén, profesora en la misma institución. Trabajó en inventarios artísticos; participó en diversos proyectos relacionados con el arte contemporáneo, publicó múltiples artículos en revistas científicas, capítulos de libro, etc. Participó en una treintena de congresos e impartió conferencias en diversas instituciones nacionales e internacionales. Realizó una estancia de investigación en la Pontificia Università Gregoriana de Roma y una estancia docente en la Universidad de Siena; recibió un premio de emprendimiento. Miembro del comité científico de varias revistas. Co-coordinadora del Grupo de Arte Urbano y Público del Grupo Español del International Institute for Conservation (GE-IIC).



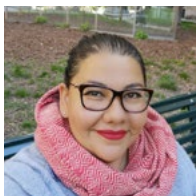
Macchiavelli, Roberto Eduardo
robertoeduardomacchiavelli@gmail.com

Técnico Restaurador de Obras de Arte por el ROA, Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Desempeño en conservación, restauración y catalogación de patrimonio. Colaboración externa en instituciones públicas. Conservador a cargo de la Colección Bruzzone, del Acervo Londaibere y de la Colección Amalia Amoedo. Docente privado en restauración de papel y pintura de caballete.



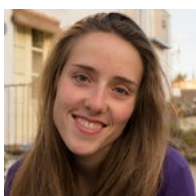
Marchesi, Mariana
mariana.marchesi@mnba.gob.ar

Historiadora del arte, investigadora y curadora. Directora Artística del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Presidente del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) y editora responsable de Caiana, Revista de historia del arte y cultura visual. Los resultados de sus investigaciones se difunden en distintas publicaciones locales e internacionales. Sus últimas exposiciones son: CAYC. Chile 1973 - Argentina 1985; La exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos (MNBA, Santiago de Chile 2020 – MNBA, Buenos Aires 2022) y Escenas Contemporáneas - Recorridos por la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Centro Cultural Kirchner 2022).



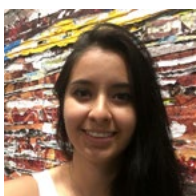
Mata Delgado, Ana Lizeth
lizeth_mata_d@encry.edu.mx

Licenciada en Restauración por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía / Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRyM-INAH). Maestra en Historia del Arte, especializada 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. Miembro del grupo internacional de Arte Urbano y del grupo Arte del siglo XX y nuevos medios vinculado al Grupo Español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (GEIIC). Miembro fundador de la Red Latinoamericana de Arte Urbano (RLAU). Miembro del Comité Directivo del International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA).



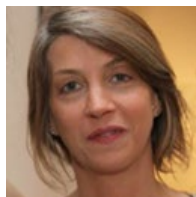
Moral Ruiz, Carmen
maria.moral@ddi.uhu.es

Doctora en Historia y Artes por la Universidad de Granada. Profesora en la Universidad de Huelva y Restauradora de Bienes Culturales. Arquitecta Técnica y Licenciada en Bellas Artes, se especializó en ciencia y tecnología aplicada a la conservación patrimonial y más adelante en Didáctica en las Artes Plásticas. Cuenta con numerosas publicaciones en congresos, revistas científicas, etc. y es miembro del Grupo de Arte Urbano y Público del Grupo Español del International Institute for Conservation (GE-IIC). Su labor investigadora se enfoca en la generación de los conocimientos transdisciplinarios y en la didáctica de las artes con la inclusión de nuevas metodologías y corrientes artísticas.



Mota Muñoz, Rocío
rocio_mota_m@encrym.edu.mx

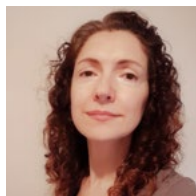
Licenciada en Restauración de Bienes Muebles por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete" (ENCRyM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Profesional en conservación y restauración de patrimonio cultural en el sector público y privado, especializada en la conservación de arte moderno y contemporáneo. Desde el 2019 contribuye a la formación académica de los estudiantes como profesora adjunta del Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo de la ENCRyM.



Olivari, Victoria

victoriaolivari@museomoderno.org

Desde el año 2013 trabaja en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Durante cinco años se desempeñó como Coordinadora en el Área de Exposiciones Temporarias, y a partir del año 2018, comenzó a formar parte del Departamento de Patrimonio del museo desarrollando las tareas de investigación y catalogación.



Papa, Laura Noemí

laupapamail@gmail.com

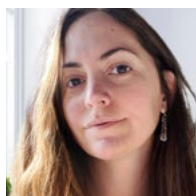
Investigadora, intérprete y crítica de danza. Especialista en Crítica y Difusión de las Artes por la Universidad Nacional de las Artes (UNA), Licenciada en Ciencias de la Educación y Profesora Nacional de Danzas. Actualmente es doctoranda de la UNA. Docente universitaria de "Problemas de la danza" (Universidad de Buenos Aires) e "Historia general de la danza" (UNA). Dictó seminarios de posgrado y cursos en el país y en el exterior. Se desempeñó como Directora de las Carreras del Área Danza (Departamento de Artes del Movimiento, UNA) y como Directora de la Especialización en Danza (Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata).



Rojo, Paola

projo@unsam.edu.ar

Conservadora-restauradora Senior e investigadora en arte moderno y contemporáneo. Sus líneas de investigación abordan el comportamiento mecánico-dimensional de materiales y productos artísticos y de restauración. Ha participado en proyectos interdisciplinarios nacionales y del extranjero focalizados en el registro, la investigación, la curaduría y la conservación-restauración de colecciones artísticas. Actualmente forma parte del equipo de conservación de la Fundación Federico Klemm y del Centro TAREA de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín.



Rossi Batiz, María Fernanda

mfrb@fcnym.unlp.edu.ar

Licenciada en Biología, Doctora en Ciencias Naturales y Especialista en Docencia Universitaria de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata (FCNyM, UNLP). Docente - Investigadora y Extensionista Universitaria de la FCNyM, UNLP. Especialidad: entomología, taxonomía y biodeterioro.



Testoni, Nicolás

nicolastestoni@gmail.com

Cursó estudios en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires UBA). Trabaja en Ferrowhite, museo taller del puerto de Ingeniero White, institución que dirige desde 2014. En los últimos años se ha desempeñado como docente del Laboratorio TyPA de Gestión en Museos, del posgrado en Gestión Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Córdoba y del programa "Museos, formación y redes" de la Dirección Nacional de Museos de Argentina.



**V ENCUENTRO NACIONAL SOBRE REGISTRO, DOCUMENTACIÓN Y
CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO
(modalidad virtual)
5 al 7 de octubre de 2021**

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
Hora Local ARG (GMT-3)

PROGRAMA

Martes 05 de octubre

Bloque 1 de 10.00 a 11.45 hs - Conferencia 1

10.00 hs.	Acreditación (sala de espera en plataforma Zoom)
10.15 a 10.30 hs.	Apertura (autoridades) <ul style="list-style-type: none">- Andrés Duprat, Director Ejecutivo, 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, Secretaría de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura.
10.30 a 11.15 hs.	Gestores integrales de colecciones. La importancia de los procesos y los formatos Koré Escobar, Responsable de Registro, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, España.
11.15 a 11.45 hs.	Preguntas <i>Moderada:</i> Ángeles Álvarez, Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales, Argentina.

Bloque 2 de 12.00 a 13.30 hs - Panel 1

12.00 hs.	Acreditación (sala de espera en plataforma Zoom)
12.15 a 13.00 hs.	La documentación e investigación para el registro de arte contemporáneo <ul style="list-style-type: none">- La catalogación de las obras y el archivo de una colección como herramienta fundamental en su



Dirección Nacional
de Bienes y Sitios Culturales



Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación

	<p>conservación - El caso Acervo Londaibere. Roberto Eduardo Macchiavelli, conservador a cargo Acervo Londaibere, Argentina.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Performance: ¿Es posible documentar la transdisciplinariedad en una pieza performática? Sonia Denise González y María Zegna, Ministerio de Cultura de la Nación, Argentina. - Procesos de reconstrucción en danza: análisis de dos experiencias. Solange Colmegna Friederich y Laura Noemí Papa, Instituto de Investigación de las Artes del Movimiento, Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
13.00 a 13.30 hs.	<p>Preguntas <i>Moderador:</i> Daniel Eguskiza, Museo de Bellas Artes de Bilbao, España.</p>

Bloque 3 de 15.00 a 16.00 hs - Ideas en escena 1 - En el canal de Youtube del MCN

- **Los archivos, documentación respaldatoria y condiciones físicas de los espacios de guarda para el arte contemporáneo.** Fernando César Albar Sánchez, Argentina
- **Registros fotográficos.** Paula Casajus, Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.
- **Buscando a Grabas.** Cayetana Muniz Barreto y Sofía Ratto, Argentina.
- **Una metodología aplicada para el registro de obras de arte urbano y público en Jaén (España).** Laura Luque Rodrigo y Carmen Moral Ruiz. Universidad de Huelva, España.
- **Insectos causantes de biodeterioro y daño en objetos de arte con valor patrimonial.** María Fernanda Rossi Batiz, Argentina.
- **Desafíos del conservador-restaurador contemporáneo: cuando la obra dañada es la idea y es el artista quien entrevista al conservador.** Vilma Pérez-Casalet, Palacio Nacional de las Artes - Palais de Glace, Argentina.
- **La función de las tecnologías de la información y la comunicación en la reconfiguración de la producción, difusión y distribución del arte contemporáneo y actual: diagnóstico, desafíos y propuesta integradora.** Mericia Morales Curiel, Américas Research Network ARENET, México.

Miércoles 06 de octubre

Bloque 4 de 10.00 a 11.30 hs - Conferencia 2

Bellas Artes



10.00	Acreditación (sala de espera en plataforma zoom)
10.15 a 11.00 hs.	La documentación conduce a la interpretación: reflexiones sobre el estudio de la consistencia de la obra de arte contemporánea en relación con su conservación. Rosario Llamas Pacheco, Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universidad Politécnica de Valencia, España.
11.00 a 11.30 hs.	Preguntas <i>Moderador:</i> Lucía Albizuri, Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales, Argentina.

Bloque 5 de 12.00 a 13.30 hs - Panel 2

12.00 hs.	Acreditación sala de espera en plataforma Zoom)
12.15 a 13.00 hs.	Estrategias de conservación del arte contemporáneo. <ul style="list-style-type: none"> - Poética de la destrucción. La conservación ante la destrucción de una pieza procesual y la idea del museo falible. Omar Bocanegra y David Israel García Corona, México. - La fotografía contemporánea de gran formato y sus sistemas de sujeción: Autorretrato. El ser es víctima y es sacrificio en lo cotidiano por Federico Klemm (1990). Paola Rojo y Natalia March, Fundación Federico Klemm - TAREA EAYP UNSAM, Argentina. - Esculturas en Galería Curto Circuito: Monitoreo de los procesos de degradación de obras de arte al aire libre. Sarah Correa Moreira de Sequeira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.
13.00 a 13.30 hs.	Preguntas <i>Moderador:</i> Mercedes de las Carreras, Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Bloque 6 de 15.00 a 16.00 hs - Ideas en escena 2 - En el canal de Youtube del MCN

- **La des(cons)trucción del archivo como herramienta de conservación de arte contemporáneo.** Aldana Köller, Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales, Ministerio de Cultura, Argentina.



Dirección Nacional
de Bienes y Sitios Culturales



Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación

- **¿Se puede trabajar en la conservación de una obra que aún no fue creada? Proceso colaborativo entre la ciencia, la conservación y el arte urbano.** Carla Coluccio (Investigadora independiente) y Alejandro Bacigalupe (Instituto Nacional de Tecnología Industrial), Argentina.
- **Algunas reflexiones sobre la conservación de obras emplazadas en el espacio público.** Mercedes de las Carreras y Fernanda Heras, Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.
- **Pase un buen rato: estudio material, atribución y restauración de un dibujo contemporáneo.** Mariana Bini, Centro Tarea, Escuela de Arte y Patrimonio Universidad Nacional de San Martín, Argentina.
- **La sociedad como factor de conservación de obras de muralismo urbano.** Andrea Fernández Arcos, Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Galicia, España.
- **Recursos para lo frágil - Relaciones vitales entre artista - coleccionista-conservador para la preservación de la obra contemporánea.** Geraldhyne Guadalupe Fernández, Argentina.
- **Arte de altura en las alturas.** Marlyn Perera Conyedo, Centro Provincial de Patrimonio Cultural, Cuba.
- **Un acercamiento a la identificación de soportes derivados de madera en las obras de Arte Concreto Rioplatense.** Josefina Joison, Escuela de Arte y Patrimonio, Universidad Nacional de San Martín, Argentina.

Jueves 07 de octubre

Bloque 7 de 10.00 a 11.30 hs - Conferencia 3

10.00 hs	Acreditación (sala de espera en plataforma Zoom)
10.15 a 11.00 hs.	Gestión del Arte Contemporáneo fuera de un “museo contemporáneo” Nicolás Testoni, Director del Museo/Taller Ferrowhite, Argentina.
11.00 a 11.30 hs.	Preguntas <i>Moderan:</i> Florencia Gear y Sonia Gonzalez, Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales, Argentina.

Bloque 8 de 12.00 a 13.45 hs - Panel 3

12.00 hs.	Acreditación
-----------	---------------------

Bellas Artes



Dirección Nacional
de Bienes y Sitios Culturales



Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación

12.15 a 13.00 hs.	Herramientas para la gestión de arte contemporáneo <ul style="list-style-type: none">- El registro en arte contemporáneo, una mirada desde la academia. Ana Lizeth Mata Delgado, Claudia María Coronado García y Rocío Mota Muñoz. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, México.- Clasificación de obras y paradigmas de catalogación: la donación Sergio de Loof al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Cristina Victoria Godoy y Victoria Olivari, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina.- Resiliencia o Resistencia. Paula Callejo y Sabrina Torres, Universidad Nacional de Artes y Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.
13.00 a 13.30 hs.	Preguntas <i>Modera:</i> Mariana Marchesi, Directora artística del Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.
13.30 a 13.45 hs	Cierre

Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales

Albizuri, Lucía
Alvarez, Angeles
Deanna, María Elena
Gear, Florencia
Gonzalez, Sonia Denise
Grimoldi, María Solange
Krawczuk, Erica Lorena
Köller, Aldana
Vallejos, Eliana Ivón

Museo Nacional de Bellas Artes

De las Carreras, Mercedes Isabel
Marchesi, Mariana
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:



MA Bellas Artes

Actas Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo (5, 6 y 7 de octubre de 2021) 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 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 978-631-6573-08-7



Ministerio de Cultura
Argentina