

**JORNADA NACIONAL
SOBRE CONSERVACIÓN
DE ARTE CONTEMPORÁNEO**

ACTAS

**15 de septiembre de 2017
Ciudad Autónoma
de Buenos Aires
ARGENTINA**



Ministerio de Educación,
Cultura, Ciencia y Tecnología
Presidencia de la Nación

Autoridades

Presidente de la Nación

Mauricio Macri

Vicepresidenta

Gabriela Michetti

Jefe de Gabinete de Ministros

Marcos Peña

**Ministro de Educación, Cultura,
Ciencia y Tecnología**

Alejandro Finocchiaro

Secretario de Gobierno de Cultura

Pablo Avelluto

Secretario de Patrimonio Cultural

Marcelo Panozzo

**Directora Nacional de Bienes
y Sitios Culturales**

Claudia Cabouli

**Coordinadora de Conservación
y Rescate de Bienes Culturales**

Lucía Albizuri

Actas Jornada Nacional sobre Conservación de
Arte Contemporáneo / Jazmín Adler... [et al.].-
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
Secretaría de Cultura de la Presidencia de la
Nación, 2019.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-1968-19-0

1. Conservación. 2. Arte Contemporáneo. I. Adler, Jazmín.
CDD 702.88

Índice

Presentación	4
Directrices de trabajo y planteamientos generales. La conservación de arte contemporáneo en el Departamento de Conservación y Restauración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Diana Lobato Mínguez	5
Mesa: Desafíos de la conservación en la incorporación de obras de arte contemporáneo en colecciones públicas y privadas. Coordinadora: Lucía Albizuri	14
Cambios de paradigma en la conservación y restauración del arte contemporáneo Mercedes de las Carreras	14
El problema no es sólo el objeto Fernando Farina	17
El Museo del Futuro Agustín Pérez Rubio	19
Mesa: Miradas sobre la materialidad en contextos de exhibición, traslado, reinstalación Coordinadora: Mercedes de las Carreras	21
Diálogos con el artista y su curadora Luis Felipe "Yuyo" Noé - Cecilia Ivanchevich	21
Conservación de Arte Contemporáneo. Problemática vs. Soluciones en el Museo Vidal de Corrientes Elisa Martínez	25
Mesa: Aspectos conceptuales y materiales en la conservación de obras de arte contemporáneo Coordinadora: Florencia Gear	28
La función de la materia Alejandro Bustillo	28
La Conservación y Restauración del Patrimonio como espacio de reflexión Diana Lobato Mínguez	32
De la funcionalidad a la reconstrucción Pino Monkes	37
Mesa: Desafíos técnicos y tecnológicos en lo audiovisual. Obsolescencia, cambios de formato, nuevos medios. Coordinadora: Jazmín Adler	43
Tensiones entre materialidad y acceso: la preservación del cine no convencional Carolina Cappa	43
Harddiskmuseum. Acciones y reflexiones sobre su preservación Christian Díaz	47
Restauración de obras tecnológicas Leo Nuñez	50
Mesa: Investigar para conservar. El proyecto "Explosión Matérica. Estrategias estéticas, técnicas y materiales en la obra de Antonio Berni entre los '60 y los '80" del Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura / MATERIA de la UNTREF Marta Maier - Gabriela Siracusano.	55
Mesa: Resultados del Relevamiento de Colecciones de Arte Contemporáneo en Argentina. MCN - ICCROM Lucía Albizuri - Florencia Gear - José Luiz Pedersoli Jr.	57
Biografías	62

Presentación

Las especificidades técnicas y materiales de las expresiones plásticas del arte contemporáneo representan un reto para el conservador dedicado a esta tipología de colecciones debido a la diversidad de materiales -orgánicos e inorgánicos- utilizados para la creación de las obras. El uso de multiplicidad de materiales, que abarcan desde los tradicionales hasta polímeros sintéticos o aleaciones metálicas e incluso la incorporación de organismos vivos, son ejemplos de algunos de los desafíos que debe encarar la conservación de las obras de arte contemporáneo junto con el abordaje de las nuevas expresiones y formatos (sonido, video, arte digital, multimedia, entre otros) que asaltaron las artes a partir de la segunda mitad del siglo pasado.

Esta recopilación reúne las ponencias presentadas en la Jornada Nacional sobre Conservación de Arte Contemporáneo realizada el 15 de septiembre de 2017. La actividad, organizada por la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales - Secretaría de Patrimonio Cultural del entonces Ministerio de Cultura de la Nación - junto con el Programa ACERCA-AECID del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España y la Consejería Cultural de la Embajada de España en Argentina -Centro Cultural de España en Buenos Aires / CCEBA y la colaboración del Museo Nacional de Bellas Artes, se enfocó en la generación de una instancia de encuentro, discusión y debate entre profesionales, investigadores y personal de museos, a cargo de colecciones de arte contemporáneo.

El eje transversal propuesto se orientó en plantear las múltiples interpelaciones que afronta el profesional de la conservación de obras de arte contemporáneo en términos de la materialidad, las técnicas y las nuevas tecnologías utilizadas para la creación de las obras.

Esperamos que esta publicación sea enriquecedora para especialistas y públicos interesados y que estimule la cooperación entre profesionales, así como el diálogo estrecho con los artistas.

Claudia Cabouli

Directora Nacional de Bienes y Sitios Culturales

Para consultar el programa de la Jornada:

https://drive.google.com/open?id=13IL-GyP8uvSCKtQzB9J_oKVjWn8PaJr7

Directrices de trabajo y planteamientos generales en la conservación de arte contemporáneo en el Departamento de Conservación y Restauración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Diana Lobato Mínguez

En el Departamento de Restauración del Museo Nacional del Centro de Arte Reina Sofía contamos con 20 años de experiencia que nos han ido poco a poco guiando en un camino de progresión y de crecimiento, y hoy en día podemos sentirnos orgullosos de contar con un sistema de trabajo que funciona. No es el único ni el mejor, pero somos un equipo muy unido y espero poder transmitir a lo largo de la jornada esos desafíos maravillosos con los que nos encontramos a diario en el Departamento del Museo.

Asimismo, para mí es todo un honor presentar esta conferencia inaugural donde se pretende poner sobre la mesa el estado de la cuestión de la restauración del arte contemporáneo. Es decir, esos desafíos con los que los restauradores nos enfrentamos a diario, dada la multiplicidad de nuevos materiales que, sin embargo, llevan ya varias décadas entrando en el Museo.

Son muchísimos los artistas que sintieron y sienten la necesidad de jugar con la experimentación y con nuevos materiales. Materiales, no siempre de la órbita de las bellas artes, a veces de naturaleza industrial y, a veces, lo primero que se encontraron en el camino, que por algún motivo cobra sentido en su obra. Hablamos de grandes innovadores como Picasso que desde una época muy temprana, años '20 y '30, ya empieza a utilizar nuevos materiales como, por ejemplo, pinturas alquídicas. Todavía hoy seguimos investigando la proporción, composición o naturaleza que definen a estos nuevos productos utilizados de manera novedosa en el arte. Cabe destacar a grandes artistas como Helen Frankenthaler, pionera en el uso de las primeras pinturas acrílicas de disolución; así como a Millares, un artista español abstracto de los años '50 que utilizaba telas de arpillera que cosía, donde introducía toda suerte de materiales que encontraba, desde trozos de cartón hasta incluso a él mismo, como queda reflejado en un video que grabó su mujer; Jackson Pollock, gran innovador en el uso de materiales industriales bailando sobre sus obras; o Agnès Martin, quien lograba ese arte reflexivo, meditativo utilizando e invirtiendo distintos medios como el grafito, haciendo rigurosas líneas sobre capas blancas uniformes de pintura acrílica. Otro de los grandes artistas en experimentar con distintas técnicas y nuevos medios es Tàpies, uno de los genios cuya colección más dolores de cabeza nos da. Tàpies buscaba crear obras matéricas, para lo que recurría a arenas y otros materiales de carga que contribuyeran a formar las diversas texturas tan definitorias en su obra. Lygia Clark, artista brasileña que creó los llamados "Bichos", de los que hablaremos también a lo largo del encuentro. Introdujo un arte basado en la interacción, donde el espectador podía manipular esas obras. Otro claro ejemplo es Miquel Barceló, uno de los artistas españoles más internacionales, quien ha ido creando todo un universo artístico personal basándose en un uso extremadamente libre de los materiales.

Aparte de todos esos materiales y nuevos procesos creativos, en la esfera del arte actual nos topamos con nuevos medios digitales y electrónicos. Un nuevo tipo de arte que es completamente inmaterial, intangible: desde la documentación de performances, el arte en la red, hasta el arte digital. Este último empezó con grandes innovadores como Val del Omar, artista español que estaba enamorado de la experimentación; creaba máquinas maravillosas en su taller para realizar propuestas de video arte como nunca se habían hecho. Cabe destacar otras propuestas como las de Vostell dentro del movimiento de Arte Fluxus, quien tomaba medios televisivos para llevarlos directamente a las salas de los museos; o también Yayoi Kusama con sus performances e instalaciones. Son fundamentales las performances donde participa la acción del público, como por ejemplo la que tuvimos la posibilidad de repetir en una exposición itinerante de Lygia Pape en el Reina Sofía; o dentro de la colección permanente, destacar por supuesto Tropicalia de Helio Oiticica, donde tenemos una suerte de materiales muy extensa, desde telas, plantas, arena, piedra, hasta pájaros vivos. O, por supuesto, Andújar, artista que trabaja en la red y cuyas creaciones nos han puesto entre las cuerdas para decidir cómo conservar todo este tipo de arte, que es inmaterial y del que no tenemos un formato físico.

Además, es fundamental tener en cuenta la intencionalidad del artista: éste tiene mucho que decir, su obra está pensada para tener una función concreta y, a veces, entra en conflicto una vez que es adquirida por el Museo. Problemática que se incrementa si los materiales son perecederos como el chocolate. Por ejemplo, un "Objeto surrealista" de

Dalí que tenemos en la colección compuesto entre otros elementos por una chocolatina con forma de guante, o la famosa “Cocina del Chocolate” de Evan Roth, que tuvimos expuesta durante mucho tiempo y con muchas complicaciones; los huevos de Broodthaers, artista conceptual, que utilizó un elemento tan frágil como es un huevo, más bien muchos, y los pegó en sus obras. También, por ejemplo, las producciones de Tinguely con sus máquinas de fabricar arte, que no son esculturas en sí, las obras contienen un significado totalmente distinto. O por último, Miralda, cuya obra está formada por muñequitos de plástico que tienen muchos problemas de conservación porque empiezan a deteriorarse gravemente; obviamente no es un material noble, ni está fabricado para ser duradero.

En este contexto nos encontramos los restauradores con todo un legado cultural de lo más variado que conlleva toda una serie de desafíos en cuanto a la conservación y a la exhibición de esas piezas. Nos enfrentamos a problemáticas de gran complejidad, sin precedentes y con el añadido de que existe una gran laguna informativa en el campo de la conservación de arte contemporáneo. Yo tuve la posibilidad de estudiar un máster en arte contemporáneo pero fue una excepción, duró tres años y se acabó. En España no lo hubo antes ni lo ha vuelto a haber después; creo que esto es algo que sucede en muchos ámbitos internacionales, donde no existe formación específica de arte contemporáneo que dé respuestas sobre cómo restaurar, cómo intervenir en estas obras, qué materiales son los apropiados. Además, las técnicas tradicionales de intervención en obras de arte no siempre son apropiadas para el arte contemporáneo. Aunque muchos materiales contemporáneos aplicados al arte tienen sus fichas técnicas y esto permite un acercamiento más directo, con bastante frecuencia entran en desuso en un arco temporal muy breve y los laboratorios varían su composición. Con lo cual el aprendizaje por parte del restaurador ha de ser constante y mostrando una capacidad especial para adaptarse a cada caso.

Cada día que pasa, los artistas nos traen nuevos desafíos, nos encontramos con propuestas fascinantes como la que vamos a inaugurar próximamente en el Reina Sofía con Doris Salcedo, artista colombiana reconocidísima internacionalmente que viene trabajando con un cuerpo importantísimo de ingenieros, diseñando un material que modifica la estructura del agua. Juega con la tensión superficial de las gotas, consiguiendo así que el agua no se quede en superficie, en unos puntos sí, en otros no, sino que agrupa esas gotitas y así es como se consigue leer frases en los suelos donde ella interviene. En concreto hace poesía en las calles y lo que viene a traer al Palacio de Cristal de Madrid, que va a ser muy interesante de montar y mantener durante los meses de exposición, es todo un sistema hidráulico que va a emerger desde el suelo; creando letras que van emergiendo de la nada, hasta aparecer nombres de hombres y mujeres naufragados en el Mar Mediterráneo. Veremos cómo conseguimos que esta instalación funcione adecuadamente durante todos los meses que va a estar expuesta.

En resumen, se trata de lidiar con nuevos materiales de los que desconocemos su evolución en el tiempo y con nuevos medios tecnológicos sin soporte físico, de trabajar con los artistas vivos que tienen mucho que decir y de poner en valor sus intenciones. Lamentablemente, no hay una formación específica en este campo y el arte cambia a un ritmo vertiginoso. ¿Adónde nos lleva esto? Hay una frase maravillosa de Foucault que me encanta recordarla de vez en cuando, que dice algo así como “Un trabajo no es muy divertido si no supone al mismo tiempo una tentativa para modificar lo que uno piensa e incluso lo que uno es”. Esos desafíos nos hacen crecer día a día y para ello contamos con muchas herramientas que nos van dando rigor en un camino tan arduo a veces.

Es fundamental la colaboración entre profesionales. En el arte contemporáneo el restaurador es una pieza más en este engranaje. Trabajamos con gente que entiende mucho de informática, trabajamos con electricistas, con ingenieros y, por supuesto, con curadores, que forman parte también de toda esta rueda. Entender la obra desde el punto de la materia es fundamental para nosotros, pero el conocimiento sobre el significado ayuda a crear un espectro mucho más amplio que nos garantizará que la intervención será correcta.

Asimismo, trabajamos con los artistas a diario muy activamente no sólo a la hora del montaje, sino creando un registro documental sobre lo que ellos tienen que decir, en cuanto a la conservación de su obra y cómo quieren que su obra sea contemplada en el futuro. Ahí tenéis dos ejemplos con los ayudantes de Carl Andre y con el de Hamilton. Carl Andre no quiere que sus obras se restauren, no concibe a la restauración tal cual. Andre utiliza losas industriales que toma de las fábricas en el contexto geográfico donde se desplaza a exponer la obra; allí mismo, cerca, él las selecciona. Cuando hay una mancha o una oxidación, simplemente las indicaciones son voltear la obra; él piensa que el deterioro es parte de ese elemento industrial, con lo cual es importante saberlo. El testimonio del artista es fundamental. Así, dentro de 200 años cuando las obras de arte sigan en el museo y quizá se produzca una corrosión en un elemento metálico, se sabrá si se ha de intentar eliminar o no.

Para sistematizar y ordenar los modos de trabajo, se han de crear protocolos estrictos con una fuerte base documental. Por ejemplo, una performance va a quedar en un documento. El legado es un documento, aunque se exhiba con la categoría de obra de arte, es un documento y ha de quedar reflejado cómo se tiene que exponer, en qué orden,

según las prioridades del artista. Es fundamental a la hora de hacer los informes de restauración, considerar toda esa documentación añeja que ayude a completar un significado mucho más global de la obra.

Dentro de las labores del restaurador, la investigación está en el día a día. Cada obra se concibe como algo único y diferente. Lo que implica, en ocasiones, que los trabajos previos exijan más tiempo que la propia intervención en sí. Además, la difusión es fundamental, por este motivo los encuentros como éste son fundamentales.

Nosotros nos sentimos orgullosos de poder decir que desde que se inauguró el Museo, Pilar Sedano, quien fue la primera directora del taller de restauración, creó los encuentros de restauración de arte contemporáneo. Ella siempre mostró gran interés en que los restauradores de arte contemporáneo pusieran en común, aunque fuera en reuniones de café, lo que estaban haciendo; y todo eso cobró forma hace 18 años, camino de los 19, cuando se decidió hacer la primera jornada con un formato mucho más estructurado, donde se iba a poder dejar grabado y reflejado en una publicación. Hoy estamos trabajando en la 19ª jornada para febrero; ésta sigue teniendo una vigencia importante, ha adquirido un carácter internacional, de hecho cada año viene un mayor número de profesionales latinoamericanos con el objeto de compartir esas experiencias y así lograr dar visibilidad a sus proyectos. Las jornadas son esenciales para abrir y debatir nuevas vías de estudio en cuanto a la restauración de arte contemporáneo y, por supuesto, también reflexionar de cuál es el papel en la gestión de la propia institución.

El Reina se muestra muy abierto a la crítica, cada día mejoramos con las sugerencias que nos llegan desde otras instituciones y otros especialistas. Una vez que la gente interesada presenta sus proyectos, pasan por un comité porque hay muchas solicitudes. Se pueden presentar tanto ponencias o bien en formato póster, donde los propios autores conversan con los interesados en esos proyectos. Así, se crean relaciones, toda una red realmente enriquecedora. Por eso, esperamos que ésta que es la primera jornada, llegue por lo menos hasta la 19.

Asimismo, toda esa información que se genera en la jornada, pasa a la web del Museo; todavía no está la de la 18ª, se espera que se publique próximamente. Todo está en formato pdf, se puede consultar, es realmente una herramienta muy útil, de cara al público y de cara a la institución. Dentro de nuestro propio Departamento tenemos gestión de video, donde no sólo están las entrevistas a los artistas, que contamos ya con más de 130, sino también todas las ponencias y conversaciones que surgieron a través de las jornadas. Esta información se comparte, pues la última pregunta de todas las entrevistas a los artistas es ésta: “¿Estarías de acuerdo en compartir esta entrevista con el resto de las instituciones o profesionales en el campo?”, y por supuesto todos dicen que sí.

Las directrices que nos vienen marcadas son muy claras. La gran ventaja del taller es que estamos divididos por especialidades pero a su vez estamos todos juntos, compartimos el espacio: pintura, escultura, el laboratorio químico y, rodeando un lucernario, está papel, restauración de soporte celulósico y fotografía; con lo cual estamos muy unidos, y en arte contemporáneo es casi una necesidad. En el arte contemporáneo los límites están muy borrados, es muy difícil determinar si un collage es pintura o es papel, normalmente tenemos que colaborar todos, la información que aporta cada disciplina es fundamental para que una restauración se realice con el máximo rigor. Aun así hay restauradores formados en pintura, en escultura, escultura de exteriores - ya que hay obra instalada también fuera, en documento gráfico dividido por impresión, fotografía y grabado. Además, hay una persona que también entiende de textiles y otra de video y nuevos medios. Éste último es un campo tan complejo, que hay una persona específicamente formada en arte digital. Finalmente, el departamento se completa con el área científica que engloba el laboratorio, el área de fotografía y estudios técnicos. Por supuesto, todos los proyectos se entienden como una investigación continua, como se comentara al inicio y las colaboraciones están a la orden del día.

Como tenemos un programa de préstamos tan vivo y recibimos tantas obras, las recomendaciones de conservación suelen responder a parámetros internacionales; las que a su vez hay que adaptarlas a las necesidades de nuestra propia institución. Aun así, las salas de los museos, en concreto las salas del Reina, tienen una versatilidad extraordinaria puesto que muchas veces se exponen obras juntas de distinta naturaleza y diversa índole. No es lo mismo la iluminación que requiere una fotografía que una pintura, y en la misma sala los focos se pueden adaptar a cada una de ellas. Éste es un requerimiento que pedimos cuando las obras viajan; lo mismo, por supuesto, con la humedad relativa y la temperatura estable. En el caso de España variamos ligeramente los parámetros del invierno al verano y eso es una particularidad; en España hace mucho calor y la humedad relativa es bajísima en verano, de tal manera que esos dos grados de diferencia nos suponen un margen de seguridad por si el sistema fallase, que aunque lo hiciera hay otros sistemas de emergencia. En cualquier caso, son dos grados que van subiendo progresivamente a lo largo de la primavera para conseguir tener ese pequeño margen.

La Colección del Reina Sofía es muy variada. Tenemos unas 21.000 obras en colección; normalmente atacamos las obras que se van a exponer o que van a viajar, o bien las que son más relevantes. El resto de obra en almacén está -

por supuesto - registrada, seriada, documentada y bien conservada, pero no hemos encontrado el tiempo de abordar un informe estricto de restauración. Además, ha de considerarse un trabajo en continuo movimiento. De tal manera que los informes y los estudios técnicos son habituales.

En lo referente a los nuevos medios hay que plantearse un protocolo distinto de registro de información. En cuanto a la obra digital existe el problema añadido: la obsolescencia del formato y los archivos que pueden quedar corrompidos o producir errores. El momento crítico siempre es aquel en el que la obra va a ingresar, cuando hay un nuevo ingreso en el Museo. Por ejemplo, contamos con una persona responsable que está en contacto con la galería y con el artista. Es responsable de solicitar el formato deseado que sabemos que va a tener soporte a largo plazo, pero además, es quien lleva todos los videos en sala, y se asegura de que haya proyectores y pantallas adecuados. Si un artista prefiere un tipo de proyección u otro, una pantalla o un medio diferente; es la que está encargada de todo esto, su abanico de trabajo es realmente amplio.

Como comentaba, el análisis inicial es fundamental. Después se pasa a la gestión de todos esos elementos lógicos que son los que entran en la colección, desde las aplicaciones necesarias para que la obra ruede hasta los formatos. Esto es algo que se hace en filmotecas y también en otro tipo de archivos. En el museo, además, entra en juego algo más y es que tiene que ser recibido por un espectador. Eso también debe quedar reflejado en la obra, razón por la cual, el momento de la entrevista con el artista, nuevamente, es fundamental.

Para el resto de la colección los informes son habituales. Los ingresamos en la base de datos como una manera de poder sistematizar y organizar toda la información que se inserta. Es verdad que esta base de datos está mutando, la estamos mejorando, pero simplemente porque la colección es cada vez más amplia, tenemos medios distintos y necesitamos adaptarnos a las necesidades. La ventaja que tiene la base de datos es que no sólo permite ingresar datos sino que se puede desplegar un mapa de alteraciones, vinculado a cada obra. De tal manera que cada vez que un restaurador va a viajar con una pieza, puede acceder a la base de datos y anotar cualquier variación. Todo el departamento tiene acceso a la base de datos, se pueden imprimir los informes, la información es muy abierta. Al volver del viaje, se ingresa si ha habido algún cambio y así los datos siempre están actualizados y en continuo crecimiento. Una particularidad que tiene el Museo Reina Sofía es que normalmente viajan sólo los restauradores con las obras, dada la dificultad en el transporte que este tipo de obra suele tener.

Tenemos, por ejemplo, el retrato cubista de Dalí que se está restaurando en este momento (2017). Los análisis químicos son fundamentales para nosotros al momento de intervenir una obra, los cuales distan mucho si se trata de una pintura al óleo o de una pintura acrílica. No tienen nada que ver los medios con los que vamos a trabajar. En este sentido, nuestra jefa del Laboratorio, Carmen García Muro, es la encargada de resolvernos todas las dudas que nos puedan surgir. Y por supuesto, los estudios espectrales habituales que están en casi todos los museos hoy en día, que son la fotografía con luz visible y macrofotografía, la fluorescencia ultravioleta inducida, la fluorescencia visible por luz ultravioleta. Como ejemplo, tenéis a la “Mujer en azul”, pintada por Picasso en 1901.

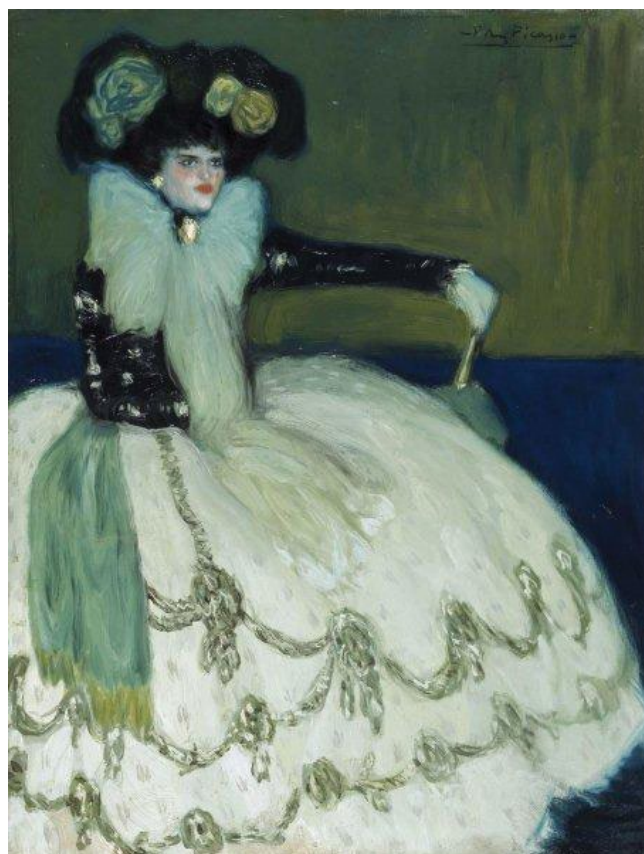
Las instrucciones de montaje son básicas, éstas incluyen la información sobre cómo se instala esa obra y cómo conservarla durante la exposición. A veces puede parecer un puzzle, como el caso de una obra de Maldonado. Simplemente marcando las pautas nos aseguramos de que los riesgos se minimicen y de que habrá una manipulación correcta. Aquí se indica hasta el número de personas necesario para su manipulación; así cuando la obra llega al museo que solicita el préstamo nos encontramos con que se tomaron todos los recaudos necesarios para evitar daños y asegurarnos el manejo correcto con los mínimos movimientos.

En ocasiones se trata de una instalación sencilla; pero ¿qué pasa cuando nos encontramos con una instalación compleja como “Tropicalia” de Oiticica? Fue muy importante documentar esta obra puesto que había una gran cantidad de objetos y de materiales muy distintos. Fue necesario distinguir qué elementos eran sustituibles en la obra, como el caso de un cactus, que no lo íbamos a guardar; o qué elementos sí necesitaban ser almacenados y en qué orden. Los planos indican cómo van las peanas, el orden de los elementos superpuestos. Antiguamente, en los archivos de los museos, encontrábamos sólo dos, tres fotos que nos hablaban de una obra y poco más. Fundamentalmente desde los años ‘70 hasta la actualidad se ha ido avanzando mucho, ahora buscamos no sólo una documentación sin más, sino un concepto de preservación vinculado también a la documentación en sí. Esto incluye salvaguardar el contenido, no sólo ese material físico que veíamos antes sino el propio significado de la obra. Para ello, para que la información se encuentre y sea de rigor tiene que ser informativa, descriptiva, ascéptica y objetiva, porque si no, caemos en el problema de encontrar información confusa que si no está bien referenciada y no sabemos dónde buscarla, el significado se verá alterado, el contexto no será entendido y seguramente nos derivará en una lectura errónea de la obra.

De esta manera, las herramientas con las que contamos en el taller son: los informes de restauración, los exámenes de los protocolos, las recomendaciones de exposición y almacenaje, los estudios ascépticos con documentación fotográfica fiel, las técnicas espectrales, los análisis químicos, las instrucciones de transporte, los esquemas, presentaciones y por supuesto, las entrevistas a los artistas.

Llegado hasta este punto, he dado un panorama general de cómo trabajamos y no quería perder la oportunidad de introducir tres proyectos particularmente interesantes con dos obras de Picasso y una de Dalí. Fue muy polémica la decisión de cómo se iban a dividir las colecciones de arte contemporáneo en España; cuándo terminaba el arte tradicional y cuándo empezaba la modernidad, dónde terminaba el arte clásico y dónde empezaba el arte contemporáneo. Se tomó una fecha arbitraria que es el nacimiento de Picasso en 1881, con lo cual en ese marco temporal encontramos muchas obras que todavía siguen siendo tradicionales, y forman parte de nuestras colecciones. Tenemos que trabajar sobre ellas con criterios tradicionales, considerando a la vez que hay artistas como Picasso que empezaron a innovar muy temprano. Es decir, hay que concebir a esas obras de una manera distinta aunque sean tan tradicionales, en el sentido de que son pinturas al óleo en un soporte habitual de bastidor.

Picasso tenía sólo 20 años cuando decidió irse a París y entró en contacto con el fervor de la noche parisina. A su regreso pintó “La mujer en azul”, obra que transgredió todos los principios académicos que dominaba la España de aquel momento, sobre todo las líneas que marcaba la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Niega la línea, ya no hay un dibujo que se vea en la pintura, sino que es una pintura rápida. Además juega con las proporciones; elonga extraordinariamente ese brazo desafiando las proporciones matemáticas en que se basaban los estudios de la época y desafía con la paleta cromática el dominio de los azules y los verdes, lejos de una visión más real de lo que él estaba viendo, en esas noches parisinas. Esta obra tiene una historia muy particular porque Picasso la presentó en una exposición nacional, como la manera de tener un reconocimiento en aquel momento; no la recogió después, sino que apareció en los años ‘50, descubierta por un historiador. En aquel momento Picasso vivía, se le informó del hallazgo y se restauró la obra, creemos en los ‘50/ ‘60, aunque tuvo varias intervenciones después. De esta manera, la obra fue reentelada, se reforzó el soporte usando gacha como adhesivo, que es habitual en España y otros países del Mediterráneo. Los restauradores están muy familiarizados con estos reentelados antiguos, en los que la harina se suele volver quebradiza, pero protegiendo la obra, más o menos se puede quitar bien. Como quedaban muchos restos en el soporte, recurrimos a técnicas habituales en papel, como el uso del agar agar. Esta alga consiguió humectar el soporte sin empaparlo y sin mojarlo, controlando la humedad. Hicimos pruebas, obviamente, y conseguimos remover la gacha restante; tras la tela no original encontramos unos parches muy toscos, y antiguos, con deflecados, y adheridos además con PVA, una de nuestras mayores pesadillas. Se consiguió ablandar con agar agar, y pudimos eliminarlo fácilmente. El resultado final sobre los desgarros fue un refuerzo muy sutil con fibras de lino, sin tejer, lavadas y peinadas; adheridas con Beva; se obtuvo un refuerzo muy delicado y respetuoso con la obra. El soporte se trabajó con la mesa de succión fría, suficiente para nuestro propósito. Se le pusieron bandas de tensión y se le hizo un reentelado flotante con una tela sintética que permitió ver el reverso.



Pablo R. Picasso. Mujer en Azul, 1901.
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Pero la magia en este proyecto no está en el soporte, que para mí fue un trabajo ejemplar, sino en lo siguiente. En 1901, Picasso decide ya no barnizar su obra. Era muy avanzado para esta época que un artista de esta índole decidiera saltarse ese paso fundamental en toda enseñanza académica. Esta obra tenía varios barnices, de antiguas restauraciones que la obra sufrió. Los restauradores sabemos que cuando quitamos un barniz queda el “rechupado”, ese halo blanquecino que luego se rebarniza y los colores vuelven a vivir, a resucitar. ¿Qué pasa cuando nos planteamos quitar un barniz sin volver a rebarnizar después? Siempre que se pase un hisopo sobre la superficie de una pintura hay algún ácido en la composición del óleo que queda adherido; por eso sucede ese pasmado. La jefa de Laboratorio del Museo, Carmen García Muro, investigó qué mezcla de disolventes exacta permitiría eliminar esos barnices sintéticos sin necesidad de tocar ningún componente del óleo. Para eso fue muy importante encontrar un algodón específico, procedente del centro de Europa, libre de ácido para hacer las pruebas. Se realizaron distintas mezclas y con la pipeta larga se depositó una gota de cada una en muestras de algodón. Luego de un minuto de penetración se analizó cada muestra. Hubo que hacer muchas pruebas con disolventes y, sobre todo, muchas mezclas para asegurarnos que las gráficas obtenidas a través de espectrometría infrarroja por Transformada de Fourier, y de pirólisis con el cromatógrafo de gases, darían como resultado la ausencia de ácidos en composición. Así es como se consiguió eliminar el barniz sin necesidad de rebarnizar y también los repintes. La pintura parece que está recién pintada. Además descubrimos unas manchas naranjas que son proyecciones de pintura del propio Picasso cuando estaba pintando. Era 1901 y pintaba con gran rapidez, fresco sobre fresco, tanto que las gotas de pintura bailaban, salían proyectadas y los restauradores del pasado lo entendieron como un error del artista y lo taparon. Fue maravilloso descubrir que lejos de ser un error era parte de esa magia de la experimentación que estaba creando Picasso en su paleta y en el lienzo.

El siguiente caso, “Objeto surrealista”, es una obra de Dalí, bajo la idea del objet trouvé, o el objeto encontrado. Consiste en un ensamblaje de distintos elementos; entre ellos, un guante hecho de chocolate real. Durante años la obra estuvo almacenada porque existía una réplica. Se decidió hacer una réplica porque la original se había partido en un momento indeterminado, en varios fragmentos y, además, habían migrado al exterior sales desde el interior. También sufrió una restauración anterior, de la que no tenemos documentación, donde habían utilizado cera para rellenar los orificios del chocolate. Como consecuencia, la cera saturaba considerablemente el tono del chocolate. Finalmente, se decidió intervenir esta obra y lo primero que se hizo fue tomar muestras de esas sales, para determinar si eran azúcares migrados del chocolate o más bien producto de un ataque biológico que había creado un depósito en superficie. Se determinó que eran los azúcares habituales, tras lo cual se comenzó una búsqueda de chocolates caducados en casas de la gente, para hacer pruebas. En un proyecto, lo más interesante es la investigación y lo más sorprendente, en este caso, es que Carmen García Muro tenía una tableta de chocolate desde hacía 12 años en anoxia. Se consiguieron todo tipo de chocolates y una lista de todos los adhesivos disponibles en el mercado compatibles con la restauración, vinílicos, acrílicos, tipos de Beva, tipos de Paraloid, todo lo que estaba a nuestra mano. Con las especificaciones técnicas de cada producto, se hicieron las pruebas para la adhesión. El material más adecuado que se encontró fue la EVA. La adhesión fue muy sencilla y fácil de resolver porque tocando un poquito las piezas se separaban. Para la reintegración, simplemente debimos asegurarnos de que iba a estar consolidado, se analizó el material y resultó que no es papel de aluminio, sino estaño, que era habitual en los envoltorios de chocolate de la época. Se decidió entonces recurrir a láminas de estaño, también conocidas como plata falsa. Poniendo sólo adhesivo en los puntos seleccionados, el estaño se depositó por encima. En este tipo de reintegraciones, como con las de oro fino, simplemente pasando un pincel por encima, las sobras se van y sólo se queda pegado en la zona donde hay adhesivo. Después se reintegró con gambring y el resultado fue magnífico.



Salvador Dalí. *Objet surréaliste*
[Objeto surrealista], 1936. Guante de chocolate.
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía.

Lo que funciona muy bien en el Museo Reina Sofía es el criterio de la mínima intervención; por eso, si bien era necesario unir ese punto que había estado quebrado, en ningún momento se planteó volver a unir todas las faltas de los lados. Es un objeto de los años '30 y eso forma parte de la magia; todas las abrasiones que encontramos, entendemos que dan información al espectador cuando las observa. En cambio, la fractura no, ha sido un daño, un accidente. Esto se incorporó en un proyecto más amplio para la semana de la ciencia, en el que se diseñó una vitrina de anoxia. Carmen García Muro llevaba años con este proyecto en la cabeza; colaboraron otras instituciones españolas como el Instituto del Patrimonio Cultural Español. Esta vitrina, donde no corre oxígeno por dentro sino que corre nitrógeno, se diseñó para su utilización en salas de exhibición. Eso fue todo un reto, por supuesto, porque había que ocultar el sistema dentro de la peana y que no crease un conflicto visual en la estética de la sala. En ningún momento se ve diferente al resto de las vitrinas, aunque los perfiles son un poco más anchos. Ahora estamos trabajando en la estanquidad, con lo cual ahora tenemos la vitrina en almacenes y estamos procurando mejorarla. Es un proyecto en movimiento.



*Vitrina con atmósfera controlada,
condiciones de anoxia.*

*Fuente: Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía.*

El proyecto más grande que estamos desarrollando desde hace varios años es el "Guernica". Es un ícono de la colección y contar con esta categoría implica también una gran responsabilidad. Es una obra que mimamos muchísimo, sobre todo por los avatares históricos a la que se ha visto sometida. La obra se expuso en el Pabellón Español de 1937 (Exposición Internacional de París), en un momento en que España estaba en plena guerra civil. Por esa razón, frente a la idea de pabellones internacionales enfocados a que cada país mostrase el progreso, la evolución y la cultura local, España se convirtió directamente en un panfleto político. Así la carga icónica que adquirió el "Guernica" en aquel momento empezó a ser fundamental y todavía hoy la tiene. Una vez que terminó la exposición, el "Guernica" de Picasso y otras obras de diferentes artistas itineraron para recaudar fondos, por distintos lugares del mundo; Europa, Estados Unidos y también Latinoamérica.

Estos traslados implicaban transportar una obra de 349,3 cm x 776,6 cm; desclavarla del bastidor y volverla a clavar. Se han contado 100 enrollados y desenrollados. Es así como llega al Museo de Arte Moderno de Nueva York, el MOMA, y Picasso llega a un trato; la obra se podía quedar en ese Museo. Además como la Segunda Guerra Mundial estaba a punto de estallar, no habría sido el momento más idóneo para que una obra tan política volviese al viejo continente. Se quedaron con la salvaguardia de la obra. Este año se cumplen 80 años desde que Picasso pintó el "Guernica" y ha sido una buenísima excusa para hacer un estudio extremadamente profundo de todas esas itinerancias, de toda la documentación que existe sobre esta obra. Una restauradora del MOMA nos manifestó que hay documentos donde años más tarde quedó reflejado cómo a final de año parte de la recaudación de las entradas del MOMA se destinaban al apoyo de los refugiados españoles en el extranjero, porque Picasso lo quería así; es algo que la verdad emociona.

En definitiva, se llevó a cabo una restauración con los criterios de la época y se consiguió salvar la obra. El procedimiento consistió en verter resina por el reverso; de esta manera se consolidó la pintura. Esto supuso un aporte importante de peso y un colorido amarillento, producto de la cera. Tanto es así que cuando se envió a España por primera vez, porque antes de París no llegó a estar en España, se le aplicó calor para ablandar la cera y poderlo enrollar. Así

voló a España. El primer sitio de exposición fue en el Casón del Buen Retiro, se expuso con una vitrina blindada muy impactante. Para el cambio de lugar al Reina Sofía hubo todo un dispositivo. En el Casón del Buen Retiro, a pesar de ser un edificio histórico protegido, para sacar la pintura, hubo que demoler una pared. Para evitar enrollar la obra se diseñó un camión específico donde el “Guernica” se metía desde la parte superior. Todo el museo Reina Sofía está pensado para esta obra. Tenemos un ascensor de carga, específico para obras con estas medidas. La obra la cuidamos mucho, es muy frágil, por supuesto. Los estudios son periódicos, se examina la obra con periodicidad. Se puede decir que está estable; Carmen García Muro toma muestras, porque todavía hoy piensa que en el “Guernica” pudo haber experimentación con otros materiales que no hayan sido sólo óleo, estamos en proceso de averiguar todas estas nuevas luces sobre el “Guernica”.



Pablo Picasso. Guernica, 1937. Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

En 2011 empezó otro gran proyecto con el cuadro, basado en el llamado Automatismo; Humberto Durán fue la cabeza pensante de este sistema robotizado que estuvo en las salas para poder desarrollar este proyecto delante de la obra. Supuso un esfuerzo muy grande desde la dirección y desde los conservadores dejar este aparato delante de la obra durante tanto tiempo. Aún así, para agilizarlo hasta se trabajaba por las noches. Consiste en introducir una cámara en la parte central de un brazo robotizado que tiene además tres movimientos -hacia arriba, hacia abajo y hacia atrás - para ajustar el enfoque, ya que es una pintura irregular. Además tiene un láser que va enfocando la cámara según nos vamos desplazando por la pintura. La luz es muy estable, puesto que los focos van insertados en el robot. Finalmente, se consiguió hacer un mapeado de 22.500 fotografías para obtener una. Se obtuvo una imagen prácticamente de microscopio, conseguimos navegar por las grietas, se hizo con luz visible, infrarroja, ultravioleta, hiperspectral, con 3D y otros estudios más. Con esta gran imagen realizamos un mapa de alteraciones descomunal; ahí se refleja cada una de las grietas, cada una de las faltas, cada uno de los repintes, residuos de cera que se han ido traspasando desde el reverso y están depositados en superficie. En conclusión, se obtiene un mapa de alteraciones que nos da mucha información, con la idea además de afrontar algún día, la limpieza de la superficie. Estamos en contacto con Annie Aviram, restauradora que colaboró en el traslado del “Guernica” a España. Los objetivos están claros, hay que marcar protocolos de trabajo, cada obra hay que plantearla como un elemento único, el trabajo en equipo es fundamental y hay que crear nexos de unión entre profesionales.



"Viaje al interior del Guernica": un estudio sin precedentes con la ayuda de un automatismo robotizado.

Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

El proyecto se volcará en una web donde se verá toda la documentación de esa itinerancia a la que se vio sometido el "Guernica" y los mapas de alteraciones que estamos desarrollando¹. Las grietas aparecen con una cercanía espectacular, el amarillo que se intuye es la cera que ha atravesado desde el reverso. La idea es que este programa, con el tiempo, sea capaz de cuantificar y de interpretar cada deterioro. Cada vez que marcamos una grieta, el programa por analogía logrará ser capaz con el tiempo de identificar las grietas en sí. Se observa también la textura de la tela y alguna de las pequeñas faltas. Supone una información muy valiosa para nosotros. Con la luz ultravioleta la cera se ve mucho más y se pueden distinguir las líneas amarillas que recorren las grietas, cera depositada en superficie. Esto para nosotros es fundamental porque nos ayuda a saber qué grietas han sufrido después del traslado. Las que tienen cera en superficie son antiguas, por tanto, las que no tienen cera son un aviso fundamental. Además, la cera se parte, es frágil y es rígida. Posiblemente, en el futuro, cuando salga este proyecto, también otras obras que hemos estado trabajando, obras de Dalí, de distintos artistas, se van a poder observar. Con el propósito de difundir y llegar a todo tipo de público, va a haber incluso información explicativa de qué es un repinte, una reintegración puntillista, etc.

Considero que en el futuro de la restauración, se ha de incluir educar a la gente sobre este trabajo, mostrar qué se hace detrás de las bambalinas, en el backstage.

1. Nota de los editores: el siguiente link muestra todo el proceso del desarrollo del proyecto "Guernica" y del automatismo: <http://guernica.museoreinasofia.es/>

Mesa: Desafíos de la conservación en la incorporación de obras de arte contemporáneo en colecciones públicas y privadas

Mercedes de las Carreras

Fernando Farina

Agustín Pérez Rubio

Coordinadora: Lucía Albizuri

Cambios de paradigma en la conservación y restauración del arte contemporáneo

Mercedes de las Carreras

Una de las características del arte contemporáneo es la multiplicidad en todas sus formas y manifestaciones. Las técnicas y materiales utilizados son infinitos y muchos de ellos no pueden ubicarse en ninguna tradición artística. Los materiales tradicionales han sido reemplazados por otros diseñados para uso industrial o doméstico y, a la vez, mezclados de maneras muy eclécticas.

Los artistas del pasado conocían extensamente las técnicas pictóricas y la naturaleza de los materiales. Con el tiempo, las técnicas evolucionaron, codificadas en las escuelas y talleres de los artistas, incorporando pocos cambios según las novedades comerciales, como ser pigmentos y resinas traídas del este de Europa. A partir del siglo XIX, con la industrialización y la aparición de los materiales sintéticos, tuvo lugar una transformación en la materialidad plástica. Los artistas comenzaron a innovar y experimentar con estos nuevos productos, mixturándolos sin poner en práctica ninguna técnica específica. Por entonces, surgió una materialidad diferente, desconocida, que no fue sometida a testeo; por lo cual, con el paso de los años, fue envejeciendo de diversas maneras. En su búsqueda de efectos novedosos, durante el siglo XX el arte recorre diferentes caminos donde lo conceptual y material se conjugan para conformar caminos creativos y estéticos originales. Así surgen el arte efímero, el cinético, las instalaciones y las performances.

Cada año, el Museo Nacional de Bellas Artes incorpora a su patrimonio obras de arte, tanto con carácter de donación como por medio de adquisiciones. Principalmente, se tratan de piezas de arte contemporáneo, que plantean una serie de desafíos; de los cuales, la evolución material en el tiempo y su cuidado en el entorno son los principales.

Como ejemplo de arte efímero perteneciente al acervo del MNBA, podemos mencionar *Analogía 1*, de Víctor Grippo. Esta pieza consiste en una estructura organizada en una cuadrícula de madera, con cuarenta papas ubicadas en los espacios. Las papas están conectadas a un sistema de planchuelas incrustadas en cada papa, conectadas por medio de cables de cobre a un voltímetro que mide la energía. La conservación de la obra no resulta sencilla ya que la experiencia ha demostrado la importancia de contemplar las variables de calidad, tipo y tiempo de conservación de las papas. Debieron redactarse protocolos para la compra de este alimento, ya que existen cepilladas, sin cepillar, de distintos colores y origen, viejas, nuevas, etcétera.

Los grandes dilemas para los restauradores del arte contemporáneo se concentran en la materialidad y en el medio ambiente que afecta a los materiales de cada pieza.

Los artistas suelen componer sus trabajos con materiales en desuso, mezclados en combinaciones diversas, de baja calidad en la mayoría de los casos, por lo que resultan frágiles y sensibles a deterioros con el pasar del tiempo. La espontaneidad artística, específica y experimental, puede observarse en el uso de materiales domésticos o industriales, materialidad no siempre restaurable.

En este sentido, los conservadores y restauradores planteamos las siguientes preguntas: ¿qué criterios y metodologías de conservación se aplican en el arte contemporáneo?, los criterios y métodos de intervención utilizados en obras de arte de disciplinas tradicionales ¿pueden emplearse en el caso del arte contemporáneo?

El historiador y crítico de arte Cesare Brandi sostenía:

“La restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo”¹.

Teniendo en cuenta estos principios, la materialidad adquiere una nueva dimensión cuando en muchos casos la inestabilidad y la compatibilidad material ponen en crisis la efectividad o viabilidad de los procesos de conservación.

Un caso ejemplificador es la obra de Marta Minujín, *Colchones eróticos*, también de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, cuyo relleno es de espuma de poliuretano, material poco estable en el tiempo, se desintegra, degrada y colapsa. Lo mismo podrá suceder, a corto plazo, con *Torso* de Liliana Maresca. La fragilidad material de la obra de arte contemporáneo es un desafío presente en toda restauración, ya que no existe una única solución aplicable a todas las situaciones, sino que cada una debe ser analizada y pensada como un estudio especial y único.

¿Qué criterio adoptar cuando el funcionamiento de una obra cinética muestra desperfectos y alteraciones visuales estéticas? Por ejemplo, en la restauración de *Bandera* de Sergio Avello, obra cinética compuesta por series de tubos de luces fluorescentes, resultó difícil conseguir en el mercado lámparas que exhibieran la misma calidad de luz que los de la pieza original.

Para la muestra *Virtual/Real* de arte cinético realizada en el MNBA en 2012, se acondicionaron piezas que no habían sido expuestas desde 1960. Durante el proceso, notamos que la materialidad del arte cinético no representaba lo que el artista había querido expresar: nos encontramos ante cajas rotas, elementos dispersos, motores y sistemas eléctricos sin funcionamiento. La restauración del corpus de obras seleccionadas requirió de trabajo interdisciplinario e investigación sobre funcionamientos y mecanismos. Como resultado de las investigaciones e intervenciones, concluimos con la importancia de elaborar protocolos de encendido, funcionamiento y guarda para evitar futuros deterioros.

La intervención de las obras de Eduardo Rodríguez, *Columna lumínica*, tuvo la particularidad de contar con la participación del artista en la toma de decisiones. Gracias a su intervención, se evidenciaron el funcionamiento de la obra y los efectos deseados. Por entonces, se encontraba en la reserva con el soporte de acrílico micro-fisurado, sin sistema eléctrico, enchufe, cable o lámparas. Simplemente teníamos ante nosotros una columna de acrílico, en mal estado de conservación dado el envejecimiento del material. El artista no solo explicó cómo funcionaba su obra, sino que también colaboró en la restauración y reemplazo de partes faltantes.

Pero ¿qué hacer con el material que colapsa, se destruye por completo o ha perdido su estética visual por deterioros materiales? La complejidad material y su evolución en el tiempo ponen de manifiesto la necesidad de documentar los deterioros materiales, su evolución en el tiempo, los procesos y tratamientos de restauración. En este punto, se ha dado un cambio de paradigmas y de criterios. Por ejemplo, surgió la figura del artista que asiste en la toma de decisiones. En esta línea, su opinión sobre lo estético, el mensaje y la materialidad en su totalidad influye en la resolución de los desafíos y amplía el conocimiento de la obra. De alguna manera, su participación alivia - en tanto acompañamiento y permite arribar a soluciones - el peso que comporta la toma de decisiones. Por otro lado, hay cambios en la documentación: se han incorporado entrevistas, encuestas, videos, registros fotográficos, filmaciones, procesos de montaje, además de las fichas tradicionales que se registran habitualmente. El abordaje hacia las fichas de condición es diferente, y el archivo de toda esta documentación también requiere de cambios y actualizaciones constantes de formatos. Al trabajo interdisciplinario de investigación que se realizaba entre historiadores de arte, químicos y restauradores, se suman nuevas figuras: técnicos, electricistas, el artista, registros, entre otras.

1. Cesare Brandi, *Teoría de la restauración*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1995, p. 16.

Nuevamente, un interrogante: ¿qué sucede con las nuevas tecnologías que tienen una rápida obsolescencia y requieren actualización constante? La obra *Triángulos concéntricos* de Crespín representa un desafío, ya que para la instalación de la obra dependemos de un programador especializado que opera un *software*, cuya tecnología debe mantenerse actualizada.

La documentación de las instalaciones como: *Picnic a orillas del río Paraná*, de Mónica Millán, es un ejemplo de complejidad. Está formada por 148 elementos (como flores, una manta, sonidos) que deben ser documentados y acondicionados para guarda. Gracias a la entrevista y a la conversación que mantuvimos con Millán, pudimos registrar detalles del montaje y acordar qué soportes secundarios podrían ser reemplazados en el futuro.

Otro de los factores que deben tenerse en cuenta son las condiciones ambientales que influyen en el proceso de envejecimiento material. En este sentido, la conservación de nuevos materiales sintéticos, ciertos plásticos o fotografías que requieren de condiciones específicas de bajas temperaturas, resulta un verdadero desafío cuando éstas están combinadas con otras.

Sabemos que hay parámetros de humedad relativa y temperatura para las diferentes tipologías de obras. ¿Es posible “negociar” los parámetros de conservación para responder a las necesidades de cada uno de los materiales que componen una misma obra? No podemos “negociar” si deseamos que perduren en el tiempo. Sin embargo, debemos ser flexibles. ¿Pero cuál sería la flexibilidad? Ser conscientes de que, en muchos de los casos que se nos presentan, no podemos cumplir con la totalidad de los requisitos. Como parte de las condiciones medioambientales, es preciso considerar los sistemas de guarda, con más espacio, la fragilidad, la manipulación.

Podemos reflexionar que cuando las producciones han perdido la integridad estética e histórica se consideran ruinas, aún si son de artistas contemporáneos. En estos casos, uno debe, por un lado, evitar reconstrucciones descuidadas, y por el otro, realizar conservación simplista, que harán que el objeto pierda su capacidad de transmitir el mensaje artístico original. Queda en nuestra conciencia determinar qué cambios materiales e intervenciones son aceptables sin distorsionar la percepción del mensaje artístico.

Los restauradores nos enfrentamos a una serie de transformaciones: cambios de paradigmas, de actitud, de visión. Y como parte de este nuevo escenario, se modifican, además, las metodologías de trabajo en las maneras de documentar y de archivar los datos, y en un mayor énfasis en la conservación preventiva que, precisamente, busca evitar algunas de las intervenciones que mencioné con anterioridad. Es así donde el restaurador enfrenta nuevos desafíos, debe incorporar nuevos conceptos y criterios a aquellos tan celosamente respetados, como la mínima intervención, la reversibilidad y estabilidad de los materiales. A esos les agregamos conceptos nuevos: sustitución, reparación, cambio, migración, reconstrucción, copia, réplica.

Las claves son trabajar interdisciplinariamente - incorporando, a la vez, a los técnicos - y contemplar la especificidad del arte contemporáneo, ya que requiere más espacio, recursos, tiempo, diversos enfoques de investigación material. En simultáneo, es prioritario avanzar de modo constante en la actualización de la información digital para sortear algunos inconvenientes, como la disociación de los datos, su obsolescencia o su pérdida.

Para finalizar quiero extender mis agradecimientos al Ministerio de Cultura de la Nación; a la Directora Nacional Claudia Cabouli de la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales y su equipo; a las direcciones Ejecutiva y Artística del Museo Nacional de Bellas Artes y al equipo de trabajo del área de Gestión de Colecciones del museo.

El problema no es sólo el objeto

Fernando Farina

Si bien se conoce más mi trabajo en la conformación de la colección de Arte Contemporáneo Argentino que dio nacimiento al Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO), que es una de las mayores colecciones de arte argentino contemporáneo, sino la mayor; desde hace unos años estoy asesorando a las autoridades del MNBA en la incorporación de obras. Por eso me siento responsable de que en este momento haya piezas como la columna de huevos de Miguel Harte. Y aunque está bien que exista una columna de huevos en el Bellas Artes, debo aclarar que es un caso muy distinto a cuando se generó el MACRO, que se dedicó específicamente al arte contemporáneo, reflexionando sobre él. El MNBA apunta más a obras históricas. Lo que pasa es que cuando se piensa en esa obra de Harte, que es de 1990, ya podríamos decir que es una pieza histórica, realizada en un momento particular y representativa de las prácticas artísticas de la época. Integró una de las primeras muestras que hizo, con curaduría de Gumier Maier, y eso nos llevó a seleccionarla especialmente; pero el objeto no existía más, estaba destruido, por eso es interesante ubicarse en esa situación y en el desafío que significó su recuperación.

Hay algo extraño en todo esto de recuperar un objeto perdido; la reproducción de los objetos es una práctica que se viene desarrollando en los últimos tiempos, siguiendo ciertas normas no escritas, pero no es una práctica nueva. Pensemos por ejemplo en el caso de Marcel Duchamp. Recuerdo que cuando era chico y desconocía sobre el tema, en dos viajes sucesivos vi dos mingitorios, uno en el Pompidou y otro en el Museo de Filadelfia. Quedé perplejo y me pregunté “¿Pero cómo? ¿Qué pasó? Si yo lo había visto allá y ahora veo que está acá”. Después supe que Duchamp había reconstruido esa obra muchos años después, pero no haciendo un solo objeto sino varios. Ese tipo de gestos se pueden entender en el arte contemporáneo porque desnudan cómo hacemos hincapié en el objeto histórico y lo fetichizamos, cuando seguramente lo más importante es apuntar al concepto y lo que significa.

Entonces cuando hablamos de la materialidad, hay que advertir que ésta muchas veces no ocupa el lugar central aunque, por supuesto, es fundamental, y vale el ejemplo que di porque contradictoriamente estoy hablando de materializar un concepto y hacerlo “obra” nuevamente. Pero lo cierto es que la idea es superadora, no apunta específicamente al objeto en sí sino al concepto y a la importancia de la recuperación de ese objeto.

He tenido experiencias muy diversas en ese sentido. Otro ejemplo lo pueden ver en la muestra de Liliana Maresca en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), donde está el carrito de cartonero, el carrito blanco, que es una obra que pertenece a la Colección del Museo de Arte Contemporáneo Rosario (MACRO), que es otro caso de una obra desaparecida y reconstruida. Cuando se pensó el proyecto para la colección del MACRO teníamos varias razones para reconstruir la obra. Maresca no solamente nos parecía una artista fundamental sino que además, aunque ella ya había muerto, no había pasado tanto tiempo de la producción de la obra, es decir, no era que habían pasado más de 20 como en el caso de Miguel Harte. Fundamentalmente pensamos en reproducir una obra anticipatoria de algo que pasaría en el país: la proliferación de los cartoneros en Buenos Aires. Esto se decidió a pesar de que la obra era mucho más compleja, porque en realidad esa pieza integraba una instalación de cuatro objetos que se llamó “Recolecta”. Por eso, podría decir que nosotros rescatamos; tal vez de alguna manera, violamos y fetichizamos ese carrito blanco. Es decir, tomamos como referencia las pocas imágenes que había (fotografías, filmaciones) y los recuerdos de los protagonistas de la época; pero contratamos al mejor especialista para reproducir este tipo de obra, un maquetista de primera línea que hizo una pieza extraordinaria. Porque ese carrito, que para su conservación es desarmable y fácil de restaurar, es un trabajo excelente. Pasado el tiempo, ahora tengo la curiosidad de saber cómo se lo considera, si obra o simple objeto. Yo mismo me pregunto si está fetichizado de tal manera que cuando lo prestaron para la muestra del MAMBA, el MACRO pasó una cotización de 100.000 dólares que es lo que debe costar la obra, o de \$10.000, que es el costo de la reproducción. Ése se convierte también en un tema central. En este caso, el problema también es que se estaba tratando de hacer una lectura de la artista, ya que Liliana Maresca había muerto. Así que era todo un desafío para la institución.

La directora del IICRAMC, Gabriela Baldomá, trabajó en otro caso emblemático de la colección del MACRO: la obra “Jaula con Aves” de León Ferrari, que se incorporó estando el artista vivo. En ese caso, sí se pudo armar un protocolo a respetar a partir de la voz de León. Había una regla del museo: las obras debían ser catalogadas y si el artista estaba vivo, en la catalogación debía estar también su opinión acerca del significado de la obra y su conservación. Si bien no se puede generalizar, esa referencia puede ser lo más importante de una obra, porque la idea, el propósito que tiene el artista al hacerla es fundamental y eso se debe tener en cuenta en el futuro; ya que no necesariamente para conservar esa obra haya que conservar el objeto, sino la idea, y eso es un aspecto muy importante a considerar.

Otro ejemplo interesante para sumar otra problemática es el caso de la obra de los baños de Roberto Plate, que se realizó por primera vez en el Instituto Di Tella en el '68, en plena dictadura de Onganía. Yo recuerdo que cuando se discutía la incorporación de esa obra a la colección del MACRO, la duda era cómo hacerla. Recordemos que en el Di Tella se presentó como dos falsos baños donde la gente entraba y en su interior había hecho escrituras para denunciar la dictadura, lo cual generó que la policía fuera al lugar y los clausurara. De hecho lo que quedó como registro, como imagen para la historia, fueron los baños con las fajas de clausura. Me parece interesante como ejemplo, porque esa obra se volvió a hacer varias veces, como en PROA e inclusive en arteBA donde se expuso con la intencionalidad de venta. La pregunta que nos hicimos cuando pensamos en los baños, mucho antes de que se hicieran esas reproducciones, era si valía la pena tener esos "objetos" baños o simplemente tener el registro de esos baños históricos. Ése es otro interrogante muy importante. De hecho, nunca el museo reprodujo los baños, aunque tendría el derecho de hacerlo; tal vez porque la falsedad del uso en la actualidad llevaría - como pasó cuando se reprodujeron - a que la gente anoticiada entre en un juego que seguramente desvirtúa aquella idea inicial y su importancia en la historia. Esto nos lleva a otra cuestión que tiene que ver con la exhibición y que me parece sumamente interesante en el arte contemporáneo. Así como atarse al objeto puede ser problemático, también el arte contemporáneo da posibilidades de reproducción y de hacer copias de exhibición. Si las instituciones trabajan correctamente en ese sentido a la hora de incorporar las obras, estas opciones pueden reducir significativamente los costos. Porque el carrito de cartonero de Liliana Maresca no tiene por qué ser cotizado en USD 100.000 sino en \$ 10.000 y se puede hacer infinitas veces, lo que asimismo da la posibilidad de que esa obra se rescate y tenga mucha más visibilidad. Para cerrar la historia, sólo les comento que en este momento el carrito de cartonero no solamente está expuesto en el MAMBA sino también en Estambul.

El Museo del Futuro

Agustín Pérez Rubio

Hace 20 años cuando se hacían este tipo de jornadas, los directores y los curadores casi no estaban invitados; por eso, me parece importante que gente que tenemos el deber y el derecho de adquirir obras para una colección de arte contemporáneo, pública o privada, estemos invitados acá.

Los profesionales del medio estamos haciendo museos cada vez más articulados, más interdisciplinarios e interdepartamentales. En esta labor, es fundamental que las personas que detentamos la responsabilidad de esas colecciones - directores, conservador jefe, jefe del departamento de conservación - trabajemos conjuntamente con los investigadores, los historiadores, los montajistas y todo el personal que se encarga incluso de la producción de la exposición.

Es fundamental, en este sentido, entender de qué manera esa responsabilidad y esa ética se tienen que dar en el momento no tanto de la conservación sino en el momento de la adquisición; ¿por qué lo digo? Porque he visitado museos u otras instituciones que por una cuestión de aplicar una visión contemporánea, adquieren piezas para las que no tienen los recursos para poderlas conservar. A nivel internacional, he visitado colecciones donde las lámparas han caducado y no tienen exactamente la tecnología que requiere la pieza; donde el papel está chamuscado y han hecho una reinterpretación de esa pieza sin consultar al artista. Considero que en el momento de adquirir, los departamentos de conservación tienen que estar absolutamente involucrados dentro de lo que es el espectro de esa colección. En primer lugar, tenemos que ser conscientes de hasta dónde, por ejemplo, puede llegar un museo provincial, un museo regional, un museo de un país que no tiene esa tecnología, que no tiene incluso ni los almacenes ni la temperatura ni la humedad requeridos. En un período de 10 años, el responsable de esa colección - el curador en jefe o el director - será quien detente el poder o la dirección de esa colección; se va a conservar pero a partir de los 20 o 30 años esa pieza va a desaparecer, va a estar en malas condiciones, hecha un harapo.

En segundo lugar, tenemos que ser conscientes de la manera en la que tratamos con el arte contemporáneo: lo hacemos con algo vivo, algo presente. No tenemos consciencia de la historia en el momento presente, sólo estudiamos a Picasso, al Guernica, a Dalí; pero ¿qué pasa con una obra de Diego Bianchi?, ¿qué pasa con una obra de alguien que se está exponiendo aquí? Tenemos al artista vivo, y eso es fundamental; parece que el artista sólo interactúa con el curador; pero si vamos a adquirir una obra de él, el Departamento de Conservación lo tiene ahí para preguntarle, para estudiar con él e incluso luego para proponerle determinadas cuestiones. La institución tiene el deber de preguntarle e increparlo también al artista, que es quien detenta la propiedad intelectual de la obra. En este sentido, para el caso de obras realizadas con materiales caducos que requieren un re-enactment, una reinterpretación de la pieza, es fundamental una evaluación de esa pieza en términos de la futura conservación. Para ello se recurre al artista, se le hacen una serie de preguntas y entrevistas, se toman fotografías; el propio departamento de conservación propone alternativas (por ejemplo, para cuando una determinada tela en 20 años se rompa, se plantea si se utiliza la misma o si se reemplaza por otra de otro color, o por otro tipo de tejido). De esta manera, el restaurador no tiene que imaginar ni estar sobre las pistas de lo que posiblemente habría hecho el artista en el futuro. Muchas veces los artistas no piensan en estas cuestiones, pero los museos que detentan el derecho de poseer obras de arte también tienen el deber de conservarlas.

El artista muchas veces piensa: "No, lo mío es hacer la obra"; entiendo que tampoco los artistas piensan: "Mi obra va a estar mañana en el MOMA o en el Museo Nacional de Bellas Artes, dentro de 200 años"; pero al contrario, él no lo tiene que pensar. Pero el museo que detenta esa propiedad, el derecho de tenerla y también el deber de conservarla, tiene que empezar a hacer una cosa. Y ahora ya el tercer punto que para mí es esencial, sobre todo en este contexto en el cual yo me he encontrado en el 2014, que es la legalidad.

En este sentido, existen museos que nunca hacen un contrato de adquisición. En un contrato no solamente se estipula esa transacción económica. No solamente es una factura, no solamente figura lo que se está comprando, sino que se determina qué deber tiene el museo en cuanto a la conservación y exposición de la obra. Es decir, las cuestiones de la exhibición que ayudan a los curadores y también a los conservadores, tienen que estar presentes en la legalidad. De esta manera, se evitan problemas legales como sucedió con los herederos de Lygia Clark y el caso de la reproducción de una fotografía en la Bienal de San Pablo. Todas estas cuestiones que ahora nos preocupan - los herederos, el mercado, cómo conservar las obras de arte, qué hacer conceptualmente con esa obra, si hacer un re-enactment, si hacer una reposición - son fundamentales asentarlas en un contrato; en una firma mutua entre el artista, el galerista, etc. En cierta manera, también hay una especie de asesoramiento en beneficio de la institución, con el

objetivo de perpetuar, de conservar la obra pero también de entender la obra conceptual del artista. En este sentido, los restauradores, los curadores e investigadores tienen que trabajar conjuntamente para entender realmente cuál es el desafío e intentar volver sobre las huellas de ese artista.

El museo también tiene que tener un compromiso con el devenir de la institución. ¿De qué vale hacer cien exposiciones si la obra la tengo arruinada? La voy a exponer y no es que huele a naftalina, sino que tiene la pintura agrietada, se ven sucios los pigmentos, etc. En algún momento hay que hacer esa valoración. No solamente a la entrada de la obra sino en los presupuestos. Que los almacenes estén en condiciones, que semanalmente se hagan repasadas en la colección, ver lo que se exhibe y lo que no se exhibe. El dinero se gasta en la colección pero para lo que se ve; si se expone otra pieza que no se tuvo en cuenta durante 10 años, ya va a ser irremediable esa conservación. Por último, también está la puesta al día de las herramientas, por ejemplo, de los termógrafos; entender realmente las cuestiones técnicas de los departamentos, se usen o no.

Con respecto al presupuesto y a las dotaciones, hace falta un incremento mayor, especialmente en los museos públicos y los museos regionales, que en muchas ocasiones no tienen las colecciones con una puesta al día. Hace falta mayor incremento en los presupuestos y en las dotaciones de estos museos que no son solamente el Museo Nacional de Bellas Artes por citar uno de los más importantes.

Por último, agradecer. En definitiva es importante empezar a dialogar sobre lo contemporáneo y hasta dónde llega la labor del curador, del director, del conservador; cómo pueden trabajar de manera mucho más integral dentro del Departamento de Colección y Exposición, Curaduría, Investigación de la Colección y Restauración o Conservación de manera conjunta e integral en la puesta al día de esa colección que se ve y en la que no se ve también.

Mesa: Miradas sobre la materialidad en contextos de exhibición, traslado, reinstalación

Luis Felipe “Yuyo” Noé

Cecilia Ivanchevich

Elisa Martínez

Coordinadora: Mercedes de las Carreras

Diálogos con el artista y su curadora

Luis Felipe “Yuyo” Noé - Cecilia Ivanchevich

Cecilia Ivanchevich (CI): A Noé no sólo lo conocen, sino que muchos lo han estudiado, sobre todo su obra de los '60; por eso creía que era importante hacerlo participar de esta mesa, en el contexto de esta exposición, y poder hablar de su obra del 2000 en adelante. Ver cuáles son las diferencias y los desafíos que se han mantenido en su obra a lo largo del tiempo.

Vamos a hablar puntualmente de dos casos. Uno, “La estática velocidad” que es una de las dos obras que Luis Felipe Noé trabajó en el año 2009 cuando Fabián Lebenglik lo invitó a representar a la Argentina en la Bienal de Venecia y para esto la propuesta era generar obra nueva. Esas obras nuevas que Noé preparó fueron dos grandes murales. Uno es el que está exhibido actualmente en la sala del pabellón, que es “La estática velocidad”, que es de quien vamos a hablar hoy, y digo quien porque ya tiene entidad propia.

La otra obra de la que hablaremos que formaba parte de ese envío es “Nos estamos entendiendo”, que tiene la particularidad de conformarse casi como un archipiélago, un conjunto de piezas que funcionan como islas en un mapa llamado pared. Esta obra está pensada en partes, pero a su vez tiene algo de fusión de la materialidad propia de una pintura, un dibujo pintura pero, por el otro lado, a la hora de instalarse es casi un site specific; siempre se está adaptando al espacio en donde se expone. Es muy importante la relación entre las piezas y la relación con el espacio. Entonces ahí también me interesaba que Noé nos hablara como artista irreverente, no sólo desde el punto de vista de sus postulados en forma conceptual, sino en cuanto a la materialidad. Yuyo, te voy a pedir un gran esfuerzo: que no nos hables sólo de los '60 sino que también nos hables de hoy, de cómo encarás los materiales hoy y qué te importa o no te importa de esos materiales.



“Nos estamos entendiendo” (2009) de Luis Felipe “Yuyo” Noé.

Acrílico y tinta sobre papel y tela.

Fotografía tomada por Estudio Roth.

Luis Felipe Noé (LFN): Eso de que es un gran esfuerzo callarme sobre los años '60 es todo lo contrario, es un gran placer porque estoy harto que se me relacione con los años '60. Lo único que puedo decir con respecto a los '60, a pesar de todo, es que en ese momento era tirar materiales diferentes, a que se conjugaran. Yo tenía el taller compartido en ese momento con Alberto Greco y él me contagiaba ese juego. Juego que ha planteado muchos problemas pero no voy a hablar de eso. Voy a hablar, como me pidió, de la actualidad en la que sigo jugando pero con otros materiales que cuando pinto un cuadro no ofrecen muchos problemas. Son acrílico, tinta china, tinta de colores pero acrílica. Pinto sobre tela y sobre papel, en el caso de este último, muchas veces es maruflado. El amigo Ariel de la Vega ahí sentado me aconsejó que hay que tener mucho cuidado con el maruflado, tema del que no puedo hablar sino los que saben. Hasta ahora creía que no había problema con el maruflado. La mayor parte de la obra de Alechinski es maruflado.

Eso es en las cosas planas. La obra de Venecia es una obra también plana pero de una dimensión muy grande, 11 metros de largo. Entonces era obligatorio el “marouflage” porque eran trozos que se iban pegando: hacía los recortes, los recortaba y pegaba. Además el otro problema de esa obra es que tenía 11 metros y, por lo tanto, un sólo bastidor era imposible. Entonces hicieron dos bastidores y se superponía una parte sobre la otra para que cuando se armara hubiese una continuidad; era una solapa que salía. Esa obra indudablemente cuando no está expuesta está enrollada y de esto puede hablar más Cecilia que yo, dado que Cecilia ha coordinado el montaje casi 10 veces.

CI: Les voy a ser muy breve, esta obra realmente encierra parte de la poética del caos que trata Noé y tiene que ver con ese título tan poderoso que le puso a su obra que es “La estática velocidad”. La obra, en definitiva, resume esa idea de caos que maneja Noé y cómo lo lleva a la obra. Noé es un artista que trata de atrapar el tiempo en una obra absolutamente estática. Él sigue defendiendo desde la pintura este postulado en función de este dinamismo donde también pone al espectador en esa situación dinámica. Si se fijan, esta obra la están viendo ahora en una situación contextual y aparece como una obra absolutamente abstracta. Cuando uno se acerca, se va encontrando con situaciones de muchísima figuración.



*“La estática velocidad” (2009) de Luis Felipe “Yuyo” Noé.
Acrílico y tinta sobre papel y tela.
Fotografía tomada por Estudio Roth.*

LFN: Creo que hay mil personajes.

CI: Exacto, él iba trabajando en la superposición de papeles; luego éstos por medio del “marouflage” se fueron adhiriendo. Cuando en el año 2009, se exhibió esta obra la primera vez, en la librería Mondadori, en Venecia, el tema del traslado fue muy complejo porque justamente ahí no hay lugares de guarda. Entonces hubo prácticamente que desarmar la obra en la calle para poder ingresar las partes a la sala, armar la obra en la sala y, en ese momento, realizar la fijación entre solapas. Como dice Noé, en ese caso, trató de disimularse; porque como ustedes después van a tener el gusto de ver la obra en la sala, se van a encontrar con que en este momento se ha tomado la decisión de no generar una sujeción. ¿Por qué? Porque justamente fueron 10 las veces que se armó y desarmó esta obra en 8 años; es decir, casi hay años donde se ha armado y desarmado hasta tres veces esta obra, sólo entre el año 2015 y 2017 ha

podido descansar. Es una obra que no sólo conserva el dinamismo del propio Noé, eso que está hablando a través del caos, sino que es una obra que en sí misma no ha tenido descanso. En este sentido, esta decisión también fue importante para preservar el papel, el que si bien es de un gramaje suficiente para permitir la movilidad, está teniendo algunos pequeños desgarros que queremos curar antes de que esa fijación y tracción permanente puedan llegar a desgarrarlo más. En el 2010 se tomó la decisión de no hacer más esta fijación permanente porque se llevaba a cabo por medio de papeles. Se hacían pequeñas solapitas de papel y posteriormente se cortaban, lo que obviamente traía muchas dificultades para la obra. Además, de tantas veces que se iba moviendo la obra, también se iba agregando material, con lo cual, obviamente, no se lograba ese efecto de fusión que quería Noé. Entonces, en esta instancia, cabe la pregunta acerca de cuál es la intención del artista; justamente pensando en ello es que se fueron viendo las distintas variables de cómo acomodar la obra.

Como decía, en el año 2010 se tomó la decisión de dejar de colocar esas solapas, se le puso Mylar y se generó una adhesión con cinta bifaz de poca adherencia entre Mylars de las distintas caras para generar esa tracción leve y adherirlas de forma parcial. Siempre había igualmente una blandura, una laxitud propia del peso del material. En ese sentido, también hay otro hecho a marcar con respecto a la materialidad, a la dinámica que tiene la obra en ese trayecto de tiempo y también en el caso de que el artista sigue la obra: es un artista que no trabaja con bocetos o con planos o con el rigor de armar un documento señalando de qué manera hay que seguir esa obra. Eso genera que cuando suceden algunas situaciones hay que pensar en cuál es ese factor que le importa al artista para poder acompañarlo; porque el punto es que Noé ha querido repintar algunas partes posteriormente para poder acomodar la obra en función de eso.

Con respecto a la exposición propiamente dicha que está ahora en el Museo Nacional de Bellas Artes (septiembre 2017), la obra "Entreveros" (2017) abre con una gran instalación que Noé hizo con su equipo y que reúne y condensa estos tres planteos.

A mí me interesaba que Noé nos contara cómo encaró también la materialidad de esos planteos. Por ejemplo, hay suma de bastidores como en los años '60, también hay espejos, espejos quebrados, materiales espejados, bastidores irregulares, volúmenes, cerámicos, muchísimos materiales que fueron mezclados y para esta unión utiliza el dibujo, la pintura y otro material que también se sale que es el Liquid Paper.



*"Entreveros" (2017) de Luis Felipe "Yuyo" Noé.
Vista frontal.
Fotografía tomada por Estudio Roth.*

*"Entreveros" (2017) de Luis Felipe "Yuyo" Noé.
Vista reverso.
Fotografía tomada por Estudio Roth.*



LFN: No tengo mucho que contar porque es tan evidente la obra que desde el punto de vista de la experiencia de materiales, lo que puedo decir es que, hay cuatro variantes. Primero, la que se hace y gracias a que Andrea Allen ha hecho mucho, que trabaja con material como el que está en el medio a la entrada que es como una gran escultura pintada y ella lo hace con...

CI: Poliestireno expandido de alta densidad.

LFN: Lo que comúnmente se dice telgopor pero muy preparado de tal manera que cuando se lo toca parece madera. Y yo lo pinto después. Ella me lo hace, hablando conmigo pero también tomando bastante iniciativa ella, sobre todo porque ella está bastante con las manos en la masa. Pero esto es aparte, la va haciendo de acuerdo a lo que me va interpretando. Ahora la pintura ya es otra cosa. De todas maneras luego están los bastidores de forma irregular que me los hace Fabián Lopardo. Él también me hace los marouflage y tiene una habilidad extraordinaria para trabajar los bastidores de manera irregular. Muchas veces me los hace de manera irregular y yo después los pinto pero esta vez quise dejarlos al desnudo y en algunos agujeros también el polietileno. En cuanto a la otra parte es una parte de espejos rotos que simplemente juegan con fragmentos de pintura que continúan el ritmo de los espejos rotos. La otra parte es cerámica que la hice junto con Natalia Revale que es una colaboradora, y lo armé pintándolo, es decir, las mayólicas están ordenadas y desordenadas simultáneamente, algunas buenas partes coherentemente ordenadas y después todas desordenadas y luego lo continuamos con pintura acrílica a los costados. Y después esta la otra parte que son simplemente bastidores, bastidores no rectangulares pero sí con palos rectos y juegan de manera irregular, y con muchos palos, y el otro material que hay...

CI: Es un PVC espejado que se prevé recambio en el futuro, esto es interesante de marcar. Ahora sería bueno que hables un poco de cómo hoy pintás, y qué usás.

LFN: El problema es que yo he hecho muchas instalaciones en los años 60 y después las tuve que tirar. Hay en la exposición una que está semi-restaurada, por lo menos conservada en un 80% que se llama "Ser nacional", después se hizo una en el '90 y pico, 94, y otra en el 2000. La del 94 el Sr Pino del Museo de Arte Moderno sabe muy bien, porque la guarda en el sótano del museo y espero que alguna vez salga del sótano pero en todo caso él sabrá cómo se arma; que lo sabe muy bien; y otra que hice también con polietileno para mi exposición de Fortabat bueno...

CI: Me gustaría que hablaras sobre la pintura misma, no sólo cómo pintabas en los '60 sino cómo pintás hoy.

LFN: Ay, iyo qué sé cómo pinto hoy! Todo es como un juego, entonces de repente empiezo con el color; ahora me interesa cada vez más la relación entre la línea, no es la línea que dibuja en forma cerrada; sino jugar con la línea y de repente se cierra y de repente se abre y eso generalmente lo hago con tinta china o de repente tinta de color acrílico y con acrílicos y punto final.

Conservación de Arte Contemporáneo. Problemática vs. Soluciones en el Museo Vidal de Corrientes

Elisa Martínez

El Museo Provincial de Bellas Artes “Dr. Juan Ramón Vidal”, de la ciudad de Corrientes, Argentina, cuenta con un edificio cuyas características arquitectónicas son predominantemente italianizantes, sobre todo en su fachada. La construcción corresponde a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. La propiedad fue donada por la viuda del Dr. Juan Ramón Vidal, quien fuera gobernador de Corrientes en dos oportunidades, y alberga hoy en su patrimonio, aproximadamente 700 obras.

En este mundo patrimonial que conforma esta destacada institución correntina, encontramos obras como las de Benito Quinquela Martín, Juan Carlos Castagnino, Emilio Petorutti, Enrique Policastro, Alejandro Christophersen, Fray Guillermo Butler, Eduardo Sívori, Fernando Fader, Pío Colivadino, etc; cuyas firmas poseen renombre nacional e internacional, como también otros, que cuentan con reconocimiento a nivel regional, pioneros de la historia del arte local. Son ellos: José Negro, Antonio Ballerini, Octavio Gómez, Agustín Orts Mayor, Chela Gómez Morilla. Las mencionadas firmas pertenecen a una etapa de la historia del arte con una metodología convencional donde las técnicas más frecuentes giraban en torno a la pintura al óleo sobre soporte textil, la pintura acuosa sobre papel, dibujos realizados con grafito o carbonilla, distintas técnicas del grabado, como la xilografía, litografía, aguafuerte, monocopia, etc.

Con el correr de los años, este museo fue acrecentando su acervo a través de compras, donaciones y premios adquisición, ampliando de esta manera, la temática y la materialidad. Esto se hace palpable con la presencia de obras de arte contemporáneo, efímeras y conceptuales.

Además de la problemática en relación a la conservación de estos bienes, surge la necesidad de espacios adecuados dentro de la institución para exhibirlos y albergarlos. Para ello, se promueve la creación a corto plazo, de un Museo de Arte Contemporáneo en Corrientes.

Aquí, se detalla una obra considerablemente ejemplificadora de lo expuesto anteriormente; su título es “Niño silvestre. Aichecharanga”; su autora es una artista paraguaya, Emilia Musacchio Neumann. La obra fue creada en el año 2006 y se trata de una instalación construida con materiales diversos. Sus dimensiones son 190 x 250 cm de largo y 550 cm de frente. La materialidad en esta obra representa una casilla o vivienda en medidas reales, en un barrio de pobreza extrema. Está confeccionada con material encontrado en la basura, por lo tanto, se cuenta con maderas de descarte, latas, chapa de cartón y fibrocemento, bolsas de plástico, un moisés de mimbre, textiles de diversas características y texturas que componen el ajuar de este último, tierra apisonada y yeso pintado.

En 2008, obtuvo el Primer Premio Adquisición en el Salón Regional de Artes Visuales, a través del cual, la obra pasó a formar parte de la colección del museo. Cuando ingresó al patrimonio, con su respectivo número de inventario y documentación, se separó a la misma en dos. Por un lado, el moisés con el ajuar y textiles, que fueron trasladados a la reserva técnica; por otro lado, el resto de la casa, que debido al alto grado de peligro que provocaría al resto de las obras depositadas allí, fue embalada con bolsas de plástico de alta densidad y dejada en un lugar abierto, lejos del patrimonio original.



Emilia Musacchio Neumann.
"Niño silvestre. Aichecharanga", 2006.



Emilia Musacchio Neumann.
"Niño silvestre. Aichecharanga", 2006.
Fuente: <http://paulocesarl.blogspot.com/2012/06/>

En el 2015 se planteó volver a exhibirla, para lo cual tuvimos que solucionar algunos daños menores, sobre todo en el moisés. Además surgió el planteo de cómo volver a emplazarla, exhibirla en las condiciones originales. Como no podemos modificar el concepto que le había dado la artista a esta obra, entonces tomamos contacto con ella en Asunción (Paraguay) y así es como nos dio material: fotos que corresponden a cuando fue creada la instalación en Asunción y el plano donde dice puntualmente dónde debe ir el moisés dentro de la casilla. Estableció cómo tiene que dar la luz sobre el moisés y qué características debe tener el entorno. A su vez ella tuvo un detalle importante desde el punto de vista de la conservación. Ella tuvo en cuenta que la obra se exhibiría en una sala de arte o museo y entonces tuvo la consideración de incorporar una placa de metal como base para que la tierra apisonada sobre el piso de la casilla no dañara al piso del museo. Aparte les quiero aclarar que todo este material lo confeccionó por escrito. Hay también un breve video de mala calidad, pero que nos da una idea de cómo volver a instalar la obra.

Aparte, en cuanto al nombre de la obra, por ejemplo, ella habla del original, del título y tema, del análisis técnico, de cómo debe ser la casilla con las medidas estrictamente estipuladas, cómo debe ser el moisés. O sea, qué es lo que ella pretende cuando el público entra; porque se trata de una obra que es interactiva. Ella trabaja con los sentidos: el observador ingresa y vive, siente el olor de la madera, de la basura y a su vez sufre un impacto al levantar el tul entre el mosquitero que se halla sobre el moisés y ver ese trozo de carne. Ese trozo de carne inicialmente había sido concebido como un trozo de carne real, pero cuando ella gana el premio, decide hacer una réplica en yeso pero con el mismo peso. Ese trozo pesa tres kilos, porque ella hace la referencia de que un niño cuando nace pesa alrededor de esos 3 kilos de carne. Incorpora todo un concepto social, desde la experiencia de vivir en un barrio carenciado, cuestión que expresa minuciosamente en este escrito. De tal manera, nosotros podemos volver a exhibir esta obra con toda la tranquilidad de que estamos cumpliendo con su concepto tal cual como ella ha concebido esa obra.

Por ello deseo brindar por muchos desafíos más porque de eso se trata la vida justamente, la vida del restaurador; el desafío es parte de nuestra vida y también brindo por muchos espacios más donde podamos intercambiar experiencias que nos nutren a todos y es un bien para todos y es una riqueza para todos.

Mesa: Aspectos conceptuales y materiales en la conservación de obras de arte Contemporáneo

Alejandro Bustillo
Diana Lobato Mínguez
Pino Monkes
Coordinadora: Florencia Gear

La función de la materia

Alejandro Bustillo

Introducción

Recuerdo frases como “En arte contemporáneo no me interesa el objeto, me interesa el impacto social”. Como restaurador mi actividad ha sido siempre resolver aspectos materiales de los objetos que, por supuesto, tratándose de objetos artísticos, están sujetos a la consideración y comprensión previas de los aspectos formales y conceptuales. En esto Brandi sigue siendo el guía.

Afortunadamente, he realizado mi tarea y compartido responsabilidades con curadores o especialistas en aspectos intelectuales, lo que me permite concentrarme en los aspectos puramente materiales. Esto lo pude seguir desarrollando desde otro ángulo al dictar una materia sobre el tema en una carrera de artes visuales; entre otras cosas, pude ver que hay una relación muy directa entre la eclosión de materiales sintéticos que ocurre en las entreguerras del siglo XX, los llamados polímeros sintéticos, y la gran experimentación que se da en el arte durante el Informalismo. Esto coincide con el paso del arte moderno al arte contemporáneo.

Existe, en la evolución histórica de las técnicas artísticas, un juego dialéctico entre los avances tecnológicos de la oferta de materiales y las necesidades expresivas de los artistas y de la sociedad. En el caso que nos toca, el hecho mencionado coincide con la necesidad de liberarse, entre otras cosas, de la representación y reproducción que pasaron a ser dominio de la fotografía o medios mecánicos para ahondar en aspectos conceptuales (Duchamp, arte conceptual) y, por otro lado, la posibilidad de experimentar con materiales nuevos (Informalismo). En este punto, la aparición de la semiología aporta lo suyo al considerar los signos en un sentido amplio: la materia es un significante más, al lado de las palabras y las imágenes.

Seleccioné cuatro casos: dos del MALBA y dos de colecciones particulares, que tienen en común el uso de materiales no convencionales, y también de pequeños textos incorporados a la imagen. En mayor o menor grado, este uso “experimental” de los materiales afecta la estabilidad de los objetos creando problemas a resolver. A la vez participan en la significación del mismo.

Dejo de lado un amplio campo del arte contemporáneo: instalaciones, arte electrónico que también tiene el MALBA. Clasifiqué los casos de acuerdo a la fecha de factura de las obras.

La primera obra, de Kuitca, titulada “Mi hijo es bello como el sol”, junto a la de Grippo, son las dos que he intervenido. Pertenece a la serie del autor *Nadie olvida nada*, realizada en los años ochenta, ‘82 concretamente, en la época de la guerra de Malvinas. Muchas de las obras que componen la serie tienen personajes aislados, en un espacio grande, y una cama. En esta obra podría interpretarse que la cama está esperando a alguien junto a las dos mujeres (¿madre y novia?). Lo que quiero mostrar es la pertinencia, el aporte que hace la materia al tema presentado en la leyenda.

Es un panel aglomerado de madera que él rescata de su taller, en estado de degradación. Se ve una marca de humedad, podría ser la parte inferior de una puerta. Tiene un tapacanto, (varilla de pino) con desprendimientos conside-

rables. Cuando tomé la obra, ya hacía algunos años que había sido adquirida por su actual propietario. Un problema que se me planteaba era, según mi criterio de entonces, encontrar un equilibrio entre las alteraciones originales de la obra y las adquiridas; mantener el estado de la obra tal como salió del taller, cosa que era bastante difícil de saber. En todo caso, conseguir una cierta estabilidad a partir del momento en que tomé la obra.

El tapacanto se movía a medida que había cambios en la humedad relativa. Registré esos movimientos causantes de roces entre los clavos de fijación y el soporte de aglomerado que se iba degradando. Hice algunas intervenciones sobre esos puntos, tratando de mantener el aspecto que tenía el objeto. Algunos desprendimientos del enchapado también fueron intervenidos.

La segunda obra, opuesta a la anterior en ciertos aspectos, de Grippo, se llama "La comida del artista", y tiene un subtítulo: "(Puerta amplia - Mesa estrecha)". Cada uno de estos títulos, - la única leyenda chiquita que hay -, y los objetos que la componen, tienen contenidos simbólicos. Es una obra reciente, el autor murió a los pocos años. El texto, es prácticamente una fórmula matemática, como una ecuación: "(objeto grano de maíz)+ calor = (pochoclo); (objeto grano de maíz) + calor excesivo = (objeto grano de maíz quemado)". De los 7 platos, seleccioné para ser mostrados, algunos de los que tienen materiales orgánicos efímeros. Las berenjenas tenían algún tratamiento que él mismo les había aplicado. Hubo que hacer unas pequeñas intervenciones; para el mantenimiento de esta obra también participó la viuda del artista, que tiene sus propias fórmulas.



Detalle de la obra de Grippo "La comida del artista (Puerta amplia - Mesa estrecha)".

Fuente: <http://proyectos.banrepcultural.org/victor-grippo/es/exposici%C3%B3n-victor-grippo/la-comida-del-artista-puerta-amplia-mesa-estrecha-0>



"La comida del artista (Puerta amplia - Mesa estrecha)" de Grippo.

Fuente: Malba

La tercera obra tiene un fuerte contenido simbólico. Su autor, Anselm Kieffer, es un alemán que nace en el '45 al final de la segunda guerra. Trabaja en un espacio muy grande en Francia, donde hace obras monumentales, muchas veces relacionadas con temas del Holocausto. En "Caída de estrellas" hay varias descripciones que hablan de lo dramático que es para él el cielo. Distribuye, en toda la superficie, cartelitos de códigos alfanuméricos - de vidrio, cartón y pintura negra -, que los astrónomos usan para nombrar las galaxias y todo conjunto de estrellas. Acá la materialidad me parece muy interesante; la realiza sobre una tela, pintada en el piso, como haría Pollock, donde esparce, en una especie de "dripping", distintos materiales: polímeros acrílicos, plomo en estado líquido y aplicaciones de pequeños objetos de plomo previamente moldeados (camisetitas que simbolizan los "no nacidos").

El plomo es una elección muy personal que apuntala la intención del artista. Como también lo hace el origen de ese plomo: los vitrales de la Catedral de Colonia destruida durante los bombardeos de la segunda guerra. Lo particular en esta obra, aparte del tamaño y su materialidad, es que ya tiene, en no tantos años, desde 1998, una cantidad de cambios visibles. En esta proporción de tamaño (aproximadamente 3 x 8 m) hay que hacer un pequeño esfuerzo para registrarlos; en determinado sector se ve una mancha blanca que corresponde a un colgajo de plomo. La forma de aplicar el plomo, aparte de las figuritas pequeñas colocadas a posteriori, es plomo fundido arrojado sobre la superficie; entonces suceden estas cosas. También puede verse una cinta de plomo que une puntos y forma corredores en el cielo. A lo largo de los años, los materiales se han ido deformando: las curvas de la cinta se agudizaron sensiblemente. Cuando la obra llega a la Argentina, ya se ve uno de los desprendimientos que había mencionado.



"Caída de estrellas" de Anselm Kieffer.

Fuente: <https://letsexploreart.wordpress.com/2014/04/03/brilliant-kieffers-sternenfall/>

La última obra, de Cristina Piffer, consiste en un módulo de cuatro partes que conforman la obra completa. Tienen materiales particulares importantes para el mensaje que está dando la artista con una estrategia particular: objetos impecables, minimalistas invitan a acercarse y cuando uno lo hace, puede leer textos en letras prolijamente moldeadas en bajorrelieve sobre la masa de cebo, tomados de sobrevivientes de una masacre de las luchas patrias de fin de siglo pasado, subrayados con una serie de puntos de plomo que representan balas. Hablan de una gran violencia. Los materiales refuerzan el concepto. Nuevamente, un material efímero pero de profundo valor semántico. Es una artista que trabaja muy seriamente el material, explora antes de usarlo hasta llegar a un resultado, generalmente se hace asesorar muy bien y piensa mucho en la conservación. Una de las estrategias es acompañar la primera versión con un repuesto; el cual, en este caso, paradójicamente, se alteró antes; el original está mejor que el repuesto. No sabemos si es el polietileno que lo envolvía, pero viró el color a un amarillento.



Serie: Mesadas. Grasa y parafina, acero inoxidable.

Fuente: <http://www.cristinapiffer.com.ar/obras/10/>

La Conservación y Restauración del Patrimonio como espacio de reflexión

Diana Lobato Mínguez

El título de mi ponencia “La Conservación y Restauración del Patrimonio como espacio de reflexión” viene a colación del nombre que recibe esta mesa de diálogo dedicada a los conceptos, a la problemática que tenemos conceptualmente también los restauradores a la hora de enfrentarnos a la restauración de obras de arte. Hay que plantearse si los criterios de conservación y restauración del siglo XX, siguen vigentes en el siglo XXI; si sigue siendo válido lo que se hacía en el siglo pasado que aunque se superó en muchos momentos también era herencia de lo que se venía haciendo desde atrás. Esos criterios que aún hoy siguen en uso, ¿son suficientes?

Una obra se concibe como un objeto histórico-artístico; pero así es como se concebía desde origen y el soporte físico, es decir, la materia en sí, era lo que dictaba los procesos a la hora de restaurar una obra de arte. Estos valores eran básicos a la hora de plantear una propuesta de intervención basada en la originalidad y en la autenticidad. En otras palabras, cuando nos planteamos si el restaurador debe volver a recuperar la obra como fue en origen, ¿es eso posible?, ¿es eso real, siquiera? Hoy en día hay una tendencia a considerar múltiples factores, a la hora de encarar una intervención y el proceso de preservación no va desde acometer una decisión a nivel matérico hasta preservar todo ese contenido que rodea una obra a nivel de transmisión patrimonial.

Con esto intento poner en cuestión esos criterios tradicionales y ver si son idóneos para los problemas con los que nos enfrentamos hoy en día. Hoy hay que tener en cuenta que hay muchos agentes sociales que entran en juego. Además en este engranaje no sólo es importante considerar que la actuación de conservación y restauración está vinculada al momento actual sino que hay un componente simbólico, expresivo, comunicativo que se asocia a esos bienes culturales. No es lo mismo lo que contempla un visitante, aunque sea el “Guernica” en los años ‘30, en los años ‘40, a cómo lo ve el espectador de los años ‘80 o del siglo XXI. Eso también influye a la hora de decidir cómo actuar sobre una obra.

De tal manera que volvemos a esa misma idea: ¿hay que tratar de recuperar ese aspecto primigenio de la obra?, ¿hay que seguir preservando esa idea de original o el estado originario?, ¿hay que intentar mantener el aspecto que hubiera tenido la obra si se hubiera mantenido perfecta a lo largo de los años? Casi es una idea romántica de ese pasado perdido, así como el intentar recuperarlo y plantear qué es lo auténtico, qué es lo verdadero y cuándo se borran las intervenciones en obras clásicas a lo largo de los años. Esas decisiones tienen que ir siempre acompañadas, por supuesto, de un conocimiento profundo que tienes de la obra, de qué materiales se trata. Primero resolveremos los problemas técnicos, después es el restaurador quien se tiene que enfrentar directamente a la obra. Es una lucha uno contra uno donde no se puede obviar que la restauración está condicionada por un momento concreto. No se restauraba igual hace 50 años, yo no restauraba igual hace 10 años. ¿Y vosotros? ¿Los que sois estudiantes? Lo que están aprendiendo ahora seguramente lo aplicaréis parcialmente dentro de otros 10. Es inevitable, no podemos negar que hay un contexto sociocultural que nos afecta a la hora de tomar decisiones.

De tal manera que vuelvo a recuperar esa idea, la de buscar la autenticidad, la originalidad. Esos paradigmas, ¿son realmente alcanzables? La conservación preventiva y la conservación, en sentido amplio, cada vez están más presentes por encima de la restauración en sí. Y por supuesto el concepto de mínima intervención. Se reivindica el valor simbólico, expresivo y comunicativo. Muchas veces para eso no hace falta volver a recuperar la obra en su nivel de perfección. Se apela siempre a la necesidad de tener que abrir espacios de diálogo entre los propios profesionales que rodeamos las obras de arte desde un enfoque crítico, abierto y plural.

Por ejemplo, una obra de Luis Moraza y María Luisa Fernández que estuvo expuesta en la Colección y se llama “Límite (implosión)” está compuesta por cientos y cientos de fragmentos de marcos distribuidos por la sala. La gente se los lleva a veces... ¿Qué hacemos? ¿Reproducimos uno? Forma parte de la obra que haya un componente de pérdida. Los lenguajes se van sucediendo de forma vertiginosa, cada vez hay una superación superior y cada vez más lo conceptual gana peso bajo la idea de representar los problemas de la sociedad actual. Preservar la obra a nivel conceptual es muy importante, tanto que en ocasiones es más valiosa la idea que la materia. Los límites a veces son difusos entre lo material y lo inmaterial. No sólo en obras físicas sino en happenings, la performance o el videoarte.



*"Límite (implosión)" de Luis Moraza
y María Luisa Fernández.
Fuente: Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía.*

"Arruga Instalación Ambiente I" es una obra de Liliana Porter; se expone con una caja de plástico, se cuelgan unas hojas de papel en la pared, cuando el espectador llega arranca una hoja, la arruga y la tira al suelo. De tal manera, que el propio espectador participa de la obra y la basura artística va aumentando en la sala. Se decidió poner una caja de metacrilato donde volcaban todos los papeles porque había demasiados. ¿Hay que conservar esos papeles si se desinstala la obra y se vuelve a instalar? Es papel pintado que está pegado a la pared. Es decir, cada problemática hay que plantearla desde un punto de vista específico y a menudo no hay dos iguales. Hay que marcar protocolos de trabajo; son protocolos de pasos de trabajo pero ¿y si la obra cada vez va a ser diferente? Por estos motivos, a veces los criterios tradicionales de conservación no son válidos para el arte contemporáneo.



*"Arruga Instalación Ambiente I"
de Liliana Porter.
Fuente: Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía.*

Por ejemplo, en la obra de Lygia Clark, está la idea de que la obra sea manipulable. La obra que busca activar el papel del espectador, que el espectador tenga casi una función pedagógica con respecto al arte. Pero hoy en día sus obras se exponen en vitrinas, como documentos de lo que fueron, como la reliquia de lo que fue.

O Jean Tinguely que hacía máquinas, máquinas para hacer arte. El movimiento es lo que genera esa idea de acción de la máquina, pero la máquina no es concebida como una escultura en sí. Esas obras tienen que estar en movimiento en los museos; pero la conservación es más importante y se decide mantenerlas estáticas. Probablemente no haya una respuesta única y en cada museo se las exponga de una manera diferente. Hay muchas que no se mueven y nosotros tenemos el inmenso honor de poder presionar un botón y hacer que la obra se mueva por un corto período de tiempo. Pero eso implica también la sustitución de elementos cuando la obra se para porque deja de funcionar.

Carl Andre, de quien tuvimos una exposición maravillosa en el Museo, es un artista minimalista que tomaba baldosas industriales que recogía a mano. Sus obras son diseñadas para ser pisadas. Sin embargo, cuando hicimos la entrevista a su mujer y a su ayudante nos dijeron que sí, que eran para ser pisadas pero con condiciones: nada de ir descalzos, ni con calcetines ni con tacones de aguja. Eso no lo sabíamos e implica que hay un cuidado por la obra; tiene que haber una oxidación natural pero no agresiva. Esta exposición se hizo en dos sedes del Museo: en la del antiguo hospital del siglo XVIII y en una de las dos sedes que tenemos en el Parque del Retiro. Estos dos edificios se concibieron para una exposición temporal y eran pabellones que iban a ser quitados después; con lo cual para nosotros fue un desafío también exponer ahí porque nos costó mucho que reuniera las condiciones. Es en un parque, hay insectos cada dos por tres, hay gente que va a pasear el domingo y otros que entran porque les interesa lo que van a ver o bien porque hay un baño gratuito. Esto es así, no lo podemos negar. De tal manera que tuvimos que tomar la difícil decisión de preservar las obras porque toda esa arena que venía del Parque del Retiro podía afectar a las piezas y decidimos que no se podían pisar las obras.

*Exposición "Escultura como
lugar" de Carl Andre.
Fuente: Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía.*



*Exposición "Escultura como
lugar" de Carl Andre.
Fuente: Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía.*



Hans Haacke, artista conceptual con un trasfondo muy crítico muy importante en su obra, por ejemplo, tiene una obra llamada "Circulación", donde usa vías de plástico similar a las que tenemos en los hospitales, donde va filtrando una gotita de agua y se va moviendo creando un impulso orgánico similar a lo que pudiera ser el flujo de la sangre en nuestro cuerpo. Ahora está desinstalado, ¿qué hacemos con los tubos? Esos tubos se obstruyen, el plástico se degrada y la próxima vez que se vuelva a instalar probablemente estarán amarillentos. El trabajo y el esfuerzo de limpiar esos tubos por dentro, ¿compensa?, ¿merece la pena?, ¿va a significar la obra más por sustituirlo? Pues esto es lo que queda, las cánulas de unión; los plásticos se volverán a comprar.



"Circulación" de Hans Haacke.

Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

La obra "Lanas" de Juan Hidalgo es una instalación muy bonita donde penden distintas lanas con cascabeles en la parte de abajo; visualmente es una obra realmente potente. Tenemos unas instrucciones de montaje muy claras y, sin embargo, ¿qué hacemos con la lana? Cuesta mucho dinero conservar las obras en los museos, las reservas no son gratis. Cuesta muchos recursos, cuesta mucho tiempo y el espacio es dinero también, con lo cual aquí también se decidió guardar los cascabeles y renovar las lanas la próxima vez que se instale.



"Lanas" de Juan Hidalgo.

Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

La obra “Cuadro y taburete con huevos” de Broodthaers fue un reto puesto que es tremendamente frágil, no se puede apoyar en el suelo porque tiene una parte en la que los huevos sobresalen porque superan la dimensión del lienzo. La obra es de gran formato y oscila mucho cada vez que se mueve. Había que hacerle una limpieza. Era muy complicado plantear cualquier disolvente en una obra así, donde quedan nada más los restos de los adhesivos. De tal manera que tras haber trabajado en un museo en USA, conocí los refuerzos de relleno con poliéster por detrás. Se usaba en arte antiguo y lo pudimos adaptar, es similar a la guata del interior de los cojines. En concreto, hay un poliéster específico que sabemos que no emite ningún tipo de componente durante el envejecimiento del material que pudiera deteriorar la obra. Con este sistema se le dio no sólo un soporte por el reverso donde la tela apoya sin ningún tipo de adhesivo ni contacto, también se logró evitar la oscilación de aire y proteger de la humedad de la pared. Además permitió un mínimo soporte para poder hacer una limpieza en seco. En seco sin más y el resultado fue extraordinario.



*“Cuadro y taburete con huevos”
de Broodthaers.
Fuente: Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía.*

En conclusión, el Arte Contemporáneo invita a la reflexión no sólo del espectador sino también del restaurador que tiene un papel muy importante sobre cómo se va a recibir esa obra en el futuro, qué lectura se va a hacer. También es fundamental aunar tanto ciencia como tecnología con la crítica, la ética, la filosofía; e intentar que la intervención sea científica, humanista y artística. Como dice Salvador Muñoz Viñas que es un referente para nosotros: “La Conservación y Restauración se presentan como un espacio de reflexión”. Esto es algo bastante habitual en el taller de restauración, todo el equipo discutiendo, debatiendo todo lo que hay que hacer y lo que no, muchas veces no estamos de acuerdo pero llegamos a un compendio, por mayoría y por democracia se toman decisiones y yo considero que se tiene que hacer así.

De la funcionalidad a la reconstrucción

Pino Monkes

En el arte contemporáneo enfrentamos una problemática: éste obliga a particularizar cada caso. Si uno piensa en pintura tradicional o pinturas en las que la vanguardia recurrió a procedimientos tradicionales, sus problemáticas exigieron unas pocas variantes operativas para abarcar el conjunto. En cambio, gran parte de la producción contemporánea no calza en esos moldes de intervención ya que exige otros criterios de abordaje.

En arte contemporáneo no podemos hablar de una teoría/práctica que abarque el conjunto, se debe individualizar cada caso; por eso es muy importante el criterio que se adopta a la hora de intervenir una pieza y el conocimiento más que nada del concepto o la intención de artista, del cual tanto se ha hablado últimamente.

Hoy es imposible intervenir una obra sin conocer cuál es la reflexión del artista, vivo o no; por eso, es muy difícil pensar en una política integral para abordarlo como problemática homogénea, porque no hay tal cosa.

¿Cuál es el fundamento de tantas copias, reproducciones, reconstrucciones que en los últimos años han colmado galerías y museos? Digamos que Pérez Rubio y Farina lo plantearon maravillosamente bien y con un estilo de comunicación muy directa, por lo que no voy a abundar demasiado en el tema. Sólo que siento que se debe actuar, sentar una posición ya que es muy desordenado el curso que está tomando el tema; encontrar un punto de convergencia para plantear una política muy clara con respecto a las opciones que pueden adoptarse sobre una problemática que viene, yo diría, con la modernidad; y visto los ejemplos hoy volcados, data de mucho tiempo.

Hoy se exhibieron casos de obras reconstruidas que llenan nuestros libros de historia del arte. Entre ellas, muchas de las tempranas obras de Duchamp, donde impone una nueva poética, como “El secador de botellas” o “El porta sombreros”; así como también, otras tantas de Man Ray, que no son las originales y nos hubiera gustado que lo sean.

“De la funcionalidad a la reconstrucción”; elegí este título porque uno de los quiebres más importantes en la Historia del Arte creo que se da con la pérdida de la función figurativa a favor de una nueva alternativa. Considero que es desde las primeras vanguardias del siglo XX, donde comienza a pesar la funcionalidad como un atributo a tener en cuenta. Nunca se le había pedido a la pintura antes; si bien todos los términos son muy ambiguos o poco precisos, siempre hablamos en términos de funcionalidad.

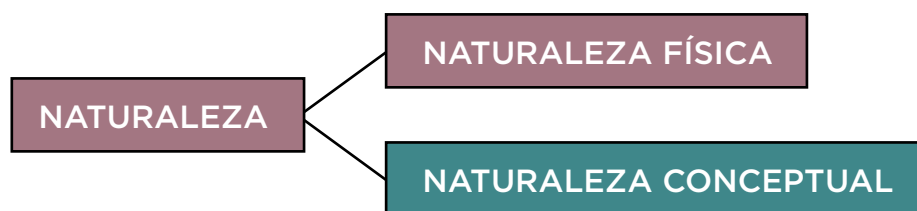
“Restaurar significa preservar la verdadera naturaleza de los objetos”
(Fernández-Bolaños Borrero, 1988).¹

“Restauración: Los medios por los cuales se preserva la auténtica naturaleza de un objeto”
(Keene, 1996).²

Estas dos definiciones me gustan porque son muy abiertas y cada uno puede elaborar un criterio de intervención de una pieza a partir de ellas; ambas remiten a la naturaleza del objeto. Ahora, para el objeto original no hay tal posibilidad de volver a su estado original. Es como ese viejo proverbio de Heráclito sobre el río: “*Nadie se baña en el mismo río dos veces*”, por lo que nadie ve la misma obra dos veces, la pieza sufre una serie de transformaciones físicas desde que es ejecutada. Pero en algunos casos también puede poseer una naturaleza de orden conceptual; algo así como cuerpo y alma; materia y concepto, de alguna manera, y no podemos invalidar ninguna de las dos.

1. María Paz Fernández-Bolaños Borrero, “Normas de actuación en Arqueología”, Libro Actas V Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1988, pp. 369-373.

2. Suzanne Keene, *Managing Conservation in Museums*, Butterworth-Heinemann, Oxford, 1996, pp. 24.



A fines de los '90, empecé a entrevistar a artistas de nuestro medio. Los primeros fueron parte del movimiento “Arte Concreto Invención”; en aquellos años casi con todos sus integrantes en vida y trabajando la mayoría junto a jóvenes del nuevo milenio. Fue la primera vanguardia grupal de Latinoamérica. El motivo de mi interés era saber qué materiales usaron, cómo los usaron y con qué propósito. Detrás del propósito obviamente está el concepto con el que lo hicieron; ya que en las charlas, las palabras más recurrentes eran *objetivación y funcionalidad*.

Aquellas obras, vulgarmente dicho, se parecían más a objetos del entorno doméstico de lo que podría pensarse de una pintura en ese entonces; su terminación y acabado las emparentaba más a una ventana o una puerta. Ensayaron conceptos que fueron muy novedosos para el ambiente local de entonces y el tema era la funcionalidad de ese plano que era argumento único de la obra y que vamos a ver en qué deriva luego.

Considero que en ese momento es cuando comienza la idea de la copia o reconstrucción, la gran carga de objetividad de esos objetos los llevó a la idea de reconstrucción de las piezas, hecho pocas veces confesado. Melé me decía que una de las críticas que recibieron era: “Cualquiera puede hacerlo”.

Éstos son recortes de prensa de Liliana Crenovich, la sobrina de Yente, quien tan amablemente nos abriera su archivo personal.



El Concretismo al principio dejaba la tela en bastidor y optaba por los soportes sólidos. La tela era muy romántica; ellos querían hacer algo muy frío, muy objetivo. Por eso empezaron a utilizar materiales que le facilitaban el corte y la definición recta. Este tipo de obras, como los marcos recortados, era imposible de hacer en una tela montada en bastidor. Con las escasas que sobrevivieron, tuve la suerte de intervenir una de ellas, la de Carmelo Arden Quin; los bordes eran muy irregulares y la pieza perdía definición. Entonces ellos pasaron de este tipo de materiales tradicionales a algo que en su momento me sorprendió -según el testimonio de Espinosa, Lozza y Molenberg- las primeras obras fueron hechas en cartón.

Obviamente, por el formato y por el difícil almacenamiento de este tipo de piezas, no sobrevivió casi nada. Después pasaron a otro tipo de materiales; empezaron a utilizar esmaltes de la industria doméstica, como los de la marca francesa Ripolín, que se conseguía en Buenos Aires. Material elegido por Picasso, lo utilizaban porque los esmaltes tenían buenas propiedades de nivelación. El óleo mantiene la impronta que deja el pincel; en cambio, estos materiales le daban el acabado frío, objetivo que ellos pretendían para sus obras. En este tipo de piezas, sin embargo, el daño es visualmente muy perturbador.

Estos son los dos polos a los que nos enfrentamos cada vez que tenemos delante una pieza del período: la eficiencia del plano que es alterada en forma perturbadora por el deterioro y la historicidad de una capa original como bienpreciado en todos los casos.

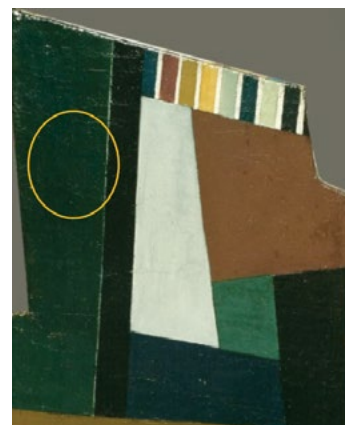
Hablando de eficiencia, esta obra se expuso en el '97 en la muestra de Lozza, en el MAMBA. Es un coplanar con fondo portátil blanco.

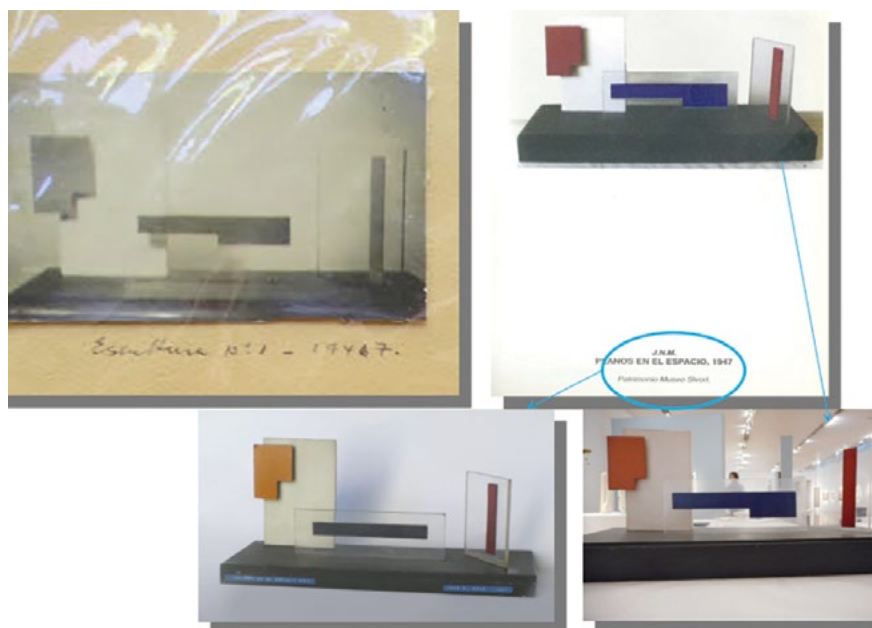
Los coplanares que se observan más arriba en los recortes de diario, iban directamente a la pared. Posteriormente, cuando ven que la pared empieza a jugar un rol activo en su relación con los distintos planos de color, comienzan a elaborar fondos portátiles. Esta obra, evidentemente, en una pared amarilla no funcionaría, tampoco en una celeste.

Cuando se hizo la muestra en el Museo de Arte Moderno, ese fondo original se encontraba con mucho daño y había recibido un barniz industrial que estaba muy amarillo. Lozza, recurría a operaciones matemáticas que, aunque algo oscuras, le servían para establecer esas relaciones de color. No aceptó de ninguna manera el color y acabado del mismo, por lo que lo rehicimos con su técnica de óleo mezclado con esmalte y pulido con piedra pómez. Algo que me sorprendió cada vez que lo visité a Lozza fue que la funcionalidad era un tema recurrente. En pintura tradicional es un ítem que prácticamente no existe.

Otro tema relacionado con Lozza, que particularmente me llamó la atención, es la copia de sus obras más representativas de los años '40 cuando estaba por concretarse una venta. Cuando alguien le compraba una pieza, pedía un tiempito y las copiaba. Él me decía que ponía atrás que era una copia, aunque nunca me mostró un dorso donde lo hubiera hecho. Acá es donde empieza todo el problema, pero él lo confesaba.

Veamos el caso de "Objeto espacial" de Juan Melé. En la figura más abajo, la imagen de arriba es del Archivo Melé, la foto me la cedió Marita García que es una investigadora especializada en el período. Cuando me reuní con Juan Melé, me dice que había hecho dos versiones de la pieza. La que está arriba en la fotografía en blanco y negro es una fotografía en gelatina de la pieza original, la que está arriba a la derecha es una imagen del libro de Juan Melé (La vanguardia del '40. Memorias de un Artista Concreto, 1999); pero lo gracioso es que pone la imagen de la que le iba a vender más adelante al MALBA y el epígrafe dice que pertenece al Museo Sívori. En síntesis, ni la del Sívori ni la del MALBA se corresponden con la que puede verse en esta foto original de la pieza; hay muchas diferencias, pero no sabemos cuándo fueron rehechas y de la suerte que sufrió la pieza original.





"Objeto espacial"
de Juan Melé.

Por el plano azul horizontal, se observa que no son iguales; quiere decir que esta pieza fue replicada por él, hecho ocasionado tal vez por la pérdida de la original. Muchos artistas, la mayoría de los concretos, reconocen haberse desprendido de piezas o haberlas perdido.

La pieza de Manuel Espinosa del Museo Sívori muestra el mismo caso. Yo me reuní con el artista y le pregunté por esta obra, dado que el soporte de fondo es aglomerado y en aquella época no existía. Cuando él vuelve de su experiencia europea, sufre un hecho muy grave: le tiran muchas cosas del taller que alquilaba como estudio, que era donde tenía toda la obra concreta. Le pregunté por ello porque en el dorso está firmado y fechado muy claramente "45/73". Estas obras se han exhibido en Estados Unidos y Europa y siempre se han datado en los epígrafes como del '45.

Una cuestión es el carácter objetual que ellos le querían dar a su trabajo, pero no son objetos tipo dispositivos ópticos como los que veremos más adelante; siguen siendo pinturas y nosotros creemos que su valor histórico es de peso, por lo que en los museos deberían datarse con la fecha de refacción, de ser así.

Durante 30 años no vendieron nada, ellos mismos lo han reconocido. Hay un período, del '76 al '77, en que la profesora Nelly Perazzo organiza una muestra del grupo y otra, en los '90, donde se vende mucha obra concreta; por lo que creemos que muchas obras fueron reconstruidas en esos tiempos. Pero no son dispositivos ópticos, son pinturas. No es aceptable la reconstrucción en este período.

Una obra de Tomasello tenía los mismos problemas que la de Lozza; podemos decir que no funcionaba básicamente. Tomasello me solicitó que hiciera una copia y guardáramos el original dañado. Él me había traído más cubos porque faltaban algunos, pero un tema de discusión fue que también me trajo colores fluorescentes, distintos a los colores primarios originales de la pieza de los cuales aún quedaban trazas que podían observarse. De más está decir que yo no utilicé los fluorescentes; recuperamos los pocos colores que habían quedado en la obra. Esta serie funciona sólo con una iluminación adecuada, cenital, envolvente para que se proyecten los reflejos de color del dorso de cada cubo sobre el fondo. Pero lamentablemente casi nunca se las exhibe bien porque se le da luz directa y pasa lo que se ve en la imagen anterior a su restauración. La luz directa le crea profundas sombras y el efecto buscado por el artista, es decir, los reflejos de color sobre el fondo, se pierde.



La obra reside más en el efecto lumínico logrado desde una iluminación adecuada, que en los materiales en sí; opté por limpiar la pieza y retocar faltantes en el original.

Lo mismo sucede con “Acrílico móvil” de Julio Le Parc. Entrando en el terreno del arte óptico, en este caso sí podemos hablar de otro dispositivo para reproducir determinados efectos. Cuando le pedimos permiso para publicarla en el catálogo del museo, nos dice que el estado en el que estaba la obra no le iba a permitir reproducirla; el acrílico estaba muy degradado y el fondo tenía una especie de barniz amarillo y no funcionaba. Entonces lo que hicimos fue mantener el soporte de esta pieza, limpiarlo muy bien, darle una capa de color como él quería -blanco mate- y reponer las teselas -porque no estaban todas y las que estaban, estaban muy amarillentas-. Me dijo algo muy interesante, que la edad de una pieza óptica es la fecha en que esa idea se pone en práctica por primera vez; quiere decir que es reemplazable. Obviamente hay una sola pieza, pero es susceptible de recambios de partes obsoletas o disfuncionales o re-factura total. Si no se da esa funcionalidad original, la pieza no sirve, porque ella reside más en el efecto buscado por el artista, el cual muchas veces no es logrado debido al deterioro de los materiales originales. Éste es el carácter proyectual que yo exijo a toda reconstrucción. Primero las reconstrucciones más legítimas son donde el artista ha dejado una pauta clara de cómo era el proyecto.



“Acrílico móvil”
Julio Le Parc

La pieza “Conquista espacial” de Martín Blaszko estuvo en la calle, fue donada, había sido muy vandalizada y en un momento llegó sin partes al Museo de Arte Moderno. Blaszko tenía los planos de todo lo que faltaba, los rehicimos y acá lo importante es que le volvimos a dar color. Él me decía: “Esto no es una pintura, es una escultura”. Puso el ejemplo de la “Columna Madi” que está en el MALBA y me dijo algo muy claro: *“Esto no es una pintura, es una escultura y yo le di el blanco para ocultar la veta de la madera y que no me interrumpa la lectura del volumen”*. En ese caso a mí me parecía que tenía razón y con esta obra hicimos eso. Lo único es que decapamos la pintura dañada y oscurecida y dimos una pintura epoxi adecuada, un blanco que no era demasiado crudo. Considero que en lo sucesivo esa capa pictórica puede ser rehecha.



“Conquista espacial” 1978
Martín Blaszko

“Conquista espacial”
Martín Blaszko

En el caso de la muestra *Imán New York* en la Fundación PROA, cuyo curador fue Rodrigo Alonso, se rehicieron obras de gran formato de los años '60. Muchas de estas piezas se hacían originalmente para exhibirse y luego ser destruidas, tal era la propuesta; las razones que daban eran diversas en cuanto al motivo, pero el tema es que el hijo del artista Gabriel Messil, Pablo, me comentó que no tenían documentación, no conocían el color y medidas exactas, como tampoco el sistema de montaje original. Pero a su juicio el curador tenía bastante información y aun cuando la intención primera fuera destruirlas del mismo modo al terminar la muestra de PROA, él aceptó la idea de que entrara como donación al MAMBA.



"Continuidad"
de Gabriel Messil.

Así fue resuelto finalmente, pero lo más gracioso de todo es que los guardias del museo tenían instrucciones de prodigarle los mismos cuidados que una obra original. Es una reconstrucción, se podría rehacer cada vez que se necesite exponer, si esto fuera -insisto- parte del proyecto del artista, es decir, su decisión, y se contara con un boceto o plano claro con la mayor cantidad de especificaciones, para que cuando él no esté, se pueda llevar delante de esta manera. Lo demás es tema de debate en otro momento.

Mesa: Desafíos técnicos y tecnológicos en lo audiovisual. Obsolescencia, cambios de formato, nuevos medios

Carolina Cappa

Christian Díaz

Leo Nuñez

Coordinadora: Jazmín Adler

Tensiones entre materialidad y acceso: la preservación del cine no convencional

Carolina Cappa

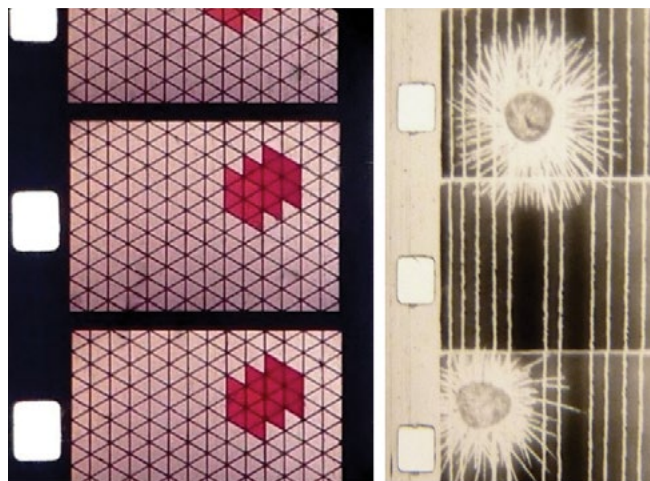
El Museo del Cine es una institución gubernamental cuyo alcance es tripartito: es un museo, a la vez que un centro de documentación y un archivo. Es probable que actualmente sea el archivo audiovisual más grande del país, con más de 100.000 ítems entre materiales en soporte fílmico y magnético. Si bien el Museo del Cine ha conformado su acervo principalmente alrededor de las prácticas de la cinematografía comercial, he decidido hoy enfocar mi charla hacia un otro cine, que llamaremos no convencional, también constitutivo del acervo de la institución. Un cine que, por otra parte, nos convoca seguramente a muchos de los que estamos hoy aquí pues hablamos de un cine pensado para otras pantallas, como el cine familiar, el cine de divulgación científica y educativa, el cine experimental, el cine en los museos. Este otro tipo de cine ha utilizado otro tipo de tecnologías y mecanismos de producción, y es de ese vínculo-tensión que hoy quiero hablar.

El Cine en los Márgenes

Tomaré como primer caso de estudio un formato de película, el Super 8 mm. Aparecido en 1965, pertenece a la categoría de los llamados “formatos de paso reducido”, es decir aquellos que redujeron notablemente el ancho de la película respecto del formato tradicional establecido por la industria, el 35 mm. Esta reducción de tamaño, que en el caso del Super 8 es de un 80%, produjo también una reducción de los costos de la película virgen y de sus aparatos de registro y reproducción. Como consecuencia surgieron nuevos usuarios: por un lado, aquellos que comenzaron a filmar eventos familiares y sociales de todo tipo (de allí las llamadas “películas familiares”); por el otro, aquellos artistas que encontraron en este formato la posibilidad de independizarse de los altos costos impuestos por la industria y así realizar películas gestadas en los márgenes discursivos y económicos.

Pero no todas fueron ventajas con la reducción del tamaño de la película. El nuevo formato también se caracterizó por su fragilidad. Esta característica material conducía a los usuarios a una toma de decisiones inevitable, tanto en relación a la construcción de discurso como al momento de la exhibición y distribución. La aparición de este formato en la historia del cine es clave para comprender cómo la materialidad determina la obra y la obra se determina por su materialidad. Es imposible pensar el cine separando contenido de forma, obra de soporte. El material es la obra.

Dentro de este tipo de cine se encuentra el de Luis Bras, cuya obra está siendo recuperada por el Museo del Cine para ser incluida en una Antología del Cine de Animación Argentino. Luis Bras fue un realizador rosarino extraordinario que comenzó su carrera realizando animaciones en publicidades y noticieros para luego dedicarse enteramente a lo que él llamaba “un cine libre, un cine puro”. Para DANUBIO AZUL (1977), por ejemplo, Bras realizó más de 1800 dibujos. Considerando que el montaje en el soporte fílmico es literalmente cortar y pegar con una cinta o cemento un fragmento de film con otro, y que el formato elegido por Bras era uno de tal fragilidad, resultaba impracticable montar la película de manera convencional. Con tal cantidad de fotogramas (un dibujo, un fotograma), el montaje debía ser necesariamente en cámara. Por lo tanto la decisión discursiva de Bras al momento de realizar su animación estaba limitada y diseñada en relación al soporte con que el cual trabajaba.



*DANUBIO AZUL (1977) (izq.),
TOC TOC (1965) (der.)
ambas de Luis Bras,
formato Super 8 mm.*

Es importante destacar que el soporte cinematográfico está destinado a morir: pensemos solamente que el cine ha nacido de un explosivo, pues el primer soporte de la cinematografía fue el nitrato, un material altamente inflamable. Los soportes que lo reemplazaron no fueron más seguros y recién pudo estabilizarse la conservación a largo plazo en los años 1980s. Por tanto, más de 90 años de cine quedaron a merced del tiempo. Para evitar la pérdida de la obra por degradación del soporte es necesario realizar, como en todos los materiales audiovisuales, migraciones. Pero obtener copias de una película Super 8 mm a través de un proceso fotoquímico es hoy imposible. En esta época, la de la transición de toda la cadena de producción industrial de cine hacia el formato digital, no existen ni los equipamientos ni las películas vírgenes apropiadas para cumplir con esta función. Algo parecido aplica al 16 mm y el 35 mm: pocas empresas producen material virgen y menor aún es la cantidad de laboratorios profesionales que quedan en pie.

La pregunta entonces es, ¿cómo podemos conservar estos soportes al futuro?

En este estado de la cuestión, las soluciones que emergen son siempre alternativas a las planteadas por la industria:

1 - Existe la posibilidad de transferir un film en Super 8 mm a otros formatos en soporte fílmico como serían el 16 mm o 35 mm (proceso conocido como *blow-up*). En la actualidad, ésta es una tarea desarrollada por laboratorios artesanales, en su mayoría llevados adelante por artistas que han diseñado procesos alternativos de reproducción. Si bien con este método estaríamos resguardando la obra en su soporte fílmico, el forzado cambio de formato implicaría que la materialidad de la obra cambie.

2 - Existen otras posibilidades en actual proceso de investigación, como la técnica híbrida que permitiría transferir un film en formato Super 8 mm a otro film en el mismo formato a través de un intermedio digital.

3 - Incluso muchos realizadores han optado por hacer de nuevo la película completamente! El propio Bras realizó nuevamente su película BONGO ROCK (1969) en un formato superior y Claudio Caldini filmó nuevamente VA-DI-SAMBADI (1976/1981), cuya copia se perdió en el correo en 1976. Por supuesto que si hablamos de pérdida de información en una migración de formato, estaríamos aquí ante un caso muy atractivo para discutir los límites entre original y copia.

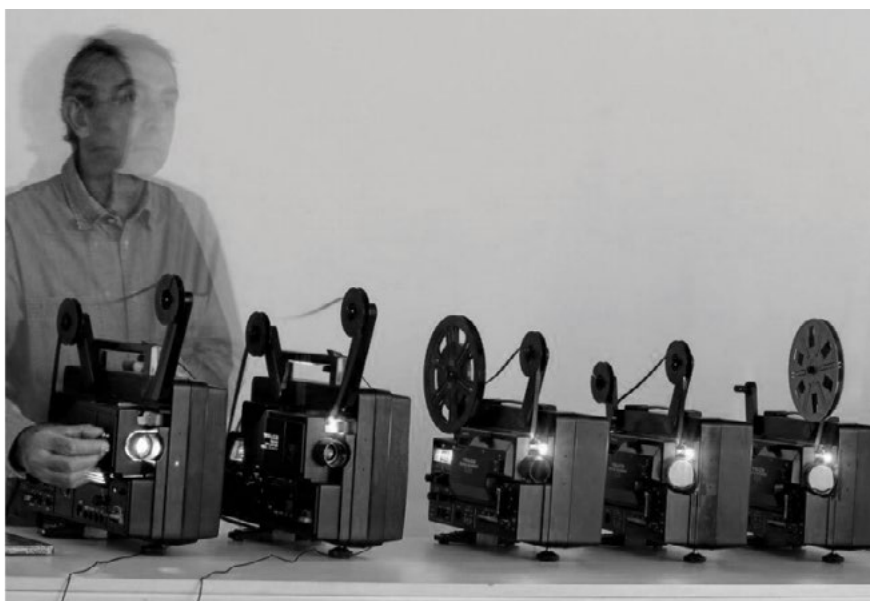


*PELOTA VASCA EN EL CLUB
BURZACO (ca. 1925), de
Rapid Film.*

Nos queda entonces la preservación digital, pero sin perder de vista que los materiales no convencionales necesitarán procesos de recuperación no convencionales. Es el caso de la película que vimos de Bras, cuya digitalización fue posible gracias a jóvenes técnicos argentinos que diseñaron sistemas de digitalización combinando cámaras fotográficas de captura digital y controladores. Al igual que los formatos de paso reducido, una película en grave estado de conservación no puede reproducirse en dispositivos de reproducción estándar. Durante la descomposición de una película, la emulsión se desvanece y el soporte se contrae hasta perder toda su flexibilidad. Una experiencia que estamos llevando adelante en el Museo del Cine es la recuperación de este tipo de materiales a partir del escaneo y el procesamiento digital cuadro a cuadro; se trata de un procedimiento muy lento y de escasa automatización, pero hasta ahora el único posible.

La pérdida de la materialidad

Cualquiera de las opciones de preservación que elijamos para estas obras, el principal e ineludible problema será la pérdida de la materialidad del soporte original. No hay posibilidad, ni con los pasos reducidos ni con una película en estado de descomposición, de volver al original. No sólo porque no podemos volver al material tal como era, sino y sobre todo porque no podemos volver a la *experiencia* con ese original.



Claudio Caldini en una film performance.

Pienso en obras que se basan en la puesta en escena del cine: el cine expandido o la film performance. En la foto vemos a Claudio Caldini en una de sus film performances, actividad que también vienen realizando muchos artistas independientes poco visibles en la esfera del arte contemporáneo institucional. Se trata de prácticas de proyección en loop que “hackean” el dispositivo de proyección tradicional e impiden que la proyección tenga un final. El film corre aún más riesgo de romperse y de rayarse que en una proyección tradicional, por tanto su carácter efímero es plausible. Con cada proyección, la película se autodestruye.

¿Cómo se podría reemplazar la experiencia aurática de este tipo de exhibiciones si el soporte sobre el cual fue realizada la obra no podrá conservarse a futuro? ¿Cómo podríamos recuperar la experiencia de la exhibición de un nitrato en un proyector de carbón en 1925 a partir de una digitalización contemporánea de un material ya descompuesto?

La respuesta pareciera ser que no podremos. Que en el acto de preservar la obra en favor de su difusión a largo plazo, perdemos sus características materiales constitutivas. Y que si perdemos la experiencia con su materialidad, perdemos parte de la obra.

Transitar la encrucijada

¿Qué sí podemos hacer como archivistas, conservadores o historiadores?

1- Estudiar la historicidad de las tecnologías para comprender su contexto de producción y muy especialmente de exhibición.

Muchas veces nos dedicamos a la tarea de conservar la materialidad de la obra pero no pensamos en su transmisión. En este sentido, estamos trabajando con el Proyecto Nitrato Argentino, cuyo objetivo es estudiar la constitución física de los materiales, su utilización, exhibición y distribución en Argentina durante la primera parte del siglo XX.



*MUCHACHITA DE CHICLANA (1926),
José Agustín Ferreyra.*

2- Documentar los procesos técnicos.

Comprender que toda restauración es producto de una contradicción: restauramos las tecnologías del pasado con las tecnologías del presente. Una nueva materialidad implica una nueva exhibición, por tanto una nueva experiencia de obra. De algún modo restaurar será siempre una re-interpretación, pues todo cambio de formato, toda migración, implica decisiones. En nuestro rol como archivistas, siempre tendremos la posibilidad de documentar estas intervenciones.

3- Difundir - *porque el cine es, en tanto alguien lo mira.*



*OFRENDA (1978),
Claudio Caldini.*

Para terminar quiero volver a Claudio Caldini. Muchos de ustedes han hablado en esta Jornada sobre la importancia de entrevistar a los artistas para conocer el contexto de producción y exhibición de sus obras. En una charla que mantuve con Caldini conversamos sobre su bellísima película OFRENDA (1976), que es la obra de su autoría con la que ha llegado a un público mayor. No obstante, Caldini cuenta que la amplia difusión que tuvo OFRENDA no se dio por las exhibiciones de la pieza en su formato original Super 8 mm, sino gracias a la propagación de una copia del film en U-Matic, un soporte de video magnético de muy baja resolución y estabilidad. Sin dudas esa copia de OFRENDA había perdido las características materiales de la obra en las que, por cierto, se apoya la poética del film. “Pero”, exclama Caldini, “es esa la obra que el público recuerda. ¡Un video!”.

Harddiskmuseum. Acciones y reflexiones sobre su preservación

Christian Díaz

Voy a hablar sobre una obra en particular. Centro esta charla en una obra de arte digital, el “Harddiskmuseum”, y en las acciones y reflexiones que nos han llevado a la preservación.

El Harddiskmuseum es una obra de Solimán López Cortez, un artista e investigador de Valencia, España. Se trata de un museo donde tiene cabida todo tipo de obra que de alguna manera puede ser representada en formato digital, o que depende de ello para ser visualizada.

Para tratar de entender cómo se organizan las obras, debemos comprender la metáfora de las carpetas de archivos como salas de exposición. En el Harddiskmuseum, la obra digital está físicamente dentro del disco duro y para activarla debemos tocar diferentes interfaces físicas, que se adecúan como botones, en diferentes exposiciones itinerantes. Cuando se abre al público, éste consiste en Live Sessions en las que se puede ver el Museo. Tiene un micrófono tomando constantemente el sonido del disco cuando está buscando los archivos en la navegación. Es un parlante que transmite el sonido del buscador. Además, estos archivos se pueden visualizar de distintas maneras; que no voy a contar ahora.



Harddiskmuseum

Fuente: <http://artssantamonica.gencat.cat/ca/detall/HARDDISKMUSEUM-SHOW-IN-Virtual-Reality>

Este museo, el Harddisk, respeta todas las condiciones, la manera de ser de un museo de arte actual, todo el sistema de un museo de arte actual abordando, por lo tanto, todos los conceptos y contando con las profesiones que necesita un museo para el manejo de una colección. Tiene exposiciones temporales, área educativa, asesoramiento, investigación y también conservación. El Harddiskmuseum, como obra, como objeto, pretende reflexionar sobre la idea de convertir un museo en sí mismo en obra de arte, en instalación interactiva y en obra colectiva, donde cada actor de este sistema del arte desarrolle su trabajo y su propiedad artística.

El mundo digital no tiene la generosidad de los documentos antiguos, en los que todavía la información es accesible, en los que pueden pasar de repente 100 años y todavía nos preguntamos qué vamos a hacer, de qué manera podemos preservarlos. En lo digital no tenemos esos tiempos. En verdad, no sabemos bien cuáles son los tiempos que tenemos por lo que debemos anticiparnos y crear un plan de gestión que pueda completar esas variables, que en verdad no sabemos si van a ser las adecuadas. Porque lo que no podemos perder nunca es el acceso a la información. Aunque el archivo digital esté muy bien guardado, en perfectas condiciones el hard disk, es decir, el disco rígido; de lo que se trata es de la permanencia a través del cambio. O sea, que es probable que el soporte no sufra ninguna degradación, pero si no lo preservamos bien, los archivos que contiene pueden estar fallados o ser erróneos y no podremos acceder a esa información.

La preservación digital es el conjunto de principios, políticas, normas y estrategias diseñadas para asegurar que un objeto digital permanezca accesible, inteligible y usable a través del tiempo y de los cambios tecnológicos. Su fiabilidad y exactitud están protegidas y su autenticidad es verificable.

En cuanto a la obsolescencia, es precisamente lo que deberíamos evitar que pase con el Harddiskmuseum. El problema de la preservación digital es la preservación del acceso; por eso es que en toda estrategia debemos preservar los soportes y, por otro lado, registrar, documentar y controlar todo. Es un campo que evoluciona muy rápido y, por lo tanto, no sabemos si las estrategias que tomamos hoy en relación con todas estas obras sean las correctas. Estuvimos atentos a esto al momento de pensar las estrategias para el Harddiskmuseum, y necesitamos producir mucha información para poder seguir trabajando.

Con respecto a las obras de arte tecnológico en general, en discusiones y reflexiones con Solimán, el artista, notamos cuatro aspectos a tener en cuenta que en el campo de la preservación digital están presentes.

Uno de ellos es la obsolescencia tecnológica y la de los datos; debemos preservar el hardware y el software que nos va a traducir todos esos datos. Porque al ir cambiando tan rápido la tecnología, puede pasar que no habrá manera de reproducir una obra de 20 años atrás.

Segundo, la difusividad, es decir, el carácter difuso de las obras, las de Net art por ejemplo, que dependen de bases de datos que están online, en donde esa obra no está contenida en un único objeto. En el Harddiskmuseum hay algunas obras de Net art.

Tercero, la degradación física que está relacionada con el deterioro físico de un componente.

Por último, la cuarta condición que evaluamos es la labilidad, lo lábil del objeto; es decir, el carácter inestable de los archivos digitales. Por ejemplo, en el caso de las obras digitales, cómo se van a ver según la pantalla, la resolución o el dispositivo que se utilice; no va a ser la misma obra la que yo estoy viendo en una pantalla que la que verán ustedes en otra. Ese carácter de lábil también es el que tenemos que tener en cuenta, y sobre todo en el Harddiskmuseum: las primeras Live Sessions eran proyecciones de las distintas obras que contiene el disco rígido, el hard disk, mientras que las últimas Live Sessions son con un casco de realidad virtual para ir navegando por las distintas obras. Ahí ya hay un cambio, por eso el carácter de lo lábil.



Live Session V.08 in Arts Santa Mónica. Barcelona.

Fuente: <http://harddiskmuseum.com/>

[live-session-v-08-in-arts-santa-monica-barcelona/](http://harddiskmuseum.com/live-session-v-08-in-arts-santa-monica-barcelona/)

La degradación física es el aspecto más importante. En el caso del Harddiskmuseum, es relevante por dos cuestiones. Una de ellas es lo delicado del almacenamiento digital, ya que no existe otro medio físico que pueda almacenar este tipo de datos, porque hablamos de obras únicas. Un segundo punto a considerar es que las obras también involucran a ese otro componente físico que contiene a la información digital, no sólo para la preservación sino también para la reproducción de las obras. Por eso, pensamos que si no era posible la conservación de un archivo como tal en otro disco contenedor, sí podíamos preservar la capacidad para recrear. Es decir, ahí empezamos a crear la estrategia de cómo hacer para preservar esta obra del Harddisk y las obras que tiene en su interior.

Y ahora sí haciendo un poco de historia. En el 2016, a principios de año se pone en contacto conmigo Solimán López Cortez que venía a la Argentina con este disco, con un repositorio no tan grande en ese momento, para hacer una gira y una doble convocatoria. Presentar su obra artística, el Harddiskmuseum; y, a la vez, convocar a artistas que trabajaran con estas tecnologías digitales que quisieran donar obra a su colección y empezar a armar esto de redes de artistas -que también se ha mencionado en otras charlas- para intercambiar estas problemáticas o lo que estaba pasando con ellos al momento de trabajar las obras. Así fue como el Harddisk llegó a la Argentina con obras de artistas españoles, franceses, ingleses y luego se incorporaron obras de artistas tucumanos porque estuvimos ahí haciendo la presentación de obras de arte; de cordobeses, ya que estuvimos en el Museo Evita; de Buenos Aires, donde se acercaron artistas a donar su obra en la presentación en el Espacio Pla y en MACBA; de artistas de Bahía Blanca. Lo que el artista al donar la obra entregaba, era la copia digital única. Para que esto quede claro, el Harddiskmuseum, que es un sólo un disco rígido, en su interior tiene obras digitales únicas. El artista donaba eso, no tiene copias, no hay copias, ni el propio Solimán López hace copia de ese archivo. Hay un listado de los artistas con los distintos formatos de obra que hasta el momento tiene adentro el Harddiskmuseum.

A principios de 2017 veníamos discutiendo, reflexionando sobre esta gira que hicimos con Solimán por los museos del interior del país y en marzo de ese año en Madrid nos juntamos con Gema Grueso Talo, responsable del Departamento de Restauración de Soportes Tecnológicos, de Medios Audiovisuales del Museo Reina Sofía. Junto a ella comenzamos a pensar en un trabajo de preservación acorde a esta obra y que fuera justamente exclusivo para la misma.

Como el Harddiskmuseum nace como objeto único, pero perteneciente al mundo del arte radicado en lo digital, las características de este proyecto son las que deben conservarse al igual que la información que contiene los archivos.

Ésta es la diferencia principal entre la preservación digital como disciplina transversal aplicable a cualquier ámbito y la conservación de obras de arte digital en el contexto artístico. No sólo es la información la que se mantiene y el acceso a ésta, sino también la propia idiosincrasia del objeto artístico, respetando su esencia y razón de ser, sin prescindir de su seguridad y visión de futuro.

El Harddiskmuseum presenta todos los retos a los que los conservadores de arte contemporáneo se enfrentan para mantener las obras más actuales vivas. A pesar de ello, no es imposible diseñar un flujo de trabajo que permita la conservación de todas sus características. Justamente ésa fue la lista que armamos junto a Solimán y Gema.

Lo que hicimos en Zaragoza a principios de abril de 2017, y empiezo de atrás para adelante, fue la presentación de una Live Session, la número 10, con un recorrido de las obras a través de cascos virtuales. Como lo que hace Solimán tiene mucho de performático, nos incluyó a Gema y a mí. En esa acción performática, nosotros hicimos la primera obra de restauración que consistió en extraer los metadatos de todas las obras que había en el disco hasta ese momento utilizando el software Droid. Trabajamos todo con software *open source* (de código abierto), justamente para asegurarnos a futuro poder seguir trabajando con estas obras.

Con Droid, que es un software libre, extrajimos todos los metadatos necesarios para resguardar las obras. Esa copia la alojamos dentro del hard disk. Luego hicimos una imagen de ese disco con un programa para hacer imágenes de disco. Esa imagen preserva todas las obras, pero no son las obras en sí. No estamos duplicando las obras, lo que hacemos es una copia de ese contenido, que luego también lo introducimos en el disco. Si hubiese algún tipo de inconveniente con el disco, hay otro software *open source* que es el DVD Disaster, que es el que permite extraer esas obras en caso de que el disco se deteriore, se rompa, se pierda. Luego de esta gira por Argentina, Solimán sigue viajando. Él viaja con el museo en su valija para todos lados, mostrando las obras; ya lo expuso en Francia y demás. Abre el museo en las presentaciones en vivo. Ésa es la manera única que hay de acceder a esas obras. Para ese disco entonces el riesgo es muy grande; nosotros no andamos con el MALBA para todos lados para mostrar las obras, ése no es el riesgo que tienen. Por lo tanto, todas las obras están aseguradas sin necesidad de duplicarlas para mantener el concepto de obra única con el que fue creado.

Restauración de obras tecnológicas

Leo Nuñez

Es raro estar acá en el Museo Nacional de Bellas Artes, nosotros (los artistas electrónicos) que trabajamos con tecnología. De hecho, mi obra tiene que ver con tecnología, yo hace más o menos unos 14 años que trabajo con tecnología en mis obras y lo raro es poder llegar a un museo como éste, de “Bellas Artes”, en este contexto.

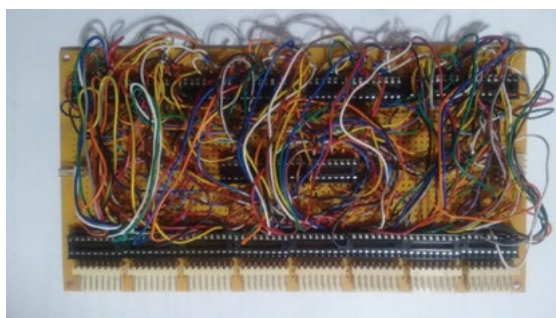
Cuando me puse a pensar cómo contar esto, de las experiencias que tengo de conservación y restauración de obras tecnológicas, creo que lo mejor es empezar a contar, sin caer en la explicación, de qué trata mi obra. Me gusta empezar por ahí, por el hecho de que estoy todo el tiempo necesariamente conservando mis obras, ya que las tecnologías van cambiando constantemente.

El video “Dispersiones contenidas” muestra el tipo de obra que hago:

<https://www.youtube.com/watch?v=nltin6zcFdY>

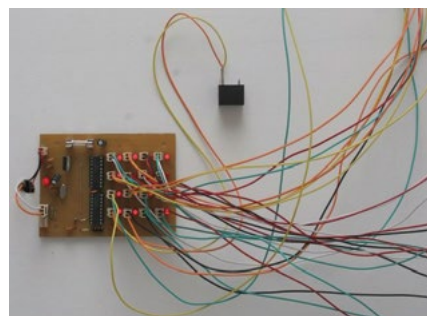
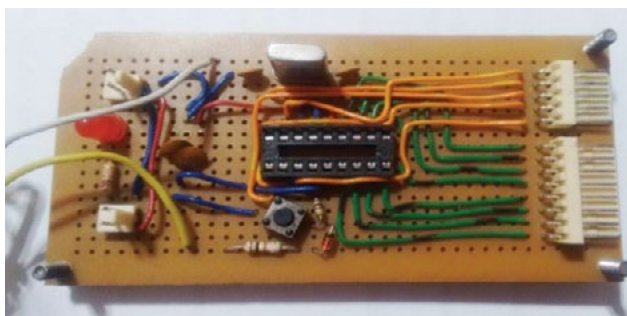
Empecé hace más de 12 años a utilizar este tipo de tecnologías, que fui usando en muchas obras. Me gusta mostrar cómo fue cambiando esta obra. El video “Dispersiones contenidas” se realizó dentro de un container y muestra una obra que fue expuesta en Seattle, Rosario, Bahía Blanca, así como en Los Ángeles, en SIGGRAPH, una de las ferias de tecnologías más importante a nivel mundial.

¿Cómo empecé yo con esto? ¿Cómo fui restaurando? Me puse a buscar en mi galpón las primeras obras que hice; aquí una foto de como hacía mis obras en el 2006. Ésta es una de las placas que hacía con las tecnologías que tenía a mano.

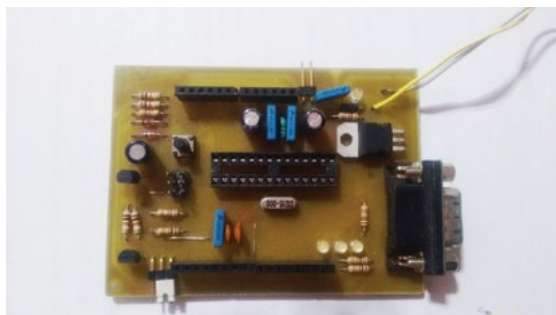


En esa época todavía no tenía internet, por eso cuando empecé a hacer estas obras, la tecnología que usaba surgía a partir de conocimientos que uno iba adquiriendo, consultando, aprendiendo rápidamente. Primero usé puerto paralelo, como el caso de las impresoras viejas, con unos cables grandotes. Ese es el tipo de tecnología al que podía acceder.

En 2008, con la llegada de Internet, la tecnología cambió, se hizo más pequeña, no necesitaba tantos cablecitos y demás; en algún punto era más sencillo.



En 2010 ya usaba puerto serial. Esta placa que ahora usa todo el mundo que se llama “Arduino”, en ese momento se podía fabricar, era de diseño libre.



Hoy ya usamos puerto USB y las últimas versiones de la obra ya las hago directamente con sistema inalámbrico.



Con este ejemplo se ve como fue cambiando la idea de la tecnología en mi corto tiempo como artista. ¿Qué sucede con las obras que tienen más de 50 años, cómo hacemos con éstas? Entonces me pregunto yo: “¿Qué guardo de una obra como ésta?, ¿tengo que guardar el cachibache éste? ¿Hace falta guardar un pedazo de microcontrolador?” Yo creo que no. Creo que tienen que guardarse otras cosas más que la técnica misma; más allá de que en mi obra la técnica la realizo yo. ¿Qué hay que guardar? Para mí, lo primero que hay que guardar es la experiencia de la persona que va a ver la obra, del usuario que va a ver la obra.

¿Cómo hacemos para llegar a que el espectador viva esa experiencia que el artista se propuso que tenga cuando se acerca a la obra? Esto es lo que creo que es una de las cosas que hay que guardar, la experiencia misma. El comportamiento del objeto-obra, qué hace, cómo llegamos a esa experiencia, qué es lo que está haciendo esa obra tecnológica delante de mí para poder replicar. No me interesa guardar el motor o el mecanismo, sino más bien qué hace ese mecanismo.

La otra cosa que creo que es interesante guardar y preguntarle a los artistas es el concepto: ¿qué quiso hacer?, ¿qué quiere contar con esa obra? Y ahí surgen algunos artistas para los cuales la tecnología es parte del discurso.

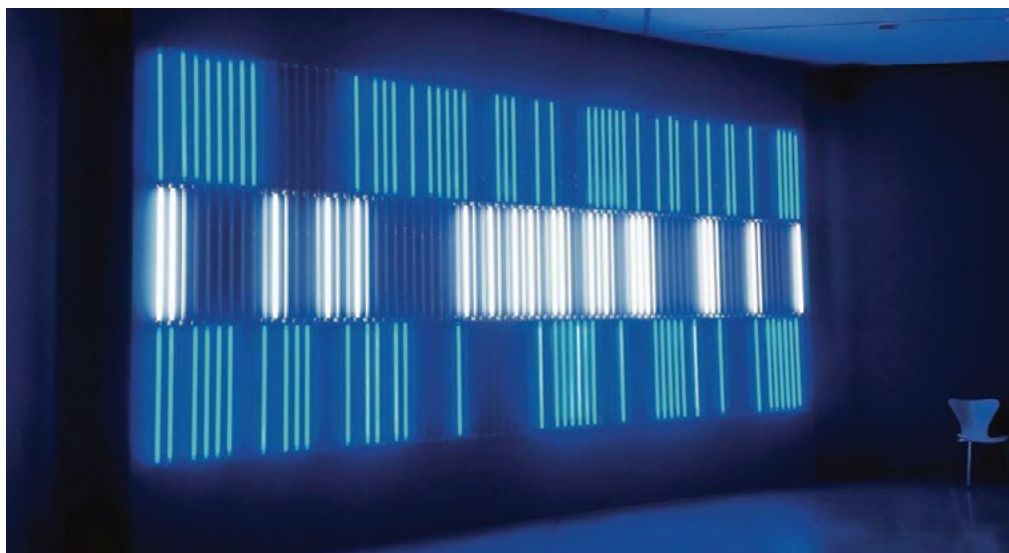
Entonces ¿qué pasa cuando la tecnología se agota? Yo creo que las tecnologías que se usan en las obras tecnológicas son parte del discurso y no hay que elegir cualquier tecnología al azar sino aquella que transmita mejor eso que estás contando.

¿Qué pasa cuando esa tecnología se agota? En el caso de Nam June Paik o el de Dan Flavin, ellos son claros y exponen muy bien sus ideas. Según Paik, cuando el televisor de la obra ya no funcione, ya no está más la obra y terminó ahí. Lo mismo con los tubos luminosos de Dan Flavin: sus obras no van a funcionar igual con los tubos de LED, pero es una decisión del artista que su obra sólo funcione con los tubos fluorescentes. Por eso, los museos cuentan las horas que están expuestas las obras que utilizan estos tubos, para saber más o menos la vida restante que le queda a cada una.

Hay que pensar en qué tecnología se usa cuando se piensa en las obras tecnológicas. ¿Qué tecnología es la que representa esa obra?

Otra pregunta que me surge al respecto de las obras tecnológicas es definir cuándo empieza la conservación de las obras. Les voy a mostrar una obra mía. “Lo Recuerdo”. Esta obra fue montada en el CCK en el año 2016. La obra fue planeada durante mucho tiempo y por cuestiones políticas, económicas y demás, me comunicaron que debía realizarla 15 días antes de la inauguración. Contaba sólo con 15 días para conectar 900 luces a una máquina de escribir. Se acortaron los tiempos de diagramación y se aceleró al máximo la producción. La muestra estaba programada para inaugurarse un miércoles y el sábado anterior me avisaron que se inauguraba un lunes. Faltando tres días para la inauguración se recortaron dos: fue complicado. La obra se puso en marcha el domingo a las tres de la mañana; arrancó y arrancó bien. ¿Cuándo empieza la conservación de la obra? En ese mismo momento en que la pusimos en marcha. Una persona de seguridad que trabajaba en el museo, muy amable, me contaba a mí los cambios que iba percibiendo a medida que pasaban los días. Ella era la persona que más había convivido con esa obra y mucho más que yo, el artista, que solamente había estado dos horas con la obra en funcionamiento. Entonces, la idea de conservar me parece muy importante desde el mismo momento que un museo recibe una obra. La gente que está ahí, en el museo, va a tener mucha más experiencia directa que el artista con esa obra, por más de que el artista la haya creado.

Me gustaría mostrarles también dos ejemplos más de cosas a las que me llevó mi trabajo. Este miércoles inauguramos en el MAMBA esta obra de Avello: “Bandera” del 2003.



El museo decidió hacer una muestra retrospectiva de él y restaurar esta obra. De ella no queda nada, ni un tubo; no hay un registro en video, no hay técnico, no hay nada material. Pero sí estaba Nicolás, que fue su último asistente y él nos podía contar acerca de la obra.

Entonces lo que planificamos fue cómo hacerla funcionar nuevamente, hicimos una versión nueva desde cero, manteniendo la idea de los tubos fluorescentes que desde el 2003 son más o menos conseguibles. Pero lo que fue difícil fue el comportamiento. ¿Qué hacía la obra? ¿Cuáles tubos se prendían? ¿En qué momento, con qué ritmo se prendían? Eso es lo que recordaba Nicolás. Cuando le pregunte al equipo del museo quién iba a programar la obra, respondieron:

- “Vos”.

Pregunté:

-¿Quién sabe la secuencia?

-“Nicolás”.

Y pregunté:

-¿Nicolás, sabe de técnica?

- No.

Entonces lo que desarrollamos fue un software específico para esa obra, de programación visual, donde Nicolás va eligiendo qué luces se prenden, en qué momento, cuánto tiempo. Entonces ésta es otra idea de conservar. Esta vez la conservó Nicolás. Pero ya teniendo este antecedente, la idea es que alguien tome nota de lo que sucede, no importa si después se pierde el tubo, no importa si mis placas con la electrónica después funcionan o no. Pero tenemos que poner mucha atención en guardar la idea, los ritmos, el tiempo que tardaba en encenderse, etc. Éste me pareció un buen ejemplo para traer.

Otro ejemplo interesante es una obra de Marta Minujín, el “Minuphone”, que hizo en el ‘67 y la reconstruimos en el 2012, en Fundación Telefónica.



Para hacer esta obra, lo primero que hicimos fue buscar información sobre el “Minuphone” y la verdad que lo que había era mucha información disímil y confusa. Entonces, le hicimos entrevistas a Marta, le preguntamos qué recordaba ella y cómo lo recordaba. Con todo este material, consultamos al Museo Reina Sofía, para preguntarles qué harían ellos. Ellos propusieron reconstruir la obra original con los pedazos que había y hacer una copia funcional lo más parecida posible. La tecnología cambió mucho desde los '60. Por ejemplo: La obra mostraba sus efectos cuando desde el “Minuphone” se llamaba a alguien por teléfono y éste atendía. Las líneas telefónicas antes funcionaban con otra tecnología, con lo cual descubrir cuándo se iniciaba la comunicación era sencillo: hoy las líneas son digitales. ¿Cómo sabés que alguien te atendió del otro lado? Fue necesario usar una línea tipo locutorio e interpretar los bits digitales de las líneas. Los que fabricaban locutorios no me querían decir su secreto. Entonces inventé un locutorio, para poder llamar e interpretar los bits, para así saber cuándo alguien atendía del otro lado de la línea. Ejemplos como éste sucedían todo el tiempo.

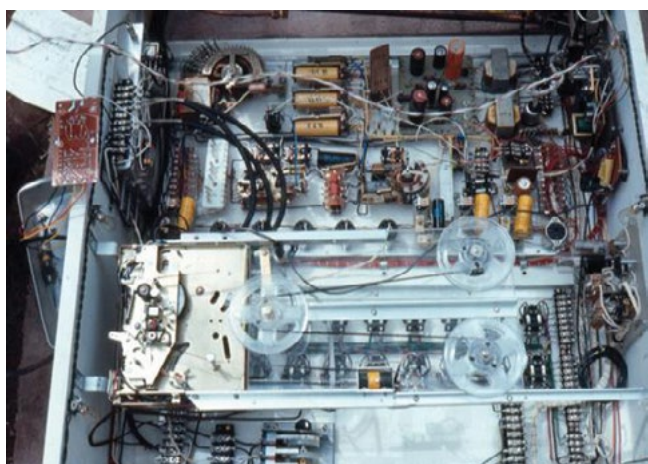
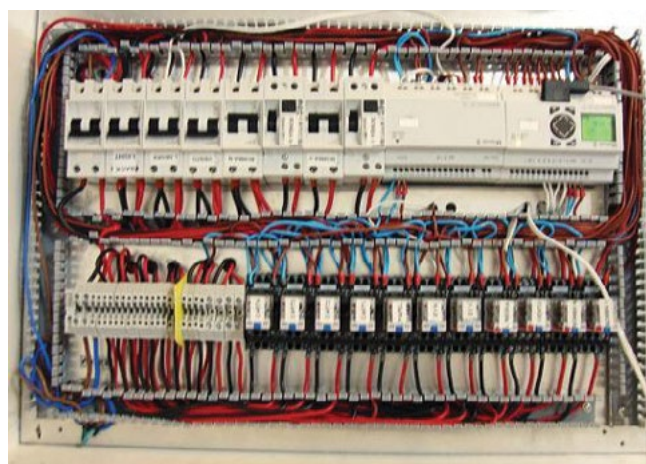


Imagen de la tecnología utilizada por Marta Minujín.



Tecnología utilizada por nosotros.

Nosotros utilizamos las mismas medidas, todo igual, las mismas botoneras, lo único que incorporamos es el software para que el control no sea todo mecánico y para que sea lo más compatible posible con las futuras posibles computadoras, porque si no, creamos otra vez el mismo problema.



La idea fue hacer un software abierto, desarrollado por nosotros y que sea compatible con Microsoft para que en la próxima PC también funcione. Y documentarlo todo, cable por cable, para que no haya dudas de cómo funciona.

Mesa: Investigar para conservar

El proyecto “Explosión Matérica”. Estrategias estéticas, técnicas y materiales en la obra de Antonio Berni entre los ‘60 y los ‘80” del Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura / MATERIA de la UNTREF

Autoras: Gabriela Siracusano (GS) - Marta Maier (MM)

Gabriela Siracusano (GS): Nuestra ponencia “Investigar para Conservar” tiene tres núcleos: el primero se relaciona con la idea que tenemos de que para conservar, en este caso el Arte Contemporáneo y Moderno, es importante investigar. Por otro lado, vamos a dar una breve semblanza de uno de los proyectos que estamos llevando adelante como estudio de caso, que involucra a este gran artista -Berni- que todos conocen y cuya materialidad resulta interesante analizar e investigar. Este proyecto se desarrolla en el marco del centro MATERIA de la UNTREF, un centro de investigación en materialidad artística. Es un centro que depende de la Universidad Tres de Febrero y pretende conocer e investigar todo aquello que involucra la dimensión material de las obras, particularmente orientado a lo moderno y lo contemporáneo, desde una mirada interdisciplinaria, que como pueden ver, convoca a diferentes áreas del conocimiento, a la historia del arte, a la conservación, a la química, entre otras. El Centro desarrolla diferentes proyectos de investigación: del CONICET, de la Agencia, del centro Getty. Tiene un área de laboratorio químico que dirige Marta Maier; una biblioteca que cuenta con una donación muy importante del centro Getty de los Ángeles de miles de libros que hacen de ella una biblioteca especializada en todo lo que tiene que ver con conservación y materialidad, particularmente contemporánea. A su vez cuenta con un laboratorio de conservación y restauración.

Marta Maier (MM): Nosotras trabajamos en este Centro y el grupo químico trabaja en la Facultad de Ciencias Exactas. Tenemos convenios con la UNTREF, la Facultad de Ciencias Exactas y también con el INTI. ¿Por qué? Porque los químicos necesitamos equipamiento e instrumentos para analizar los distintos tipos de materiales y también sus procesos de degradación, que es parte de las investigaciones y de los trabajos que hacemos con Gabriela Siracusano desde hace más de 15 años. Los estudios se centraron fundamentalmente en el arte colonial y estamos incursionando en el estudio de materiales modernos que son muy variados, diferentes, de los cuales no se conoce suficiente respecto de su estabilidad y sus procesos de degradación en el tiempo.

GS: Respecto del desarrollo de ciertos programas que en estos momentos se están llevando a cabo; por un lado está el programa denominado “Investigación y Museos” que tiene como objetivo acercarnos a los equipos de los museos interesados por el problema material. Así es como empezamos a tomar contacto y ya desarrollamos con el MNBA una experiencia de trabajo con la pistola de fluorescencia, también con el Museo Histórico Nacional.

¿Qué es este proyecto que se llama “Explosión Matérica”? Este proyecto tiene el objetivo de analizar críticamente la dimensión material de la obra de Berni entre los años ‘50 y ‘80. Es decir, particularmente todo lo que conforma las series de “Juanito Laguna” y de “Ramona Montiel”. Nos interesa aplicar una mirada interdisciplinaria que involucre métodos y técnicas desde las diferentes disciplinas. Vamos para ello a trabajar con todo tipo de fuentes; obviamente las materiales, pero también con todo aquello que tiene que ver con los documentos, escritos y visuales. El objetivo es, por un lado, identificar los materiales inorgánicos, orgánicos, naturales, sintéticos, ligantes lipídicos, proteicos y las técnicas. Por el otro, nosotros no hacemos un trabajo de investigación química o histórica de forma literal, por llamarlo de alguna manera. Sino que lo que hacemos es pretender un diálogo entre ambas, y en ese sentido, la idea es reconocer los lazos existentes entre los conceptos sobre la dimensión material no solamente de la producción artística y de las propuestas estéticas de Berni, sino de los artistas de su entorno y de su momento. Explorar las condiciones de ciertos materiales; nos interesa particularmente la inclusión del mundo real en la obra de Berni, para pensar esa poética de lo real en términos de lo físicamente presente en esas obras.

MM: En particular, nos interesan las interacciones entre diferentes materiales. Tenemos de pronto óleo, metales, plásticos, papel; entonces son obras muy complejas. La pistola de fluorescencia de rayos X, por ejemplo, es un instrumento muy útil para hacer estudios no invasivos, es decir, para hacer una primera prospección de la obra, tener una información que llamamos un análisis elemental. Éste permite saber qué elementos están presentes y vincularlos con los materiales, con la identidad de algunos materiales. De esa manera, con un método no invasivo podemos analizar distintas partes de la obra, distintos sectores y, al mismo tiempo, elegir -en caso de que sea posible- tomar una pequeña micromuestra que nos va a dar otro tipo de información.

GS: Me parece interesante prestar atención sobre una de las hipótesis que se relaciona con dos aspectos al momento de cómo pensar esta dimensión material. Una tiene que ver con la inclusión de lo real y cómo lo usa Berni, porque una cosa es el uso de cada uno de estos materiales para conformar una nueva realidad donde estos recortes hechos en balancín pasan a ser paredes, caminos, una cantidad de objetos representados en el plano pictórico; y otra cosa es el objeto que es en sí mismo lo que está representando, cuando pone una chaqueta para Juanito y es una chaqueta. Hay una operación estética distinta, por ejemplo, especialmente en los '70: el diario es el diario, no pretende ser otra cosa. Por otro lado, nos interesa también la técnica compositiva y con qué tradiciones se vincula. Por ejemplo, cómo se relaciona, la técnica de la superposición de planos con la superposición que él usaba para sus pinturas. Yo recuerdo cuando se restauró "Chacareros" que el diario estaba por encima de la mesa. Él pinta un plano arriba de otro; eso tiene que ver con una concepción que te lleva a otros de los objetivos que tenemos, que es, de alguna manera, corroborar esta idea clásica de este gran innovador. Pero hay por debajo una estructura clásica que queremos encontrarla en la propia dimensión, en la manera que manipula la materia.

Esto sería a grosso modo lo que estamos haciendo con estas obras.

Por ejemplo, en "Juanito Laguna va a la fábrica"; estamos registrando cada uno de los materiales, la manera en que están manipulados y seleccionados; eso se contrasta con los documentos históricos y a su vez con los fines de la conservación. Se busca entender qué materiales está utilizando, cuáles son las pinturas. Asimismo, hay obras que fueron hechas en Estados Unidos, entonces tienen materiales distintos a otras; por ese motivo el trabajo con los químicos y los conservadores resulta fundamental.

MM: Además, muchas veces se dice: "Sí..., se usaba tal material, caseína"; en efecto, es necesario también contrastar desde la química si realmente es así. La información que se pueda obtener es fantástica, se pueden obtener diferentes niveles de información de acuerdo a las técnicas analíticas. La química analítica que se aplica va a aportar al conocimiento de la técnica y los materiales que usaba este artista, y al mismo tiempo nosotros, en esta tarea de analizar los materiales de Berni, también tenemos un interés en formar gente, tenemos una becaria doctoral de CONICET, que se va a abocar a empezar a estudiar con nosotros los materiales modernos, o sea que al mismo tiempo que incursionamos en este terreno, también la idea es formar gente en el tema.

GS: Este es el proyecto desde el punto de vista institucional, subsidiado por la Agencia Nacional y con todo el equipo. Nos interesa poner a prueba la idea de fragilidad que muchas veces ronda al arte moderno y contemporáneo, en comparación con las condiciones de pervivencia que suele mostrar el arte antiguo. Digo esto porque, si bien es verdad que hay una cantidad de piezas que seguramente son frágiles, algunos aspectos que se pueden ver en los reverses de las obras de Berni, evidencian que la manera de engrampar todo ese "mundo", hace que todos esos materiales que parecieran que se caen, no lo hacen. Entonces aquí vuelvo a cómo se relacionan lo material con una propuesta estética y con una manera de concebir la composición artística en el caso de Berni, que pareciera que todo es muy frágil pero en realidad está medianamente ajustado, casi como si uno pudiera trasladarlo, en semejanza, en paridad, con una composición del quattrocento a la que él tanto admiraba. Acá hay una relación que nosotros vamos a tratar de establecer entre su manera de componer y la manipulación de esa dimensión. Eso sería la idea general sobre la cual vamos a trabajar en los próximos años.

MM: Mucho trabajo porque los materiales son los grandes desafíos.

Mesa: Resultados del Relevamiento de Colecciones de Arte Contemporáneo en Argentina. MCN – ICCROM

Lucía Albizuri
Florencia Gear
José Luiz Pedersoli Jr.

Lucía Albizuri: Ésta es la ponencia de cierre donde vamos a presentar los resultados preliminares del relevamiento de colecciones de Arte contemporáneo en Argentina. Luego de esta introducción dará lugar a José Luiz Pedersoli para que desarrolle los resultados de esta prueba iniciada entre el Ministerio de Cultura de Nación, en particular, la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales a cargo de Claudia Cabouli; el ICCROM - a través de J. L. Pedersoli y Gabriela Balmori - y el MNBA, con la participación de Mercedes de las Carreras.

En este caso, los resultados expuestos son del Relevamiento de Colecciones de Arte Contemporáneo en Argentina realizado sobre Museos. Se relevaron museos, autoridades nacionales y provinciales, políticas y existencias de colecciones de arte contemporáneo. Los resultados son preliminares y dado que desde la Secretaría de Patrimonio Cultural pretendemos continuar con el relevamiento, invitamos a las instituciones que tengan colecciones de Arte Contemporáneo y que no hayan recibido dicho cuestionario, a que nos acerquen los contactos para enviar esta información y así ampliar el entendimiento de la problemática de la conservación de colecciones contemporáneas en el territorio argentino¹.

José Luis Pedersoli Jr.: Muchas gracias, buenas tardes, quiero agradecer primero la invitación a participar de la jornada, también en nombre del ICCROM que me envió acá a presentar estos resultados. El temario que voy a presentar trata sobre la perspectiva del ICCROM en esta colaboración, el desarrollo de las encuestas, los resultados parciales que hemos logrado hasta el momento y algunas recomendaciones basadas en ellos. Para los que no conocen, ICCROM es una organización intergubernamental, Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales, creada en los años '50 por la UNESCO. Trabaja exclusivamente con patrimonio cultural en todo el mundo en cinco áreas de acción: formación, cooperación, información, investigación y sensibilización. Los países miembros del ICCROM son 135; Florencia Gear es actualmente miembro del Consejo, en representación de Argentina. ICCROM trabaja desde la perspectiva internacional, mundial, también con programas regionales, en América Latina, etc. Como el Arte Contemporáneo es un tema emergente en la conservación de patrimonio cultural, entonces la estrategia del ICCROM es parte de esto; investigar, fomentar el trabajo en temas emergentes. Hasta el momento dentro de los programas del ICCROM, el arte contemporáneo todavía es un tema poco abordado, por lo que se quiere trabajar en ellos en nuestro contexto latino, en nuestros países. Entonces hay unos puntos fuertes para el ICCROM en virar a América Latina y al Arte Contemporáneo en América Latina.

La estrategia entonces fue empezar con encuestas con el objetivo de caracterizar y evaluar las necesidades de las colecciones de arte contemporáneo en la región, en particular, mirando algunos aspectos, como el perfil de las colecciones, la tipología de objetos, los materiales y sus usos, la gestión y cómo se utilizan las colecciones en los museos, los profesionales que trabajan con ellas, su perfil y formación, los principales riesgos y desafíos para la gestión y la conservación de estas colecciones desde el punto de vista de los museos mismos pero también de las autoridades, que no siempre coinciden. E intentar sacar datos cuantitativos y cualitativos para planear políticas y procedimientos a desarrollar.

Argentina ya trabaja el tema hace rato con la red, entonces desde el ICCROM, con la colaboración de Florencia Gear, se propuso hacer un estudio piloto de las encuestas. La idea es expandir a la región y, como próximo paso, está la intención de colaborar con Ibero museos.

1. Para participar del Relevamiento de Colecciones de Arte Contemporáneo en Argentina contactarse con bienesysitiosculturales@cultura.gob.ar

Se ha utilizado un software del que hay tanto versiones gratuitas como pagas que se llama Survey Monkey. El cuestionario se hizo con este programa y se distribuyó vía internet. Los que aún no respondieron, cliquean en el link y se abre el cuestionario; uno para los museos y otro para las autoridades patrimoniales. Se han enviado a 100 museos que tienen colección de arte contemporáneo; éstos son museos de arte contemporáneo, museos de arte y otro tipo de museos que tienen estas colecciones. Se definió arte contemporáneo como arte a partir de 1960; éste fue el criterio para decidir a cuáles museos dirigirse. Las autoridades fueron 25, entre autoridades nacionales y provinciales.

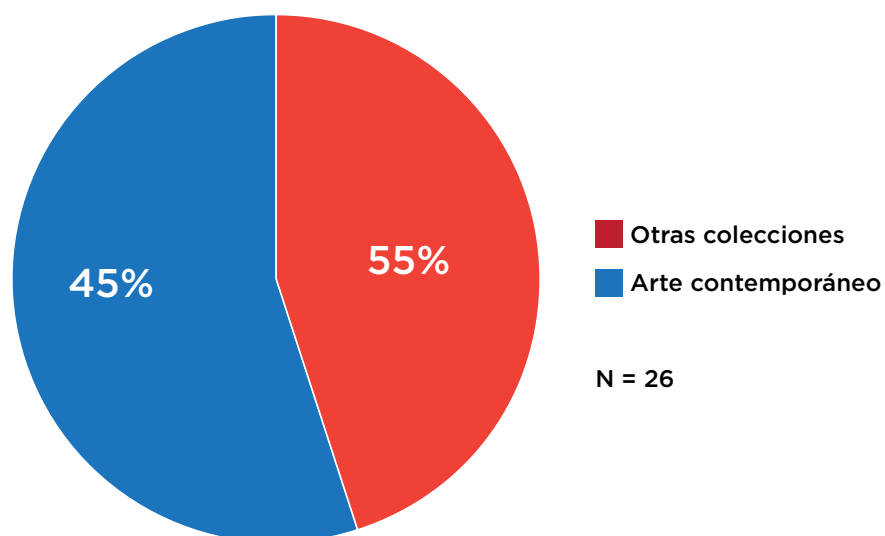
Los resultados preliminares que presentamos hoy corresponden a las respuestas recibidas hasta fin de agosto de 2017, cuando habíamos recibido 26 respuestas de los museos, es decir, el 26 %. Hay que destacar que, en general, el porcentaje de respuesta a este tipo de encuestas ronda entre un 15 y 20%. Desde las autoridades, contestaron 5 de 25, lo que representa el 20%, o sea que el porcentaje de respuesta se ubica dentro del límite de lo esperado. Como estos son resultados preliminares, las encuestas, sin embargo, están abiertas para quienes no respondieron todavía.

Florencia Gear: Quería aclarar que el relevamiento para autoridades está dirigida a las autoridades máximas tanto a nivel nacional, que viene a ser el Ministro de Cultura, como a las de cada provincia. En cuanto a los museos, cabe aclarar que algunas de estas 100 “instituciones” son colecciones privadas, colecciones pequeñas; a veces es la colección de un artista. Encontramos ciertas limitaciones dado que muchas instituciones no cuentan con una dirección de correo electrónico institucional o se comunican a través de una dirección de correo personal, por lo que cuesta contactar a la persona a cargo, etc.

Por otro lado, aclaramos que los resultados presentados hoy son preliminares, ya que corresponden a las 26 respuestas recibidas hasta fin de agosto, que era la fecha límite establecida. Muchos no llegaron a recabar la información, pero expresaron sumo interés en participar, por lo que extendimos la convocatoria hasta fin de año. Es buenísimo seguir trabajando a futuro con esta idea de armar una red de interesados. El relevamiento nos está ayudando a tener una visión realista y a entender cómo continuar de aquí en adelante.

JLP: Vamos a ver los resultados. El siguiente gráfico muestra el porcentaje de arte contemporáneo presente en las colecciones relevadas al momento. Si sumamos todas las colecciones relevadas (26), el 45% del total corresponde a arte contemporáneo y el 55% a otro tipo de objetos. Este resultado preliminar evidencia la necesidad de prestar especial atención a las necesidades específicas de las colecciones de arte contemporáneo.

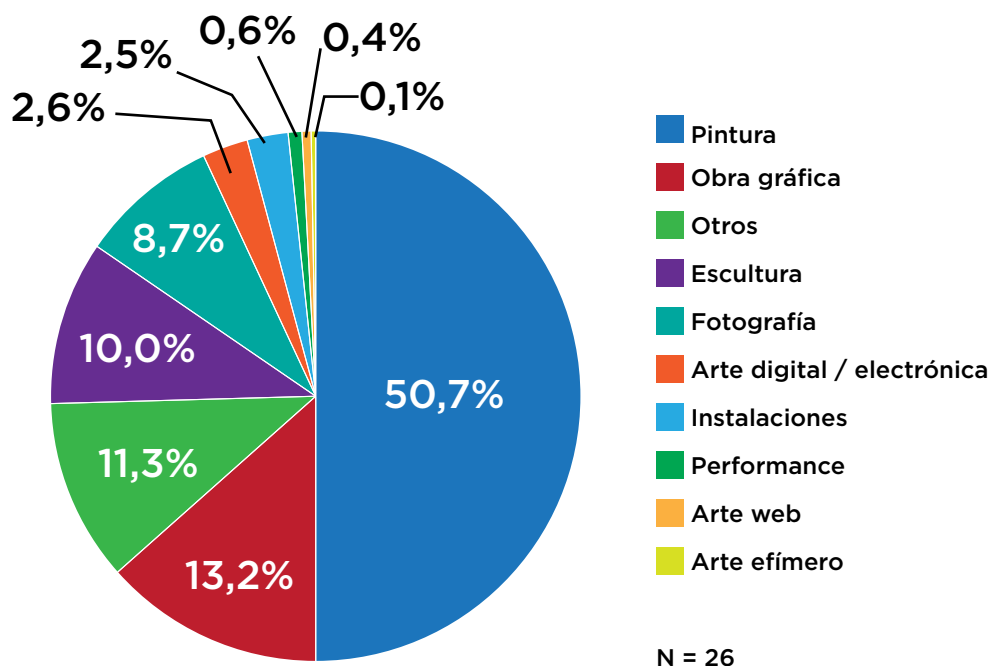
**Porcentaje de las colecciones de arte contemporáneo
en el conjunto de los museos respondientes**



El siguiente gráfico muestra el porcentaje de objetos en términos de tipología presente en las colecciones relevadas. Las técnicas tradicionales suman un 82.7%, comprendiendo las siguientes tipologías: pinturas, obra gráfica, esculturas, fotografías. Las pinturas resultan la tipología predominante, con un 50.7%. La obra gráfica (13.2%), las esculturas (10%) y fotografías (8.7%) suman en conjunto otro 32% a considerar como técnicas tradicionales.

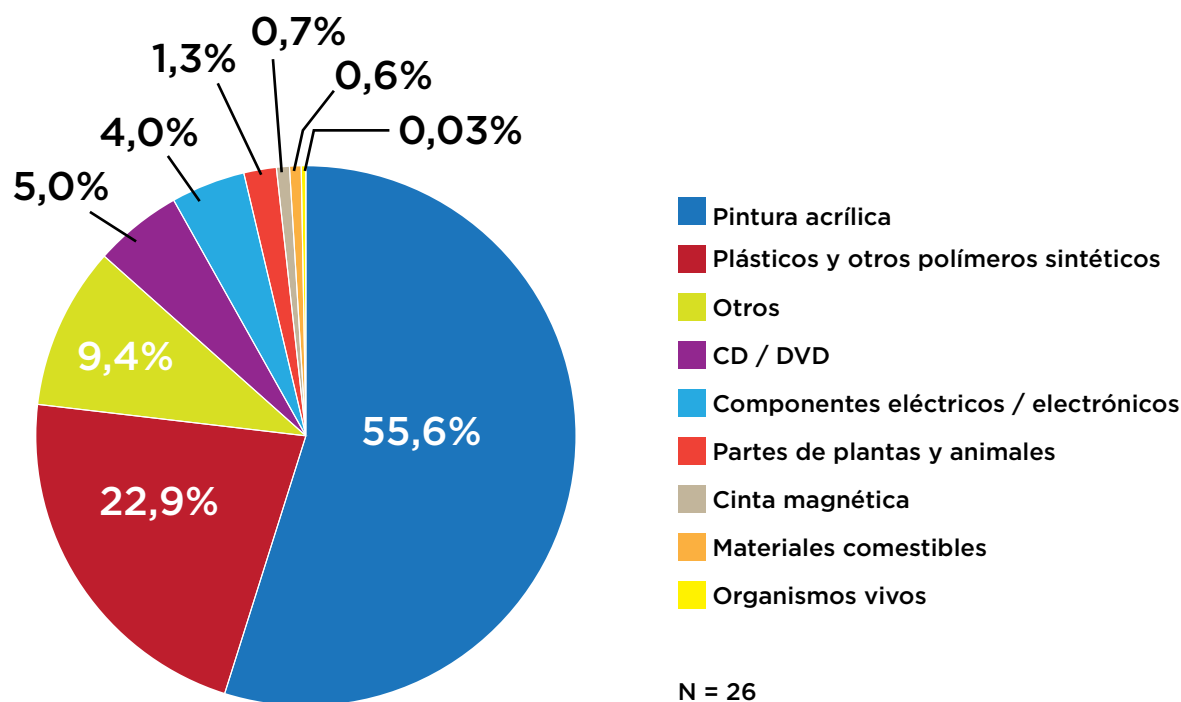
El arte electrónico o digital y las instalaciones aparecen como las tipologías más comunes entre las técnicas nuevas o “no tradicionales”, cada una de ellas representa un 2.5% del total de objetos. El arte efímero, la performance, arte web aparecen en menor porcentaje (menos del 1%). Sería interesante indagar qué tipo de objetos fueron considerados como “otros”, ya que la categoría “otro” representa un 11.3% del total.

**Modalidades de arte contemporáneo
en el conjunto de los museos respondientes**



En términos de materiales no tradicionales de arte contemporáneo, la pintura acrílica es la más presente, está en el 55,6% de las colecciones; los plásticos están presentes en el 23% de las colecciones de arte contemporáneo.

Materiales “no tradicionales” en el conjunto de colecciones de arte contemporáneo de los museos respondientes



La edad promedio de las colecciones de arte contemporáneo relevadas en Argentina es de 27,5 años, lo que indica que son relativamente nuevas, jóvenes. Esto es interesante porque hemos preguntado acerca del estado de conservación de las colecciones y las respuestas fueron: bueno, el 42% y muy bueno, el 31%. Esto puede estar relacionado con el hecho de que son nuevas las colecciones. Dentro de unos 10 o 20 años más de envejecimiento natural es posible que empecemos a ver deterioros más fuertes en estos materiales, muchos de ellos químicamente inestables. Entonces hay que considerar esto también.

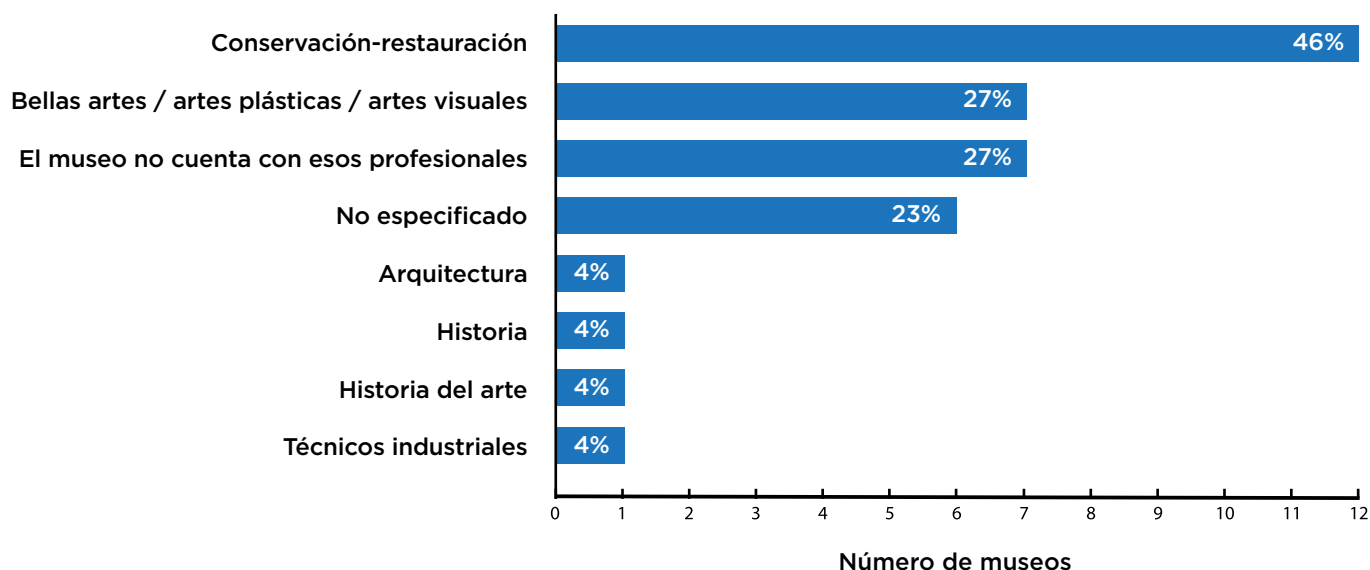
En cuanto al aspecto legal, el 50% de los museos no cuenta con una política de adquisición para arte contemporáneo y el 81% no cuenta con procedimientos para la baja de las obras de arte contemporáneo. En términos de leyes, esto fue la respuesta de las autoridades: el 80% las jurisdicciones que hemos preguntado, no cuentan con leyes específicas para la protección de las colecciones de arte contemporáneo.

Otro aspecto a considerar es la movilidad de las colecciones. El 65% de los museos realiza préstamos de sus colecciones a otros museos y el 73% exhibe obra de otros museos; entonces hay una dinámica muy fuerte, una red muy grande de intercambio de objetos.

En cuanto a la documentación, el 46% no cuenta con una base de datos informatizada, apropiada, para documentar y registrar obra de arte contemporáneo que puede ser tan compleja.

El 27% no cuenta con profesionales, sean internos o externos, para trabajar en la conservación o restauración de obras de arte contemporáneo y sus colecciones. Y un 46% sí cuenta con profesionales de conservación y restauración internos o externos. En el siguiente gráfico se puede observar el perfil de las personas que trabajan en la conservación y restauración de las obras de arte contemporáneo.

**Formación de profesionales que trabajan
en la conservación-restauración de las obras**



Mencionaremos ahora los retos, desde el punto de vista de los museos. Los tres principales desafíos son, en primer lugar, de lejos, las condiciones inadecuadas de almacenamiento; en segundo lugar, la falta de oportunidades de formación para los profesionales que trabajan específicamente con arte contemporáneo y el tercer aspecto, la conservación y restauración de los materiales no tradicionales. La materialidad también aparece como uno de los desafíos principales desde el punto de vista de los museos. Desde las autoridades coinciden con el almacenamiento, también como el primer desafío; el segundo, es la conservación de los materiales no tradicionales y el tercero, la legislación inadecuada o inexistente.

Hay otros desafíos relevantes, pero los mencionados fueron los destacados. En base a estos resultados, sugerimos unas recomendaciones generales para empezar a reflexionar: por parte de las autoridades, seguir implementando y fomentar acciones específicas para garantizar la preservación y conservación del arte contemporáneo, proporcionar más oportunidades de formación y capacitación para los profesionales que trabajan con arte contemporáneo; según lo relevado en las encuestas a museos, almacenamiento, conservación de materiales no tradicionales, documentación de arte contemporáneo, préstamo y transporte; y desde el punto de vista del ICCROM, implementar la gestión de riesgos para el arte contemporáneo, incrementar el apoyo a las redes profesionales, seguir monitoreando las colecciones, documentando y haciendo análisis de manera sistemática, así como favorecer el desarrollo de políticas para el sector. Por último, desarrollar herramientas y canales eficientes para el intercambio y compartir información, sea bibliografía, sean encuentros como el de hoy. Hay mucha información sobre arte contemporáneo y muchas veces no llega a los museos. Es importante también generar nueva información pero compartir la que existe.

LA: Esta actividad y los relevamientos son parte de la competencia de la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales, sobre todo en lo que respecta a colecciones. Para nosotros es importante que esto sea una apertura a una discusión en base a datos concretos, en función de las consultas efectuadas a los organismos que trabajan día a día y se dedican a la protección, custodia y acceso de las colecciones.

Biografías



Adler, Jazmín

Licenciada en Artes por la UBA, Doctora en Teoría Comparada de las Artes por la Universidad Nacional de Tres de Febrero y becaria doctoral del CONICET. Su campo de investigación abarca la historia de los cruces entre el arte y la tecnología en América Latina, la producción artística transdisciplinaria y las relaciones entre el campo de los nuevos medios y la escena del arte contemporáneo. Es docente en la Licenciatura en Artes Electrónicas y en la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas, ambas en UNTREF, en la Maestría en Diseño Interactivo en FADU-UBA y en la Universidad Maimónides.



Albizuri, Lucía

Licenciada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universidad del Museo Social Argentino. 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 Universidad del Museo Social Argentino. 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.



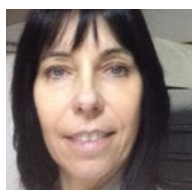
Bustillo, Alejandro

Estudió Medicina, Bellas Artes y Restauración con Juan Corradini. Fue restaurador del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), de la Fundación TAREA y del Museo “Dr. Genaro Pérez” de Córdoba (1998 – 2003). Desde el 2005, es profesor en las carreras relacionadas con la profesión en la UMSA y conservador- restaurador del MALBA. Desde el año 2017, es profesor en la carrera de restauración de la UNSAM.



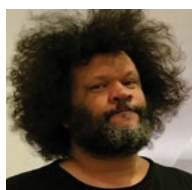
Cappa, Carolina

Diseñadora de Imagen y Sonido (FADU-UBA). Archivista audiovisual del Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, donde lleva adelante el proyecto de investigación “Nitrato Argentino”. Ha trabajado en la recuperación del cine de Domingo Mauricio Filippini (La Pampa, 1920's) y fue responsable del archivo fílmico de la Cinemateca Boliviana en La Paz, donde también co-fundó el grupo de divulgación Kinetoscopio Monstruo. Como profesora, forma parte del equipo de la materia Técnicas Audiovisuales y del Proyecto IDIS, ambos en la FADU-UBA. Actualmente desarrolla el taller Pequeños Archivos Audiovisuales para la formación de archivos audiovisuales descentralizados.



de las Carreras, Mercedes

Licenciada en Museología. Especializada en conservación y restauración de obras de arte. Desde 2008, es jefa del área de Gestión de Colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes. Participó como restauradora de pintura en el proyecto de Fundación TAREA desde 1986 hasta 2001. Realizó pasantías en restauración de pintura sobre tabla y escultura policromada en el Instituto Real de Patrimonio Artístico en Bruselas, Bélgica, y de restauración de escultura policromada en ECOR, Bello Horizonte, Brasil. Trabaja como restauradora en taller particular.



Díaz, Christian

Diseñador en comunicación visual. Trabaja en la Secretaría de Innovación Tecnológica y Desarrollo Creativo dependiente del Municipio de la ciudad de Bahía Blanca. Coordinador de HABEMUS; un equipo transdisciplinario que trabaja para la transformación digital de los museos en el nuevo paradigma. Realizó la conservación de arte digital para los Museos de Arte MBA-MAC en Bahía Blanca. Trabaja en la conservación y restauración del proyecto Harddiskmuseum del artista español Solimán López Cortez.



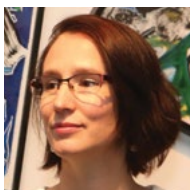
Farina, Fernando

Licenciado en Bellas Artes e Ingeniero Civil por la Universidad Nacional de Rosario. Es asesor del Museo Nacional de Bellas Artes y curador independiente. Fue director del Museo Castagnino y del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario. Impulsó la creación del IICRAMC (Instituto de Investigación, Conservación y Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo). Es profesor titular de Sociología del Arte en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario.



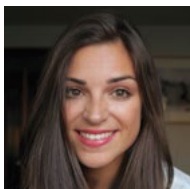
Gear, Florencia

Es conservadora - restauradora, ha trabajado en proyectos de Fundación Antorchas, y diversas instituciones. Participó del Curso de Conservación de Papel ICCROM JPC 2006 en Japón. Instructora en el Curso Internacional de Conservación de Papel, Programa LATAM-ICCROM (2011-18, México). Se desempeñó en la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos. Trabaja en el Área de Conservación y Rescate de Bienes Culturales, Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales. Es miembro del Consejo Ejecutivo del ICCROM.



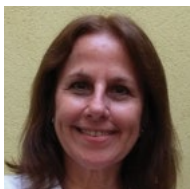
Ivanchevich, Cecilia

Artista y curadora argentina, formada en la Universidad Nacional de Arte y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Desde 1997 expone su obra. Realizó diversas curadurías sobre la obra de Luis Felipe Noé, a nivel nacional e internacional, en ciudades como Brasilia, Montevideo y Buenos Aires.



Lobato Mínguez, Diana

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, Diplomada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales con especialización en pintura por la Escuela Superior de Madrid y Máster en Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo por la Universidad Complutense de Madrid. Se desempeñó en instituciones públicas españolas como el Instituto de Patrimonio Cultural Español y el Museo Nacional del Centro de Arte Reina Sofía, en el que trabaja desde el 2011 hasta hoy, en el Departamento de Restauración.



Maier, Marta

Licenciada y Doctora en Ciencias Químicas de la Universidad de Buenos Aires, realizó un postdoctorado en el Instituto de Química Orgánica y Bioquímica de la Universidad de Bonn, Alemania. En 2003 recibió el Premio IFS JUBILEE Award otorgado por la International Foundation for Science (Suecia). Entre 1999 y 2004 fue Directora Adjunta del Departamento de Química Orgánica. Desde 2003 es Vicedirectora de UMYMFOR (Unidad de Microanálisis y Métodos Físicos Aplicados a Química Orgánica) y desde 2014 es Codirectora del Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Actualmente es Profesora Titular e Investigadora Principal de CONICET. Sus áreas de interés comprenden la aplicación de métodos espectroscópicos y espectrometría de masa al estudio de los materiales y sus procesos de degradación en bienes culturales.



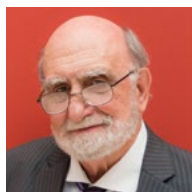
Martínez, Elisa

Restauradora y museóloga. Trabajó en proyectos de restauración para el Ministerio de Economía de la Nación, Gobierno de la Ciudad de Bs. As. y Teatro Colón. Participó del Proyecto TAREA de la Fundación Antorchas. Actualmente dirige el Área de Restauración de la Dirección de Patrimonio del Instituto de Cultura de Corrientes y es miembro de la Comisión de Fe y Cultura del Arzobispado de Corrientes.



Monkes, Pino

Licenciado en Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes. Es Conservador y Restaurador del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires desde 1985. Es docente de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la Universidad de las Artes y de la Universidad de San Martín. Desde 1998 ha centrado su interés en el contacto con el artista y sus estrategias materiales y conceptuales.



Noé, Luis Felipe "Yuyo"

Artista plástico. En la década del sesenta integró la Nueva Figuración Argentina junto a Ernesto Deira, Rómulo Macció y Jorge de la Vega. Ha realizado más de 120 exposiciones individuales, desde 1959 hasta la actualidad en museos y galerías de Latinoamérica, Europa y los Estados Unidos. Ha recibido diversas distinciones y reconocimientos a su trayectoria artística; entre ellos, el Premio Nacional Di Tella y la beca Guggenheim.



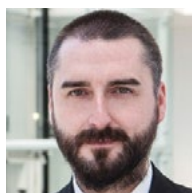
Nuñez, Leo

Artista; trabaja en instalaciones, robótica y objetos interactivos. Realizó estudios de Ingeniería en Sistemas en la Universidad Tecnológica Nacional, Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires y de la Licenciatura en Artes Electrónicas en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Además se formó en talleres y cursos sobre arte y robótica. Es docente en la Universidad Nacional de las Artes y en la Universidad Nacional de La Plata. Dentro de su trayectoria artística se incluyen dos premios MAMBA /Fundación Telefónica, a nivel nacional y a nivel internacional, dos premio VIDA (10.0 y 12.0). Ha realizado diversas muestras nacionales e internacionales, que incluyen a Latinoamérica, América del Norte y Europa.



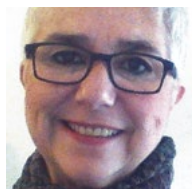
Pedersoli Jr., José Luiz

Licenciado en química en la Universidad Federal de Minas Gerais, con maestría en la Universidad de Helsinki. Trabajó como científico de la conservación en el Instituto Holandés del Patrimonio Cultural, en Amsterdam, y como consultor en el ICCROM, en Roma. Actualmente, actúa como profesional independiente en Brasil y en el exterior en el área de la conservación del patrimonio cultural, con énfasis en la gestión de riesgos y en la ciencia de la conservación.



Pérez Rubio, Agustín

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Valencia. Curador de más de 120 exposiciones en diferentes museos, centros de arte y bienales de Europa y América latina. Entre el 2002 y el 2013, desempeñó los cargos de curador en jefe y director en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). Desde el año 2014 hasta el 2018 como Director Artístico del MALBA fue responsable de la Colección del museo, su programa expositivo, educativo y de investigación, archivo y conservación del museo.



Siracusano, Gabriela

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Principal del CONICET. Directora del Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, dependiente del IIAC de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Profesora Titular de la Universidad de Buenos Aires. Sus áreas de interés comprenden la investigación en arte colonial andino, el estudio de la dimensión material de los objetos artísticos, y la teoría e historiografía del arte.

Equipo de la Jornada Nacional Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales

Gear, Florencia
Grimoldi, María Solange
Rodríguez, Javier
Saarva, Diana

Agradecimientos:

 **Bellas Artes**

 **Amigos del Bellas Artes**



ISBN 978-987-1968-19-0



Actas Jornada Nacional sobre Conservación de
Arte Contemporáneo / Jazmín Adler... [et al.].-
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
Secretaría de Cultura de la Presidencia de la
Nación, 2019.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-1968-19-0

1. Conservación. 2. Arte Contemporáneo. I. Adler, Jazmín.
CDD 702.88



Ministerio de Educación,
Cultura, Ciencia y Tecnología
Presidencia de la Nación