

Topología de la documentación en la conservación-restauración de obra contemporánea

Los informes se han convertido en una piedra angular de las labores de Conservación y Restauración. A través de unas herramientas metodológicas apropiadas se intenta potenciar su función de referente y rentabilizar el esfuerzo, adaptando los datos de estado de una obra y sus posibles intervenciones a las necesidades específicas. Para ello se proponen algunas consideraciones, así como diferentes campos posibles de aplicación.

OLGA ALFAGEME ALEJOS

Muchas veces la diversidad de objetos que entran en el Museo bajo la etiqueta de objeto artístico, ha hecho que el informe habitual y los procedimientos de recogida de datos hayan tenido que ser modificados y cuestionados. Así se han creado nuevos documentos con el fin de atender a las particularidades, adaptándose a las necesidades de conservación, manipulación e instalación de las nuevas incorporaciones. En el contexto del arte contemporáneo esta revisión continua de procedimientos se hace especialmente necesaria por la aparición de nuevos formatos, categorías y propuestas¹.

Para facilitar esta atención a la variedad suele ser recomendado el diseño de un único modelo, con encabezamientos comunes para la generalidad de las obras y con sub-apartados específicos a la naturaleza de cada tipo de objeto.

Sin embargo, sí puede resultar útil la diversificación de los informes dependiendo de la función que vayan a tener: una obra que llega a una colección por adquisición o depósito, una salida a una exposición temporal, una revisión puntual o la recepción de una obra prestada para un corto periodo de tiempo.

Por otro lado los habituales traslados y préstamos de obras, nos permiten conocer los modos de hacer de otros centros, lo que genera frecuentes intentos de mejorar la estructura e invita a establecer una unificación de criterios y normalización

de la terminología más adecuada en cada campo.

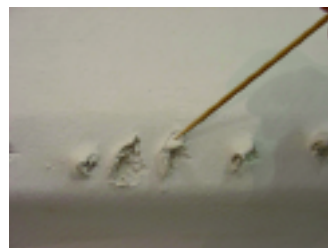
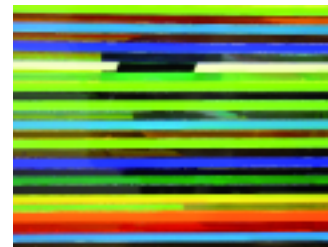
Sea cual sea esta estructura el informe debe suponer, por un lado, un guión que facilite el examen pormenorizado de una obra. Asimismo debe proporcionar un esquema adecuado para el control y registro de los datos más representativos de la evolución de su estado de conservación. Finalmente debe suponer un soporte claro y completo para la síntesis de las reflexiones encaminadas a una posible actuación sobre la obra o su entorno y que a su vez permitan generar conclusiones de priorización.

1. Identificación y registro del objeto

La obra de arte tiene capacidad de transmitir una información muy variada que nosotros debemos recoger y examinar, con los medios de análisis más adecuados, para obtener una base sólida de cara a posteriores consideraciones.

Junto a los datos señalados en una ficha básica, es fundamental la máxima especificación de las *Características Técnicas* de ejecución de la obra o de cada una de sus partes si fuese necesario, y que éstas se registren siempre de forma totalmente independiente a la identificación de daños, para no dar lugar a confusión.

También es muy adecuada una *Descripción* del conjunto de la obra, en cuanto a su disposición y efectos, para



recoger su significado y, en una posterior consulta, comprender la naturaleza y función de unos materiales que muchas veces, una vez desinstalados, pueden perder gran parte de su sentido.

Asimismo es fundamental una numeración rigurosa de las piezas que componen la obra.

Por un lado es preciso especificar los componentes que se encuentran físicamente presentes en ella y que es preciso numerar, embalar y manipular para su instalación o traslado. En algunos casos estas son piezas con entidad propia. En otros, son únicamente medios, más o menos ocultos, con los que el artista consigue un resultado o efecto deseado, como un cable, un soporte o una batería.

Pero estos componentes en ocasiones no coinciden exactamente con los elementos que durante su exposición se muestran fundamentales para la percepción de una obra en todas sus dimensiones, ya que se hace evidente la existencia de otros elementos inmateriales que pueden matizar o cargar de contenido este "producto" final que el espectador recibe, como el color de un muro, un efecto lumínico o la movilidad de un determinado objeto.

Por tanto parece lógico enumerar también todas las partes materiales o inmateriales que la construyen en toda su entidad y niveles de percepción. Éstas se podrían denominar *Elementos de Percepción*.

Los componentes de una obra podrían ser sustituibles sin que se produzca una alteración del significado, mientras que los *Elementos de Percepción* no permiten modificación.

Existe otra mucha información adicional que, en cada caso, puede ser de gran utilidad a la hora de completar el análisis, bien con referencias bibliográficas, ya sean de la propia obra o más contextuales, análisis físico químicos o relacionados con su historia material.

2. Signos de deterioro

Sólo desde el momento en que se comprende la obra de arte contemporáneo se pueden llegar a identificar los posibles problemas que la afectan e incluirlos en

el esquema de la ficha como *Estado de Conservación*. Sin duda, buscar la base conceptual de la creación ayuda a comprender los procedimientos y por tanto facilita una revisión exhaustiva y atenta a los distintos tipos de daños, ya que muchas veces sólo vemos lo que buscamos.

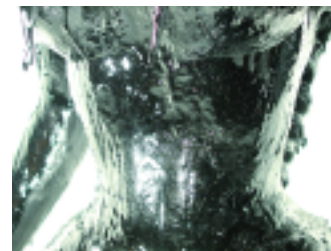
Existen diferentes técnicas de apoyo al análisis como la fotografía o las pruebas físico químicas. También el habitual esquema de daños o mapa de deterioros sobre la imagen de una pieza es en sí mismo, tanto una herramienta para la recogida de datos como, posteriormente, el documento más inmediato para su análisis.

A la tipología de daños o signos de deterioros presentes en el arte tradicional, debemos añadir una nueva variedad más propia del arte contemporáneo, como son los *Errores de Interpretación*. El arte actual está más abierto a posibles lecturas, lo que puede dar lugar a presentaciones erróneas en cuanto a su montaje, iluminación, ubicación o reproducción fotográfica, que pueden llegar a perturbar su significado.

Aunque el artista proporcione datos muy concisos, habitualmente quedan pautas y detalles que es preciso completar. Otras veces el artista no da ninguna instrucción procedimental, por falta de previsión o de necesidad, confiando en los criterios de exposición de aquel que lo presenta. Para que no se produzcan "daños" en la idea de la obra es importante recoger con rigor, si la hubiera, la *documentación visual y bibliográfica de exposiciones previas* aprobadas o realizadas directamente por el artista. Es recomendable seguirlas, ya que en ocasiones, creyendo innecesario el rigor en una instalación, se puede llegar a constatar, una vez concluida, que existían más posibilidades de las deseadas.

Otro punto a tener en cuenta es la posibilidad de que, aquello que en apariencia se presenta como un daño, tenga en sí mismo un interés conceptual o sea un recurso plástico voluntariamente generado por el autor.

Para interpretar la obra el restaurador debe buscar apoyos en la colaboración



con artistas y conservadores, ya que muy a menudo, en el análisis del arte contemporáneo se carece de pruebas científicas que confirmen un diagnóstico.

3. La entrevista al artista como parte del informe

Las respuestas más significativas del artista a una entrevista o cuestionario, o las declaraciones del conservador al respecto de la obra -y de forma paralela y diferenciada, las impresiones del propio restaurador- pueden ser recogidas en un apartado como *Comentarios de Interpretación*. Aunque no tengamos un cuestionario reglado, cualquier referencia a un comentario aislado en un encuentro informal podría ser de gran utilidad en el futuro.

En este sentido, un esfuerzo en realizar predicciones sobre el comportamiento futuro de los distintos materiales u objetos presentes en la obra puede generar posibles planteamientos y soluciones a este respecto por parte del artista.

Si Txomin Badiola considera el volumen de sus monitores como característica elemental para la composición y significado de una de sus piezas, una propuesta concreta de intervención, en caso de falta de existencias en el mercado, puede producir un replanteamiento de sus prioridades. De hecho, en tal caso, descarta la emulación de la apariencia de monitores desfasados mediante el vaciado e inserción de pantallas planas, al estilo de las soluciones planteadas para sus propias instalaciones audiovisuales por el coreano Nam June Paik. Planteando su ausencia, por su parte, el nuevo conflicto se resuelve depositando su confianza en personas autorizadas con respecto a su obra.

Se trata de posicionamientos rápidos que podrían dar un giro en una próxima entrevista y conversación, pero que sientan una sólida base para la formulación de preguntas y la búsqueda de directrices para futuras intervenciones.

La información obtenida de primera mano es muy valiosa de cara al registro (motivaciones técnicas, procedimentales y conceptuales), conservación

(apreciaciones ante posibles deterioros y criterios de intervenciones) e instalación de la pieza (precisiones al montaje, requerimientos del espacio, experiencias previas, posibilidades de reinstalación).

No debemos otorgar a una encuesta o entrevista un poder de referencia absoluto, pues ella misma puede ser incorrecta, confusa, o parcial.

Las entrevistas en directo pueden evitar aparentes contradicciones, apreciables en respuestas aisladas de un cuestionario. Al mismo tiempo debemos ser conscientes de la posibilidad de confusiones o imprecisiones por parte del artista por lo que debemos contrastar los datos recogidos².

4. Evaluar el estado de conservación y las causas

En la valoración de los datos recabados tratamos de determinar si el significado de la obra se está viendo afectado por los signos de deterioro, en el aspecto formal, estructural o conceptual, al mismo tiempo que cuantificamos su importancia.

Es habitual que estas conclusiones se recojan en el informe con la clasificación simplificada de su estado bajo los conceptos de: *Bueno, Regular o Malo*. Sin embargo ésta debe de ir acompañada de otras consideraciones, ya que un estado de conservación bueno puede requerir, sin embargo, una intervención preventiva así como un estado regular puede no necesitar o permitir intervención alguna, al menos en un corto plazo.

En este sentido puede ser de utilidad incluir otros campos donde precisar si hay o no *Necesidad de Intervención* en relación a los diferentes objetos de estudio o la acción prevista con la obra: embalaje, almacenaje, exposición o préstamo a una tercera institución.

En relación a este último concepto se podría recoger un apartado sobre la *Evaluación de Préstamo* ya que, independientemente del estado de conservación de una obra, ésta puede ser especialmente sensible a un transporte o exposición repetida o prolongada, especificando en tal caso los motivos de su inestabilidad.



Finalmente, la participación del restaurador requiere la evaluación de los factores de riesgo exteriores a la obra, como son la manipulación, embalajes y condiciones del entorno, que puede orientar la intervención también hacia propuestas preventivas entorno al objeto en particular y a sus contenedores más o menos inmediatos.

5. Propuesta de tratamiento

En arte contemporáneo se hace más necesaria, si cabe, la máxima de la mínima intervención. Cualquier decisión tomada en otra dirección debería ser razonada y justificada convenientemente en la *Propuesta de Tratamiento* de un informe.

Frente a un aparente daño, la decisión de no intervenir puede responder a la irrelevancia del daño para el significado de la obra o bien por reconocer en ella signos de deterioro previstos y deseados por el propio autor. En otras ocasiones se deberá tomar esta decisión por la falta de garantías técnicas en el resultado o porque la dimensión del daño ya lo hace irreversible.

Dentro de la necesidad real de tratamiento podemos plantear la estabilización de la materia o bien una restauración o redefinición de la lectura si ésta se ha visto afectada.

Asimismo dentro de este campo pueden ser recogidas las acciones encaminadas a intervenir sobre los factores externos que puedan suponer un peligro específico para la integridad de la obra.

En esta línea de actuación es necesaria la inclusión en el informe de apartados individualizados sobre conservación preventiva tales como: *"Anotaciones a: Condiciones Ambientales, a la Instalación, al Mantenimiento en Exposición, a la Manipulación, Embalaje y Transporte"*. En ellos se pretendería no tanto registrar datos concretos de procedimientos o materiales empleados (más convenientes quizás en una ficha de traslado) sino básicamente señalar las particularidades, consideraciones, riesgos específicos, o criterios básicos que puedan dar lugar a la elección del método y materiales más adecuados.

Conclusiones

A pesar de los diferentes intentos de establecer un modelo único y de concretar pautas comunes en los informes, parece demostrado que esta documentación se debe de definir de forma paralela, no sólo a los recursos materiales y humanos disponibles, sino a las necesidades específicas de cada colección, su estructura y los procedimientos establecidos en los diferentes departamentos implicados en la conservación. No obstante se considera necesario en el informe de la obra de arte contemporáneo, dar presencia a criterios y pautas que anteriormente no se recogían, atendiendo a la especificidad de las técnicas y a las reflexiones teóricas entorno a las nuevas obras de arte ■

1- En este sentido proponemos algunas direcciones web y destacamos el Proyecto del INCCA "Preservación, Reinstalación de Instalaciones de obras de artes" en el que participan ARTIUM y la DFA entre otras treinta instituciones europeas.

2- Para elegir y formular las preguntas adecuadas a cada artista y a cada objeto son especialmente útiles los guiones de entrevista y cuestionarios propuestos por INCCA y por GETCRAC.

BIBLIOGRAFÍA

- Benoît de Tâpol (2004) *"Nuevo proyecto museográfico: una nueva manera de evaluar las condiciones de conservación de una colección"*. Revista de Museología (29). Asociación Española de Museólogos. 99-106
- Robyn Sloggett (1998) *"Beyond the material: Idea, Concept, Process, and their Function in the Conservation of the Conceptual Art of Mike Parr"*. Journal of the American Institute for Conservation (37). 316-33
- Rebecca A. Buck & Jean Allman Gilmore. (1998) *The New Museum Registration Methods*. American Association of Museums
- Ivan Clouteau (2001) *"Exposer sans l'Artiste. Entretien avec Yannick Miloux"*. Contributions Parallaxe www.parallaxe.net/exposersanslartiste.htm
- http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/mediamatters/resource_conditionreport.htm
- <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/interviews.htm>
- <http://www.incca.org/dir003/INCCA/CMT/Text.nsf/0/2A0598933298CC7DC1256B0A00343367?OpenDocument>