

ACTUALIZACIÓN DE CRITERIOS EN LA CONSERVACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO A TRAVÉS DEL CONTACTO CON CONSERVADORES-RESTAURADORES: ENTREVISTA A GIOVANNA CASSESE

Rosario Llamas Pacheco¹

¹ Universitat Politècnica de València, Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio. Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Autor de contacto: Rosario Llamas Pacheco, rllamas@crbc.upv.es

RESUMEN: *La experiencia teórico-práctica que los conservadores de arte contemporáneo han ido adquiriendo a lo largo de los años es una información valiosa. La evolución de esta disciplina ha experimentado un gran auge en los últimos años dada la necesidad real de intervención de las obras. A través de las entrevistas, en esta ocasión a los propios restauradores, se está recogiendo un corpus de información que ayudará a entender cómo ha sido la evolución de este campo de estudio y cómo han tenido que ir adaptándose los criterios de intervención. En el marco de un proyecto de investigación subvencionado, recogemos en este caso, el punto de vista de la profesora Giovanna Cassese, quien ha sido directora de la Academia de Bellas Artes de Nápoles y ha contribuido a implantar los estudios de restauración en este contexto.*

PALABRAS CLAVE: restauradores, conservadores, arte contemporáneo, entrevistas, Giovanna Cassese.

1. INTRODUCCIÓN

El auge que la disciplina de la conservación y restauración del arte contemporáneo ha experimentado en los últimos años es innegable. Muchos son ya los conservadores con una amplia experiencia que pueden aportar puntos de vista interesantes sobre el momento en que nos encontramos. En este caso, a través de la conversación mantenida con la profesora Giovanna Cassese se han abordado cuestiones de tipo teórico que afectan de lleno a la conservación del arte contemporáneo. A través de este encuentro se ha recogido su punto de vista sobre el problema del objeto único en el mundo del arte contemporáneo, la importancia de la mano del artista en relación con la autenticidad, o el paso del tiempo y su repercusión en el plano semántico de las obras.

2. ENTREVISTA A GIOVANNA CASSESE

Valencia, 21 de mayo 2017.

Rosario Llamas. ¿Qué nos puedes contar sobre tu formación Giovanna?

Giovanna Cassese. Bueno, yo soy historiadora del arte y tengo un doctorado en historia y crítica del arte contemporáneo, también poseo una especialización en historia del arte moderno y algunos Masters. En el terreno profesional, antes de comenzar mi carrera en la Academia de Bellas Artes de Nápoles, trabajé en el Museo de Capodimonte durante muchos años. Antes había estudiado el arte del siglo XV y las relaciones del

arte europeo y mediterráneo con el arte español. Desde finales de los años 80 me especialicé en arte contemporáneo y después fui a trabajar a la Academia de Venecia. Allí estuve durante tres años. Posteriormente volví a la Academia de Bellas Artes de Nápoles y me encargué de conservar su patrimonio. Después conseguí ser profesora catedrática y estuve en la Academia de Bolonia durante seis años. En este período contribuí a organizar una gran exposición sobre el arte Boloñés del siglo XX. A continuación, volví a Nápoles y fui durante un tiempo vicedirectora de la Academia de Bellas Artes, en este momento organicé la gipsoteca, ya que no existía, y después me convertí en directora de la Academia. En este período se abrió la biblioteca, que estaba cerrada desde hacía mucho tiempo, renové el teatro, y también una galería para mostrar el talento de los jóvenes artistas, ya que creo que una institución de formación tiene que formar parte del circuito del arte contemporáneo y no debe estar separada, como ocurre muchas veces en Italia. Opino que la formación es parte integrante del sistema del arte y que los directores de los museos no deben olvidar el momento de formación de los artistas.

R. LL. ¿Podrías explicarnos cuál es tu vinculación con el mundo de la conservación del arte contemporáneo? ¿Con qué proyectos has estado relacionada o has dirigido?

G.C. En este sentido tengo dos intereses fundamentales en este momento. Uno es el patrimonio de las academias de Bellas Artes en Italia, soy la responsable del Ministerio de la Universidad para la conservación del patrimonio de las academias de Bellas Artes, las cuales

poseen en su interior bibliotecas, archivos de fotografía, galerías de pintura, grabados, dibujos, y copias en yeso, que son muy importantes como patrimonio, pero también como elementos fundamentales para la didáctica. Yo creo que la didáctica de las Bellas Artes y de la restauración tiene que fundamentarse sobre el patrimonio histórico y contemporáneo y hay que tener en cuenta que el patrimonio es material e inmaterial.

Otro tipo de patrimonio que tenemos dentro de las academias de Bellas Artes y de las facultades de Bellas Artes es el conocimiento de la teoría y de la práctica artística, así como de las técnicas de ejecución. Para darlo a conocer organizamos en el año 2013 un gran congreso sobre los fondos artísticos de las academias, y como resultado se publicó, con ayuda de todos los profesores de las academias, un libro que recogía la investigación en este sentido, y luego otro libro de actas del congreso, punto de referencia para el estudio del tema en este momento.

Y, por otro lado, otro gran punto de interés para mí son los convenios con los directores de los museos y la restauración de las obras de arte contemporáneo. Así, a partir de 2006 pensé en la relación que podría haber entre las academias de Bellas Artes y las estaciones del arte del metro de Nápoles, ya que desde el año 2000 se abrieron muchas nuevas estaciones en Nápoles y se pensó en llamar a arquitectos importantes y a muchos artistas contemporáneos como Kounellis o Pistoletto, artistas del arte Povera de fama internacional, como Zorio, Paolini o de la Transavanguardia como Paladino, Cucchi o Clemente, para que crearan en ellas obras *site specific*. De modo que ahora contamos con más de 100 entrevistas a artistas, la mayoría vivos, aunque algunos fallecieron recientemente por desgracia, y sus entrevistas tienen ahora un gran valor.

Hay en el metro de Nápoles más o menos 200 obras que después de cuatro o cinco años ya han mostrado lo que siempre vemos en el arte contemporáneo, la fragilidad, ya que se trata de un arte que se tiene que cuidar, que mantener. Por este motivo organizamos en la Escuela de Restauración un proyecto para el conocimiento de todas estas obras, tanto a nivel teórico como práctico, y comenzamos haciendo una campaña fotográfica, obra por obra, estudiando todos los materiales, entrevistando a todos los artistas, y luego haciendo algunos talleres de restauración.

Tras la graduación de la primera promoción de estudiantes de la Escuela de Restauración, en 2009, pensé que los primeros egresados de restauración de la Academia podrían encargarse de la conservación de estas obras, así que organizamos un grupo de seis restauradores que se encarga de la conservación preventiva y de la restauración ordinaria. Se trata de un proyecto muy importante de conservación, muy a la vanguardia. En este sentido, pienso que en la Academia existe gran multidisciplinariedad ya que colaboran muchos profesores de diferentes disciplinas; químicos,

biólogos, historiadores del arte, fotógrafos, y por supuesto restauradores. Creo que la restauración del arte contemporáneo es un trabajo de equipo, debe realizarse conjuntamente entre varias personas que tienen que dialogar sobre el tema de la intención del artista, y también creo que el arte público es un hecho político.

Hay obras en el caso del metro del arte que después de cuatro o cinco años se han destruido completamente y no se pueden recuperar, pienso que cuando se realiza una obra de arte público se debe reflexionar sobre cuánto tiempo debe durar, porque no es una obra efímera, es una obra que debe durar porque se compra con presupuestos públicos, que tiene que estar en un sitio público, y, además, la administración debe aportar dinero para mantener y conservar estas piezas. A menudo están más interesados en inaugurar nuevas obras que en conservar adecuadamente lo que ya poseen.

R. LL. ¿Cómo son los estudios de restauración en la Academia de Bellas Artes de Nápoles? ¿Cómo has participado tú en la implantación de los mismos en ese centro?

G.C. Ha sido un trabajo muy intenso, en el año 2000 ya implantamos un título experimental de restauración con dos niveles, uno de tres años y otro de dos más, de especialización. Antes de este momento la disciplina se impartía como una asignatura de Bellas Artes. Nosotros comenzamos este título con una vocación hacia el arte contemporáneo aprovechando la experiencia previa de algunos profesores. Yo opino que para dedicarse a la conservación del arte contemporáneo es importantísimo conocer primero la conservación y restauración del arte tradicional, y luego estudiar la conservación del arte contemporáneo, no puede estudiarse directamente.

Trabajamos así durante diez años, en el año 2009 una nueva ley en Italia organizó toda la formación de la restauración, el ministerio dijo que las universidades y las academias de Bellas Artes podían implantar escuelas de restauración cumpliendo algunos requisitos, el más importante que debía intervenir sobre obra real al menos en el ochenta por ciento de las clases, además de contar con los distintos laboratorios científicos. Son escuelas con un número mínimo de alumnos por año, con un máximo de 10. Así que yo fui la profesora que abrió la primera escuela de restauración en una academia de Bellas Artes, en Nápoles en 2011.

Antes fui nombrada por el Ministerio para trabajar en la planificación de los estudios de restauración en toda Italia, trabajamos seis personas conjuntamente en este proyecto, y en la actualidad sigo formando parte de la comisión dirigida por Giorgio Bonsanti que evalúa la enseñanza de la restauración y decreta si una escuela tiene los requisitos para operar. En Italia hay diez academias con estudios de restauración y diez universidades. Los estudios están organizados en cinco años con una tesis final que tiene que ser un trabajo de restauración y una tesis teórica. Al final obtienen un título de segundo nivel y la acreditación profesional como

restaurador de bienes culturales para el Ministerio de Bienes Culturales.

R. LL. Bien, entrando de lleno en el ámbito de la conservación del arte contemporáneo, y dada tu experiencia, me gustaría que nos dieras tu visión sobre cuál ha de ser el peso de la opinión del artista en un proceso de intervención o lo que es lo mismo, en un proceso de toma de decisiones, ¿Cómo se aborda este tema en Italia en relación con la legislación vigente y cuál sería tu punto de vista al respecto?

G.C. Bueno, es un tema central para la restauración del arte contemporáneo. Me gustaría decir primero que la conservación del arte contemporáneo tiene que ser una disciplina autónoma, y de momento no lo es en Italia. Nosotros tenemos asignaturas de contemporáneo en las seis especialidades que la legislación contempla, en los otros centros no hay, pero con todo, creo que tiene que tener una especialidad autónoma.

Contestando a tu pregunta, creo que la relación con los artistas es fundamental, imprescindible. La ley en Italia prefiere no tanto preservar la obra, sino el derecho de autor en primer lugar, lo cual no me parece muy justo para las obras.

Para cada caso, los restauradores tenemos que relacionarnos no sólo con el autor, sino también con el galerista, con el instalador, con el arquitecto, con las empresas que ejecutan las obras, ya que las obras no siempre las hacen los artistas. Es importante conocer la intención del artista. Los autores casi siempre colaboran con placer en este tipo de entrevistas, pero no siempre el autor conoce en profundidad los materiales o la técnica cuando la obra no la ha hecho él.

R. LL. Entonces entiendo que en Italia hay mucha preocupación por defender el derecho moral del autor sobre la obra... ¿Determina el artista el proceso de intervención?

G.C. Sí, sí...creo que demasiado. Determina muchísimo el proceso de intervención. Además, en Italia si la obra no tiene setentaicinco años de antigüedad no se reconoce como bien de interés cultural, a menos que esté en una colección pública.

Yo creo que la importancia de las obras no se corresponde con su antigüedad.

R. LL. Esta cuestión no está adaptada al arte contemporáneo porque hay obras actuales que no durarán tantos años...

G.C. Para nada...Este es un problema en el arte contemporáneo y el *design*, la legislación no está adaptada a la realidad, y muchas veces los legisladores no tienen una cultura actualizada para abordar la conservación del arte de hoy en día, y por esto se interviene mucho más sobre el arte tradicional que sobre el contemporáneo.

R. LL. Hay un problema con el patrimonio de nuestro tiempo, si no lo conocemos y valoramos, no lo conservaremos para las generaciones futuras; quizá dentro de unos años se preguntarán por qué nuestra generación no conservó el patrimonio de su época...

G.C. Exactamente, el patrimonio contemporáneo es más frágil que el patrimonio del siglo XV, por ejemplo. La experimentación artística de todo el siglo XX es maravillosa, pero es un problema.

R. LL. Puedes explicarnos cómo han de ser las obras sobre las que interviene la Escuela de Restauración de la Academia de Bellas Artes de Nápoles.

G.C. Han de ser bienes de interés cultural en un ochenta por ciento del tiempo, por lo que se plantea un problema para el contemporáneo, ya que sólo podemos intervenir sobre ellas en el otro veinte por ciento del tiempo. Así hay obras excelentes en las estaciones del arte del metro de Nápoles que no merecen tanta atención como obras mediocres de siglos anteriores.

R. LL. Siguiendo con el tema de los artistas, ¿vosotros soléis entrevistarlos?

G.C. Siempre. Desde el año 2003 imparto la materia de la problemática de la conservación del arte contemporáneo como teórica, porque no soy restauradora, y ya entonces empecé un archivo de las entrevistas de los artistas meridionales. Luego en el 2006 comenzamos en las estaciones del arte y el archivo se completó con los artistas que trabajaron en el metro. Hasta ahora tenemos más de cien entrevistas que queremos poner a disposición de los investigadores en internet, porque creo que es importante que se puedan consultar, después de que los artistas las hayan revisado y estén de acuerdo con el contenido.

R. LL. ¿Y los artistas participan en el proceso de toma de decisiones, o plantean exactamente qué es lo que hay que hacer?

G.C. Sí, participan, aunque a veces no siempre estamos completamente de acuerdo, porque algunas veces los artistas proponen cambiar por completo algún elemento, pero nosotros tenemos que ser prudentes, aunque en ocasiones sí podemos hacerlo.

R. LL. Nosotros los restauradores debemos tender hacia la conservación de la materia prístina, cuando la obra lo permite...

G.C. Cuando la obra lo permite sí...

R. LL. Ahora me gustaría que habláramos sobre algunos conceptos teóricos que dentro de la conservación del arte contemporáneo son especialmente interesantes, como, por ejemplo, el hecho de que exista la obra múltiple. Esta cuestión se relaciona con la importancia de la copia y la pérdida de autenticidad cuando los procesos de intervención no son los adecuados; también debido al paso del tiempo, el cual altera los acabados... A veces no se

puede conservar todo y se sustituyen elementos... ¿Cuál sería tu punto de vista sobre toda esta problemática?

G.C. Mi visión se fundamenta sobre todo en el concepto de complejidad de la teoría de la complejidad de Edgar Morin. Nosotros pertenecemos a una cultura que antepone la originalidad como valor. Sin embargo, recientemente Salvatore Settis ha escrito un ensayo importantísimo sobre el concepto de clasicismo, de múltiplo y de copia, porque en la antigüedad cuanto más se repetía una obra más importante era, lo sabemos bien por las copias romanas. El concepto de unidad y autenticidad aparece en el Romanticismo, no tanto anteriormente.

Yo creo que nosotros para la conservación del arte contemporáneo hemos de reflexionar sobre el concepto de copia, por este motivo estoy tan interesada en la gypsoteca, y muchísimo también en la conservación del *desing*, especialmente en el *desing pop*, que ha realizado piezas entre el arte y el diseño. Así, han aparecido objetos que no son propiamente arte ni propiamente diseño. Son múltiplos, como en el caso de algunos libros de artista u obras de edición limitada, no son obras únicas, sino múltiples, para un público entendido.

Aquí entra en juego la reproductibilidad del arte como decía Walter Benjamin, con una visión más moderna, que cree que el múltiplo es un medio para que la idea sea conocida, sea transmitida.

R. LL. Particularmente me interesa muchísimo ese tema porque creo que a nivel teórico se ha de producir la ruptura con la identificación del objeto auténtico con el producido por la mano del artista.

G.C. Claro, porque desde hace muchos años, en los años setenta, después del Pop Art y el arte conceptual, se ha producido una desvinculación, la autenticidad de la obra no se corresponde con la autoría del autor, como por ejemplo en la obra de Sol Lewit, pero hay otros muchos artistas. Otro ejemplo es el caso del mosaico, en estas obras colaboran varias personas.

R. LL. Hay otro tema muy interesante en arte contemporáneo que es cómo afecta el paso del tiempo sobre la obra, y cómo afecta a la apariencia, así como la relación de la transformación de esa apariencia inicial con respecto a la significación. El paso del tiempo es algo que no podemos evitar y que transforma los materiales, ese proceso podría tener, o no, una repercusión en el concepto.

G.C. Yo creo que es importantísimo ese tema, tiene una repercusión en el concepto. Pero la primera cuestión es que el tiempo pasa primero sobre nuestras ideas, sobre nuestra consciencia, cada obra es siempre contemporánea porque la vemos con una idea contemporánea, que es la nuestra. Por ejemplo, dentro de veinte años una obra tendrá dos elementos distintos, el tiempo que la ha cambiado, y la gente que la mira con una mirada diferente.

R. LL. Ahora me gustaría volver un poco atrás e insistir en el tema de la reposición y de la pérdida de autenticidad. Ante el hecho de tener que reponer elementos de las obras o tener que hacer reediciones, nos encontramos ante obras que adquieren otros estatus. La pregunta sería, ¿en qué se ha convertido una obra, en relación con la autenticidad, cuando se produce una reedición porque su materia ha desaparecido? ¿Es la obra original reproducida? ¿Es una nueva materialización de la idea? ¿Es una copia de la obra, pero no es auténtica?

G.C. Creo que es un tema importantísimo, y hay bastante reflexión al respecto desde hace años, porque algunas veces son copias, otras veces reproducciones con los mismos materiales o no, depende siempre de la intención, también de quién hace la copia, y de quién usa la copia. Si la obra nace como múltiplo, por ejemplo, en el caso del *design* es diferente, porque ya nace para ser reproducida. En este sentido, es muy interesante lo que ocurre en la cultura oriental, reconstruyen continuamente los templos con nuevos materiales, pero con las técnicas del pasado, porque mantienen la obra, pero también el modo en que ésta se produce. La conservación de la técnica de ejecución es patrimonio inmaterial para ellos. Al respecto, relaciono esta cuestión con el patrimonio inmaterial que poseen las escuelas y academias de Bellas Artes, porque se tiene que transmitir el pensamiento que hay tras la técnica también.

R. LL. Estoy de acuerdo, desde luego, la cultura oriental no está tan influenciada, tal vez, por la teoría de Cesare Brandi, y está menos preocupada por conservar la materia prístina. Valora como patrimonio inmaterial la capacidad del artesano de poder ejecutar la técnica artística, y ese conocimiento y la necesidad de su preservación, pasan a un primer plano...

G.C. Exacto... saber, saber hacer, saber cambiar lo que se hace si es necesario... yo creo que tenemos que leer muy a fondo la convención de Faro sobre el patrimonio inmaterial. La convención de Faro es de 2005, Italia la ha suscrito en el 2011, pero cuando yo hablaba sobre ella en el 2013 todo el mundo me miraba extrañado, creo que para la conservación del arte contemporáneo es importantísima.

R. LL. En arte contemporáneo existen obras cuya materia es intermitente, la idea está documentada, pero periódicamente hay que volver a materializarla. Y en este sentido, podríamos reflexionar un poco sobre el tema de la documentación de las obras contemporáneas la cual incluye el estudio de la parte material y de la parte conceptual.

G.C. Eso es, porque en ocasiones perdemos la parte material, pero conservamos la parte conceptual en la documentación, y otras veces la documentación se convierte en la obra porque cambia su estatus.

R. LL. En unas ocasiones es eso lo que ocurre, y en otras, ocurre que, como la materia no tiene importancia, se puede desechar, y entonces, el proyecto o documentación de la obra es lo que permitirá volver a materializarla y hacerla presente. Estaríamos ante la obra con materia intermitente. También es necesario insistir en la importancia de jerarquizar los elementos esenciales del plano inmaterial y los elementos esenciales del plano material, es decir, establecer cuáles son los aspectos más importantes en relación con la significación de la obra, porque con el paso del tiempo, la materia se va a degradar y será imposible conservar todos los aspectos que constituyen la obra. Cuando se produzca la discrepancia entre qué debo conservar y qué no, qué es esencial y qué no, si hemos documentado correctamente, sabré cómo actuar.

G.C. Eso es, porque no se puede conservar todo, hay que tener la consciencia de lo que es importante. Esto es especialmente relevante cuando se adquieren obras públicas que no son efímeras, que no nacen con una corta duración. Yo creo que sería muy importante que un conservador-restaurador esté en la comisión o comité que elige la obra de arte, porque tiene una conciencia del material y de cuál va a ser su comportamiento a lo largo del tiempo. También puede aconsejar sobre cómo se debe instalar, hacer una valoración sobre la obra y su comportamiento futuro, sobre sus necesidades de conservación...Creo que si hay un conservador-restaurador colaborando se hace un trabajo mejor.

R. LL. Bueno, ha sido un placer poder conversar contigo, si quieres añadir algo, por ejemplo, sobre la formación en tu academia...

G.C. Yo añadiría que por lo general los alumnos que se forman en esta área están muy interesados, están entusiasmados, y pienso que es muy importante que se estudie la conservación del arte contemporáneo en las academias de Bellas Artes y Facultades de Bellas Artes, y creo también que los alumnos de Bellas Artes deberían estudiar algunas asignaturas de conservación de arte contemporáneo, que debería haber más relación entre ambos mundos. Hoy en día están demasiado separados; también para los artistas sería muy interesante conocer algo de conservación, porque yo pienso que es importante que el artista reflexione sobre el paso del tiempo, desde una dimensión filosófica: cuánto tiempo puede durar mi obra, por qué la hago, por qué hago algo efímero...

Otra cosa que creo es que en muchas partes de la Europa meridional no hay una gran consciencia de la importancia del arte contemporáneo entre la gente común. Debe profundizarse en el conocimiento del arte contemporáneo, pienso que en la Europa del norte en los museos hay mucha más gente, jóvenes, niños... Debería mejorarse la didáctica del arte en la educación, porque sin una conciencia general de la importancia del arte contemporáneo no lo puedes conservar.

R. LL. Estoy absolutamente de acuerdo. Ya solo me queda darte las gracias por haber tenido la oportunidad de compartir este agradable encuentro.

3. CONCLUSIONES

Durante años, el foco de atención en el mundo de la conservación y restauración del arte contemporáneo ha estado centrado en la figura del artista. Pero en la conservación de este tipo de patrimonio intervienen varios agentes: el artista, el conservador, el público...y la propia obra. La recopilación de entrevistas a restauradores para recoger su conocimiento, obtenido a partir de la experiencia práctica a lo largo de los años, es del todo interesante, y puede ayudarnos a conocer cómo los criterios de intervención han ido adecuándose a las nuevas obras. Este fondo documental puede mostrar cómo los restauradores de arte contemporáneo han debido introducirse poco a poco en cuestiones teóricas de gran complejidad. En todo caso, tener recogidas las reflexiones y conocimientos a los que han ido llegando, es absolutamente enriquecedor.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación se enmarca dentro del proyecto de investigación subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España, con referencia: HAR2013-41010-P.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Llamas, R. (2014): *Arte contemporáneo y Restauración. O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*, Tecnos, Madrid.
- Scholte, T. y Wharton, G. (2011): *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*: Amsterdam University Press, Ámsterdam.
- Verbeeck Boutin, M. (2009): «De l'axiologie», *CeROArt* [En línea], 4 | 2009, puesto en línea el 29 de octubre 2009, consultado el 23 abril 2013. URL: <http://ceroart.revues.org/1298>.

