

LOS RELICTOS DEL MUSEO HERMANN NITSCH DE NÁPOLES. LA CONSERVACIÓN DE LO EFÍMERO O CASI EFÍMERO.

Laura Limatola¹ y Prof. Dra. Rosario Llamas Pacheco².

¹ Universitat Politècnica de València

² Universitat Politècnica de València, Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio. Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Autor de contacto: Laura Limatola, laura.limatola@gmail.com, Rosario Llamas Pacheco, rllamas@crbc.upv.es

RESUMEN: *El trabajo pretende analizar los cambios sufridos en el rol del conservador de obras de arte, especialmente en el ámbito del arte contemporáneo y concretamente, en el caso de obras de carácter efímero. Este análisis se ha realizado a través de la necesidad de conservación de las obras de la colección del Museo Hermann Nitsch de Nápoles, la cual está constituida a partir de los restos materiales de las obras de acción del artista: los relictos. En el artículo se reflexiona, a través de entrevistas y búsquedas bibliográficas, sobre la importancia de los distintos agentes que juegan un papel fundamental en los museos de arte contemporáneo, en este caso, el mismo Hermann Nitsch y el dueño y fundador del museo.*

PALABRAS CLAVE: Hermann Nitsch, Accionismo Vienés, conservación, entrevista, relicto.

1. INTRODUCCIÓN

En este artículo se pretende ofrecer una visión del desarrollo que experimenta el perfil del restaurador-conservador en el ámbito del arte contemporáneo, sobre todo de carácter efímero, desde el punto de vista de los propietarios de los museos, y más en concreto, del *Museo Archivio Laboratorio per le arti contemporanee Hermann Nitsch* de Nápoles, donde se albergan las obras de uno de los artistas más controvertidos y padre fundador del Accionismo Vienés, Hermann Nitsch.

El *Museo Hermann Nitsch* se presenta como un organismo en continua creación y transformación, como punto de conocimiento y de colaboración con la cultura artística. Se trata de un lugar donde se llevan a cabo debates relacionados con los acontecimientos actuales, es un centro cuya función educativa actúa en la confrontación y en la investigación de la realidad con un público abierto y participativo en esta red de enlaces culturales.

La revolución que sufre el mundo del arte contemporáneo, tal y como se produce hoy en día, comienza a principios del siglo XX, cuando los artistas e intelectuales de la época se dan cuenta de que su lenguaje se había vuelto insuficiente.

Con el gesto de Duchamp el mundo del arte se plantea dónde reside el valor de la obra de arte: ¿es intrínseco a la calidad del objeto o está en la autoría de la pieza? Su estudio revolucionario identificará en la formulación de la idea y del proyecto, la esencia de la acción creativa.

Desde finales de la década de 1950, el centro de atención artística se desplaza desde Europa a los Estados Unidos, donde artistas como John Cage y Robert Rauschenberg realizan los primeros experimentos uniendo el lenguaje

musical minimalista con la pintura. Un papel fundamental en estos años fue el ejercido por Allan Kaprow que, gracias a la contribución de su trabajo *The Legacy of Jackson Pollock*, publicado en la edición de Art News en octubre de 1958, se aborda directamente el “problema” de la herencia del Expresionismo Abstracto (Kaprow, 1958). Dos años después de la muerte de Pollock, Kaprow afirma que el artista del arte del “dripping” había creado algo nuevo y revolucionario, pero que también había destruido el mundo de la pintura, planteándose la cuestión de hacia dónde debía dirigirse el arte. Los estudios de Kaprow apuntan dos alternativas: la primera se refiere a continuar en la misma línea, variando la estética de Polloc, sin alejarse de ella o incluso haciéndola evolucionar; la otra alternativa sería renunciar absolutamente a la ejecución de pinturas tal y como se conocían hasta el momento.

Paralelamente, en Europa, el Accionismo Vienés se desarrolla en una ciudad sin ninguna historia revolucionaria o herencia vanguardista como era Viena, surgiendo en un contexto cultural marginal, y supone un convulso y virulento reencuentro del arte experimental con la destrucción de la postguerra, intentando alcanzar la superación inevitable del compañerismo de la época.

2. LAS OBRAS DE HERMANN NITSCH ENTRE LO EFÍMERO Y OBRA DE ARTE TOTAL

Hermann Nitsch nació el 29 de agosto de 1938 en Viena. Pocos años después de obtener el diploma como gráfico publicitario, exactamente desde 1957, concibió una forma de expresión estrechamente vinculada a la tradición cristiana y a los ritos paganos: su Teatro de las Orgías y de Misterios, *Orgien Mysterien Theater* - O.M. Theater, (Fig.1).

Inspirado fuertemente en personajes como el Marqués de Sade, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Antonin Artaud y al teatro griego, en su concepción artística combina erotismo y violencia, sexo y muerte, placer carnal y repulsión, en una nueva obra de arte total o bien *Gesamtkunstwerk*.



Figura 1. Fotografía de los años 60, gentilmente cedida por el Archivo histórico del Museo Nitsch.

Fue en diciembre de 1962 cuando Nitsch, a sus veinticuatro años, celebra su primera *Aktion* experimental en Viena. La representación tuvo una duración de unos treinta minutos y la manera en la que se desarrolló la acción fue relativamente esencial: constó de un hombre encadenado a una cruz simulando su crucifixión y cubierto con una sábana blanca, al que el artista echaba sobre el rostro sangre que se derramaba a través de la misma. Será esta manera de verter la sangre y el modo de fijarse sobre la superficie de la tela blanca, deslizándose libremente hacia abajo, la que en los años venideros marcarán las sucesivas producciones de grandes telas de Nitsch, creando lo que llamará *Schüttbilder*, o bien, pinturas derramadas.

¿Dónde comienza y cabe el trabajo del restaurador en esta turbina de nuevas tendencias y experimentaciones que han cambiado tanto y drásticamente el mundo del arte? Nuestro trabajo se centra en esta cuestión, sobre todo en la importancia de la relación entre artista-propietario-restaurador, los cuales están estrechamente vinculados por el objetivo común de conservar la colección que alberga un museo.

Para ello, se tomarán como referentes los problemas a los que se enfrenta hoy en día el restaurador en el momento de relacionarse con las obras contemporáneas de carácter “performativo” y efímeras. Un mundo que incluye contradicciones, cuya intervención directa a menudo no está concebida e incluso a veces es renegada, y donde, en ocasiones, la degradación del material alcanza a ser parte integrante de la instalación de la obra.

3. EL MUSEO HERMANN NITSCH

El trabajo de Hermann Nitsch, como hemos comentado anteriormente, se ha centrado en la reversión de los esquemas interpretativos de la época. Sus obras se caracterizan por la producción de diferentes tipologías de trabajos, como: *Aktions Paintings*, o bien *Schüttbilder* (pinturas “derramadas”), Dibujos, Impresiones, Partituras Musicales, Estudios de Colores, Escenografías teatrales, Fotografías, y *Aktions* (Fig. 2), o bien *performances*, de las que se derivan los *relictos*, así llamados por el mismo autor, elementos materiales necesarios para la realización de las acciones, es decir, los testimonios tangibles de sus *performances*.



Figura 2. Hermann Nitsch, 130. Aktion, Nápoles, 2010. Fotografía de Fabio Donato, Museo Nitsch.

Estas instalaciones son un complejo conjunto de materiales y elementos que van desde líquidos orgánicos varios, como por ejemplo la sangre, hasta elementos interpretativos que las componen, como batas, flores, cera, camillas de madera y terrones de azúcar. Es evidente que el Museo Hermann Nitsch atesora una colección muy peculiar, con otras tantas características materiales y conceptuales.

El museo fue materializado en el corazón de la ciudad de Nápoles, en 2008, a instancias del empresario y coleccionista de arte napolitano Giuseppe Morra, amigo de Hermann Nitsch. A la obra de este artista se dedica el espacio entero del museo, un hermoso edificio histórico de finales del siglo XIX, antigua estación eléctrica renovada y adaptada para su nueva finalidad: museo y laboratorio de arte contemporáneo.

Concretando el problema con el que se encuentra el museo, las obras presentan un carácter efímero, de hecho, el propio artista habla de “autodestrucción” de la materia. La colección está formada por obras constituidas por materiales heterogéneos y poco comunes, como fruta, sangre y pigmentos mezclados. Estos materiales, cargados de simbología durante el ritual de las acciones, son seleccionados por Nitsch y utilizados con una función específica. Por otra parte, la filosofía del artista exige que el paso del tiempo esté presente en la apariencia de los materiales, descartando la posibilidad de una restauración, por lo menos, en la mayoría de los casos.

4. EL TRÍPTICO ARTISTA-DUEÑO-RESTAURADOR: UNA RELACIÓN A ESTUDIAR.

Es posible destacar algunos aspectos de la relación entre el restaurador, el dueño que se ocupa de la colección y el artista, cuando éste sigue en vida, para entender hasta qué punto es posible actuar de manera concreta y correcta, sobre los objetos.

Es fundamental la comprensión global de los aspectos materiales y filosóficos de las obras, así como de las degradaciones que les afectan, con el objetivo de desarrollar conocimientos y estrategias útiles para su conservación, que sean funcionales y al mismo tiempo estén de acuerdo con la voluntad del artista.

En este sentido, en nuestro caso, ha sido posible concretar alguno de estos aspectos a través de una entrevista realizada a uno de los conocedores más profundos de los trabajos de Hermann Nitsch, es decir, el mismo Giuseppe Morra, que, gracias a la amistad de más de treinta años con el artista, juega un papel importante, esta vez, al ser también colaborador y promotor de las obras.

5. HISTORIA DE UNA AMISTAD: PEPPE MORRA Y EL TEATRO DE LAS ORGÍAS Y MISTERIOS.

Morra y Nitsch entraron en contacto a partir de 1972, durante la feria *Documenta 5* de Kassel, donde el joven Peppe Morra llegó a conocer el trabajo de los Accionistas Vieneses. Durante la entrevista, conseguida en Junio de 2016, Peppe Morra explica cómo el primer impacto con estos artistas fue muy fuerte, debido a la manera peculiar de realizar sus *Aktions*: “*Como pasa a menudo a todos aquellos que ven el trabajo de los accionistas vieneses por primera vez, sin un conocimiento adecuado, la reacción es de fuerte asombro*”, comenta Morra. “*En la obra de Nitsch se refleja una posibilidad filosófica, un drama griego, y también de muchos poetas de principios del siglo XX, finales del siglo XIX. Esta es la razón por la que es difícil encontrar una naturaleza cognitiva del significado que pretende dar a su obra Nitsch, que en sí*

misma implica todos los aspectos fenomenológicos, así, es el público quien tiene que hacer un esfuerzo para encontrar los significados”.

Desde una concepción artística peculiar, el Museo Nitsch supone “*la concepción de un lugar, más que un museo, donde el espíritu poético-filosófico del artista se esfuerza por estar siempre presente.*” Lo que hace de este espacio un *unicum*, es el hecho de que las obras se tienen que concebir como obras de arte total (Fig. 3), es decir, desde un punto de vista que no sea sólo visual, sino olfativo, auditivo y sabroso también: “*se unen todos los sentidos en su trabajo. Y en esto se intuye su singularidad*”.

Las obras de Nitsch, parten de la experiencia de la pintura de los años 50, fue influenciada por las experiencias del Tachismo, por la pintura informal y por el expresionismo abstracto americano. Sus trabajos comenzaron investigando el color como el tema más íntimo del “sentir” y el “percibir”. Sus primeros trabajos se basan en la experiencia de la pintura de “colores”, y algunos trabajos realizados con cera, “*material en el que se percibe una continua sensación de cambio*”, en los primeros resultados de las *Aktions*, “*se trató de unir materiales orgánicos con el cuerpo humano*”.

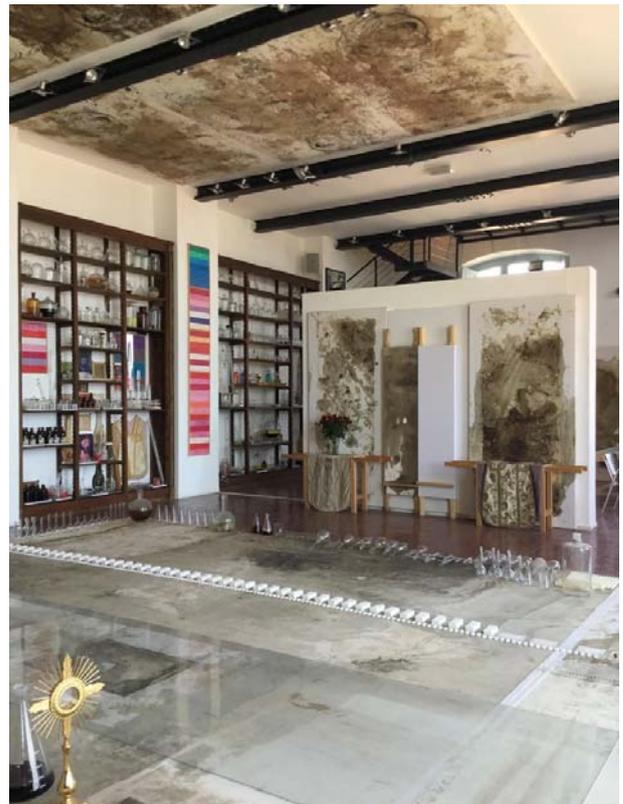


Figura 3. Sala Central del Museo Hermann Nitsch, 2016.

De hecho, ya desde 1957 había concebido un programa de seis días, es decir su “Teatro de Orgías y Misterios. En cuanto a los restos de sus *Aktions*, es decir los *Relictos*, Morra explica cómo “*el mismo artista, acabadas las acciones, a los restos les atribuye un sentido fuerte,*

buscando en ellos un significado estético, una idea, manejándolos, por así decirlo, transformándolos..."

Profundizando con Morra en el tema de la concepción filosófica del artista acerca de los cambios debidos al paso del tiempo, vemos cómo éstos no se consideran una alteración, sino un fortalecimiento del significado de la obra. Al preguntar por las patologías, Morra señala: *"podemos considerar patologías los daños reales. Es decir los que derivan, por ejemplo, de fuentes tales como agua, vandalismo y modificaciones no intencionales, como pueden ser aquellos factores externos que implican unas anomalías"*.

Entonces, en las obras del Museo Nitsch el transcurrir del tiempo se convierte en parte de la obra, y los agentes de deterioro participan de esta transformación, que al parecer no afecta a la parte conceptual, sino a la material, en parte controlada por el mismo artista. Aunque, según Morra, sigue siendo fundamental el establecimiento de medidas de seguridad de conservación preventiva en el entorno de las obras, para que las condiciones de los factores externos, como luz, temperatura y humedad, no resulten extremadamente dañinos. De hecho, Peppe Morra confirma que las ventanas han sido remplazadas recientemente por otras con filtros adecuados.

Otro aspecto a analizar es la manera de actuar sobre la materia cuando se considere necesario. *"Algunas obras han sido restauradas"*, sigue en su entrevista Morra, *"aunque siempre por razones que no tienen nada que ver con la modificación del paso del tiempo, o alteraciones naturales, sino porque sufrieron daños, por ejemplo, durante un transporte."*

Acerca de las intervenciones de restauración en el arte contemporáneo, algo muy interesante y sobretodo actual, es el tema de la autenticidad. Durante la entrevista con Morra, y en relación con unas obras o instalaciones con piezas que pueden romperse por accidentes, nos preguntamos hasta qué punto sería factible reponerlas, sin que esto afectara a cuestiones esenciales en la obra. Según el dueño y coleccionista de arte moderno y contemporáneo, *"en algunos trabajos es posible, incluso en los de Nitsch"*, pero no para todos. *"Creo que en muchas obras de arte contemporáneas más que como una restauración, las intervenciones pueden ser entendidas como una "reintegración". En algunas situaciones hay elementos que, en el caso de obras de Nitsch, es importante que sean siempre nuevos, como por ejemplo los terrones de azúcar, los pañuelos o las flores. Estos deben ser reemplazados"* (Fig. 4). Por lo contrario, hay elementos que tienen que ser conservados a través de los años, como las *"ampollas de vidrio, donde el agua cambia con el tiempo, hasta crear una nueva vida, evolucionando. Y estos cambios son las partes que no deben de ser reemplazadas: es el mensaje del paso del tiempo"* (Fig. 5).



Figura 4. Instalaciones, partes de Relictos 2016, Fotografía de Laura Limatola, segunda planta Museo Nitsch.



Figura 5. Ejemplo de las ampollas de vidrio. Fotografía de Laura Limatola, Museo Nitsch, Nápoles, 2015.

6. CONCLUSIONES

El conservador de arte contemporáneo hoy en día vive una situación paradójica que ve, por un lado, cómo el artista centra la importancia de su creación en la experimentación real y en el momento de la acción de sus performances; y por otro, cómo los restos materiales de estas performances son recogidos y convertidos en objetos de museo, colocándole ante la disyuntiva de la necesidad de su conservación.

En este caso Hermann Nitsch, por su parte, nunca ha dejado instrucciones acerca de los elementos que deberían ser conservados o reemplazados, en sus instalaciones, dejando esta consideración a quien posee la obra.

Las dificultades reales que el restaurador encuentra a la hora de enfrentarse a estas obras, lo llevan hacia estudios indagatorios no sólo de los materiales constitutivos, sino también del concepto y la filosofía que quiere transmitir la obra, centrandó su intervención alrededor del mensaje que expresa. Así, muy a menudo, sus investigaciones se

deberían enfocarse en la recogida de datos y la documentación, en el respeto de la voluntad del artista y de todos los agentes involucrados en una colección; porque “para hacerlo bien, hay que conocerlo bien”.

AGRADECIMIENTOS

Se agradece a todos los miembros del personal del *Museo Archivio Laboratorio per le arti contemporanee Herman Nitsch* de Nápoles, las aclaraciones y cordialidad demostrada durante todo el tiempo que acudimos al museo. Al propietario y fundador del Museo Nitsch, Peppe Morra, por sus conocimientos, testimonios y colaboración en este trabajo. A Teresa Carnevale, por su atención, amabilidad y ayuda, en más de una ocasión, durante la investigación, por sus consejos y por su voluntad de mejorar y enriquecer este trabajo, además de compartir sus impresiones y su tiempo.

Un agradecimiento a todas aquellas personas que han querido dedicar su tiempo e interés durante la elaboración de este artículo.

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

Dreher, T. (2001): *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und intermedia*. Munich: Wilhelm Fink Verlag.

Foster, H. (2012): *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. Thames & Hudson.

Judovitz, D. (2010): *Marcel. Drawing on art: Duchamp and company*. U of Minnesota Press, 2010.

Kaprow A. (1958): *The Legacy of Jackson Pollock*. Art News, 57.6: 24-26.

Llamas, R. (2014): *Arte contemporáneo y Restauración. O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*, Tecnos, Madrid.

Masini L. V. (2012): *Giulio Carlo Argan: L'arte Moderna, Il Novecento*, Sansoni, p. 395.

Meneguzzo M. (2005): *Il Novecento: Arte Contemporanea, i Secoli dell'arte*, ed. Electa, p. 95.

Nitsch, H. (1994): *La composizione testuale del teatro delle orge e dei misteri*. Nápoles: Edizioni Morra.

Nitsch, H., Fuchs, R., Karrer, M. (2015): *Hermann Nitsch – The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theaters*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne.

Parcerisas P., Hlocker H., Roussel D. (2008): *Accionismo vienes, Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

NOTAS ACLARATORIAS

¹ En 1918 Austria se convirtió en una república, durando como tal hasta 1934, año en el que el canciller Engelbert Dollfuss estableció una dictadura. La Alemania nazi la anexionó en 1938 y tras la derrota de los nazis, las fuerzas aliadas ocuparon el país hasta 1955. Sólo entonces recuperó su pérdida de independencia, condicionada a ser neutral en el escenario de la guerra fría. Surgido en un entorno cultural marginal, el Accionismo Vienés representó el convulso y virulento reencuentro del arte experimental con la destrucción, (Parcerisas et al. 2008: 6).

² “Mi interessai al succedersi di miti e divinità nelle differenti fasi di sviluppo dell'umanità. Particolare importanza rivestì la formula di morte e resurrezione riscontrabile in diversi miti”, (Nitsch, 1994).

³ La Obra de arte total o bien “*Gesamtkunstwerk*”, esta enlazada al concepto psicoanalítico de *Abreaktion*, es decir, el fenómeno que permite a un sujeto de liberarse desde un evento dramático, (Parcerisas et al. 2008: 6).

