

Universitat Politècnica de València
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

EL PÚBLICO Y LAS OBRAS
DE ARTE CONTEMPORANEO
Un análisis de la relación entre la función
educadora y conservadora del museo

Doctoranda: Flavia Parisi

Directora: Prof. Dra. Rosario Llamas Pacheco

Memoria presentada en el
Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales
de la Universitat Politècnica de València para optar al grado de
Doctor. Programa: Conservación y Restauración
de Bienes Culturales.

València, Abril 2020

Agradecimientos:

A la directora de esta tesis, la Prof. Rosario Llamas Pacheco, por motivarme, apoyarme y guiarme en este camino con su experiencia y paciencia.

Al Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de Bellas Artes y a la Escuela de Doctorado de la Universidad Politécnica de Valencia que me han otorgado esta posibilidad.

A Dinah Eastop y Katriina Simila, por empujarme hacia este doctorado, y por su preciosa amistad a lo largo de años.

A Salvador Muñoz Vinas por introducirme en la UPV.

A Verónica Russo por enseñarme el Castellano y hacerme amar este idioma.

A Eugenio Pozzilli para asistirme en la producción de los gráficos.

A los colegas de la Universitat Politècnica de València: Nathalia Vieira, Humberto Fariahs Carvahlo, Pilar Montolio Debon.

A los amigos que han colaborado a la realización y producción de los videos: Sara Petracca (editor) Giulia Comito (video maker) Giulio Maresca (sound).

A los que han participado en las entrevistas y han estado disponibles para entrevistas o conversaciones en varios modos (en orden alfabético): Rachel Barker, Valeria Bottalico, Maurizio Carfora, Paola Demontis, Bruna Esposito, Piero Gilardi, Annette King, Michaela Köppl, Roswitha Juffinger, Christine Lambrecht, Emma McGarry, Veerle Meul, Valerio Rocco Orlando, Roberta Pedrini, Rachel Rivenc, Gert Stappaerts, Veronique Sorano Stedman, Felice Tagliaferri, Jorge García Gómez Tejedor, Alice Walton, Jörg Wolfert.

A los entrevistados en el video de la exposición del MAXXI (en orden alfabético): Giulia Ciliberto, Emanuele Daniel, Ilaria Gordeschi, Hildah Mukuka Schneider Graziosi, Michele Parisi, Michele Ruggeri, Elisabetta Schneider Graziosi, Andrea Schneider Graziosi, Emma Vigneri.

A los colegas del MAXXI que han facilitado algunos aspectos de la investigación (en orden alfabético): Simona Antonacci, Alessandra Barbuto, Sofia Bilotta, Maura Favero, Marta Morelli, Laura Neto, Anne Palopoli, Giulia Pedace, Bartolomeo Pietromarchi.

A los colegas del ICCROM (en orden alfabético): Catherine Antomarchi, Isabelle De Brisis, Theocharis Katrakasis, Jose Luiz Pedersoli Junior, Daniela Sauer, Isabelle Verger, y a todos los participantes y docentes de los cursos del ICCROM y en particular a: Gabriela Baldomà, Farideh Ferksanati, Florencia Gear, Bertrand Lavedrine, Pasha Praditha, Lalitha Thiagarajah, Paula Valenzuela.

Un agradecimiento a la familia, a los amigos, y a los que han tenido confianza en este trabajo.

A mi marido, Alberto Vandone, por estar siempre a mi lado en las dificultades, así como en los momentos de éxito, dando significado a todas las experiencias vividas.

A todos, de todo corazón, ¡Gracias!

Publicaciones derivadas de la tesis

Conservation as an enhancing factor in the interpretation of living materials artworks. Actas de la Conferencia “Living Matter/La Materia Viva Conference”, Getty Conservation Institute, ENCRYM, MUAC, Ciudad de Mexico, 3-5 Junio 2019.

Interdependence of Conservation and Education: three interactive artworks by Piero Gilardi. ICAR The Journal, Issue n. 4, 2020.

Interdependencia entre Educación y Conservación en los Museos de Arte Contemporáneo. Actas de la Conferencia “INNODOCT – 6th International Conference on Innovation, Documentation and Education”, 14-16 noviembre 2018, València.

Comunicar la conservación al público de los Museos de Arte Contemporáneo. Actas de la conferencia “Emerge, 2018, Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio”, 23-25 octubre 2018, Universitat Politècnica de València.

Problemas de exposición y de conservación de tres obras interactivas de Piero Gilardi. Actas de la conferencia “Emerge 2018, Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio”, 23-25 octubre 2018, Universitat Politècnica de València.

El público y el concepto de fragilidad de las obras. El caso de la exposición “Nature Forever. Piero Gilardi, Museo MAXXI, Roma”. Actas de la conferencia “Start-Up 2017-2018”, Exposición Posters Curso 2017-2018. Resultados Académicos.

Educación, Accesibilidad y Conservación en el museo de arte contemporáneo. Actas de la conferencia. Start-Up 2014-2015. Exposición Posters curso 2014-2015. Resultados Académicos. Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Presentaciones derivadas de la tesis

From artist intention to public perception: conserving and displaying three interactive artworks of Piero Gilardi. Presentación oral en la conferencia: "SBMK Conference - Acting in Contemporary Art Conservation", Cultural Heritage Agency of the Netherlands, 14-16 noviembre 2018.

Public engagement and conservation in an open-air museum. Presentación poster en la conferencia: "SBMK Conference - Acting in Contemporary Art Conservation", Cultural Heritage Agency of the Netherlands, 14-16 noviembre 2018.

The public and contemporary art: perception, participation and ownership. Presentación poster en la conferencia organizada por AHI Association for Heritage Interpretation Conference, 5 octubre 2018, Chester, UK.

Comunicar la conservación al público de los Museos de Arte Contemporáneo. Presentación poster en la conferencia "Emerge 2018, Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio", 23-25 octubre 2018, Universitat Politècnica de València.

Interdependence of Education and Conservation: "The Museum Goes to School" at the MAXXI Museum, Rome. Presentación poster en la conferencia "Tenth International Conference on The Inclusive Museum", 15-17 septiembre 2017, Manchester Museum, UK.

El público y el concepto de fragilidad de las obras. El caso de la exposición "Nature Forever. Piero Gilardi, Museo MAXXI, Roma". Presentación en la Jornada "Start-Up 2017-2018", Exposición Resultados Académicos Curso 2017-2018. Presentación 7 noviembre 2017.

"Conservation, Education and Accessibility in Contemporary Art temporary exhibitions". Presentación oral en la conferencia "CollAsia International Conference - Conservation and Use of Collections", 18 – 19 febrero 2016, Mason Pie Hotel, Bandung, Indonesia.

Índice

Resumen.....	15
Introducción	21
1. Hipótesis y necesidad de la investigación.....	21
2. Contexto	25
3. Objetivos.....	30
4. Estructura y contenido de la tesis	33
5. Metodología y medios usados en la investigación.....	36

Capítulo 1. Los museos y las exposiciones de arte contemporáneo: una distinta percepción de la historia. La pérdida de valor de la especificidad de la obra de arte.

Introducción al capítulo	44
1.1. Moderno y Contemporáneo. Valoraciones teóricas que influyen en la gestión y difusión de la producción artística de los siglos XX y XXI	48
1.1.1. Arte Contemporáneo: una cuestión teórica y práctica que influye en la percepción del público	48
1.1.2. El valor de las colecciones en las experiencias museísticas de arte moderno y contemporáneo del siglo XX.....	58
1.2. El museo “mucho más que un museo”. La función social, la arquitectura y el arte en la evolución del museo	68
1.2.1. Interpretaciones en las funciones del museo de arte contemporáneo	68

1.2.2.	La arquitectura en los museos de arte contemporáneo.....	78
1.2.3.	Cambios en la producción artística: movimientos que han influido en el cambio en las funciones del museo y en las exposiciones	90
1.3.	Exposiciones de Arte Contemporáneo. Evolución y tipologías de exposiciones que influyen en la percepción del sector por parte del público	95
1.3.1.	Exposiciones de arte contemporáneo. Importantes transformaciones.....	95
1.3.2.	Exposiciones de arte contemporáneo en dialogo con colecciones antiguas. Una percepción diferente de la historia.....	104
1.3.3.	Exposiciones y mercado del arte	120
1.3.4.	Bienales.....	125

Capítulo 2. Estudios sobre conservación de arte contemporáneo y público: De la perspectiva del sector especializado hacia la percepción por parte del público.

Introducción al capítulo	135
2.1. La conservación del arte contemporáneo: rasgos, desafíos y potencialidades de un enfoque específico sobre las obras	137
2.1.1. La “novedad” de los materiales.....	137
2.1.2. La cercanía con el artista y su entorno	142
2.1.3. La complejidad del contexto en el cual trabajan los conservadores de arte contemporáneo	150
2.2. Conservación de arte contemporáneo y público	154
2.2.1. Investigaciones sobre la conservación del arte contemporáneo en los últimos 40 años y desconocimiento público de la existencia del campo	154
2.2.2. Comunicación en los museos de arte contemporáneo: conservación y educación en los sitios web	182

2.3. Conservación y acceso: el público como destinatario y como protagonista de la conservación	193
2.3.1. Divulgación y promoción de la conservación a los públicos.....	193
2.3.2. La relación entre público y conservación del arte contemporáneo: estudios y experiencias significativas.....	208
2.3.3. Entrevistas al público. De la intención del artista a la percepción del público. El caso de la exposición “Nature Forever. Piero Gilardi”	222

Capítulo 3. ¿Quién es el público y qué factores influyen en su experiencia con las exposiciones de arte contemporáneo?

Introducción al capítulo	240
3.1. El público: quién es y cómo se puede conocer.....	246
3.1.1. Público y públicos. Definiciones y estudios.....	246
3.1.2. Variedad de los estudios de público: entre análisis cuantitativos y análisis cualitativos.....	252
3.1.3. Tres ejemplos de estudios de público que se han enfocado en la relación de los visitantes con las obras.....	258
3.1.3.1. Ejemplo 1: Análisis del público a partir de su relación con las obras. La experiencia del Dallas Museum of Art	262
3.1.3.2. Ejemplo 2: Investigación conducida por el Metropolitan Museum of Art en 1994. Preferencias e intereses de los visitantes en la experiencia estética de la exposición.....	269
3.1.3.3. Ejemplo 3: El proyecto “eMotion: Mapping the Museum Experience”. Mapas de visitantes a través de tecnologías combinadas con cuestionarios	273
3.2. La exposición: un contexto físico, simbólico y relacional.....	280

3.2.1.	El espacio expositivo: cuestiones físicas y simbólicas	282
3.2.2.	El valor y significado atribuido a los objetos, a las personas y al contexto que las hospeda	285
3.2.3.	El visitante en el espacio real y en el espacio percibido. .	289
3.2.4.	La necesidad de descanso de los visitantes: sobre el concepto de “Museum Fatigue”	290
3.2.5.	Las necesidades de la institución de guiar los visitantes en el recorrido expositivo.....	296
3.2.6.	La necesidad de las obras de tener espacio suficiente para “respirar” y comunicar con los visitantes	299
3.3.	Especificidad de las exposiciones de arte contemporáneo: posibles barreras sociales	301
3.3.1.	El acceso a las exposiciones y a los servicios ofrecidos ...	301
3.3.2.	Expectativas como factor que influencia la relación con las colecciones	303
3.3.3.	Acceso intelectual y emocional.....	308

Capítulo 4. Problemas de conservación en las obras contemporáneas causados por el público.

Introducción al capítulo	317
4.1. Manifestaciones de incompreensión y curiosidad	319
4.1.1. La participación no requerida en la obra	319
4.1.2. La curiosidad hacia la obra: tocar y explorar.....	323
4.1.3. La apropiación de la obra y del espacio expositivo	328
4.1.4. La apropiación de la obra para otros usos: el selfie	332
4.1.5. El accidente involuntario	336
4.1.6. El rechazo de la obra	341
4.2. Las múltiples facetas del vandalismo contra las obras de arte contemporáneo	345
4.2.1. Pretensiones de “artisticidad”	348

4.2.2.	Supuesto homenaje y cercanía con el artista.....	353
4.2.3.	Protesta contra el mundo del arte contemporáneo.....	356
4.2.4.	Cuestiones políticas.....	363
4.2.5.	Algunas reflexiones sobre el vandalismo... ..	368
4.3.	Eventuales riesgos para los visitantes en la interacción con las obras. Casos de estudio.....	373
4.3.1.	Anish Kapoor. <i>Descent into Limbo</i>	374
4.3.2.	Carsten Holler. <i>Test Site</i>	378
4.3.3.	Robert Morris. <i>Bodyspacemotionthings</i>	384
4.3.4.	Doris Salcedo. <i>Shibboleth</i>	397

Capítulo 5. Medios disponibles para la comprensión y la exposición de las obras de arte contemporáneo: límites y potencialidades a desarrollar

Introducción al capítulo.....	404
5.1. Perspectivas especializadas y corresponsabilidades profesionales en la interpretación de las obras.....	408
5.1.1. Roles profesionales: la necesidad de reunir y valorar perspectivas diferentes entre los agentes involucrados en la conservación y en la presentación de las obras.....	408
5.1.2. Diferentes interpretaciones sobre una obra y consecuencias desde distintos puntos de vista.....	416
5.1.2.1. Conservation as an enhancing factor in the interpretation of living materials artworks	418
5.2. Manejo del riesgo del contacto con los visitantes en la exposición de las obras de arte contemporáneo.....	431
5.2.1. Normas generales para el público en los museos de arte contemporáneo.....	431
5.2.2. ¡No tocar por favor! El impulso de tocar las obras.....	440
5.2.3. Desafíos y potencialidades en las negociaciones entre uso del sentido del tacto y la conservación.....	443

5.2.3.1.	El caso de “Doppio Senso, Percorsi tattili alla Collezione Peggy Guggenheim”	446
5.2.4.	Barreras para evitar el contacto con las obras.....	448
5.2.4.1.	El caso de Carl Andre.....	454
5.2.5.	Los escritos, señales y símbolos “no tocar”	460
5.2.5.1.	El caso del Museo Middelheim, en Amberes ..	466
5.2.6.	Los auxiliares de sala: entrevista con los asistentes de sala del MAXXI	469
5.2.7.	Otras cuestiones en juego: medios para facilitar la interacción de los visitantes con las obras	471
5.3.	Compartir para conservar - Conservar para compartir: participación del público en el backstage del museo.....	477
5.3.1.	El proyecto “El Museo va a la escuela” del MAXXI	479
5.3.2.	El proyecto “Museion: Quién, Donde, Qué”, MUSEION...	482
	Conclusiones	486
	Líneas futuras de investigación: de la teoría a la experimentación práctica.....	497
	Conclusiones (ENG)	499
	Future Lines of research: from theory to practical experimentation.....	510
	Bibliografía Referenciada	513
	Bibliografía Recomendada.....	548
	Listado de las Imágenes	555
	Índice de los Anexos en carpeta digital.....	569

Resumen

Esta tesis propone un análisis de los desafíos que plantea la compleja relación entre el público y las obras de arte contemporáneo, tanto en el plano conceptual como en el material. En particular, con esta investigación se ha procurado juntar la perspectiva de la conservación, tradicionalmente centrada en las necesidades de las obras, con la de la educación y la mediación cultural, tradicionalmente centrada en las necesidades de los visitantes.

A través de un estudio exploratorio en los campos de la conservación, museología, historia del arte, educación y museografía, se han analizado los procesos que influyen en la pérdida de valor de la especificidad de la obra de arte, y en la consiguiente dificultad de indagación de sus significados por parte del público. Al respecto se ha estudiado y valorado el potencial de la conservación como campo de conocimientos capaz de responder a esta dificultad, y de proporcionar al público las herramientas teóricas necesarias para el análisis y la comprensión de las obras.

Con respecto a la perspectiva centrada en las exigencias del público, el estudio destaca la necesidad, para todos los profesionales museísticos, de reconocer las características de los diversos tipos de público y los medios de investigación existentes en el ámbito de los estudios sobre los visitantes.

En cuanto a la perspectiva de las obras, la tesis analiza las posibles consecuencias físicas y conceptuales causadas por la falta de comprensión del significado de las obras por parte de los visitantes, así como los medios y estrategias adoptados por los museos, que puedan, según los casos, desafiar o facilitar la relación entre el público y las obras.

Por último, el estudio alienta el desarrollo de aquellas experiencias en las que se pueda concretar una colaboración conjunta entre las profesiones de la conservación y los profesionales de educación, tanto a nivel teórico como práctico, con el fin de favorecer la comprensión de las obras de arte contemporáneo.

El estudio ha sido conducido mediante la exploración de numerosos métodos de investigación, viajando a través de la consulta de una amplia gama de fuentes, desde publicaciones científicas, hasta artículos de prensa, entrevistas con profesionales de conocidos museos europeos, encuestas en línea y producción de vídeos

Resum

Aquesta tesi proposa un anàlisi dels reptes que planteja la complexa relació entre el públic i les obres d'art contemporani, tant en el pla conceptual com en el material. En particular, amb aquesta investigació s'ha procurat ajuntar la perspectiva de la conservació, tradicionalment centrada en les necessitats de les obres, amb la de l'educació i la mediació cultural, tradicionalment centrada en les necessitats dels visitants.

A través d'un estudi exploratori en els camps de la conservació, museologia, història de l'art, educació i museografia, s'han analitzat els processos que influïxen en la pèrdua de valor de l'especificitat de l'obra d'art, i en la consegüent dificultat d'indagació dels seus significats per part del públic. Respecte d'això s'ha estudiat i valorat el potencial de la conservació com a camp de coneixements capaç de respondre a aquesta dificultat, i de proporcionar al públic les ferramentes teòriques necessàries per a l'anàlisi i la comprensió de les obres.

Respecte a la perspectiva centrada en les exigències del públic, l'estudi destaca la necessitat, per a tots els professionals museístics, de reconèixer les característiques dels diversos tipus de públic i els mitjans d'investigació existents en l'àmbit dels estudis sobre els visitants.

Pel que fa a la perspectiva de les obres, la tesi analitza les possibles conseqüències físiques i conceptuals causades per la mancança de comprensió del significat de les obres per part dels visitants, així com els mitjans i estratègies adoptades pels museus, que pugen, segons els casos, desafiar o facilitar la relació entre el públic i les obres.

Finalment, l'estudi encoratja el desenrotllament d'aquelles experiències en què es puga concretar una col·laboració conjunta entre les professions de la conservació i els professionals d'educació, tant a nivell teòric com pràctic, per tal d'afavorir la comprensió de les obres d'art contemporani.

L'estudi ha sigut conduït mitjançant l'exploració de nombrosos mètodes d'investigació, viatjant a través de la consulta d'un àmplia gamma de fonts, des de publicacions científiques, fins a articles de premsa, entrevistes amb professionals de coneguts museus europeus, enquestes en línia i producció de vídeos.

Abstract

This thesis proposes an analysis of the challenges posed by the complex relationship between the public and contemporary artworks, both on a conceptual and material level. In particular, this research has sought to bring together the perspective of conservation, traditionally focused on the needs of the artworks, with the perspective of education and cultural mediation, traditionally focused on the needs of the visitors.

Through an exploratory study in the fields of conservation, museology, history of art, education and museography, we have analysed the processes that influence the loss of value of the specificity of the artwork, and the consequent difficulty for the public to inquire into its meanings. In relation to this issue, the investigation studied and valorised the potential of conservation as a field of knowledge able to respond to this difficulty and provide the public with the theoretical framework and tools necessary for the analysis and understanding of the artworks.

As far as the perspective focused on the needs of the public, the study also highlighted the need for museum professionals to recognize the variety of visitor characteristics and valorised the existing and the existing research tools in the field of visitor studies.

With respect to the artworks-centered perspective, the thesis analyses the possible physical and conceptual consequences caused by visitors' lack of understanding of the meaning of the works, and the means and strategies adopted by museums, which may, depending on the cases, challenge or facilitate the relationship between the public and the artworks.

Finally, the study encourages the development of those experiences in which a joint collaboration between conservation professionals and museum education professionals can be achieved, both on a theoretical and practical level, with the aim of fostering the understanding of contemporary artworks.

The study was conducted through the exploration of numerous research tools, including interviews with professionals from well-known European museums, online surveys and the production of two short videos, and the consultation of a wide range of sources, from scientific publications to press articles.

Sommario

Questa tesi propone un'analisi delle sfide poste dal complesso rapporto tra pubblico e opere d'arte contemporanea, sia a livello concettuale che materiale. In particolare, questa ricerca ha cercato di coniugare la prospettiva della conservazione, tradizionalmente incentrata sulle esigenze delle opere, con quella dell'educazione e della mediazione culturale, tradizionalmente incentrata sulle esigenze dei visitatori.

Attraverso uno studio esplorativo nei campi della conservazione, della museologia, della storia dell'arte, dell'educazione e della museografia, sono stati analizzati i processi che influenzano la perdita di valore della specificità dell'opera d'arte e la conseguente difficoltà per il pubblico di indagarne i significati. Sono state inoltre studiate e valorizzate le potenzialità della conservazione come campo di conoscenza in grado di rispondere a questa difficoltà e di fornire al pubblico gli strumenti teorici necessari per l'analisi e la comprensione delle opere.

Per quanto riguarda la prospettiva incentrata sulle esigenze del pubblico lo studio evidenzia la necessità per tutti i professionisti del museo di riconoscere le caratteristiche dei vari tipi di pubblico e i mezzi di ricerca esistenti nel campo degli studi sui visitatori.

Rispetto alla prospettiva incentrata sulle opere, la tesi analizza le possibili conseguenze fisiche e concettuali causate dalla mancata comprensione da parte dei visitatori del significato delle opere, e i mezzi e le strategie adottate dai musei, che possono, a seconda dei casi, mettere in discussione o facilitare il rapporto tra il pubblico e le opere.

Lo studio, infine, incoraggia lo sviluppo di quelle esperienze in cui si possa concretizzare una collaborazione congiunta tra professionisti della conservazione e professionisti dell'educazione museale, sia a livello teorico che pratico, con l'obiettivo di favorire la comprensione delle opere d'arte contemporanea.

Lo studio è stato condotto attraverso l'esplorazione di numerosi strumenti di ricerca, dalle interviste a professionisti di noti musei europei, ai sondaggi online e alla realizzazione di due brevi video, sino alla consultazione di fonti molto diverse, dalle pubblicazioni scientifiche agli articoli di stampa.

Introducción

0.1 Hipótesis y necesidad de la investigación.

“How can conservators include in their decision-making process a deeply-held ideological dimension, or the emotional meaning, without shifting then from the object to the people? In other words, how can conservators really appreciate, value, and give weight to the emotional aspect that people are expressing about a particular object, without accepting the corollary that preservation would then become an action done for people rather than for the safeguard of objects?”¹

Esta tesis ha sido motivada inicialmente por el deseo de estudiar los problemas conservativos relacionados con la incomprensión de las obras de arte contemporáneo por parte del público; si bien surge de una perspectiva de conservación centrada en las obras, inmediatamente ha sido inevitable asumir la perspectiva de los visitantes.

El público es el verdadero protagonista del museo contemporáneo², y para los conservadores resulta hoy imprescindible conocer el punto de vista de los interlocutores para los cuales las obras son conservadas. En la actualidad, el público constituye tanto un destinatario, como uno de los agentes involucrados en los procesos de adopción de decisiones. La experiencia que los visitantes tienen de las obras y la conservación de éstas, son dos aspectos que tienen razón de existir en función del uno con el otro. De hecho, si la experiencia del visitante contribuye a la construcción de los significados y valores de las obras a preservar, la obra está preservada en la medida que su valor es reconocido por tener

¹ Clavir, M. (2009). “Social Contexts for Conservation: Time, Distance, and Voice in Museums and Galleries”, en *Journal of the Canadian Association for Conservation*, Vol. 34, p. 3-9 (p. 6).

² “People and collaborative relationships, not objects, are the focus of today’s museums, especially ethnographic museums and contemporary art galleries. Where does this leave conservation?” En: Clavir, M. (2009). “Social Contexts for Conservation: Time, Distance, and Voice in Museums and Galleries”, en *Journal of the Canadian Association for Conservation*, Vol. 34, p. 3-9 (p. 5).

una función y consecuentemente un impacto en la sociedad.

En el caso de las obras de arte contemporáneo, estos asuntos presentan algunos desafíos particulares, que pueden diferir de aquellos planteados por otros objetos culturales.

La mayoría de los visitantes no reconoce las colecciones de arte contemporáneo como su patrimonio actual y futuro, más bien como una forma de entretenimiento para consumir³. El sentido de pertenencia y propiedad colectiva aún no se ha desarrollado, la categoría histórico-artística ‘arte contemporáneo’ es muy amplia e indefinida y, en general, es difícil hablar en términos de ‘patrimonio’ también con otros profesionales en el campo de la conservación. El arte contemporáneo es tratado como una categoría ‘fuera de la historia’, condenada a una novedad permanente, que afecta a muchas interpretaciones de la historia del arte y la conservación. Sin embargo, las obras de arte son producidas constantemente y muchas, entrando a formar parte de las colecciones museísticas, adquieren finalmente la condición de ‘seleccionadas para el futuro’, aunque esto ocurra en el marco de un circuito comercial en constante movimiento.

Además, en este contexto, si bien los visitantes son considerados los actuales protagonistas de las instituciones museísticas, en realidad siguen siendo espectadores ‘pasivos’ en su experiencia museística con el arte contemporáneo; esta ‘pasividad’ se refleja en la mayoría de los casos en una renuncia a la comprensión de las obras. No obstante el público sea frecuentemente alimentado con “situaciones interactivas”, como si estas fueran una receta para construir un museo más participativo y tener un impacto educativo en el público, en el museo de arte contemporáneo, como en un parque de atracciones, es posible divertirse, estar disgustados, desconcertados, confundidos, pero todavía resulta difícil ‘conocer’ y ‘descubrir’ sin prejuicios el significado conceptual, material y simbólico de las obras que son conservadas.

A partir de estas consideraciones, las dos preguntas interdependientes ¿Por qué conservar las obras de arte contemporáneo y para quién conservarlas?, resultan importantes para estimular la reflexión de que el sector de la conservación de las obras de arte contemporáneo, si no se quiere destinado solo para una élite, como principio, encuentra su ra-

³ Esto es válido también en el caso de las obras donde los artistas no atribuyen importancia a los aspectos materiales. De hecho, como se verá en el curso de la tesis, en ausencia de específicas características materiales, los aspectos conceptuales de las obras resultan fácilmente corruptibles, y pueden ser banalizados, desvalorando la investigación del artista.

zón de ser en un público que tiene mucha dificultad en aceptarlas y conocerlas.

Partiendo del supuesto que la educación y la conservación son las dos funciones centrales del museo y no los servicios adjuntos, su cooperación resulta fundamental para construir respuestas conjuntas respecto a las obras de arte contemporáneo; esta colaboración es importante para estimular un contexto museístico donde el público no sea un espectador, sino un agente activo y dotado con las herramientas necesarias para la determinación de esos valores que están en la base de la adquisición y conservación de las obras.

Sin embargo, hoy, en un contexto de progresiva especialización de las profesiones museísticas, la colaboración entre distintos sectores del museo parece de difícil actuación, debido a perspectivas que en algunos casos dan la impresión de tener objetivos diferentes.

De hecho, en el curso de la investigación se ha podido constatar cómo en el mundo de la conservación el público de los museos de arte contemporáneo es considerado una entidad indistinta, y no siempre se conocen sus especificidades con respecto a la experiencia que los visitantes hacen de las obras. Lo que se conoce, sobre todo, son los efectos de la relación de los visitantes con las obras, en términos de eventuales daños, más que las motivaciones del origen de una general subestimación de las obras y de los efectos que esta devaluación causa.

Aunque el tema de la interdisciplinariedad aparece con una cierta frecuencia en los estudios de conservación, finalmente este enfoque se resuelve dentro de la misma perspectiva de estudio. Así, por ejemplo, no faltan colaboraciones interdisciplinarias entre especialistas de conservación de materiales o tipos de patrimonio diferentes, que siguen estando centrados en la perspectiva de las obras, más que en una mirada fuera de este enfoque y en considerar a los públicos.

Asimismo, en el sector de estudios en educación y mediación museística las instancias de conservación de las obras están frecuentemente percibidas como un límite, una barrera, y no como una oportunidad para entender aspectos esenciales de las obras y del recorrido a través del cual han sido expuestas y conservadas. Difícilmente se reconoce la profundidad de la perspectiva de los conservadores sobre los múltiples niveles interpretativos de las obras, y no faltan los casos en los cuales la posición de los conservadores es mal interpretada únicamente como 'conservacionista'.

En general, se puede decir que muchos aspectos se dan por sentados,

y difícilmente los dos sectores conocen y valoran las respectivas especificidades y riqueza de contenidos.

¿Cómo se puede encontrar, por tanto, un equilibrio entre perspectivas que, en definitiva, no se conocen realmente? ¿Qué quiere decir ‘juntar las perspectivas’?

Esta tesis parte de aquí. Si bien nuestro estudio no pretende ser exhaustivo de todos los temas mencionados, ya que se trata de panoramas teóricos particularmente amplios y con innumerables ramificaciones, con esta investigación se procura analizar diferentes perspectivas de estudio (histórico artística y museológica, de conservación, de estudios de público y de museografía) con el fin de estimular la construcción de una visión compartida sobre la compleja relación entre el público y las obras.

Asimismo, en la presente investigación se asume la necesidad de valorar las escasas formas de colaboración ya existentes entre profesionales en principio pertenecientes a distintos sectores del museo, pero unidos por el objetivo de cumplir con la misión del museo y facilitar un sentido de pertenencia y participación, que sea el resultado de un camino hacia la comprensión de las obras de arte contemporáneo.

Finalmente, una nota personal: A lo largo de quince años, desde el inicio de los estudios en historia del arte contemporáneo, en los roles profesionales experimentados en el sector, hacia este doctorado, he sido acompañada por los comentarios de amigos y parientes sobre el generalizado “arte contemporáneo”. El tema siempre resultaba de dominio público, un tema sobre el cual todos sienten que pueden opinar sin conocer, pueden expresar juicios basados en demostraciones de capacidades dialécticas-oratorias, antes que en reflexiones que partan realmente del conocimiento del trabajo de los artistas.

Así, comentario tras comentario, se ha madurado la conciencia que primero somos nosotros, los profesionales que trabajamos con el arte contemporáneo, los que necesitamos desarrollar respuestas accesibles y estimular reflexiones que puedan contrastar la general ignorancia referida a las obras de arte, y el dominio de estereotipos y lugares comunes que afligen este sector. Sin embargo, para poder dar respuestas que sean satisfactorias, es necesario comprender los problemas existentes, tanto en el público como en las obras. Si nosotros no tenemos claridad en estos asuntos, ¿cómo pueden tenerla los visitantes?

0.2 Contexto.

La necesidad de analizar la relación entre el hombre y los objetos artísticos no es un hecho nuevo. En línea general sería posible afirmar que esta necesidad existe desde que el hombre tiene conciencia del valor de su producción artística. Ya Aurora León muy eficazmente describía la evolución de esta relación a través de los siglos, con el papel fundamental desempeñado por el coleccionismo hasta la creación de los primeros Museos, o sea, desde la idea típica del coleccionismo de una posesión única, no compartida, o compartida solo privadamente, del objeto, a una posesión colectiva⁴.

Desde la creación de los primeros museos, la conciencia de la dimensión colectiva de este tipo de institución implica una atención al público, que acompaña la que por buena parte de los siglos XIX y XX ha sido considerada la función principal de la institución museística, o sea la de conservar las obras⁵. El desarrollo de todo el sector museístico, que se ha caracterizado particularmente por un aumento cuantitativo y por la diversificación de sus propuestas, en los últimos treinta años ha impuesto una reflexión profunda sobre la misión misma de los museos, su razón de ser. Se ha determinado un cambio de enfoque desde la necesidad de conservar el patrimonio cultural hasta la necesidad primaria de estar al servicio de la sociedad, motivo por el cual el patrimonio es conservado⁶. Si bien el museo siempre ha sido potencialmente abier-

⁴ León, A. (1988). *El Museo: Teoría, Praxis Y Utopía*. Madrid: Catedra, p.48.

⁵ En realidad, la atención hacia el público había empezado con algunas experiencias significativas, aunque aisladas, ya desde el siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, se trata de casos presentes sobre todo en el mundo anglosajón, que no han tenido seguimiento y difusión inmediata en otros países. Entre los ejemplos más conocidos destacan: el *British Museum*, que consta con una sección didáctica para la organización de visitas guiadas por los mismos investigadores del museo ya desde su apertura al público en 1759. (En: Nardi, E. (2011). *Shapes and Messages of the Museum*. Milano: Franco Angeli, p. 47); el *Metropolitan*, fundado en 1870, ofrece desde sus comienzos un boletín con información de las diversas actividades del museo, y una revista enfocada en la enseñanza escolar. (En: León, A. (1988). *Op. cit.*, p.53); el MoMA, lanzó su primer proyecto de Educación en 1937, un proyecto piloto de dos años llamado "Education Project", que llevó a la subsecuente fundación del Departamento de Educación (<https://www.moma.org/research-and-learning/80th-anniversary> [consulta: 31 de julio de 2019])

⁶ "¿Hasta dónde llega el compromiso del museo con el público, con la sociedad para la que desarrolla todas esas funciones sobre las colecciones? Ese compromiso no se acaba con una buena gestión sobre las colecciones, aunque ya es un buen comienzo; se inicia en ella, pero termina cuando esa gestión desemboca en su destinatario final y legítimo titular: la sociedad. Y para ello hay que realizar toda una serie de tareas de conservación, de enriquecimiento, de incremento y de investigación...de público". En: Garde López, V., Varela Agüi, E. (2009) "¿Al

to para mostrar sus colecciones al público, es el museo contemporáneo que, al investigar sus funciones, se pregunta cómo y para quién desenvuelve estas funciones. Si se observa la profunda transformación de los museos a lo largo de los años se puede notar cómo el desarrollo de estudios y teorías sobre el público ha sido al mismo tiempo causa y consecuencia de la necesidad de estas metamorfosis.

La mayoría de los estudios de públicos de museos han sido emprendidos hasta hoy por los sectores de educación y los de comunicación de los museos⁷, y por instituciones privadas o estatales especializadas en un trabajo de análisis y evaluación, las cuales se han ido creando para responder a las necesidades que no siempre los museos podían cubrir. Sin embargo, los resultados a menudo han quedado encerrados dentro de estudios de sector, sin informar las estrategias museísticas que podrían ser compartidas por otros sectores, como el de conservación y manejo de colecciones.

Además, hay otro aspecto que caracteriza el museo contemporáneo y del cual no se puede prescindir. Se trata del enfoque en las exposiciones. Al respecto, no faltan los autores que destacan cómo las exposiciones se han convertido en el objetivo principal de los museos, al servicio del cual, en su perspectiva, tendrían que plantearse la conservación y la educación⁸. Este enfoque en las exposiciones se ubi-

servicio de la sociedad y de su desarrollo? El Laboratorio Permanente de Público de Museos: una herramienta de gestión.” En *Museos.es* 5-6/2009-2010, p. 210. <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/mes/revista-n-5-6-2009-2010/novedadesmus.html> [consulta: 1 de agosto de 2019]

⁷ “Los estudios de públicos son hoy en día una de las áreas de la museología que más fuerza ha adquirido en los años recientes, a partir de la dinamización y democratización de los museos como recintos culturales que procuran acercarse cada vez más a las sociedades que les han dado cobijo durante tanto tiempo”. En: Pérez Castellanos, L. (2016). “Introducción - Estudios de públicos. Definición, áreas de aplicación y escalas ” en *Publicaciones Digitales ENCRyM*, p. 13. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/9117> [consulta: 31 de julio de 2019]

⁸ “El Museo tiene que perseguir tres actividades principales: investigación, conservación y educación, las cuales confluyen en una única función principal: la exhibición”. (T.A.). En: Lord, B. (2002). *The Manual of Museum Exhibitions*. Walnut Creek: Altamira Press, p.24. Al respecto también Urtizberea (2015) afirma: “Una de las principales innovaciones o reinventaciones que se viene dando en los museos tiene que ver con la importancia que han adquirido las exposiciones en dichas infraestructuras culturales (Anderson, 2004: 6). Hasta mediados del pasado siglo XX, la relevancia política, social y científica del museo radicaba preferentemente en las colecciones que albergaba; en la calidad de las mismas (Bennet, 1995; Turgeon y Dubuc, 2002). Sin embargo, en las últimas décadas las funciones museísticas de difundir y exponer han ganado relevancia frente a la de conservar”. En: Arrieta Urtizberea, I. (2015). “El complicado arte de exponer” en id. *El desafío de exponer. Procesos y retos museográficos*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, p. 11-21 (p.11).

ca en el contexto más amplio de la propagación del consumismo. De hecho:

“Al tiempo que los organismos de investigación (ICOM, etc.) colaboraban al nacimiento de una auténtica ciencia museológica que se enfrentase a los principales problemas planteados por el museo actual, la civilización contemporánea, en constante cambio, transformaba las metas de la producción en favor de la utilización, fenómeno que repercutía en la noción de museo que, desde entonces, pasó de la “era de la adquisición” a la de “utilización” en la que lo primordial es la explotación máxima de los materiales, documentos y objetos de arte”⁹.

Esta “explotación” de las obras tiene dos caras: si por un lado puede reducir la vida de las obras, por el otro paradójicamente puede también ampliarla. Al ser expuestas, las obras tienen la posibilidad de ser conocidas y ‘vivas’ por más personas, aumentando su valor a los ojos de la sociedad, lo que a su vez impulsa las estrategias para protegerlas. Así las exposiciones llegan a constituirse el principal terreno de negociación entre conservación y acceso, sobre el cual muchos conservadores ya han investigado. Sin embargo, entre estos estudios, no se han encontrado muchas reflexiones con respecto a lo que la negociación entre conservación y acceso significa para los museos de arte contemporáneo.

En estas instituciones la negociación se juega en una escena artística caracterizada por una multitud de eventos paralelos y de exposiciones, en las que, como ha sido destacado por la conocida crítica finlandesa

El tema es reportado por otras numerosas fuentes. Aquí reportamos la de Sanderson, K. (2012), en ocasión de la conferencia AIC 2012: *“Over the course of the last 30 years, the emphasis of museums has often shifted away from their permanent collections towards special exhibitions. Shows have become larger and, in some cases, more spectacle than educational experience. For many museums, this has manifested itself in the form of large blockbuster exhibitions with subsequent touring schedules, often including many loans”*. En: Sanderson, K. (2012). “Managing Museum Collections as Non-Renewable Resources: An Examination of Conservation through an Economic Lens”. Libro de resúmenes del congreso AIC, American Institute for Conservation for Historic & Artistic Works, 2012. *Connecting to Conservation: Outreach & Advocacy*. P.6 <https://www.culturalheritage.org/docs/default-source/periodicals/2012-annual-meeting-abstracts.pdf?sfvrsn=4> [consulta: 30 de junio de 2019]

⁹ León, A. (1988), *Op. cit.*, p. 57. Este concepto se encuentra reiterado a distancia de muchos años en Urtizberea (2015): *“Esto se ha dado por dos motivos. El primero, al que podríamos calificar como «comunicacional», está relacionado con la progresiva generalización de los principios de la democracia cultural y de la democratización de la cultura. Según esos principios, el museo debe abrirse a la sociedad y una de las maneras de conseguirlo es a través de la exposición”*. En: Arrieta Urtizberea, I. (2015). *Op. cit.*, p.11.

Maaretta Jaukkuri, “los valores, objetivos y estructuras significantes son tan divergentes como pueden ser una canción popular con respecto a una sinfonía contemporánea”¹⁰. Sin embargo, esta diversidad, que incluye a “la cultura pop, el arte étnico, y el arte que investiga sus propias tradiciones y modos expresivos”¹¹ es fácilmente “homogeneizada” a nivel interpretativo. Se trata de un contexto variado donde “la maduración y profundización de las ideas ya no ocurre en el movimiento vertical de profundización; en cambio, se extiende, y por lo tanto se diluye, horizontalmente”¹².

En esta general proliferación de eventos, los visitantes navegan en un panorama expositivo complejo, sobre el cual, en búsqueda de referencias y esquemas a los cuales aferrarse, desarrollan expectativas confusas. La simple negociación entre exposición y acceso se tiñe de otros aspectos, que tienen mucho que ver con la interpretación de la obra.

Los desafíos planteados por la negociación entre conservación de las obras y accesibilidad en las exposiciones de arte contemporáneo resultan tanto en oportunidades truncadas para la comprensión y el disfrute de las obras, como en el riesgo de daños a las obras causados por el público.

Los daños pueden ser frecuentes y de poca entidad u ocasionales e imprevisibles, pero con consecuencias que pueden comprometer la experiencia futura de la obra. La observación de estos daños y el reconocimiento de su diversidad y contextualización pueden ayudar a comprender la complejidad y especificidad de la relación entre los visi-

¹⁰ “Today’s visual arts scene might be likened to atmospheric turbulence or a shooting of the rapids characterized by a multitude of conflicting, parallel and differently paced events in which values, objectives and signifying structures are as divergent as a popular song is from a contemporary symphony. In the case of visual art, the situation is obscured even further because of a lack of internal differentiation common to other art forms. There is a tendency towards homogenization concerning the manner in which the visual arts are understood. This has the effect of undermining the cultural diversity and pluralism intrinsic to the visual arts despite the fact that contemporary art includes pop culture, ethnic art, as well as art that investigates its own traditions and expressive modes.

(...) The arts are simultaneously informed by a classical phase characterized by formal maturation and a subsequent zenith, as well as by a radical phase which displaces the old. The latter has nevertheless come to resemble a model of perpetual change in the contemporary situation. (...) The maturation and deepening of ideas no longer occur in the vertical movement of deepening; instead it is spread out - and thus diluted - horizontally”. En: Jaukkuri, M. (1997). “The spectator in the multiple scenes of contemporary art” en *Kiasma Magazine*, N.0, <https://kiasma.fi/kiasma-lehti/0.php?lang=en&id=4> [consulta: 11 de diciembre de 2019]

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

tantes y las obras.

En este sentido, la profundización de un diálogo entre la perspectiva de los conservadores sobre las obras, y la de los educadores sobre las exigencias de los distintos tipos de visitantes, podría influir positivamente en estrategias expositivas informadas en igual medida por las necesidades de comprensión e interacción del público como por las necesidades de las obras.

Los estudios dedicados a los visitantes abarcan desde el ámbito de la sociología y turismo, hasta los estudios de psicología y de museología, y por último a los específicos de educación museística, llegando a tener enfoques muy específicos sobre tipologías de análisis, formas de comunicación y actividades a desarrollarse para el público y con público. Sin embargo, a pesar de experiencias aisladas, no aparecen estudios específicos sobre el modo de comunicar los complejos contenidos y contextos del arte contemporáneo al público.

El sector de la conservación de las obras de arte contemporáneo, en cambio, se ha desarrollado increíblemente a lo largo de los últimos treinta años y ofrece temas de reflexión y debate que podrían ofrecer claves de interpretación y disfrute de las obras estimulantes para los visitantes. La riqueza de estos estudios que, por ejemplo, han producido una cantidad de entrevistas a los artistas potencialmente interesantes para el público, resulta todavía subestimada fuera de la especialización del sector, y desconocida al público. El tema del significado de las obras de arte contemporáneo, que deja perplejos a muchos visitantes, podría ser aproximado a partir de las herramientas metodológicas de la conservación. Finalmente, la fascinación del público por las operaciones de restauración relacionadas con otros tipos de patrimonio, si es estimulada hacia las obras de arte contemporáneo podría favorecer la construcción de una perspectiva diferente sobre este patrimonio.

Sin embargo, para dar pasos hacia adelante y hacer que todo esto sea posible, es necesario dar un paso hacia atrás, y empezar a conocer el estado de la cuestión entre educación y conservación con respecto al arte contemporáneo, y las experiencias de estudio y colaboración que ya se han experimentado.

0.3 Objetivos.

La presente investigación se propone como objetivo principal el de reunir perspectivas de estudio diferentes desde las áreas de la conservación, museología, historia del arte, educación y museografía, para estudiar los desafíos planteados por la compleja relación entre el público de los museos y las obras de arte contemporáneo. El estudio presenta una visión interdisciplinaria con el fin de indagar las posibles causas y consecuencias de las dificultades encontradas por el público en la interpretación de las obras de arte contemporáneo, así como el estudio de los medios ya existentes para facilitar una experiencia de las obras que sea finalmente significativa para los visitantes.

Para cumplir con este objetivo general se han planteado los siguientes **objetivos específicos** que han permitido analizar las perspectivas mencionadas:

1. Determinar los aspectos teóricos e históricos del contexto en el cual se encuentra el público de los museos de arte contemporáneo que en cierta medida influyen en su percepción del sector, y también influyen la gestión de las colecciones por parte de los profesionales que trabajan en estos museos.

En particular, se estudiará cómo en los museos de arte contemporáneo la interpretación y la periodización de lo que se considera arte contemporáneo no es unívoca y puede determinar acercamientos muy distintos, tanto en las instituciones y en los profesionales como en el público¹³. Además, se introducirán los conceptos básicos sobre la función y las finalidades del museo de arte contemporáneo con relación a su historia, arquitectura, institución y colecciones. Asimismo, se presentará un análisis de la función, tipologías y desarrollo de las exposiciones de arte contemporáneo, con particular atención a los diferentes contextos expositivos, las narrativas propuestas y el mercado, en la construcción del imaginario público hacia el sector.

2. Reflexionar sobre la relación entre conservación y accesibilidad a las colecciones de los museos de arte contemporáneo considerando la literatura internacional sobre el tema.

En particular se investigarán los estudios existentes y las experiencias

¹³ Llamas Pacheco, R. (2014). *Arte contemporáneo y restauración o como investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Editorial Tecnos, p. 13-15.

significativas sobre la divulgación de los temas de conservación a los públicos en general y en particular con relación a los museos de arte contemporáneo. Además, se valorizará la especificidad de los estudios en conservación de arte contemporáneo y su potencial como enfoque metodológico para la interpretación de las obras, evidenciando la discrepancia entre los avances logrados por estos estudios en los últimos 40 años y su desconocimiento por parte de otros sectores museísticos, así como por parte del público.

3. Resaltar la relación dinámica entre los objetos artísticos contemporáneos y los individuos, destacando el concepto de una relación en la cual el individuo y el objeto artístico se encuentren en una posición equivalente como elementos transitorios de la misma Historia.

En particular se realizará una aproximación hacia los estudios de público, para comprender su identidad multiforme, y la variedad en las perspectivas de investigación sobre los visitantes, destacando aquellas experiencias de investigación que valoran la centralidad de la relación entre obras y visitantes. Además, se analizarán los aspectos inherentes a la presentación de las obras y al contexto expositivo, y a los aspectos psicológicos, sociológicos y museográficos de esta dimensión.

Se destacarán las posibles barreras físicas y conceptuales que condicionan la experiencia de los visitantes con las obras y con los museos de arte contemporáneo, con atención a las expectativas que se crean con respecto a la experiencia museística, y a las estrategias adoptadas por los museos para gestionar la exposición de las obras a los visitantes.

4. Enmarcar y valorar los posibles problemas conservativos derivados por la incomprensión o el desconocimiento de las obras de arte contemporáneo por parte del público, con atención a los tipos de daños que se pueden manifestar en las obras, a nivel físico y conceptual, y sus consecuencias en la formulación de una opinión pública sobre las obras.

En particular se destacarán una serie de casos de estudio, que incluirán manifestaciones de daños causados por la curiosidad de los visitantes, por su incomprensión de las obras, por el vandalismo, así como posibles riesgos para los visitantes. Se tendrá en cuenta cómo, tanto las consecuencias físicas, como los riesgos potenciales, están representados a nivel social, y cómo esto influye en la preservación de los múltiples significados e interpretaciones de las obras.

5. Meditar sobre los medios existentes para manejar los desafíos con-

servativos y educativos puestos por la exposición de las obras al público, considerando tanto medios teóricos como prácticos.

En particular se reflexionará sobre las potencialidades y los límites de la especialización de los roles profesionales en el sector museístico, con atención a las funciones de conservación y educación, y sobre la necesidad de ampliar las perspectivas profesionales diferentes sin renunciar a la especialización.

Además, se comprobará la necesidad de compartir, entre todos los profesionales involucrados en la exposición de las obras, la perspectiva de la conservación con su enfoque en los aspectos materiales y conceptuales de las obras, como paso indispensable para su comprensión e interpretación.

Con relación a los aspectos prácticos relacionados con los desafíos conservativos y educativos puestos por la exposición de las obras, se considerarán los medios adoptados por los museos, evaluando pros y contras de las barreras físicas, de las normas comportamentales propuestas por los museos, así como de las actividades que involucran el uso del sentido del tacto.

6. Proponer una valoración de casos de estudio de proyectos realizados recientemente, en los cuales los conservadores y los educadores hayan trabajado juntos en el diseño de actividades expositivas y educativas y hayan disfrutado de sus respectivas competencias específicas con el objetivo común de mejorar la relación entre el público y las obras de arte contemporáneo.

7. Resaltar los diferentes puntos de vista de los profesionales involucrados en la exposición de las obras de arte contemporáneo a través de entrevistas con conservadores, educadores y asistentes de sala en diferentes museos de arte contemporáneo.

0.4 Estructura y contenido de la tesis.

La tesis se compone de 5 capítulos, cada uno anticipado por una breve introducción y dividido en tres secciones. Aunque estos capítulos forman un discurso, es también posible considerar cada uno como un tema a parte, y, si no fuera por referencias internas, en principio su orden de lectura podría también ser cambiado.

El primer capítulo procura ofrecer una introducción de los aspectos históricos artísticos y museológicos que influyen indirectamente en la construcción del imaginario colectivo sobre el arte contemporáneo y los contextos que la exponen. Entre estos aspectos destacan las definiciones de moderno y contemporáneo, y sus repercusiones en la identidad de los museos; la transformación de los museos de lugares de conservación de las obras, a centros culturales con identidades multiformes, donde los protagonistas siempre son los visitantes y los objetivos institucionales siempre las exposiciones.

En este capítulo las herramientas de la historia del arte se revelan útiles para introducir el contexto dentro del cual se ubica la conservación del arte contemporáneo, o sea, un contexto donde se ha perdido el valor de la especificidad de la obra de arte, y ha cambiado la percepción de la historia.

En el segundo capítulo se quiere destacar la discrepancia entre el increíble desarrollo de los estudios de conservación de arte contemporáneo a lo largo de los últimos cuarenta años, y el desconocimiento de estos contenidos fuera del sector. Se trata de un capítulo entre lo tradicional y lo experimental; por un lado, se considera el estado de los estudios tanto en conservación de arte contemporáneo, como sobre el tema de la conservación y acceso, mientras por el otro, a través de encuestas, análisis en línea, y entrevistas, aparece la escasa representación de la conservación del arte contemporáneo en la sociedad y las potencialidades que ofrece cuando es compartida.

En particular, se consideran los aspectos principales estudiados en el campo, como el tema del uso de materiales no convencionales, las entrevistas con los artistas y la transformación del rol del artista, y el contexto en el cual trabajan los conservadores. Asimismo, a través de los resultados de una encuesta en línea conducida en el curso de la investigación, se evidencia la confusión existente en el público sobre la necesidad de conservar las obras de arte contemporáneo. Otro análisis incluido en el capítulo se refiere a la exigua presencia de las coleccio-

nes y de la conservación en los sitios web de muchos museos de arte contemporáneo, con la excepción de algunas conocidas instituciones de gran tamaño. Si bien la divulgación y la promoción de proyectos y temas de conservación siguen siendo compartidos con el público hace muchos años, esta atención está reservada principalmente a otros tipos de patrimonio. Afortunadamente, en los últimos años se han realizado algunas experiencias positivas, analizadas al final del capítulo, que termina con un caso de estudio dedicado a la posición del público con respecto a eventuales problemas conservativos planteados por las obras interactivas de Piero Gilardi.

El tercer capítulo, en cambio, pasa del enfoque de la conservación al del público, procurando resaltar la amplitud del sector de los estudios de público y sus innumerables especializaciones, entre las cuales todavía se necesita profundizar el tema de la especificidad de la relación entre los visitantes y las obras. Con este motivo el capítulo incluye el análisis de tres casos de estudio enfocados en el tema de la relación entre visitantes y obras, y, a través de fuentes del ámbito de la psicología cognitiva y de la museografía, procura analizar los desafíos planteados por el espacio expositivo, con particular atención al rol ocupado por los objetos, a las personas, el espacio mismo, y la institución museística. El capítulo, además, analiza la especificidad de las exposiciones de arte contemporáneo, y las barreras físicas, sociales y simbólicas que contribuyen en las posibles dificultades del público con las exposiciones de arte contemporáneo.

En el cuarto capítulo se procura examinar los diferentes tipos de problemas conservativos en las obras causados por el contacto con el público que, en lugar de estar clasificados en base al tipo de daño en la obra, están analizados a partir de las posibles motivaciones que han determinado la reacción voluntaria o involuntaria de los visitantes. En particular, se consideran las manifestaciones de incompreensión y curiosidad de los visitantes y las múltiples facetas del vandalismo con relación a las obras de arte contemporáneo. Una sección a parte del capítulo está dedicada a los eventuales riesgos para los visitantes en la interacción con algunas obras particulares. Los numerosos casos considerados evidencian no solo el tema de los daños físicos en las obras, los cuales en muchos casos no han tenido consecuencias permanentes, sino también un tipo de daño que definiríamos de tipo “conceptual”, causado sobre todo por los medios de comunicación, y la transmisión de informaciones banalizadas acerca de las obras.

El quinto capítulo, analiza los medios disponibles desde la conserva-

ción y la educación para mejorar la relación entre el público y las obras de arte contemporáneo. Entre estos, el primero y más importante son los profesionales mismos; al respecto, la creciente especialización de las profesiones museísticas, si por un lado ofrece la posibilidad de profundizar muchos contenidos, por el otro, junto con otros factores, corre el riesgo de una perspectiva unilateral con respecto a los desafíos planteados por la exposición de las obras. El capítulo, por lo tanto, propone destacar la necesidad de un intercambio entre los distintos agentes involucrados en la conservación y presentación de las obras, que se construya a partir no tanto de teorías, sino de la compartición de problemas concretos.

Entre los profesionales que se encuentran en medio de este intercambio y cuyo trabajo podría ser desarrollado ulteriormente, se encuentran los asistentes de sala. Al respecto el capítulo propone el resumen de una entrevista con los asistentes de sala del Museo MAXXI de Roma, enfocada en los desafíos y en las potencialidades de estas figuras profesionales, que podrían contribuir mucho a la mejora de la relación entre obras y visitantes a través del desarrollo de medios y estrategias de comunicación que todavía necesitan ser estudiados.

El capítulo, además, considera las barreras, los carteles y las normas para regular y controlar el contacto del público con las obras, las instrucciones para el uso de obras interactivas y la presencia de materiales de prueba en las exposiciones. Los subtítulos a las obras resultan también un medio fundamental de comunicación con los visitantes, cuyas formas y contenidos, cuando son debatidos y compartidos entre educadores y conservadores pueden contribuir mucho a la calidad de la experiencia expositiva.

Por último, el capítulo procura valorar algunas experiencias a través de las cuales los visitantes pueden realmente desarrollar un sentido de pertenencia con respecto a las obras de arte contemporáneo, como los proyectos en los cuales el público ha participado en el montaje de la exposición, las visitas a los depósitos, y la compartición de contenidos relativos al *backstage* del museo y a la realización de las obras.

Estas experiencias de participación e involucramiento del público en aspectos de conservación son las que tienen mayores potencialidades por facilitar los procesos de aprehensión, comprensión y finalmente de corresponsabilidad hacia el futuro de las obras de arte contemporáneo, valorando sus especificidades.

0.5 Metodología y medios usados en la investigación.

La metodología de investigación se ha caracterizado por el reconocimiento de una variedad de fuentes tanto directas como escritas, y por la experimentación de medios desarrollados específicamente en el curso del estudio para responder a las preguntas que se presentaban y representar más adecuadamente los conceptos analizados.

La pluralidad de fuentes y medios empleados ha significado al mismo tiempo un desafío y una oportunidad, destacando la dificultad de hacer confluir aspectos específicos de distintos campos de investigación, y revelando la forma con la cual, los estudios de conservación, historia del arte, educación, museología y museografía, como perteneciendo al mismo árbol, tienen raíces comunes y se ramifican de formas muy diferentes.

Las fuentes directas consultadas en esta investigación doctoral incluyen una serie de entrevistas, conducidas con profesionales de departamentos de conservación y educación de museos de arte contemporáneo, con asistentes de sala, artistas, galeristas y con el público. Estas entrevistas, que han sido grabadas en audio, reportadas en anexo y citadas en el texto, han contribuido en forma consistente a la formulación de los contenidos de la tesis, a través de los testimonios, de los documentos, y de las sugerencias ofrecidas por los entrevistados.

Las entrevistas han sido distintas la una de la otra, tanto en su modalidad, en cuanto se han realizado a través de ocasiones estructuradas de forma muy diferente, como en las preguntas, las cuales han sido adaptadas a cada caso de estudio para obtener más informaciones. Sin embargo, algunas preguntas han sido comunes a las tres entrevistas, con el objetivo de comparar los aspectos relativos a las colaboraciones entre colegas de distintos sectores, en particular el de la educación y el de la conservación.

La realización de estas entrevistas ha sido posible gracias a los contactos con colegas pertenecientes a las redes profesionales del ICCROM, del MAXXI y de las conferencias en las cuales se ha participado; las mismas redes profesionales también han favorecido numerosas ocasiones para coloquios informales centrados en el tema de la investigación.

Además, se ha desarrollado un trabajo de campo, a través de numerosas visitas a los museos estudiados, y de la participación directa en algunas de las actividades de los proyectos analizados, como por ejem-

plo la participación en una actividad del proyecto *Doppio Senso* del Guggenheim de Venecia (reportado en el capítulo cinco), o la estancia de 4 meses en el museo MAXXI, la cual ha permitido la realización de las video-entrevistas con una selección de visitantes de la exposición de Piero Gilardi en 2017.

Con respecto a las fuentes escritas, la tesis incorpora una prevalencia de fuentes anglosajonas enfocadas en una perspectiva ‘internacional’. Aunque se hayan incluido también fuentes iberoamericanas, somos conscientes de que el punto de vista sigue siendo en cierta medida ‘parcial’, considerado que no ha quedado mucho espacio para resaltar las especificidades de las experiencias nacionales. No obstante, se ha tenido en cuenta esta orientación como la más adecuada para abordar un tema tan amplio y transversal.

Otro aspecto que ha incidido notablemente en el estudio es el idioma. El idioma con el cual se escribe es también el idioma con el cual los conceptos toman forma mientras se procura desarrollar un discurso. Por lo tanto, escribir en un idioma diferente del de la materna lengua, y diferente de buena parte de las fuentes consultadas, presenta algunos desafíos, ya que cada concepto que en principio se daba por sentado, puede aparecer en una perspectiva diferente en el proceso de traducción en otra lengua. Sin embargo, el uso de diferentes idiomas también puede representar una oportunidad para la circulación de contenidos fuera de los sectores de difusión esperados y eventualmente abrir nuevos caminos de estudio.

La interpretación de las palabras en los distintos idiomas puede revelar aspectos conceptuales profundos que repercuten inevitablemente en el discurso. Esto ha sido evidente con respecto a algunas de las palabras más frecuentes en este estudio, o sea, conservación, educación, mediación, acceso, y con la interpretación de las categorías profesionales relacionadas con los ámbitos correspondientes. Estas palabras, tienen definiciones y matices diferentes en cada idioma que, para no alejarse demasiado del tema de la investigación, no ha sido posible analizar extensivamente; en el contexto de la orientación internacional de esta tesis, se ha considerado un cierto margen de interpretación con respecto a las definiciones de conservación, educación, mediación y accesibilidad, ya que sus especificaciones y sus esferas de influencia han resultado de todos modos sometidas con respecto al tema de la relación entre público y obras.

Además, el propósito de la tesis de juntar perspectivas profesionales

diferentes ha evidenciado otros desafíos conectados con la interpretación de las palabras y de los conceptos. De hecho, para relacionarse con perspectivas diferentes es necesario acercarse a fuentes que usan un lenguaje muy diferente al cual estábamos acostumbrados. El capítulo 3, en este sentido, ha representado un campo de prueba, ya que ha sido construido a partir de fuentes procedentes de los sectores de la sociología, de los estudios de visitantes, y de la psicología cognitiva, lo que ha determinado la necesidad de entrar en temas nuevos, a los cuales correspondían expresiones y locuciones diferentes.

Entre las fuentes escritas consultadas, las fuentes en línea han tenido un rol muy importante en la investigación, que se considera inseparable de la investigación bibliográfica. Las fuentes en línea, procedentes de estudios diferentes en conservación, museología, museografía, historia del arte, sociología, psicología, han incluido publicaciones en revistas especializadas, actas de conferencias internacionales, y sitios web de museos, organizaciones e instituciones involucradas en los sectores de conservación y educación. Además, se han incluido numerosos artículos de diarios y prensa no especializada, necesarios para introducir de qué manera la producción artística contemporánea está representada y es ofrecida a los públicos.

Las fuentes bibliográficas incluyen una selección de publicaciones entre monografías, compilaciones de ensayos, catálogos de exposiciones, actas de convenios, consultados en la biblioteca del ICCROM en Roma, en la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UPV, y en la biblioteca del Museo Reina Sofía en Madrid.

Tanto las fuentes en línea, como las bibliográficas, han favorecido la búsqueda de imágenes y material gráfico que pudieran acompañar al texto, y facilitar la comprensión de sus contenidos. Asimismo, se han incluido algunas fotografías sacadas por la autora en las visitas a museos efectuadas en preparación de las entrevistas.

Entre todas las fuentes escritas, en línea y bibliográficas, se ha privilegiado la inclusión y el análisis de casos de estudio que pudieran representar cómo, para entender las potencialidades y los desafíos planteados por la interdependencia entre conservación y educación, es necesario partir de situaciones reales y valorar la diversidad de enfoques de estudio y experiencias profesionales. Los casos de estudio son los que han permitido mirar a las obras y a los visitantes de otro modo, e invitan constantemente a profundizar las cuestiones analizadas en la teoría y a comparar la realidad profesional con la académica.

Además de la consulta de fuentes variadas se han experimentado también otros medios de investigación, incluidos particularmente en el Capítulo 2 de la tesis. Entre estos destacan: el estudio de 90 sitios web de arte contemporáneo, analizados con el objetivo de demostrar cómo los temas de conservación están representados en las páginas en línea de estos museos; la realización de tablas cronológicas, como la línea del tiempo usada para representar la evolución de los estudios en conservación de arte contemporáneo; y la encuesta en línea, lanzada con el fin de demostrar el desconocimiento del sector de la conservación de arte contemporáneo por parte del público. El cuestionario, llevado a cabo a través de un Google Form y propuesto entre el 14 y el 20 de julio 2019 a través de Facebook, ha recibido 246 respuestas y ha ofrecido la oportunidad de experimentar la realización de análisis de tipo mixto, que incluyen aspectos cuantitativos y cualitativos.

Asimismo, otra posibilidad de experimentación ha sido ofrecida por la estancia de investigación en el museo MAXXI, en Roma, llevada a cabo de marzo a junio de 2017 en el marco del programa de doctorado. La estancia ha favorecido la realización de un video a una serie variada de visitantes de la exposición “Piero Gilardi. Nature Forever”. Este no ha sido el único video realizado en el curso de la investigación, ya que otro, más corto, ha sido grabado en ocasión de la entrevista a la artista italiana Bruna Esposito, en el marco del estudio sobre los desafíos expositivos puestos por su obra *Precipitazioni Sparse*, presentada en el Capítulo 5. Los dos videos, aunque producidos con finalidades muy diferentes, en el contexto de la metodología de investigación han constituido un medio particularmente estimulante; de hecho, han tenido la doble función de dar una voz concreta a los contenidos sobre los cuales se estaba estudiando y al mismo tiempo dejar que nuevas reflexiones salieran espontáneamente por las fuentes directas frente a la cámara.

Por último, una breve reflexión sobre el país de procedencia de quien escribe. De hecho, si bien se ha adoptado un enfoque ‘internacional’, no se puede tampoco negar que el punto de vista de una investigación es inevitablemente influenciado por el contexto cultural y laboral que se vive mientras se desarrollan los contenidos a escribir.

El tema de las dificultades del público en la comprensión de las obras de arte contemporáneo ha resultado particularmente urgente para quien, viviendo y trabajando en el sector museístico en Italia, asiste a la constante comparación de la producción artística más reciente con la más antigua, y con la herencia de un pasado que es ampliamente

reconocido a nivel social, y profundizado a nivel académico. En una concepción de la cultura que, en Italia, lamentablemente en los últimos veinte años se ha centrado totalmente en el turismo masivo y en la monetización de las exposiciones, las obras de arte contemporáneo difícilmente son tomadas en serio por su valor cultural. Quizás, se asume que el tema de la relación de los públicos con las obras de arte contemporáneo hubiera sido abordado desde perspectivas diferentes si hubiera sido analizado por investigadores de países anglosajones. Sin embargo, esperamos que, en la variedad de temas surgidos, investigadores procedentes de distintos sectores y países, puedan encontrar estímulos suficientes para sentirse motivados a continuar un diálogo enriquecedor, no solo a nivel académico, sino también social.

Tabla 1: Fuentes consultadas en la investigación.

FUENTES DIRECTAS	Entrevistas a profesionales de los departamentos de conservación y educación de museos de arte contemporáneo	Tate Modern Pompidou Reina Sofía Middleheim Museum MHKA Guggenheim Venecia Museion, Bolzano MAXXI
	Entrevistas a artistas	Piero Gilardi Bruna Esposito
	Entrevistas a galeristas	Mario y Dora Pieroni Federico Luger
	Entrevistas al público	Campeón di 9 visitantes a la exposición “Piero Gilardi. Nature Forever”, MAXXI, 2017-2018
	Entrevistas a los auxiliares de sala	National Service, MAXXI
	Coloquios no grabados con profesionales de educación, curadores, directores, e investigadores	MMCA, Seoul, Korea H21Haus, Viena Mumok, Viena Museos Vaticanos Comité CECA
OTROS MEDIOS DE INVESTIGACIÓN ADOPTADOS	Realización de tablas cronológicas Encuesta en línea a través de Google Form (246 participantes) Análisis de 90 sitios web de museos de arte contemporáneo Realización de videos Visitas a Museos, participación en proyectos	
OTRAS FUENTES ESCRITAS	Investigación en línea Investigación bibliográfica	

EUNICE AND JULIAN COHEN GALLERIA

[ALL ART HAS BEEN
CONTEMPORARY®]



Fig. 1: Maurizio Nannucci, *All Art Has Been Contemporary*, 1999, (2011, Museum of Fine Arts, Boston).

CAPÍTULO 1:

Una distinta percepción de la historia y la pérdida de valor de la especificidad de la obra de arte

Introducción

El objetivo de este capítulo es plantear algunas cuestiones que influyen en todo lo relativo a la percepción y valoración del arte contemporáneo y de su entorno tanto en el público como en los profesionales de los museos de arte moderno y contemporáneo. Estas cuestiones están particularmente relacionadas con el significado histórico y estético, el desarrollo, y las características de esta categoría de museos y del contexto que los rodea.

Las siguientes reflexiones, en particular, introducen las problemáticas de periodización y de valoración del arte moderno y contemporáneo y la correlación de estas cuestiones, desde el siglo XIX hasta hoy, con las acciones de los museos respecto a sus colecciones, exposiciones, y funciones en general. Igualmente, las elecciones de los temas de programas expositivos, funciones, y adquisiciones han determinado la percepción de lo que se considera moderno y contemporáneo.

La multiplicidad de perspectivas y líneas de investigación sobre estos temas, no obstante, su riqueza teórica y relevancia para muchas disciplinas humanísticas, también ha determinado el florecimiento de varias especulaciones que no ayudan a la valoración por parte del público de este tipo de patrimonio entre el pasado reciente, el presente y el futuro. De hecho, la misma idea de “patrimonio” respecto a las obras de arte contemporáneo no es compartida por todos, y el valor y la honestidad artística de estas obras se pone constantemente en discusión. Este punto de vista resulta particularmente relevante en cuestiones conservativas y educativas relacionadas con las obras. Si las

obras de arte contemporáneo no están valoradas o no son respetadas en su especificidad por todos los profesionales del sector cultural, su impacto presente y futuro en la sociedad está comprometido.

El capítulo no pretende incluir todo lo que se refiere a estos temas, lo cual sería imposible en unos pocos párrafos. La finalidad es considerar aquellos aspectos que de alguna manera repercuten en las propuestas de los museos de arte moderno y contemporáneo y en su misión pública.

En particular, se analizarán las periodizaciones del arte moderno y contemporáneo y se destacarán algunas experiencias significativas en el desarrollo de las instituciones museísticas y de sus colecciones; además, se tomarán en consideración otros aspectos como el creciente papel de la arquitectura, la evolución de la función desempeñada por las exposiciones tanto en los museos, como en las exposiciones internacionales, sobre todo las Bienales, en un cambio general de perspectiva sobre las obras de arte. Las obras pierden sus valores originarios, como objetos con valor estético acabados en sí mismos, para dejar el lugar a la importancia de los procesos, las interpretaciones, las experiencias, el rol del público, etc.

El museo también cambia su función, de lugar de exposición de obras a centro propulsor de actividades culturales de varios tipos. Un museo que tiene que ser “mucho más que un museo”, exposiciones que tienen que ser “mucho más que exposiciones”, y el público como protagonista de la escena, en una dimensión a menudo pasiva. De hecho, se ha “objetificado” tanto el museo como institución y espacio arquitectónico, como el público y sus visitantes.

Los museos se han transformado de instituciones de elite para la conservación y fruición de obras en templos populistas de ocio y entretenimiento¹⁴, y catedrales de la modernidad urbana¹⁵, en las cuales el continente, o sea, el museo como lugar físico e institucional frecuentemente domina sobre el contenido, o sea, las colecciones.

En el cambio de perspectiva, también la función de la conservación ha cambiado: la conservación no es más un objetivo del museo, sino una disciplina “a servicio” de las actividades del museo. En principio esto no sería un hecho negativo, si la conservación no hubiera perdido su poder decisonal en el contexto museístico, y si la complejidad de su

¹⁴ Bishop, C. (2013). *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*. London: Koenig Books.

¹⁵ Llorente, J.P. (1998). *Cathedrals of Urban modernity: The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*. Aldershot, EN: Ashgate Publishing.

perspectiva única pudiera todavía ser percibida tanto por los otros sectores museísticos, como por el público.


El sector de la mediación museística, en cambio, se ha desarrollado mucho en los últimos treinta años. Sin embargo, el crecimiento de este sector no ha sido privado de equívocos, siendo considerado frecuentemente un servicio ofrecido por el museo antes que una función principal, inseparable de la conservativa.

Algunos aspectos de las transformaciones mencionadas se manifiestan en las estrategias de comunicación, y en particular en la comunicación web, que representa una de las primeras fuentes de información para el público de los museos de arte contemporáneo.

Somebody paid \$3,500 for this

WHY?

Why did Picasso, master draughtsman, choose to paint a portrait like this? • Why Braque . . . Derain . . . Matisse Cézanne? • What do they mean? What do you say when your pretty dinner partner asks you? • Could you even tell if this were wrong side up? • You've got to know. Not just gulp soup! • One way to find out . . .



WHY?

Why not know, yourself? Why not get the habit of knowing all the new and amazing things in all the arts? Why not treat yourself to a TWO YEAR SUBSCRIPTION to Vanity Fair at our own SPECIAL \$5 RATE . . . \$3 less than two years at the usual \$4 a year subscription price. Sign this coupon now . . . mail it with your cheque . . . save \$3 . . . and take your best friend to lunch on the proceeds! Before you forget . . . NOW!

READ VANITY FAIR every issue contains:

Everything new in all the arts, reported from all the great world capitals. **Letters:** Schmitzler, Molnár, Morand, Lawrence, Husley, Anderson . . . and a galaxy of their colleagues. **Talking Cinema:** Estimates, criticisms, photographs of beauties. **Music:** Classic, jazz, modern . . . composers, conductors, critics. **Theatres:** New plays, tendencies, stars, producers, photographs by Steichen. **Caricatures:** The subtle art of ridicule at its height . . . Covarrubias, Benito, Belcher, Laks, Barton. **Dancing:** Who's who at the current shows and clubs . . . the new ballets . . . toes beautiful, toes fantastic. **Fashions:** The mode for men who consider it a necessary social grace to be well-groomed . . . women's sports clothes. **Capitals:** Brilliant people . . . gay life . . . New York, London, Paris, Vienna . . . viewpoints of smart cosmopolitans. **Bridge:** Expert discussion of every new point in the world's most argumentative amusement. **And** various other sports and amusements . . . particularly tennis and golf.

this coupon saves you \$3

VANITY FAIR,
GRAYBAR BUILDING,
NEW YORK

Enclosed find \$5 for TWO YEARS
 Enclosed find \$4 for ONE YEAR

Name _____
Street _____
City _____
State _____

Fig. 2: "Somebody paid...", anuncio de subscripción en *Vanity Fair*, 1929, con la imagen de la obra cubista de Picasso "Retrato de Braque", del 1909.

1.1. *Moderno y Contemporáneo. Valoraciones teóricas que influyen en la gestión y difusión de la producción artística de los siglos XX y XXI.*

1.1.1 Arte Contemporáneo: una cuestión histórica entre teoría y práctica, que influye en la percepción del público.

There is no common notion of art that necessarily applies to all societies around the world. Contemporary Art (...) raises new and difficult questions. On the one hand, art production as contemporary practice is expanding around the globe. On the other hand, precisely this recent explosion seems to threaten the survival of any safe notion of art, provided one still exists in the West¹⁶.

Las circunstancias que condicionan las valoraciones y periodizaciones temporales sobre el arte moderno y contemporáneo, responden a distintas líneas de investigación y de interpretaciones historiográficas, de las cuales, por un lado, emerge el afán de aportar claridad a la gran cantidad de fuentes disponibles para la edad contemporánea, y por el otro, emerge la resignación frente a la complejidad de análisis de una historia reciente y presente que ahora ha multiplicado sus horizontes, construyendo una perspectiva global originada por las crónicas locales.

En todos los casos se procura solucionar el problema de la periodización del arte contemporáneo que sigue presente desde la creación de los primeros museos especializados, y no termina de cuestionar no solo a los especialistas, sino también al público. Esta cuestión, no obstante, parece muy teórica y se ve discutida con frecuencia de forma muy general; esto se refleja concretamente en el sistema del arte, ya que los autores que la disputan están integrados en el sistema de instituciones

¹⁶ T.A.: “No existe una noción común de arte que se aplique necesariamente a todas las sociedades del mundo. El arte contemporáneo (...) plantea nuevas y difíciles preguntas. Por un lado, la producción artística como práctica contemporánea se está expandiendo en todo el mundo. Por otro lado, precisamente esta explosión reciente parece amenazar la supervivencia de cualquier noción segura de arte, siempre que todavía exista una en Occidente”. En: Belting, H. (2012). “Contemporary Art and the museum in the Global Age” en *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Vol. 1, No. 2. pp. 16-30. www.disputatio.eu | ISSN: 2254-0601 | Salamanca-Madrid. https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/124358/1/1.-_Belting-Contemporary_Art.pdf. [consulta: 28 de enero de 2019]

y producciones de eventos culturales de arte contemporáneo. Lo que el público percibe corresponde, por tanto, a esta multiplicidad de interpretaciones a veces contradictorias¹⁷.

En el campo lingüístico, por ejemplo, en español, y en todas las lenguas románicas, hemos denominado Edad Moderna al período transcurrido entre el descubrimiento de América y la revolución francesa, mientras que a la siguiente la llamamos Contemporánea; en cambio, los historiadores que se expresan en inglés llaman a ambos periodos *Early Modern* y *Modern*, respectivamente, y usan el término *Contemporary* para identificar todo lo que es más o menos coetáneo¹⁸. Según Llamas (2014), el período contemporáneo es demasiado dilatado y abarca un período vasto de la historia:

“La contemporaneidad comenzó siendo una categoría de la temporalidad histórica para pasar a convertirse en una época histórica, generada a partir de las revoluciones del siglo XVIII. (...) Podríamos utilizar el concepto en un sentido amplio deduciendo entonces que el arte contemporáneo se referiría al arte producido desde finales del siglo XVIII hasta la actualidad; o podríamos darle al término un carácter más reduccionista y limitar su

¹⁷ Al respecto, se sugiere intentar una búsqueda en línea, comparando distintos sitios web entre revistas especializadas y museos. En el presente trabajo se han verificado las definiciones incluidas en las siguientes fuentes en línea:

1) *“The answer is simple: contemporary art is art made today by living artists”*. En: WALKER ART CENTER, MINNEAPOLIS: <https://walkerart.org/visit/what-is-contemporary-art> [consulta: 8 de febrero de 2019]

2) Richman-Abdou, K. (2017). *“Art History: What is Contemporary Art?”: “Though seemingly simple, the details surrounding this definition are often a bit fuzzy, as different individuals’ interpretations of “today” may widely and wildly vary. Therefore, the exact starting point of the genre is still debated; however, many art historians consider the late 1960s (the end of modern art, or modernism) to be an adequate estimate”*. En: *My Modern Met*: <https://mymodernmet.com/what-is-contemporary-art-definition/>. [consulta: 8 de febrero de 2019]

3) BLUMBERG, N. *“What’s the Difference Between Modern and Contemporary Art?”: “(...) art historians, art critics, curators, art institutions, recognized a distinct shift that took place, marking the end of Modernism and the beginning of the contemporary age. Modern art is that which was created sometime between the 1860s (some say the 1880s) and the late 1960s (some say only through the 1950s). Art made thereafter (e.g., conceptual, minimalist, postmodern, feminist) is considered contemporary”*. En: <https://www.britannica.com/story/whats-the-difference-between-modern-and-contemporary-art> [consulta: 8 de febrero de 2019]

4) *“A reference to Contemporary Art meaning “the art of today,” more broadly includes artwork produced during the late 20th and early 21st centuries. It generally defines art produced after the Modern Art movement to the present day. However, modern artwork is not just art produced during a specific time-frame.”* En: <https://www.iesa.edu/paris/news-events/contemporary-art-definition>. [consulta: 8 de febrero de 2019]

¹⁸ Llorente, J.P. (2008). *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*. Gijón: Ediciones Trea. p. 10.

*extensión al arte producido durante el siglo XX, en este caso la justificación estética y material resultaría evidente*¹⁹.

Esta justificación estética, en la cual resaltan los materiales, procesos y técnicas de producción artística a partir de la fractura con el arte academicista generada por las corrientes vanguardistas, es compartida por algunos historiadores y críticos, como el conocido crítico italiano Francesco Bonami, curador de la 50ª Bienal de Venecia en 2003, que identifica el inicio del arte contemporáneo con la revolución estética aportada por *La Fuente* de Duchamp en 1917²⁰.

Sin embargo, sin dejar de valorar el significado del enorme impacto de Duchamp, esta periodización del arte contemporáneo, que abarca casi un siglo de actividad, no siempre se refleja en la práctica museística reciente, que en cambio parece afirmar un arte contemporáneo que sigue persiguiendo el tiempo presente en un recorrido sin fin. Algunas de las definiciones y periodizaciones del arte contemporáneo que se encuentran, por ejemplo, en los sitios web de los museos, manifiestan una ínfima parte de diversas teorías, que contribuyen a la perplejidad y desorientación en la cual a veces se encuentra el público.

En la web de la Tate Modern de Londres se lee:

*“The term contemporary art is loosely used to refer to art of the present day and of the relatively recent past, of an innovatory or avant-garde nature. In relation to contemporary art museums, the date of origin for the term ‘contemporary art’ varies. The Institute of Contemporary Art in London, founded in 1947, champions art from that year onwards. Whereas The New Museum of Contemporary Art in New York chooses the later date of 1977. In the 1980s, Tate planned a Museum of Contemporary Art in which contemporary art was defined as art of the past ten years on a rolling basis*²¹.

¹⁹ Llamas Pacheco, R. (2014). *Arte contemporáneo y restauración o como investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Editorial Tecnos. p. 13.

²⁰ En realidad, Duchamp ya había realizado sus *ready made* desde 1913, con la Rueda de Bicicleta; por lo que vale aquí, en línea general muchas de las manifestaciones artísticas de esos años podrían representar el inicio del arte que hoy llamamos contemporáneo.

²¹ T.A.: “El término arte contemporáneo está usado de manera imprecisa para definir el arte de hoy día y de un pasado relativamente reciente, de un carácter innovador o de vanguardia. En relación con los museos de arte, la fecha de origen con el cual se identifica el arte contemporáneo varía. El Instituto de Arte Contemporáneo en Londres, fundado en 1947, promueve el arte desde ese año hacia adelante. Mientras el New Museum of Contemporary Art de Nueva York elige la fecha posterior del 1977. En la década de 1980, la Tate planeó un Museo de Arte Contemporáneo donde el arte contemporáneo era definido como arte de los últimos diez años, según un principio rotante”. En: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/contemporary-art>. [consulta: 8 de febrero de 2019]



Fig. 3: Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917. Fotografía: Alfred Stieglitz.

En esta amplia aserción están indicadas algunas de las cuestiones centrales de las recientes teorizaciones y periodizaciones sobre el arte contemporáneo: primero, se reconoce toda la ambigüedad con la cual la definición misma es usada, segundo, se menciona un pasado “relativamente reciente”, dejando abierta toda la vaguedad de esta interpretación, y tercero, se plantea la cuestión sobre el modo en que las instituciones museísticas han establecido sus propias prioridades en relación a la periodización artística.

Toda la problemática de la identidad temporal y estética del arte contemporáneo se basa en una perspectiva de la historia unívoca, que tiene como fundamento el punto de vista occidental, en el cual, hasta la década de 1990, la categoría de arte contemporáneo se refería a toda la producción artística de la posguerra. Aproximadamente hace diez años se estableció el inicio un poco más adelante, alrededor de la década de 1960, y actualmente algunos consideran las décadas de 1960 y 1970 alto-modernistas e identifican el inicio del arte contemporáneo con el año 1989²². Este año, dados una serie de acontecimientos significativos como la caída del muro de Berlín, las protestas de Plaza de Tienanmén y el comienzo del ascenso económico de China, el inicio del fin del *apartheid* en Sudáfrica, la aparición del World Wide Web con las primeras conexiones internet en Nueva Zelanda, Australia y Japón, representa para muchos el comienzo de una nueva época. La época de la globalización, de internet, del nuevo mercado y del nomadismo global, que se reflejan en una producción artística que sigue siendo muy difícil de analizar, deja bastante confundidos a los profesionales del sector²³, y al público del arte contemporáneo.

²² Bishop, C. (2013). *Op.cit.* Esta línea de investigación mencionada por Bishop está particularmente desarrollada en: Alberro, A. (2009). “Periodising Contemporary Art” en *Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence, Proceedings of the 32nd Congress of the International Committee for the History of Art*, Anderson, J. Melbourne University Press, p. 961-965. <http://www.columbia.edu/cu/arhistory/faculty/Alberro/Periodising-Contemporary-Art.pdf>. [consulta: 28 de enero de 2019]

Además, la misma interpretación está apoyada, si bien con matices ulteriores, por Terry Smith (2009) en su libro *What is Contemporary Art?* The University of Chicago Press, y en Belting, H. et al. (2013). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge MA: The MIT Press.

²³ Al respecto, véase: Prof. WU Chin-Tao: “Globalization has been the buzzword of the last two decades but the prices ways in which the process of globalization has impacted on the production and reception of art works and their institutional support systems are far from clear.” Citado en Green, C. y Gardner, A. (2016). *Biennials, Triennials and Documenta. The exhibitions that created contemporary art*. Malden, MA: Wiley Blackwell, p.6.



Fig. 4: Hombre golpeando el Muro de Berlín mientras los guardias de Alemania Oriental disparan cañones de agua a través de la grieta.

Los estudios que abarcan esta periodización concurren en la necesidad de destacar las diferencias entre la producción artística de las últimas tres décadas de la anterior ²⁴. Los elementos de diferenciación mencionados por muchos autores²⁵ corresponderían sobre todo a un aumento cuantitativo en la producción de obras, en sus medios, en sus dimensiones, en la cantidad de exposiciones con el dominio de bienales y ferias, en la posibilidad de viajar de los artistas y de sus obras, en el aumento y diversificación de los profesionales que participan en el mundo del arte. Green y Gardner, por ejemplo, hablan de un “boom” del arte contemporáneo ²⁶, donde se han ampliado las perspectivas geográficas del arte, con una producción y un mercado internacional, y

²⁴ “Huge transition into a mode of art-making called the contemporary, this is distinct in theory and practice from the modern and the postmodern”. En Green, C. y Gardner, A. (2016). *Op. cit.* p. 6.

²⁵ En este caso nos referimos a las publicaciones de Terry Smith, Hans Belting, Charles Green y Anthony Gardner, Alexander Alberro, que se comentan a seguir, y están incluidas en bibliografía.

²⁶ “Contemporary art has boomed since the late 1980. The period’s key art productions have clustered around spectacular, expensive new art such as video installation and large color photography, implying venues able to provide the resources, scale and public prominence required by these works.” En: Green, C. y Gardner, A. (2016). *Op. cit.*, p. 6.

el surgimiento de nuevas interpretaciones de la historia del arte más “globales”. Belting describe “un arte que no apunta más a la posición de vanguardia del arte moderno, sino que se presenta a sí mismo como contemporáneo, en un sentido cronológico, simbólico, y además ideológico”²⁷, y de un arte del siglo XXI que “testimonia una contemporaneidad sin límites, como fueron los impuestos por el privilegio occidental de la historia”²⁸. Sin embargo, si por un lado la literatura especializada destaca el Arte Contemporáneo como una “red institucionalizada a través de la cual el arte de hoy se presenta a sí mismo y a su audiencia en todo el mundo” y aún más como una “expansionista subcultura global con sus propios valores y su propio discurso”²⁹, resulta muy difícil identificar todos sus contenidos. Esta línea interpretativa parece destacar un arte del presente que nada tiene que ver con el del pasado, porque nace y crece en un contexto completamente diferente. La ampliación del horizonte no solo geográfico sino también virtual del arte, parece hoy convertirse en un contenido en sí mismo, ya que la variedad e individualidad de las experiencias artísticas de los últimos treinta años simplemente parece no poder ser analizada con las herramientas histórico-artísticas anteriores.

Detrás de esta perspectiva “presentista” subyace la metáfora del conejo blanco de Alicia en el país de las maravillas, donde la búsqueda de lo nuevo, de lo más novedoso provocado por supuestos eventos históricos y transformaciones culturales determinantes, tendría que mover la línea de demarcación del arte contemporáneo siempre más allá.

Sin embargo, la perspectiva histórica que ha determinado toda la concepción de moderno y contemporáneo y sus diferenciaciones³⁰, puede

²⁷ Asimismo, es también interesante el comentario de Terry Smith: “*Generalization about contemporary art has evaded articulation for more than two decades (...) To me this attitude amounts to a pluralist happy mix that seeks to pull a bland, idiot mask over the most irreducible fact about art today. In the aftermath of modernity, art has indeed only one option: to be contemporary. But “being contemporary” these days means much more than a mindless embrace of the present.*” En: Smith, T. (2009). *Op. cit.*, p. 1.

²⁸ “*Art no longer aims at the avant-garde position of modern art, but presents itself as contemporary, in a chronological, symbolical, and even ideological sense. Thus, 21st century art testifies to worldwide contemporaneity without limits of the kind imposed by the western privilege of history.*” En: Belting, H. et al. (2013). *Op. cit.*, p. 28.

²⁹ “*The answer is obvious – and has been since the 1980s. Contemporary Art is the institutionalized network through which the art of today presents itself to itself and to its interested audiences all over the world. It is an intense, expansionist, proliferating global subculture, with its own values and discourse.*” En: Smith, T. (2009). *Op. cit.*, p.241.

³⁰ En este estudio no es posible ampliar más el discurso, pero se recomienda considerar y comparar también las posiciones de Danto en Danto, A.C. (2012). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia.* Barcelona: Paidós.

ser superada. En 2013 se han editado dos publicaciones, una de Richard Meyer, profesor de historia del arte en la Universidad de Stanford, que ha publicado “What was contemporary art”³¹, y la otra de la distinguida crítica de arte Claire Bishop, con un pequeño libro, casi un panfleto, titulado “Radical Museology”³². Ambos textos, si bien con matices diferentes, proponen una lectura dinámica y selectiva de casos de la historia del arte y de la museología, renunciando a la carrera hacia lo nuevo no bien identificado, y abriendo una perspectiva dialéctica respecto a la historia del arte, que puede también ser aplicada a la nueva geografía cultural de la globalización. El conocimiento particular de narrativas variadas sobre casos artísticos y acontecimientos históricos anteriores permite navegar en lo contemporáneo, sin la pretensión de determinarlo.

El pasado, formado por múltiples historias, no es un deleite del historiador, sino una herramienta para revelar lecturas alternativas del presente. Lo novedoso, llamado en algunos casos moderno y en otros contemporáneo según distintas motivaciones y teorías, siempre ha existido. Cada época tiene su modernidad, pero esto no quiere decir que la historia se repite siempre igual a sí misma, o sea, que las novedades de las vanguardias artísticas del inicio del siglo XX corresponden con las actuales, ni que los fenómenos artísticos a los cuales asistimos hoy no tienen nada que ver con lo anterior. En cambio, es la conciencia de aspectos comunes y diferentes con la historia pasada la que ayuda a entender la identidad del presente.

En este sentido las propuestas museológicas evidenciadas por Bishop, como las del Reina Sofía, del Van Abben Museum, y del MSUM de Ljubljana resultan particularmente relevantes por sus programas expositivos, en los cuales una historia formada por múltiples narrativas del pasado está valorada y puesta en una relación dialéctica con la producción artística contemporánea. Estas propuestas no se

“Contemporary art today means art after modernism, just as it once meant modern art. Modern art always had the purpose of distinction and absolute power. Modern history separated the world, since it wasn’t everyone’s history. Hence the term “contemporary” serves as a beacon to guide artists past old borders.” En: Belting, H. et al. (2013). *Op. cit.*, p.28.

³¹ En la introducción de este libro el autor admite que el título, y quizás parte del contenido también, ha sido una respuesta a la publicación de Terry Smith “What is contemporary Art”, del 2009. De hecho, resulta particularmente útil comparar las dos posiciones, y buscar una integración entre las dos. Con respecto a la publicación de Meyer véase: Meyer, R. (2013) *What was contemporary art?*. Cambridge, MA: The MIT Press.

³² Bishop, C. (2013). *Radical Museology or, What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art?*. London: Koenig Books.

limitan a presentar el arte producido por artistas vivos, como si lo expuesto por los museos de arte contemporáneo tuviera que corresponder a una simple fotografía de lo que hay. En cambio, se esfuerzan por proponer una interpretación crítica y tomar una posición en relación con la historia pasada. Esta lectura crítica, que contextualiza el presente dentro de la historia, favorece el posicionamiento del público en la misma historia. La historia, plasmada entre pasado y presente, conecta el público con las obras.

La tendencia “presentista”, ofrecida por muchas instituciones museísticas, propone en cambio un arte contemporáneo casi aplanado por un relativismo absoluto, que empieza con la renuncia de entender un presente tan presente que no se puede abarcar.

No es posible concretar una historia del arte contemporáneo que sea objetiva (por cuanto puede ser “objetiva” una historia del arte) sin hacer la que es más bien crítica de arte. Los museos de arte contemporáneo por lo tanto están inevitablemente integrados en esta dinámica. En su introducción de “What was contemporary art?” Meyer cuenta cómo Rosalind Krauss para hacer su tesis doctoral en historia del arte tuvo que escoger un artista que recién había muerto para que la propuesta fuera aceptada, mientras en la actualidad la mayoría de sus estudiantes de historia del arte proponen hacer tesis sobre artistas vivientes, incluso más jóvenes que los estudiantes mismos. Estas tesis evidencian una problemática esencial en el análisis de las obras contemporáneas, que corresponde a la imposibilidad de evaluar y analizar con conciencia el trabajo de un artista todavía en plena producción artística, sin la pretensión implícita de determinar su camino futuro.

Todas estas valoraciones aplicadas a las obras contemporáneas tienen un impacto particularmente relevante en las políticas de los museos, influenciando de hecho la decisión, que estos objetos tendrán un papel también en el futuro. Las obras de arte contemporáneo que entran a formar parte de las colecciones museísticas están en un cierto sentido proyectadas en el futuro, identificadas para desempeñar una función importante en una historia del arte anticipada³³. Por lo tanto, la conservación de estas obras está asociada con una idea de “patrimonio futuro”, con el cual se supone que el público ya tendría que empezar a relacionarse desde su tiempo presente. No sorprende que esto resulte complicado en su actuación.

³³ Altshuler, B. (2005). “Collecting the New: A Historical Introduction” en *Collecting the New. Museums and Contemporary Art*, editores. Princeton University Press, p. 2.

La interpretación de un arte contemporáneo “presentista”, donde el arte contemporáneo correspondería con un sistema totalmente nuevo, con nuevos códigos estéticos desarrollados sobre todo en los últimos treinta años, se enfrenta con las funciones conservativas y educativas originarias del museo, las cuales están inevitablemente relacionadas con perspectivas históricas.

1.1.2 El valor de las colecciones en las experiencias museísticas de arte moderno y contemporáneo del siglo XX.

La creación exponencial de los museos de arte contemporáneo parece condicionada entre finales del siglo XIX y principios del XX por la afirmación de corrientes nacionalistas, por la ruptura con la academia creada por las corrientes artísticas vanguardistas, y por el creciente papel de la crítica de arte. A lo largo del siglo XX otros factores se han sumado contribuyendo a un auge siempre creciente de nuevas fundaciones de museos y centros de arte contemporáneo, que en los últimos treinta años ha pasado de ser de fenómeno occidental a fenómeno global. En particular se destacan los procesos de regeneración urbana³⁴ y de descolonización de muchos países, la influencia del mercado del arte y del poder de lo privado en la fundación de nuevas instituciones, la globalización como nuevo horizonte cultural que amplía y al mismo tiempo relativiza las perspectivas culturales, justificando la diversificación de numerosas propuestas.

Estos factores están en la base de la formación de colecciones con parámetros estéticos y temporales que han ido cambiando a lo largo de los dos siglos, siguiendo y en algunos casos determinando la teorización de lo que se considera moderno y/o contemporáneo. La manera de abordar, o en algunos casos de no abordar el tema de las colecciones, resulta un fuerte elemento de distinción en comparación con otros tipos de museos, junto a las exposiciones temporales, las cuales siempre han tenido una función bastante protagonista en los museos de arte moderno y contemporáneo.

Los estudios de museología están de acuerdo en atribuir una de las primeras experiencias de museo de arte contemporáneo al Museo de Luxemburgo, o Museo de Artistas vivos, fundado en París en 1818³⁵.

Esta institución, definida también como museo de paso o museo

³⁴ Al respecto véase: Llorente, J.P. (1998). *Op. cit.*

³⁵ El Museo de Luxemburgo en realidad había sido fundado en 1750, y exponía obras de la colección real. En principio se exponían obras de David, Ingres, y Delacroix entre otros, y en 1818 se decide consagrar las instituciones a la formación de una colección de artistas vivos, construyendo el edificio actual entre 1884 y 1886. La primera exposición de artistas impresionistas de la colección de Caillebotte, constituyó sucesivamente el núcleo central de la actual colección del Musée d'Orsay. El Museo del Luxemburgo fue cerrado cuando se construyó en París el Palais de Tokyo en 1937, el cual tenía que estar dedicado al arte moderno. El museo del Luxemburgo volvió a abrir sucesivamente en 1979, para exponer colecciones que valorizaran el patrimonio regional de Francia, recogiendo obras de los museos provinciales.

purgatorio³⁶, se caracterizaba por la adquisición y exposición de artistas coevos a su fundación, cuyas obras, transcurridos cinco o diez años de su muerte, pasaban al museo del Louvre. Esta práctica de cesiones de la colección del museo dependía de la necesidad de exponer obras que fueran suficientemente actuales, y que pudieran representar a las tendencias más recientes, o bien contemporáneas, del arte nacional.



Fig. 5: El Museo del Luxemburgo en el siglo XIX (aproximadamente 1890).

Cabe señalar que el tipo de obras que se coleccionaban procedían prevalentemente de los Salones anuales, y representaban sobre todo un tipo de arte académico, con la excepción en 1896 de la adquisición de un conspicuo número de obras impresionistas de la colección de Gustave Caillebotte, el cual tuvo que afanarse para obtener que fueran aceptadas en la colección pública del Museo del Luxemburgo³⁷.

La experiencia del Museo del Luxemburgo fue seguida por muchas otras,

³⁶ Llorente, J.P. (2008). *Op. cit.*, p. 66.

³⁷ Altshuler, B. (2005). *Op. cit.*, p. 2; y Llorente, J.P. (2008)., *Op. cit.*, p. 110 y 127.

alimentadas por la presencia de corrientes nacionalistas tanto en países más viejos como Alemania, como en los más jóvenes como Italia, donde surgieron muchas galerías denominadas de arte ‘moderno’, con el propósito de promover la exposición de artistas nacionales ‘contemporáneos’. El mismo nacionalismo había influenciado la creación de otras instituciones dedicadas al arte contemporáneo también en Inglaterra con la London’s Gallery of British Art, y en Rusia con la Galería Tretyakov de Moscú³⁸. Mientras en Estados Unidos el primer emulo del museo del Luxemburgo fue la Gallery of Living Art, fundada en 1927 en la Universidad de Nueva York, la cual tuvo vida breve, pronto superada por el rápido ascenso del MoMa, fundado en 1929. Muchas de estas experiencias, excepto algunas excepciones, parecen indicar que en principio la categoría de “contemporáneo” correspondía al arte de artistas vivientes o fallecidos recientemente.

Sin embargo, algunos casos singulares parecen empezar a mezclar y sobreponer el significado atribuido a las dos definiciones haciendo coincidir la acepción de moderno como innovador, avanzado, atrevido, con la de coevo, contemporáneo³⁹.

La mezcla de estas interpretaciones se acompaña con la ruptura entre arte académico y arte vanguardista que empieza a manifestarse en forma explícita a finales del siglo XIX en Francia y que influencia muchos de los análisis histórico-artísticos que se sucedieron.

En el campo museológico, la experiencia alemana es una de las primeras que parecen introducir una fusión de los conceptos de moderno-innovador y contemporáneo-coevo, la cual se atribuye a la figura de Hugo von Schudi, elegido Director de la Galería Nacional en Berlín en 1896⁴⁰. De hecho, Schudi llegó a identificar el papel del museo de arte contemporáneo (en el sentido de coevo) como “un museo que tenía que facilitar el desarrollo de la modernidad”, concentrándose en la adquisición de obras de artistas franceses y alemanes de tendencias más vanguardistas⁴¹, y luchando con las asociaciones de artistas locales, que se veían amenazados por la competencia expandida de un mercado internacional. El ejemplo de Schudi fue posteriormente seguido por otros

³⁸ La London’s Gallery of British Art fue fundada en 1857 en el complejo museístico de South Kensington; mientras la Galería Tretyakov nació en 1850 y fue abierta como museo municipal en 1894. En: Llorente, J.P. (1998). *Op. cit.*, Citado en: Altshuler, B. (2005). *Op. cit.*, p. 11 nota 11.

³⁹ Por ejemplo, en Italia el ejemplo ya citado de las galerías denominadas de arte moderno, que exponen obras de artistas coevos.

⁴⁰ Llorente, J.P. (2008). *Op. cit.*, p. 127.

⁴¹ Altshuler, B. (2005). *Op. cit.*, p.4.

directores y alrededor de 1920 muchos museos en Alemania estaban comprando arte de las vanguardias internacionales, incluso miembros de la Die Brücke y del Blaue Reiter, entre otros.

Al otro lado del mundo, en Estados Unidos, la validación de los artistas vanguardistas europeos fue realizada por Alfred Barr, elegido en 1929 primer director del MoMA a los 27 años de edad, inaugurando el primer museo denominado “de arte moderno” de Estados Unidos. Es opinión compartida que es a él que hay que atribuir el uso más común de la definición de arte moderno⁴², que salió en el contexto de una serie de críticas sobre el nombre del museo, según las cuales el adjetivo “moderno” no reflejaba la pequeña colección del museo, que en sus comienzos estaba enfocada en un seleccionado arte europeo de finales del siglo XIX.

Los artistas norteamericanos contemporáneos se sentían excluidos, y lamentaban no estar representados en un museo que tenía que ser “moderno”, o sea, en su interpretación de esta palabra, “contemporáneo” en un sentido cronológico y nacionalista. Para Alfred Barr en cambio “Moderno” significaba cualidades estéticas como progresistas, originales, desafiantes, en comparación con la que para él era la supina neutralidad de la contemporaneidad que simplemente significaba obras de artistas vivientes⁴³.

Para responder a las críticas Barr publicó en un comunicado a la prensa que:

“Modern Art is a relative elastic term that serves conveniently to designate painting, sculpture, architecture, and the other visual arts, original and progressive in character, produced especially within the last three decades but including also pioneer ancestors of the XIX century”⁴⁴.

⁴² En: Llorente, J.P. (2008), *Op. cit.*, Smith, T. (2009) *Op. cit.*, Meyer, R. (2013). *Op. cit.*, Bishop, C. (2013), *Op. cit.*

⁴³ Bishop, C. (2013). *Op. cit.*, p. 12. Mencionado también en Meyer, R. (2013). *Op. cit.*, p. 116 y 117.

⁴⁴T.A.: “Arte Moderno es un término relativo, elástico, que sirve convenientemente para designar pinturas, esculturas, arquitectura, y otras artes visuales, originales y progresivas en el carácter, producidas especialmente en las últimas tres décadas, pero incluye también antecedentes pioneros del siglo XIX”. En: Comunicado de prensa, definición de Arte Moderno, por E.D. Jewell of Times, con Notas de A.H. Barr, 21 de Enero 1931. MoMA, N. Y. https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/185/releases/MOMA_19_33-34_0052.pdf [consulta: 17 de marzo de 2019]. Mencionado también por Llorente, J.P. (2008), *Op. cit.*, Smith, T. (2009). *Op. cit.*, Meyer, R. (2013) *Op. cit.*, Bishop, C. (2013), *Op. cit.*

"We museum men adequately handle modern art as a side issue . . ." p. 8 "An Effort to Secure \$1,250,000 April, 1940"
 THE MUSEUM OF MODERN ART

HOW MODERN is THE MUSEUM of MODERN ART ?

Let's look at the record

In 1939 the Museum professed to show ART IN OUR TIME—
 Whose time? Sargent, Manet, La Tour and Rembrandt?
 Or Picasso, Braque, Léger and Mondrian? Whose time?
 If the descendants of Sargent and Manet, what about the descendants of Picasso
 and Mondrian? What about American abstract art?
 If he had been in America, what time success for Regis? Even for Malraux?
 Or J. L. Serrano? What about Tenny and Ward-Bentley cattle paintings—
 turned into a Museum form? A Minnesota grain elevator painted by
 Duchamp? Bellows' "They at Breakfast," done by Henri Regnaud? The Nebraska
 painter by Susan Brant? The Swamy by Susan Carter?

And MODERN WRITERS? Do counterbalance the Italian Masters, as the feeble demonstration
 from a great period was advertised? Eaton, Homer, Ryden, Whistler—died in 1910,
 1910, 1917, 1902. These are the only Americans included. Are they the
 grandfathers of the Europeans they are shown with? Swann, Van Gogh,
 Gauguin, Lautrec—died in 1884, 1890, 1903, 1881. These are the other
 European represented.

ITALIAN MASTERS — Caravaggio, Raphael, Brontel! And such examples!
 How easy to justify a Picasso! How revolutionary the Egghead
 And an Eighteenth Century JAPANESE!

Does it mean ALL THE GREAT ART OF ALL TIME?
 Then why the hundreds of living Americans?
 Does it mean the POPULAR ART PRODUCED IN OUR TIME?
 Then why the old masters?
 Does it mean SATISFACTION PLUS WHITNEY MUSEUM?
 Then why a Museum of Modern Art?

WHAT DOES "MODERN" MEAN?

and now the art of the three alarm fire!

Is the Artist a Reporter ?

IS the MUSEUM of BUSINESS ?

What about the R.M. control and exhibition? What is (provocative) art? Why should
 this evening hold the R.M. try to revive it? What is the Museum trying to
 revive? Will the Museum sponsor the Futurists? What about Eastman,
 Latta, and Peter Henry?

Why and when does a modern museum depart from presenting 'the Art of Today'
 to presenting the art of yesterday?

Why not day-after-yesterday? Why not Rembrandts, Adamsons and Michelans?
 Why not build Regnaud? Why not tear down the Museum and build a pyramid
 As big as Radio City! With 100,000 closed Flank of the publicity!

What is this - a three ring CIRCUS ?

ANY MORE: Xerxes Bencherlin, head
 of the Museum of Modern Art, told a
 group that the Museum is spending more
 money than it is getting—did this
 one day close for ever and engaging in
 other business, but that the off-beat
 wasn't working here . . . "it's all right,"
 Bencherlin assured, "The financial situa-
 tion in our time—a case of Washington
 versus the same principle."

Leonard Lyons
 MARCH 27, 1940
 NEW YORK POST

How about \$50 (Regnaud) Run as the next artist?

Fig. 6: *How Modern Is the Museum of Modern Art?* Folleto creado por el grupo de Artistas Abstractos Americanos, 15 de abril de 1940.

Con esta definición Barr construyó una justificación para sus políticas de adquisición, en las cuales el museo aplicaría dos criterios de selección: un criterio estético, según el cual solo se coleccionaban obras “originales y progresivas”, y un criterio histórico-cronológico, según el cual solo se coleccionaban obras de las últimas décadas.

En ese contexto, entre 1931 y 1954 El MoMA estableció un acuerdo con el Metropolitan Museum, muy parecido al que un siglo antes había sido actuado por el Museo del Luxemburgo con el Louvre, según el cual el museo tenía que ceder las obras al Met después de 50 años de su adquisición

Lo que cabe destacar aquí es que una definición como la de Barr, largamente estudiada y citada por varios autores es, en realidad, el fruto de una práctica y de elecciones distintivas de un director de museo particularmente visionario, en el cual se ve la dificultad de separar la historia del arte (criterio histórico-cronológico) de la crítica de arte (criterio estético). La teoría nace de la práctica, y la práctica confirma la teoría.

Efectivamente, a lo largo del siglo XX la que era una justificación inicial de Barr respecto a sus elecciones para la colección, se convirtió en un criterio determinante para el MoMa, confirmado todavía en 1996 por Kirk Varnedoe, conservador jefe del Departamento de Pintura y Escultura del MoMa quien, en una reunión sobre el modo de abordar el futuro del museo afirmó:

“We don’t collect Salon paintings of the late nineteenth century, we collect what we think is modern art of the late nineteenth century. And we don’t collect everything that’s made in contemporary art. We collect that part of contemporary art, which we think honors the ideals or the ambitions and achievements of the founders of modern art. So we believe that there was revolution, a fundamental change in the questions, debates, audiences, and social contexts of making art that happened – pick your date- between 1880 and 1920, between 1900 and 1910, between 1906 and 1917, and that we have not passed a similar watershed since”⁴⁵.

A principios del siglo XXI el papel de las colecciones parece haber perdido valor, con respecto a la función que ocupaban en la idea tradicional de museo. Como veremos en este capítulo, hoy existen museos de arte

⁴⁵ T.A.: “No coleccionamos pinturas de Salón del tardo siglo XIX. Coleccionamos lo que pensamos que es arte moderno del tardo siglo XIX. Y no coleccionamos todo lo que es creado en arte contemporáneo. Coleccionamos esa parte del arte contemporáneo que pensamos honra los ideales y las ambiciones y los logros de los fundadores del arte moderno”. En Elderfield, 1998:31, citado en nota en: Llorente, J.P. (2008). *Op. cit.*, p. 13, nota n. 6.

contemporáneo, que se definen como tales y no tienen una colección, como el caso en China del Power Station of Art, que se define como el primer museo estatal dedicado al arte contemporáneo⁴⁶ y, en Estados Unidos, Massachusetts, el gigantesco Mass Moca.

La colección aparece en algunos casos como un “elemento accesorio”, más que una componente central entorno a la cual desarrollar el trabajo de la institución. Este proceso de pérdida de valor de las colecciones en algunos museos no es reciente, y está estrechamente relacionado con los desafíos puestos por la ambigua identidad del arte contemporáneo.

Además, cabe también reconocer que los museos de arte contemporáneo siempre estuvieron muy enfocados en las exposiciones temporales y muchos de los que empezaron sin colección, al final han terminado por formarlas. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía organizaba solo exposiciones temporales hasta 1992, año en que se presentó su colección permanente⁴⁷. El MoMa empezó con una colección formada por un dibujo y 8 grabados⁴⁸, y un programa de exposiciones temporales que, desde el principio, desempeñaban un papel fundamental⁴⁹.

Más recientemente el Mass Moca ha propuesto un concepto de exposición temporal a largo plazo, a través de la exposición de Sol Lewitt titulada *Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective*⁵⁰, la cual está

⁴⁶ Con relación a la falta de una colección del museo, es interesante consultar la descripción presentada en la web de la institución: “Established on Oct. 1st, 2012, the Power Station of Art (PSA) is the first state-run museum dedicated to contemporary art in mainland China. It is also home to the Shanghai Biennale. (...) PSA now occupies an area of 42-thousand square meters. With an internal height of 27 meters, the museum now houses exhibition sections that add up to 15-thousand square meters, and its 165-meter chimney (...) The museum has been striving to provide an open platform for the public to learn and appreciate contemporary art, break the barrier between life and art, and promote cooperation and knowledge generation between different schools of art and culture. En: POWER STATION OF ART, SHANGHAI: <http://www.powerstationofart.com/en/index/page/about-7.html> [consulta: 17 de febrero de 2019]

⁴⁷ “On 10 September 1992, their Majesties King Juan Carlos and Queen Sofía inaugurated the Permanent Collection of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, which until then had only held temporary exhibitions.” En: MUSEO REINA SOFÍA, MADRID: <https://www.museoreinasofia.es/en/museum/history> [consulta: 17 de marzo de 2019]

⁴⁸ En: MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK: <https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history> [consulta: 17 de marzo de 2019]

⁴⁹ Por ejemplo, en 1930, el año siguiente a la inauguración, se cuentan ya 9 exposiciones temporales en un año, y 7 el año sucesivo. En: MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK: <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-exhibition-history-list#19291939> [consulta: 17 de marzo de 2019]

⁵⁰ En: MASSACHUSETTS MUSEUM OF CONTEMPORARY ART: <https://massmoca.org/event/sol-lewitt-a-wall-drawing-retrospective/> [consulta: 13 de febrero de 2019]

programada hasta 2043. Este caso resulta particularmente interesante por la perspectiva temporal tan amplia, detrás de la cual se confirma la aspiración de algunas instituciones de establecer un vínculo con el futuro. No sorprendería si en los próximos años al cambiar las exigencias de la institución este vínculo se modificará, o si al llegar el 2043 la institución decidiera mantener las obras, y conservarlas *in situ*.

Observando el mismo tema desde otra perspectiva, no se puede tampoco negar que los antiguos ejemplos del Museo del Luxemburgo y del MoMA indican de qué manera la presencia o ausencia de una colección con características precisas definía la identidad de la institución y la valoraba.

Por ejemplo, la urgencia de representar una presunta contemporaneidad condicionó notablemente las políticas de adquisición y cesión del New Museum, fundado en 1977 en Nueva York, con la idea de ser “más contemporáneo” que el MoMa o el Whitney. Esta institución tenía que reunir obras que no encontraban lugar en otros museos, como arte desmaterializado, conceptual, performance, y otras, y al principio estableció una colección “semi-permanente”, o sea, de obras que tenían que ser cedidas después de 10 años de su adquisición⁵¹. Sin embargo, lo que ha pasado es que en muchos casos las obras que tenían que ser cedidas, a final permanecieron como colección del museo.

Actualmente, la presencia de una colección de arte contemporáneo no es únicamente una prerrogativa de museos especializados. De hecho, los museos históricos famosos como el Metropolitan y los Museos Vaticanos, tienen colecciones de arte moderno y contemporáneo, que procuran ofrecer un sentido de completitud histórica incluyendo lo más reciente. En la colección del Metropolitan, por ejemplo, aparecen obras de Donald Judd, o incluso mucho más recientes como *Seven ponds and a few raindrops*, del artista indio Ranjani Shettar, de 2017.

Como se ha podido observar, las políticas de adquisición y cesión de las colecciones modernas y contemporáneas ofrecen una mirada sobre las complejas dinámicas de atribución de valores históricos y estéticos a las obras, revelando la identidad cambiante y nunca “permanente” de las colecciones y de los museos que las hospedan.

Según Gertrude Stein una obra o es moderna o es de museo, pero no pue

de 2019]

⁵¹ Bishop, C. (2013). *Op. cit.*, p. 15.

de ser de las dos categorías⁵², y en 1999 Ernest Gombrich afirmaba que un museo de arte moderno era una contradicción en términos, ya que los museos existían para preservar los tesoros del pasado y salvarlos. Si bien hoy esta afirmación aparece muy limitada, en realidad refleja, en línea con Gertrud Stein, la dificultad de separar el juicio de valor que se atribuía a los objetos artísticos de la que se creía la función originaria del museo, o sea, la de coleccionar obras. Y a pesar de ser un severo juicio que ya está muy alejado de nosotros, en realidad sigue reflejando cuestiones abiertas sobre todo en lo que se refiere a la percepción del público. La prensa y algunos críticos fomentan esta perspectiva, ajustándola a supuestos juicios morales o éticos sobre el arte contemporáneo y las adquisiciones de los museos.

La acción de los museos en tema de adquisiciones y cesiones de las colecciones se halla bajo reflectores y hoy como antes lo contemporáneo para muchos no significa solo coevo, atrevido, innovador, sino también sin sentido, de difícil comprensión y mucho más.



Fig. 7: Ranjani Shettar, *Seven ponds and a few raindrops*, 2017, Colección del Metropolitan Museum of Art.

⁵² Meyer, R. (2013). *Op. cit.*, p. 115.



Fig.8: "Your Money Bought These Paintings", *Look Magazine*, 18 febrero 1947.

1. 2 El museo “mucho mas que un museo”. La función social, la arquitectura y el arte en la evolución del museo.

1.2.1 Interpretaciones en las funciones del museo de arte contemporáneo.

La definición actual de Museo, que solo ha visto cambios menores en las últimas décadas, parece no reflejar y expresar adecuadamente la complejidad del siglo XXI y las actuales responsabilidades y compromisos de los museos, ni tampoco su desafíos y visiones para el futuro⁵³.

Con el motivo de seguir investigando la función de los museos, el ICOM - Consejo Internacional de los Museos, en 2019 ha lanzado una encuesta en línea⁵⁴, en la cual solicita que sus miembros, comités, socios y profesionales de sector participen en el desarrollo de alternativas potenciales para la creación de una nueva definición.

Desde su creación los museos, y en particular los de arte contemporáneo, han reflexionado sobre sus funciones, ya que, tratándose de entidades en las cuales coinciden institucionalidad y expresión cultural, tendrían el potencial de ejercer un gran impacto en las sociedades en las cuales operan. Sin embargo, la reflexiones sobre el rol de los museos y de sus colecciones, que como hemos visto están estrechamente vinculadas a interpretaciones de la historia y de la geografía globales, más que determinar una definición común, han favorecido el incremento de una cantidad de especificaciones diferentes relacionadas con distintas identidades del museo. Cada una de estas parece formulada *ad hoc*, según las necesidades de la sociedad en cuestión y del momento en que fue creada. En este proceso, los museos de arte contemporáneo han contribuido de forma notable al debate, porque su particular relación con la historia radicaliza los problemas de las instituciones museísticas en general.

Al respecto, resulta interesante echar un vistazo a una serie de

⁵³ En: ICOM- DEFINICION DE MUSEO: <https://icom.museum/es/news/la-definicion-del-museo-la-columna-vertebral-del-icom/> [consulta: 25 de febrero de 2019]

⁵⁴<https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [consulta: 25 de febrero de 2019]

definiciones relativas al rol del museo contemporáneo, y recogidas a través del proyecto de investigación *Global Art and the Museum (GAM)*, llevado a cabo por el centro ZKM de Karlsruhe.

Estas definiciones, que reportamos a continuación, fueron publicadas en el catálogo *The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds*⁵⁵, y resultan significativas por ofrecer la posibilidad de tener una idea comprensiva de la variedad de posibles interpretaciones atribuidas a la función del museo a lo largo de muchos años. Cada definición ha sido extraída por títulos de otras publicaciones, por declaraciones propuestas en otros proyectos de estudio y grupos de trabajo o por otras exposiciones. Cada definición aparece con sus referencias bibliográficas dentro de una nube de palabras, a través de la cual aprendemos la complejidad de las cuestiones levantadas por la interpretación que se puede dar a las posibles funciones asumidas por el museo.

Diferentes interpretaciones de las funciones reales y simbólicas del Museo reunidas en el catálogo *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*⁵⁶:

Educational Institution/1929 – Excerpt from the Mission Statement of MoMA, New York, “Founded in 1929 as an educational institution, The Museum of Modern Art is dedicated to being the foremost museum of modern art in the world”.

Temple/1972 - Duncan Cameron, “The Museum as a Temple or the Forum”, In: *Journal of World History*, vol. 14, issue 1, March 1972

Forum/1972 - Duncan Cameron, “The Museum as a Temple or the Forum”, In: *Journal of World History*, vol. 14, issue 1, March 1972

Dreamland/1985 – David R. Prince, “The Museum as Dreamland”, in: *International Journal of Museum Management and Curatorship*, vol. 4, issue 3. September 1985

Heterotopia/1986 – Michel Foucault, “Of Other Spaces”, in *Diacritics*, vol. 16, no.1, Spring 1986

Guardians/1988 – Arapata Hakwai, “Museums as Guardinas of our Nation’s Treasures”. In *Agmanz Journal*, vol19, issue 2. 1988

A Way of Seeing/1991 – Svetlana Aplers, “The Museum as a Way of Seeing”, in: Ivan Karp and Steven D. Lavine, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C. 1991

⁵⁵ Belting, H. et al. (2013). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge MA: The MIT Press. Por mas informaciones sobre el proyecto de investigación iniciado en 2006 y el relativo proyecto expositivo del 2011-2012 que habian anticipado la publicación del catálogo en 2013, véase: <http://global-contemporary.de> [consulta: 26 de febrero de 2020]

⁵⁶ *Ibidem*.

Capítulo 1

Resource/1993 – Susan K. Donley, “Cultural Diversity. The Museum as Resource”, in Beverly Sheppard 8ed.), Building Museum and School Partnerships, American Association of Museums and Pennsylvania Federation of Museums and Historical Organizations, Washington D.C., 1993.

Contact Zones/1997 – James Clifford, “Museums as Contact Zones”, in Clifford, Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1997

Muse/1999 – The Museum as Muse: Artists reflect, exhibition at MoMA, New York, March 14 – June 1, 1999

Catalyst/2000 – Barbara Kirshenblatt-Gimblett, “The Museum as a Catalyst”, keynote address at the conference “Museums 2000: Confirmation or Challenge”, organized by ICOM Sweden et al., September 29, 2000

Medium/2001 – James Putnam, Art and Artefact: The Museum as Medium”, Thames & Hudson, London, 2001

Social Enterprise/2002 – Stephen E. Weil, “New Words, Familiar Music: The Museum as Social Enterprise” in: Weil: *Making Museums Matter*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C. 2002.

Process/2003 – Carol S. Jefers, “Museum as Process”, in: *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 37, n. 1, Spring 2003

Hub/2006 – Gerardo Mosquera, “Seven Notes on the Museum-as-Hub”, in *Re-Shuffle. Notions of an Itinerant Museum*, Centre for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson (NY). 2006. “Museum as Hub”, Project initiated by the New Museum (New York), Insa Art Space (Seoul), Museo Tamayo Arte Contemporáneo (Ciudad de México); Town House Gallery of Contemporary Art (Cairo) and Van Abbemuseum (Eindhoven) in 2006.

Public Sphere/2008 – “Performing the Museum as a public sphere: Gallery education as ‘Differend’”, conference at Lentos Kunstmuseum (Linz), April 18-19, 2008

Time Capsule/2008 – “A Museum as a Time Capsule” – Studying a Mongolian Saddle as an Example”, Secondary Lesson Plans, Asia Society, 2008.

Playground/2009 – Stefano Casciani, “Museum as Playground”, in: *Domus Magazine*, no. 931, December 2009.

Method/2010 – Nicholas Thomas, “The Museum as Method”, in: *Museum Anthropology*, vol. 33, issue 1, Spring 2010

Platform/2010 – “The Museum as Platform for Reflection and Thought”, panel discussion during the conference “Thinking Latin America: Contemporary Cultural Constructions”, MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, November 6-7, 2010.

Distributed Network/2010 – Nancy Proctor, “The Museum as a Distributed Network”, in: *Museum Identity*, issue 5, 2010

Learning Place/2010-2013 – “Museums as learning places” - working group within the EU funded Project LEM - The Learning Museum, 2010-2013

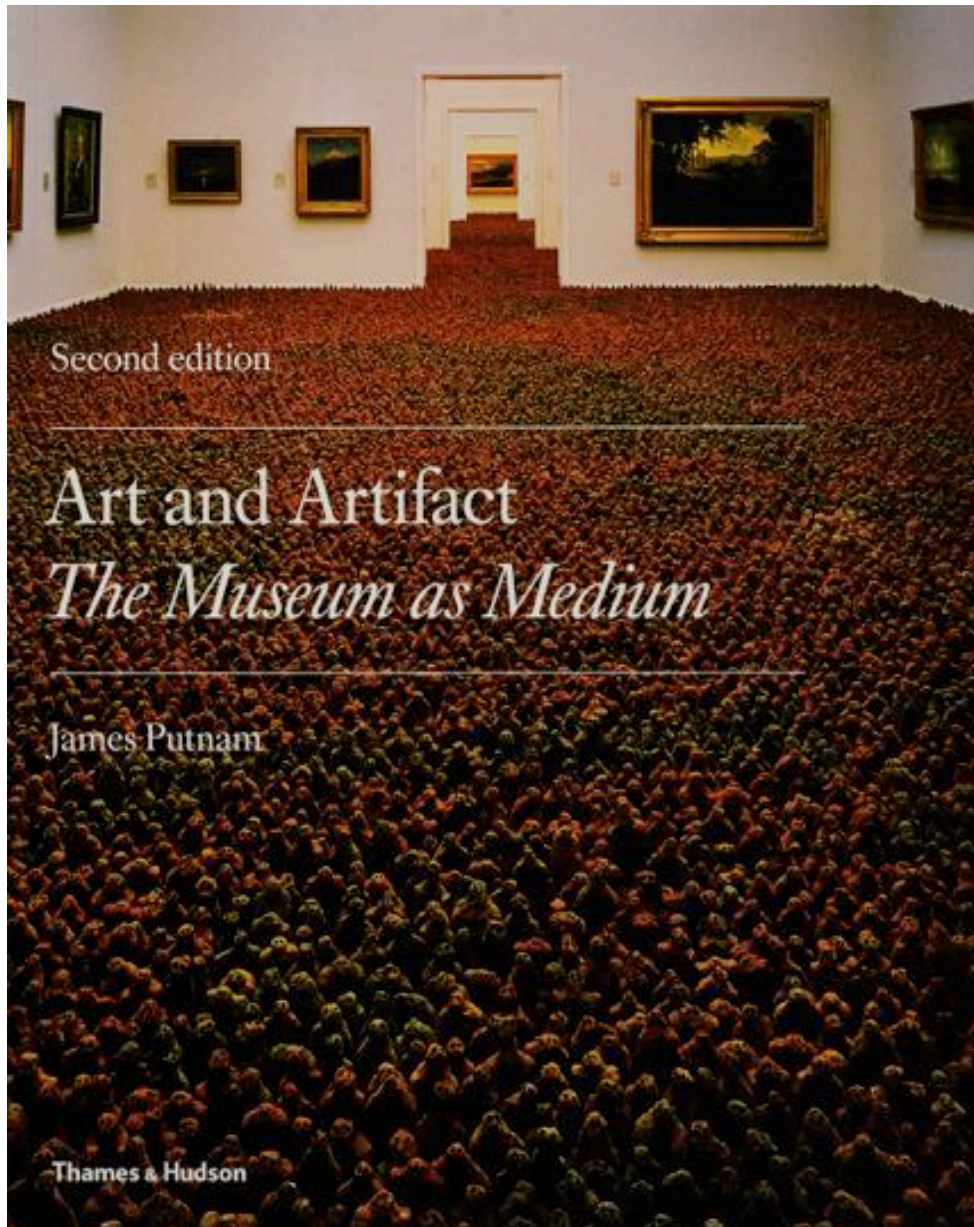


Fig. 9: Cubierta del libro: Putnam, J. (2001). *Art and Artifact. The Museum as Medium*. New York: Thames & Hudson.

Considerando cada una de estas interpretaciones, se observa la coexistencia de aspectos comunes, que reflejan las múltiples aspiraciones de las instituciones museísticas con respecto a su función real y simbólica.

Algunas definiciones, como las que presentan el museo como *Cápsula del Tiempo (Time Capsule)* y *País de los Sueños (Dreamlands)*, asocian la institución a una concepción del tiempo y del espacio incontaminada, que en el caso de museos definidos como *Templos y Musas* asume una connotación casi religiosa⁵⁷.

La dimensión del museo como *Medium* y *Zona de Contacto (Contact Zones)* en cambio, parece colocar estas interpretaciones es en un marco más concreto, en el cual el espacio del museo se convierte en medio a través del cual entrar en contacto con objetos, historias, personas, culturas y saberes diferentes y crear relaciones que contaminan tanto a los visitantes como a las colecciones⁵⁸.

Las colecciones constituyen el enfoque de los museos interpretados como *Guardianes y Recursos/Fuentes (Resources)*⁵⁹. Estos dos títulos atribuidos a la institución museística representan dos acciones complementarias, referidas respectivamente a la custodia de las colecciones como patrimonio cultural, y a las colecciones como recursos fundamentales para el desarrollo colectivo de la sociedad.

Este patrimonio de múltiples colecciones también necesita ser organizado y estudiado, y con este motivo la institución museística ha sido definida en otras ocasiones cómo transmisor de *Métodos, Procesos*

⁵⁷ *Temple/1972* - Duncan Cameron, "The Museum as a Temple or the Forum", In: Journal of World History, vol. 14, issue 1, March 1972

Time Capsule/2008 - "A Museum as a Time Capsule" - Studying a Mongolian Saddle as an Example", Secondary Lesson Plans, Asia Society, 2008.

Dreamland/1985 - David R. Prince, "The Museum as Dreamland", in: International Journal of Museum Management and Curatorship, vol. 4, issue 3. September 1985

⁵⁸ *Medium/2001* - James Putnam, Art and Artefact: The Museum as Medium", Thames & Hudson, London, 2001

Contact Zones/1997 - James Clifford, "Museums as Contact Zones", in Clifford, Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1997

⁵⁹ *Guardians/1988* - Arapata Hakwai, "Museums as Guardianas of our Nation's Treasures". In Agmanz Journal, vol19, issue 2. 1988

Resource/1993 - Susan K. Donley, "Cultural Diversity. The Museum as Resource", in Beverly Sheppard 8ed.), Building Museum and School Partnerships, American Association of Museums and Pennsylvania Federation of Museums and Historical Organizations, Washington D.C., 1993.

y *Maneras de Ver (A Way of Seeing)*⁶⁰; más bien el museo puede ser considerado como emisor o receptor de mezclas culturales, que lo convierten en elemento *Heterópico* o *Catalizador* de transformaciones artísticas y antropológicas⁶¹.

Asimismo, el museo puede ser considerado un *Centro (Hub)* – laboratorio donde se formulan interpretaciones, un *Foro* donde se debaten, o una *Plataforma* donde se intercambian, o las tres juntas⁶². Su función pública es imprescindible, al punto que en algunos casos determina su definición como *Esfera Pública (Public Sphere)* o *Empresa Social (Social Enterprise)*, que se desarrolla, incluso en sentido económico, a través de su *Red Distribuida (Distributed Network)*, de profesionales, públicos, e instituciones⁶³.

En la función pública se inscribe su misión educativa, que ya a principios del siglo XX motiva al MoMA a proponer el museo como

⁶⁰ *Method/2010* – Nicholas Thomas, “The Museum as Method”, in: *Museum Anthropology*, vol. 33, issue 1, Spring 2010

Process/2003 – Caroi S. Jefers, “Museum as Process”, in: *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 37, n. 1, Spring 2003

A Way of Seeing/1991 – Svetlana Aplers, “The Museum as a Way of Seeing”, in: Ivan Karp and Steven D. Lavine, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C. 1991

⁶¹ *Heterotopia/1986* – Michel Foucault, “Of Other Spaces”, in *Diacritics*, vol. 16, no.1, Spring 1986

Catalyst/2000 – Barbara Kirshenblatt-Gimblett, “The Museum as a Catalyst”, keynote address at the conference “Museums 2000: Confirmation or Challenge”, organized by ICOM Sweden et al., September 29, 2000

⁶² *Hub/2006* – Gerardo Mosquera, “Seven Notes on the Museum-as-Hub”, in *Re-Shuffle. Notions of an Itinerant Museum*, Centre for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson (NY). 2006. “Museum as Hub”, Project initiated by the New Museum (New York), Insa Art Space (Seoul), Museo Tamayo Arte Contemporáneo (Ciudad de México); Town House Gallery of Contemporary Art (Cairo) and Van Abbemuseum (Eindhoven) in 2006.

Forum/1972 – Duncan Cameron, “The Museum as a Temple or the Forum”, In: *Journal of World History*, vol. 14, issue 1, March 1972

Platform/2010 – “The Museum as Platform for Reflection and Thought”, panel discussion during the conference “Thinking Latin America: Contemporary Cultural Constructions”, MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, November 6-7, 2010.

⁶³ *Public Sphere/2008* – “Performing the Museum as a public sphere: Gallery education as ‘Differend’”, conference at Lentos Kunstmuseum (Linz), April 18-19, 2008

Social Enterprise/2002 – Stephen E. Weil, “New Words, Familiar Music: The Museum as Social Enterprise” in: *Weil: Making Museums Matter*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C. 2002.

Distributed Network/2010 – Nancy Proctor, “The Museum as a Distributed Network”, in: *Museum Identity*, issue 5, 2010

*Institución Educativa*⁶⁴; esta finalidad, que tendría que ser interpretada en un sentido mucho más amplio de lo que es generalmente entendida, en algunos casos ha sido reducida y se ha manifestado en el concepto de museo como *Parque de Recreación (Playground)*⁶⁵.

El museo siempre ha sido un *Lugar de Formación (Learning Space)*⁶⁶, que ciertamente incluye una dimensión de recreación, lúdica y de interactividad, pero no se limita a esto, ya que dentro de las ocasiones de formación ofrecidas por los museos contemporáneos se encuentran también las de estudio e investigación.

Cómo la función conservativa de los museos ha sido a la vez banalizada, sin considerar que la complejidad de la tarea de cuidar objetos con valor artístico y cultural se inscribe en una perspectiva muy amplia que afecta a las colecciones, que debe comprender significados tanto materiales como simbólicos⁶⁷, así la función educadora ha sido demasiadas veces delimitada simplemente a todas las tareas vinculadas a la relación con el público.

En realidad, las funciones conservativas y educadoras de los museos constituyen la razón de ser de este tipo de instituciones y, si bien son ejecutadas por profesionales especializados, tendrían que informar de igual medida sobre las acciones de todos los profesionales involucrados en los museos, desde el director hasta los funcionarios administrativos, desde los curadores hasta el personal encargado de la limpieza de las galerías.

Como se puede observar por todas las interpretaciones citadas y su distribución cronológica, la evolución de los conceptos asociados con la identidad y las funciones de las instituciones museísticas no es lineal, ni consecucional. Los conceptos mencionados han servido para prestar un nombre, o una definición, a fenómenos ya existentes, que se han manifestado con éxito particularmente en la práctica de algunas instituciones museísticas que, por sus dimensiones, poder político y

⁶⁴ Educational Institution/1929 – Excerpt from the Mission Statement of MoMA, New York, “Founded in 1929 as an educational institution, The Museum of Modern Art is dedicated to being the foremost museum of modern art in the world”.

⁶⁵ *Playground/2009* – Stefano Casciani, “Museum as Playground”, in: Domus Magazine, no. 931, December 2009.

⁶⁶ *Learning Place/2010-2013* – “Museums as learning places” - working group within the EU funded Project LEM - The Learning Museum, 2010-2013

⁶⁷ La definición es una interpretación de la publicación: Llamas Pacheco, R. (2014). Arte contemporáneo y restauración o como investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico. Madrid: Editorial Tecnos.

económico, u otros factores, han desarrollado múltiples funciones, trazando caminos sucesivamente seguidos por otros⁶⁸.

Entre los museos que han dejado las huellas más significativas a lo largo del siglo XX, sobresale el MoMA, que introdujo una cantidad de funciones del museo de arte contemporáneo, que sucesivamente han sido emprendidas por la mayoría de los museos de todo el mundo. En el desarrollo del nuevo canon de museo, el MoMA contribuyó particularmente a la creación de nuevos departamentos en el museo, entre los cuales destacan el de educación y de exposiciones internacionales; con la integración de todas las artes⁶⁹ que incluyeran disciplinas como la arquitectura y el diseño, el cine y la fotografía; con el desarrollo del marketing y de la publicidad dentro de sus estrategias corporativas; y con la creación de un centro de documentación abierto al público, del jardín de esculturas, de la cafetería y de la tienda⁷⁰. A través de todas estas iniciativas, y de su creciente papel político sobre todo en los años Cincuenta, el museo se convierte en un ente ágil, dinámico, siendo una de sus funciones la de integrarse en la comunidad como un elemento vivo agresivo en su inserción en la cultura⁷¹. Al principio, los objetivos del MoMA eran claros: educar, mostrar, coleccionar, el mejor arte moderno producido en el mundo⁷² y, a través

⁶⁸ Como es normal, la banalización de algunos conceptos o prácticas museísticas que han resultado exitosas en algunas instituciones ha sido inevitable; la búsqueda de fórmulas exitosas siempre resulta más atractiva y aparentemente fácil frente a la difícil tarea de hacer un análisis y construir programas en base a las específicas necesidades del contexto en el cual el museo se encuentra y a las necesidades de su colección.

⁶⁹ En este aspecto la influencia de la Bauhaus resulta significativa y es mencionada por varias fuentes. Además, Barr desde fin de los años Veinte viajó mucho en Europa, y quedó asombrado por las experimentaciones alemanas, alargando el horizonte de estas experiencias con la inclusión de disciplinas como la fotografía y el cine.

⁷⁰ Siendo consciente de su rol de paradigma museístico del siglo XX, entre 1999 y 2000 El MoMA organizó una serie de exposiciones tituladas “MomaStarts” en las cuales, a través de la consistente documentación del archivo del Museo, se evocan todas las iniciativas lanzadas por primera vez por el museo. En: *MoMA STARTS. MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK*: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/momastarts/> [consulta: 19 de marzo de 2019]

⁷¹ Ejemplos de su acción fue su participación en la vida social y política del país; durante la Segunda Guerra Mundial el MoMA participó organizando fiestas, abriendo el jardín a los soldados y exportando exposiciones a los campos de batalla, y mucho más. Su papel político siempre ha sido notable. Para profundizar más sobre este tema véase: De Santiago Restoy, C.I. (1999). *Los Museos de Arte Moderno y Contemporáneo: historia, programas y desarrollos actuales*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia Facultad de Letras Departamento de Historia del Arte, p.13. Disponible en acceso abierto en <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/201> [consulta: 20 de marzo de 2019]. Al respecto véase también: Llorente, J.P. (2008). *Op. cit.*

⁷² De Santiago Restoy, C.I. (1999). *Los Museos de Arte Moderno y Contemporáneo: historia, programas y desarrollos actuales*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia Facultad de Letras

de estos, implícitamente, aparece también la ambición de consagrar el papel definitivo de los museos en la validación crítica del arte. En este sentido su rol resulta fundamental por institucionalizar también una cantidad de experiencias que habían sido experimentadas de formas más tímidas por otras instituciones o movimientos artísticos como la Bauhaus. Sin embargo, a diferencia de muchas experiencias europeas a lo largo del siglo XX, su papel político-económico, imprescindiblemente vinculado con su dependencia por patrocinadores como Rockefeller, contribuye a introducir también la noción de museo como empresa, luego definitivamente consagrada en los años Noventa por el Guggenheim.

Thomas Krens, que por muchos años ha sido Director de Asuntos Internacionales de la Fundación Guggenheim, convirtiéndose en el emblema del sistema de franquicia aplicado a los museos⁷³, ya a finales de los años Ochenta no habla más del museo, sino de la industria del museo, describiéndolo como “supercapitalizado”, y con la necesidad de organizar una “gestión de activos”. Además, siempre usando el lenguaje de la industria, se refería a las actividades del museo (exhibiciones, catálogos, etc.) como productos que, para ser producidos eficazmente, ya no necesitarían de un curador con cualidades combinadas de investigador, escritor, director, sino de profesionales especializados en cada disciplina, y de un sistema de operaciones centralizadas a todos los niveles⁷⁴.

En este contexto también las colecciones empiezan a ser consideradas como bienes circulables de una institución a otra, intercambiables, como accesorios que pueden ser adquiridos o cedidos según las necesidades de la industria del museo. Como explica Krauss, a principios de los

Departamento de Historia del Arte, p.12. Disponible en acceso abierto en <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/201> [consulta: 20 de marzo de 2019].

⁷³ Entre sus iniciativas a lo largo de muchos años, destacan la ampliación de la colección Peggy Guggenheim en Venecia, la creación del Guggenheim de Bilbao, del Guggenheim de Berlín, del Guggenheim de Las Vegas (2001, cerrado en 2003), del Guggenheim Hermitage Museum en Las Vegas (2001, cerrado en 2008), y del Guggenheim de Abu Dhabi.

⁷⁴ “*Thom Krens constantly spoke not of the museum but of the “museum industry”, describing it as “overcapitalized”, in need of “mergers and acquisitions” and of “asset management”. And further, invoking the language of industry, he spoke of the museum’s activities – its exhibitions and catalogues – as “product”. (.....) to produce this “product” efficiently will require not only the break-up of older productive units – as the curator no longer operates as combined researcher, writer, director, and producer of an exhibition but will be increasingly specialized into filling only one of these functions – but will entail the increased technologization and centralization of operations at every level.*” En: Krauss, R. (1990). “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum” en *October*, Vol. 54 (Autumn 1990), pp. 3-17 (p. 15). <https://www.jstor.org/stable/778666> [consulta: 27 de enero de 2019]

Noventa, la noción de museo como guardián del patrimonio público deja el paso a la noción del museo como una entidad corporativa, con un inventario comercializable y la aspiración de continua expansión⁷⁵. En esta óptica, se asiste a la frecuente pérdida del valor de la especificidad de las colecciones, y al creciente afirmarse de una identidad de la institución museística que coincide con una marca. Las estrategias de *branding* aplicadas a los museos, se afirman con maniobras expansivas, el desarrollo del sector de la comunicación especializada, y gestiones que se dirigen a un éxito de tipo cuantitativo. El número de visitantes se convierte en el objetivo de las instituciones museísticas, y no en la consecuencia de sus programas, y todos los medios para aumentarlo aparecen justificados. Actualmente, la función de muchas instituciones museísticas, a pesar del desarrollo de objetivos educativos, aparece explícitamente comercial y capitalizada.

La abertura de museos Pompidou en otros centros, como el de Málaga, Metz, Bruxelles, y Shangai, o de centros como el de Abu Dhabi, se colocan en esta perspectiva, atrayendo una muchedumbre de visitantes, y desarrollando lo que parece un retículo de instituciones museísticas que abren y cierran como si fueran exposiciones temporales, y de exposiciones temporales que en cambio se institucionalizan. En todos los casos se reconoce la presencia de una red de producción del sistema del arte contemporáneo, que es distribuida en todo el planeta, y que es oportuno estudiar especialmente en su duración a largo plazo.

⁷⁵ Krauss comentando sobre: Philip Weiss (1990) "Selling the Collection", *Art in America*, vol. 78 julio 1990, pp. 124-31. En: *Ibidem*, p. 5.

1.2.2 La arquitectura en los museos de arte contemporáneo.

La arquitectura constituye el atavío bajo el cual se encuentran profundas dinámicas políticas, económicas, sociales y culturales. Uno de los ejemplos más llamativos de esta función de la arquitectura que convierte los museos, particularmente los de arte contemporáneo, en instituciones con muchas más finalidades que la de albergar las colecciones, fue la fundación en 1977 del Centro Cultural George Pompidou. Las revueltas parisinas del mayo de 1968, si bien plantearon una gran cantidad de cuestiones políticas, invocaban sobre todo un cambio cultural; los museos franceses no estaban excluidos de las críticas, representando una oferta cultural considerada todavía muy elitista y esnob. Cuando el gobierno seleccionó el proyecto de los jóvenes arquitectos Renzo Piano y Rogers, se asumió el riesgo de la novedad con el propósito de dar a los franceses algo novedoso, que fuera “mucho más que un museo”. La función expandida de museo ya había sido propuesta por el MoMA muchos años antes, sobre todo a través de innovaciones significativas en el sector de la museología, con la creación de variadas actividades colaterales a las expositivas. Pero lo que pasa con el Pompidou, está muy vinculado con la arquitectura. Es una arquitectura protagonista desde afuera, en la cual el público ya empieza a asumir su papel protagónico, siendo visible en la escalera transparente que atraviesa la fachada. Además, es una arquitectura que conlleva un mensaje. No se trata solo de una arquitectura contenedora con valores funcionales y estéticos, sino una arquitectura contenido, que contiene múltiples mensajes en uno: el museo es mucho más que un museo. La arquitectura se afirma como objeto en el contexto urbano y en algunos casos como alternativa al concepto de museo, que encarnaba un sistema superado, centrado en las colecciones. En el caso del Pompidou, se atribuyen al Museo, a través de su arquitectura, las funciones extrínsecas de estímulo de procesos de regeneración urbana y económica, y de transmitir los valores a la base del fenómeno de democratización de la cultura, o más bien el consumismo de la cultura, analizado por Baudrillard⁷⁶.

⁷⁶ Burgos Barrantes, B. (2009-2010). “Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico” en *Recensiones Bibliográficas. Revista museos.es* nº 5-6. http://ccfib.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev05-06/Recension_Lorente.pdf [consulta: 21 de enero de 2019]



Fig. 10: Centre Pompidou, París.

La experiencia del Pompidou sucesivamente ha sido aprendida y reinterpretada por el Guggenheim de Bilbao, que se diferencia del Pompidou por llevar la institución museística a una transformación comercial evidente y declarada que nunca se había visto antes. La creación del Guggenheim de Bilbao en 1997 ha constituido una operación casi científica, en la cual el gobierno local invita a un arquitecto famoso a realizar un museo que ya tiene la finalidad de convertirse en un modelo de negocio artístico, turístico, comercial e inmobiliario. En el caso del Pompidou la administración local había corrido el riesgo de apostar por un proyecto innovador realizado por dos jóvenes arquitectos al inicio de sus carreras, mientras en el caso del Guggenheim es la firma la que atrae el capital, para realizar un espacio expositivo y centro cultural en una ciudad hasta entonces sin atracciones famosas, que apostó por la marca Guggenheim. Asociando la marca, la ubicación del museo y su diseño, las obras y el marketing, el resultado, en general, ha sido positivo para la economía de la ciudad, con un aumento de millones de visitantes de todas partes del mundo.

El Guggenheim de Bilbao representa un modelo que ha tenido muchos émulos, no solo en el “sistema de franquicia” Guggenheim, tan estimado por Thomas Krens, y seguido ahora por museos como el Pompidou⁷⁷, el Louvre y otros, sino también por crear el antecedente para la multiplicación de muchas instituciones museísticas. Los gobiernos, al considerar el éxito de la experiencia hispano-estadounidense, se han motivado en este proceso de edificación museística continua, que ubica a los museos de arte contemporáneo en primera línea, como representantes de ese fenómeno de germinación de las que han sido definidas por Llorente “Catedrales de la Modernidad Urbana”⁷⁸.

Antonello Marotta en su *Atlante de los Museos Contemporáneos*⁷⁹, delinea varias tipologías arquitectónicas de estas catedrales de la modernidad urbana realizadas por arquitectos famosos, a través de las cuales los museos se imponen como iconos de la cultura contemporánea. Todas las tipologías mencionadas por Marotta, tanto arquitecturas con estilo “esencial”, “monolítico”, “teatral” como “de implante”, entre otros,

⁷⁷ El Pompidou con sus sedes en Metz (2010), Málaga (2015), Brussels (2018), Shanghai (2019), y el Louvre Abu Dhabi (2017). CENTRE POMPIDOU, PARIS: (<https://www.centrepompidou.fr/en/Professional-area/Premiere-sous-rubrique/International-offers> [consulta: 13 de febrero de 2019])

⁷⁸ Llorente, J.P. (1998). *Op. cit.*

⁷⁹ Marotta, A. (2010). *Atlante dei musei contemporanei*. Milano: Skira.

tienen un carácter peculiar, con la función de afirmar una identidad, un mensaje, que está sólidamente relacionado con el concepto de *branding* del museo. La arquitectura parece ofrecer algo cierto, una perfecta combinación de estética y función social que es difícil contestar, ya que su impacto en el contexto urbano se manifiesta en forma explícita y concreta. Las formas son tan increíbles y fascinantes, sean arquitecturas de tipo más escultóricas como las de Zaha Hadid, o más minimalistas como la de Yoshio Taniguchi, que el público queda asombrado hasta olvidarse, en algunos casos, del contenido del museo.

El 22 de septiembre de 2017 ha abierto al público el Zeitz MOCAA de Ciudad del Cabo, Sudáfrica, uno de las numerosas recientes reconversiones arquitectónicas dedicadas al arte contemporáneo, que ha tenido una amplia cobertura mediática en el mundo del arte y en la prensa internacional. El gigantesco edificio, que previamente funcionaba como silo para el grano, había sido abandonado en 1990 y posteriormente fue reconvertido por el arquitecto británico Thomas Heatherwick. El museo incluye 80 galerías, 18 espacios educativos, depósitos, áreas de conservación, los siempre presentes restaurantes, cafés y tiendas. El espacio expositivo alberga numerosas exhibiciones temporales y una conspicua colección permanente dedicada prevalentemente al arte contemporáneo del continente africano, creada por el principal patrocinador del Museo, el empresario alemán Jochen Zeitz.

La prensa internacional ha definido la institución del Zeitz MOCAA como la fundación de una “Tate Modern Africana”⁸⁰, o también un museo que procura desempeñar la misma función del Guggenheim y MoMA⁸¹. Estas definiciones no solo reflejan la subyacente idea de que siempre estas nuevas instituciones tienen que seguir el ejemplo de museos iconos de la cultura occidental, según la consueca receta compuesta por un proyecto arquitectónico magnífico, posiblemente una colección importante puesta a disposición por un patrocinador, y fuertes intereses

⁸⁰ “Africa's Tate Modern' – Cape Town's Zeitz-Mocaa gallery opens” (2017) en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/travel/2017/sep/21/cape-town-zeitz-mocaa-art-museum-africa-open-september-2017> [consulta: 20 de marzo de 2019]

Blackman, M. (2018). “Zeitz Mocaa: Africa's private 'Tate Modern' must do more for its public” en *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/comment/africa-s-private-tate-modern-must-do-more-for-its-public> [consulta: 20 de marzo de 2019]

⁸¹ Putsch, C. (2017). “MOCAA: This Cape Town Museum Is Africa's Answer To The MoMA” en *Worldcrunch*. <https://www.worldcrunch.com/food-travel/mocaa-this-cape-town-museum-is-africa39s-answer-to-the-moma> [consulta: 17 de marzo de 2019]

comerciales, sino también revelan el tipo de expectativas de impacto social, o más bien comercial, que el Museo tendría que generar a partir de su arquitectura.

Es sabido que la creación de nuevas instituciones museísticas siempre atrae numerosos visitantes, los cuales no dejan de expresar sus primeras impresiones en los espacios dedicados en la web. En una de las páginas dedicadas al Zeit MOCAA del conocido sitio web estadounidense TripAdvisor, que proporciona reseñas de contenido relacionado con viajes, algunos visitantes han comentado:

“Like MONA in Tasmania, Australia, it's actually not all about the art. The building is stunning, the exhibition spaces are very good, the sculpture garden on the 6th floor was wonderful and a glass of chilled Sth African wine while admiring the view was very enjoyable. If you like the art as well, that's a bonus! I liked some of it, didn't like others but thoroughly enjoyed the whole experience”.

“I don't know much about art but still find it very deep when I look at it. It's amazing how art can connect you hanging in there from people all over the world. Building better than the art”.

*“I went to this place because I had seen it on "60 minutes" in the US. I felt that it had been overhyped. The concept is great, but I did not feel that they have enough art yet to justify the entrance fee. However, the building has been modified and is beautiful inside. I would still recommend the visit”.*⁸²

A pesar de la subjetividad de estos comentarios, a los cuales afortunadamente corresponden otros (pocos) más positivos hacia la colección, lo que prevalece es que en cualquiera de ellos la estructura arquitectónica siempre es protagonista de una impresión muy positiva.

⁸² T.A.: “Al igual que MONA en Tasmania, Australia, en realidad no se trata solo del arte. El edificio es impresionante, los espacios de exhibición son muy buenos, el jardín de esculturas en el sexto piso fue maravilloso y una copa de vino africano mientras admiraba la vista fue muy agradable. Si te gusta el arte también, ¡eso es una ventaja! Me gustó un poco, no me gustaron otros, pero disfruté muchísimo de toda la experiencia”

“No sé mucho sobre arte, pero aún lo encuentro muy profundo cuando lo miro. Es sorprendente cómo el arte puede conectarte colgando allí de personas de todo el mundo. Construyendo mejor que el arte ”.

“Fui a este lugar porque lo había visto en” 60 minutos “en los Estados Unidos. Sentí que había sido sobrevalorado. El concepto es excelente, pero no sentí que todavía tengan suficiente arte para justificar la tarifa de entrada. Sin embargo, el edificio ha sido modificado y es hermoso por dentro. Todavía recomendaría la visita”.

En: https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g312659-d12926847-Reviews-Zeit_MOCAA-Cape_Town_Central_Western_Cape.html [consulta: 20 de agosto de 2018]

La arquitectura es inmediata, genera una situación de inmersión en el estupor y la maravilla, mientras las opiniones sobre la colección son más variadas e incluyen el desconcierto que el arte contemporáneo a menudo genera en los públicos.



Fig. 11: Zeitz MOCAA - Museum of Contemporary Art Africa, Ciudad del Cabo. Proyecto de Heatherwick Studio.



Fig. 12: MAXXI – Museo Nacional de las Artes del Siglo XXI, Roma. Proyecto de Zaha Hadid.

Asimismo, si se leen los comentarios en Tripadvisor sobre el MAXXI, Museo de las Artes del siglo XXI en Roma, se nota que la mayoría de los comentarios está dedicada a la celebración del genio de Zaha Hadid y de la arquitectura del museo y casi nada aparece acerca de la colección⁸³, evidenciando que en muchos casos para el público el concepto de institución museística corresponde con la presencia de un edificio, y posiblemente un edificio que sorprende.

En el curso de los meses de colaboración con el Museo MAXXI de ROMA me encontré casualmente en una cena en la cual una persona conocida manifestó su gran apreciación por el Museo. Al preguntar sobre cuáles eran realmente los elementos de valoración y apreciación del Museo, la respuesta fue “Por cierto es un sitio encantador donde me puedo tomar un café”. Aun viviendo en Roma, la respuesta resultó limitante y fue también inspiradora para considerar cuál es la relación espontánea del público con este tipo de instituciones, donde el continente parece superar el contenido.

Otro estímulo nació en el curso de una entrevista llevada a cabo con los profesionales del Middelheim, Museo-Parque en Amberes⁸⁴, durante la cual se mencionó la experiencia de un visitante que, al llegar a la tienda del museo preguntó dónde estaba el Museo. Esta pregunta parece ser bastante frecuente en el Middelheim, ya que se trata de un Museo Parque donde la colección está expuesta en el exterior, y los únicos edificios presentes corresponden al almacén, un espacio para actividades educativas, la tienda y café, y las oficinas. Al llegar al museo algunos visitantes se encuentran bastantes decepcionados al no encontrar un edificio donde generalmente se expone la colección, y que comportaría un código comportamental respecto a la colección muy diferente de lo que se actúa en el parque.

¿Se puede considerar realmente un museo si solo hay contenido/colección al aire libre y no hay continente, o sea estructura arquitectónica? Por otro lado, podríamos preguntar también lo contrario: ¿Se trata realmente de un museo cuando hay espacios expositivos y no hay una colección permanente?

⁸³https://www.tripadvisor.es/Attraction_Review-g187791-d606204-Reviews-MAXXI_Museo_Nazionale_delle_Arti_del_XXI_Secolo-Rome_Lazio.html [consulta: 13 de febrero de 2019]

⁸⁴ Entrevista completa en Anexos.



Fig. 13: Middelheim Museum, Amberes.

En la web del ICOM la definición de museo podría responder a nuestras preguntas:

“El museo es una institución sin fines de lucro, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines educativos, de estudio y recreo”⁸⁵.

Según esta definición, en la cual se mencionan las funciones de adquirir y conservar, parece que la presencia de una colección es determinante para la identidad de la institución museística. Sin embargo, la percepción del público parece no corresponder plenamente con esta definición, quizás porque los casos en los cuales una institución se denomina Museo sin tener una colección son mucho más numerosos que en los que existe una colección y no un edificio.

Además, los casos de instituciones denominadas museos que no tienen colección, muestran claramente cómo la arquitectura se convierte en

⁸⁵ <https://icom.museum/es/news/the-challenge-of-revising-the-museum-definition/> [consulta: 13 de febrero de 2019]

contenido, desempeñando la función de llave maestra para vivir una ambicionada experiencia sensorial del museo. Por ejemplo, la web del Museo de Arte Contemporáneo de Denver describe la institución de este modo:

*“The Museum of Contemporary Art Denver (MCA Denver) explores the art and culture of our time through rotating exhibitions and public educational programs. (...) MCA Denver offers a wide range of exhibitions promoting creative experimentation with art and ideas. (...) MCA Denver opened its new, 27,000-square foot, environmentally sustainable facility in lower downtown Denver designed by acclaimed architect David Adjaye of Adjaye Associates (UK). The building, Adjaye's first museum commission, was designed to minimize boundaries between the exterior spaces of the city and the interior galleries of the museum. Hidden skylights fill the interior spaces with natural light. Windows look out on the streets of the central Platte Valley”.*⁸⁶

Asimismo, otro famoso ejemplo estadounidense de “Museo” sin colección, el Mass Moca - Massachussettes Museum of Contemporary Art, se describe así:

*“With vast galleries and a stunning collection of indoor and outdoor performing arts venues, MASS MoCA is able to embrace all forms of art (...) MASS MoCA exhibits art by both well-known and emerging artists, focusing on large-scale, immersive installations that would be impossible to realize in conventional museums. The broad-shouldered, raw industrial character of our soaring galleries (with 250,000 square feet of open and often naturally lit space) has proven both inspiring and liberating to artists”.*⁸⁷

⁸⁶ T.A.: *El Museo de Arte Contemporáneo de Denver (MCA Denver) explora el arte y la cultura de nuestro tiempo a través de exposiciones rotativas y programas educativos públicos. (...) MCA Denver ofrece una amplia gama de exposiciones que promueven la experimentación creativa con arte e ideas. (...) MCA Denver abrió su nueva instalación sostenible de 27,000 pies cuadrados en el centro de Denver, diseñada por el aclamado arquitecto David Adjaye de Adjaye Associates (Reino Unido). El edificio, la primera comisión del museo de Adjaye, fue diseñado para minimizar los límites entre los espacios exteriores de la ciudad y las galerías interiores del museo. Los tragaluces ocultos llenan los espacios interiores con luz natural. Las ventanas dan a las calles del valle central de Platte. En: MUSEUM OF CONTEMPORARY ART DENVER: <https://mca-denver.org/about> [consulta: 13 de febrero de 2019]*

⁸⁷ T.A.: *“Con vastas galerías y una impresionante colección de lugares de artes escénicas interiores y exteriores, MASS MoCA es capaz de abarcar todas las formas de arte (...) MASS MoCA exhibe arte de artistas conocidos y emergentes, centrándose en instalaciones inmersivas a gran escala que sería imposible de realizar en los museos convencionales. El carácter industrial crudo y de hombros anchos de nuestras galerías elevadas (con 250,000 pies cuadrados de espacio abierto y,*

Es interesante notar cómo aquí la palabra “collection” ha sido adoptada para describir un conjunto de “art venues”, cómo la institución se presenta como alternativa a los “museos convencionales”, y cómo la función del espacio no es solo la de asombrar al público, sino también la de favorecer la creatividad y la inspiración de los artistas invitados.

Estos solo constituyen algunos ejemplos que indican de qué manera el papel dominante de la arquitectura en los museos de arte contemporáneo influye tanto en la experiencia de los visitantes, como en el desmontaje del concepto tradicional de museo centrado en una colección. Rosalind Krauss en su ensayo “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, publicado en 1990 pero todavía increíblemente actual, expresa claramente cómo el museo contemporáneo presenta al sujeto en un campo donde la experiencia no reside más en la historia, representada por una colección, sino en el espacio mismo.⁸⁸

Este espacio, que hemos visto puede resultar sorprendente y fascinante, reserva también aspectos problemáticos. No todo lo que brilla es oro, y la excesiva producción museística tiene la doble faz de la fidelización del público y de banalización de la experiencia, con muchos museos que proponen fórmulas similares. Bonami, siempre atento a lo que se refiere a la percepción del público respecto a la experiencia museística, advierte:

*“The experiences and the risks we undertake today are pre-cooked. The same few architects build major museums buildings, because their work comes pre-packaged as a success story. Their work is already famous before it is even designed.”*⁸⁹

a menudo, con luz natural) ha demostrado ser inspirador y liberador para los artistas”. . MASSACHUSETTS MUSEUM OF CONTEMPORARY ART: <https://massmoca.org/about/> [consulta: 13 de febrero de 2019]

⁸⁸ La posición de Rosalind Krauss sobre estas instituciones es muy negativa: “We are having this experience, then, not in front of what could be called the art, but in the midst of an oddly emptied yet grandiloquent space of which the museum itself – as a building – is somehow the object. Within this experience, it is the museum that emerges as powerful presence and yet as properly empty, the museum as a space from which the collection has withdrawn. For indeed the effect of this experience is to render it impossible to look at the paintings hanging in those few galleries still displaying the permanent collection”. En: Krauss, R. (1990), *Op. cit.*, p. 4.

“The industrialized museum has a need for the technologized subject, the subject in search not of affect, but of intensities, the subject who experiences its fragmentation as euphoria, the subject whose field of experience is no longer history, but space itself.” En: *Ibidem.* p.17.]

⁸⁹ T.A.: “Las experiencias y los riesgos que asumimos actualmente son ya elaborados. Los mismos pocos arquitectos construyen museos monumentales, porque su trabajo llega prefabricado como una historia de éxito. Su trabajo ya es famoso antes de que el proyecto sea diseñado”. En: Bonami, F., Rodrigues Widholm, J. y Van Eck, T. (2005). *Universal experience: art, life, and the tourist's eye.* [catálogo de exposición, Chicago, Museum of Contemporary Art, 12 febrero-5 junio 2005]. Chicago: Museum of Contemporary Art, p. 20-21.

El museo sigue siendo un emisor de cultura, pero su posibilidad de convertirse en un estimulador de pensamiento crítico es reducida, aplastada por el afán de confecciones comercialmente “ganadoras”.

Una función desequilibrada del museo, a favor de una arquitectura espectacular determina, asimismo, consecuencias significativas en los programas expositivos y conservativos de los museos. Por ejemplo en un museo-escultura como es el MAXXI de Roma, proyectado por la celebre arquitecta Zaha Hadid, resulta bastante difícil exponer obras de pequeño formato sin reducir el espacio existente a través de modificaciones. La estructura es tan dominante que las elecciones curatoriales están fuertemente vinculadas por un espacio mueble, dinámico y de dimensiones gigantescas. Obras de gran formato son más frecuentes en este espacio inmenso, pero implican la necesidad de depósitos más grandes que los existentes, un cierto número de personas involucradas y herramientas específicas para su desplazamiento, y elevadores adecuados. Todo eso tiene un impacto concreto en la vida cotidiana del museo, y debería tener un peso mayor en la adopción de decisiones respecto a la inversión de recursos. No es posible pensar un museo escultura sin considerar en detalle las consecuencias en la colección, y en cómo ésta será percibida por el público.

Se trata de temas comunes a muchas instituciones, que lamentablemente se debaten solo entre los profesionales encargados de la colección, sin que todos los sectores interesados en la gestión museística tengan una conciencia conjunta y realista de esta problemática, con consecuencias en la selección curatorial que finalmente llega al público.

Frecuentes son los casos en los cuales se exige que la colección se adapte a la estructura, raros parecen los en que un proyecto arquitectónico empiece a partir de las necesidades de un depósito funcional de la colección, que permita un desplazamiento sencillo para el mayor uso de las colecciones, y que a su vez sea visitable.

En la web del museo MARCO de Monterrey, México, se lee:

“La idea de formar un museo de arte contemporáneo en Monterrey surge hace más de quince años. (...) Se decide entonces iniciar este proyecto con la construcción del edificio, que ha servido como el espacio más característico de la ciudad en donde hacer conciencia del arte, para después ir conformando la colección representativa del museo. Al no haber una colección formada desde el principio, la edificación del museo se desarrolló con mayor libertad. Las galerías se plantearon lo más flexibles posible al darles diferentes alturas y posibilidades de transformación. (...)

No obstante, el proyecto no se limita a un museo como lugar de exposición. A lo largo de su existencia se ha consolidado como una institución de difusión cultural. Como tal, organiza conferencias y conciertos, ofrece servicios educativos, imparte talleres. Es mucho más que un museo: se trata de un lugar comunitario de encuentro y de creación”⁹⁰.

Aquí la presencia de una colección es percibida casi como un impedimento para una expresión libre de la arquitectura, y el proyecto “no se limita a un museo como lugar de exposición”, como si esa fuera una tarea sencilla. De hecho, el afán propositivo de algunas instituciones museísticas parece indicar una desvaloración del significado de las exposiciones, que se convierten en puro espectáculo, y de la colección, que se convierte en puro accesorio.

¿Es realmente necesario invertir tantos recursos en arquitecturas espectaculares cuando siempre faltan los recursos para investigar y cuidar las colecciones para que sean accesibles a un público más amplio?

En el sector de la mediación museística se habla frecuentemente de accesibilidad de las obras en términos intelectuales. Si la comprensión del arte contemporáneo es difícil para el amplio público, ¿es realmente necesario invertir de manera considerable en arquitecturas espectaculares, que atraen grandes números de visitantes, pero los dejan decepcionados o indiferentes frente a las obras?

Las exposiciones y el cuidado de las colecciones son tareas muy complejas, cuando se basan en investigaciones que producen contenidos estimulantes para el público y lo atraen a través de propuestas críticas e innovadoras. La arquitectura no tiene que quedar al margen de este proceso, sino formar parte de este, a través de su funcionalidad estética con la cual las obras y su estructura se valoran en un proceso recíproco.

La búsqueda de soluciones sustentables, a través de las cuales encontrar una armonía entre continente y contenido, entre arquitectura y colección, promoviendo el trabajo de jóvenes arquitectos, ayudaría en definitiva al acercamiento del público al arte contemporáneo no como un bien de lujo, colocado en estructuras que por sí mismas invocan el lujo, como si fueran galerías de arte comerciales, sino como una disciplina de investigación y fascinación.

⁹⁰ MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE MONTERREY: <http://www.marco.org.mx/educacion/files/assets/downloads/page0013.pdf> [consulta: 20 de marzo de 2019]

1.2.3 Cambios en la producción artística: movimientos que han influido en el cambio en las funciones del museo y en las exposiciones.

En la transformación de las instituciones museísticas todo está interconectado: fenómenos históricos, sociales, económicos, y por cierto artísticos. La disolución de las fronteras entre los lenguajes, la valorización de los procesos más que de la obra acabada, el protagonismo del público y la desmaterialización del objeto, y la utilización de las tecnologías digitales son algunas de las transformaciones artísticas que pueden asociarse a las actualizaciones en las formas de documentar, catalogar, preservar y exponer las obras de arte⁹¹. Estos procesos están en la base de algunos movimientos artísticos, que han contribuido en la evolución del museo de espacio de mediación entre las obras y las personas a espacio de experimentaciones enredadas con las prácticas artísticas.

Entre estos movimientos, destacan particularmente el *Arte Conceptual* y el *Minimalismo*, que han tenido un impacto importante en la que es la percepción actual del arte contemporáneo; a través del *minimalismo* el espectador establece una nueva relación con el espacio entorno a la obra, que adquiere una dimensión física y simbólica siempre creciente, incluso en la pretendida neutralidad de la estética del “cubo blanco”. Los efectos creados por la luz y por la estructura del ambiente se hunden con las obras⁹², para posicionar al espectador dentro un contexto abierto a interpretaciones siempre nuevas.

Asimismo, tanto el *arte conceptual*, en sus múltiples declinaciones, como el *minimalismo* en particular, establecen nuevos parámetros estéticos, donde los materiales puros y los conceptos asociados con los procesos creativos constituyen valores que superan la importancia del objeto único, realizado por mano del artista. La autenticidad de la obra no

⁹¹ Noronha, E. (2010). “Museos de Arte Contemporáneo: una estrategia de abordaje” en *Interartive.com* <https://interartive.org/2010/01/museocontemporaneo> [consulta: 17 de marzo de 2019]

⁹² *Minimalism’s ambition was to leave the domain of what he called “relational aesthetics” and to “take relationships out of the work and make them a function of space, light, and the viewer’s field of vision. (...)”* Krauss comentado sobre Morris, R. (1968). “Notes on Sculpture” en G. Battcock, ed. *Minimal Art*, New York: Dutton. En: Krauss, R. (1990). *Op. cit.*, p. 8. En propósito véase también: Maurice Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*, trad. Colin Smith, London: Routledge, reportado en: *Ibidem*. p. 9.

reside mas en el gesto artístico, ya que el objeto puede ser replicado en varias formas que, no obstante la repetición, en el espacio del museo logran aumentar su aura. El museo ya no es más el lugar donde se preservan objetos originales, únicos y irremplazables, sino el lugar donde se puede mirar a objetos sencillos y comunes desde otra perspectiva, destacando aspectos invisibles de algo que aparentemente es muy visible.



Fig. 14: Donald Judd, 15 Untitled Works in Concrete 1980 – 1984 (particular). Judd Foundation, Chinati, Marfa, Texas.

Como había justamente intuido e ironizado Duchamp a principio del siglo XX, la dimensión museística tiene el poder de ennoblecer los objetos comunes, sean las formas puras y los materiales repetitivos del minimalismo, o los objetos cotidianos elevados a fetiches con el Pop Art, o las ideas materializadas en las varias formas del Arte Conceptual.

Además de estas experiencias, el *Land Art* representa un caso particular, en el cual se encuentra tanto la negación como la afirmación del concepto tradicional de museo. Como principio, con el *Land Art* la obra no necesita más de la institución museística para ser mostrada, ya que

puede ser disfrutada de una forma espontánea y libre en la naturaleza, fuera de cualquier estructura⁹³. Si los museos representan las catedrales de la modernidad urbana, el *Land Art* muestra la posibilidad de una espiritualidad del arte fuera de las convenciones, donde el ser humano se encuentra frente a la obra en una dimensión de oración y contemplación, que tradicionalmente pertenecía más al espacio del museo. La típica separación natura-cultura de matriz occidental, que claramente la institución museística contribuye a crear, con el *Land Art* estaría resuelta. Sin embargo, muchas obras de artistas como Richard Long, Robert Smithson, Walter De Maria y otros exponentes del *Land Art* presentan sus obras en los museos a través de objetos representativos, fotografías que, en este modo, permiten que la obra pueda ser disfrutada en otros lugares. Como un evangelio, para que sea compartida por comunidades en otros lugares del mundo, la obra necesita de sus iconos, reliquias y de su iglesia, o sea, el museo. Así la que tenía que ser una forma artística independiente de la institución museística, al final la necesita. Las fotografías, documentos y obras, constituyen la única parte conservable de una forma de arte efímera, donde el tiempo mismo constituye parte de la obra, que se cumple en la transformación de la naturaleza.

Otra manifestación artística que puede resultar interesante por su relación a veces contradictoria con el museo en cuanto institución es el *Street Art*. En principio el *Street Art* es una manifestación artística de tipo efímero que nace en la calle, y es creada para que pertenezca al contexto urbano, hasta cuando no sea borrada por otra obra o vandalismo, o la comunidad decida conservarla. Sin embargo, la aparición de museos de *Street Art*, o *Museos de Arte Urbano*, es un fenómeno en aumento; museos como el Urban Nation Museum for Urban Contemporary Art en Berlín⁹⁴, el ART 42⁹⁵ en París o el MAU, Museo de Arte Urbano de Torino⁹⁶, entre otros, son fundados con la aspiración de reunir y conservar en un único sitio algunas de estas manifestaciones artísticas. Se trata de organizaciones de varios tipos, en algunos casos fundadas por los mismos artistas, pero más frecuentemente fundadas

⁹³ Putnam, J. (2001). *Art and Artifact. The Museum as Medium*. New York: Thames & Hudson, p.27.

⁹⁴ URBAN NATION, BERLIN: <https://urban-nation.com/museum/> [consulta: 20 de marzo de 2019]

⁹⁵ ART42, PARIS: <http://www.art42.fr/fr/collection.html> [consulta: 20 de marzo de 2019]

⁹⁶ MUSEO D'ARTE URBANA, TORINO: <http://www.museoarturbana.it/en/history/> [consulta: 20 de marzo de 2019]

por administraciones locales que quieren distinguirse con iniciativas novedosas en comparación con instituciones culturales tradicionales. Sin embargo, adoptando la denominación de museos, parecen declarar aptitudes contrastantes respecto a la institución museística; por un lado pretenden cambiarla, desarrollando una función de ruptura a través del tipo de obras y contenidos presentados, mientras por el otro, buscan coleccionar, registrar, cuidar y estudiar manifestaciones artísticas que se consideran únicas e irrepetibles, en riesgo de extinción, y se conforman a la función más tradicional del museo, la conservadora.

Así, en la evolución de la institución museística, la relación con las transformaciones del arte presenta muchas ambivalencias. Manifestaciones artísticas como *Land Art* y *Street art*, nacen para salir del museo, para acabar confirmando el museo y sus funciones, mientras *Arte Conceptual* y *Minimalismo*, aunque parecen celebrar la dimensión museística, en realidad la transforman profundamente.

En fin, otra experiencia fundamental en la reflexión sobre la influencia de distintas manifestaciones artísticas en la evolución de la institución museística es la representada por las variadas formas de *Arte Participativo* y *Arte Relacional*, que se han desarrollado a lo largo del siglo XX, y siguen todavía hoy.

Las obras de arte participativo abren la puerta al diálogo directo entre el público y el artista, y requieren la participación de un espectador o de toda una comunidad en modos que van desde la interacción física con los materiales de las obras hasta el involucramiento de las personas en el proceso creativo y su contribución a la obra a varios niveles. Aunque las obras participativas suelen ser iniciadas por artistas individuales, dependen de otros para su función y significado⁹⁷.

Estas prácticas artísticas han sido desarrolladas en el tiempo con diferentes declinaciones, y propuestas por artistas muy diferentes, desde las experiencias de los artistas de Fluxus en los años 60 y 70, que incorporaron la participación del público en las *performances* y en los *happenings*, hasta la realización de obras participativas que exploraban el cuerpo del espectador en relación con los materiales y el espacio, como las propuestas por Lygia Clark y Robert Morris⁹⁸. Hoy artistas como Ernesto Neto, Carsten Holler solo por mencionar algunos, bien

⁹⁷ Moomaw, K. (2016). "Collecting participatory art at the Denver Art Museum", *Studies in Conservation*, Vol 61, supplement 2: *Saving the now. Crossing boundaries to conserve contemporary works. IIC 2016*. Los Angeles Congress Preprints, p. 130.

⁹⁸ *Ibidem*.

representan este tipo de prácticas y la voluntad de crear situaciones a través de las cuales se transforma tanto el museo en su identidad institucional, como los visitantes que participan en el diálogo con el artista.

Como en el caso de estas manifestaciones artísticas, sería posible teorizar sobre muchas otras en relación con la evolución del museo, incluyendo otros aspectos que aquí no encuentran el espacio y la profundidad necesaria para ser discutidos apropiadamente. No obstante, en el contexto de esta investigación resulta necesario subrayar cómo la identidad y las funciones de la institución museística han sido condicionadas por una cantidad de factores y, entre estos, las transformaciones artísticas han jugado un papel significativo.



Fig. 15: Carsten Holler. *Mirror Carousel*, 2005. En la exposición: *Carsten Höller: Experience*, The New Museum, New York, octubre 2011- enero 2012.

1.3 Exposiciones de Arte Contemporáneo. Evolución y tipologías de exposiciones que influyen en la percepción del sector por parte del público.

1.3.1 Exposiciones de arte contemporáneo: importantes transformaciones.

*Exhibitions are where artworks meet the public.*⁹⁹

La historia de las exposiciones en los últimos veinte años se ha desarrollado como un área de investigación que ofrece informaciones e interpretaciones históricas determinantes para una comprensión articulada de lo que fueron las experiencias artísticas entre el siglo XIX y el siglo XXI.

A través de la historia de las exposiciones es posible construir múltiples narrativas de las cuales emergen las actividades de los museos, de las galerías comerciales, de las bienales, y las transformaciones en los roles profesionales desempeñados por los actores involucrados en su organización.

Además, esta perspectiva está relacionada con el tema de la formación de los públicos para los cuales las exhibiciones fueron creadas. De hecho, el origen de las exposiciones de arte contemporáneo está estrechamente vinculado con el término del arte para la aristocracia y con la formación en Europa de una clase media en el contexto de los cambios sociales del siglo XIX. Por ejemplo, el *Salón des Refuses* de 1863 no resulta significativo solo por las innovaciones artísticas de los artistas representados¹⁰⁰, sino porque a través de la oportunidad que Napoleón III ofreció a Manet, Monet, Degas, Renoir, Pissarro y otros de exponer en el Palais de l'Industrie, el público tuvo la posibilidad de ver lo que había sido excluido por el jurado, y de juzgar el valor artístico de las obras. Por lo tanto, la exhibición representó un momento de fortalecimiento tanto

⁹⁹ Altshuler, B. (2013). *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, Volume 2: 1962-2002*. London: Phaidon Press, p. 11.

¹⁰⁰ Si bien en el Salón fue expuesto en público por primera vez *Le déjeuner sur l'herbe*, de Manet, la exposición incluía también obras que no rompían tanto con la Academia, como sucedió en cambio en 1864 y 1868. Este dato solo sirve para recordar que en algunos casos la historia del arte ha tomado casos como este del Salón de Refuses para crear iconos historiográficos de situaciones particulares.

de los artistas, como del público que podía expresar sus sentimientos sobre el arte moderno¹⁰¹.

Desde fines del siglo XIX hasta el día de hoy las exposiciones de arte moderno y contemporáneo han evolucionado notablemente, añadiendo otras funciones a las que predominaban hasta la mitad del siglo XX, o sea la de representar los avances más recientes del arte, y promover la actividad de artistas vivos o recién fallecidos. Entre estas funciones, no se puede negar que, en general, las exposiciones siempre han tenido una función comercial, implícita e involuntaria en algunos casos, y más evidente en otros, pero siempre inevitable. Las obras, al ser expuestas, adquieren un nuevo estatus, donde una eventual colocación en la historia del arte y en el comercio influye sobre su valoración por parte del público.

Por cierto, en las exposiciones de finales del siglo XIX las obras prevalecían sobre cualquier otra cosa, incluso los visitantes. Las modalidades expositivas en los ‘Salón’ se caracterizaban por una saturación del espacio, en el cual reinaban, en particular, obras de pintura destinadas en general a un público aristocrático, mientras que con el avance de las vanguardias artísticas y el establecimiento de un mercado del arte accesible a la clase media, las obras se reducen de tamaño y necesitan ser valoradas para atraer a un público más burgués. Otro aspecto relacionado con la prevalencia de las obras en las salas expositivas en el siglo XIX es también el aspecto práctico: los museos todavía no habían desarrollado un sistema de depósitos, por tanto, todas las obras quedaban necesariamente a la vista del público.

Las modalidades expositivas evolucionaron a principio del siglo XX con la creación de numerosos museos de arte contemporáneo, y el contextual progreso de la historia del arte y de la museología. En efecto, los museos empiezan a introducir sistemas innovadores de exposición, con el objetivo de que las obras cumplieran un papel protagónico. Entre estos sistemas, el que ha predominado todo el siglo y todavía sigue predominando es el denominado en 1976 por Brian O’ Doherty el “cubo blanco”¹⁰². Los orígenes del cubo blanco generalmente se atribuyen al MoMA de Alfred Barr, que en 1936 montó la exposición Cubismo y Arte Abstracto, en la cual las obras se exhibían en paredes blancas, distanciadas las unas de las otras, ya que cada pintura y escultura tenía

¹⁰¹ Altshuler, B. (2008). *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History, Volume 1: 1863-1959*. London: Phaidon Press, p. 13.

¹⁰² O’Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC.

que manifestarse por sí misma, provocando un impacto visivo en el espectador. Sin embargo, esta modalidad no era totalmente nueva y fue, en realidad, el resultado de un proceso largo, y de muchas experimentaciones en distintos países, que el MoMA contribuyó a “institucionalizar”. En Alemania, por ejemplo, la estética del cubo blanco se afirmó a principio del siglo XX en relación con la creciente abstracción del arte moderno; los artistas de grupos como De Stijl y la Bauhaus prefirieron exhibir su obras contra paredes blancas, para minimizar la distracción, y usar las paredes blancas en función del enmarcado neutro¹⁰³.

Además, las paredes blancas fueron interpretadas de forma simbólica por los nazis, que consideraron el color blanco representativo de conceptos de pureza y racionalidad, e intentaron usarlo de una manera instrumental para hacer resaltar la que consideraban una irracionalidad sin sentido de los artistas vanguardistas del momento. En 1937, el público alemán tuvo la oportunidad de visitar la exposición de *Arte Degenerado*, organizada con el objetivo de mostrar una selección de obras confiscadas por su carácter no conforme a la retórica del régimen nazista. Si bien el objetivo de esta exposición era el de desprestigiar las obras y ridiculizarlas, el evento tuvo una de las más altas concurrencias de visitantes del siglo¹⁰⁴. Durante ese período hubo experimentaciones de tipo completamente diferente, como la del Landesmuseum de Hanover, donde en 1920 el director del museo había hecho reinstalar la colección en galerías que, a través de colores y decoraciones, tenían que inmergir al visitante en la atmósfera de cada período histórico artístico¹⁰⁵.

¹⁰³ “The aesthetic was introduced in the early twentieth century in response to the increasing abstraction of modern art. With an emphasis on colour and light, artists from groups like De Stijl and the Bauhaus preferred to exhibit their works against white walls in order to minimise distraction. The white walls were also thought to act as a frame, rather like the borders of a photograph. A parallel evolution in architecture and design provided the right environment for the art.”. En: TATE, LONDON: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/w/white-cube> [consulta: 22 de febrero de 2019]

¹⁰⁴ “In 1937 the German public was able to see a selection of the confiscated works brutally presented in the “Degenerate Art” exhibition, whose attendance, ironically, was the greatest of any modern art show of the century”. En: Altshuler, B. (2008). *Op. cit.*, p.16. El MoMA ha inaugurado recientemente una exhibición “digital”, con fotografías de las instalaciones de la exposición Arte Degenerado del 1937: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3868?locale=it> [consulta el 22 de febrero 2019]

¹⁰⁵ Altshuler, B. (2005). *Op. cit.*, p. 5. El Landesmuseum de Hanover museo se hizo famoso por el “abstract Cabinet”, diseñado en 1927-28 por El Lissitzky. Para profundizar mas sobre este tema véase: SFMOMA’s Open Space: <https://openspace.sfmoma.org/2013/01/proposal-for-a-museum-el-lissitzky/> [consulta 20 marzo de 2019]



Fig.16: Exposición "Degenerate Art", Monaco, 1937.



Fig. 17: El Lissitzky, *Abstract Cabinet*, 1927-28. Landesmuseum, Hanover.

Estos casos de la primera mitad del siglo XX, más allá de los cuales se podrían encontrar muchos otros, demuestran de qué manera la cuestión de la valoración de las obras o de temas históricos artísticos se refleja en las estrategias museográficas que tienen por objeto crear un “efecto” particular en la experiencia del espectador. Tanto el cubo blanco, como las propuestas museográficas de inmersión como la del Landesmuseum de Hanover, procuran determinar un impacto visivo-emocional en el cual la relación entre las obras y el público es esencial.

En cambio, en las exposiciones de la segunda mitad del siglo XX se hallan casos en los cuales esta relación parece pasar a segundo plano, con las obras que a veces pierden su especificidad de objetos a la vez físicos y conceptuales, y la experiencia del público empieza a ser determinada por otros factores. Como el museo se transforma de lugar privilegiado para la conservación y exposición de obras de arte a centro cultural al cual se le exige ser estimulador de cambios sociales, así las exposiciones se convierten de muestras de obras y colecciones en experiencias culturales que pretenden ser totalizantes, ampliando el sentido anterior de la experiencia museística. Tanto en el caso de los museos como en el de las exposiciones, se ha asistido a una ampliación cuantitativa de funciones y expectativas generadas en los distintos públicos y a la pérdida de valor de la especificidad y unicidad de las obras. Esta pérdida de valor no corresponde con lo que sucede en el mercado del arte, y no corresponde con un dato real, más bien se refleja en un cambio de perspectiva sobre lo que ha sido la actividad expositiva aproximativamente de los últimos 50 años.

En 1969, Marcia Tucker, futura directora del New Museum de Nueva York, junto con el curador James Monte fueron los curadores de una exposición en el Whitney Museum of American Art, titulada *Anti-Illusion: Procedures-Materials*, para la organización de la cual admitieron que no tuvieron la oportunidad de ver las obras seleccionadas antes de su instalación. Esta fue una de las primeras experiencias de una práctica curatorial que se afirmó sobre todo con la Documenta V de Harold Szeeman, y que ha predominado entre las décadas de 1970 y 1990, donde los artistas eran invitados por los curadores para contribuir en sus exposiciones. Documenta V ha sido mencionada a menudo como un ejemplo de la afirmación del rol del curador como coordinador absoluto, que invita a los artistas a participar en un diseño que es el suyo, y no a seleccionar obras realizadas para que puedan demostrar algo preexistente. Esta exposición, además, fue particularmente criticada por relegar a los artistas al papel de simples herramientas en las manos de un curador-director de película, y por instrumentalizar consecuentemente

mente el significado de las obras. Como ha sido comentado por Daniel Buren “Cada vez más el sujeto de la exposición no tiende a ser la presentación de las obras, sino la exhibición de la exhibición como una obra de arte”¹⁰⁶.

Otro ejemplo interesante resulta la exposición “Art by Telephone”, realizada en 1969 por el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, en la cual el director Jan van der Marck recibió por teléfono las instrucciones para instalar las obras de 36 artistas europeos y norteamericanos. El show, planificado para 1968, al final no fue realizado en las galerías, pero en 1969 el museo produjo una grabación en vinilo con las llamadas telefónicas con las instrucciones, un objeto que se convirtió en la exposición misma¹⁰⁷.

El tema de las instrucciones fue desarrollado ulteriormente varios años después en la exhibición *Do It*, concebida y curada en 1993 por Hans Ulrich Obrist en conversación con Christian Boltanski y Bertrand Lavier¹⁰⁸, que consistió en un conjunto de instrucciones que tenían que ser seguidas por los museos o las galerías decididas a montar la exposición. La exposición, o más bien el proyecto, continuó mediante varias iniciativas, entre las cuales destaca la de 2013 del Manchester International Festival y Manchester Art Gallery, que presenta una serie de instrucciones de artistas destinadas al público. Estas instrucciones invitan a los visitantes a ejecutar acciones de varios tipos, entre actos absurdos y filosóficos, banales o singulares. Respecto a las instrucciones de Tino Sehgal para este proyecto, el periódico inglés *The Guardian* comenta: “Nunca sabes si eres testigo o participante, espectador o performer. Todos somos actores, como lo somos en *Do It*.”¹⁰⁹. En realidad, las exposiciones del proyecto *Do It* representan diversas oportunidades para divertirse y hacer espectáculo de sí mismos¹¹⁰,

¹⁰⁶ “More and more, the subject of an exhibition tends not to be the display of artworks, but the exhibition of the exhibition as a work of art”. Altshuler, B. (2013). *Op. cit.*, p.15.

¹⁰⁷ Altshuler, B. (2013). *Ibidem.*, p.16.

¹⁰⁸ Manchester International Festival and Manchester Art Gallery: <http://doit2013.org/about/> [consulta: 23 de febrero de 2019]

¹⁰⁹ “You never know if you are witness or participant, spectator or performer in Sehgal’s works. We’re all actors, just as we are in *Do It*”. En: Searle, A. (2013). “Do It: the art of instructions” en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/09/do-it-manchester-festival> [consulta: 23 de febrero de 2019]

¹¹⁰ “Exhibitions of “*Do It*” are great opportunities to have fun – and make an absolute spectacle of yourself.” En: Searle, A. (2013). “Do It: the art of instructions” en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/09/do-it-manchester-festival> [consulta: 23 de febrero de 2019]

indicando el nuevo trayecto tanto de la museología y museografía, como del arte.



Fig. 18: *Sol Lewitt Do It Instruction*, MU Artspace, 2013.



Fig. 19: Productos de la exposición *Do It*.

En efecto, estos casos y muchísimos otros parecidos están sumamente relacionados con las evoluciones artísticas de los años Sesenta y Setenta, y en particular con el surgimiento del arte conceptual, minimalista, y procesual, que tuvieron un impacto determinante en las prácticas expositivas. Juntamente con las transformaciones artísticas emergen nuevas funciones profesionales de los artistas y de los curadores: así como los curadores en algunos casos parecen ocupar el lugar de los artistas, existen también numerosos casos de artistas que están invitados como curadores.

Aquí, en el contexto de una importante pérdida de relevancia de las obras de arte, nos interesa el caso del artista italiano Maurizio Cattelan que, junto a Jens Hoffmann, en 1999 fue encargado de la organización de la sexta Bienal del Caribe, para la cual deciden no exponer obras sino invitar a los artistas a transcurrir juntos una semana en la isla de St. Kitts. Como existen varios ejemplos de “museos sin colecciones”, no sorprende encontrar una bienal provocadoramente sin obras.

La pérdida de la centralidad de las obras en las bienales se había visto también en 1997, cuando Catherine David, encargada de la curaduría de Documenta X, organizó un programa de conferencias titulada “100 Days -100 Guests”. En los 100 días de la exposición, cineastas, escritores, filósofos, economistas, arquitectos y artistas fueron invitados a contribuir con una charla, con el objetivo de reflexionar sobre la multiplicidad de las culturas contemporáneas¹¹¹. Si bien la exhibición no carecía de obras, la iniciativa parece indicar que éstas no eran suficientes por sí mismas y que para vincular los temas estéticos y políticos presentados con las obras, era necesario proponer algo más. Como observa la crítica Sabine Voegl “el programa tiene por objeto complementar la exhibición tridimensional sin ser un simple apéndice”¹¹². Con respecto al valor de las obras, la misma Catherine David explica: “Efectivamente, el objeto por el cual el cubo blanco había sido concebido en muchos casos, ahora no es más que uno de los aspectos o momentos del trabajo, o sea, constituye simplemente el soporte y el vector para diferentes actividades artísticas.”¹¹³

¹¹¹ *Documenta – press release, 1997*. En: “100 Days - 100 Guests” (1997) en *Universes in Universe, Documenta X*. http://universes-in-universe.de/doc/e_ver.htm [consulta: 24 de febrero de 2019]

¹¹² “*The »very serious« manner of addressing art and politics is not meant to simply connect aesthetics and politics, but to go beyond. The program aims to supplement the limited three-dimensional exhibition, without being an appendage or an intellectual alibi*”. En: “Sabine Vogel: The Torture of Enlightenment” (1997) en *Universes in Universe, Documenta X*. http://universes-in-universe.de/doc/e_vogel.htm [consulta: 24 de febrero de 2019]

¹¹³ *Indeed, the object for which the white cube was constructed is now in many cases no more than*

La exposición se convierte definitivamente en una “manifestación cultural”, proponiendo un modelo que en la actualidad es adoptado también por algunos museos, como el MACRO, Museo de Arte Contemporáneo de la municipalidad de Roma, que para el año 2018/2019 ha lanzado un programa denominado “MACRO Asilo”, a través del cual se presenta una notable serie de eventos y presentaciones que convierten el museo en un laboratorio de ideas o, como se menciona en la web del museo, en un “organismo viviente, hospitalario y relacional”¹¹⁴, con la colección relegada a accesorio de una sala del museo.

Las acciones y definiciones propuestas por iniciativas como la del MACRO tienden a diferenciarse de una idea de museo que, siendo banalizada, se considera como lo contrario de “viviente, hospitalario y relacional”. Sin embargo, a través de esta investigación nos preguntamos si realmente la única vía posible es la de marginar las obras y su especificidad, para ofrecer un modelo que parece seguir las tendencias de la sociedad, comentándolas, sin proponer poéticas nuevas. Las exposiciones se convierten así en imágenes, en representaciones más que en presentaciones a través de las cuales el público puede disfrutar su relación con las obras, valorando el potencial de las mismas.

En la perspectiva de este estudio, las exhibiciones, más que constituir un objetivo final, constituyen un medio para situar al visitante en un espacio físico e intelectual particular, diferente de cualquier otro en la sociedad justamente por la presencia de objetos únicos, capaces de ofrecer una dimensión física y material a la poesía, la filosofía, y muchas otras disciplinas del ser humano. Cada obra, por cuanto conceptual, tiene también una dimensión material, un objeto que vehicula su mensaje, y negar su excelencia y particularidad banalizaría el sentido del arte.

one of the aspects or moments of the work, or better yet, merely the support and the vector of highly diverse artistic activities.

En: Introducción de Catherine David en la guía breve de Documenta X, distribuida como informaciones a la prensa. (1997) en *Universes in Universe, Documenta X*. http://www.universes-in-universe.de/doc/e_press.htm, [consulta: 23 de febrero de 2019]

¹¹⁴ “Il nuovo dispositivo ideato da Giorgio de Finis trasforma l'intero museo in un vero e proprio organismo vivente, "ospitale" e relazionale”. En: MACRO ASILO, ROMA: <https://www.museomacro.it>. [consulta: 24 de febrero de 2019]

1.3.2 Exposiciones de arte contemporáneo en diálogo con sitios históricos y colecciones antiguas: una percepción diferente de la historia.

En la actualidad el arte contemporáneo está expuesto en una cantidad de lugares y situaciones diferentes que, en un principio, parecen ofrecer numerosas posibilidades de acercamiento a la producción artística contemporánea. De hecho, es posible experimentar esta producción tanto en museos de arte contemporáneo, siempre en aumento en varios países del mundo, así como a través de bienales, ferias de arte y galerías comerciales, y mediante muchas otras manifestaciones artísticas temporáneas. No obstante, la frecuencia y la accesibilidad física a manifestaciones artísticas contemporáneas, sus contenidos, en realidad, siguen siendo percibidos como ajenos e incomprensibles para los que no han tenido ocasión de profundizar en el conocimiento de su lenguaje y su relación con la historia.

Entre los diferentes sitios de exposición, los sitios históricos resultan lugares donde el arte contemporáneo logra una dimensión quizás menos aplanada y potencialmente más accesible, que en los totalmente nuevos, o “aparentemente neutrales” en una perspectiva historicista.

La definición de “sitio histórico” incluye una cantidad de lugares incalculable, y generalmente se refiere a sitios que están preservados por su valor cultural e histórico en una determinada comunidad. Entre los sitios históricos que en los últimos treinta años han abierto sus puertas al arte contemporáneo se encuentran: museos con famosas colecciones históricas como Capodimonte, el Prado o el Louvre; complejos arquitectónicos y paisajísticos, como Versailles; edificios o complejos con destinaciones de uso diferentes convertidos en espacios expositivos como el Hangar Bicocca en Milán, o el Macro Testaccio en Roma.

Asimismo, existe una gran cantidad de museos instalados en edificios y complejos históricos. Estos casos, frecuentes en los países europeos, se pueden diferenciar de las situaciones mencionadas, según el nivel de transformaciones arquitectónicas e institucionales experimentadas¹¹⁵, y

¹¹⁵ Entre ellos, hay museos como el Guggenheim de Venecia, instalado en la vieja casa patronal de Peggy Guggenheim en Venecia, o el Hamburger Bahnhof en Berlín, que han mantenido su estructura arquitectónica originaria. Estos casos se caracterizan por la creación a lo largo del tiempo de una identidad propia, sobre todo gracias a la presencia de colecciones importantes. En Italia se encuentran numerosos casos como, por ejemplo: el Museo MADRE en Nápoles, instalado en el ex palacio DonnaRegina, que formaba parte de un antiguo monasterio del siglo XIII, y que

de la función fundamental que asumen sus colecciones permanentes en estas transformaciones.

Significativas resultan también las experiencias de los sitios elegidos por artistas, como el Museo Chillida Leku, en Hernani cerca de San Sebastián, y la Fundación Antoni Tàpies en Barcelona¹¹⁶, que ofrecen ejemplos de la conciencia de los artistas respecto a la dimensión histórica en diálogo con su trabajo y con el de otros artistas.

Las exposiciones temporales de arte contemporáneo en sitios históricos se caracterizan por estimular una percepción de la historia diferente, y por situar las obras de arte contemporáneo en situaciones que pueden beneficiar tanto una lectura crítica de las mismas como del sitio histórico en el cual están expuestas. Si bien hay casos y niveles interpretativos diferentes, cuando la interacción entre presente y pasado es explícita, y evidente en sus contrastes y similitudes, las posibilidades de estimular un pensamiento crítico y una situación intelectualmente fructífera aumentan.

El caso de Versalles representa una de las experiencias más relevantes en este campo; desde 2008 cada año, uno o más artistas han establecido

ha cambiado sucesivamente su uso a lo largo de los siglos; el MAMBO de Bolonia, instalado en un antiguo horno de pan, una construcción industrial que data de 1915, recuperado en 1999. En España también los casos son numerosos, como el Museo Picasso en Barcelona, y el centro José Guerrero en Granada, entre otros.

Además, sería oportuno realizar una investigación a parte para los sitios como el de la Bienal de Venecia, con el viejo Arsenal, la estructura de los pabellones antiguos en los jardines, y todas las exposiciones temporales que cada año se organizan en palacios antiguos en la ciudad de Venecia, y que han inspirado modalidades expositivas parecidas en el caso de ferias de arte como Artefiera, que cada año se realiza en Bolonia.

¹¹⁶ “La Fundación Antoni Tàpies fue creada en 1984 por el artista Antoni Tàpies para promover el estudio y el conocimiento del arte moderno y contemporáneo. Con ese objetivo, la Fundación abrió sus puertas en junio de 1990 en la sede de la antigua Editorial Montaner y Simón, obra del arquitecto modernista Lluís Domènech y Montaner, restaurada y acondicionada por los arquitectos Roser Amadó y Lluís Domènech Girbau. Construido entre 1880 y 1881, en una fase temprana del desarrollo del modernismo catalán, este edificio fue el primero del Ensanche barcelonés que integraba la tipología y la tecnología industrial, combinando hierro y ladrillo visto, en el tejido del centro urbano.” De la web de la Fundación Antoni Tàpies, Barcelona: <https://fundaciotapies.org/es/la-fundacion/> [consulta: 28 de junio de 2019]

El museo Chillida Leku está compuesto por el jardín y el caserío Zabalaga, que el escultor rehabilitó manteniendo su identidad tradicional. De la web del museo: “Eduardo Chillida se enfrentó a la rehabilitación del edificio como si de una escultura se tratara. El proceso fue largo, dominado por la libertad de actuación y por un doble propósito: introducir espacio en su interior y preservar su identidad. (...) El jardín, con una extensión de 11 hectáreas de terreno, alberga diseminadas más de cuarenta esculturas de tamaño monumental. (...) Las esculturas se integran en el paisaje como si siempre hubieran formado parte de él. Resumen de la web del museo”. En: MUSEO CHILLIDA LEKU: <https://www.museochillidaleku.com/museo/> [consulta: 28 de junio de 2019]

diálogos originales entre su trabajo, el Palacio y los jardines del sitio patrimonial¹¹⁷. Las exposiciones de Jeff Koons en 2008, Xavier Veilhan en 2009, Takashi Murakami en 2019, Bernar Venet en 2011, Joana Vasconcelos en 2012, Giuseppe Penone en 2013, Lee Ufan en 2014, Anish Kapoor en 2015, Olafur Eliasson en 2016, El Viaje de Invierno (exposición colectiva) en 2017 y Hiroshi Sugimoto en 2018, y otra exposición colectiva en 2019, han presentado desafíos diferentes que han llamado la atención de los medios de comunicación y del público a varios niveles.



Fig. 20: Exposición de Joana Vasconcelos en Versailles. Joana Vasconcelos, *Lilicoptère*, 2012, expuesta en la Salle 1830, Château de Versailles.

La exposición de Jeff Koons, en 2008, al principio fue criticada y comentada por muchos medios de comunicación como ofensiva por haberse originado en un sitio patrimonial como Versailles. Eduard de Royere, presidente de la Fundación de Patrimonio y uno de los principales patronos del castillo afirmó: “No tengo nada contra el arte

¹¹⁷ Para mayor información, véase: CHÂTEAU DE VERSAILLES: <http://en.chateauversailles.fr/news/exhibitions/versailles-visibleinvisible#contemporary-art-at-versailles> [consulta: 21 de abril de 2019]

contemporáneo, pero estoy absolutamente desconcertado por su exhibición en Versalles, un lugar mágico y sagrado.”¹¹⁸ Por su parte, Koons respondía a las críticas con una convicción que ha sido luego confirmada por el aumento progresivo de este tipo de experiencias: el arte contemporáneo está “tan atrapado en el presente que la yuxtaposición de obras nuevas al lado de las más antiguas permite descubrir nuevas conexiones entre la historia y la historia del arte” (...) El Barroco es el contexto ideal para destacar la naturaleza filosófica de mi trabajo”¹¹⁹.

En 2008, el mismo año de la exposición de Koons en Versalles, el Museo de Capodimonte en Nápoles inauguraba la monográfica de Louise Bourgeois, sobre la cual, en cambio, se encuentran prevalentemente críticas positivas y una recepción bastante buena por parte de la prensa. Siendo la primera gran retrospectiva de la artista francesa en Italia, la mayoría de las fuentes del tiempo están dedicadas a la celebración de la larga carrera de la artista, a la investigación de su trabajo, y recalcan de qué manera las obras fueron seleccionadas y montadas directamente por el estudio de la artista, que se había encargado de muchos aspectos de la exposición¹²⁰.

Las exposiciones temporales de arte contemporáneo organizadas por famosos museos históricos, como en el caso de Versalles y Capodimonte, cumplen una acción doble: por un lado demuestran que el museo no es

¹¹⁸ “*I am not against contemporary art but I am absolutely shocked at its descent on Versailles, a magical, sacred place,*” he said. “*Any tourist that comes from China or Australia will go home with this extraordinary picture of France. Even for three months, Jeff Koons at Versailles is a mistake.*” En: Davies, L. (2008). “Koons brings kitsch to Versailles” en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jul/03/art2> . [consulta: 19 de abril de 2019]. Esta afirmación esta mencionada también en: Irvine, C. (2008). “Jeff Koons exhibition at Versailles draws criticism” en *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/france/2774812/Jeff-Koons-exhibition-at-Versailles-draws-criticism.html> [consulta: 26 de junio de 2019]

¹¹⁹ “*Contemporary art "is so imprisoned in the present that juxtaposing new works with old ones allows you to rediscover a connection between history and the history of art," he mused to AFP.*”*The baroque is the ideal context for me to highlight the philosophical nature of my work.*” En: Davies, L. *Koons brings kitsch to Versailles.* *The Guardian*. 3 Julio 2008. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jul/03/art2> . Consultado el 21 de abril de 2019.

¹²⁰ Al respecto, véase: Larcán, L. (2008). “Ragni, celle e sculture sospese. Il mondo al femminile di Bourgeois” en *La Repubblica* http://www.repubblica.it/2008/10/sezioni/arte/recensioni/bourgeois-capodimonte/bourgeois-capodimonte/bourgeois-capodimonte.html?refresh_ce [consulta: 26 de junio de 2019]. Y: “Louise Bourgeois a Capodimonte” (2008) en *Arte.it. The map of art in Italy.* <http://www.arte.it/notizie/italia/louise-bourgeois-a-capodimonte-2445> [consulta: 26 de junio de 2019]

necesariamente un lugar “muerto”, donde las colecciones más antiguas permanecen siempre iguales a sí mismas, atestiguando solo el pasado, y por el otro, presentan el arte contemporáneo como una producción que se encuentra dentro de la historia, que ofrece medios poéticos para investigar a la vez pasado y presente, estimulando al visitante a una relación sugerida con la historia que es dialéctica más que cronológica.



Fig. 21: Cai Guo-Qiang trabajando en su obra *Day and Night in Toledo*, Madrid, 2017, Museo Nacional del Prado.

El Museo Nacional del Prado, desde el 25 octubre de 2017 hasta el 4 marzo de 2018, organizó “The Spirit of Painting”, una exposición del artista chino Cai Guo-Qiang en diálogo con las obras de El Greco. En la exhibición se presentaron 27 obras del artista chino realizadas con pólvora, ocho de las cuales fueron realizadas directamente en el Salón de Reinos¹²¹. El museo, en este caso se convierte en laboratorio, sin necesidad de marginar su colección, sino más bien se hace a partir de la

¹²¹ Exposición: *El Espíritu de la Pintura. Cai Guo Qiang en el Prado*. 2017. Museo Del Prado, Madrid: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-espiritu-de-la-pintura-cai-guo-qiang-en-el/50bb73ba-0e60-47da-86b9-e86a46df8a3c> [consulta: 24 de febrero de 2019]

misma. Asimismo, el proceso creativo es valorado como contenido, mediante la realización de materiales multimedia que siguen siendo compartidos a través de la web del museo.

El caso de Cai Guo-Qiang no es único, ni nuevo, con experiencias anteriores muy significativas como la exposición de Francis Bacon en diálogo con Caravaggio, realizada por la Galleria Borghese en Roma, con la ocasión del IV centenario de la muerte de Caravaggio y el centenario del nacimiento de Francis Bacon¹²². Entre 2015 y 2016 Anish Kapoor fue invitado por el Rijksmuseum de Amsterdam a una operación parecida, con la ocasión de la exposición Anish Kapoor & Rembrandt, en la cual se mostraron tres obras de Kapoor, supuestamente a entrar en diálogo con los últimos trabajos de Rembrandt, como *La Esposa Judía*, *Titus vestido como un monje*, *Autoretrato como el Apóstol Paolo*¹²³.

Anselm Kiefer también ha participado en varias experiencias de este tipo, la última de las cuales ha sido la exposición “Anselm Kiefer, for Velimir Khlebnikov. Fates of Nations”, en el Hermitage de San Petersburgo en 2017¹²⁴, 10 años después de la del Louvre de 2007, “Traverser les Frontières”¹²⁵.

Brian O’Doherty, en su importante reflexión sobre la estética del cubo blanco, ha puesto en evidencia de qué manera el espacio “blanco” de la galería sitúa las obras en una dimensión “fuera de la historia”, en la cual la relación entre el espectador y la obra parece forzada e ilusoria¹²⁶.

¹²² La exposición, que incluía 14 obras de Caravaggio, y 16 de Francis Bacon, ha comprendido varias profundizaciones y ha sido acogida muy positivamente por la crítica. Como se lee en el comunicado de prensa descargable de la web del museo (traducido por la autora): “la exposición no se proponía teorizar una dependencia entre Bacon y Caravaggio, más bien provocar sugerencias visivas y señalar el rol de Caravaggio y Bacon como los intérpretes más revolucionarios y profundos de la representación de la figura humana”. Para más información: Exposición: *Caravaggio, Bacon. 2009*. Galleria Borghese, Roma.: <http://www.galleriaborghese.beniculturali.it/it/mostra/caravaggio-bacon> [consulta: 26 de junio de 2019]

¹²³ Exposición: *Anish Kapoor & Rembrandt. 2016*. Rijksmuseum, Amsterdam: <https://www.rijksmuseum.nl/en/anish-kapoor-and-rembrandt> [consulta: 24 de febrero de 2019]

¹²⁴ Exposición: *Anselm Kiefer, for Velimir Khlebnikov. Fates of Nations. 2017*. the State Hermitage Museum, San Petersburgo: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/2017/kiefer/?lng [consulta: 24 de febrero de 2019]

¹²⁵ Exposición: *Anselm Kiefer au Louvre, «traverser les frontières » 2007*. The Louvre: <https://www.louvre.fr/progtems/anselm-kiefer-au-louvre/presentation> [consulta: 24 de febrero de 2019]

¹²⁶ Sheen, A. (2013). “The Art of collaboration: Contemporary Art in Historic sites”. <https://lizzib.com/wp-content/uploads/2016/11/Annabel-Sheen-Contemporary-art-at-historic-sites.pdf> [consulta: 19 de abril de 2019]

Asimismo, los edificios históricos, preservados en sus formas originarias, pueden resultar congelados en su dimensión temporal, y no siempre facilitan una lectura crítica de la historia. La mezcla de elementos pertenecientes a épocas históricas lejanas en el tiempo, en cambio, puede facilitar esa interpretación dialéctica que ya hemos visto promovida por Richard Meyer (2013) y Clair Bishop (2013).

Esta fusión de épocas históricas, además, determina situaciones colaborativas en las cuales tanto los artistas como las instituciones tienen la oportunidad de enfrentarse con sus respectivos límites y potencialidades. Si por un lado las instituciones tienen que ser flexibles en sus parámetros estéticos y organizativos, por el otro los artistas se enfrentan con una infraestructura que influye inevitablemente en su trabajo. Los eventuales límites impuestos por una infraestructura preexistente fuerte como la de un sitio patrimonial pueden constituir un desafío inspirador o un límite donde el artista necesita estimular la institución a abrirse.

La artista portuguesa Joana Vasconcelos, por ejemplo, refiere de qué manera en la realización de su exposición de 2012 en Versalles encontró algunas resistencias de la dirección del castillo, que al principio se mostró contraria a la instalación de algunas obras por sugerir contenidos considerados inapropiados, o por la ubicación elegida por la artista para el posicionamiento de las obras. Así, si por un lado la artista tuvo que modificar su idea originaria respecto al posicionamiento de las obras *The Bride (2001-2005)* y *Carmen (2001)* en la Galerie des Glaces, por el otro la dirección tuvo que aceptar la colocación de la obra *La Perruque (2012)*, cerca de la cama real de María Antonieta, no obstante al principio eran contrarios¹²⁷.

Estas situaciones, que al principio pueden aparecer colmadas de dificultades, son las que pueden generar mayores reflexiones, interesando a profesionales a diferentes niveles, y obligando a no

Y también: McDougall, A. (2013). "Place and Collaboration: Contemporary Art Curation Within Historic Sites" en *Desearch*, Issue 3. <http://www.desearch.co.uk/home/category-2013/20-place-and-collaboration-contemporary-art-curation-within-historic-sites-by-ashleigh-mcdougall> [consulta: 19 de abril de 2019]

¹²⁷ Dagen, P. (2012). "Joana Vasconcelos: Versailles-review" en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/culture/2012/jul/03/joana-vasconcelos-versaille-feminism-review> [consulta: 19 de abril de 2019]. Mencionado también en: Sheen, A. (2013). "The Art of collaboration: Contemporary Art in Historic sites". <https://lizxib.com/wp-content/uploads/2016/11/Annabel-Sheen-Contemporary-art-at-historic-sites.pdf> [consulta: 19 de abril de 2019]

considerar ningún elemento como obvio. Cuanto más el intercambio entre las expresiones artísticas de épocas diferentes sea profundo y basado en conexiones que no constituyan asociaciones puramente aleatorias, tanto más es posible lograr contenidos nuevos.

Entre las críticas que se han hecho contra este tipo de exposiciones se encuentra la de la “disneyficación” de lugares históricos que contribuyen a la memoria particular e identidad colectiva de un país¹²⁸. Sin embargo, el riesgo de proponer yuxtaposiciones de obras basadas en contrastes puramente estéticos, que generan imágenes superficiales más que contenidos o interpretaciones, es un riesgo que puede afectar a cualquier exposición.



Fig. 22: Exposición de Takashi Murakami en Versailles. Takashi Murakami, *Flower Matango* 2001-2006, expuesta en la Galerie des Glaces, Chateau de Versailles.

¹²⁸ La expresión “disneyficación” ha sido utilizada en el caso de la exposición de Takashi Murakami en Versailles en 2010, la cual ha encontrado muchísimas críticas. En 2009, un aristócrata francés, descendiente de Luis XIV intentó solicitar una orden judicial para impedir la exposición del artista japonés Takashi Murakami en el Palacio de Versailles, considerada una ofensa que deshonraría la memoria de sus ancestros. Información en: “Aristocrat's anger at Versailles Murakami 'manga' show” (2010) en *The BBC* <https://www.bbc.com/news/world-europe-11615040> [consulta: 19 de abril de 2019]. Para mayor información sobre las críticas a la exposición, véase también: <https://artcontemporainetpatrimoine.wordpress.com/2015/03/14/lexposition-de-takashi-murakami-au-chateau-de-versailles/> [consulta: 28 de junio de 2019]

La calidad de las exposiciones siempre depende de la profundidad de las investigaciones previas, de los análisis sobre las modalidades para comunicar estos estudios al público, y de muchos otros factores que acompañan la exposición, y fundamentalmente los recursos disponibles.

Existen, por ejemplo, museos como la GNAM, la Galería Nacional de Arte Moderno en Roma, que ha sido criticada en 2017 por su instalación de la colección permanente titulada de modo significativo “Time is Out of Joint”¹²⁹, donde las obras más antiguas se ubicaban al lado de las más recientes según un criterio aparentemente estético, en el cual las asociaciones han parecido en algunos casos superficial¹³⁰. La preocupación de los museos de aburrir a los visitantes, y el deseo de revitalizar la colección, puede suponer el riesgo de ofrecer instalaciones que al final llegan a ser más imágenes que interpretaciones.



Fig. 23: La Galería Nacional de Arte Moderno en Roma. Exposición *Time is out of Joint*, 2017.

¹²⁹ Exposición: *Time is Out of Joint*. 2016. Galleria Nazionale Di Arte Moderna, Roma: <http://lagallerianazionale.com/mostra/time-is-out-of-joint/> [consulta: 10 de agosto de 2018]

¹³⁰ Cassandro, D. (2017). “Il grande remix della Galleria nazionale di Roma” en *Internazionale*. <https://www.internazionale.it/opinione/daniele-cassandro/2017/01/22/galleria-nazionale-roma> [consulta: 26 de junio de 2019]

La tarea de exponer el arte contemporáneo no es fácil, y conlleva una cantidad de cuestiones, entre las cuales es necesario priorizar una óptica de sostenibilidad. Así, el experimento de la GNAM, que por cierto no tenía los recursos de museos como el Louvre y el Prado, quizás se podía desarrollar de manera más profunda, pero igualmente fue una tentativa curatorial de experimentación sostenible, a partir de la colección existente, la cual ya incluía en sí misma perspectivas históricas diferentes.

En el caso de exposiciones *site specific* como Versalles, las colaboraciones entre las instituciones y los artistas contemporáneos están generalmente mediadas por curadores, cuyo trabajo es indispensable para profundizar y facilitar el diálogo. Según la curadora e historiadora del arte Ashleigh McDougall, cuando el curador comprende y da crédito a un sitio histórico que conecta o arroja nueva luz sobre su patrimonio a través del contraste con elementos nuevos, cumple con el interés tanto del artista como de la comunidad a la cual el sitio pertenece¹³¹.

El objetivo de muchas de estas experiencias expositivas en sitios patrimoniales es hacer participar a la comunidad. Desde los años Sesenta y Setenta la investigación artística que se ha concretado sobre todo en varias formas de arte conceptual con la performance y el Land Art entre otras, ha empezado a confundir las expectativas del público sobre dónde y cómo una obra de arte puede ser expuesta y disfrutada. Como la *Fuente* de Duchamp a principios del siglo XX ponía en discusión el concepto preconstituido de objeto artístico, la exposición de obras de arte contemporáneo fuera de un contexto designado como es el cubo blanco teorizado por Brian O'Doherty, representa un cambio fundamental¹³².

Es una perspectiva de participación, que permite la contribución de diferentes actores, a pesar de la autoridad del curador. De hecho, los encargados de la gestión del sitio patrimonial constituyen elementos activos en el proceso que prepara la exposición, pueden representar con antelación eventuales temores y entusiasmos del público, e influenciar la respuesta de los medios de comunicación.

¹³¹ McDougall, A. (2013). "Place and Collaboration: Contemporary Art Curation Within Historic Sites" en *Desearch*, Issue 3. <http://www.desearch.co.uk/home/category-2013/20-place-and-collaboration-contemporary-art-curation-within-historic-sites-by-ashleigh-mcdougall> [consulta: 19 de abril de 2019]

¹³² *Ibidem*.

El propósito de llevar el arte contemporáneo a sitios nuevos se ajusta con el potencial uso del arte para obtener un cambio social. La inspiración de un pensamiento crítico en el público, y su consecuente empoderamiento intelectual, es un objetivo expresado comúnmente por las organizaciones y los profesionales que se dedican a transformar la búsqueda de autoridad de una interpretación unívoca del pasado en una comprensión fluida, multifacética y participativa de la historia.

Desde hace muchos años organizaciones como Meadow Arts, Arts&Heritage, DiaArt Foundation, se dedican a la realización y al mantenimiento de proyectos *site specific* en sitios con un particular valor histórico-cultura ¹³³. Si bien las tres organizaciones son bastante diferentes una de otra, comparten la aspiración de facilitar procesos que

¹³³ Arts&Heritage ha sido fundada en 2009, su base está en Hexham, Northumberland, en Inglaterra, y su misión es la de demostrar que ubicar el arte contemporáneo como fundamento de programas patrimoniales permite a los públicos encontrar su propia historia a través de sitios y espacios históricos. Desde hace diez años Arts&Heritage colabora particularmente con instituciones históricas como el National Trust, English Heritage y Compton Verney, museos como el National Railway Museum. Según lo declarado en su sitio en línea, artistas y público se encuentran en el origen del desarrollo de todos los proyectos de Arts&Heritage, que se llevan a cabo mediante la labor de la institución con museos y sitios históricos. Más información en: ARTS&HERITAGE, HEXHAM: <https://www.artsandheritage.org.uk> [consulta: 26 de junio de 2019].

Meadow Arts, fundada en 2004, se dedica a la producción de arte contemporáneo en sitios inusuales, donde el arte no es generalmente expuesta, contribuyendo con los artistas a través de encargos de nuevos proyectos. Entre los proyectos realizados, numerosos están relacionados con sitios y edificios históricos, espacios públicos y paisajes, con el propósito de acercar nuevos públicos al arte contemporáneo, en áreas donde no hay esta oportunidad. Más información en: MEADOW ARTS, LUDLOW: <https://www.meadowarts.org> [consulta: 26 de junio de 2019]

Entre los numerosos proyectos dedicados a sostener los artistas en la realización de sus ideas, con un enfoque en la producción artística de los '60 y '70, Dia Art Foundation se dedica desde 1974 a la realización, preservación y valorización de proyectos *site specific*, como: *The Lightning Field*, Proyecto realizado por Walter De Maria en 1977 en Quemado, Nuevo México.

Las instalaciones de Walter de Maria en Nueva York: *The New York Earth Room* (1977) y *The Broken Kilometer* (1979). Y *The Vertical Earth Kilometer* (1977), en Kassel, Alemania. El Dan Flavin Institute, inaugurado en 1983 en Bridgehampton, Nueva York. El proyecto *Spiral Jetty* (1970), en Great Salt Lake, Utah, adquirido por la fundación en 1999. La fundación además mantiene otros proyectos *site specific* a largo plazo, como el de Joseph Beuys inaugurado en Documenta en 1982 y titulado *7000 Eichen (7000 Oaks); Times Square (1977)* de Max Neuhaus; *Sun Tunnels* (1973-76), el proyecto de Nancy Holt en el desierto del Gran Basin, en Utah.

Además, DiaArt Foundation hoy trabaja también en la realización de numerosos proyectos expositivos que se presentan en las vastas galerías de Dia:Beacon y Dia: Chelsea. Dia: Beacon ha sido instalado en una antigua fábrica de impresión de cajas Nabisco, en Beacon, New York, mientras Dia: Chelsea se encuentra ubicada en un espacio industrial en el barrio Chelsea en Nueva York, que será renovado en 2020.

Más información en: DIA ART FOUNDATION, NEW YORK: <https://www.diaart.org> [consulta: 26 de junio de 2019]

de otro modo serían muy complicados por sus dimensiones y unicidad.

De hecho, la unicidad de estas exposiciones resulta otro elemento particularmente interesante. En un momento en el cual las exposiciones viajan con frecuencia de un lugar a otro, las organizadas en sitios históricos, en cambio, resultan muy ligadas al lugar en el cual se organizan. El diálogo de un artista con un sitio particular no puede ser traslado de la misma forma a otro sitio. Cada sitio patrimonial está constituido por muchos elementos, tanto tangibles como intangibles, entre los cuales cabe también la percepción que cada comunidad tiene de su patrimonio¹³⁴. La unicidad del diálogo entre un artista y un sitio histórico está inevitablemente ligada a la relación que el público tenía anteriormente con el sitio y con sus expectativas.

El proyecto multidisciplinario *TeverEterno* lanzado en el 2000 por la artista norteamericana Kristin Jones, ha concretado muchos de estos aspectos, con un impacto notable para la ciudad de Roma¹³⁵.

El objetivo era el de “devolver” a los ciudadanos la belleza y el significado del río Tíber, un río que, no obstante constituye la arteria principal que ha alimentado la ciudad por milenios, ha sido olvidado, ignorado, a menudo incluso maltratado, y ciertamente no muy experimentado, excepto con ferias comerciales triviales¹³⁶.

“Trabajando desde la convicción de que el arte puede ser un catalizador para la renovación urbana y reconociendo el enorme potencial del río Tíber”¹³⁷, *TeverEterno* ha culminado en la colaboración con William

¹³⁴ Al respecto, es interesante la posición de Lucy Lippard, mencionada por Mc Dougall (2013), *Op. cit.*, la cual evidencia cómo cada lugar es un “texto de la humanidad”, una intersección de naturaleza, cultura, historia e ideología.

¹³⁵ El proyecto está reconocido dentro del Plan de Gestión de la UNESCO para la Ciudad de Roma. Para más información, véase: TEVERETERNO, ROMA: <http://tevereterno.org> [consulta: 27 de junio de 2019]

TEVERETERNO, ROMA: <http://www.tevereterno.it/it/> [consulta: 27 de junio de 2019]

ETERNALTIBER//TEVERETERNO, “William Kentridge, Triumphs and Laments”. Vimeo <https://vimeo.com/tevereterno> [consulta: 27 de junio de 2019]

¹³⁶ Caruso, A. (2016). “Kentridge, quando l’arte riesce dove la politica fallisce” en *Inside Art*. <https://insideart.eu/2016/04/22/kentridge-quando-larte-riesce-dove-la-politica-fallisce/> [consulta: 27 de junio de 2019]

¹³⁷ Cita traducida por la autora del sitio web de Kristin Jones: <http://www.kristinandreajones.com/project/eternaltiber/> [consulta: 27 de junio de 2019]

A propósito de William Kentridge, es oportuno recordar como él, a lo largo de su carrera, ya había trabajado con animaciones, dibujos de gran formato, obras teatrales e iconografías con procesiones. Para el artista sudafricano esta experiencia de diálogo con sitios cargados de historia no es un caso aislado, ya que también en Nápoles se había dedicado al proyecto *site specific* para

Kentridge, quien trabajó con Jones, un equipo de investigación local y una multitud de voluntarios para crear *Triumphs and Laments*: un friso de 550 metros de largo, compuesto por 90 íconos de 10 metros de altura, que aparece a orillas del río Tiber, entre el Puente Sisto y el Puente Mazzini, y que representa las glorias, triunfos y derrotas de la ciudad eterna. Del asesinato de Remo a Pasolini, de Bernini a la Dolce Vita, a la crisis de los refugiados.



Fig. 24: El proyecto *Tevereterno* en Roma: William Kentridge, *Triumph&Laments*, 2016.

Se trata de una obra que desaparecerá en pocos años, ya que los iconos de Kentridge están impresos en el mármol travertino blanco de las orillas del río Tiber por medio de un vaporizador, y poco a poco la pátina

la estación de la metropolitana Toledo: *Ferrovia Centrale per la città di Napoli, 1906 (Naples Procession) / Central Railway for the city of Naples, 1906 (Naples Procession)*, 2012.

En el proyecto *Triumphs and Laments* para la ciudad de Roma ha trabajado a lo largo de casi 12 años, y ha realizado lo que ha sido percibido como su homenaje a la historia milenaria de Roma.

biológica se reformará, borrando las imágenes e incorporándolas nuevamente en las paredes¹³⁸.

La inauguración del proyecto, además, consistió en un evento espectacular, que incluía música en vivo de Phillip Miller, una procesión con sombras proyectadas en las paredes al lado del río, y vio la asistencia de más de 30.000 personas durante las tres noches de duración del evento.

Como informa la prensa, este caso ha demostrado de qué manera el arte contemporáneo ha podido llegar donde la política había fracasado, ofreciendo al público la posibilidad de volver a mirar un lugar histórico de Roma desde una perspectiva diferente. La preservación del patrimonio está indisolublemente relacionada con su valoración a través de nuevos usos, en los cuales el arte contemporáneo desempeña una función fundamental.

En España, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en Sevilla¹³⁹ y el Museo Patio Herreriano en Valladolid¹⁴⁰, representan otros casos en los cuales las colecciones de arte moderno y contemporáneo se encuentran en cambio en espacios arquitectónicos de origen religioso: el primero instalado en el viejo Monasterio de la Cartuja, en Sevilla, mientras el segundo en lo que era el antiguo Monasterio de San Benito el Real, fundado en el siglo XIV en Valladolid.

Estos casos representan el modo en que el espacio histórico, a través del contraste, puede también contribuir a una valoración y validación del arte contemporáneo. Colocando colecciones contemporáneas en espacios cuya autoridad cultural y moral ha sido reconocida a lo largo de los siglos, se difunde inevitablemente un mensaje positivo, y se

¹³⁸ En: TRIUMPHS AND LAMENTS <https://www.comune.roma.it/pcr/it/newsview.page?contentId=NEW1627920> [consulta: 26 de junio de 2019]. Asimismo, la obra ha sido documentada a través de videos, exposiciones y proyectos relacionados.

¹³⁹ CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN SEVILLA <http://www.caac.es> [consulta: 28 de junio de 2019]

¹⁴⁰ MUSEO PATIO HERRERIANO, VALLADOLID: <https://museoph.org> [consulta: 28 de junio de 2019]

contribuye a la creación de ese aura, que en cambio ha sido totalmente puesta en discusión por los mismos artistas en el caso del cubo blanco.



Fig. 25: El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en Sevilla, instalado en el viejo Monasterio de la Cartuja.

Por último, es oportuno concluir esta sección con el caso de las numerosas readaptaciones arquitectónicas de edificios históricos con el fin de albergar museos de arte contemporáneo, fundaciones o centros expositivos. Estos casos, particularmente difusos en Europa ¹⁴¹, presentan algunos aspectos en común con las exposiciones temporales de tipo *site specific*, pero al mismo tiempo pueden resultar muy

¹⁴¹ Para los ejemplos en Europa, véase nota 1 de esta sección. Fuera de Europa, véase el caso interesante del Museo MACRO en Rosario, Argentina, instalado en un viejo silo de una ex zona portuaria de la ciudad llamado *Silo Davis*. El caso es presentado en: Panozzo, A. y Escudero, S. (2015). "Identidad de los museos de arte contemporáneo. Entre el patrimonio y el mercado" en *Conserva, Revista de Conservación, Restauración y Patrimonio*, N° 20, 2015, Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), Chile. p. 43-53. http://www.cncr.gob.cl/611/articles-57154_archivo_06.pdf [consulta: 27 de junio de 2019]

diferentes, según el tipo y nivel de diálogo que se realiza a lo largo del tiempo entre el sitio y las nuevas instituciones y colección. De hecho, con el pasar del tiempo y el desarrollarse de las identidades institucionales, el contraste entre épocas históricas diferentes puede disminuir, o ser percibido de forma menos explícita. Si se consideran por ejemplo casos famosos y ya “historizados” de readaptación arquitectónica como la Tate Modern de Londres o el Reina Sofía en Madrid, no se puede negar el valor del mantenimiento de la forma arquitectónica original, la cual sigue influenciando la percepción del espacio expositivo, pero realmente su función se ha transformado tanto, que el sitio ha adquirido un nuevo significado para la comunidad. La arquitectura sola no es suficiente para constituir un sitio histórico, sino que se trata siempre de un conjunto de elementos que se forman a lo largo del tiempo y que pueden sumarse en estratos históricos diferentes.

Con estos pocos ejemplos, respecto a la cantidad de experiencias variadas en el sector, no se desea presentar las exposiciones en sitios históricos como única solución para el arte contemporáneo, ya que no todo funciona siempre, cada institución y artista tienen sus especificidades y no hay recetas que se puedan aplicar de forma definitiva. Pero estas experiencias demuestran la necesidad de proponer una interpretación de la historia que sea más dinámica, con la cual el público pueda percibir diferentes perspectivas, tanto cronológicas como geográficas.

1.3.3 Exposiciones y Mercado del Arte.

Refiriéndonos a las exposiciones, cabe destacar un poco más el tema del mercado del arte, que es inevitablemente inseparable de la producción artística.

En la segunda mitad del siglo XX el sector comercial manifestó un crecimiento increíble, con las galerías de arte contemporáneo de Nueva York que en 1949 eran aproximadamente veinte, para pasar a ser miles en menos de treinta años. El ritmo de crecimiento está indicado por las estimaciones de exhibiciones monográficas entre 1949 y 1985: desde ochocientas en 1949-50, hasta mil doscientos en 1975-76, a mil novecientos en 1984-85. Incluso en 1977, antes del auge del arte contemporáneo de 1980, el crítico de New York David Bourdon declaraba que tenía que visitar entre veinte y treinta galerías por día para mantenerse al tanto con el escenario artístico del momento¹⁴². Las galerías, como las bienales, adoptaron los sistemas expositivos de los museos, y a su vez introdujeron prácticas que fueron adoptadas por las exposiciones en los museos. En verdad, las contaminaciones entre el mundo de los museos y el de las galerías comerciales se han afirmado con fuerza en los años Ochenta y Noventa, y siguen todavía hoy, con los museos-industrias de grandes dimensiones como parte integrante del mismo, y todos los otros museos sujetos al poder de las instituciones y empresas más fuertes.

En 1997 la Royal Academy of Arts de Londres organizó la exposición *Sensations. Young British Artists From the Saatchi Collection*, que viajó después al Hamburger Bahnhof de Berlín y al Brooklyn Museum de Nueva York. El evento suscitó numerosas críticas, tanto por las obras expuestas, como por su cercanía con el mercado del arte. Charles Saatchi ya era un personaje conocido hacía años, sea como organizador de la campaña publicitaria que llevó al Partido Conservador y a Margaret Thatcher a ganar las elecciones de 1979, o como mecenas capaz de consagrar los artistas, pero también de desvalorar su trabajo¹⁴³.

¹⁴² Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1949-1985* (London and Chicago: university of Chicago Press, 1987):2-4, citado por Altshuler, B. (2013), *Op. cit.*, p.11. Respecto a las informaciones sobre el crítico David Bourdon se sugiere consultar el archivo del MoMA, donde se conserva toda la correspondencia del crítico David Bourdon: <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/Bourdonf> [consulta: 24 de febrero de 2019]

¹⁴³ Es famoso el caso del artista italiano Sandro Chia, al cual Charles Saatchi compró 28 obras en bloque, haciendo subir increíblemente la cotización del artista, para venderlas rápidamente



Fig. 26: *Sensations. Young British Artists From the Saatchi Collection*. The Royal Academy, Londres, 1997.

A pesar de las interesantes críticas a las obras de los artistas del grupo YBA, Young British Artists¹⁴⁴, lo que aquí resulta significativo es la posibilidad para un coleccionista-empresario de exponer ciento diez obras de cuarenta y cuatro artistas¹⁴⁵ de su colección personal en instituciones públicas, aumentando el valor de las obras a través de la gran atención obtenida con la exposición en museos, y a través de la validación histórico-artística implícita en la exposición museística.

Por muchos años se han observado las diferencias entre el sistema

en grupo después de poco tiempo, desvalorándolas completamente. Al respect vease: Arifa Akbar (2008). "Charles Saatchi: a blessing or a curse for young artists?. A trio of new 'Saatchi Sensations' has been chosen. But does this guarantee a dazzling future?" en *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/charles-saatchi-a-blessing-or-a-curse-for-young-artists-846244.html> [consulta: 24 de febrero de 2019]

¹⁴⁴ Entre las obras más controvertidas estaban las de Marcus Harvey, que expuso un gigantesco cuadro con el retrato de Myra Hindley, autora con su pareja de la violación y asesinato de cinco niños en Manchester y la de Chris Ofili, que presentaba un cuadro de una Virgen Maria negra que descansa sobre bolas de excrementos secos de elefante e incluía toda una serie de elementos recortados y *collages* procedentes de revistas pornográficas. Además, se incluían maniqués de Jake y Dinos Chapman, con sus narices-pene y sus rostros-vagina, y otras obras particularmente controvertidas de Tracey Emin, Damien Hirst, y muchos otros. Las reacciones del público y de la crítica fueron muy fuertes, generando debates acalorados.

¹⁴⁵ DAMIEN HIRST: <http://www.damienhirst.com/exhibitions/group/1997/sensation> [consulta: 24 de febrero de 2019]

museístico estadounidense y el europeo, considerando el primero generalmente dependiente de recursos privados, con todo lo que ello implica, y el segundo de recursos públicos. En el siglo XXI esta realidad ha cambiado mucho, con las instituciones europeas siempre más dependientes por donaciones, esponsorizaciones y patrocinios privados, especialmente por lo que se refiere a las exposiciones, ya que los gobiernos han reducido radicalmente los financiamientos públicos para los museos en nombre de la “austeridad”. Al mismo tiempo en Estados Unidos la situación se ha acelerado en extremo, casi anulando cualquier separación entre intereses públicos y privados. Solo para mencionar algunos ejemplos, Jeffrey Deitch, notable marchante de arte, en 2010 fue nombrado director del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles y en el mismo año se inaugura en el New Museum de Nueva York la exposición¹⁴⁶ *Skin Fruit: Selections from the Dakis Joannou Collection*, curada por Jeff Koons, que es también uno de los artistas principales de la colección de Jannou, multimillonario patrocinador del museo¹⁴⁷. Tanto en Europa como en Estados Unidos famosas empresas de moda, como Bulgari, Gucci, Bottega Veneta y Louis Vitton financian exposiciones de todo tipo de artistas modernos y contemporáneos¹⁴⁸.

Con las exposiciones en los museos de arte contemporáneo que se parecen frecuentemente a las de las galerías comerciales, no faltan casos de galerías famosas que intentan parecerse lo más posible a los museos. Gagosian por ejemplo ha montado una serie de muestras blockbuster de arte moderno (Manzoni, Picasso, Fontana), con la curaduría de famosos historiadores del arte¹⁴⁹, y la estrategia museográfica del cubo blanco, usada por los museos a lo largo del siglo XX, ha sido adoptada por la mayoría de las galerías comerciales. La supuesta neutralidad del espacio blanco dejaría fuera la cotidianidad, resaltando las obras y facilitando

¹⁴⁶Bishop, C. (2013). *Op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁷ NEW MUSEUM, NEW YORK: <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/1038> [consulta: 24 de febrero de 2019]

¹⁴⁸ Algunos ejemplos recientes son representados por la colaboración entre el director artístico de Gucci, Alessandro Michele, y Maurizio Cattelan para la organización de la exhibición “The Artist is Present”, 11 octubre – 16 diciembre, Yuz Museum, Shanghai, o iniciativas como el MAXXI Bulgari Prize, organizado en el Museo MAXXI de Roma en 2018 (<https://www.maxxi.art/en/events/maxxi-bulgari-prize/>), o el soporte de Bottega Veneta al arte contemporáneo en China: <https://jingdaily.com/bottega-veneta-attracts-clients-by-sponsoring-chinese-contemporary-art/> [consulta 21 de marzo de 2019]. Igualmente Louis Vitton en 2018 ha soportado y promovido numerosas actividades en el sector del arte contemporáneo: <https://www.lvmh.com/news-documents/news/a-year-of-art-and-culture-2018-highlights-from-lvmh-and-its-maisons/> [consulta 21 de marzo de 2019]

¹⁴⁹ Bishop, C. (2013). *Op. cit.*, p. 10.

las compras, y la presentación como museos resulta un modo de validar implícitamente la calidad de su trabajo¹⁵⁰.

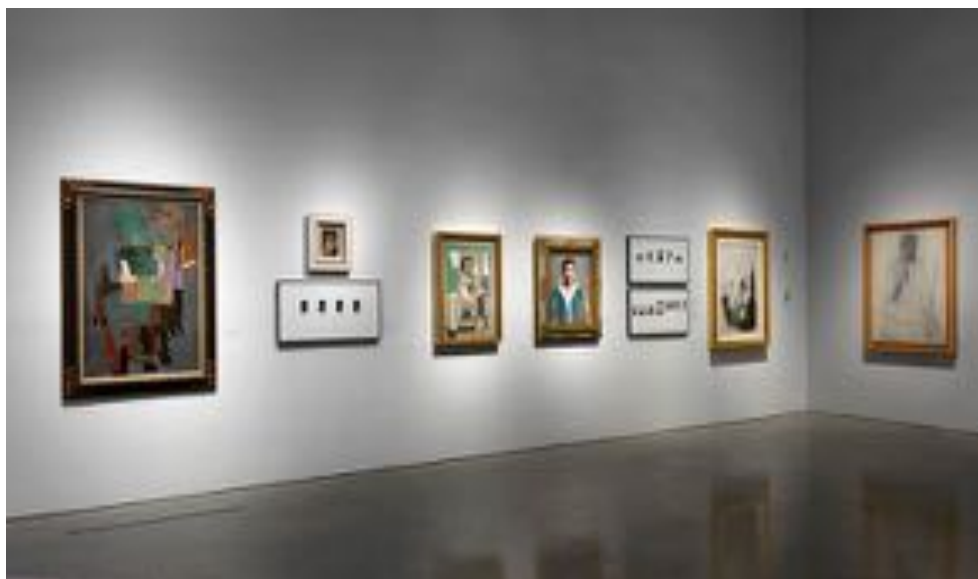


Fig. 27: Exposición *Picasso: Minotaurs y Matadors*, curada por Sir John Richardson, Gagosian Grosvenor Hill, Londres, 2017.

Por último, para demostrar aún más los borrosos confines entre actividades comerciales e instituciones museísticas, se encuentran las históricas casas de subastas, convertidas en empresas de gran tamaño, como Christie's, que organiza Maestrias en Historia del Arte y "Art World Practice", a través de los cuales se forman profesionales tanto de instituciones privadas como públicas¹⁵¹, y Sotheby's, la cual en 1969

¹⁵⁰ "Its putative neutrality makes it a ubiquitous architectural surround (...) for artworks in museums, but also for galleries and art fairs that transform commercial environs into what look more and more like mini museal spaces. Given that galleries and art fairs have a financial interest in making goods for sale appears as if they have already been legitimized by museum-like spaces, not to mention their frequent desire to keep the poetry or violence of everyday life out of the realm of becalmed shopping". En: Filipovic, E. (2005). "The Global White Cube" en *Oncurating, Politics of Display*, Issue 22, p. 325. <http://www.on-curating.org/issue-22-43/the-global-white-cube.html#.XE9-r62h21s> [consulta: 28 de enero de 2019].

¹⁵¹ CHRISTIE'S, LONDON: <https://www.christies.edu/london/courses/degree/masters/art-history-and-art-world-practice> [consulta: 24 de febrero de 2019]

fundó el Sotheby's Institute of Art¹⁵², donde también se organizan Maestrías de tipo académico. Lo que antes constituía el mundo del comercio del arte ha sido definitivamente institucionalizado, ofreciendo ocasiones formativas de alto nivel, entre las cuales se encuentran también los cursos de curaduría y museología¹⁵³.

¹⁵² SOTHEBY'S INSTITUTE OF ART, LONDON: <https://www.sothebysinstitute.com/why-sothebys/> [consulta: 24 de febrero de 2019]

¹⁵³ Al respecto se pueden consultar los perfiles de algunos docentes de estos cursos, para tener una idea del tipo de cursos y temas tratados: <https://www.sothebysinstitute.com/why-sothebys/our-faculty-and-guest-speakers/lilian-cameron/> y <https://www.sothebysinstitute.com/why-sothebys/our-faculty-and-guest-speakers/flavia-frigeri/> . [consulta: 24 de febrero de 2019]

1.3.4 Bienales.

Si lograr una definición de museo es difícil, elaborar una para el fenómeno de las bienales parece ser aún más complicado, hasta el punto que Filipovic, directora de la Kunsthalle de Basilea, afirma la paradoja según la cual las bienales no pueden ser definidas, pero necesitan ser estudiadas de forma exhaustiva¹⁵⁴. De hecho, las bienales han sido consideradas una tipología de exposiciones fundamentales para la comprensión tanto de la producción cultural de la globalización, como de las mismas obras de arte contemporáneo, inevitablemente condicionadas por el contexto expositivo en el cual han sido presentadas. En este sentido las bienales constituyen al mismo tiempo lupas y espejos de las prácticas artísticas internacionales¹⁵⁵, y resultan particularmente relevantes por el tipo de resonancia que tienen a nivel de público. Su carácter sensacionalista constituye un factor de atracción y de expectativa siempre en aumento tanto a nivel local como internacional, al punto que por ejemplo la Bienal de Gwangju de 2008 registró hasta más de un millón de visitantes confirmando la presencia de un público internacional compuesto por visitantes que viajan de una bienal a otra en una especie de Gran Tour del siglo XXI¹⁵⁶. Estas exposiciones, más que obras de arte individuales, son las que han cambiado el mundo del arte contemporáneo y modificado el modo en el cual percibimos las experiencias culturales¹⁵⁷.

Como los museos, las bienales tienen múltiples identidades, aspiraciones y desafíos ínsitos en su vocación cambiante. Entre las definiciones atribuidas a las bienales destacan las de “objeto cultural”, “médium”¹⁵⁸, y “laboratorio”¹⁵⁹ que coinciden con algunas de las

¹⁵⁴ Filipovic, E., Van Hal, M. y Øvstebø, S. (2010). “Biennialogy” en *The Biennial Reader. An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art/The Bergen Biennial Conference*. Filipovic, E., Van Hal, M., Øvstebø, S. (Eds.). Bergen Kunsthall. p. 13-25 (p. 19).

¹⁵⁵ Martini, F. y Martini, V. (2011). *Just another exhibition. Histories and politics of biennials*. Milano: Postmedia Books, p. 98.

¹⁵⁶ Green, C. y Gardner, A. (2016). *Op. cit.*, p. 7. A pesar de la afluencia increíblemente alta a la bienal de Gwanju, también otras Bienales registran un progresivo aumento, si bien menor de lo de Gwanju. La bienal de Venecia de 2017 por ejemplo había registrado un aumento del 23% con 615.000 visitantes sobre los 501,502 del 2015 (www.labiennale.org).

¹⁵⁷ “It was these exhibitions, rather than individual art works that successfully changed the (contemporary) art world as well as changed the way we think about cultural experience.” En: *Ibidem*. p. 277.

¹⁵⁸ Filipovic, E., Van Hal, M. y Øvstebø, S. (2010). *Op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁹ En este caso la definición completa atribuida por las autoras es de “laboratorios de

asignadas a los museos, con el significado de objetos culturales en el contexto urbano de las ciudades contemporáneas, de medio a través del cual las obras encuentran el público, y de laboratorio de ideas. Las bienales se caracterizan por estar generalmente dispersas en distintos lugares dentro de las ciudades que, al hospedarlas, adquieren particulares roles tanto a nivel político-cultural como comercial. Según Martini, “a causa de su índole híbrida, las bienales se sitúan a mitad de camino entre los museos y las ferias de arte, convirtiéndose en el esperanto y a veces en la neo lengua del arte contemporáneo”¹⁶⁰.

Las raíces de las bienales residen en las ferias mundiales del siglo XIX y en los Salones Parisinos, que inspiraron la fundación de la Bienal de Venecia en 1895. Sucesivamente otras experiencias expositivas confirmaron el creciente rol político-cultural de las bienales en el curso del siglo XX, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial con la fundación de la Bienal de Sao Paulo en 1951, que bien representa el inicio de una apertura a otras regiones del mundo, seguida por otros momentos importantes como la fundación de la Bienal de la Habana en 1984, entre las primeras en centrarse en el arte de África, Asia, América Latina y el Caribe.

A partir de la década de 1990, el número de bienales ha tenido un crecimiento exponencial, particularmente en Asia, con las fundaciones de las Bienales de Gwangju (1995), Shanghái (1996), Taipéi (1998), entre otras, y aún hoy continúa en todo el mundo. La plataforma internacional Biennial Foundation, creada en 2009, registra en su página web 237 Bienales¹⁶¹, aunque este número resulta siempre en aumento y algunas fuentes llegan a contabilizar 300 bienales diseminadas por todo el mundo (véase el mapa adjunto).

Su expansión se relaciona con las transformaciones de la institución museística y con la evolución de las exposiciones temporales en los museos de arte contemporáneo a lo largo del siglo. El impacto de las bienales sobre la evolución de la práctica expositiva en los museos de arte contemporáneo ha sido determinante, así como la evolución de las exposiciones organizadas por los museos ha influenciado la identidad de

experimentos curatoriales”. Aquí nos parece más oportuno considerar la definición en la forma más genérica de “laboratorio de ideas”, dentro de la cual caben también los experimentos curatoriales. En: Martini, F. y Martini, V. (2011). *Op. cit.*, p. 97.

¹⁶⁰ “Due to their hybrid nature, halfway between a museum and an art fair, biennials have become the Esperanto and sometimes the “newspeak” of contemporary art”. En: Martini, F. y Martini, V. (2011). *Op. cit.*, p. 98.

¹⁶¹ El sitio incluye también Trienales, Documenta y Manifesta: BIENNIAL FOUNDATION: <http://www.biennialfoundation.org/home/biennial-map/> [consulta: 16 de febrero de 2019]

las bienales. En algunos casos, las bienales y exposiciones museísticas han parecido casi idénticas, ya que las bienales recientemente han empezado a exhibir obras más “históricas”¹⁶², y los museos con colecciones históricas están haciendo exposiciones más “contemporáneas”.

Con respecto a la influencia de las modalidades expositivas de tipo museístico en las bienales, destacan los casos de 1973 en Sydney y de 1976 en Venecia, que siguieron el modelo de enfoque en un tema general como en una gran exhibición colectiva, en contraposición con la fragmentación del modelo antiguo de la Bienal de Venecia, que se fundaba en una exhibición particularmente enmarcada en pabellones nacionales.

Muchos autores, además, están de acuerdo en atribuir a la exposición *Magicien de la Terre*, realizada en 1989 en el Centre George Pompidou y la Grande Halle De la Villette, una notable responsabilidad en la difusión de las bienales en zonas del mundo más periféricas respecto a la perspectiva occidental. Asimismo, algunas de las innovaciones experimentadas por las bienales tuvieron un impacto en las modalidades y estrategias expositivas de los museos.

Entre estas, se destacan Documenta 5, en 1972, conocida por afirmar con Harald Szeeman el rol del curador estrella, protagonista absoluto a través del cual la exhibición se convierte en una especie de obra de arte del curador, y Documenta 11. Esta bienal, curada por Okwui Enwezor en 2002, 30 años después de la de Szeeman, procura desmontar el modelo anterior (e involuntariamente lo confirma); en particular, Enwezor esparció el modelo autoritario de la bienal a través de una redistribución geográfica y poscolonial de la exposición, que fue organizada a través de 5 plataformas en distintos lugares del mundo, y de una compartición de responsabilidades curatoriales entre él y un panel de otros co-curadores invitados¹⁶³.

La aportación de Szeeman y Enwezor a la historia de las exposiciones resulta evidente en el ámbito museístico, donde el rol del curador se ha desarrollado en las dos modalidades propuestas, y los museos han empezado a abordar proyectos expositivos fuera de sus sedes

¹⁶² “Biennials appeared in close, and sometimes symbiotic dialogue with temporary exhibitions of contemporary art in museums. Sometimes, the two were almost identical, with many theme-based exhibitions indistinguishable from biennials and many biennials, particularly in the second decade of the twenty-first century, closely resembling art museum exhibitions, excavating forgotten historical Works and revising art history”. En: Green, C. y Gardner, A. (2016). *Op. cit.*, p. 8.

¹⁶³ *Ibidem.*, p. 9.

institucionales¹⁶⁴.

Otro aspecto significativo es la colaboración entre organizaciones estatales, empresas comerciales, y organizaciones no gubernamentales, que de vez en cuando apoyan las bienales o proyectos expositivos en instituciones museísticas. La bienal de Tirana de 2011, por ejemplo, es un caso interesante por haber sido organizada a través de la colaboración entre el curador Edi Rama (alcalde de la ciudad, y sucesivamente primer ministro de Albania), el curador Edi Muka, y Flash Art, una importante revista de Arte con base en Milán, Italia. Aquí, Flash Art representa una compañía de Europa Occidental, dedicada a publicaciones comerciales de arte, y a invertir en Bienales del Europa del Oeste (en colaboración con Tirana financió también la de Praga a principios de 2000)¹⁶⁵.



Fig. 28: Harald Szeemann rodeado por artistas en la última noche de Documenta 5: *Questioning Reality-Image Worlds Today*, Museum Friedericianum, 1972.

¹⁶⁴ Por ejemplo, el programa expositivo del MAXXI de Roma está llevado a cabo por un equipo de curadores organizados en forma jerárquica, que sintetiza el modelo autoritativo y el colaborativo con curadores principales, los cuales deciden el programa de exposiciones, y curadores más jóvenes, responsables de la implementación de los proyectos expositivos. El museo además ha desarrollado un proyecto expositivo a largo plazo para L'Aquila, ciudad italiana fuertemente afectada por un terremoto en 2009, que indica la dúplex voluntad del museo de expandirse, y de dialogar con una realidad más periférica.

¹⁶⁵Green, C. y Gardner, A. (2016). *Op. cit.*, p. 12.

¿Qué valor tienen todas estas experiencias y modalidades organizativas de las bienales con respecto a la percepción del arte contemporáneo por parte de un público muy amplio? Filipovic destaca cómo las obras no pueden ser separadas del contexto en el cual son presentadas, ya que esto influye en la percepción que tenemos de las mismas, y al mismo tiempo no se puede negar que el contexto es modificado por la presencia de las obras: “(...)es imposible separar completamente las palabras de una página por el hecho de que éstas forman parte de la página misma, y que la página está publicada en un cierto modo, un cierto contexto, y por una cierta revista (...). Estas condiciones son el fundamento de nuestro modo de entender ese texto, así como lo son para nuestra comprensión de las obras. (...) sería ingenuo ignorar el impacto ideológico y estético de contexto, dramaturgia y estructuras narrativas que llevan la obra a la vista del público.”¹⁶⁶

Las Bienales, con su aspiración de concentrar fuertes perspectivas nacionales y globales, contemporáneas e históricas en una única y múltiple exposición, parecen querer representar el mundo en una exhibición, donde el enfoque es la sociedad misma en una condición espectacular¹⁶⁷. De este modo las bienales ofrecen una idea de arte contemporáneo como medio a través del cual sería eventualmente posible condensar un ubicuo y eterno presente.

La dimensión espectacular además está inevitablemente conectada con una dimensión comercial, y con significados políticos culturales que sitúan las manifestaciones de arte contemporáneo en contextos más amplios, llenos de expectativas transitorias y volubles.

Por ejemplo, la Bienal de Beijing de 2008 hubiera tenido que presentarse en 2007, pero fue pospuesta de un año para que coincidiera con las Olimpiadas de Beijing de 2008, donde el artista chino Cai Guo-Qiang fue ampliamente criticado por su compromiso comercial y político en la realización del espectáculo pirotécnico para la ceremonia inaugural de

¹⁶⁶ “If we are to believe Jaques Derrida, there is no “hors-texte”, no outside the text that is not also in some way also the text, which is to say that it is impossible to completely separate the words on a page from the fact that they are on a page, and that the page is published in a certain way, in a certain context, by a certain journal (...). These conditions are integral to our understanding of that text, just as they are for our understanding of the artworks. Although now might consider the work of art an autonomous thing that articulates a meaning that unquestionably inheres in itself, it would be naive (and even dangerous) to ignore the ideological and aesthetic impact of the context, dramaturgy, and discursive armatures that bring an artwork into public view.” En: Filipovic, E., Van Hal, M. y Øvstebø, S. (2010). *Op. cit.*, p.16 – 17.

¹⁶⁷ “(...) attempt to condense the representation of the world in a unitary exhibition space, where the main exhibit is society itself in an a-historical, spectacular condition”. En: Martini, F. y Martini, V. (2011). *Op. cit.*, 100.

las Olimpiadas¹⁶⁸. La organización de la Bienal contemporánea con el evento de las Olimpiadas ha sido estratégica y comercialmente comprensible, pero evidencia también el tipo de asociaciones y expectativas de espectacularidad creadas en el público.



Fig. 29: Cai Guo-Qiang, *Lighting of the Olympic Cauldron: Fireworks Project for the Opening Ceremony of the 2008 Beijing Olympic Games*, 2008. Realizado en Beijing, 8 agosto 2008.

Además, mediante esta espectacularidad las bienales han aspirado a proponerse como sitios alternativos a los museos, los cuales en cambio han sido con frecuencia representados como sitios de posiciones autoritarias, clasificación, canonización, y preservación. De hecho, generalmente se considera como función originaria de las bienales la de ofrecer un sitio de experimentación, contingencia, ambigüedades, e investigación¹⁶⁹. Algunas bienales incluso han sido consideradas como

¹⁶⁸ Esta cuestión es muy bien explicada en el documental *Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang* (Una escalera al cielo: El arte de Cai Guo-Qiang, Dir. Kevin Macdonald). IMDb. 2016.

¹⁶⁹ “The utopian promise of the biennial was that while the museum (the Enlightenment institution par excellence) was the place for authoritative pronouncements, classification, canonization, and preservation, the biennial’s *raison d’être* was to provide a site for experimentation, contingency,

eventos para la realización de utopías culturales y políticas, plataformas en las cuales quizás ninguna otra institución hubiera podido competir en temas de política, raza, ética, identidad, globalización y poscolonialismo¹⁷⁰.

Sin embargo, estas generalizaciones sobre museos y bienales, si bien tienen algunos gérmenes de veracidad, hoy ya no parecen corresponder más a la realidad. Las bienales actuales ya no representan más, en término de formatos expositivos, una excepción a los museos de arte contemporáneo y a las ferias y galerías de arte. Las bienales, más bien parecen haber terminado por “institucionalizarse” en un formato espectacular, que ha sido definido, quizás demasiado duramente, como “festivalismo”¹⁷¹, con todo lo que conlleva a nivel de compromisos con el mundo del comercio y del turismo masivo. Esta parece una tendencia general, en la cual afortunadamente siempre se encuentran excepciones y propuestas innovadoras.

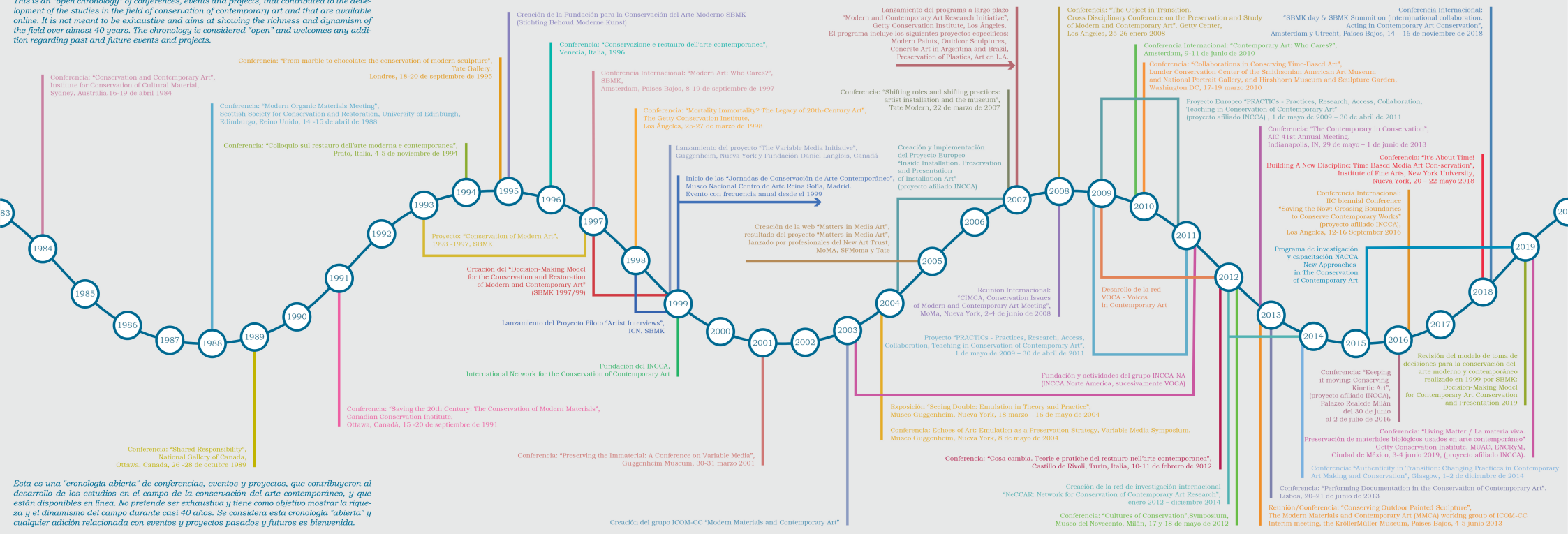
Asimismo, si por un lado los museos parecen haberse adecuados a esta tendencia, incluso hospedando bienales en sus sedes y, de este modo, “bienalizando” la institución e “institucionalizando” las bienales, por el otro cabe reconocer que siempre hay casos diferentes, que afortunadamente siguen proponiendo una lectura de la historia dinámica y estimulante.

testing, ambiguity, and inquiry”. Filipovic, E., Van Hal, M. y Øvstebø, S. (2010). “Op. cit.”, p. 20.

¹⁷⁰ *Ibidem.*, p. 13.

¹⁷¹ Definición de Peter Schjeldahl citada en: *Ibidem.*, p. 13.

This is an "open chronology" of conferences, events and projects, that contributed to the development of the studies in the field of conservation of contemporary art and that are available online. It is not meant to be exhaustive and aims at showing the richness and dynamism of the field over almost 40 years. The chronology is considered "open" and welcomes any addition regarding past and future events and projects.



Esta es una "cronología abierta" de conferencias, eventos y proyectos, que contribuyeron al desarrollo de los estudios en el campo de la conservación del arte contemporáneo, y que están disponibles en línea. No pretende ser exhaustiva y tiene como objetivo mostrar la riqueza y el dinamismo del campo durante casi 40 años. Se considera esta cronología "abierta" y cualquier adición relacionada con eventos y proyectos pasados y futuros es bienvenida.

CAPÍTULO 2: Estudios sobre conservación de arte contemporáneo y público: de la perspectiva del sector especializado a la percepción por parte del público

Introducción

En el primer capítulo, a través de una perspectiva más histórico-artística, se ha procurado destacar los aspectos que en cierta medida influyen en la determinación del amplio contexto conceptual y expositivo en el cual tanto el público como los profesionales entran en contacto con el arte contemporáneo.

En particular, hemos valorado una interpretación histórica del arte contemporáneo que fuera flexible y de orden no cronológico, en la cual distintas formas de producción artística evolucionan del siglo XX al siglo XXI a través de caminos paralelos y recurrentes, sin interrupción.

En una perspectiva de conservación, en cambio, las peculiaridades del arte producido desde fines del siglo XXI hasta hoy surgen en forma más evidente, y determinan un enfoque más específico que, sin embargo, no renuncia a la multiplicidad de lecturas posibles.

Estas peculiaridades se reflejan en los siguientes factores, que serán analizados en este capítulo: la novedad de los materiales, la cercanía con el artista y su entorno, la percepción del público sobre las obras contemporáneas, el contexto en el cual los conservadores trabajan, que incluye problemáticas cuantitativas y cualitativas, el mercado y una geografía histórico-cultural global.

Por cada uno de estos sectores los profesionales que trabajan con la conservación del arte contemporáneo han conducido numerosas inves-

tigaciones que, a pesar de contribuir a la creación y al desarrollo de medios y metodologías que pudieran facilitar la preservación y la gestión de las colecciones de arte contemporáneo, han también estimulado el emerger de un importante enfoque teórico, que influye tanto en la teoría de la conservación en general, como en la interpretación misma de las obras de arte contemporáneo.

No obstante estos estudios circulan ya desde hace más de 40 años, siguen siendo bastante desconocidos por parte del público, sobretodo por lo que atañe al enfoque teórico y la interpretación de las obras. La web de muchos museos de arte contemporáneo, a pesar de las excepciones de pocos grandes museos dotados de grandes recursos humanos y financieros, demuestran como el tema de la conservación de estas colecciones no es obvio para muchas instituciones, y no es particularmente compartido con el público.

En los últimos veinte años temas y proyectos de conservación han sido compartidos particularmente con el público de museos históricos, y etnográficos, solo por mencionar algunos. Existen también algunas experiencias que han sido desarrolladas con el fin de dar a conocer al público experiencias de conservación de arte contemporáneo. No obstante, estas experiencias han quedado aisladas, y no han influido particularmente en un cambio de perspectiva sobre estas colecciones.

Entre estas, se consideran interesantes algunos estudios de conservación que han incluido entrevistas a visitantes, considerando la voz del público importante en la determinación de los significados e interpretaciones de la obra que es necesario preservar y valorar. Al respecto, en el estudio presentado al final de este capítulo se ha experimentado el tema de las entrevistas con los visitantes que, a pesar de abrir numerosos caminos y llevar a resultados inesperados, ha también demostrado ser un medio que, potencialmente, puede influir tanto en la función conservadora del museo como en la educadora.

2.1 La conservación del arte contemporáneo: rasgos, desafíos y potencialidades de un enfoque específico sobre las obras.

2.1.1 La “novedad” de los materiales.

To a certain extent everything is material, and everything is metaphysical, Barnett Neumann once asserted¹⁷².

El ICOM-CC, el comité internacional del ICOM para la conservación está compuesto por 21 grupos de trabajo¹⁷³; entre ellos, el grupo de trabajo que se dedica a los materiales modernos y contemporáneos es el único en el que la perspectiva sobre los materiales coincide con una supuesta categoría cronológica¹⁷⁴. Esta diferenciación no es obvia. De

¹⁷² T.A.: “Hasta cierto punto, todo es material y todo es metafísico, afirmó una vez Barnett Neumann”. “Barnett Newman, “A conversation: Barnett Newman and Thomas B. Hess”, en *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O’Neill (New York: Knopf, 1990), 280. Citado en: Mancusi Ungaro, C. (2009). “A personal Reflection” en *Modern and Contemporary Art – New Conservation Challenges, Conflicts and Considerations. Conservation Perspectives, The GCI Newsletter, Fall, p. 9*. https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/pdf/v24n2.pdf [consulta: 23 de junio de 2019]

En el mismo texto Mancusi Ungaro también afirma respecto al tema de los materiales: “*¿When the immaterial in art depends so much on the physical state of the material (instead of by association or through recognition), then maybe the immaterial inevitably changes with the material? Short of actual re-creation, the restoration of a work’s original impact requires historical knowledge that at best becomes a “semantic” reconstruction.*”

¹⁷³ El ICOM está compuesto por 121 comités nacionales, y 30 comités internacionales, los cuales están formados por distintos grupos de trabajo. El comité ICOM para la Conservación está compuesto por los siguientes grupos, que es interesante comparar por la selección de las distintas categorías de interés: Archaeological Materials and Sites Art Technological Source Research – Documentation - Education and Training in Conservation - Objects from Indigenous and World Cultures - Glass and Ceramics - Graphic Documents - Leather and Related Materials - Legal Issues in Conservation – Metals - Modern Materials and Contemporary Art - Murals, Stone, and Rock Art - Natural History Collections – Paintings - Photographic Materials - Preventive Conservation - Scientific Research - Sculpture, Polychromy and Architectural Decoration – Textiles - Theory and History of Conservation - Wet Organic and Archaeological Materials - Wood, Furniture, and Lacquer. Sobre los grupos de ICOM-CC: http://www.icom-cc.org/9/working-groups/#.XQ-op1aY_U . [consulta: 23 de junio de 2019]. Sobre los comités ICOM: <https://icom.museum/en/network/committees-directory/?type=137> . [consulta: 23 de junio de 2019]

¹⁷⁴ No obstante, el grupo incluya una gran variedad de posibilidades interpretativas, comparado con otros sectores como el de la arqueología, el de la pintura o el de la escultura, resulta

hecho, no hay un grupo separado que esté enfocado en las producciones artísticas de la Edad Media o del Impero Romano. ¿Por qué esta distinción?

El uso de materiales, medios y procesos que rompen con la tradición anterior, en realidad, no es un hecho nuevo para los artistas. Si volvemos la mirada hacia el pasado, en la historia del arte no es difícil encontrar experimentaciones continuas intentadas por los artistas tanto en el uso de los materiales y en las ejecuciones técnicas, como en el desarrollo de nuevos significados simbólicos.

Lo que en cambio sin duda hubo en la segunda mitad del siglo XX es una aceleración exponencial del fenómeno, con la normalización en el uso de cualquier material, objeto o forma existente en el planeta. Entre ellos destaca un gran número de materiales intrínsecamente inestables, que muestran signos de deterioro más rápidamente de los usados en las disciplinas artísticas tradicionales¹⁷⁵. Además, la eliminación de los confines entre las disciplinas artísticas inaugurada a principio del siglo XX ha determinado la creación de nuevas formas de arte, en las cuales distintos lenguajes se mezclan y sobreponen, como en las instalaciones, en la performance, o en las obras hoy denominadas *Time Based Media*. No se trata tanto de materiales realmente “nuevos” o desconocidos, ya que frecuentemente se encuentran utilizados en otros campos, sino de la posibilidad de los artistas de realizar obras con cualquier cosa, incluso materiales que no pertenecen al “sector del arte”. Esta libertad en los procesos creativos, si se considera únicamente a nivel formal, podría inducir al equívoco de considerar cualquier cosa como arte, lo que lamentablemente determina no pocos escepticismos por parte del público.

muy específico y delimitado en el tiempo. Para mayor información sobre el grupo, véase: <http://www.icom-cc.org/32/working-groups/modern-materials-and-contemporary-art/> . [consulta: 23 de junio de 2019]

¹⁷⁵ “Today we speak of “fugitive art”. Unlike the industrial object, fugitive art is not created for planned obsolescence (although some art has such an aim) but is fugitive because of its use of non-traditional materials and techniques. In the five decades that separate Ralph Mayer’s classic *The Artist’s Handbook of Materials and Techniques*, from the CCI Symposium, the use of non-traditional materials in art has exploded. The traditional division of art according to materials and techniques is no longer valid.” En: Constantine, M. (1998). *Preserving the Legacy of 20th Century Art*. The Getty Conservation Institute Newsletter 13.2 Summer 1998. Disponible en:

https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/13_2/feature1.html 1 [consulta: 24 de julio de 2019]. Para un sumario exhaustivo sobre el tema, véase también: https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/modcon/overview.html . [consulta: 24 de julio de 2019].



Fig. 31: Esta imagen ha sido usada como cubierta del grupo FB ICOM-CC Modern Materials and Contemporary Art, y representa la obra de Anya Gallaccio, *Red On Green*, 2012. La obra consiste en 10.000 rosas colocadas y dejadas morir en el suelo de la Jupiter Artland Gallery.



Fig. 32: Nam June Paik, *Internet Dream*, 1994, escultura video. Colección ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie.

La fuerza con la cual en la producción artística contemporánea en cambio se afirman aspectos conceptuales y simbólicos, que pueden coincidir con los materiales, pero pueden también prescindir de la originalidad de estos, resulta una característica substancial de muchas obras actuales. El valor de la representación en el arte ha perdido o alterado su significado originario, y los valores materiales e inmateriales están completamente interconectados. En esta perspectiva, la conservación del arte contemporáneo tendría un sentido muy parcial si se centrara únicamente en los supuestos “nuevos” materiales, sin contemplar la intencionalidad artística y la percepción de esta por parte del público. De hecho, estos dos aspectos son imprescindibles y esenciales para la comprensión de la obra necesaria a fin de su conservación.

Contextualmente, cabe reconocer como es propiamente el aumento y la increíble heterogeneidad de materiales y enfoques creativos que ha determinado en principio la imposibilidad de establecer una estrategia conservativa centrada en los materiales mismos, y que pudiera funcionar para obras diferentes, y la necesidad, en cambio, de proceder “caso por caso”.

Esta forma de proceder, caso por caso, ha contribuido más bien en la profundización de muchas cuestiones, entre las cuales destacan: el rol del artista como fuente y/o agente integrado en el proceso de conservación, la preservación a través de la documentación, la autenticidad, la reconstrucción y réplica de las obras, los procedimientos decisionales, la actuación de la comunidad y del público¹⁷⁶. A través de estas profundizaciones ha sido posible la creación de herramientas flexibles en las cuales lo material y lo conceptual se encuentran en diálogo, como en las entrevistas a los artistas, o en los sistemas de documentación, o en los modelos de procesos decisionales (*decision making model, 1999, 2019*)¹⁷⁷ solo por mencionar algunos.

¹⁷⁶ Al respecto véase: Berkeens, L. (2016). “Side by side: old and new standards in conservation of modern art. A comparative study on 20 years of modern art conservation practice” en *Studies in Conservation*, Vol 61, supplement 2: *Saving the now. Crossing boundaries to conserve contemporary works. IIC 2016*. Los Angeles Congress Preprints, p. 12-16.

¹⁷⁷ The Decision Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art, © 1999, Foundation for the Conservation of Modern Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage. <https://sbmk.nl/source/documents/decision-making-model.pdf> [consulta: el 2 de agosto de 2019].

El Modelo de toma de decisiones de SBMK (1999) ha sido recientemente revisado por un grupo de trabajo internacional y multidisciplinario, a través de la iniciativa del Instituto de Ciencias de la Conservación de Colonia (CICS), la Agencia del Patrimonio Cultural de los

Se puede quizás afirmar que la cuestión de los materiales usados en la producción artística contemporánea desempeña un papel fundamental a nivel conservativo porque, a pesar de motivar alcances científicos notables acerca de los materiales mismos, obliga a enfrentar cuestiones conceptuales imprescindibles, que podrían tener un impacto tanto en otros sectores de la conservación como fuera de la conservación misma.

Países Bajos (RCE) y la Universidad de Maastricht, con la financiación del Wüstenrot Stiftung. La propuesta del nuevo modelo incluye: el reconocimiento de la compleja trayectoria y el carácter evolutivo de muchas obras de arte contemporáneas; el reconocimiento del impacto de las decisiones respecto a la presentación de las obras; la necesidad de incluir las propiedades intangibles pero significativas de una obra de arte en los procesos de toma de decisiones; una comprensión de la dinámica y la subjetividad en la toma de decisiones, y la necesidad de un desarrollo continuo de la terminología de la conservación del arte contemporáneo. Por más informaciones sobre el nuevo modelo, del 2019: <https://www.incca.org/articles/decision-making-model-contemporary-art-conservation-and-presentation---revisited-2019> [consulta: el 2 de agosto de 2019]

2.1.2 La cercanía con el artista y su entorno.

“Artist have first- hand knowledge of the materials and techniques used in making their own works and may have particular views about how their pieces should look and be displayed. Discussions with them can help establish the acceptable parameters of display (the design of plinths, frames, projectors, etc.). When the material or techniques used in making an artwork seem potentially problematic, the artist’s techniques used in making an artwork seem potentially problematic, the artist’s views on any future conservation intervention can be recorded.”¹⁷⁸.

La figura del artista ha evolucionado mucho a lo largo de los siglos, adquiriendo siempre más relevancia y destacando su rol en la sociedad, en particular a partir del siglo XIX. Es importante tener conciencia de esta evolución, la cual conlleva implícitamente consideraciones acerca de las transformaciones sobre el peso atribuido a aspectos materiales y conceptuales de las obras de arte.

La palabra “artista”, se encuentra en la literatura artística ya desde el siglo XIV, inicialmente asociada con frecuencia a la de *artifex*, la cual se refería, en especial, a la pericia técnica, y hasta el siglo XVIII se usaba también para indicar pintores, escultores, y arquitectos (G. Vasari, 1568; F. Baldinucci, 1681). Sin embargo, ya en el siglo XV algunos autores como León Battista Alberti, con sus tratados *De re aedificatoria*, *De statua*, *De pictura*, empiezan a destacar la relevancia de aspectos intelectuales y proyectuales en relación con las habilidades manuales, y el trabajo de algunos artistas en particular¹⁷⁹ empieza a manifestar una cierta independencia creativa, que va más allá de las

¹⁷⁸ T.A.: “Los artistas tienen conocimiento de primera mano de los materiales y técnicas utilizados para hacer sus propias obras y pueden tener puntos de vista particulares sobre cómo deberían verse y mostrarse sus piezas. Las discusiones con ellos pueden ayudar a establecer los parámetros aceptables de visualización (el diseño de zócalos, marcos, proyectores, etc.). Cuando el material o las técnicas utilizadas para hacer que una obra de arte parezca potencialmente problemática, las técnicas del artista utilizadas para hacer que una obra de arte parezca potencialmente problemática, las opiniones del artista sobre cualquier intervención de conservación futura se pueden registrar”. Web del Tate Modern: TATE, LONDON: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/interviews-artists-and-art-world-figures/conservation-interviews> [consulta: 23 de junio de 2019].

¹⁷⁹ Al respecto, se pueden mencionar, entre los numerosos ejemplos, el trabajo de Miguel Ángel antes y de Caravaggio después, pero es oportuno reconocer también que se trata de procesos más complejos y articulados que no dependen únicamente de estas figuras prominentes.

demandas del poder del tiempo.

A mediados de la segunda mitad del siglo XVI, el nacimiento de las academias determina una distinción entre las artes consideradas “maiores” y otras “menores”, entre el saber intelectual y teórico, y el práctico, manual, desarrollado con la experiencia. A esta distinción, se ha sumado también otra en el siglo XIX, la diferencia entre academia y “anti-academia”, que ha aparecido juntamente con el progresivo afirmarse de una visión romántica del genio creativo.

En el siglo XX la definición genérica y comprensiva de artista se afirma definitivamente en las artes visivas, en relación con un quehacer artístico que supera la tradicional división entre las artes y en cambio determina la multiplicación de sus medios expresivos¹⁸⁰.

Finalmente, a partir de la segunda mitad del siglo XX se asiste a una ulterior transformación de la figura del artista, que al mismo tiempo determina y es determinada por la transformación de todo el mundo de la producción cultural, con los cambios que hemos visto en el primer capítulo con relación al sector museístico, a las exposiciones, y al mercado.

Los artistas, empiezan a formar parte con un rol activo en la vida de los museos, de las galerías, de las ferias, y de los siempre crecientes contextos culturales urbanos, siendo invitados a participar tanto con exposiciones, como con proyectos específicos. Además, se multiplican las fundaciones vinculadas a la herencia de artistas ya fallecidos, las cuales se encargan de la conservación y promoción de la figura del artista que representan. En todos los casos, sea el artista vivo o fallecido, su figura prominente interactúa a varios niveles en la producción cultural, no solo como objeto de esta, sino también como sujeto activo.

Como señalan Sousa y Llamas:

¹⁸⁰ De la enciclopedia en línea Treccani: “Artista: Il termine, che definisce chiunque eserciti un’arte, ricorre nella letteratura artistica, dal 14° al 18° sec., parallelamente a quello di artefice (artifex). La definizione di artefice, di origine più antica, comprende il senso della perizia tecnica del mestiere, altrettanto importante dell’idea nella realizzazione di un’opera; il suo uso risulta prevalente fino al 18° sec. per designare pittori, scultori, architetti (G. Vasari, 1568; F. Baldinucci, 1681). F. Milizia (1797) opera una distinzione di valore tra i due termini, riservando quello di a. a chi esercita le Arti Belle, mentre il significato di artefice resta legato all’esercizio delle arti meccaniche, all’attività dell’artigiano. Il concetto di artista si lega sempre più, nel corso del 19° sec., alla visione romantica del genio creativo. Dal 20° sec. la definizione generica e comprensiva di a. è utilizzata nelle arti visive, accanto alle specifiche qualificazioni disciplinari (pittore, scultore, incisore) in relazione a un operare artistico che supera la tradizionale suddivisione tra le arti e vede il moltiplicarsi dei propri mezzi espressiv”. <http://www.treccani.it/enciclopedia/artista/> [consulta: 23 de junio de 2019]

“(...) las relaciones institucionales necesarias, tanto en lo que se refiere a la producción, divulgación, comercialización, musealización, restauración, conservación y preservación de la producción artística contemporánea, añaden una complejidad advenida por la presencia del artista, el creador y productor de la obra, que la promueve en el momento consagrado de su exhibición. En estos términos, el artista contemporáneo es el sujeto que sigue presente pari passu con su obra en el escenario artístico, teniendo considerable poder sobre la misma (...); y este poder se prolonga en el tiempo, en cuanto creador y poseedor de los derechos morales sobre la misma”¹⁸¹.

Esta cercanía con el artista genera nuevas posibilidades de diálogo que se reflejan en la relación con la obra tanto por parte de los profesionales interesados, como del público. Asimismo, la cercanía con el artista destaca inevitablemente la “edad” de las obras, bloqueándolas en un aparente eterno presente, en el cual los problemas interpretativos o prácticos de gestión de la obra parecen ilusoriamente solucionables a través de la consultación con el artista.

Entre las herramientas de diálogo, las entrevistas con artistas desarrolladas en el sector de la conservación de arte contemporáneo resultan una experiencia fundamental, que demuestra cómo las grandes oportunidades ofrecidas por la cercanía con el artista no conducen necesariamente a conclusiones definitivas sobre las obras, más bien abren nuevos caminos tanto en sus interpretaciones, como en su gestión práctica.

Las entrevistas a los artistas han evolucionado mucho a partir de sus antecedentes, cuestionarios propuestos a los artistas ya desde inicios del siglo XX, con el fin de recoger informaciones sobre materiales y técnicas de producción de las obras¹⁸². A partir de los años ochenta y so-

¹⁸¹ De Sousa-Júnior, M.A., Llamas-Pacheco, R. (2019). “La representación social del sujeto en el diálogo con el artista y el conservador de arte contemporáneo” en *Arte, Individuo, y Sociedad*, Vol. 31, N. 2, p. 261-276. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.58843> <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/58843/4564456549450> [consulta: 16 de diciembre de 2019]

¹⁸² Al respecto, véase la tesis de V. Petrelli (2016), p. 84, nota 162: contenido traducido del italiano y resumido por la autora: “Entre los primeros ejemplos conocidos se encuentran el cuestionario de Buttner Pfanner zu Thal a inicios del siglo XX, y sucesivamente en 1930 el propuesto por el pintor George Reuter, realizado con el fin de conservar correctamente las obras pertenecientes a la colección de la ciudad de Ámsterdam. Muchos años después, a finales de los años Setenta los restauradores de Dusseldorf Heinz Althofer y Hiltrude Schinzel, realizaron un significativo proyecto de recogida de informaciones y creación de base de

bre todo desde los años noventa los artistas empiezan a ser interpelados con mayor frecuencia sobre los significados de los materiales y de las técnicas, y sobre los aspectos relativos a la unidad visual y de contenidos originaria de la obra, con el fin de registrar sus reacciones frente a la alteración de los materiales, el envejecimiento o a las intervenciones de restauración¹⁸³.

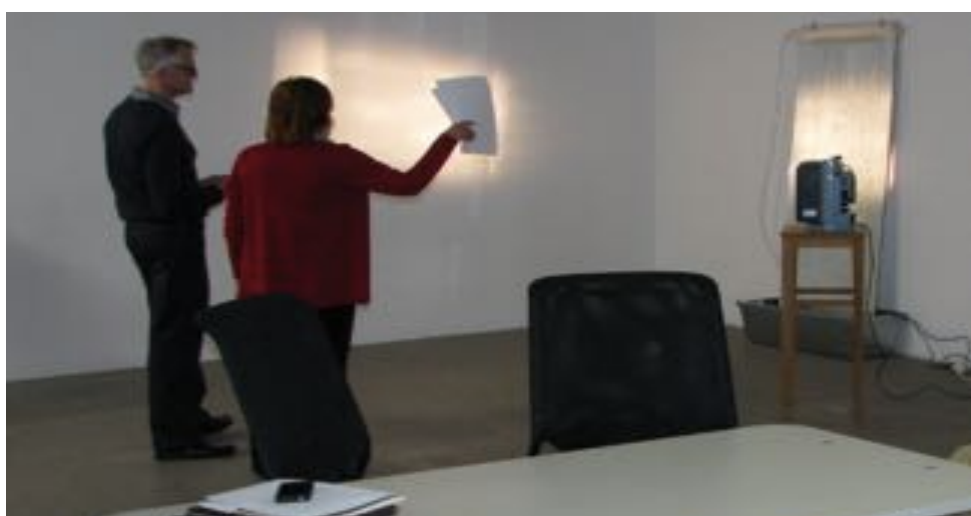


Fig. 33: Glenn Wharton, miembro fundador del VoCA, mientras entrevista a la artista Valie Export sobre una obra de la colección del MoMA.

datos sobre los materiales, las técnicas y la apariencia visual de las obras. Sin embargo, la investigación estaba más enfocada en aspectos técnicos como los soportes o la preparación de capas pictóricas, que en el significado de los materiales y técnicas o en la comprensión de la intencionalidad artística. Respecto del proyecto el mismo Althofer declara: “Establecimos una lista de preguntas que, con un orden sistemático, abordaba cuestiones sobre estilo, material, proceso de creación herramientas y técnicas, apariencia visual de la obra, el modo que se presenta está ante el espectador, daños potenciales y rasgos más vulnerables, daños ya sufridos y una valoración lo más objetiva posible del perjuicio ocasionados por estos daños el punto de vista del espectador y del mensaje de la obra”. En: Petrelli, V. (2016). *La conservazione dell'Arte Contemporanea: problematiche e nuovi apporti teorici e metodologici*. Trabajo Final de Máster. Venezia: Università Ca'Foscari, p.84. <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/9751/804049-1199856.pdf?sequence=2> [consulta: 23 de junio de 2019]

¹⁸³ Los ejemplos presentados a continuación solo representan una mínima parte de las investigaciones en el sector, y sirven aquí solo como referencia de un sector en continua expansión, que ha visto protagonistas también a otras instituciones, además de las citadas en el texto, como el Getty Conservation Institute, y museos como el SF MOMA, el Moma de Nueva York, la Langlois Foundation en Canadá, entre otros.

Este tipo de enfoque se manifiesta mediante la acción investigadora tanto de algunos profesionales como la de Carol Mancusi Ungaro, que en aquel tiempo era todavía restauradora de la *Menil Collection* en Houston¹⁸⁴, como de proyectos a largo plazo propuestos por instituciones pioneras en el sector, como el Guggenheim de Nueva York, con el proyecto *Variable Media Initiative*, y el INCCA con el proyecto en continua evolución *The Guide to Good Practice – Artists-Interviews*¹⁸⁵.

El *Variable Media Initiative*, no obstante su relevancia por numerosos aspectos que analizaremos a continuación, contribuye en esta sección de manera significativa por haber desarrollado una herramienta, el *Variable Media Questionnaire*, a través del cual se ofrece la posibilidad también al artista de ser un sujeto activo y de participar en las responsabilidades conservativas y de acceso a la colección de la institución museística. De hecho, el *Variable Media Questionnaire* prevé un cues-

¹⁸⁴ Al respecto, véase: Mancusi – Ungaro, C. (1999). “Original Intent: the artist’s voice” en *Modern art, who cares? An interdisciplinary project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute of Cultural Heritage, p. 392-393.

Otros ejemplos recogidos por Petrelli, V. (2016), p. 85, incluyen los de Joyce Hill Stoner, de la Universidad del Delaware, en los años ochenta, y de Shelly Sturman, responsable del departamento de conservación de la *National Gallery* de Washington, la cual también ha analizado el tratamiento de numerosas obras de arte contemporáneas, indicando la importancia del trabajo de colaboración entre el curador y el artista, y destacando la necesidad de respetar el proceso natural de envejecimiento de la obra, según la intención de su autor. En: Petrelli, V. (2016). *Op. Cit.*, p.85.

Al respecto, véase también: Hill Stoner, J. (1985). “Ascertaining the artist’s intent through discussion, documentation and careful observation” en *The international Journal of Museum Management and Curatorship*, Vol. 4, p. 87-92. <https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc32.pdf> [consulta: 28 de enero de 2019].

Sturman, S. (1999). “Necessary Dialogue: the artist as a partner in conservation”, en *Modern art, who cares? An interdisciplinary project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute of Cultural Heritage, p.393-396.

¹⁸⁵ *Guide to Good Practice – Artists Interviews* ha sido desarrollado por los asociados fundadores de INCCA; once instituciones internacionales han participado en este proyecto europeo, que fue fundado por el Raphael Programme del 1999 y llevado a cabo por el ICN y la Tate entre 1999 y 2002. La guía ha sido actualizada en 2016. En el primer año de creación del INCCA los conservadores y curadores realizaron alrededor de 50 entrevistas, cuyos resultados y evaluación han producido la compilación de la Guía de Buenas Prácticas. La guía sugiere y recomienda diferentes enfoques y metodologías para acercar las entrevistas a los artistas. No prescribe como la información tiene que ser recogida, pero sugiere qué temas tienen que ser analizados, según los artistas, su trabajo y el uso de las obras. https://www.incca.org/sites/default/files/field_attachments/2002_incca_guide_to_good_practice_artists_interviews.pdf/2002_incca_guide_to_good_practice_artists_interviews.pdf [consulta: el 23 de junio de 2019]

cionario interactivo, a través del cual los artistas pueden insertar autónomamente datos relativos a sus propias obras presentes en la colección del museo, que confluían en una base de datos, destinada a proporcionar al museo indicaciones útiles para el desarrollo de una estrategia de adquisición y conservación de obra complejas¹⁸⁶.

El proyecto *The Guide to Good Practice – Artists Interviews*, tenía el objetivo de crear un modelo para la realización de las entrevistas, concebido como un esquema de preguntas para dirigir la conversación, con el fin de obtener las informaciones en modo ordenado y sistemático. A pesar de las informaciones sobre los materiales, las técnicas de producción y la intencionalidad artística de las obras, se incluyen también indicaciones sobre las modalidades expositivas y de presentación de las obras, la opinión del artista relativa al deterioro o envejecimiento de los materiales, y las futuras medidas de conservación. La guía está estructurada analizando varias modalidades de acercamiento al artista, a través de cartas, cuestionarios, conversación telefónica, conversación en persona, entrevista breve o larga, etc. y proporciona numerosas sugerencias y estrategia para facilitar el diálogo con el artista.

Esta ampliación de perspectivas y de modalidades experimentadas en las entrevistas, se registra en años en los cuales la relación curatorial con los artistas ha cambiado mucho, y los museos han cambiado sus funciones. Es un contexto en el cual los roles de los profesionales del museo resultan tanto específicos en su formación como fluctuantes en sus prácticas entre países y tipologías de instituciones diferentes, y es interesante notar que una mayor consideración del artista por parte de los conservadores se ha manifestado en un momento en el cual los curadores han empezado a actuar como artistas¹⁸⁷.

¹⁸⁶ De la web del Proyecto: *“The variable media paradigm also asks creators to choose the most appropriate strategy for dealing with the inevitable slippage that results from translating to new mediums: storage, emulation, migration, or reinterpretation. (...) The Questionnaire is (...) an instrument for documenting the opinions of creators and others associated with a work as to how that work should be seen and (if at all) re-created in the future. (...) the Questionnaire asks creators and others associated with a specific work which aspects of are most important to preserve. (...) (creators) may cease to view the conservator’s job of preservation as independent from the curator’s job of presentation. They may begin to picture a lasting artifact not as a stony relic--for stone is brittle-- but as a succession of linked events that, like a stream of water, endures by remaining variable”*. THE VARIABLE MEDIA NETWORK: <http://www.variablemedia.net/e/welcome.html>. [consulta: 23 de junio de 2019]. THE VARIABLE MEDIA QUESTIONNAIRE: <http://variablemediaquestionnaire.net> [consulta: 23 de junio de 2019]

¹⁸⁷ Al respecto véase el ejemplo de Harald Szeeman, analizado en el cap 1, sección 1.3.4 “Bienales”.



Fig. 34: Richard Candida Smith y Jill Sterrett, presidenta del VoCA, en uno de los debates de los talleres VoCA sobre las entrevistas a los artistas.

Actualmente, la documentación de la obra a través de la participación directa del artista es una actividad reconocida como indispensable, que ha determinado la creación de archivos de entrevistas a los artistas y estrategias conservativas compartidas por museos e instituciones a nivel internacional¹⁸⁸. La acción de organismos como INCCA y VoCA, que ha desarrollado un programa específico de talleres dedicados al tema de la entrevista al artista¹⁸⁹, ha ampliado el discurso de forma que abre la puerta a diálogos y narraciones que, sin renunciar a las informaciones técnicas, ofrecen una mirada más completa tanto de especificidad de los significados ínsitos en las obras, como de investigación creativa de los artistas.

En la actualidad, la voz del autor es reconocida como una de las fuentes útiles para la reconstrucción histórica del significado de la obra, y el conservador, figura en muchos casos altamente especializada y con competencias histórico-artísticas, tiene que modular su propio rol, también crítico e interpretativo, respecto a la voluntad del artista¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Petrelli, V. (2016). *Op. Cit.*, p.89.

¹⁸⁹ Al respecto, véase la web de VoCA – Voices in Contemporary Art: <http://www.voca.network/programs/voca-workshops/> [consulta: 23 de junio de 2019]

¹⁹⁰ Valentini, F. (2014). *Teorie della conservazione dell'arte contemporanea*. Tesis doctoral. Roma: Università degli Studi Roma Tre, p. 11. <http://dspace-roma3.caspur.it/bitstream/2307/3905/1/Tesi.pdf> [consulta: 23 de junio de 2019]

Como nada en el museo es permanente, tampoco las indicaciones de los artistas son eternas, y adquieren más sentido si se las contextualiza y se las pone en relación con otras interpretaciones y valoraciones¹⁹¹.

La cercanía del artista y la gran disponibilidad de documentación no exoneran a los conservadores en particular de la responsabilidad que conlleva tener un conocimiento comprensivo tanto de aspectos materiales, como de los múltiples puntos de vista sobre la obra.

¹⁹¹ En este sentido es importante destacar la investigación de M. Sousa y R. Llamas sobre el punto de vista de la representación social del sujeto: *“Actualmente las entrevistas han adquirido importancia destacada en el ámbito de la restauración, conservación y preservación del arte contemporáneo según Mancusi-Ungaro et al. (1999: 391) y, hasta el momento, se constituyen como herramientas de información, certificación, documentación y garantía. (...) Las percepciones que los sujetos (artistas y conservadores/restauradores) pueden tener previamente sobre su grupo y sobre el otro grupo involucrado en la conservación del objeto artístico quedan imbuidas en las respuestas, pueden afectar al proceso de obtención de información y deben ser conocidas y tenidas en cuenta, y ello con el fin de acabar comprendiendo mejor la obra de arte y por consiguiente con el fin de facilitar su transmisión al futuro”*. En: De Sousa-Junior, M.A., Llamas-Pacheco, R. (2019). *Op. Cit.*, p.268.]

2.1.3 La complejidad del contexto en el cual trabajan los conservadores de arte contemporáneo.

El campo artístico contemporáneo implica una compleja interacción de demanda, producción artística, mediación cultural, mercado, coleccionismo público y privado, públicos¹⁹², que determinan problemáticas cuantitativas y cualitativas con las cuales los conservadores y restauradores tienen que relacionarse constantemente en su trabajo.

El tema de la cantidad quizás no se puede equiparar con ningún otro sector de la conservación. Si pensamos por ejemplo en la cantidad de obras que expone una sola feria de arte contemporáneo como Art Basel, con alrededor de 280 galerías participantes, que presentan el trabajo de aproximadamente 4000 artistas, desde los maestros modernos hasta las estrellas emergentes¹⁹³, y que en 2015 el calendario de la revista *The Art Newspaper* reportaba aproximadamente 269 ferias de arte¹⁹⁴, nos damos cuenta de las dificultades de los profesionales del sector de crear una conciencia que sea lo más comprensiva y realista posible de las problemáticas relacionadas con un fenómeno tan grande y en continua expansión.

Además, la función del mercado en la constante, exponencial producción de obras impacta el sector de la conservación; los conservadores de arte contemporáneo se enfrentan quizás con el mercado más que los conservadores dedicados a otros tipos de objetos culturales y, consecuentemente, se enfrentan con cuestiones de valores mucho más fluctuantes.

Las problemáticas cronológicas del arte contemporáneo llevan a los conservadores a enfrentarse con un campo potencialmente ilimitado, en el cual su trabajo es frecuentemente contextual en el momento de la producción. Como recuerda Llamas, “los conservadores de arte contemporáneo trabajan constantemente junto a los artistas, no solamente

¹⁹² “Il campo artistico contemporaneo è una complessa interazione di committenza, produzione artistica, mediatori culturali, mercato, collezionismo pubblico e privato, pubblico. Il “sistema dell’arte” ha un codice di autoriproduzione che si perpetua, con dinamiche ed interessi che determinano l’affermazione di un artista e delle sue opere in modo quasi totalmente indipendente dal vecchio concetto di “qualità”. Valentini, F. (2014). *Op. Cit.*, p. 169.

¹⁹³ ART BASEL: <https://www.artbasel.com/basel>. [consulta: 23 de junio de 2019]

¹⁹⁴ Art Radar “Fair-tigued”: Are there too many art fairs?: <http://artradarjournal.com/2015/03/27/fair-tigued-are-there-too-many-art-fairs/> [consulta: 18 de julio de 2019]

desde el plano de la conservación y restauración, sino también, en ocasiones, en los momentos de ejecución técnica o materialización de las obras”¹⁹⁵.

En el curso de la última conferencia organizada por el SBMK en Ámsterdam en noviembre de 2018, en la sesión de debate final del evento, fue planteada la cuestión del futuro del sector de la conservación de arte contemporáneo¹⁹⁶. ¿Cómo evolucionará la profesión y cuáles serán los próximos temas de investigación? Reflexionando sobre ésta y otras preguntas, Agnes Brokerhof respondió a la provocación de los moderadores, evidenciando de qué manera los conservadores de arte contemporáneo hoy en día se están acercando más al rol de “facilitadores” de exposiciones que al de “guardianes” de la colección. La transformación fundamental de la profesión en los últimos años, comentada por Brokerhof y compartida por muchos participantes del congreso SBMK, ha sido también confirmada por Rachel Barker, conservadora de la Tate Modern, en el curso de la entrevista llevada a cabo en esta investigación: “*I see very much ourselves as a generation of conservator as people facilitating displays*”¹⁹⁷.

Esta reconocida ampliación de las funciones de los conservadores, a la cual sería necesario que correspondiera un peso más relevante a nivel curatorial, no significa que han dejado de cuidar, proteger y cuando es necesario intervenir en las obras, más bien significa que cada acción está proyectada en función de las iniciativas destinadas al público. Con el cambio de la función de los museos, de estructuras dedicadas principalmente a la preservación de la herencia artística del pasado a instituciones con múltiples funciones sociales, era quizás inevitable que cambiara también el rol de los conservadores.

El contexto en el cual trabajan los conservadores de arte contemporáneo se caracteriza además por una geografía cultural global, la cual es mucho más amplia del enfoque occidental que por muchos años ha dominado la mayoría de la historia del arte. Si el museo, que nace como institución con impostación occidental, ha cambiado horizontes,

¹⁹⁵ Llamas-Pacheco, R. (2017). “Intención artística, conservación y mutación en la obra de arte actual: una aproximación hermenéutica” en *Ge-Conservación*, S.I, N.12, p. 45-54. <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/348>. [consulta: 23 de junio de 2019]

¹⁹⁶ SBMK Summit 2018 – Acting in Contemporary Art Conservation. Amsterdam 14-16 de noviembre de 2018.

¹⁹⁷ T.A.: “*Nos veo a nosotros mismos como una generación de conservadores como personas que facilitan exhibiciones*”. Rachel Barker, Conservadora de pintura, Tate Modern. Entrevista completa en Anexos.

también la conservación necesita cambiar de perspectiva y responder a exigencias que sean globales.

Asimismo, relacionarse con la conservación del arte contemporáneo, tiene inevitablemente que ver con su “historización”, con el reconocimiento de su dimensión histórica, desafiando por un lado la idea de arte contemporáneo “presentista” con la cual es identificada por muchos curadores, y por el otro revisar la teoría de la conservación misma.

Como ya ha sido destacado por Muñoz-Viñas, las teorías conservativas tradicionales y la de Brandi en particular, resultan inadecuadas en el contexto actual¹⁹⁸ y, el arte contemporáneo en particular no se adapta a estas teorías y necesita un enfoque particular.

No obstante estos desafíos, la complejidad y amplitud del contexto en el cual trabajan los conservadores y restauradores, la conservación del arte contemporáneo, por su perspectiva abierta, interdisciplinaria y global, tiene el potencial de aportar numerosos beneficios a todo el sector de la conservación.

En particular, la teoría de la conservación del arte contemporáneo ha contribuido a ampliar la definición de lo que define un objeto de arte en cuanto tal, y ha puesto de relieve la dificultad de adoptar una estrategia unívoca. Mancusi Ungaro recuerda como ya E.H. Gombrich, en su *Art and Illusion* (1961), bien describía nuestra intolerancia acerca de la ambigüedad, y una inherente rigidez que nos hace difícil aceptar que quizás no haya ninguna solución final a los problemas planteados por las obras de arte, y quizás tampoco exista una solución¹⁹⁹. Es suficiente participar en una de las tantas conferencias de arte contemporáneo

¹⁹⁸ Al respecto véase: Muñoz Viñas, S. (2013). *Contemporary theory of conservation*. New York: Routledge.

¹⁹⁹ “The classical scholar E. H. Gombrich, in *Art and Illusion* (1961), aptly describes our intolerance of ambiguity, an inherent rigidity that makes it difficult for us to accept that there may not in fact be one final solution, or even the possibility that no solution exists. This ambiguity is inherent in history and perception, and the approach to preserving artworks has been the subject of many debates.” En: Stringari, C. (2003). “Beyond “Conservative”: The Conservator's Role in Variable Media Preservation”, en: *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, Depocas, A., J. Ippolito, y C. Jones (eds.). New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, y Montreal: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. p. 55-59. <http://www.variablemedia.net/pdf/Stringari.pdf> [consulta: 23 de junio de 2019]

para darse cuenta de qué manera la especificidad de este sector se encuentra en la multiplicidad y unicidad de casos de estudio, los cuales pueden ser agrupados, pero no sumados. La imposibilidad de definir un código ético de acción para el arte contemporáneo o una nueva teoría de la restauración no coincide con un relativismo absoluto, más bien se trata de una valoración y uso de las particularidades, que se centra en una perspectiva inclusiva e interdisciplinar, que favorece la proliferación de investigaciones en el sector.



Fig. 35: Reena Saini Kallat, *Woven Chronicle*, 2015. Instalación, Vancouver Art Gallery Offsite.

2.2 Conservación de arte contemporáneo y público.

2.2.1 Investigaciones sobre la conservación del arte contemporáneo en los últimos 40 años y desconocimiento público de la existencia del campo.

El estudio de la conservación del arte contemporáneo, con los enfoques específicos que hemos visto, se ha desarrollado, en particular, a final del siglo XX y sigue creciendo constantemente gracias a la iniciativa de profesionales e instituciones que, a través de proyectos de investigación, conferencias y publicaciones, han delineado la actual multifacética perspectiva de estudios.

El objetivo de esta sección es poner en evidencia los esfuerzos realizados por los profesionales del sector, en comparación con el desconocimiento de la conservación del arte contemporáneo por parte del público. De los esquemas de esta sección surge la necesidad de difundir los logros teóricos y prácticos también a otros sectores tanto de la conservación, como del manejo de bienes culturales y al público en general.

En la **cronología** a final de esta sección, se han agrupado por orden cronológico algunos eventos, como fundación de organismos especializados, y presentación de proyectos y conferencias, que de algún modo han constituido hitos, organizaciones o eventos significativos en el desarrollo del sector de la conservación del arte contemporáneo.

El listado no constituye un elenco definitivo, ni tampoco exhaustivo de la cantidad de iniciativas en los diferentes países y regiones del mundo, ya que corresponde a un agrupamiento de eventos encontrados en la realización de esta tesis doctoral, no incluye la cantidad de publicaciones producidas a lo largo de los últimos 30 años, y tiene inevitablemente una perspectiva más occidental, con varias fuentes anglosajonas, y algunas (pocas) fuentes de Italia y España.

Estos datos, por cierto, no reflejan la realidad de la evolución del sector en el mundo, más bien reflejan los datos que han sido guardados y están disponibles como fuentes en línea. No obstante, siguiendo el esquema, es posible delinear algunos aspectos que han caracterizado el desarrollo de la conservación del arte contemporáneo como sector museístico específico, y evidenciar la cantidad, distribución y variedad de iniciativas que siguen proliferando en la actualidad.

Como hemos visto en el capítulo 1, las instituciones y manifestaciones culturales dedicadas al arte contemporáneo han aumentado desde fines del siglo XX en forma exponencial tanto cuantitativamente en su distribución geográfica en el mundo, como cualitativamente en el desarrollo de sus múltiples funciones. Por lo tanto, los estudios de conservación del arte contemporáneo se inscriben en un contexto más amplio, en el cual todo el sector museístico ha crecido notablemente, tanto en aspectos teóricos como en el desarrollo de prácticas. Desde principios del siglo XXI hubo más bien un cambio de perspectiva sobre la función y las responsabilidades de las instituciones culturales, y sobre la relación de éstas con la producción cultural coeva, que inevitablemente ha influido en el desarrollo de la conservación del arte contemporáneo.

Los estudios especializados concuerdan en atribuir la proliferación de investigaciones en arte contemporáneo al aumento de obras realizadas con materiales no convencionales y a los desafíos conservativos planteados por estos materiales, medios y procesos adoptados por los artistas de forma creciente particularmente a partir de los años 60 del siglo pasado²⁰⁰.

Especialmente en la década de 1990, los museos parecen incrementar el número de adquisiciones de obras que requieren una comprensión del simbolismo e intención conceptual. Estas adquisiciones obligaron a los conservadores y profesionales involucrados a consultar los artistas para comprender el trabajo y desarrollar nuevas estrategias de preservación²⁰¹.

²⁰⁰ *“Rava indica che negli anni Sessanta vennero introdotti nel mercato prodotti di restauro sintetici che gradualmente sostituirono quelli tradizionali, permettendo nuove soluzioni a problemi specifici. In quegli anni sia negli Stati Uniti sia in Europa, ebbe inizio una fase di sperimentazione che alle volte ha prodotto trattamenti invasivi, dovuti anche all’inesperienza dei restauratori di trattare materiali moderni o oggetti artistici complessi. Più tardi, agli inizi degli anni Ottanta, dopo due decenni di ‘over restoration’ i restauratori americani hanno proposto il principio di “minimo intervento” che prevedeva di ridurre al minimo gli interventi di restauro sull’oggetto fisico e preservarlo attraverso un’attenta osservazione periodica. L’idea era quella di preservare l’opera prolungandone la vita per trattarla più avanti, quando le conoscenze scientifiche e tecniche fossero state più sicure”*. En: Petrelli, V. (2016). *Op. Cit.*, p.66.

²⁰¹ *“The 1990s was a fertile time for theoretical and practical development in the conservation of contemporary art. During this period, artworks that required an understanding of symbolism and conceptual intent entered museum collections at an increasing rate. These acquisitions compelled conservators and others to consult directly with artists in order to understand the work and develop new strategies of care.”* En: Wharton, G. (2009). “INCCA: A Model for Conserving Contemporary Art”. The Getty Conservation Institute Newsletter 24.2 (Fall 2009). https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/24_2/incca.html [consulta: 25 de abril de 2019]

En esta evolución, los protagonistas han sido, en particular, los grandes museos, centros de investigación, organismos gubernativos y universidades que, a través de sus recursos institucionales han tenido la oportunidad de lanzar programas a largo plazo y con una perspectiva internacional, que pudiera responder a un sistema de producción y distribución ya internacional²⁰².

Si observamos la **cronología**, se advierte cómo en los años 90 hay un aumento en la cantidad de iniciativas, de las cuales muchas, si bien han surgido en contextos nacionales, empiezan a tener un enfoque internacional, interdisciplinario y colaborativo entre distintas instituciones.

Asimismo, al internacionalismo corresponde también una tendencia regionalista, que se manifiesta en la creación de grupos regionales y nacionales del INCCA, la red internacional de conservación de arte contemporáneo²⁰³. Estos grupos, así como la mayoría de las iniciativas mencionadas, dependen fuertemente de la motivación y compromiso personal de los profesionales que, en muchos casos, reflejan las carencias y también las oportunidades ofrecidas por las políticas culturales de los países.

La creación de grupos regionales temáticos no es un hecho nuevo en el sector de la conservación, pero en el caso del arte contemporáneo es oportuno evidenciar cómo la necesidad de colaboración interdisciplinar e internacional está determinada probablemente tanto por las especificidades del arte contemporáneo (sistema de producción y distribución marcadamente internacional, caracterizado por la desaparición de la especificidad de las técnicas artísticas), como por las diferencias entre países y regiones en los marcos jurídicos, económicos e institucionales del sistema de gestión cultural.

No obstante, la gran cantidad de experiencias, logros y pesquisas en

²⁰² Con esto no se quiere decir que no fueron lanzadas también iniciativas nacionales. Por ejemplo, en Italia resulta que sobre el tema de conservación de arte contemporáneo se realizaron conferencias nacionales en 1987 en Rivoli, en 1991 en Ferrara, en 1994 en Prato, en 1996 y 2012 en Venezia, solo para mencionar algunas. Sin embargo, en este estudio se ha decidido, por razones de espacio a dedicar a cada iniciativa y país, de evidenciar solo las experiencias internacionales.

²⁰³ INCCA: International Network of Conservation of Contemporary Art. Entre los grupos regionales y nacionales que se han ido formando, transformando y en algunos casos disolviendo, destacan en los últimos años: RICAC (el grupo INCCA de la región IberoAmericana), el grupo INCCA Italia, el grupo INCCA Francia (*Techniques Mixtes. Conservation, Restauration, et art contemporain*, con su propio sitio web), el grupo INCCA Korea (fundado en 2019), el grupo INCCA Asia Pacific (fundado en 2015).

curso, el sector no es muy conocido y valorado fuera de su área de investigación. Al respecto se notifica el resultado de un pequeño cuestionario conducido por la autora sobre el conocimiento del sector de la conservación del arte contemporáneo a personas de distinta extracción.

El cuestionario, llevado a cabo a través de un Google Form en línea y presentado entre el 14 y el 20 de julio de 2019, ha sido propuesto con la idea de justificar la hipótesis que, al hablar de conservación, la mayoría de las personas no piensan en la conservación del arte contemporáneo. El concepto mismo de conservación de algo que todavía no ha sido unánimemente valorado, de hecho, resulta difícil y ambiguo.

Las dos preguntas del cuestionario, si bien abiertas y aparentemente obvias, han despertado en poco tiempo (6 días), la curiosidad y la respuesta de 246 personas de distintas edades, formación y extracción social, demostrando por otro lado un cierto interés sobre el tema. En particular, las personas han tenido que responder a las siguientes preguntas:

- 1) *Hai mai sentito parlare di conservazione e restauro di arte contemporanea? / ¿Has escuchado hablar de conservación y restauración de arte contemporáneo alguna vez?*
- 2) *Se si, a proposito di cosa? / ¿En el caso de que sea sí, respecto a qué?*
- 3) *Le opere d'arte contemporanea hanno bisogno di essere conservate? / ¿Las obras de arte contemporáneo necesitan ser conservadas?*
- 4) *Quali secondo te e perchè? Fai qualche esempio / ¿Cuáles en tu opinión, y por qué? Haz un ejemplo.*

Si bien las preguntas 1 y 3 eran muy sencillas, los resultados necesitan ser integrados inevitablemente con las respuestas de las preguntas 2 y 4. Por ejemplo, con respecto a la primera pregunta, el 47,2% de los participantes al cuestionario ha afirmado haber tenido la oportunidad de escuchar algo en su vida sobre “conservación de arte contemporáneo” (Gráfico A, p.159). Sin embargo, a la pregunta sucesiva, muchos de los que respondieron “sí”, no podían ofrecer ningún ejemplo, y además 11 de estos mencionaron como ejemplos casos de arte antigua como la Capilla Sistina (2), Asís (1), e iglesias (3).

Con respecto a la pregunta 3, en cambio, la mayoría de los participan-

tes ha estado de acuerdo con la necesidad de conservar las colecciones de arte contemporáneo (Grafico B, p.159), incluyendo como motivación la de transmitir testimonios de la cultura actual a las generaciones futuras; pero en las respuestas de la pregunta 4, que daba libertad para valoraciones y opiniones, muchos han comentado que, si bien reconocen la importancia de conservar el arte contemporáneo, no lo entienden y no lo aprecian. A menudo, la apreciación está relacionada con la comprensión de las manifestaciones artísticas, y entre las mencionadas con más frecuencia y acepciones positivas resulta el Street Art.

Esta manifestación artística aparece en las respuestas siempre comprensible en su finalidad pública, y en sus técnicas al fin mucho más tradicionales de las obras conceptuales, performativas o *time based media*.



Fig. 36: Mural del artista italiano Hitnes, Museo de Entomología, Universidad “La Sapienza”, Roma, 2007 (detalle). El mural ha sido mencionado por uno de los participantes del cuestionario como un ejemplo de Street Art que necesitaría ser conservado.

Los resultados del cuestionario, si bien tienen sus límites por representar solo las respuestas de participantes italianos, entre los cuales una mayoría con un nivel de instrucción elevado, presentan igualmente una imagen de la discrepancia entre la cantidad, variedad y profundidad de estudios realizados en el sector, y las opiniones del público sobre el

arte contemporáneo en general, y su conservación.

La profundidad de los debates éticos, filosóficos y científicos entorno a la conservación del arte contemporáneo todavía necesita ser llevada al público para contrastar los fáciles lugares comunes vigentes.

Grafico A: *Hai mai sentito parlare di conservazione e restauro di arte contemporanea? / ¿Has escuchado hablar de conservación y restauración de arte contemporáneo alguna vez?*

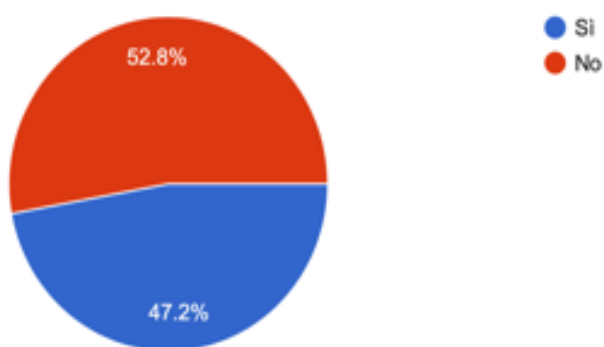
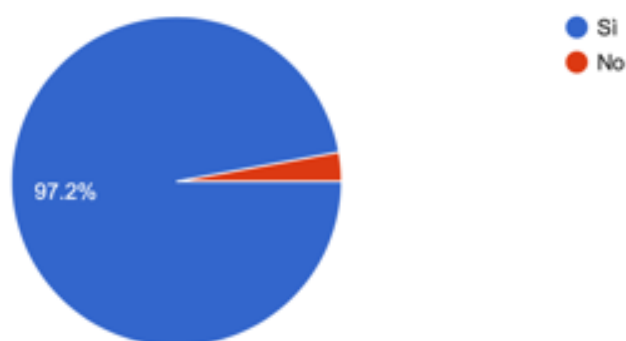


Grafico B: *Le opere d'arte contemporanea hanno bisogno di essere conservate? / ¿Las obras de arte contemporáneo necesitan ser conservadas?*



Cronología: Algunos hitos significativos en el estudio de la conservación del arte contemporáneo.

año	evento
1984	<p>Conferencia: "Conservation and Contemporary Art", Institute for Conservation of Cultural Material, Sydney, Australia, 16-19 de abril 1984.</p> <p>Las únicas informaciones encontradas en línea sobre este evento corresponden a los datos de la publicación de las actas, en: https://www.aum.gov.au/collection/LIB100007971</p>
1988	<p>Conferencia: "Modern Organic Materials Meeting", Scottish Society for Conservation and Restoration, University of Edinburgh, Edimburgo, Reino Unido, 14 -15 de abril de 1988.</p> <p>Esta aparece entre las primeras reuniones para abordar los desafíos planteados por los materiales presentes en las colecciones del siglo XX., atrajo a conservadores, curadores, coleccionistas y científicos de museos, e incorporó también a representantes de la industria y universidades. La publicación de la conferencia dividía los artículos en tres categorías: una primera, centrada en los polímeros, su degradación y el desarrollo de la industria moderna; una segunda, más pequeña, sobre los métodos y las tecnologías para la identificación de los materiales; y una tercera en la cual se presentaron casos de estudio sobre una variedad de objetos y materiales. Sin embargo, el énfasis se puso en la conservación, el almacenamiento, la exhibición de los plásticos y los problemas en la evaluación de la degradación de los materiales poliméricos.</p> <p>Un resumen del programa se puede consultar en Meredith, C. (1988), Modern Organic Material Meeting. Leonardo, Volume 21, Number 4, October 1988, p. 453 (Artículo). The MIT Press https://muse.jhu.edu/article/600785/pdf</p>
1989	<p>Conferencia: "Shared Responsibility", National Gallery of Canada, Ottawa, Canada, 26 -28 de octubre 1989.</p> <p>El programa de esta conferencia no se encuentra en línea, aunque las actas de la conferencia se encuentran en: "Shared Responsibility: Proceedings of a seminar for curators and conservators", edited by Marion H Barclay; Barbara A Ramsay-Jolicoeur; Ian N M Wainwright; National Gallery of Canada.; Canadian Conservation Institute. Department of Communications.</p> <p>Evento y publicación mencionados en la web de la National Gallery of Canada: https://www.gallery.ca/whats-on/exhibitions-and-galleries/shared-responsibility-proceedings-of-a-seminar-for-curators-and</p>

<p>1991</p>	<p>Conferencia: "Saving the 20th Century: The Conservation of Modern Materials", Canadian Conservation Institute, Ottawa, Canadá, 15-20 de septiembre de 1991.</p> <p>La conferencia se centró en los problemas conservativos de materiales sintéticos, circuitos electrónicos complejos, discos compactos, computadoras, trajes espaciales, aviones y muñecas de plástico, entre otros. Además, se trataron políticas y planes de conservación, la historia de la tecnología, procesos de deterioro y estudios de casos sobre problemas específicos con materiales. El evento incluyó 26 presentaciones, reunidas en la publicación de las actas de la conferencia, disponible en el PDF en línea:</p> <p>http://publications.gc.ca/collections/collection_2016/pch/NM95-58-2-1992.pdf https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/symposia-colloquia-publications.html</p>
<p>1993 - 1997</p>	<p>Proyecto: "Conservation of Modern Art", 1993 -1997, SBMK.</p> <p>"Conservation of Modern Art" fue un proyecto de investigación sobre diez obras que representaban complejos problemas de conservación, llevado a cabo por SBMK, y sus resultados formaron la base del simposio "Modern Art: Who Cares".</p> <p>La historia del proyecto empezó con una discusión entre un curador del Museo Kröller-Müller y un conservador independiente, sobre un Wall Drawing de Sol LeWitt que se había manchado con marcas de dedos y necesitaba ser limpiado. El punto de vista del curador era que podía construirse de nuevo, mientras el conservador objetó que este procedimiento no estaba en línea con cuestiones éticas de restauración. A partir de esta discusión el curador decidió interrogar otros colegas del museo sobre problemas conservativos puestos por otras obras de la colección, y desde estas conversaciones el debate se amplió hasta formar, en 1993, un grupo de trabajo formado por curadores y conservadores de un pequeño número de museos holandeses de arte moderno. En seis meses, el grupo de trabajo se amplió para incluir a casi todos los museos de arte moderno y otras instituciones de los Países Bajos; entre estos, varios decidieron unir sus recursos en la Fundación para la Conservación del Arte Moderno, que en aquellos años llevó a cabo el proyecto "Conservation of Modern Art".</p> <p>https://www.incca.org/articles/project-conservation-modern-art-sbmk-1997 https://www.sbmk.nl/en/projects/Modern_Art_Who_Cares</p>
<p>1994</p>	<p>Conferencia: "Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea", Prato, Italia, 4-5 de noviembre de 1994.</p> <p>No se encuentran muchas informaciones en línea sobre este evento y el programa relativo, aunque la publicación ha sido, por varios años, una referencia para la conservación de arte contemporáneo en Italia. Las actas de</p>

1994	<p>esta conferencia han sido publicadas en: "Arte contemporanea. Conservazione e restauro, Atti del colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea", Ed. Sergio Angelucci, Prato, 4-5 novembre 1994, Nardini Editore, Firenze 1994.</p>
1995	<p>Creación de la Fundación para la Conservación del Arte Moderno SBMK (Stichting Behoud Moderne Kunst).</p> <p>Establecida en 1995, la Fundación para la Conservación del Arte Contemporáneo se ha ocupado de proyectos relacionados con el mantenimiento y la conservación del arte visual contemporáneo. Su objetivo es desarrollar prácticas que puedan beneficiar a todos los interesados en el arte. Esto se lleva a cabo a través de colaboraciones con encargados de la gestión, curadores y conservadores de colecciones. Aquí, las preguntas relacionadas con el campo sobre una serie de problemas (tanto técnicos como éticos) se plantean para el debate. ¿Cómo, por ejemplo, debería uno tratar con materiales perecederos o con una instalación compleja? ¿Qué roles pueden desempeñar el artista y el museo para enfrentar tales problemas? El SBMK inicia proyectos, ayuda a hacer posible su realización y se ocupa de la distribución de información entre colegas en la profesión.</p> <p>Debido a la amplia naturaleza de los problemas, es esencial un enfoque multidisciplinario (internacional). Desde su inicio, el SBMK se ha centrado en la colaboración entre curadores, conservadores, científicos, artistas, abogados, filósofos, historiadores del arte y teóricos del arte. El SBMK une fuerzas no solo entre museos, sino también entre institutos de investigación, universidades y otros centros de educación. También hay colaboración con instituciones especializadas en los campos del video, el cine, el sonido y otros nuevos medios.</p> <p>https://www.sbmknl/en/about-SBMK</p>
1995	<p>Conferencia: "From marble to chocolate: the conservation of modern sculpture", Tate Gallery, Londres, 18-20 de septiembre de 1995.</p> <p>Esta conferencia abordó la interacción de principios y prácticas, de materiales y técnicas, que caracterizan la conservación del arte contemporáneo en su conjunto, con el enfoque particular de casos de estudio sobre esculturas desde finales del siglo XIX hasta hoy. En particular, se presentaron casos de esculturas realizadas con mármol, metales (bronce, aluminio), resinas, polímeros y materiales inusuales como el chocolate.</p> <p>Las actas, editadas por Jackie Heuman, han representado una publicación de referencia por muchos años: <i>From Marble to Chocolate: the conservation of modern sculpture</i>, edited by Jackie HEUMAN, Archetype Publications, Londres, 1995.</p>

<p>1996</p>	<p>Conferencia: "Conservazione e restauro dell'arte contemporanea", Venecia, Italia, 1996.</p> <p>No se encuentran muchas informaciones en línea sobre este evento y el programa relativo, aunque la descripción de la publicación de las actas describe un congreso de carácter internacional que ha tratado aspectos técnicos, formales, ideológicos, jurídicos y de marcado de la conservación y restauro del arte contemporáneo. La conferencia ha incluido experiencias de varios profesionales del sector, y representantes de instituciones como el Guggenheim de Nueva York, la Tate de Londres, el Beaubourg de París. Las actas han sido publicadas en: "Conservazione e restauro dell'arte contemporanea", Ed. Enzo Di Martino, Fondazione Cassa Risparmio di Venezia, Venezia, 1996.</p>
<p>1997</p>	<p>Conferencia Internacional: "Modern Art: Who Cares?", SBMK, Amsterdam, Países Bajos, 8-19 de septiembre de 1997.</p> <p>La conferencia presentó el tema de la conservación del arte contemporáneo a la atención internacional, y atrajo a 450 participantes de todo el mundo, con el objetivo de debatir los resultados del proyecto de investigación "Conservación del arte moderno" (1996-97) y profundizar la comprensión de los problemas generales de conservación relacionados con el arte moderno. El simposio de tres días incluyó 20 ponencias y 17 seminarios sobre temas como los materiales usados por los artistas, la preservación de la intención del artista, la capacitación, la ética, los aspectos jurídicos, los medios electrónicos, las instalaciones. También hubo una mesa redonda y una exposición en el Museo Boijmans Van Beuningen de las obras investigadas durante el proyecto de investigación. Las actas del simposio se publicaron en el libro "Modern Art: Who Cares?" (1999), que se ha convertido en una referencia estándar reconocida a nivel internacional.</p> <p>Las conclusiones del simposio fueron que la conservación del arte moderno y contemporáneo solo es posible si se dispone de información sobre los materiales y las técnicas utilizadas por los artistas y, no menos importante, sobre lo que estos materiales significan para los artistas. De los debates fue evidente la necesidad de inversión en la documentación e investigación sobre las obras, en el intercambio internacional, y en la colaboración tanto entre profesiones e instituciones, como entre las diversas disciplinas. El desarrollo de una red internacional de información resultó fundamental para responder a estas exigencias, y motivó la sucesiva creación del INCCA.</p> <p><i>https://www.sbmknl/en/activities/Modern_Art_Who_Cares</i> <i>https://www.incca.org/events/symposium-modern-art-who-cares-1997</i></p>
<p>1998</p>	<p>Conferencia: "Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art", The Getty Conservation Institute, Los Ángeles, 25-27 de marzo de 1998.</p>

<p>1998</p>	<p>Esta conferencia fue muy significativa en su alcance, tanto en la diversidad de los profesionales que participaron en el diálogo como en la gama y amplitud de temas analizados. Artistas, arquitectos, directores de museos, conservadores, historiadores del arte, educadores de arte, estudiantes, coleccionistas, archivistas, filósofos, abogados, científicos se encontraron reunidos en un amplio debate sobre una serie de preguntas: ¿Cómo decidimos qué definirá nuestro patrimonio cultural y qué debería preservarse para la posteridad? ¿Quién debería tomar estas decisiones? ¿Cómo deben conservarse los objetos o eventos? ¿Qué constituye la preservación? ¿Debería haber una cuidadosa documentación o estabilización o restauración de un objeto de arte? ¿Quién es el máximo responsable de la preservación de una obra de arte?</p> <p>Como en el caso de <i>Modern Art: Who Cares</i>, la publicación de la conferencia sigue siendo una referencia hoy por haber planteado tantos temas, dejando el camino abierto a la búsqueda de respuestas flexibles:</p> <p>Editor Michael Andrew Corzo (ed), Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999:</p> <p>https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/public_programs/conferences/20thart.html</p>
<p>1998 1999</p>	<p>Lanzamiento del Proyecto Piloto "Artist Interviews", ICN, SBMK.</p> <p>El proyecto de investigación "Conservation of Modern Art" y el simposio internacional "Modern Art: ¿Who Cares?" pusieron de manifiesto la necesidad de recoger y compartir las informaciones y perspectivas provistas por los artistas o sus representantes. Así, el Instituto Holandés para el Patrimonio Cultural / ICN (ahora RCE) en colaboración con la Fundación para la Conservación del Arte Moderno / SBMK, entre 1998 - 99 lanzó este proyecto piloto a través del cual fueron entrevistados diez artistas holandeses sobre sus procesos de trabajo, el uso y el significado de materiales y técnicas, el deterioro de las obras de arte, etc. Entre los artistas entrevistados en esta fase: Marinus Boezem, Eugène Brands, Sjoerd Buisman, Madelon Hooykaas / Elsa Stansfield, Niek Kemps, Sonja Oudendijk, Lydia Schouten, Carel Visser, André Volten en Leo Vroegindeweij.</p> <p>Las entrevistas se centraron en la creación, el proceso de trabajo y la intención artística. Los artistas fueron invitados a describir paso a paso su práctica de trabajo, la elección de los materiales y las intenciones detrás de esto, su punto de vista sobre la apariencia del trabajo y los procesos de envejecimiento, y finalmente sobre los enfoques seguidos para la conservación de las obras. La razón para organizar una conversación de acuerdo con el 'ciclo de vida de la obra de arte' (comenzando con la creación y terminando con cuestiones prácticas de restauración y tratamiento) es que el conocimiento necesario para la conservación se puede alcanzar solo a través de una comprensión profunda de la creación y los significados de la obra.</p> <p>Asimismo, el proyecto puso énfasis en la construcción de archivos de artistas, y desarrolló un escenario conceptual para preparar las entrevistas de artistas. El escenario ha sido elaborado como un esquema general por etapas, que se pueden distinguir en preguntas sobre: el 'proceso creativo', el</p>

<p>1998 - 1999</p>	<p>'uso y significado de materiales y técnicas', las 'influencias y el contexto (histórico del arte)', 'el significado y envejecimiento de la obra de arte', 'el deterioro' y la 'conservación / restauración'.</p> <p><i>https://www.incca.org/articles/project-pilot-project-artists-interviews-1998-1999</i></p>
<p>1999</p>	<p>Creación del "Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art" (SBMK 1997/99).</p> <p>El Modelo de toma de decisiones para la conservación y restauración del arte moderno y contemporáneo fue desarrollado en 1999 por la Fundación para la Conservación del Arte Contemporáneo (SBMK) y el Instituto de Patrimonio Cultural de los Países Bajos (ICN) durante el proyecto 'Conservación del arte moderno' (1996- 97).</p> <p>El documento, que consiste en un diagrama de flujo con siete pasos subordinados que comprenden instrucciones y una lista de verificación para cada uno, se basa en un modelo para la toma de decisiones en cuestiones de conservación asociados con el arte "tradicional" desarrollado anteriormente por Ernst van de Wetering, C. Para aplicarlo al arte "contemporáneo", tuvo que ampliarse, considerando las especificidades insitas en cada caso de obras de arte contemporáneo.</p> <p>El modelo en particular sugiere una trayectoria de toma de decisiones: aborda el fenómeno de la condición, si este fenómeno es un problema, y si es así de qué naturaleza; propone varias soluciones, y sopesa las consecuencias de estas soluciones; y en fin propone un plan de conservación definitivo. El modelo no pretende dar una descripción de la manera en que las decisiones se toman en la realidad. El modelo no es descriptivo, sino normativo: describe cómo se debe tomar una decisión en un caso ideal. Sirve como una guía para la forma en que se debe tomar la decisión, como una ayuda para explicar y controlar las consideraciones que en la práctica a menudo son implícitas, y finalmente como un instrumento para verificar y proporcionar una idea de las decisiones que finalmente se toman.</p> <p><i>https://sbmk.nl/source/documents/decision-making-model.pdf</i></p>
<p>1999</p>	<p>Lanzamiento del proyecto "The Variable Media Initiative", Guggenheim, Nueva York y Fundación Daniel Langlois, Canadá.</p> <p>El proyecto Variable Media Initiative surgió de los esfuerzos del museo Guggenheim por preservar las obras de arte reproducibles, performativas, interactivas y duplicables presentes en su colección permanente, y fue inicialmente subvencionada por la Fundación Daniel Langlois en Montreal, Canadá.</p> <p>El enfoque Variable Media integra el análisis de los materiales con el estudio de su comportamiento en distintas situaciones (si la obra es contenida, instalada, realizada, reproducida, etc.). Los comportamientos no son permanentes ni fijos, pero dan a los conservadores y curadores pautas para</p>

<p>1999</p>	<p>discutir las cualidades más efímeras de una obra de arte. Además, la definición de una obra de arte independientemente de sus medios, ofrece la oportunidad de considerar niveles aceptables de transformación y documenta formas en que una escultura, instalación o trabajo conceptual puede ser alterado (o no) por su preservación sin perder su significado esencial. De la Variable Media Initiative, surgió también la Red Variable Media (Variable Media Network), compuesta por profesionales dedicados al estudio de estos temas.</p> <p><i>https://www.guggenheim.org/conservation/the-variable-media-initiative http://www.variablemedia.net/e/welcome.html</i></p>
<p>1999</p>	<p>Fundación del INCCA, International Network for the Conservation of Contemporary Art.</p> <p>INCCA es una red de profesionales relacionados con la conservación del arte moderno y contemporáneo, con la misión de "desarrollar, compartir y preservar el conocimiento necesario para la conservación del arte moderno y contemporáneo". La red, en particular, constituye un modelo pluralista de investigación cooperativa, y refleja la necesidad de llevar a las personas con diversas habilidades y conocimientos a la tarea de conservar el arte actual con sus fundamentos conceptuales. La acción de INCCA se realiza a través de redes profesionales que se encuentran en diferentes disciplinas, instituciones y distancias geográficas a través de nuevos medios de comunicación electrónica.</p> <p>INCCA se formó con el patrocinio europeo en 1999, gracias al impulso ofrecido en 1997 por el simposio internacional "Modern Art: Who Cares?". En particular, la red fue inicialmente formada por un grupo de veintitrés profesionales de once organizaciones europeas que acordaron que la cooperación internacional a través de una red profesional podía ser un medio para continuar la conversación pública y compartir información promovida por el proyecto. El gobierno holandés, al darse cuenta del potencial de INCCA, ofreció espacio de oficinas y personal para apoyar las actividades de la red, y actualmente la oficina de INCCA en Amsterdam y su personal principal están financiados por el Instituto Holandés para el Patrimonio Cultural (CIE).</p> <p>Las actividades de INCCA siguen intensamente todavía hoy, con una web siempre actualizada, que funciona como base de datos, informaciones, y referencia indispensable para todos los que trabajan en el campo. Las actividades de INCCA además se concretan a través de proyectos afiliados, que han sido llevados a cabo desde el establecimiento de INCCA en 1999 hasta hoy, y realizados en colaboración con distintas instituciones y con el Comité Directivo de INCCA.</p> <p><i>http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/24_2/incca.html</i></p>

1999	<p>https://www.incca.org/articulos/project-incca-founding-project-1999-2002 https://www.incca.org/incca-affiliated-projects</p>
1999 y todos los años a seguir	<p>Inicio de las “Jornadas de Conservación de Arte Contemporáneo”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Evento con frecuencia anual desde el 1999.</p> <p>Aquí se plantea el año 1999 como hipotético año de inicio de las Jornadas de Conservación de Arte Contemporáneo en el Reina Sofía, aunque no se han encontrado fuentes en línea que comprueben la fecha de inicio de esta iniciativa española, de relevancia internacional.</p> <p>Resulta que las Jornadas, lanzadas por el grupo español del Instituto Internacional de Conservación, GEIC, en principio no se llamaban “Jornadas”, sino “Reuniones del Grupo Español de Arte Contemporáneo del GEIC” (al respecto, véase entre las publicaciones del GEIC: https://www.ge-ic.com/2006/09/17/si-reunion-del-grupo-de-arte-contemporaneo-del-geic/). La conferencia, que en 2019 cumplió su vigésimo aniversario, se caracteriza por su cadencia anual, por incluir las instancias más recientes en la conservación de arte contemporáneo, y por la publicación de las actas en español, que permiten la difusión en toda la región Iberoamericana, y facilitan la participación iberoamericana en un debate internacional que por mucho tiempo ha sido dominado lamentablemente por el mundo anglosajón.</p>
2001	<p>Conferencia: “Preserving the Immaterial: A Conference on Variable Media”, Guggenheim Museum, 30-31 marzo 2001.</p> <p>Este simposio fue organizado por el Museo Guggenheim para presentar y debatir públicamente el paradigma de las obras Variable Media. Las mesas redondas presentaron los problemas y los desafíos con la preservación de obras de arte reproducibles, performativas, interactivas y duplicables. Analizando y probando la metodología Variable Media, el Guggenheim se centró en una selección de estudios de casos, entre ellos: la Visión Bitemporal de Ken Jacobs: <i>The Sea</i> (1994), <i>Mark Napier’s Net Flag</i> (2001), <i>Robert Morris’s Site</i> (1964), <i>Nam June Paik’s TV Garden</i> (1974), y <i>Stick Spiral</i> de Meg Webster (1986), entre otros.</p> <p>http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pre_index.html</p>
2003	<p>Creación del grupo ICOM-CC “Modern Materials and Contemporary Art”.</p> <p>El grupo de ICOM-CC actualmente denominado <i>Modern Materials and Contemporary Art</i>, nació en 2003, como resultado de la 13ª conferencia Trienal que tuvo lugar en Río de Janeiro del 22 al 27 de septiembre de 2002, en la cual se unieron los miembros de la sección de arte moderno y contemporáneo del Grupo de Trabajo sobre Pintura con los miembros del grupo <i>Modern Materials Conservation</i>, nacido en 2001, que estaba inicialmente enfocado</p>

2003	<p>sobre todo en materiales, con particular referencia a plásticos y polímeros. El grupo ha quedado en contacto por muchos años a través de un boletín anual, y ahora a través de una página Facebook.</p> <p>http://www.icom-cc.org/10/documents?catId=14&subId=68#.XT4duy1oaqU</p>
2004	<p>Exposición "Seeing Double: Emulation in Theory and Practice", Museo Guggenheim, Nueva York, 18 marzo - 16 de mayo de 2004.</p> <p>Conferencia: Echoes of Art: Emulation as a Preservation Strategy, Variable Media Symposium, Museo Guggenheim, Nueva York, 8 de mayo de 2004.</p> <p>La exposición "Seeing Double: Emulation in Theory and Practice", se realizó para presentar varios estudios de caso que fueron investigados y completados por el equipo Variable Media. En particular, fue expuesta una serie de obras de arte originales con sus medios en peligro instalados uno al lado de otro con sus versiones emuladas (recreadas dobles en los medios más nuevos), ofreciendo a los visitantes una oportunidad única para juzgar si las obras emuladas capturaban el espíritu de los originales.</p> <p>Junto con la exposición, el Museo Guggenheim organizó también el segundo simposio de Variable Media: Echoes of Art: Emulation as a Preservation Strategy, en el cual artistas, conservadores y especialistas en medios debatieron el valor y el papel de la emulación como una opción para la preservación.</p> <p>https://www.guggenheim.org/exhibition/seeing-double-emulation-in-theory-and-practice http://www.variablemedia.net/e/echoes/</p>
2005	<p>Creación de la web "Matters in Media Art", resultado del proyecto "Matters in Media Art", lanzado por profesionales del New Art Trust, MoMA, SFMOMA y Tate.</p> <p>Matters in Media Art es un proyecto de varias fases diseñado para proporcionar pautas para el cuidado de obras time based media, como videos, películas, audio e instalaciones que incluyen computadoras y otras tecnologías. El proyecto fue creado en 2003 por un consorcio de curadores, conservadores, registradores y encargados de la gestión técnica de medios de New Art Trust, MoMA, SFMOMA y Tate.</p> <p>En 2005, se lanzó la web "Matters in Media Art", en la cual es posible encontrar herramientas y pautas útiles para la adquisición, el préstamo, la documentación y la preservación digital de obras time based media. El objetivo de este proyecto es crear conciencia sobre los requisitos de estos trabajos, brindar una respuesta práctica a la necesidad de un acuerdo internacional entre los museos, y promover la colaboración y la participación de más instituciones a fin de contribuir a la mejora de los métodos de cuidado de estas</p>

2005	<p>obras de arte.</p> <p>https://www.moma.org/collection/about/conservation/matters-in-media-art http://mattersinmediaart.org</p>
2004	<p>Fundación y actividades del grupo INCCA-NA (INCCA Norte America, sucesivamente VOCA).</p> <p>En 2003, INCCA organizó una reunión en el Guggenheim de Nueva York y en 2004 celebró otra en el GCI, para establecer la formación de un grupo INCCA en América del Norte, que finalmente nació en 2006, con el nombre de INCCA-NA. Entre 2006 y 2011 INCCA-NA realizó programas y conferencias, que se han destacado por la frecuente inclusión de artistas a través de entrevistas y debates.</p> <p>En tanto, en 2008, INCCA-NA inició la formación de una corporación sin fines de lucro, estableciendo una junta directiva, un comité de programa y un director ejecutivo, hasta obtener, en 2009, un estatus corporativo y desarrollar un patrocinio fiscal con la Fundación para las Artes de Nueva York a través de la cual la organización podía recibir donaciones deducibles de impuestos.</p> <p>El GCI brindó apoyo financiero para el desarrollo inicial de INCCA-NA.</p> <p>Entre las actividades y proyectos llevados a cabo por INCCA-NA en esos años destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Junio 2006: "The Conservation of New Media Art", conferencia previa en ocasión de la conferencia anual Americans for the Arts, en Milwaukee, en colaboración con The National Park Service. • Febrero 2007: "Preserving Nam June Paik's Video Installations: The Importance of the Artist's Voice", mesa redonda, MoMA, organizada por INCCA-NA, MoMA, y AIC, con el apoyo del GCI, como parte de la conferencia anual College Art Association. • April 2008: "Interview Methodology for Conservators", taller en la conferencia Anual AIC, Denver. • Febrero 2009: "The Importance of the Artist's Voice: Conservation and the Work of Liz Larner and Michael C. McMillen.", mesa redonda, MOCA LA, en ocasión de la conferencia anual del College Arts Association. • Mayo 2010: "Case Studies in Contemporary Art", tres presentaciones y una mesa redonda en la conferencia anual AIC en Milwaukee. • Octubre 2010: "An Evening with John Gerrard", presentación del artista John Gerrard, seguida por un debate sobre la conservación de las obras time based media. Organizado con el MoMA e Independent Media Arts Preservation (IMAP). • Febrero 2011: "Inside Installations", proyección y debate de la película Inside Installations, que describe tres casos de estudio de artistas contemporáneos y sus proyectos de instalación. Evento organizado en conjunto con el New York Regional Association for Conservation (NYRAC). <p>http://voca.network/oldsite/about.html</p>

<p>2009 - 2012 <i>mediana hoy</i></p>	<p>Desarrollo de la red VOCA - Voices in Contemporary Art</p> <p>En la web de la red VoCA - Voice in Contemporary Art no esta mencionada una fecha de inicio precisa. Sin embargo, la pagina Facebook de la red, resulta lanzada en 2009. Asimismo, en la web VoCa, se menciona como en 2008 INCCA-Norte América inició la formación de una corporación sin fines de lucro, estableciendo una junta directiva, un comité de programa y un director ejecutivo, hasta obtener, en 2009, un estatus corporativo y desarrollar un patrocinio fiscal con la Fundación para las Artes de Nueva York a través de la cual la organización podía recibir donaciones deducibles de impuestos.</p> <p>Sucesivamente, alrededor de 2012, empiezan en aparecer actividades organizadas por la red VoCA, que siguen con crecida exponencial todavía hoy. Entre estas, destaca el VoCA Summit: Six Years of Convening Voices in Contemporary Art, organizado en el SFMOMA el 26 de enero 2018. A través del título de esta actividad y de la relativa fecha, se puede realísticamente asumir que las actividades de VoCA empezaron oficialmente en 2012.</p> <p>Como mencionado en la web de la organización: "Voices in Contemporary Art (VoCA) es una organización sin fines de lucro que promueve el diálogo colaborativo e interdisciplinario en torno a la preservación del arte contemporáneo. VoCA se dedica a desarrollar conocimiento a través de colaboraciones entre artistas, profesionales del arte y estudiantes que asegurarán la preservación del arte contemporáneo para las generaciones futuras, y a través de la realización de foros públicos sobre nuevas formas de colaboración y documentación (...)".</p> <p>En los últimos años las actividades de VoCA han crecido exponencialmente, a través de la organización frecuente de talleres especializados en el tema de la entrevista al artista, summit, simposios, blog, y una revista en línea, VoCa Journal, cuyo primer numero accesible en línea resulta lo de otoño 2015. Además de las numerosas actividades, la misma web VoCA resulta un recurso importante para los estudios en el campo de la conservación de arte contemporáneo.</p> <p>http://www.voca.network</p>
<p>2004 - 2007</p>	<p>Creación y Implementación del Proyecto Europeo "Inside Installation. Preservation and Presentation of Installation Art" (proyecto afiliado INCCA).</p> <p><i>Inside Installations es un proyecto europeo, dedicado a la preservación y presentación de las instalaciones artísticas: 33 estudios de caso de obras de arte de instalación han sido profundamente investigados y reinstalados como parte de este proyecto. Los trabajos de instalación seleccionados, en su mayoría de 1995 a 2005, plantearon una amplia gama de preguntas y solicitaron enfoques específicos. Al mismo tiempo, los estudios de caso individuales se referían a temas generales del proyecto y, además de los estudios de caso, se han llevado a cabo investigaciones exhaustivas para las siguientes</i></p>

<p>2004 - 2007</p>	<p>cinco áreas: Preservación, Participación del artista, Estrategias de documentación, Teoría y semántica, y Gestión del Conocimiento e Intercambio de Información.</p> <p>En total, alrededor de 50 personas de más de 25 museos e instituciones, ubicados en 6 países europeos, han participado en este proyecto de tres años financiado por la Comisión Europea, Programa Cultura 2000.</p> <p>El proyecto fue coorganizado por el Instituto Holandés para el Patrimonio Cultural, Tate Modern, S.M.A.K. (Bélgica), Restaurierungszentrum Düsseldorf, SBMK (Países Bajos) y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.</p> <p>https://www.incca.org/articles/project-inside-installations-2004-2007</p>
<p>2007</p>	<p>Conferencia: "Shifting roles and shifting practices: artist installation and the museum", Tate Modern, 22 de marzo de 2007.</p> <p>Este seminario fue el último de la serie de eventos organizados en toda Europa como parte del proyecto europeo "Inside Installations", y estudió los diferentes aspectos relacionados con los desafíos profesionales e institucionales planteados por la exposición de las instalaciones artísticas. En particular, el encuentro analizó los lugares de fricción y resistencia entre el arte contemporáneo y las convenciones tradicionales de los museos, considerando cómo los roles de conservador y curador están evolucionando en respuesta a prácticas artísticas particulares.</p> <p>En línea se encuentran los videos de todas las presentaciones de los ponentes: https://www.tate.org.uk/context-comment/video/shifting-practice-shifting-roles</p>
<p>2007 <small>mediante hasta hoy</small></p>	<p>Lanzamiento del programa a largo plazo "Modern and Contemporary Art Research Initiative", Getty Conservation Institute, Los Ángeles. El programa incluye los siguientes proyectos específicos: Modern Paints, Outdoor Sculptures, Concrete Art in Argentina and Brazil, Preservation of Plastics, Art en L.A.</p> <p>Este programa a largo plazo del GCI fue presentado en 2007 con el objetivo general de tener un impacto duradero y significativo en la conservación del arte contemporáneo, cumpliendo en particular con los siguientes objetivos específicos:</p> <p>Aumentar la comprensión del comportamiento de los materiales utilizados en las obras de arte contemporáneas a través de estudios científicos en profundidad sobre ciertos materiales sintéticos; desarrollar y evaluar nuevos materiales y enfoques para tratamientos de conservación específicos; establecer conocimientos sobre los materiales y métodos de trabajo de artistas particulares, a través de estudios de casos; facilitar la transferencia de conocimientos prácticos y teóricos, a través de talleres de formación; avanzar el debate sobre temas éticos y filosóficos que enfrentan los conservadores de arte contemporáneo, mediante simposios, debates y publicaciones;</p>

<p>2007</p> <p>continúa hasta hoy</p>	<p>mejorar la difusión de la investigación y la información sobre conservación de arte contemporáneo, a través de publicaciones y distribución basada en la web.</p> <p>La iniciativa consiste en una serie de diferentes líneas de investigación y actividades, y actualmente se desarrolla a través de los siguientes grandes proyectos de investigación: Modern Paints, Outdoor Sculptures, Concrete Art in Argentina and Brazil, Preservation of Plastics, Art en L.A.</p> <p>Cada uno de estos proyectos incluye publicaciones, conferencias, exposiciones y proyectos específicos.</p> <p>https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/modcon/overview.html https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/modcon/index.html</p>
<p>2008</p>	<p>Reunión Internacional: "CIMCA, Conservation Issues of Modern and Contemporary Art Meeting", MoMa, Nueva York, 2-4 de junio de 2008</p> <p>En junio de 2008, el GCI organizó una reunión de expertos internacionales de conservación de arte contemporáneo, a la cual asistieron veintiséis participantes invitados de Europa y América. Esta reunión tenía el objetivo de desarrollar algunos de los principales temas destacados en la conferencia <i>The Object in Transition</i>, que tuvo lugar en el Getty Center en enero de 2008. Con un número cada vez mayor de investigadores que se volvieron más activos en este campo, la reunión ofreció la ocasión para hacer un balance de los intereses, necesidades e intenciones actuales en la conservación del arte moderno y contemporáneo, resumidas en el informe disponible en línea: https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/modpaints/CIMCA_meeting_jun08.pdf https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/modpaints/modpaints_cimca.html</p>
<p>2008</p>	<p>Conferencia: "The Object in Transition. Cross Disciplinary Conference on the Preservation and Study of Modern and Contemporary Art". Getty Center, Los Angeles, 25-26 enero 2008.</p> <p>Esta conferencia fue particularmente significativa por su carácter interdisciplinario y las posibilidades de colaboración para conservadores, historiadores de arte y curadores que trabajan en el campo de la conservación de escultura, pintura y obras de arte de medios mixtos, en el arte contemporáneo. Los temas enfrentados en la conferencia a través de estudios de casos y mesas redondas incluyeron: la importancia de la superficie de una obra de arte, el proceso, la voz y la intención del artista, la vida y muerte de los objetos y los métodos para mejorar la colaboración. Los artistas cuyo trabajo se discutió incluyeron: Eve Hesse, Sol LeWit, Roy Lichtenstein, Piet</p>

<p>2008</p>	<p>Mondrian, Bruce Nauman, Barnett Newman, David Novros y James Turrell. Se exhibieron además varias obras de arte relevantes, lo que permitió a la audiencia participar directamente en la discusión de estas obras.</p> <p>https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/public_programs/conferences/oit.html</p>
<p>2009 - 2011</p>	<p>Proyecto Europeo "PRACTICs - Practices, Research, Access, Collaboration, Teaching in Conservation of Contemporary Art" (proyecto afiliado INCCA) , 1 de mayo de 2009 – 30 de abril de 2011.</p> <p>Este proyecto europeo, nacido por iniciativa del INCCA y enfocado en la investigación colaborativa e interdisciplinaria, en la compartición de conocimientos y en la aprensión de nuevos enfoques sobre la conservación del arte contemporáneo, involucró a 33 museos, instituciones y universidades europeas, que se unieron para evaluar e implementar el conocimiento adquirido a través de proyectos europeos llevados a cabo en la última década. En particular, los objetivos fueron: aumentar el nivel de excelencia e investigación interdisciplinaria entre conservadores, curadores, artistas, técnicos y profesionales en toda Europa mediante el intercambio de buenas prácticas; aumentar la apreciación pública del arte contemporáneo y de su conservación; estimular la colaboración entre programas educativos en conservación; facilitar la colaboración continua mediante el establecimiento de grupos afiliados a la Red INCCA. El tema del acceso público a la conservación fue un punto central de atención en los debates y conferencias públicas.</p> <p>Entre los principales resultados del proyecto destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> - El simposio internacional "Contemporary Art: Who Cares?", Ámsterdam, 2010. - La publicación del libro: "Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks", Editores Tatja Scholte y Glenn Wharton, Amsterdam University Press, 2011. - La realización del cine documental: "Installation Art: Who Cares?", 2011. - La realización de los seminarios Access2CA en Liubliana (2009) y Oporto (2011), además de diversos proyectos y actividades sobre acceso público a la conservación del arte contemporáneo (Access2CA). - Creación de nuevos grupos INCCA: INCCA Europa Central y Oriental y la Red de Educación INCCA. <p>El proyecto fue gestionado por la Agencia de Patrimonio Cultural de los Países Bajos (RCE), en colaboración con: Tate Modern, Restaurierungszentrum Düsseldorf, Universidad de Ciencias Aplicadas de Colonia, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, SMAK, Gent, Bélgica; SBMK, Países Bajos.</p> <p>El apoyo financiero salió del Programa de Cultura (2007-2013) de la Comisión Europea y del Mondriaan Pund.</p> <p>https://www.incca.org/articles/project-practices-contemporary-art-future-2009-2011 https://www.sbmk.nl/en/projects/practices</p>

2010

Conferencia Internacional: "Contemporary Art: Who Cares?", Amsterdam, 9-11 de junio de 2010.

Este evento tan esperado fue el seguimiento del exitoso simposio Modern Art: Who Cares, y reunió a más de 550 profesionales de diversas disciplinas, relacionados con la conservación del arte moderno y contemporáneo.

El programa de tres días se basó en tres fases que representaban diferentes aspectos de la conservación que tienen lugar durante la vida de una obra de arte. El primer día se centró en la conservación en relación con la producción de arte contemporáneo, así como el proceso de transición cuando una obra de arte entra en una colección de museos. El segundo día abordó aspectos teóricos y prácticos relacionados con la conservación y restauración de las obras y con la gestión de colecciones. El tercer día analizó cómo el arte contemporáneo puede hacerse accesible al público, el papel de los conservadores y la información sobre conservación en este proceso.

La respuesta entusiasta a la convocatoria dio como resultados una exposición de 56 posters, 16 de los cuales fueron presentados en vivo, sesiones de trabajo en red, numerosas sesiones paralelas informativas, y exposiciones de instalaciones artísticas. El simposio se cerró con una sesión plenaria interactiva durante la cual un panel de expertos, junto con la audiencia, reflexionó sobre lo que se había aprendido en la última década y el camino a seguir.

El evento fue organizado por un grupo de expertos, procedentes de más de 30 organizaciones que trabajaron juntas en el marco del proyecto PRACTICa (2009-2011), y en muchos casos también en el anterior proyecto Inside Installations (2004-2007).

<https://www.incca.org/events/symposium-contemporary-art-who-cares-2010>

2010

Conferencia: "Collaborations in Conserving Time-Based Art", Lunder Conservation Center of the Smithsonian American Art Museum and National Portrait Gallery, and Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC, 17-19 marzo 2010.

Este simposio, enfocado en el estudio de estrategias de preservación a largo plazo para el Time Based Media Art, involucró a aproximadamente 200 personas, entre curadores, conservadores, registrar, archiveros, personal de exposiciones, especialistas en tecnología y artistas de las instituciones Smithsonian y externos. Algunas partes del simposio fueron abiertas al público, mientras otras estaban dedicadas a especialistas del sector. El evento fue también disponible en línea, y fue consultado en sus presentaciones por otras 4800 personas. Los contenidos se centraron en la definición del término "Time Based Media Art", y en el desarrollo de teorías y prácticas para la preservación y gestión de distintas producciones de Time Based Media Art, incluyendo a cine, video, audio, web y arte digital en general.

<https://www.si.edu/thma/about>

https://www.si.edu/content/thma/documents/Time-Based-Art_Report.pdf

<p>2012</p>	<p>Conferencia: "Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea", Castillo de Rivoli, Turin, Italia, 10-11 de febrero de 2012</p> <p>Esta conferencia representó el seguimiento de otra, organizada siempre por el Castillo de Rivoli 25 años antes, en 1987 (sobre la cual no se encuentran informaciones en red), y ofreció la ocasión para evaluar el camino recorrido por los profesionales del sector, destacando las cuestiones metodológicas, filosóficas y estéticas, prestando especial atención a los criterios interpretativos subyacentes a la restauración, y presentando problemas específicos relacionados con la restauración de las obras de Arte Povera.</p> <p>En particular, la conferencia, que involucró la participación de oradores internacionales de museos, centros universitarios y fundaciones internacionales, fue repartida en secciones relacionadas con las principales áreas de conservación del arte contemporáneo: la evolución de las técnicas y los materiales utilizados por los artistas, el progreso del concepto de conservación preventiva, las nuevas técnicas de restauración, el manejo e instalación de las obras y la investigación científica en el campo de los materiales sintéticos.</p> <p>Las actas de la conferencia fueron publicadas en: MUNDICI M. C., RAVA A., Cosa Cambia? Teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013.</p> <p><i>https://www.castellodirivoli.org/evento/cosa-cambia-teorie-e-pratiche-del-restauro-nellarte-contemporanea/</i></p>
<p>2012 - 2014</p>	<p>Creación de la red de investigación internacional "NeCCAR: Network for Conservation of Contemporary Art Research", enero 2012 – diciembre 2014</p> <p>NECCAR ha sido una red de investigación internacional, con la duración de tres años, que reunió a centros y grupos de investigación académicos y profesionales tanto establecidos como emergentes, con el fin de evaluar críticamente los nuevos enfoques de la conservación del arte contemporáneo, establecer una agenda de investigación internacional, y permitir que los jóvenes investigadores pudieran profundizar las dimensiones teóricas, metodológicas y éticas en la conservación del arte contemporáneo en estrecha relación con la práctica de la conservación.</p> <p>La red, financiada por la Organización de Investigación Científica de los Países Bajos (NWO – Netherlands Organization for Scientific Research) organizó las siguientes reuniones internacionales: Cultures of Conservation, 2012 Performing Documentation in the Conservation of Contemporary, 2013 Authenticity in Transition, 2014.</p> <p><i>https://www.tate.org.uk/about-us/projects/neccar-network-conservation-contemporary-art-research</i></p>

<p>2012</p>	<p>Conferencia: "Cultures of Conservation", Symposium, Museo del Novecento, Milán, 17 y 18 de mayo de 2012.</p> <p>La conferencia "Cultures of Conservation", llevada a cabo como primer resultado de las actividades de la red NECCAR, ofreció la ocasión a los participantes de la red de presentar sus propios programas de investigación y de discutir las necesidades más urgentes dentro del campo de la conservación del arte contemporáneo en sus respectivos países. Las cuestiones planteadas incluyeron: la falta de intercambio de resultados de investigación entre instituciones; las diferentes necesidades entre instituciones grandes y pequeñas; la necesidad de un marco teórico y metodológico que pueda servir para unir estudios de casos individuales y formar la base para la colaboración interdisciplinaria; el deseo de capturar la relación entre la audiencia y la obra de arte (interactiva) dentro de la documentación y comprensión de una obra de arte (interactiva).</p> <p>https://www.tate.org.uk/about-us/projects/neccar-network-conservation-contemporary-art-research/cultures-conservation-milan</p>
<p>2013</p>	<p>Conferencia: "The Contemporary in Conservation", AIC 41st Annual Meeting, Indianapolis, IN, 29 de mayo - 1 de junio de 2013.</p> <p>"The Contemporary in Conservation", fue el tema de la 41ª reunión anual del Instituto Americano de Conservación, y se centró tanto en los enfoques contemporáneos de la conservación, como en la conservación del arte contemporáneo. Además del tratamiento del arte contemporáneo, la conferencia consideró problemas actuales de conservación, como la digitalización, la sostenibilidad ambiental o los efectos del diseño arquitectónico en la conservación de objetos; las tendencias actuales en el diseño de exposiciones y los nuevos desafíos que presentan para la conservación incluyen un mayor acceso físico, tiempos de exhibición más largos y más exposiciones itinerantes.</p> <p>Los resúmenes y el programa del evento se pueden descargar de la web del AIC, eventos pasados:</p> <p>https://www.culturalheritage.org/events/annual-meeting/past-meetings https://www.culturalheritage.org/events/annual-meeting/past-meetings/41st-annual-meeting-indianapolis</p>
<p>2013</p>	<p>Conferencia: "Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art", Lisboa, 20-21 de junio de 2013</p> <p>Esta conferencia, organizada en el contexto de la red NECCAR, trató el tema de la distinción entre la obra y su reconfiguración en la documentación. Aunque la documentación es fundamental para la supervivencia de muchas obras de arte contemporáneas, nunca es neutral: todos los enfoques, formatos, medios y sistemas tienen sus propios recursos inherentes y puntos</p>

<p>2013</p>	<p>ciegos, y siempre transforman lo que documentan. Además, en obras de arte time based media, en particular, no siempre es posible hacer una distinción clara entre una obra original y su posterior documentación o réplica, y la documentación puede constituir parte de la esencia misma de la obra.</p> <p>Por otro lado, incluso las obras más meticulosamente documentadas deberán volver a instalarse o realizarse de forma regular para sobrevivir, porque de lo contrario se perderán importantes conocimientos técnicos tácitos.</p> <p>La conferencia, además, trató el rol del artista en este proceso, poniendo en discusión sus eventuales cambios de opinión o la transferencia de la autoría de la obra a otros actores en caso de fallecimiento del artista.</p> <p><i>https://www.tate.org.uk/about-us/projects/neccar-network-conservation-contemporary-art-research/performing-documentation</i></p>
<p>2013</p>	<p>Reunión/Conferencia: "Conserving Outdoor Painted Sculpture", The Modern Materials and Contemporary Art (MMCA) working group of ICOM-CC Interim meeting, the KröllerMüller Museum, Países Bajos, 4-5 junio 2013.</p> <p>En 2013, el grupo de trabajo de Materiales Modernos y Arte Contemporáneo (MMCA) del ICOM-CC, en colaboración con el Getty Conservation Institute y INCCA, dedicó una reunión a los problemas, enfoques y métodos actuales utilizados para conservar esculturas pintadas expuestas al aire libre. La conferencia, conectada también con el proyecto del GCI "Outdoor Painted Surfaces project", se centró en las problemáticas levantadas por las condiciones expositivas con desafíos como luz intensa / radiación UV y condiciones climáticas adversas, así como daños accidentales o vandalismo. A través de numerosos estudios de caso se discutieron tratamientos de conservación y la necesidad de establecer un diálogo con otros profesionales como los involucrados con la industria de la pintura, los fabricantes, los curadores, las fundaciones y los estudios de los artistas. Las actas de la conferencia están disponibles en línea:</p> <p><i>https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/conserv_outdoor_painted.pdf</i></p> <p><i>https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/conserv_outdoor_painted.html</i></p> <p><i>https://www.incca.org/events/mmca-working-group-interim-meeting-conserving-outdoor-painted-sculpture</i></p> <p><i>https://www.sbmk.nl/en/activities/ICOM-CC_COPS</i></p>
<p>2014</p>	<p>Conferencia: "Authenticity in Transition: Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation", Glasgow, 1-2 de diciembre de 2014</p> <p>La conferencia representó la etapa final de la serie de conferencias apoyadas por la Red NECCAR, y estuvo dedicada a aspectos teóricos y prácticos de</p>

2014	<p>conservación en arte contemporáneo, con un enfoque particular tanto en cuestiones de autenticidad de las obras, intencionalidad del artista, valoración de las obras, como en los factores a través de los cuales se altera la forma en que interpretamos, concebimos, conservamos, coleccionamos las obras de arte. El programa incluyó también una mesa redonda de reflexión con artistas contemporáneos.</p> <p>Más información sobre la conferencia se puede encontrar en la web específica:</p> <p>https://authenticityintransition.wordpress.com</p>
2015 - 2019	<p>Programa de investigación y capacitación NACCA – New Approaches In The Conservation of Contemporary Art</p> <p>El programa de investigación y capacitación "Nuevos enfoques en la conservación del arte contemporáneo" CCA, por sus siglas en inglés) surgió después de la positiva experiencia NECCAR, con el fin de desarrollar una nueva red dedicada a la formación de profesionales, con el apoyo de las becas europeas Marie Curie (MC ITN).</p> <p>El proyecto NACCA tiene por objeto educar a una nueva generación de curadores profesionales, conservadores e investigadores académicos que estén adecuadamente equipados para enfrentar los desafíos de la preservación del arte moderno y contemporáneo. El programa está diseñado por reconocidos expertos que trabajan en museos, organizaciones de patrimonio y universidades, y reúne 15 proyectos de doctorado, cada uno investigando diferentes aspectos aun no estudiados de la conservación del arte contemporáneo.</p> <p>Entre las cuestiones abordadas, destacan las relacionadas con los valores y la autenticidad de las obras y las consecuencias para su conservación, con las distinciones profesionales históricamente desarrolladas como las que existen entre el curador y el conservador, y el conservador el artista, con los desafíos planteados por el ecosistema institucional y las oportunidades ofrecidas por el contexto internacional, la colaboración interdisciplinaria e intersectorial.</p> <p>Entre los resultados, NACCA ha producido los siguientes eventos:</p> <p>NACCA Conference 2017: Material Futures: Matter, Memory and Loss in Contemporary Art Production and Preservation, Centre for Contemporary Arts, Glasgow, UK, 28th - 30th June 2017</p> <p>NACCA Symposium 2018: From different perspectives to common grounds in contemporary art conservation, Cologne University of Applied Sciences, Germany, 25 - 26 June 2018</p> <p>NACCA - MACCH Conference 2019: Bridging the Gap. Theory and Practice in the Conservation of Contemporary Art, Jan van Eyck Academie, Maastricht, The Netherlands, 24 - 27 March 2019</p> <p>http://nacca.eu/about/ https://www.tate.org.uk/about-us/projects/nacca</p>

<p>2014</p>	<p>Conferencia: "Keeping it moving: Conserving Kinetic Art", (proyecto afiliado INCCA), Palazzo Reale de Milán del 30 de junio al 2 de julio de 2016</p> <p>Esta conferencia centrada en los desafíos asociados con la exhibición y preservación del arte cinético fue organizada por el GCI en colaboración con el grupo de trabajo de Materiales Modernos y Arte Contemporáneo del ICOM-CC (MMCA), el Museo del Novecento e INCCA. Los temas abarcaron desde cuestiones éticas y filosóficas hasta cuestiones técnicas y pragmáticas e incluyeron la obsolescencia de materiales, técnicas y experiencias; el costo de mantener obras cinéticas en exhibición; la interpretación de los trabajos cinéticos; la preservación de la función versus la de los materiales originales. Se debatieron cuestiones de réplicas (incluidas las réplicas de artistas) y copias de exhibición. Las actas de la conferencia están disponibles en la publicación en línea:</p> <p>http://www.getty.edu/publications/keepitmoving/ http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/keep_it_moving.html</p>
<p>2016</p>	<p>Conferencia Internacional: IIC biennial Conference "Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works" (proyecto afiliado INCCA), Los Angeles, 12-16 September 2016.</p> <p>En septiembre de 2016, miembros de IIC e INCCA de todo el mundo se reunieron en Los Ángeles por la conferencia que IIC organiza cada dos años, siempre enfrentando un tema diferente, en un lugar distinto del mundo. El tema de esta edición fue la Conservación de las obras de arte contemporáneo y las presentaciones fueron agrupadas según los siguientes temas: cuestiones teóricas y prácticas que acomunan todo el sector; los materiales usados por los artistas; cuestiones de adquisiciones y comisiones; estudios de caso particulares, tratamientos de restauración; museos que conservan objetos no destinados a museos; documentación y archivos; arte digital y participativo; problemas de conservación de las esculturas al aire libre; la influencia del mercado del arte en las decisiones de conservación; conservación de arte de protesta, arte callejero y murales; adopción de decisiones; aspectos comunes entre la conservación del arte contemporáneo y de las colecciones etnográficas; problemas de réplicas y recreación de obras.</p> <p>https://www.iiconservation.org/congress/2016losangeles/programme</p>
<p>2018</p>	<p>Conferencia: "It's About Time! Building A New Discipline: Time Based Media Art Conservation", Institute of Fine Arts, New York University, Nueva York, 20 - 22 mayo 2018</p> <p>Este simposio ha sido un foro para artistas, historiadores del arte, conservadores y directores de museos, coleccionistas, galeristas, ingenieros, informáticos y conservadores para fomentar la conservación del arte TBM</p>

<p>2018</p>	<p>como disciplina a nivel internacional. Entre los objetivos del evento se encuentran:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Presentar el currículum de conservación de arte TBM de la Universidad de Nueva York • Revisar las competencias y habilidades básicas que se esperan de la nueva generación de conservadores de medios. • Analizar el contenido del curso y los formatos de enseñanza. • Definir el perfil de un conservador de arte TBM y estudiar el mercado laboral • Promover oportunidades profesionales en la conservación del arte contemporáneo. • Fortalecer los esfuerzos de colaboración para la preservación del arte TBM • Examinar las tendencias actuales y futuras en el arte basado en la tecnología. • Establecer una red de educadores de conservación de arte TBM en todo el mundo <p>https://www.tbmsymposium2018.com</p>
<p>2018</p>	<p>Conferencia Internacional: “SBMK day & SBMK Summit on (international collaboration. Acting in Contemporary Art Conservation”, Amsterdam y Utrecht, Países Bajos, 14 – 16 de noviembre de 2018.</p> <p>El simposio internacional organizado por SBMK, la Universidad de Ámsterdam y la Agencia del Patrimonio Cultural de los Países Bajos (RCE), y siguió la línea de sus antecedentes “Modern Art: Who Cares”, y “Contemporary Art. Who Cares”. Los temas incluyeron: la adopción de decisiones; la participación de los artistas; la historia oral y procesos y roles en la conservación; prácticas del museo. El día 14 de noviembre fue particularmente dedicado a la conservación y manejo de plásticos y polímeros.</p> <p>https://www.sbm.nl/en/activities/sbmksummit</p>
<p>2019</p>	<p>Revisión del modelo de toma de decisiones para la conservación del arte moderno y contemporáneo realizado en 1999 por SBMK: Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation 2019</p> <p>A través de la iniciativa del Instituto de Ciencias de la Conservación de Colonia (CICS), la Agencia del Patrimonio Cultural de los Países Bajos (RCE) y la Universidad de Maastricht, y con el soporte financiero de Wüstenrot Stiftung, un grupo de trabajo internacional y multidisciplinario, compuesto por conservadores, historiadores del arte, filósofos y investigadores de la red NACCA, se reunió con el fin de estudiar y revisar el modelo de toma de decisiones para la conservación del arte moderno y contemporáneo realizado en 1999 por SBMK.</p>

<p>2019</p>	<p>El nuevo modelo de toma de decisiones incluye los siguientes temas: el reconocimiento de la compleja trayectoria y el carácter evolutivo de muchas obras de arte contemporáneas; el reconocimiento de las decisiones de presentación que pueden tener un fuerte impacto en la conservación de las obras de arte; la necesidad de ampliar su alcance para incluir las propiedades intangibles pero significativas de una obra de arte; una comprensión de la dinámica y la subjetividad en la toma de decisiones, y la necesidad de un desarrollo continuo de la terminología de la conservación del arte contemporáneo.</p> <p>El documento puede ser consultado en línea: https://www.sbmk.nl/source/documents/f02_cics_gsm_fp_dmcoacp_190513.pdf</p> <p>Por más informaciones sobre el nuevo modelo de toma de decisiones véase también la publicación: Gieheler, Julia & Heydenreich, Gunnar & Sartorius, Andrea & Fischer, Andreas. (2019). The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation.</p> <p>Otras referencias: https://www.incca.org/articles/decision-making-model-contemporary-art-conservation-and-presentation—revisited-2019</p>
<p>2019</p>	<p>Conferencia: "Living Matter / La materia viva. Preservación de materiales biológicos usados en arte contemporáneo" Getty Conservation Institute, MUAC, ENCRyM, Ciudad de México, 3-4 junio 2019, (proyecto afiliado INCCA).</p> <p>Esta conferencia se centró en las implicaciones y desafíos (conceptuales, éticos y prácticos) asociados con la exhibición, colección y preservación de obras contemporáneas que incluyen materiales biológicos. En particular se analizó el posible conflicto entre la intención inicial de la obra y las políticas del museo, y las eventuales consecuencias tanto en la naturaleza como en la duración de la vida de la obra. Con el fin de dar una visión general de las teorías y prácticas actuales sobre el tema de la gestión y conservación de obras realizadas con materiales biológicos, la conferencia incluyó una serie de estudios de casos procedentes de numerosos países del mundo, con una mayoría de casos representados procedentes de América Latina, Europa y Estados Unidos.</p> <p>https://www.getty.edu/conservation/living_matter.html</p>

2.2.2 Comunicación en los Museos de Arte Contemporáneo: un análisis de los sitios web²⁰⁴.

En los últimos años, el sector de la comunicación de los museos está desempeñando un papel fundamental, es cada vez más estudiado y representa la progresiva transformación de los museos de instituciones culturales en empresas culturales. Como muchas empresas, también los museos de arte contemporáneo necesitan promocionar sus actividades, comunicar su identidad, sus funciones, programas y servicios a través de herramientas comunicativas comunes a otros tipos de entidades comerciales.

Entre los medios utilizados, los sitios web expresan algunas de las tendencias más frecuentes en las prioridades comunicativas de los museos de arte contemporáneo, y qué tipo de imagen estas empresas quieren ofrecer de sí mismas. Lo que estos museos deciden comunicar tiene consecuencias en lo que es la percepción de los distintos sectores del público sobre el arte contemporáneo, su producción, conservación y presentación; por lo tanto, analizar los contenidos de los sitios web permite entender el contexto en el cual se formulan opiniones, impresiones y a veces equívocos sobre los museos dedicados al arte contemporáneo.

Cuando los visitantes acceden a los sitios web de los museos de arte contemporáneo tienen que enfrentarse primero con una serie de definiciones y contenidos como los que se reflejan en los nombres, que pueden llegar a confundirlos. Por ejemplo, existen instituciones que se definen a través de varios acrónimos, como Museos de Arte Contemporáneo, Museos de Arte Moderno, Museos de Arte Moderno y Contemporáneo, Centros de Arte, Institutos de Artes, Museos de las Artes del siglo XXI, y muchos otros²⁰⁵, que no siempre reflejan la reali-

²⁰⁴ En esta sección se presenta el texto del artículo publicado en: Parisi, F., Llamas Pacheco, R., (2019). "Comunicar la Conservación al Público de los Museos de Arte Contemporáneo", Actas de la conferencia *Emerge. III Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio*. Universidad Politécnica de Valencia, Instituto de Restauración de Patrimonio, 23-25 octubre 2018. Se han aportado algunas modificaciones al texto para adaptarlo a la tesis doctoral

²⁰⁵ Sobre el tema de los nombres de los Museos y su impacto, véase Llorente, J.P. (2008). *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*. Gijón: Ediciones Trea.

dad de sus colecciones, puesto que algunas de estas instituciones no poseen colecciones.

En las páginas en línea se encuentran los elementos que construyen las bases de nuestro imaginario de los museos de arte contemporáneo, y si esta base no está clara, es muy difícil para el público desarrollar una imagen coherente.

Nuestra percepción se nutre de páginas web que al principio parecen todas iguales, pero tras una segunda mirada, muestran todas las dificultades de vincular la entidad compleja del museo de arte contemporáneo con estructuras fijas como son los sitios web, en las cuales emergen algunas de las contradicciones de estas instituciones.

En el contexto de esta investigación doctoral, se ha desarrollado un estudio, presentado a continuación, enfocado en el análisis de una selección de sitios web de Museos de Arte Contemporáneo, con el objetivo de evaluar con qué frecuencia y en qué modalidad los temas de conservación y de educación son comunicados al público virtual de estas instituciones. El objetivo nace de la hipótesis que los temas de conservación y restauración no estén suficientemente representados en los sitios web de los museos de arte contemporáneo, convalidando de este modo la percepción del público de una producción artística que aparece sin una perspectiva temporal a largo plazo. Asimismo, los proyectos de educación, si bien aparecen con mucha más frecuencia que los de conservación, resultan a veces propuestos como servicios adjuntos, limitados a actividades para grupos y escuelas, más que como funciones primarias del museo, que tendrían que informar sobre todos los programas de la institución.

Estudiar a nivel internacional cómo se transmiten el área de educación y el área de conservación de los museos a través de sus páginas web, permite entender las diferencias de consideración de estos contenidos en las diversas instituciones y contextualizar lo que es la percepción del público respecto a las funciones del museo de arte contemporáneo.

Metodología utilizada en el estudio

A fin de tener un cuadro exhaustivo de las tendencias más comunes entre las webs de los museos de arte contemporáneo, se han consultado 90 sitios web de museos de arte contemporáneo de 38 países de distintas regiones del mundo: América del Norte, América del Sur, Áfri-

ca, Asia, Europa y Oceanía. Estos sitios web han constituido la fuente principal del estudio, y su selección ha sido determinada en parte por investigaciones en línea, y en parte ha sido puramente aleatoria, con la única intención de incluir regiones del mundo muy diferentes, y de no olvidar algunos museos comúnmente considerados hitos en el sector del arte contemporáneo.

Por lo tanto, el número de los sitios web analizados no ha sido predefinido, sino que se ha logrado por la necesidad de tener una representación suficiente de museos de regiones diferentes. El número de museos por cada región no ha sido el mismo, debido a las grandes diferencias de distribución de estas instituciones, que reflejan situaciones políticas, económicas y sociales muy distintas.

Los sitios web consultados han sido clasificados por países, y después por regiones. Por cada sitio web se ha analizado la estructura de la página principal, buscando las secciones de conservación y educación en los menús de selección. Una vez que se ha encontrado la casi total ausencia de la sección conservación o restauración en los menús principales, se ha buscado en los menús a niveles inferiores, o dentro de algunas secciones específicas. En algunos casos, al no encontrar las informaciones relativas a la conservación o restauración, se ha usado el buscador automático de la página web del museo.

Además, se han consultado las páginas relativas a algunos proyectos educativos, buscando eventuales proyectos que incluyeran elementos de conservación, en línea con el eje temático de la investigación doctoral en la cual se inscribe este estudio.

Posteriormente se ha realizado una tabla, en la cual los museos están divididos por países y regiones; por cada museo se ha insertado el listado de secciones mencionadas en el menú de su página principal, y se ha contado en total cuántas veces aparecen la categoría de Educación, la de Conservación o Restauración, la de Colecciones, y en el caso de no aparecer en una primera búsqueda, se han considerado las secciones más frecuentes en las cuales se pueden hallar.

Esta metodología ha implicado varias dificultades, ya que las definiciones atribuidas a las categorías individuales no siempre corresponde a distinciones claras y comparables. Por lo tanto, en el análisis de los resultados y en las conclusiones, se ha considerado la importancia de contextualizar cada caso específico, incluso se ha usado siempre la versión en inglés de cada sitio web.

Resultados del estudio

El primer resultado encontrado corresponde a la hipótesis inicial, o sea, que el tema de la conservación y de la restauración casi nunca es mencionado de modo explícito en la página principal de la web de los 90 museos considerados, y que las propuestas de educación, en cambio, están bastante representadas con un total de 51 casos (27+24 en la Fig. 29).

Con respecto a la sección de Restauración y Conservación solo hay dos excepciones entre los 90 museos analizados: la del “Plart”, un Museo perteneciente a una fundación privada, y dedicado a una colección de plástico y diseño en Nápoles, Italia, y el Ludwig Muzeum en Hungría, donde la categoría *Collection Care & Conservation* se encuentra en la sección inferior de la página principal.

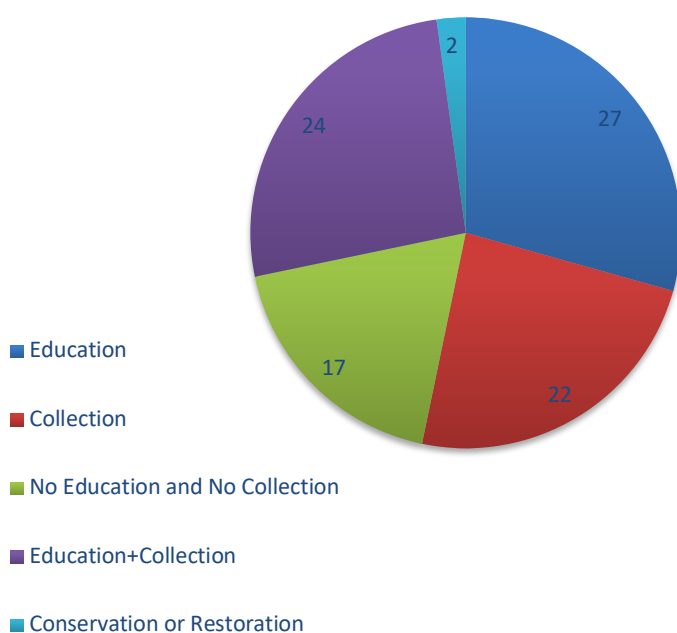


Grafico C: Representación de las secciones de Educación, Colecciones, y Restauración en los 90 sitios web analizados

Sin embargo, estos datos solo se refieren a las secciones representadas en las páginas principales de los 90 sitios web de los museos consultados, y pasando de estas páginas a otras, ha sido posible encontrar más casos relacionados con conservación y restauración (Fig.30): 16 instituciones incluyen de forma explícita contenidos de conservación, presentando programas de restauración e investigación específicos, fotos de actividades de conservación, descripción de los equipos y de su labor. Además, 12 museos mencionan aspectos de conservación y restauración, pero de forma más ocasional, como conferencias pasadas, proyectos concluidos, o informaciones menos detalladas sobre este tipo de trabajo. Por lo tanto, en un total de 90 instituciones, 28 incluyen en sus sitios web contenidos relacionados con temas de conservación y restauración, si bien, estos no aparecen en la primera página.

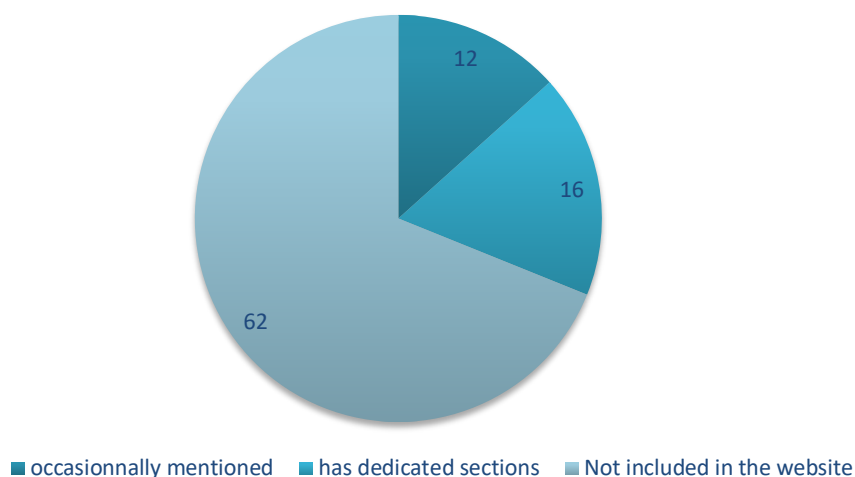


Grafico D: Representación de contenidos de conservación y restauración en los 90 sitios web analizados

En efecto, estos contenidos son más frecuentes y tienen una exposición más exhaustiva en los museos de grandes dimensiones como el MoMA, el Guggenheim, el Reina Sofía, el Pompidou, y se presentan de forma más breve pero bastante más clara en algunos Museos de Europa Central y del Oeste, como el Museo de Arte Contemporáneo de Zagreb, en Croacia, o el Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado, en Serbia.

En todos los casos los temas de conservación y restauración se encuentran con más frecuencia bajo la sección “colecciones”, o en otras secciones como “investigación”, o “proyectos”.

Al no hallar más información sobre temas de conservación, se ha considerado la sección “Colecciones”, la cual entre todas las otras encontradas es la más cercana por contenidos a temas de conservación. La sección Colecciones se ha presentado como categoría en la primera página en 46 casos (22+24 en la Fig.29); este dato no significa que los otros 44 museos considerados no tienen una colección, sino que por varias razones no resultaba prioritario incluirla como sección en la primera página de la web. Asimismo, la búsqueda de esta sección en los sitios web estudiados ha ofrecido la oportunidad de considerar la razón por la cual algunos de estos museos no poseen realmente una colección, planteando la cuestión sobre lo que constituye la identidad de un museo.

Es el caso, por ejemplo, del Museo de Arte Contemporáneo de Denver, en los Estados Unidos, o del gigante Power Station of Art en China, los cuales solo están enfocados en exposiciones temporales, o el MassMoca del Massachussetts, Estados Unidos. Lo interesante en estos casos es que el tema de la conservación o restauración nunca aparece en las instituciones que resultan privadas de colecciones, como si las obras no necesitaran ser preservadas al ser expuestas en exposiciones temporales.

Lo cierto es que entre los 90 sitios analizados, 70 presentan la sección “Exposiciones” en el menú de la página principal. Entre los 20 que no tienen esta opción, algunos la incluyen en la sección “Programas”, o “Agenda de eventos (*What’s on*)”.

Por último, cabe destacar cómo se han encontrado muchas categorías que se repiten con una cierta frecuencia, que no están directamente relacionadas con el objetivo de esta investigación, y que también contribuyen a ofrecer un panorama general de lo que son las tendencias comunicativas representadas en la web de los Museos de Arte Contemporáneo (Grafico E).

Conclusiones del estudio

En los sitios web no se encuentra todo lo realizado por la institución y no siempre representan fielmente las actividades y los contenidos de los museos. Los sitios web cambian frecuentemente, pero no siempre bastante rápidamente para informar sobre todo lo acontecido en un museo. Además, el mensaje que comunican está condicionado por muchos factores, como las distintas interpretaciones y usos de palabras inglesas ahora protagonistas en el lenguaje del sector, o el compromiso entre la necesidad de una imagen que sea eficaz, bella, inspiradora, que pueda generar cambios en el sentido original del mensaje.

Sin embargo, los sitios web constituyen una fuente, y como todas las fuentes, tienen sus límites, aunque si son contextualizadas pueden tener también un significado relevante. Representan una vitrina, una tarjeta de visita para muchas instituciones, a través de la cual se pueden obtener informaciones básicas sobre la institución, planificar una visita, o en algunos casos aprender contenidos particulares.

En el caso aquí presentado, los sitios web han permitido demostrar un aparente perjuicio según el cual las informaciones relacionadas con temas de conservación y restauración están destinadas más a los especialistas, y con dificultad son compartidas con el público general. Los motivos de esta exclusión del público pueden ser diferentes, incluso las dificultades técnicas en compartir contenidos de carácter más científico. Si bien parece significativo señalar por qué motivo en 90 sitios web solo 28 incluyen algún contenido de conservación, sea este más detallado, como en los casos de los grandes museos internacionales, o sea este más sencillo, de hecho resulta que estos temas quedan al margen frente a la urgencia de las exposiciones, de las actividades comerciales, y de las actividades educativas. Además, las mismas actividades educativas a veces están equivocadas, y se presentan en algunos casos como “Visitas Guiadas” (véase el sitio web de 21er Haus en Viena) o de puro entretenimiento, destinado a los jóvenes más que a los adultos.

Al final, ha sido posible entender algunas diferencias regionales, que posiblemente corresponden a tendencias culturales ya evidentes en el campo de la conservación. Por ejemplo, ninguno de los museos de arte contemporáneo analizados, que pertenecen a países asiáticos, incluye temas de conservación, con la excepción del Museo de Kanazawa, en Japón, en el cual se han encontrado referencias a una conferencia pasada organizada sobre estos temas. En China el enfoque está totalmen-

te centrado en la exposición temporal, y en la dimensión de los espacios, la cual es mencionada como característica del Museo. En algunos sitios web el rol de la arquitectura es mencionado, y resulta tanto del diseño del sitio, como de los contenidos relacionados con este aspecto.

En conclusión, todos estos aspectos se podrían analizar y desarrollar mucho más, dedicando a cada uno un análisis más exhaustivo relacionado con la terminología, la interpretación en cada país de las categorías mencionadas, los aspectos más técnicos de comunicación museística, y mucho más. Igualmente ha quedado claro cómo a partir de algunos datos sencillos, aplicados a un buen número de casos de estudio, es posible llegar a un panorama general de las tendencias más comunes, y entender de forma más clara cuáles son los contenidos principales con los cuales se relaciona el público de los museos de arte contemporáneo.



Listado de sitios web de los museos consultados



Argelia	MaMA - Musee National d'Art Moderne et Contemporain	Filipinas	Metropolitan Museum of Manila
Argentina	Castagnino + Macro	Polonia	MOCAK, Museum of Contemporary Art Krakow
Australia	Acca Melbourne		Museum of Modern Art Warsaw
	Museum of Contemporary Art Australia - Sydney	Portugal	Fundacion Serralves
Austria	Mumok	Rusia	Art 4, Moscow
	21er Haus		Erarta, San Petersburgo
Brasil	MAC USP - Museu de Arte Contemporanea da Universidade de Sao Paulo		Garage, Moscow
	Mac Niteroi, Rio		Moscow Museum of Modern Art
Canadá	MAC Montreal		NACCA, National Centre for Contemporary Art Moscow
	Vancouver Art Gallery	Serbia	Museum of Contemporary Art Belgrade
Chile	Museo de Arte Contemporáneo MAC	Singapur	Singapore Art Museum
China	MAC Shangai	Sudáfrica	Zeitz MOCAA - Zeitz Museum of Contemporary Art Africa
	Power Station of Art, Shangai	Corea del Sur	MMCA - National Museum for Modern and Contemporary Art
	Sifang Art Museum	España	Ivam, Valencia
	The Long Museum, Shangai		Macba, Barcelona
	UCCA Beijing		MUSAC- Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León
Colombia	MAMBO, Museo de Arte Moderno de Bogotá		Reina Sofia
Croacia	The Museum of Contemporary Art Zagreb	Suecia	Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
Dinamarca	Louisiana Museum of Modern Art	Suiza	Moderna Museet
Finlandia	Kiasma		Museum of Contemporary Art, Basel
Francia	CAPC - Musée d'art contemporain de Bordeaux	Taipéi	MAMCO, Geneve
	MAMAC- Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice	Tailandia	Moca, Taipei
	Pompidou		Bangkok Art&Culture Centre
Alemania	Hamburger Bahnhof, Museum fur Gegenwart, Berlin	Turquía	Museum of Contemporary Art Bangkok
	The MMK Foundation - Museum fur Moderne Kunst Frankfurt am Main	Reino Unido	Istanbul Museum of Modern & Contemporary Art
	Deichtorhallen, Hamburg		Tate Modern
Grecia	National Musuem of Contemporary Art, Athens, EMST	EE.UU.	White Chapel
	Thessaloniki State Museum of Contemporary Art		Contemporary Art Museum Houston
Hungría	Ludwig Museum		Guggenheim
Italia	Castello di Rivoli		Guggenheim Venice
	Madre		Ica Boston
	Mart Rovereto		Indimoca
	MAXXI		La Jolla San Diego
	Museion Bolzano		Mass Moca Massachussettes
	Museo del Novecento		Menil Collection, Houston
	Pecci		Moca, Georgia
	Plart		Moca LA
Japón	MoT - Museum of Contemporary Art Tokyo		MOMA
	21st Century Museum Of Contemporary Art, Kanazawa		Museum of Contemporary Art Denver
	Mori Art Museum, Tokyo		Museum of Contemporary Art Cleveland
México	Museo Jumex - Ciudad de México		SF Moma
	Marco Monterrey - Museo de Arte Contemporaneo de Monterrey		The Modern, Forth Worth
	Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México		Walker Art Center, Minneapolis
Marruecos	MACAAL - Museum of African Contemporary Art Al Maaden, Marrakech		Withney Museum of American Art
Países Bajos	Van Abbemuseum, Eindhoven		

2.3 Conservación y Acceso: el público como destinatario y como protagonista de la conservación.

2.3 Divulgación y promoción de la conservación a los públicos.

*I've learnt from experience that a painting isn't finished when you put down your brush – that's when it starts.
The public reaction is what supplies meaning and value¹⁷² (Banksy)*

Con el desarrollo de la industria museística, el público ha asumido una mayor función en todos los sectores, y su participación cada vez más activa y directa en las actividades de los museos ha tenido un impacto también en el sector de la conservación, en particular, en los debates relacionados con la búsqueda de un equilibrio entre preservación y acceso a las colecciones.

En 2008, el IIC, Instituto Internacional para la conservación de obras artísticas e históricas, ha dedicado su conferencia bianual al tema *Conservación y Acceso*, con el objetivo de considerar la labor que realizan las instituciones culturales en fomentar el acceso físico e intelectual al patrimonio, y el rol de los conservadores en permitir que el patrimonio cultural pueda ser disfrutado sin comprometer su condición y supervivencia¹⁷³.

El programa de la conferencia, animado por el objetivo compartido de permitir que las personas vean y disfruten el arte y el patrimonio, examinó especialmente la función fundamental de la conservación en la presentación y protección del patrimonio cultural mundial. Los casos considerados cubrieron una amplia gama de sitios arqueológicos, monumentos, casas históricas e iglesias, museos, bibliotecas y archivos; y

¹⁷² T.A.: “Aprendí por experiencia que una pintura no está terminada cuando dejas el pincel: ahí es cuando comienza. La reacción pública es lo que proporciona significado y valor”. En: Anthony, A. (2014). “Banksy: the artist who’s driven to the Wall” en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/theobserver/2014/apr/20/observer-profile-banksy-street-art> [consulta: 30 de junio de 2019]

¹⁷³ La 22ª conferencia bianual de IIC - International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, titulada “Conservation and Access”, se ha llevado a cabo en Londres del 14 al 19 de septiembre de 2008. Para más información sobre la conferencia, véase: <https://www.iiconservation.org/congress/2008london> [consulta: 28 de junio de 2019]

los tipos de objetos tratados abarcaron desde manuscritos hasta murales y desde fósiles hasta barcos de bomberos¹⁷⁴.

Los casos dedicados al arte contemporáneo fueron pocos, y no trataron en modo explícito el tema del acceso físico e intelectual del público a estas colecciones¹⁷⁵. Los enfoques variaron desde la experimentación técnica hasta el análisis filosófico, con algunos temas comunes como la evaluación de riesgos y los desafíos planteados por el difícil equilibrio entre el acceso permitido actualmente y la preservación del patrimonio para las generaciones futuras¹⁷⁶.

Entre los temas asociados con la relación entre conservación y acceso se incluyeron temas sobre la conservación preventiva¹⁷⁷, estrategias expositivas¹⁷⁸, préstamos y transporte de las colecciones¹⁷⁹, y otros.

¹⁷⁴ Al respecto nos referimos a: Tse, J. C. Y., E. S. Yeung, and S-wai. Chan (2008). "The fire-boat Alexander Grantham: an accessible artifact", Conservation and Access: Contributions to the 2008 IIC Congress, London. Para más información sobre el programa de la conferencia, comentado a continuación en esta sección, véase: <https://www.iiconservation.org/congress/2008london/programme> [consulta: 28 de junio de 2019]

¹⁷⁵ Los dos casos que emergen del programa y que tratan de arte contemporáneo resultan:

Gardener, P., A. Burnstock, and A. Vasconcelos, "The influence of access to the artist on the conservation of Allen Jones' works from the 1960s", enfocado en la figura del artista más que del público; y Blyth, V., and C. Battison, "Dangerous liaisons", enfocado en el impacto de los materiales seleccionados por los artistas y diseñadores contemporáneos sobre la colección antigua del museo. Estos trabajos están todos incluidos en: *IIC 2008. Conservation and Access. Contributions to the London Congress 15-19 September 2008*. Ed. David Saunders, Joyuce H. Townsend, Sally Woodcock. Londres: Archetype.

¹⁷⁶ Traducido por la autora de la web del IIC. Respecto al tema del equilibrio entre el acceso actual y la preservación para las generaciones futuras, véase: Shank, W., and D. Hess Norris (2008). "Giving contemporary murals a longer life: the challenges for muralists and conservators" En: *IIC 2008. Conservation and Access. Contributions to the London Congress 15-19 September 2008*. Ed. David Saunders, Joyuce H. Townsend, Sally Woodcock. Londres: Archetype.

¹⁷⁷ Por ejemplo, sobre conservación preventiva, véase, en *Ibidem.*: Sonoda, N., and S. Hidaka, "Between conservation and access: implementation of integrated pest management at the National Museum of Ethnology, Osaka, Japan"; Thickett, D., "Presentation in original contexts via microclimates"; Xavier-Rowe, A., C. Fry, and B. Stanley, "Power to prioritize: applying risk and condition information"; Brokerhof, A. W., M. Reuss, F. MacKinnon, F. Ligterink, H. Neevel, F. Fekrsanati, and G. Scott, "Optimum access at minimum risk: the dilemma of displaying Japanese woodblock prints".

¹⁷⁸ Por ejemplo, sobre exposiciones, véase en *Ibidem.*: Nardi, R., "Conservation for presentation: a key for protecting monuments"; Caple, C., "Preservation in situ: the future for archaeological conservators?"; Koob, S. P., S. E. Fulton, and S. M. Rossi-Wilcox, "Botanical wonders: the conservation and exhibition of the Harvard glass flowers"; Magee, C., and G. Hansen, "Creating pre-bracketed exhibits"; Smith, S., "Access at any cost? Strategies to maintain conservation standards and expertise in the V&A".

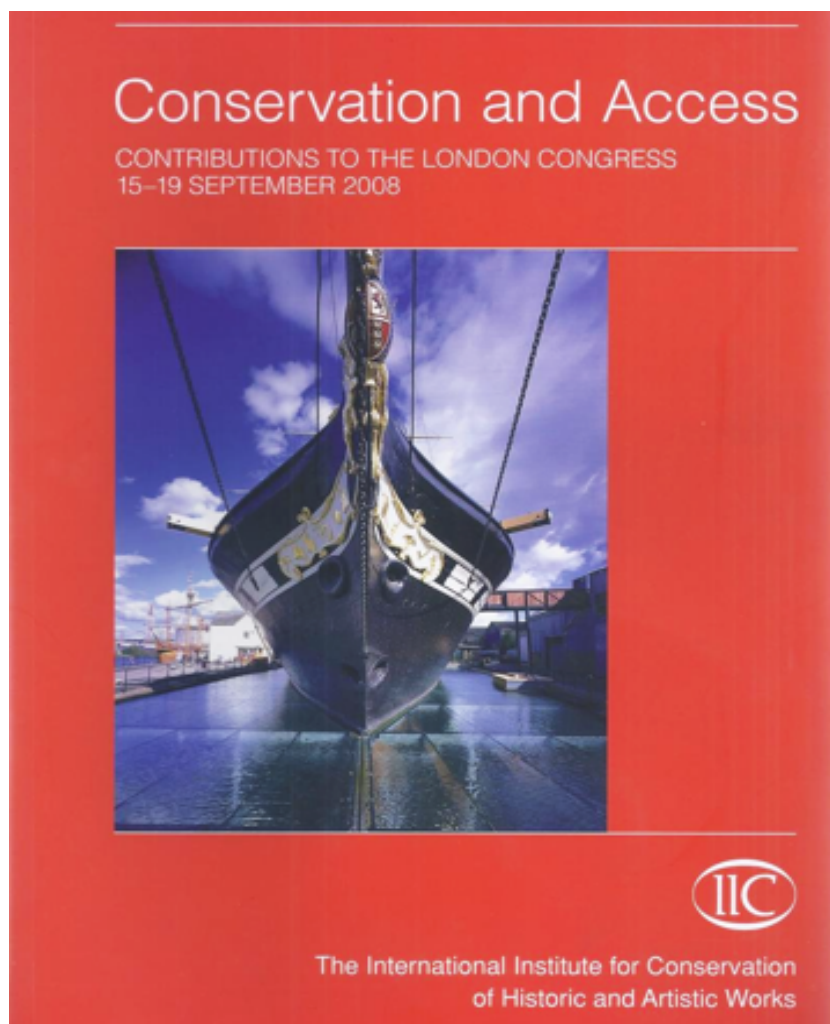


Fig. 37: Cubierta de la publicación IIC 2008. *Conservation and Access. Contributions to the London Congress 15-19 September 2008.*

¹⁷⁹ Por ejemplo, sobre transporte y préstamo de obras, véase en *Ibidem*: Lowinger, R., and A. Morse, "The conservation and relocation of a monumental petrachrome mural: Helen Lundberg's *The History of Transportation*"; Lasyk, L., M. Lukomski, L. Bratasz, and R. Kozlowski, "Vibration as a hazard during the transportation of canvas paintings" ; Doherty, T., B. Metro, and R. Gomez, "The transport and display of icons from Saint Catherine's Monastery"; Kamba, N., H. Wada, M. Tsukada, Y. Takagi, and K. Imakita, "Measurement and analysis of the global transport environment for packing cases for artifacts" ; Papadimitriou, M., and E. Vamvakari, "Risk assessment during art loan and transportation at the Byzantine and Christian Museum of Athens".

Como ha sido presentado por Renata Peters y Devorah Romanek el significado de acceso es estratificado, complejo, relacional y contextual, y por lo tanto dificulta la búsqueda de una definición. Más que intentar definir el concepto de acceso, las dos conservadoras propusieron diferentes enfoques sobre el acceso relacionados con la conservación, considerando los múltiples significados del término en relación con la forma, la función y el material de un objeto¹⁸⁰.

La centralidad del objeto, y los desafíos puestos por el contacto del objeto con el público, que resultan relevantes en esta investigación, han sido bien analizados en la conferencia por Elizabeth Pye, que en el mismo año de la conferencia ha publicado *The power of touch. Handling Objects in Museum and Heritage Context*¹⁸¹.

Con las excepciones de algunos casos, como los referidos a las comunidades indígenas en los casos de estudio de patrimonio etnográfico¹⁸² y el caso de Isabelle Brajer, titulado "*Values and opinions of the general public on wall paintings and their restoration: a preliminary study*"¹⁸³,

¹⁸⁰ Traducido del inglés y sintetizado por la autora del resumen del artículo de Peters, R. y Romanek, D. (2008): "*The main point to be conveyed in the following discussion is that the meaning of access is layered, complex, relational and contextual, and therefore precludes definition. Rather than trying to find definitions for the concept of access, this paper will endeavour to consider 'approaches' to access, as related to conservation, by taking into consideration the multiple meanings of the term itself, followed by a consideration of what access can mean as related to the form, function and material of an object(...)*". En: Peters, R. y Romanek, D. (2008). "Approaches to access: factors and variables". En: *IIC 2008. Conservation and Access. Contributions to the London Congress 15-19 September 2008*. Ed. David Saunders, Joyuce H. Townsend, Sally Woodcock. Londres: Archetype.

¹⁸¹ Pye, E. (2008). *The power of touch. Handling Objects in Museum and Heritage Context*. University College London: Institute of Archaeology Publications.

Pye, E. (2008) "The benefits of access through handling outweigh the risks". En: *IIC 2008. Conservation and Access. Contributions to the London Congress 15-19 September 2008*. Ed. David Saunders, Joyuce H. Townsend, Sally Woodcock. Londres: Archetype.

Otros ejemplos en la conferencia, en la cual se presentó en modo más explícito al tema de la relación física entre objetos y público han sido: Narkiss, I., y H. Tomlin, "Close encounters: enabling access to museum collections", Shenton, H., "Public engagement with conservation at the British Library"; Henderson, J., y P. Manti, "Improving access to collections for sampling".

¹⁸² Por ejemplo, sobre comunidades indígenas, véase en *Ibidem*: Johnson, J. S., "Access for native people and the public: exhibits at the Smithsonian's National Museum of the American Indian"; Thorn, A., "Access denied: restricted access to indigenous cultural sites"

¹⁸³ En este trabajo se presentan los resultados de un estudio piloto que investiga los valores y las opiniones del público en general sobre las pinturas murales medievales en las iglesias danesas, investigados a través de cuestionarios propuestos a 179 sujetos, divididos en categorías de público (mujeres, hombres, asistentes a las funciones religiosas, y otras características). Y como los resultados de la encuesta han proporcionado reflexiones útiles en la adop-

del programa de la conferencia IIC del 2008 emerge un enfoque en el tema del acceso, donde el público, no obstante sus especificidades, parece en muchos casos una entidad indistinta, con un rol de destinatario genérico respecto a las acciones del museo.

Sin embargo, hoy día, con el continuo desarrollo del sector museístico, se hizo oportuno investigar con mayor profundidad las reacciones del público, y estudiar los eventuales medios para fomentar una responsabilidad compartida entre profesionales y público sobre el futuro del patrimonio cultural. El público y su relación con las colecciones puede variar bastante de acuerdo con los valores atribuidos a los objetos en diferentes contextos socioculturales. El público puede ser considerado, según los casos, como el destinatario indirecto o directo de los proyectos de conservación y al mismo tiempo como un actor fundamental en los procesos de adopción de decisiones.

En cuanto destinatario indirecto de las acciones dedicadas a la preservación del patrimonio el público experimenta y “recibe” el patrimonio a través de propuestas curatoriales, mediadas por los conservadores, que determinan las modalidades necesarias para no comprometer el estado de preservación del objeto y permitir su accesibilidad también en el futuro.

En los últimos años, el público, como destinatario directo, ha sido puesto en la condición de recibir contenidos relacionados con la conservación de las colecciones, o de ver en vivo el avance de proyectos de restauración en las galerías de varios museos de arte. Estos proyectos, frecuentes en museos con colecciones históricas, etnográficas, o naturales, parecen menos frecuentes en los de arte contemporáneo, y se encuentran bien representados en la publicación editada por Emily Williams, *The Public Face of Conservation*, que incluye los resultados de la conferencia “*Playing to the Galleries and Engaging New Audiences: The Public Face of Conservation*”, llevada a cabo en noviembre de 2011 en Williamsburg, Virginia¹⁸⁴.

ción de decisiones sobre la integración de imágenes en la restauración de la iglesia. Esta investigación además puede ser relacionada con el estudio de Muller. L. (2008) “Towards an oral history of new media art”, financiado por la Daniel Langlois Foundation (Canadá), y presentada en: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2096> . [consulta: 30 de junio de 2019]

¹⁸⁴ Williams, E. (Ed.). (2013). “The Public Face of Conservation” en *Playing to the Galleries and Engaging New Audiences. The Public Face of Conservation. Conference held in Williamsburg, Virginia*. London: Archetype Publications.

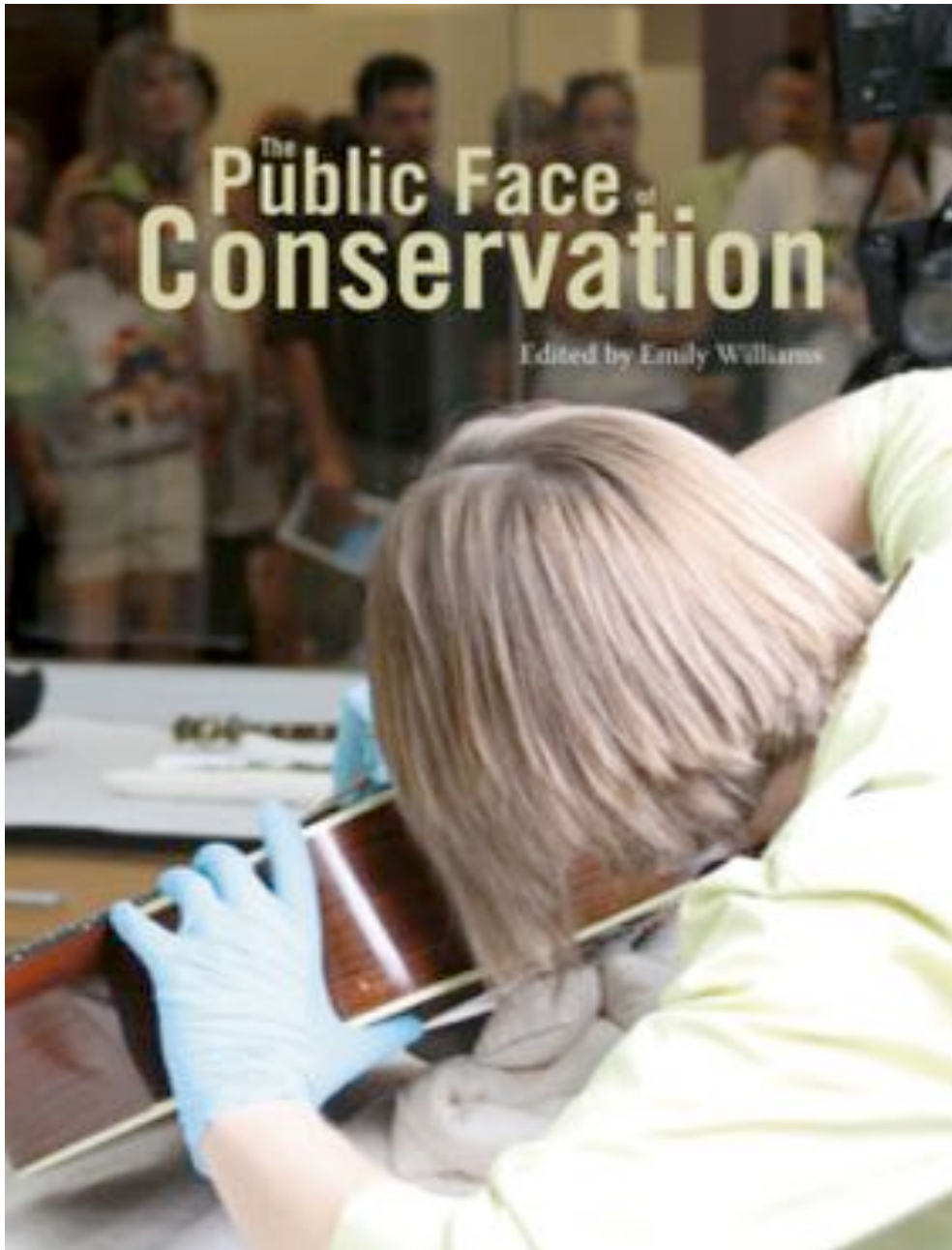


Fig. 38: Cubierta de la publicación: Williams, E. (Ed.). (2013). *The Public Face of Conservation. Playing to the Galleries and Engaging New Audiences*. London: Archetype Publications.

La publicación está dividida en cinco secciones que ponen en evidencia los temas principales relacionados con proyectos de divulgación y promoción de la conservación hacia el público:

- 1) El aspecto público de la conservación: los artículos en esta sección abarcan reflexiones sobre los conceptos básicos de la disciplina de la conservación misma en relación con el nuevo rol asumido por los museos¹⁸⁵.
- 2) Historia de las técnicas artísticas, tecnologías y divulgación: se incluyen en esta sección cinco casos de estudio bastante variados, desde la historia de la exposición de Diego Rivera en el MOMA en 1931 presentada nuevamente entre 2011 y 2012 después de exhaustivos estudios y colaboraciones interdisciplinarias entre conservación, historia del arte y otros sectores, hasta casos en los cuales se ha informado e involucrado al público sobre los equipos de monitoreo de las galerías y su función¹⁸⁶.
- 3) Divulgación de la Conservación y Programas Educativos: introduce programas educativos relacionados con la conservación, con particulares referencias a la participación de jóvenes y estudiantes¹⁸⁷.
- 4) Exposiciones sobre la Conservación: se refiere a las exposiciones sobre proyectos de conservación, y experiencias que muestran el backstage del museo¹⁸⁸.
- 5) Divulgación de la Conservación y Participación de las Comunidades: se trata de proyectos que incluyen activamente las comunidades en procesos de adopción de decisiones sobre la conservación¹⁸⁹.

¹⁸⁵ Título de la sección traducido por la autora del inglés “Section 1: The public Face of Conservation”. Respecto a este tema, en particular, véase en la misma publicación el artículo de Maria Grammatikou “Conservation and the Museum’s New Role”, pp. 45-48.

¹⁸⁶ Título de la sección traducido por la autora del inglés “Section 2: Technical Art History, Technology and Outreach”.

En particular, véase el artículo de Naomi Luxford y David Thickett “Change or Damage? Using Dissemination to Encourage Public Involvement in Conservation Research”, pp. 66-75.

¹⁸⁷ Título de la sección traducido por la autora del inglés “Section 3: Conservation Outreach and Educational Programming”. En particular, véase el artículo de Colleen Snyder “Behind the Scenes at the Getty Villa: Conservation Outreach for Kids”. p. 113.

¹⁸⁸ Título de la sección traducido por la autora del inglés “Section 4: Exhibiting Conservation”. En particular, véase el artículo de Ian McClure “Making Exhibitions of Ourselves”. pp.163-169.

¹⁸⁹ Título de la sección traducido por la autora del inglés “Section 5: Conservation Outreach and Community Involvement”. En particular, véase el artículo de Christophere McAfee “Preaching Preservation: Extending Preservation Knowledge Beyond the Conservation Team”.

Como surge de estas publicaciones, la divulgación se ha convertido en un aspecto importante de la vida profesional del conservador. Desde los trabajos en galerías y exhibiciones hacia videos de aprendizaje o incluso blogs, los conservadores se encuentran cada vez más obligados a hablar sobre su trabajo y la necesidad de hacerlo. Cada institución y cada conservador adoptan un enfoque único para la difusión que se adapta a los recursos disponibles y satisface las necesidades institucionales y de las comunidades de referencia.

Por ejemplo, un caso muy relevante de la amplia participación de la comunidad en un proyecto de conservación, publicado entre la conferencia y la edición de las actas de “The Public Face of Conservation”, ha sido presentado por Glenn Wharton en su libro “The Painted King: Art, Authenticity, and Activism in Hawai‘i”, dedicado al proyecto de conservación de la escultura del Rey Kamehameha I, para la cual la consultación de la comunidad local en el proceso de adopción de decisiones ha sido fundamental¹⁹⁰.

El año 2012 ha sido también el año en el que el AIC, el American Institute for Conservation for Historic & Artistic Works, ha dedicado su 40^a conferencia anual al tema *Connecting to Conservation: Outreach & Advocacy*. La conferencia, que se llevó a cabo del 8 al 11 de mayo de 2012 en Albuquerque, Nuevo México, se ha centrado totalmente en el estudio del modo en que la conservación se relaciona con el público, con otras profesiones museísticas, con la prensa, y con otros sectores.

Respecto a la conferencia de IIC *Conservation & Access*, de solo 4 años antes, se notan algunas diferencias: el enfoque hacia un compromiso con el público parece en este caso mucho más evidente que hablar de acceso a través de conservación preventiva, de estrategias expositivas, y de préstamos y transporte de las colecciones.

En el caso del AIC, los temas expuestos tienen algunas características en común con la publicación de Emily Williams, *The Public Face of Conservation*¹⁹¹, y desde el acceso se llega a hablar más explícitamente de educación y finalidades educativas.

p.257.

¹⁹⁰ Wharton, G. (2012). *The Painted King: Art, Activism, & Authenticity in Hawai‘i*. Honolulu: University of Hawai‘i Press. El caso se encuentra presentado en forma más breve también en: Wharton, G. (2008). “Dynamics of Participatory Conservation: The Kamehameha Sculpture Project” en *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol. 47, p. 159-173. <http://glennwharton.net/wp-content/uploads/2015/07/Wharton-Participatory-Conservation.pdf> [consulta: 30 de junio de 2019]

¹⁹¹ La relación entre las dos conferencias ha sido explícita, y mencionada en el libro de resú-

En particular, destacan los siguientes temas de las sesiones y de algunas presentaciones particulares, que han planteado cuestiones transversales en toda la conferencia¹⁹²:

- El tema de la comunicación relacionada con la conservación, que incluye casos en los cuales la conservación es compartida a través de sitios web y redes sociales. Además, este tema, ha aparecido en muchos de los estudios presentados en la conferencia, que reconocieron la necesidad de comunicar tanto los proyectos, como las razones y los significados esenciales de las decisiones conservativas¹⁹³.
- Conservación y educación: este tema se refiere tanto a un enfoque educativo hacia el público, con proyectos dedicados a categorías de público específicas, como hacia otros sectores profesionales, como los historiadores del arte, los curadores y otros profesionales museísticos. En la conferencia, en los debates sobre este tema, han sido invitados diferentes profesionales, entre conservadores, educadores museales, y profesores de escuelas¹⁹⁴.
- Exhibiciones de conservación: numerosos casos presentados fueron relacionados con diferentes medios y estrategias para comunicar la conservación a través de exposiciones dedicadas o de proyectos específicos. En particular, se han analizado los beneficios y los desafíos de trabajar en laboratorios de conservación visibles, las potencialidades

menes del congreso AIC, American Institute for Conservation for Historic & Artistic Works, 2012. *Connecting to Conservation: Outreach & Advocacy*, p. 21 <https://www.culturalheritage.org/docs/default-source/periodicals/2012-annual-meeting-abstracts.pdf?sfvrsn=4> [consulta: 30 de junio de 2019]

¹⁹² A continuación, en nota, se darán algunos ejemplos de casos de estudio del programa de la conferencia. Sin embargo, se sugiere consultar el libro de resúmenes para tener una idea más exhaustiva de la extensión y variedad de temas tratados, que no han podido ser incluidos aquí de manera más completa. Los resúmenes pueden ser descargados del pdf en línea: <https://www.culturalheritage.org/docs/default-source/periodicals/2012-annual-meeting-abstracts.pdf?sfvrsn=4> [consulta: 30 de junio de 2019]

¹⁹³ El tema ha sido analizado, en particular, en la sesión titulada “*Communicating Conservation Session*” que, entre las presentaciones incluyó: “*Anatomy of a Blog: Conservation as Content*”, de Heidi Sobol and Mark Farmer; “*Outreach Online: Shaping a Preservation Presence with Social Media*”, de Melissa Tedone and Beth Doyle; “*Writing About Repairing—Thoughts on Telling the Story of Conservation*”, de Rosa Lowinger.

¹⁹⁴ El tema ha sido analizado, en particular, en dos sesiones tituladas “*Conservation & Education I & II Session*”, que incluyeron: “*Conservation Education and K-12 Audiences*”, de Beth Edelstein; “*Creating a High School Curriculum for the Preservation Arts*”, de Kate Burns Ottavino; “*Education and the Allies: Combining Forces for Preservation*”, de Katharine A. Untch; “*Empowering Fine Art Students to Make Educated Choices Regarding the Longevity of Their Own Art Work*”, de Ingrid A. Neuman; “*Engaging Undergraduates with Art Conservation*”, de Nina Roth-Wells y Lauren Lessing; “*Introducing Art Historians to Art Conservation Concepts through Object Based Analysis of Materials and Techniques*”, de Norman Muller.

y dificultades de incorporar informaciones técnicas y sobre conservación en las exhibiciones, y los principios de conservación fuera del contexto museístico¹⁹⁵.

- El rol de la investigación en el sector de la conservación dentro del museo, y sus puntos de fuerza y debilidades dentro de las instituciones, han puesto de manifiesto la necesidad de desarrollar las capacidades comunicativas y profesionales necesarias para promover el diálogo interdisciplinario, favorecer la búsqueda de recursos, y cumplir con la misión del museo que, mediante estudios sobre el sector de la conservación, logra investigar el valor de sus colecciones¹⁹⁶.
- ¿Cómo ven nuestros colegas en las profesiones relacionadas y en el público en general al conservador? Este ha sido otro tema surgido en algunas presentaciones y debates, y que ha evidenciado la oportunidad de tener conciencia de las percepciones sobre la labor del conservador, y de la posibilidad de determinarlas positivamente¹⁹⁷.
- “La promoción de la conservación” es un tema que ofrece el título a una investigación, que considera estrategias de otros sectores para transmitir efectivamente la misión de la conservación, a través del análisis de las características de diferentes audiencias, del desarrollo de las competencias o de una imagen pública más sólida. El tema en realidad, junto con las distinciones entre los tipos de audiencias, ha estado presente en forma indirecta en toda la conferencia¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Este tema ha sido presentado tanto en sesiones específicas, como las denominadas “Exhibiting Ourselves: Presenting Conservation”, como transversalmente en otras sesiones. En la sesión específica, véase los casos: “*Preservation Outreach*” de Christopher McAfee y “*Through the Looking Glass: Guest Experience and the Wondrous World of Conservation at the Musical Instrument Museum*”, de Irene Peters.

¹⁹⁶ Este tema ha sido presentado por Pip Laurenson, pero resulta relevante y transversal en la conferencia. La presentación de Pip Laurenson tenía el título: “*Museums as Institutions for Conservation Research—Questions of Value(S), Communication and Mission*”.

¹⁹⁷ Sobre este tema, transversal en la conferencia, véase, en particular: “*The Populist Conservator: A Sticky Case Study*”, de Whitney Baker. Otro ejemplo se encuentra también en: “*Conservation is a Mindset Not a Job Title: Conversations with Conservators who are Saving the World through Outreach and Advocacy Not Benchmark*”, de Scott Carrlee.

¹⁹⁸ La investigación a la que nos referimos es: “*Promoting Conservation*”, de Sari Uricheck. Además, otro ejemplo se puede ver también en: “*Making the Case for Conservation*”, de F. Carey Howlett.

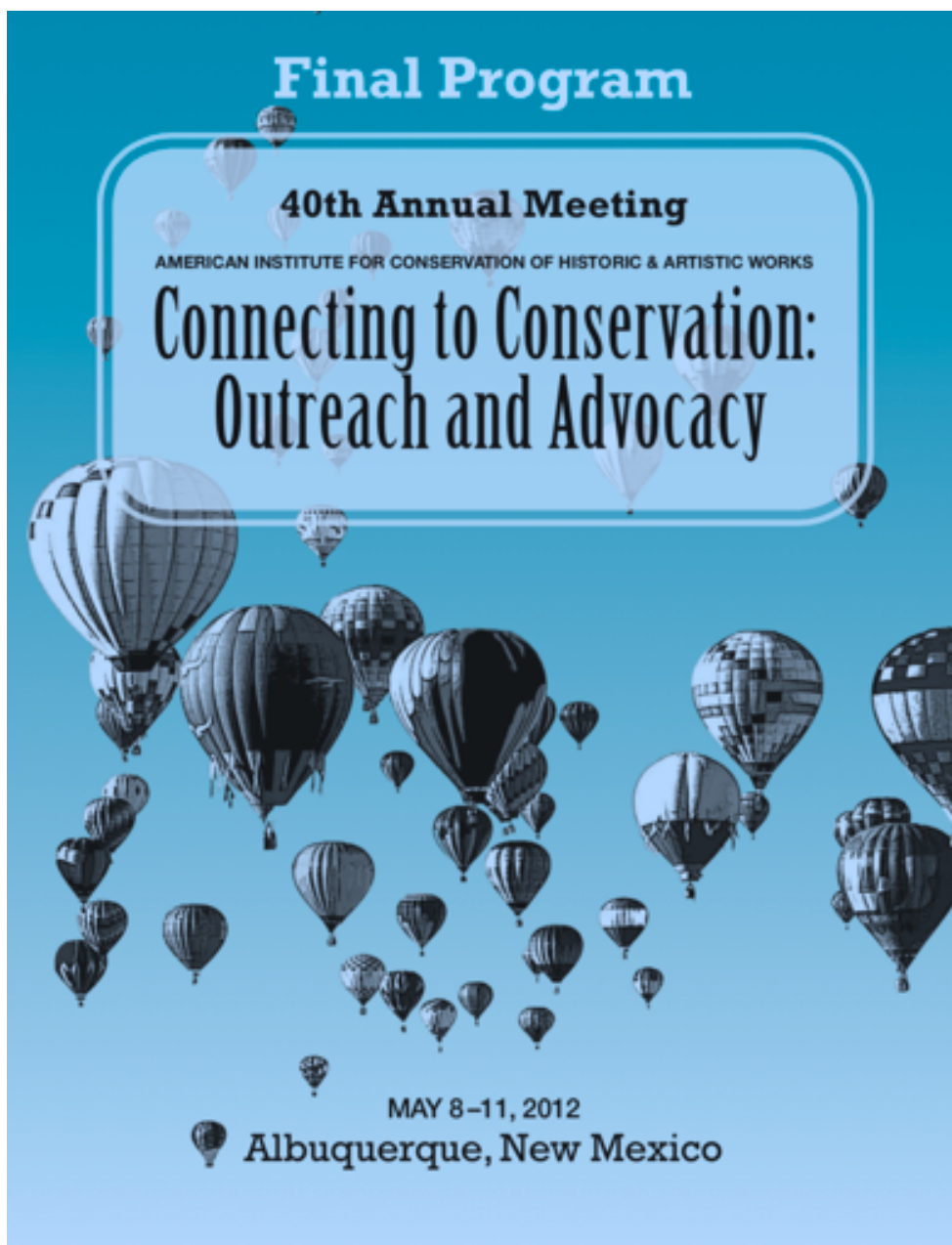


Fig. 39: Cubierta del programa final de la 40ª conferencia anual del AIC, el American Institute for Conservation for Historic & Artistic Works.

Además de estos temas transversales en muchos de los estudios presentados, hubo también sesiones y presentaciones dedicadas a temas más específicos, como por ejemplo los proyectos dedicados a la preservación de murales públicos, y su impacto en el público y las comunidades de pertenencia; el vínculo entre conservación del patrimonio y del medioambiente, y su impacto a nivel público; proyectos específicos que han conectado al público con la conservación en diferentes circunstancias, incluidas las ferias de preservación¹⁹⁹; proyectos dedicados a la incorporación de estrategias de recuperación en el diseño de museos y a la comunicación de los objetivos de conservación después de grandes catástrofes.

Es importante destacar cómo en toda la conferencia del AIC el tema de la promoción de la conservación al público está vinculado con el tema de la “sensibilización”. A partir del título del congreso, y en muchos de los estudios presentados, emerge cómo la difusión de los contenidos y de las prácticas en conservación tiene tanto finalidades educativas como políticas en sentido amplio. Presentar al público los temas de conservación, aproxima las personas a los valores del patrimonio cultural, y estimula a no considerar estos valores, y los objetos en los cuáles están grabados, como obvios.

Exponer proyectos de conservación puede ser además la ocasión para desarrollar nuevas investigaciones y estimular el público a hacer experiencias nuevas de objetos conocidos, observándolos desde otras perspectivas.

Es este el caso del proyecto del Museo de Historia Natural de Londres, titulado, *The Blue Whale Project*, y que ha sido premiado con el Keck Award²⁰⁰ en el curso de la conferencia IIC de 2016 *Saving the Now Crossing Boundaries to Save Contemporary Works*²⁰¹.

¹⁹⁹ Al respecto, resultan muy interesantes los siguientes casos: “*The Preservation Fair: Preserving Family Treasures—Connecting the Visitor with Preservation*”, de Gretchen Anderson; “*Tell Us Your Story! Preserve Your Story!*” de Karen Jones.

²⁰⁰ Los Keck Awards son premios específicamente otorgados cada dos años en los congresos IIC, a aquellas instituciones y profesionales que, a través de su labor, contribuyen a promover la comprensión y apreciación del público de los logros de la profesión de la conservación. Aquí se puede consultar el listado de todos los Keck Awards pasados otorgados por el IIC: IIC-KECK AWARDS: <https://www.iiconservation.org/about/awards/keck> . [consulta: 1 de julio de 2019]

²⁰¹ Para más información sobre el proyecto y el premio Keck Award, véase: <https://www.iiconservation.org/node/6542> [consulta: 1 de julio de 2019]

El proyecto de conservación y exposición de un esqueleto de ballena azul de 25 metros de largo y 4.5 toneladas, fue acompañado por una gran cobertura en los medios de comunicación, incluyó la instalación de un estudio de conservación en la galería, conferencias y charlas informales con el público, el uso de las redes sociales y la producción de un documental. Los visitantes pudieron ver el trabajo de conservación sobre los huesos de la ballena, y hablar directamente con el equipo de conservación directamente sobre su trabajo. Además, los carteles informativos fuera y dentro del área de conservación visible al público, presentaban la historia de la ballena azul y el trabajo de conservación.

Otro ejemplo actual, que se está llevando a cabo durante la escritura de esta sección de la tesis doctoral, y que es oportuno mencionar, es el proyecto de la restauración monumental, con una masiva cobertura mediática y de medios sociales, de la *Ronda de Noche*, de Rembrandt, organizado por el Rijksmuseum de Ámsterdam, donde la obra se encuentra desde 1885²⁰².



Fig. 40: un momento del proyecto “The Blue Whale Project”, del Museo de Historia Natural de Londres, ganador del Keck Award en 2016. Aquí algunos miembros del museo, que han producido una serie de videos sobre el traslado de la ballena al Hintze Hall, filman a medida que se eliminan los primeros huesos del marco de metal de la ballena.

²⁰² Para más información véase la web del museo, donde informaciones y videos sobre el proyecto se actualizan casi a diario: RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM: <https://www.rijksmuseum.nl/en/nightwatch> [consulta: 1 de julio de 2019]



Fig. 41: El proyecto de restauración en vivo de la *Ronda de Noche* de Rembrandt. Rijksmuseum, Ámsterdam.

Por último, hay otro proyecto, de tamaño menor y menos conocido en Europa, que vale la pena mencionar en esta sección por la claridad y actualidad de intentos: se trata de la exposición titulada “*Conservation: Craft or Science?*”, realizada recientemente por los colegas del Departamento de Conservación del Museo de Arte Islámico en Kuala Lumpur. La exposición tenía por objeto ofrecer una perspectiva amplia de la práctica de conservación a través de una serie de estudios de casos que muestran artefactos seleccionados de la colección del Museo de Arte Islámico de Malasia, destacando el desarrollo de los laboratorios y los trabajos que los conservadores han realizado allí. Los visitantes podían atestiguar los casos de conservación y su resolución, visitar los laboratorios y asistir a talleres y sesiones interactivas con los mismos conservadores, recibiendo una explicación de primera mano sobre varios aspectos de la conservación²⁰³.

²⁰³ La exposición se llevó a cabo del 24 de junio al 31 de octubre de 2019. Para mayor información, véase: <http://www.iamm.org.my/conservation-education-programme/> [consulta: 1 de julio de 2019]. La información ha sido señalada por Mrs. Lalitha Thiagarajah, conservadora del Museo IAMM, organizadora del proyecto expositivo mencionado y colega de la

En conclusión, cabe destacar cómo desde el tema del acceso a las colecciones, y de la búsqueda de un equilibrio entre acceso físico y preservación de las obras, se ha pasado al enfoque educativo, y hoy se habla a menudo y en forma más directa también de uso de las colecciones²⁰⁴. Esta nueva perspectiva, tiene sus lados positivos, pero también muchos desafíos, que serán estudiados en los capítulos siguientes, y que dependen mucho de varios factores, como los de la dimensión de los museos, de la cantidad de visitantes, y de los recursos disponibles para profundizar los temas de conservación y desarrollar proyectos educativos, evitando que se quede todo en una simple “imagen” con finalidades más comerciales que educativas.

autora en numerosos cursos ICCROM.

²⁰⁴ Este tema de conservación y uso, ha sido tratado también en forma explícita en el curso ICCROM *Conservation and Use*, llevado a cabo del 8 al 27 de febrero de 2016 en Bandung, Indonesia (<https://www.iccrom.org/courses/conservation-and-use-southeast-asian-collections> [consulta: 30 de junio de 2019]). Como en muchos cursos ICCROM, el curso no ha sido solo una ocasión de formación para los participantes, sino una oportunidad para reflexionar sobre los temas más actuales en conservación. En este caso el curso se proponía afrontar el desafío de equilibrar el uso de las colecciones con las necesidades de conservación, con un enfoque al patrimonio tangible e intangible del Sudoeste Asiático, estimulando una comprensión de las necesidades de los diferentes tipos de usuarios, junto con los riesgos para las colecciones interesadas.

2.3.2 La relación entre público y conservación del arte contemporáneo: estudios y experiencias significativas.

Otra transformación que se ha manifestado después del congreso IIC de 2008, *Conservation & Access*, destacada aún más en el congreso de AIC de 2012, *Connecting to Conservation: Outreach&Advocacy*, ha sido la mayor presencia de casos relacionados con la conservación de arte contemporáneo. Esto no es una casualidad, ya que refleja una mayor cantidad de estudios en el sector de la conservación de arte contemporáneo, y los aspectos de investigación más específicos que se han ido delineando en los últimos años. Entre ellos, han prevalecido las sesiones dedicadas al Arte Público²⁰⁵ y a la Participación del Artista²⁰⁶ en los proyectos de conservación, además de otros casos particulares, los cuales, si bien muy interesantes, parecen insistir más sobre aspectos específicos de conservación, que sobre la multiplicidad de desafíos y oportunidades ofrecidas por el contacto con el público²⁰⁷.

²⁰⁵ En particular, sobre esta sesión, véase:

“Conserving and Interpreting the Mural, *América Tropical*, by David Alfaro Siqueiros”, Leslie Rainer, Susan Macdonald, The Getty Conservation Institute.

“Guerrilla Art, Controversy, and Communication: Conservation Culture in the 21st Century”, Andrea S. Morse, Michelle A. Lee, Andrew J. Smith, Sculpture Conservation Studio.

“Preservation of Outdoor Public Murals: Research and Public Outreach”, Amanda Norbutus, University of Delaware.

“Rescue Public Murals: Connecting Conservators to Public Art”, Kristen Laise, Heritage Preservation, Will Shank, Independent Conservator and Curator.

“WikiProject Public Art: Documentation, Research, and Advocacy”, Richard McCoy, Indianapolis Museum of Art.

²⁰⁶ Ejemplos de las sesiones “*Working with Artists Session*” – “*Working with Artists (Collaborative Conservation)*”:

“Artist Participation Session”, Landis Smith, Conservator, Dr. Glenn Wharton, NYU Institute of Fine Arts, Dr. Nancy Odegaard, Arizona State Museum.

“Fredrick Hammersley: An Artist’s Documentation of His Painting Practice”, Alan Phenix, Tom McClintock, Rachel Rivenc, Tom Learner, The Getty Conservation Institute.

²⁰⁷ Estos casos, si bien muy interesantes, parecen insistir más sobre aspectos de conservación, que sobre la multiplicidad de desafíos y oportunidades ofrecidas particularmente por el contacto con el público:

“Moving Pictures: Restoring Roy Lichtenstein’s *Foray Into Film*”, Clare Bell, Roy Lichtenstein Foundation.

“Challenges and Choices in Conserving an Early Abstract Expressionist Painting by Clyfford Still”, Barbara A. Ramsay, ARTEX Fine Art Services.

“Research into Anti-Graffiti Coatings for Acrylic Murals: Preliminary Analysis and Evalua-

A pesar de ello, hubo una presentación, que en cambio se ha diferenciado de las otras por tratar el caso de una exposición con fuertes objetivos de divulgación del proyecto de conservación. El proyecto expositivo, realizado por el Getty Conservation Institute y titulado *From Start to Finish: De Wain Valentine's Gray Column*²⁰⁸, tenía el objetivo de concienciar al público sobre los estudios técnicos y las decisiones de conservación que los conservadores realizan habitualmente con el arte moderno y contemporáneo. La exhibición se llevó a cabo de septiembre a marzo de 2012 y se centró en la obra *Grey Column*, que el escultor De Wain Valentine realizó de 1975 a 1976 a través de un proceso muy complejo. De hecho, la escultura, que mide alrededor de 12 pies de altura, 8 pies de diámetro y pesa aproximadamente 3,500 libras, es una de las obras de arte más grandes que De Wain realizó con poliéster fundido a resina, el material con el que creó sus sorprendentes esculturas a gran escala, altamente pulidas, que interactúan intensamente con la luz circundante.

Valentine fue uno de los diversos artistas durante la era posterior a la Segunda Guerra Mundial en Los Ángeles, que adoptaron nuevos materiales y procesos de fabricación altamente innovadores, la mayoría de los cuales se estaban desarrollando para su uso en el sector aeroespacial, automovilístico, naval e incluso en la realización de tablas de surf. Sin embargo, ninguna de las resinas de poliéster disponibles en el mercado en ese momento se podía fundir en grandes volúmenes, ya que, debido a los altos niveles de calor liberado, la resina se agrietaría durante el proceso. Valentine, al no estar dispuesto a aceptar esta limitación, y con muchas pruebas y errores, pudo desarrollar una formulación de resina de poliéster que le permitiría crear, con un solo vertido de resina, obras de arte luminosas de proporciones mucho más grandes.

Si bien el poliéster parece ser un material relativamente estable, las esculturas de Valentine se marcan y rayan fácilmente, y la resina con-

tion”, Emily MacDonald-Korth, Leslie Rainer, Tom Learner, The Getty Conservation Institute.

“The Introduction of a Multidisciplinary Approach in Contemporary Art Restoration in Chile: The Successful Case of Restoring the Work of Jose Ventunelli”, Javiera Carola Gutiérrez Ibañez, Carolina Cox Mujica, Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad de los Andes, Chile (LACS).

²⁰⁸ Presentado en la conferencia de AIC en 2012 por Tom Learner, Rachel Rivenc y Emma Richardson, del Getty Research Institute, con el título: *From Start to Finish: An Exhibition on the Conservation of Contemporary Art*. Resumen publicado en el libro de actas del congreso AIC 2012, p. 22. <https://www.culturalheritage.org/docs/default-source/periodicals/2012-annual-meeting-abstracts.pdf?sfvrsn=4> [consulta: 10 de julio de 2019]

tinúa moviéndose después del curado, por lo que es muy difícil mantener la superficie prístina, pura y lisa, de su obra, que es esencial para el significado de la obra. De hecho, el procedimiento habitual para conservar su trabajo sería volver a lijar y pulir la superficie, recuperando así el aspecto original de la obra, pero a expensas de modificarla. En este sentido, el caso ofrece un excelente ejemplo del conflicto común que enfrentan los conservadores entre la intención de un artista y la responsabilidad de preservar las superficies originales.



Fig. 42: De Wain Valentine, *Gray Column*, 1975–76. Imagen de la obra instalada en el Getty Center, Los Ángeles, para la exposición *From Start to Finish: De Wain Valentine's Gray Column*. La obra pesa aproximadamente 1590 kg.

Estas problemáticas han ofrecido la ocasión para un proyecto expositivo, en el que se describió tanto la extraordinaria historia técnica que está detrás de la creación de *Gray Column*, como los complejos desafíos de conservación que enfrenta. Para contar esta historia, fueron utilizados varios medios, como maquetas y dibujos, una losa de poliéster que los visitantes podían tocar para comprender el efecto del lijado y puli-

do, un catálogo; además se realizaron un documental (con clips cortos mostrados en el espacio de exposición), una campaña de prensa y de social media, sitios web, volantes/folletos, postales. Cada uno de estos medios ha tenido un impacto en la difusión pública del proyecto²⁰⁹, ofreciendo la oportunidad para una apreciación y comprensión de la obra en cuanto objeto y en cuanto resultado de una profunda investigación artística.



Fig. 43: Valentine pulió *Gray Column* en 1976. El pulido es crucial ya que cambia la superficie rugosa y opaca en una superficie perfectamente lisa, translúcida y reflectante. Desde el lijado áspero hasta el pulido final, el proceso tomó semanas. La capacidad de la obra de arte de interactuar con la luz depende de la perfección del proceso de pulido. Foto: catalogo de la exposición “From Start to Finish. De Wain Valentine’s *Gray Column*”. The Getty Conservation Center, Los Angeles, 12 septiembre 2011 – 11 marzo 2012.

²⁰⁹ La descripción de la obra y del proyecto expositivo ha sido traducido y levemente modificado del resumen de la presentación en el congreso AIC 2012. Para más información sobre el proyecto, véase: Learner, T., Rivenc, R., Richardson E. (2011). *From Start to Finish: De Wain Valentine’s Gray Column*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute. https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/from_start_2finish.pdf [consulta: 23 de julio de 2019]

La exposición *From Start to Finish*, junto con otras pocas experiencias²¹⁰, representa uno de los pocos casos de divulgación al público sobre los desafíos en la producción, conservación y exposición de obras de arte contemporáneo ya que, como hemos visto, en los últimos diez años el tema de la divulgación y promoción de la conservación al público ha sido estudiado sobretudo en relación con otros tipos de colecciones.

Otro ejemplo es constituido por el Proyecto “PRACTICs - Practices, Research, Access, Collaboration, Teaching in Conservation of Contemporary Art”²¹¹ que, entre sus múltiples actividades de investigación relacionadas con la conservación de arte contemporáneo, incluyó la realización de los seminarios Access2CA en Liubliana (2009) y Oporto (2011), además de algunas actividades sobre acceso público a la conservación del arte contemporáneo (Access2CA). Sin embargo, no obstante los propósitos del proyecto incluyan el tema del acceso público a la conservación como punto central de atención, hoy no se encuentra mucha documentación disponible en línea sobre este enfoque del proyecto.

La necesidad de estudiar las especificidades del vínculo entre el público y la conservación en los museos de arte contemporáneo está relacionada con los desafíos de comprensión y apreciación del público hacia estas colecciones.

A menudo, la conservación es asociada por el público a un concepto de patrimonio que raramente se reconoce a las obras de arte contemporáneo. Esta dificultad en reconocer el valor patrimonial de las colecciones de arte contemporáneo depende de muchos factores.

²¹⁰Este tipo de experiencias, generalmente han sido propuestas por centros de investigación y museos de arte contemporáneo dotados de muchos recursos institucionales, profesionales y económicos. Como se ha visto en la sección de este capítulo dedicada a la comunicación de temas de conservación y educación en los sitios web de los museos de arte contemporáneo, la mayoría de las instituciones no se atreven con este tipo de experimentaciones.

²¹¹ Se trató de un proyecto INCCA de tres años, llevado a cabo del 1 de mayo 2009 hasta el 30 de abril de 2011, y financiado con recursos europeos. El proyecto involucró a 33 museos instituciones y universidades europeas y fue gestionado por la Agencia de Patrimonio Cultural de los Países Bajos (RCE), en colaboración con Tate Modern, Restaurierungszentrum Düsseldorf, Universidad de Ciencias Aplicadas de Colonia, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, SMAK, Gent, Bélgica; SBMK, Países Bajos. Por mas informaciones véase: <https://www.incca.org/articles/project-practics-contemporary-art-future-2009-2011> <https://www.sbm.nl/en/projects/practics> [consulta: 28 de julio de 2019]

Muñoz-Vinas (2004) recuerda que el patrimonio hoy es concebido como una construcción intelectual de la colectividad o del individuo, fruto de una elección:

*“el patrimonio es aquello en el que los grupos y las personas convienen en entender como tal, y sus valores no son ya algo inherente, indiscutible u objetivo, sino algo que las personas proyectan sobre los objetos. La patrimonialidad no proviene de los objetos, sino del sujeto: puede definirse como una energía no-física que el sujeto irradia sobre un objeto y que éste refleja”*²¹².

Mancusi Ungaro (2009) recuerda que generalmente no hay suficiente distancia histórica entre las obras de arte contemporáneo y las personas e incluso cuando hay una cierta distancia histórica, si bien corta, las obras resultan difíciles en su comprensión por la ausencia de narrativas codificadas²¹³ o por la presencia de narrativas alteradas respecto a la perspectiva de origen de la persona involucrada en la relación dialéctica con la obra.

No hay un consenso compartido con el público con respecto a la conservación de las obras de arte contemporáneo, porque su valor no es ni justificado por la historia, como en el caso del patrimonio antiguo, ni justificado por supuestas competencias técnicas; antes del siglo XX, éstas eran definidas por un sistema de prácticas artísticas que identificaban a los artistas, especializados y reconocidos a través de una técnica u otra (si bien practicaban muchas, un artista era pintor, escultor, o arquitecto, etc.). En la actualidad, en cambio, estas técnicas se mezclan con frecuencia y no existen esquemas prefijados en relación con la producción de las obras. Entre las críticas más frecuentes que el público reserva a las obras de arte contemporáneo, está la que ha ofrecido el título a la publicación del crítico Francesco Bonami “Lo potevo fare

²¹² Muñoz Viñas. S. (2004). *Teoría contemporánea de la Restauración*, Madrid: Editorial Síntesis, p.152.

²¹³ “Imagistic art that dominated our history is readily recognizable. We can describe..., the work may evoke..., etc. (...) We may conclude that at least imagistic art does not die with the generation that produced it, as evidenced by our continued devotion to the art of our gifted progenitors (...). As a matter of course, conservators rely on familiar criteria to spawn our engagement with art, and we use those clues to structure the nature and the extent of our involvement. We draw on our visual experience to determine intuitively how the object should look. We codify artistic devices favoured by an artist, and we depend upon our technical expertise to preserve the artist’s intention, of which we are relatively certain because the image is known. (...) What happens when the art we are asked to preserve is not recognizable (...) when we cannot readily identify a familiar impression or emotional response?” En: Mancusi Ungaro, C. (2009). *Op. Cit.*

anch'io"²¹⁴, y que es resumible en la idea, o mejor el prejuicio, que la obra no parece de difícil realización y concepto. La posibilidad de que la obra sea realizada con materiales de la cotidianidad²¹⁵, puede además dar la impresión de que estos sean fácilmente asequibles y reemplazables²¹⁶, e igualmente puede pasar con el caso de materiales industriales. Otros tipos de comentarios y lugares comunes se refieren a los significados de la obra que, entre narrativas y códigos nuevos, con sus materiales y técnicas no convencionales, deja un aura que puede ser interpretada ya sea como misterio que como falta de profesionalidad artística.

Como se ha visto en el primer capítulo de la tesis, y como se podría confirmar con la *Teoría Contemporánea de la Restauración* (Muñoz-Viñas, 2004)²¹⁷, esta dificultad en aceptar las transformaciones artísticas no es un hecho nuevo, ya que no depende de los objetos, sino de sistemas de atribuciones de valores y interpretaciones que cambian tanto en el tiempo como en los diferentes lugares del mundo. En esta perspectiva, la función que puede desenvolver la conservación del arte contemporáneo en facilitar la apreciación y la comprensión de las obras es fundamental, ya que su enfoque, más que la historia o la crítica de arte, ofrece esa narrativa centrada en la especificidad de los valores materiales y simbólicos de las obras, que puede ayudar en demostrar los lugares comunes vigentes

En el caso de la obra de De Wain Valentine, *Gray Column*, por ejemplo, la obra resulta con una apariencia muy básica al mirarla. Un espectador podría quedar decepcionado, cerrar sus lecturas frente a una impresión de impenetrabilidad de la obra, y suponer que el artista solo ha encontrado el material, y ha comisionado su realización a alguna empresa. En cambio, a través de la exposición de la historia de fabricación

²¹⁴ Bonami, F. (2009). *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero Arte*. Milano: Mondadori. Sobre el mismo tema, véase también: Bonami, F. (2017). *L'arte nel cesso. Da Duchamp a Cattelan, ascesa e declino dell'arte contemporanea*. Milano: Mondadori; Cova-chic, M. (2013). *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*. Bari: Laterza.

²¹⁵ Igualmente, en el caso de la obra de Bruna Esposito, presentado en el cap 5. Sección "Diferentes interpretaciones sobre una obra y consecuencias desde distintos puntos de vista", se nota como la simplicidad de los materiales que componen sus obras realizadas con cascarras de cebollas influyen en su gestión y exposición.

²¹⁶ En el curso de esta investigación, una curadora del museo de arte contemporáneo de Seúl afirmó cómo las obras más "tocadas" y en algunos casos "dañadas" en la colección de su museo, eran las fotografías, porque las personas estaban convencidas que se podían imprimir otra vez.

²¹⁷ Muñoz-Viñas, S. (2004). *Op. Cit.*

de *Gray Column*, y de todos los problemas conservativos relacionados con el material y con la instalación de la obra, se ofrece la posibilidad de interpretar la apariencia de la obra, tan pura y lisa, desde otra perspectiva. Este tipo de exposición, y todos los medios pensados para divulgar múltiples narrativas sobre la obra, estimulan la formación de un pensamiento crítico y la apreciación tanto de aspectos técnicos como simbólicos.

Las problemáticas conservativas, a través de las cuales emergen los contenidos grabados en los materiales y en la composición de la obra, plantean cuestiones y preguntas que pueden acercar las personas a la que es la intencionalidad del artista.

Asimismo, algunas de las estrategias desarrolladas por los conservadores para centrarse en la intencionalidad del artista, a pesar de su relevancia para la conservación misma de las obras, tienen también un fuerte potencial educativo a nivel público. Por ejemplo, con la mayor accesibilidad a la tecnología video, pese a ser grabadas en audio, las entrevistas a los artistas han empezado a ser también filmadas, y se han convertido en productos que van más allá de la sencilla recogida de informaciones. En este contexto resulta interesante el proyecto *Artist Dialogues*, siempre del Getty Conservation Institute, a través del cual se ha realizado una serie de video entrevistas a artistas que trabajan en el área de Los Ángeles²¹⁸. Estos videos, por su elevada calidad editorial y por su accesibilidad, a pesar de contener informaciones útiles en temas de conservación, se presentan como productos potencialmente interesantes tanto por los profesionales del sector como para el público en general.

El Getty no es la única institución en haber realizado este tipo de videos, ya que las entrevistas a los artistas han sido filmadas por numerosos profesionales e instituciones²¹⁹, pero la capacidad de divulgación del Getty y su carácter internacional ciertamente han facilitado la realización de un producto que, por su formato corto y su amplitud de te-

²¹⁸ Rivenc, R., van Basten, N. y Learner, T. (2017). "In condensed form: The *Artist Dialogues* series at the Getty Conservation Institute" en *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints* (Copenhague, 4-8 September 2017) ed. Bridgland, J. Paris: International Council of Museums. Para mayor información, véase también la web del proyecto: https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/art_LA/artist.html [consulta: 10 de julio de 2019]

²¹⁹ Al respecto, véase el cuantioso listado incluido en la página web de la red VoCa, Voices in Contemporary Art, que incorpora una cantidad de fuentes que coleccionan videos y audios con entrevistas a artistas: <http://www.voca.network/voca-resources/audio-video/> [consulta: 22 de julio de 2019]

mas, difundido a través de la web, es potencialmente accesible a un público más amplio.

En estos casos siempre es necesario especificar que se trata de oportunidades potenciales, ya que se reconoce cómo es muy difícil que el público se acerque espontáneamente a este tipo de experiencias. No obstante, no es difícil que otras instituciones y profesionales puedan beneficiar de este tipo de experiencias, y contribuir a su divulgación al público.

De hecho, sería reductivo decir que la relevancia de estas iniciativas sirve solo para la conservación material de las obras, ya que se trata de herramientas con el potencial de crear un substrato de perspectivas, multiplicar las narrativas sobre las obras y los artistas, resaltando sus especificidades, y finalmente cumplir al mismo tiempo tanto con finalidades educativas como conservativas.

Además de desempeñar una acción educativa, algunas de las experiencias de divulgación y conexión del público con la conservación de arte contemporáneo, pueden potencialmente contribuir también a la creación de un sentido de pertenencia y posiblemente de corresponsabilidad hacia el futuro de las colecciones contemporáneas.



Fig.44: John Badessarri entrevistado en el curso del proyecto “*Artist Dialogues*”, del Getty Conservation Institute.

En la primavera de 2004, por ejemplo, el Museo Guggenheim presentó *Seeing Double: Emulation in Theory and Practice*, una exposición que destacó varios estudios de casos que fueron investigados y completados por el equipo de la *Variable Media Initiative*. Esta popular exhibición mostró una serie de obras de arte originales con sus medios en peligro instaladas una al lado de la otra con sus versiones emuladas (recreadas dobles en los medios más nuevos), ofreciendo a los visitantes una oportunidad única para juzgar si las obras emuladas capturaron el espíritu de los originales²²⁰.

Si bien en forma totalmente implícita y potencial, este caso se podría relacionar por algunos aspectos con los proyectos de conservación de patrimonio antiguo en los cuales se involucran las comunidades, y se consideran sus valoraciones en los procesos de adopción de decisiones²²¹. De hecho, este tipo de iniciativas permite que las personas se acerquen a las colecciones no solo como destinatarios pasivos de las exposiciones y de proyectos de preservación y valoración, sino también como actores críticos y protagonistas que forman parte de la biografía de las obras contemporáneas con las cuales entran en contacto.

No obstante, resulta difícil comprobar las potencialidades a nivel de impacto sobre el público de proyectos como *Seeing Double: Emulation in Theory and Practice*, ya que las publicaciones y referencias sobre estas iniciativas se centran siempre en problemas conservativos y sus posibles soluciones, y parecen no incluir la respuesta del público a este tipo de iniciativas²²². Evidentemente los objetivos conservativos resul-

²²⁰ Traducido del original por la autora: “*The Guggenheim Museum later presented Seeing Double: Emulation in Theory and Practice, an exhibition in Spring 2004 that highlighted a number of case studies that were fully researched and completed by the Variable Media team. This popular exhibition showcased a series of original artworks with their endangered media installed side-by-side with their emulated versions (recreated doubles in newer media), offering visitors a unique opportunity to judge whether the emulated works captured the spirit of the originals*”. <https://www.guggenheim.org/conservation/the-variable-media-initiative>. [consulta: 9 de julio de 2019]. Para más información, véase también la web de la Fundación Langlois, y del Variable Media Network: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2253> [consulta: 9 de julio de 2019]. <http://www.variablemedia.net/e/seeingdouble/> [consulta: 9 de julio de 2019]

²²¹ Como por ejemplo los casos incluidos en la sección “Divulgación de la Conservación y Involucramiento de las Comunidades”, en la publicación: Williams, E. (Ed.). (2013). “The Public Face of Conservation” en *Playing to the Galleries and Engaging New Audiences. The Public Face of Conservation. Conference held in Williamsburg, Virginia*. London: Archetype Publications.

²²² En propósito véase: Jones, C. (2004). *Seeing Double: Emulation In Theory And Practice The Erl King Case Study*. Variable Media Network, Solomon R. Guggenheim Museum. Presentado en: the Electronic Media Group. Annual Meeting of the American Institute for Conservation of

tan prioritarios en programas como la *Variable Media Initiative*²²³, y es correcto que programas de conservación se centren en su especialización primaria, pero sería oportuno también evaluar cuál es el impacto real a nivel social de estos estudios, ya que incluyen aspectos divulgativos como exposiciones y videos.

Estas experiencias expositivas, que se han difundido mucho sobre todo con respecto a otros tipos de colecciones, todavía no han sido evaluadas en sus aspectos positivos y negativos, y es además complejo llevar a cabo valoraciones póstumas, ya que la documentación relativa a estos proyectos no incluye el punto de vista directo del público.

Una excepción fundamental, que en cambio se centra en el punto de vista del público en el caso de conservación de obras contemporáneas, es la investigación de la estudiosa australiana Lizzie Muller quien, junto con Caitlin Jones, editó un proyecto de documentación sobre el trabajo interactivo y digital *The Giver of Names*, (1991), de David Rokeby²²⁴, llevado a cabo para el Centro de Investigación Daniel Langlois en Montreal, en el contexto de la *Variable Media Initiative*²²⁵.

En este proyecto, la estudiosa australiana se había enfocado en la documentación de obras interactivas a través de la historia oral, o sea a través de la recopilación de testimonios y descripciones del público sobre sus experiencias con las obras. El objetivo era ofrecer un “retrato vivo” de la obra, y se fundaba en la concepción que la obra de arte (especialmente las instalaciones interactivas) se realiza y manifiesta sobre

Historic and Artistic Works Portland, Oregon. June 14, 2004. <https://pdfs.semanticscholar.org/759c/46bb0d859b5c6d0c88f123c0e9c1d882f563.pdf> [consulta: 20 de julio de 2019]

²²³ Las herramientas teóricas y prácticas desarrolladas por la *Variable Media Initiative* buscan sobretodo capturar y documentar informaciones detalladas sobre las intenciones del artista y el grado de variabilidad de los componentes técnicos del trabajo en las numerosas y diferentes instalaciones de la obra. Para un estudio más exhaustivo, véase: <https://www.guggenheim.org/conservation/the-variable-media-initiative> . [consulta: 20 de julio de 2019]

²²⁴ El proyecto estaba dividido según dos perspectivas de investigación: la de Caitlin Jones estaba más enfocada en la intencionalidad del artista, mientras la de Lizzie Muller en la historia oral. En esta sección nos enfocamos solo en la investigación de Lizzie Muller. Para más información sobre el proyecto: THE VARIABLE MEDIA NETWORK: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2121> [consulta: 24 de julio de 2019]

²²⁵ Para más información sobre el Variable Media Approach, véase: Depocas, A., J. Ippolito, y C. Jones (eds.) (2003). *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, y Montreal: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pub_index.html [consulta: 24 de julio de 2019]

todo a través de la experiencia humana, más que en las propiedades intrínsecas de los objetos²²⁶.



Fig.45: David Rokeby, *The Giver of Names* (1991)²²⁷, Art Gallery of Windsor, Canada, 2008.

²²⁶Las referencias de este método se encuentran en la filosofía de Dewey (*Arte como experiencia*, 1934) y en las prácticas de recopilación de testimonios orales usadas en otros sectores como connotaciones de otro modo irrecuperables no solo del contexto sino del "corazón" del evento. Para más información sobre el proyecto, y sobre la investigación de Lizzie Muller, véase: Muller, L. (2008). "Towards an oral history of new media art" en *The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology*. <http://www.fondation-langlois.org/pdf/e/towards-an-oral-history.pdf> . [consulta: 24 de julio de 2019]

Una buena síntesis del proyecto y de las dos posiciones de Muller y Jones que se ha usado como referencia para este caso, se encuentra en: Valentini, F. (2014). *Op. Cit.*, p. 152-156.

²²⁷ "The Giver of Names" es una obra muy interactiva: está compuesta por un sistema informático que da nombres a objetos. La instalación incluye un pedestal vacío, una cámara de video, un sistema de computadora y una pequeña proyección de video. La cámara observa la parte superior del pedestal. El espacio de instalación está lleno de objetos de muchos tipos. El visitante de la galería puede elegir un objeto o conjunto de objetos de aquellos en el espacio, o cualquier cosa que puedan tener con ellos, y colocarlos en el pedestal. Cuando se coloca un objeto en el pedestal, la computadora toma una imagen. Luego realiza muchos niveles de procesamiento de imágenes (análisis de contorno, división en objetos o partes separadas, análisis de color, análisis de textura, etc.) Estos procesos son visibles en la proyección de video de tamaño real sobre el pedestal. En la proyección, los objetos hacen la transición de real a imaginada, cada vez más abstraídos a medida que el sistema trata de darles sentido.

Como se verá también en la conclusión de este capítulo con el caso de las entrevistas al público de la exhibición interactiva de Piero Gilardi, en el campo del arte de los nuevos medios, en el que la interactividad es una parte constitutiva y esencial de la manifestación del trabajo, la ausencia de datos sobre las experiencias y el comportamiento del público daría al futuro una idea parcial del trabajo²²⁸. Por lo tanto, la documentación de los testimonios del público es en algunos casos indispensable para la comprensión de la obra, y puede expandir sus posibilidades interpretativas.

No obstante, este enfoque de documentación experiencial presenta aspectos positivos y ambiguos al mismo tiempo: si por un lado captura una imagen rica y detallada de la obra tal como existía en la realidad, por el otro no proporciona información técnica esencial sobre cómo y por qué se realizó la obra. En particular, no es raro que la descripción de la experiencia “real” se aleje de las expectativas y deseos del artista²²⁹.

Efectivamente, el enfoque "experiencial" puede constituir un complemento a la documentación de la obra, pero no determinar los procesos de adopción de decisiones. El público constituye una fuente histórica que necesita ser registrada en el presente, junto con la voluntad del artista, y con muchos otros factores (es importante considerar también otros profesionales del sector, según la especificidad de los desafíos puestos por cada obra).

Además, como se ha visto en otros casos relacionados con el patrimonio antiguo, es posible expandir la función del público. De hecho, este no solo es una fuente histórica, más bien constituye la comunidad responsable del futuro de las colecciones contemporáneas.

En la nota publicación de la conferencia “Mortality Immortality. The legacy of 20th Century Art”, organizada por el Getty Conservation Institute en 1998, Mildred Constantine justamente pregunta: “¿Quién, decidirá al final qué se conservará y cómo?”, y cuenta el modo en que los profesionales que asistieron a la conferencia no pudieron responder de manera definitiva a esta pregunta, tomando conciencia de que en cambio ese era el comienzo de una trayectoria en la cual el discurso de la

Descripción de la obra con informaciones adicionales en la web: DAVID ROKEBY: <http://www.davidrokeby.com/gon.html> [consulta: 24 de julio de 2019]

²²⁸El caso de las obras interactivas de Piero Gilardi es presentado en la última sección de este capítulo titulada: “El caso de Gilardi. De la intención del artista a la percepción del público”.

²²⁹ Valentini, F. (2014). *Op. Cit.*, p. 153.

conservación empezaba a ser llevado a un contexto más amplio de comunidad²³⁰.

En ese caso la comunidad resultaba particularmente compuesta por conservadores, historiadores del arte, coleccionistas y profesionales a todos los niveles y con distintas perspectivas y áreas de trabajo; como se ha visto, en los últimos años la perspectiva se ha abierto y ha sido más inclusiva hacia el público no especializado y en esta investigación doctoral se considera necesario profundizar y diferenciar las perspectivas del público no especializado.

Sin embargo, todavía quedan abiertas muchas preguntas sobre la evaluación de las herramientas existentes para divulgar la conservación del arte contemporáneo al público, y sobre el desarrollo de nuevos medios que puedan facilitar una mayor comprensión y un sentido de pertenencia y participación del público hacia la transmisión al futuro de la producción artística contemporánea. En efecto, si para los conservadores resulta obvio que “*Si no preservamos el arte de hoy para la audiencia de mañana, el conocimiento y experiencia de nuestra cultura lamentablemente se empobrecerán*”²³¹, para el público no especializado no lo es. Como se ha visto en el capítulo 1 y como se verá de forma más exhaustiva en el capítulo 3, muchos factores influyen en su percepción histórica y valoración del arte contemporáneo.

²³⁰ “*Who, in the end, will decide what will be preserved and how? This was not a question that the conference speakers – or those gathered to hear them- could answer definitively or with unanimity. The desire, instead, was that this be the beginning of an ongoing conservation within a broad community*”. En: Constantine, M. (1998). *Op. Cit.*

²³¹ “*If we do not preserve the art of today for tomorrow’s audience, their knowledge and experience of our culture will be, sadly, impoverished*”. Roy Perry, ex jefe de conservación en la Tate Gallery, reportado en el texto de: Constantine, M. (1998). *Op. Cit.*

2.3.3 Entrevistas al público. De la intención del artista a la percepción del público. El caso de la exposición “Nature Forever. Piero Gilardi”²³².

Un caso de estudio que evidencia particularmente la relevancia de los testimonios del público que, como se ha visto en la sección anterior con el estudio propuesto por Lizzie Muller, pueden contribuir en la valoración de las obras, es lo de las entrevistas que hemos conducido con los visitantes de la exposición monográfica “Nature Forever. Piero Gilardi”, del 13 abril al 15 de octubre 2017, Museo MAXXI, Roma.

La exposición presentaba 60 obras de Piero Gilardi, realizadas desde los años 60 hasta hoy, trabajando prevalentemente con el poliuretano expandido en varios modos. Las obras eran particularmente representativas de la larga carrera del artista, incluyendo tanto los famosos “*Tappeti-Natura*” o *alfombras de naturaleza*, como esculturas con temas políticos, llamadas también “*animaciones políticas*”, y obras interactivas más recientes.

Entre estas, estaban tres obras interactivas, que hemos querido considerar para nuestro estudio por los desafíos conservativos y educativos que pone su alto nivel de interactividad con el público. En particular, queríamos profundizar con los visitantes la potencial contradicción entre la necesidad para ellos de interactuar libremente con las obras y el mandato del museo de conservarlas íntegras para que otras personas puedan seguir interactuando. El punto de vista de los visitantes es fundamental, porque, junto con las obras, son los protagonistas de esta potencial contradicción.

Las tres obras consideradas, todas de gran formato y creadas en los años 2000, están realizadas en poliuretano expandido combinado con varias tecnologías e invitan al visitante a interactuar de varios modos: entrando físicamente dentro de la obra y activando luces y sonidos (*Ipogea*, 2010), acostándose e inclinándose sobre la obra activando el movimiento de una escultura - esqueleto de un lagarto gigante (*Tiktaalik* 2010), o sentándose sobre la obra activando un mecanismo sonoro (*Aigües Tortes*, 2007). Las tres obras ofrecen un ambiente totalmente

²³² En esta sección presentamos una investigación que hemos conducido en el marco de la tesis, y que ha sido publicada por completo en: Parisi, F. Llamas, R. (2018). “Problemas de conservación y de exposición de tres obras interactivas de Piero Gilardi”. En *Emerge* 2018. Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio. Libro de Actas. Ed. Llamas, R., Alapont Ramon, J.L. pp. 266-274. ISBN: 978-84-9048-803-4.

inmersivo, donde el público es invitado a entrar en una experiencia multisensorial, que abre la puerta a distintos significados simbólicos propuestos por el artista. Esta investigación hacia una armonía entre la experiencia tangible de la obra y su significado simbólico ha sido reclamada por el artista en muchas situaciones, incluso con relación a *Ipogea*, la cual ha sido adquirida por el MAXXI en 2017, y está inspirada en un mito de la antigüedad mediterránea según el cual los fragmentos de la luz del sol quedaban detenidos en cuevas subterráneas ocultas.

Además del natural envejecimiento del poliuretano y de la obsolescencia de los componentes tecnológicos, el alto nivel de interactividad con el público es una de las principales causas de deterioro de *Ipogea*, 2010, Tiktaalik, 2010, y Aigües Tortes, 2007.

¿Cómo encontrar un equilibrio entre las necesidades conservativas y las necesidades de uso de las obras, para que el Museo cumpla con su misión educativa en una perspectiva a largo plazo?

Las obras de arte están creadas por los artistas y conservadas en los museos para que alguien pueda relacionarse con ellas. ¿Pero cuál es la percepción del público hacia las obras y sus componentes materiales y conceptuales? ¿Qué tipo de relación se crea entre el visitante y la profunda combinación entre el significado material y simbólico (Llamas Pacheco, 2014) ofrecida por las obras?

En algunas entrevistas con educadores de distintos museos europeos, se ha confirmado el interés del público hacia la biografía de las obras desde su creación hasta sus rastros visibles en el cuerpo físico de las mismas. Al mismo tiempo los visitantes desconocen las implicaciones conservativas relacionadas con las características físicas de las obras y remiten toda la responsabilidad de su preservación a los profesionales del sector. No perciben su papel de actores activos, parte de una colectividad en la relación con las obras contemporáneas, ni las obras contemporáneas como parte de su patrimonio cultural futuro.

En el caso de las obras interactivas los visitantes consumen las obras como si consumieran un servicio de puro entretenimiento, al término del cual la experiencia puede ser olvidada para pasar rápidamente a otra. La actitud hacia las obras interactivas con la cual los colegas del MAXXI han visto relacionarse los visitantes de la exposición de Piero Gilardi corresponde a una experiencia lúdica que, sin la colaboración con un mediador del museo, termina en sí misma.



Fig. 46: Piero Gilardi, *Ipogea*, 2010 (Exterior). Museo MAXXI, Roma, 2017.



Fig.47: Piero Gilardi, *Ipogea*, 2010 (Interior). Museo MAXXI, Roma, 2017.



Fig.48: Piero Gilardi, *Tiktaalik*, 2010. Museo MAXXI, Roma, 2017.



Fig. 49: Piero Gilardi, *Aigues Tortes*, 2008. Museo MAXXI, Roma, 2017.

Pero el público, en cuanto incluye personas de todos tipos, no es una entidad única y sin capacidad de comprensión. El público necesita ser formado, capacitado a interactuar con obras como *Ipogea*, *Tiktaalik* y *Aigües Tortes*. Un mejor conocimiento por parte del público tanto de las características técnicas y materiales de las obras, como de los problemas conservativos relacionados con ellas podría tener un doble efecto positivo: reducir las consecuencias de una interacción agresiva, o sea, los daños a las obras, y ofrecer a los visitantes un conocimiento más profundo y completo de la investigación creativa del artista, aprendiendo un respeto hacia la materia que hoy, en muchos casos, no se tiene.

Además, el conocimiento de los problemas conservativos de las obras podría desarrollar un sentimiento de pertenencia compartida hacia las obras contemporáneas, y quizás de corresponsabilidad hacia su futuro. La formación del público hacia una interacción exploratoria y no agresiva, lleva potencialmente a efectos positivos tanto por un punto de vista conservativo, como educativo.

En este sentido, la realización de entrevistas con el público puede representar el inicio de un camino de concientización de los visitantes con respecto a los desafíos puesto por la conservación de obras como las en poliuretano expandido realizadas por Piero Gilardi.

Estudios previos.

Mucho se ha publicado en las últimas dos décadas sobre los problemas de conservación de las obras de Piero Gilardi, el cual, con frecuencia, ha sido presentado como caso de estudio para el análisis de los problemas conservativos de las obras en poliuretano expandido (Van Oosten, T. et al., 2011). Además, el artista, a lo largo de su carrera, ha estado muy disponible para los conservadores, dejando entrevistas, y explicando mucho de las técnicas adoptadas y de los motivos estéticos que las sustentan. Sin embargo, los problemas experimentados por las obras más recientes parecen sobrepasar los problemas presentados por los “*tappeti natura*” de los años 60.

Piero Gilardi siempre ha producido obras con la intención de hacer participar al público en un contacto directo con las mismas: también los “*tappeti natura*” estaban creados para ser “consumidos”, acostándose, sentándose e interactuando con ellos. Pero no estaban combinados con tecnologías y su carácter escultórico y pictórico transmitía un valor

estético que podía vivir también independientemente de la interacción física con el público. Con el paso del tiempo estas obras han sufrido los procesos de deterioro característicos del poliuretano expandido (progresiva pérdida de elasticidad, desarrollo de pulverulencia, descohesiones, agrietamientos, deformación, etc.) (Garca Fernández-Villa, Silvia; San Andrés Moya, Margarita, 2006)²³³, que han comprometido su función interactiva, produciendo en las obras un nuevo significado histórico-estético. El artista mismo ha declarado que, aunque para él la interacción era muy importante, en el caso de los “*tappeti natura*” no sería un problema conservar estas obras con protecciones de plexiglás (Angelucci, S., 1994)²³⁴. En cambio, no hay opiniones muy claras sobre obras interactivas como *Ipogea*, *Tiktaalik*, o *Aigües Tortes*, las cuales ya pertenecen a una producción más reciente, de los últimos diez años. Su aspecto estético manifiesta de forma muy clara su carácter interactivo (sobre todo en *Tiktaalik* y en *Ipogea*) y, cuando la interacción física con el público no es posible por el deterioro del poliuretano o por la obsolescencia de los componentes electrónicos, el significado de la obra puede quedar comprometido o totalmente perdido. El puro aspecto estético de estas obras en poliuretano expandido no sería suficiente para restituir su dinámica intrínseca y su valor simbólico. Además, sus dimensiones de gran formato no permitirían su exposición en una caja de plexiglás, sin resultar un ataúd gigante. En algunas ocasiones el artista ha explicado cómo la funcionalidad de estas obras está conectada con su valor estético-experiencial, a través del cual es posible percibir también el valor simbólico (especificado en la entrevista de Diciembre 2017, y en la documentación proporcionada por el artista).

Las medidas adoptadas por el museo.

La exposición que hemos estudiado estaba concebida en cuatro secciones distintas correspondientes a las varias fases creativas del artista, distribuidas en la Galería 3 del MAXXI, un espacio ya demarcado por la arquitectura irregular del museo. Las cuatro secciones, denominadas *New Media Art*, *Arte Habitable*, *Animaciones Políticas*, *El Teórico y el*

²³³ Garca Fernández-Villa, S. y San Andrés Moya, M. (2006) “Problemática asociada a la conservación de los materiales plásticos de moldeo” en *Patina*, Vol. 2, N. 1, p. 65-74.

²³⁴ Angelucci, S. (Ed.). (1994). *Arte Contemporanea, Conservazione e Restauro, Contributi al Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea*. Fiesole: Nardini Editore.

Activador, incluyan obras y materiales de archivo, para ofrecer una visión completa de la poética y del trabajo del artista. En la sección dedicada al *New Media Art*, fueron presentadas obras interactivas de gran formato, entre las cuales destacaban *Ipogea*, *Tiktaalik* y *Aigües Tortes*. Las obras estaban colocadas en una zona de la galería cubierta con hierba artificial que, además de contribuir a la estética del montaje, demarcaba el área interactiva respecto a las zonas no interactivas. Sin embargo, para algunos visitantes esta demarcación no siempre era obvia, no solo porque tenían la tentación de tocar los “*Tappeti Natura*”, sino también porque después de ver obras que no eran interactivas no siempre entendían que podían interactuar con *Ipogea*, *Tiktaalik* y *Aigües Tortes*. Generalmente el Museo corresponde a un ambiente muy reglamentado (Huhtamo, 2015)²³⁵, y así es también percibido por los visitantes los cuales, cuando se encuentran frente a una situación distinta, no siempre saben cómo reaccionar. Por ejemplo, una visitante de la exposición, refiriéndose a la obra *Ipogea* ha comentado: “(...) *He pensado: quizás estoy exagerando, quizás estoy teniendo demasiado contacto con esta obra*”, por lo tanto no he considerado la hipótesis de entrar dentro de la obra”. Por otro lado, en la exposición hubo muchos visitantes con una actitud más agresiva respecto a la posibilidad de interactuar con las obras.

Para el servicio de los asistentes de sala el Museo contaba con una empresa externa, la cual también garantiza otros servicios del MAXXI. Desde el principio quedaba clara la necesidad de un cierto número de asistentes de sala y de mediadores que pudieran facilitar la interacción con las obras manteniendo la seguridad de las mismas. En el curso de numerosas reuniones entre el equipo del departamento de conservación y los equipos del departamento de educación y de servicios al público quedaba claro que, a causa del presupuesto muy alto necesario para tener permanentemente en el curso de los 6 meses de exposición el personal dedicado a este tipo de servicio, era indispensable buscar otra solución. A través de consultas ulteriores con el artista, se ha llegado a la realización de una hoja informativa que incluye instrucciones sobre el uso de las obras. La hoja ha sido realizada a partir de dibujos e instrucciones graficas proporcionadas por el mismo artista. Sin embargo, la hoja solo incluye informaciones para favorecer la interacción

²³⁵ Huhtamo, E. (2015) “Museums, Interactivity, and the task of Exhibition Anthropology” en Henning, M., *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Media*. Oxford: Wiley Blackwell.

con las obras, sin particulares recomendaciones para un uso consciente de las mismas. Además, la hoja no estaba puesta en un lugar visible, y la gráfica presentaba dibujos pequeños, en un color verde muy claro.

El resultado fue que los visitantes no han consultado mucho estas instrucciones. En realidad, los dibujos explicativos realizados por Piero Gilardi para *Ipogea*, podían ser más claros y evidentes y quizás hubieran sido más eficaces, no obstante, el artista mismo ha reconocido que hoy en día los visitantes no tienen paciencia para consultar instrucciones de ningún tipo.

Según el testimonio de algunos asistentes de sala, en días con mucho público la gente se acercaba a las obras con una cierta vehemencia, con el único objetivo de tocarlas y consumir la experiencia, sin entender su posición y su fisicidad respecto a las obras; en el caso de *Ipogea*, donde se requiere una cierta agilidad en los movimientos para entrar en la cueva, que es bastante alta, y salir de la misma, hubo ocasiones en las cuales algunos visitantes, a causa de su exceso de peso, entraban en la cueva y después no sabían cómo salir de la misma. Para salir de la obra necesitaban de la ayuda de otras personas o de los asistentes de sala los cuales, para sacarlos rápidamente de la situación incómoda, no lograban cuidarse del estrés provocado a la obra.

Así fueron necesarias muchas intervenciones de las restauradoras del Museo, las cuales habían sido provistas por el mismo Gilardi de un kit para reparaciones continuas y frecuentes a las obras, tomando en cuenta los daños causados por la interacción como parte inevitable de la identidad interactiva de las mismas.

Realización de video entrevistas a los visitantes y análisis de las mismas.

Con el objetivo de obtener una prueba de la percepción del público respecto a la materialidad de las obras, y sobre todo el concepto de fragilidad y a la interacción con las obras de Gilardi expuestas en el MAXXI, realizamos un video que incluye nueve entrevistas a visitantes de la exposición. Este video ha permitido además una reflexión sobre la conciencia que el público tiene de la vida de las obras mismas, desde sus aspectos materiales hasta el contenido, en una perspectiva a largo plazo.



Fig 50: Entrevista e Ilaria Gordeschi, una de las visitantes de la exposición de Piero Gilardi, entrevistada en junio 2017.

Los nueve entrevistados han sido seleccionados procurando representar un grupo de visitantes de todas las edades y extracciones sociales, todos fuera del sector del arte y de la conservación, si bien algunos no eran ajenos al contexto del museo. Los participantes de las entrevistas han reflexionado a partir de 10 preguntas, desde las más genéricas hasta las más específicas, que han permitido la construcción de un dialogo bastante espontáneo, a pesar de la novedad de los temas para todos los entrevistados. Ninguno de los entrevistados había visitado la exposición anteriormente ni conocía el artista.

Cada uno de los entrevistados ha tenido aproximadamente una hora y media de tiempo para visitar la exposición, y después ha tenido que responder a las siguientes preguntas:

- ¿Qué exposiciones, en las cuales has podido tener una interacción directa con las obras, recuerdas?
- ¿Si tuvieras que describir esta exposición a alguien que nunca ha visto este tipo de obras, qué obras describirías y cómo?
- Prueba a mencionar todos los materiales con los cuales está realizada la obra *Aigües Tortes*

- ¿Has tenido miedo o preocupación en la interacción con las obras? ¿Por qué?
- ¿Te parece *Ipogea* una obra frágil? Sí/No/Por qué
- ¿Con cuáles de estas obras te parece haber tenido una mayor interacción? ¿Qué tipo de interacción has tenido?
- ¿Cuáles de estas obras te parece tendrá una vida más larga? ¿Por qué?
- ¿Cuáles de estas obras te parece más antigua y por qué?
- ¿Qué piensas podrán aprender las generaciones futuras de estas obras?
- ¿Qué esperas de un museo de arte contemporáneo? ¿Hasta qué punto tiene que considerar la opinión del público? Si puedes pon algún ejemplo, por favor.

Las primeras dos preguntas estaban dirigidas a introducir al entrevistado hacia el tema de la interactividad de las obras, y estimular sus reflexiones sobre la exposición, para pasar después a una reflexión sobre los materiales, el concepto de fragilidad, y la percepción de la vida de las obras, para concluir con una reflexión sobre el mandato del museo de arte contemporáneo.

La mayor dificultad en la realización de las entrevistas ha sido la reacción de los entrevistados, para los cuales las preguntas al principio han resultado “difíciles”. Algunos de los entrevistados han comentado después de la entrevista que no entendían el objetivo de las preguntas, y quedaban sorprendidos sobre todo con las preguntas sobre la fragilidad y la longevidad de las obras. En el curso de las entrevistas por lo tanto ha sido necesario construir un dialogo para estimular las reflexiones en los visitantes, para que no se sintieran inadecuados con el tema; las respuestas de los entrevistados han ofrecido así interesantes claves de lectura, subrayando la dificultad en desarrollar una conciencia del valor patrimonial de las obras de arte contemporáneo, la dificultad en la identificación de los materiales con los cuales las obras están compuestas, y el desconocimiento de sus características. Por ejemplo, a la pregunta “*Prueba a mencionar los materiales con los cuales está realizada la obra Aigües Tortes*”, un visitador ha respondido: “*La obra con el tronco (Aigües Tortes) yo creo que está hecha de plástico, quizás musgo, pero no sé decir si musgo real o sintético (...)*”, y a continuación otro: “*Aigües Tortes puede estar hecha de madera, con algunas adiciones de esponja, porque es suave al sentarse, y algunos clavos y elementos elec-*

trónicos dentro del tronco (...). Aquí, por ejemplo, sorprende la indecisión entre el musgo real o sintético o la impresión que el tronco pudiera ser de madera ya que representaba realmente el tronco de un árbol. Además, a la pregunta *¿Te parece Ipogea una obra frágil?* algunos visitantes han respondido: *“No me parece una obra frágil, más bien me parece una obra que puede ofrecer sensaciones como confianza y fuerza”,* o también *“No me ha parecido una obra frágil. Inicialmente he pensado que podía ser frágil, pero saliendo de Ipogea, me he inclinado sobre ella, y no he tenido ningún problema”;* otros también han comentado *“Mientras los objetos de vidrio te pueden dar una impresión de fragilidad, estos materiales suaves nunca parecen frágiles, parecen más como algo que nunca se rompe”;* *“Desde un punto de vista material, la mayoría de estas obras parecen fáciles de conservar”.* A la luz de estas respuestas resulta claro que los entrevistados, en la mayoría de los casos, no pensaban que las obras hubieran podido romperse en la interacción, ya que la percepción del poliuretano expandido estaba instintivamente relacionada con su textura, considerada por los visitantes no frágil, sino suave. Por último, algunos relacionaban el concepto de fragilidad con su percepción de seguridad en la interacción con las obras, y suponían que la suavidad del material no podía crear muchos problemas ni al público ni a los conservadores.

Entrevista al artista.

El 15 de diciembre 2017 fue posible realizar una entrevista a Piero Gilardi, para conocer sus reflexiones sobre la interacción con las obras más recientes realizadas a partir de los años 2000. Como ya había sido evidente en la colaboración con el MAXXI para la realización de su retrospectiva, y en muchas publicaciones, el artista ha sido muy generoso explicando ampliamente su poética, sus técnicas y proporcionando documentos y materiales para la investigación.

Gilardi es metódico y meticuloso en la documentación de su trabajo, conservando fichas técnicas de todos sus proyectos de obras interactivas. Un ejemplo de esta modalidad de trabajo es ofrecido por la ficha técnica de *Ipogea*, que el artista ha compartido en el curso de la entrevista, y que corresponde al dossier proporcionado al MAXXI para la adquisición de esta obra en 2017. En este documento se incluyen una presentación de la obra y de sus significados en italiano, inglés y francés, un manual de uso con DVD, los manuales de instrucciones del

ordenador y del aparato sonoro de la obra, fichas específicas relativas a los materiales que componen la obra (poliuretano expandido OLMO, látex de caucho EOC, Plectol GAMMA CHIMICA), notas para el mantenimiento de la obra y facsímiles de los recibos de los materiales usados por el artista.

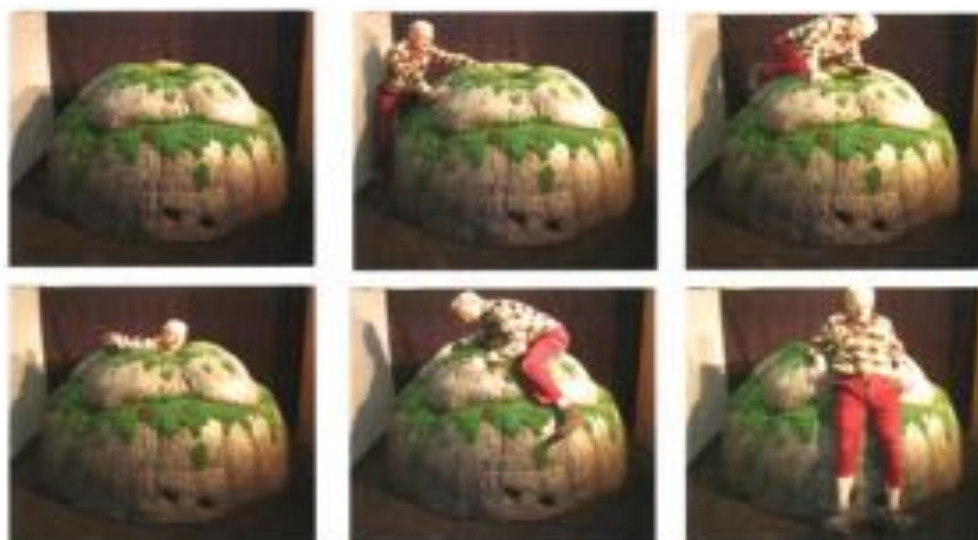


Fig. 51: Demostración del uso de *Ipogea*. Fotos de Gilardi incluidas en el dossier de *Ipogea*, proporcionado al Museo MAXXI en el proceso de la adquisición de la obra.

En la entrevista se han planteado preguntas sobre el papel de la interactividad en la investigación artística de Gilardi, los desafíos conservativos puestos por su producción más reciente y su actitud frente al envejecimiento de sus obras, las prioridades entre interacción del público y preservación de la autenticidad, y soluciones posibles para educar al público a relacionarse con *Aigües Tortes*, *Tiktaalik* y *Ipogea*.

Además, se ha discutido con el artista algunos aspectos técnicos relativos a la restauración de sus obras y a la función desempeñada por sus colaboradores o por profesionales de la conservación con los cuales el artista colabora asiduamente. El artista ha claramente explicado cómo para él, la interacción del público con sus obras representa siempre una prioridad, también frente al deterioro causado por la misma, pero al mismo tiempo no se ha manifestado favorable a una total re-fabricación o duplicación de sus obras a favor de una perspectiva a largo plazo. De hecho, sus obras son esculturas de un artista típico de

los años 60 y 70, para el cual el acto creativo está definitivamente anclado en sus manos, no obstante, en muchas de sus creaciones el artista ha contado con la colaboración de técnicos especializados en distintos campos. Es posible aportar intervenciones reparadoras a sus obras, para asegurar la experiencia estética de las mismas, pero el valor siempre permanece en la creación original del artista, por lo tanto, estas intervenciones necesitan ser establecidas de acuerdo con el artista o con sus colaboradores y restauradores de confianza que él claramente ha mencionado en el curso de la entrevista (Heinrich Vogel, Antonio Rava, Thea B. van Oosten). Estos restauradores aseguran la conservación de las formas, de los colores, de los materiales en su consistencia originaria (Rava, 2015), para garantizar el futuro del objeto.

El uso del poliuretano y de ciertas tecnologías refleja la búsqueda del artista hacia materiales nuevos y experimentales respecto a la época de fabricación de las obras. Gilardi apoya la sustitución de estos componentes electrónicos presentes en sus esculturas interactivas, si estas garantizan la misma función original de la obra. Gilardi además, ha señalado cómo el valor, tanto del trabajo colectivo en el hacer creativo, como de la experiencia colectiva en la interacción con sus obras, es para él un elemento fundamental, que está presente desde el inicio de la gestación de la obra. En cambio, con respecto al poliuretano expandido cuando la experiencia de la obra y consecuentemente su función se vuelve imposible a causa del envejecimiento del material, el artista sugiere exhibir la obra acompañada por un video en el cual se puede ver la demostración del uso de la misma. El artista recomienda el uso de estos videos, no solo como solución documental que acompañe sus esculturas en el tiempo, sino también como herramienta para enseñar al público una “relación sostenible” con sus obras. Esta solución, sería más eficaz que la hoja proporcionada a los visitantes del MAXXI, y podría tanto invitar a los visitantes más tímidos a relacionarse con la obra, como educar a los más impulsivos a disfrutar de la experiencia de modo que esta pueda quedar en su memoria y en la de las generaciones futuras.



Fig. 52. Piero Gilardi en el curso de la entrevista en diciembre 2017.

Resultados del estudio

En las video entrevistas realizadas con los visitantes de la exposición del MAXXI se ha observado cómo el público frecuentemente desconoce las propiedades materiales de las obras, y atribuye con más facilidad el valor de las obras a su propio significado puramente estético-histórico, desconectándolo de sus aspectos materiales, considerados menos importantes. Los entrevistados no tenían una percepción a largo plazo de las obras, sino las percibían como una experiencia hecha para ser consumida en el momento. De las entrevistas, ha resultado cómo los visitantes de los museos de arte contemporáneo no están acostumbrados a pensar en las colecciones como algo que necesite ser conservado; el tema de la conservación resultaba muy novedoso y no esperaban hablar de esto antes de la entrevista. La ocasión del video ha ofrecido a los entrevistados una oportunidad para reflexionar sobre temas nuevos, y quizás para mirar las colecciones con una mirada diferente.

La entrevista con Gilardi ha demostrado la confianza del artista en la restauración en general, y en la posibilidad de encontrar soluciones a la mayoría de los problemas conservativos planteados por sus obras. Él mismo ha contado ser hijo y hermano de restauradores y cómo su relación con la materia ha sido condicionada por esta formación, incluso trabajando por un breve periodo como restaurador. En el curso de la entrevista Gilardi ha reconocido el valor de investigaciones como la de Thea B. van Oosten y de su equipo en la Agencia del Patrimonio Cultural en Amsterdam (RCE), del cual ha podido disfrutar para trabajar en sus creaciones. Por lo tanto, emerge una concepción de la restauración no solo como ciencia dedicada a la extensión de la vida de las obras, sino también como ciencia que puede ayudar al artista a conocer más profundamente la potencialidad y los desafíos constituidos por la materia con la cual trabaja.

Además, de la entrevista emerge su confianza en la colaboración interdisciplinar entre profesionales para la producción y conservación de sus obras. La colaboración es necesaria para la realización de los aspectos tecnológicos de sus obras, para la búsqueda de nuevos productos plásticos y barnices a través del diálogo con las empresas productoras de materiales, para la conservación de sus obras con los restauradores especializados.

Por último, la entrevista ha confirmado cómo también las soluciones propuestas por el artista, como el video con las demostraciones de uso de sus obras interactivas, trazan una combinación de finalidades con-

servativas, documentales y educativas, que pueden ampliar las oportunidades de la vida de las obras.

En conclusión, el desafío presentado por la conservación y la fruición por parte del público de *Ipogea*, *Tiktaalik*, y *Aigues Tortes*, ofrece la oportunidad de investigar las potencialidades de una colaboración interdisciplinar entre distintos actores: artista, conservación, educación, servicios al público del museo. Además, estimula una reflexión sobre el papel del público en los procesos de deterioro, sobre su percepción de la imprescindible relación entre técnica y estética en obras interactivas, y sobre la posibilidad de definir un posible uso de las obras, para que sean disfrutadas no solo cuantitativamente por el mayor número de visitantes, sino también para que sean disfrutadas cualitativamente. Las obras no son inmortales en su aspecto material, y el restaura puede alargar mucho su vida, pero ¿qué sentido tiene alargar la vida de las obras si el público no entiende su valor real y su colocación en la historia presente y futura? Quizás una educación del público hacia una exploración cognitiva de las obras puede llevar a un consumo sostenible de las mismas, y ayudar a los conservadores a planificar un mantenimiento razonado de su función. Como fue mencionado en una de las entrevistas al público de la exposición de Gilardi la obra de arte constituye un puente entre el mensaje del artista y el público, por lo tanto, hay que caminar sobre el puente con cuidado y tener conciencia de lo que significa.



Fig. 53: Visitantes en el Dallas Museum of Art frente a la obra de Giuseppe Penone, *Pelle di foglie*, 1999-2000, bronce, The Rachofsky Collection. Exhibición: *Fast Forward: Contemporary Collections for the Dallas Museum of Art*.

CAPÍTULO 3:

¿Quién es el público y cuáles son los factores que influyen en su experiencia con las exposiciones de arte contemporáneo?

Introducción

Después de haber analizado las peculiaridades de la conservación del arte contemporáneo y su escasa relación con el público en el cap. 2 en este capítulo se procura introducir quién es el público para el cual estas acciones están destinadas, y qué tipo de dificultades puede encontrar al relacionarse con las obras de arte contemporáneo en el contexto de las exposiciones.

En el proceso de transformación de la institución museística desde “cofre de tesoros hacia un instrumento de aprendizaje, inclusión social y desarrollo cultural y económico de un territorio”²⁶⁹, se han transformado también las modalidades expositivas, y con estas la relación entre visitantes y obras. Como ha sido evidenciado por Bilotta (2018):

*“Ciò che è veramente cambiato (...) è che al cuore della pratica, museologica e museografica, non si trovi più l’oggetto ma il soggetto, in origine destinatario di un messaggio e oggi interprete attivo e attore sociale nella relazione di scambio della conoscenza.”*²⁷⁰

²⁶⁹ “Il museo pur nella sostanziale permanenza delle proprie varianti (contenitore architettonico, collezioni e metalinguaggio dell’allestimento) si è trasformato nel tempo da scrigno di tesori in strumento di apprendimento, inclusione sociale e sviluppo culturale ed economico di un territorio. Le collezioni di oggetti e i contenitori che li conservano restano dunque gli stessi ma mutano gli ordinamenti e i criteri espositivi con cui sono mostrati e resi intellegibili come un possibile sistema interpretativo del mondo”. En: Bilotta, S. (2018). “Custodire il fuoco, non adorare la cenere. Una scelta di metodo” en Bilotta, S., Branchesi, L. y Curzi, V. (eds.) *Io capisco solo l’arte antica. Educare, Apprendere e interpretare al MAXXI*. Roma: Fondazione MAXXI, p. 42-51(p. 42).

²⁷⁰ T.A.: *Lo que realmente ha cambiado (...) es que, en el corazón de la práctica museológica y*

La centralidad del público en el museo contemporáneo, y su impacto en la relación con las obras, impone una reflexión que inevitablemente interesa también a los conservadores.

Cualquier acción de conservación, al ser enfocada en las obras, es en realidad destinada a un público, sea este presente o futuro, y no tiene sentido por sí misma si no es pensada para un destinatario. Como las colecciones, el público no es una entidad indistinta; de hecho, al hablar de público es posible referirse tanto a un conjunto de personas diferentes, como a una comunidad, un grupo de personas acomodadas por aspectos sociodemográficos, y por intereses compartidos.

El contexto más frecuente en el cual ocurre el encuentro entre las obras “conservadas o a conservarse” y el público al cual están destinadas es el contexto expositivo²⁷¹. Es a través de la exposición que la conservación llega finalmente a concretar su potencial impacto social, y esto, en una perspectiva a largo plazo, implica la constante búsqueda de compromisos entre la necesidad de preservar y la de compartir.

El tradicional triángulo cultural “museo, objeto, colección” ha sido definitivamente abierto, deviniendo “museo, objeto, colección, perso-

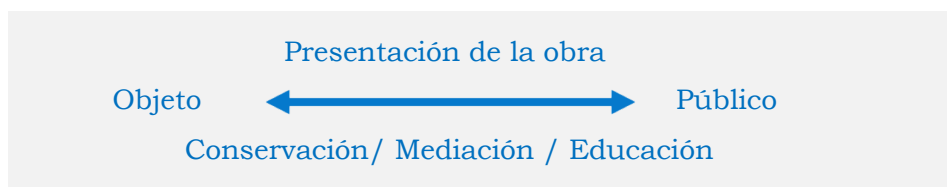
museográfica, el objeto ya no se encuentra sino el sujeto, originalmente un destino para un mensaje y hoy un intérprete activo y un actor social en la relación de intercambio del conocimiento. En: Ibidem., p. 42.

Al respecto, Urtizberea (2014) recuerda cómo en realidad la centralidad del público y de las comunidades no es un hecho nuevo en los estudios de museología, aunque las consecuencias concretas y museográficas del rol asumido por las comunidades solo se han empezado a manifestar de forma consistente hacia el fin del siglo XX. En particular, Urtizberea menciona los siguientes estudios: “(...) ya a finales del siglo XIX y principios del XX, en los Estados Unidos de Norteamérica, George Brown Goode y John Cotton Dana comenzaron a situar a la comunidad en el centro del museo, desplazando parcialmente de dicho lugar a la colección misma (Anderson, 2004:1; Mairesse, 200: 40). En Europa las ideas de aquellos museólogos norteamericanos fueron recogidas por Jean Capart, quien intentó desarrollarlas en la década de los 30, (...) hasta la llevada de George-Henry Riviere y Hugues de Varine, en la década de los '60, quienes reactivaron, en cierta medida, los planteamientos propuestos por los estadounidenses (Mairesse, 2010:40,194). No obstante, a mediados de los '60 del pasado siglo, el museo se erigía todavía como una “torre de marfil” (Anderson, 2004:1), en la que se alojaban políticos, conservadores y especialistas, configurándose como espacio de diferenciación destinado a la élite, especialmente en Europa (Bourdieu y Darbel, 1997)”. En: Arrieta Urtizberea, I. (2014). “Públicos y museos: entre la democracia cultural y la mercantilización del patrimonio” en *La sociedad ante los museos: públicos, usuarios y comunidades locales*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. p. 9-28 (p.10,11).

²⁷¹ En este lugar no entramos en el tema de las exposiciones virtuales, imágenes digitales, etc. De aquí en adelante, al hablar de contexto expositivo nos referimos a las exposiciones temporales y permanentes en contextos museísticos, considerando que, en el museo contemporáneo, ninguna exposición es en realidad “permanente”, ya que siempre cambian, rotan, presentan tanto obras de las colecciones como obras prestadas.

nas”²⁷². Para participar en la misión del museo contemporáneo y cumplir con la función de la exposición, o sea conectar las obras con el público, respondiendo tanto a las necesidades de las obras como de los visitantes, se necesita una coordinación de todas las disciplinas involucradas en el desafío de exponer.

En particular, el diálogo y la cooperación entre conservación, estudios de museografía, estudios de público y de educación museística resultan importantes para comprender los principales puntos de contacto y los elementos de distancia entre el público y la obras, buscando lograr una presentación óptima de las colecciones, y alimentar esta relación con contenidos significativos.



Como es posible estudiar las colecciones y sus peculiaridades desde diferentes puntos de vista, así es posible acercarse a los vastos estudios de público estudiando diferentes enfoques, incluso el de la conservación. Como se ha visto en el capítulo anterior, no faltan los estudios de conservación que procuran investigar el rol de las comunidades en la relación con las colecciones, aunque no sean muchos los que lo hacen con respecto al arte contemporáneo²⁷³.

En los últimos años, los estudios tanto en el sector de la educación y de la didáctica de los museos, como en los de la conservación de las obras se han desarrollado mucho, especializándose en aspectos particulares de sus disciplinas²⁷⁴. Sin embargo, lo que emerge de muchos de

²⁷² Al respecto véase: Clavir, M. (2002). *Preserving what is valued: museums, conservation, and first nations*. Vancouver: University of British Columbia Press, y Pearce, S.M. (1992). *Museums, Objects and Collections. A cultural Study*. Leicester University Press.

²⁷³ A propósito véase cap. 2, sección 2.3 de esta tesis, y en general el cambio de perspectivas sobre la teoría de la conservación aportado por estudios como por ejemplo los de Clavir (2002, 2009), Muños-Viñas (2004, 2015), y Wharton (2008,2012).

²⁷⁴ Esta especialización del sector parece manifestarse en formas diferentes en los dos sectores con respecto al enfoque sobre el arte contemporáneo. Si por un lado los conservadores dedicados al arte contemporáneo han llegado a la construcción de la red INCCA y del grupo Modern Materials and Contemporary Art del ICOM-CC, no parece existir un equivalente en el campo de la educación museística. Por lo explorado en esta investigación doctoral, no se han

estos estudios es que la unicidad de lo que pasa en la construcción de una relación entre público y obras, y particularmente las de arte contemporáneo, aparece dada por sentada, o mencionada solo de forma implícita. De hecho, las disciplinas de educación y de conservación resultan respectivamente enfocadas en la relación entre mediador/educador y el público²⁷⁵ la primera, y en la relación entre el conservador/restaurador y las colecciones la segunda:



Los estudios donde la relación entre obras y visitantes resulta en cambio enfrentada en forma más explícita son los estudios de museografía. Estos estudios son muy variados, e incluyen desde estudios de arquitectura centrados en el uso del espacio expositivo, hasta ciencias sociales, como por ejemplo los centrados en la circulación de los visitantes en el espacio, y estudios de psicología, que analizan aspectos cognitivos

encontrado estudios específicos en el sector de la educación que se dediquen a los desafíos puestos por la transmisión del arte contemporáneo al público.

El organismo internacional dedicado a la educación y mediación cultural en los museos es el CECA, Comité Internacional de ICOM que cuenta con más de 1500 miembros desde más de 85 países (ICOM CECA: <http://network.icom.museum/ceca/> [consulta: 30 de agosto de 2019]). Sin embargo, al estudiar las publicaciones del CECA (Ceca Best Practices), el arte contemporáneo no aparece como una categoría que necesite enfoques particulares. Si por un lado esto en teoría puede ofrecer una percepción de la historia continua, evitando la separación del arte contemporáneo a categoría condenada en un eterno presente, por el otro sorprende que no se consideren las especificidades del desafío de comunicar al público una producción artística que tampoco esta estudiada en los recorridos formativos tradicionales como los de la escuela. Asimismo, este dato sorprende en comparación con la practica de algunos museos de arte moderno y contemporáneo, que en cambio resultan pioneros sobre estos temas: en 1970 el MoMA lanzó los primeros touch tours, y siempre en 2006 siempre el MoMA construyó un edificio enteramente dedicado a la educación.

²⁷⁵ Para un conservador o un historiador del arte que se acerque a lecturas sobre temas de educación y didáctica de museos, lo que sorprende es que muchas de las investigaciones están tan enfocadas sobre el papel del público y su conformación, que su relación específica con el objeto artístico parece quedarse en una posición marginal. En particular, en las publicaciones del CECA consideradas, la mediación y sus estrategias emergen como el verdadero puente entre público y obras. Esta relación esta puesta totalmente en las manos del mediator y en sus habilidades; en esta perspectiva la obra pasa en segundo plano, convirtiéndose en un elemento funcional al mensaje llevado por el mediator al público. En propósito véase la publicación de Emma Nardi, ex presidente del CECA: Nardi, E. (2011). *Shapes and Messages of the Museum*. Milano: Franco Angeli, p. 33-34.

Afortunadamente, como ha sido confirmado por algunas conversaciones con educadores encontrados en el curso de la investigación doctoral, y particularmente por los del MAXXI, esta interpretación de los estudios de educación museística no es compartida por todos y hay una parte del sector que todavía cree en la importancia y especificidad de la obra.

relativos a las diferentes formas de aprender de los visitantes, en su percepción del espacio y en su formulación de juicios acerca de las obras y las exposiciones.

A partir de todos los estudios mencionados, lo que destaca es que la relación entre obras y visitantes, más que depender de un aspecto u otro, siempre depende de un conjunto de múltiples factores, que puede variar mucho de una exposición a otra.

En el caso de las exposiciones de obras de arte contemporáneo estos factores presentan algunas características particulares, sobre las cuales es necesario desarrollar una conciencia compartida entre los profesionales involucrados en la exposición de estas obras.



Fig. 54: Exposición *Apariencia desnuda: el deseo y el objeto en la obra de Marcel Duchamp y Jeff Koons, aun*, Museo Jumex, Ciudad de Mexico, 29 de mayo - 29 de septiembre 2019.

En otros tipos de museos, como los de antropología y de etnografía, se ha planteado el problema del rol de la comunidad, y de cómo la misma pueda relacionarse con un patrimonio que en muchos casos todavía forma parte de su vida cotidiana. En los museos de arte contemporáneo la relación de la comunidad y de sus individuos con un patrimonio, cuyo valor cultural y función social todavía no son entendidos y compartidos, puede resultar problemática. Por este motivo necesita ser en-

frentada por diferentes puntos de vista que puedan ofrecer una lectura profundizada y variada de estos valores, y eventualmente facilitar su reconocimiento por parte de la comunidad.

Tanto los individuos, como la comunidad forman parte de la biografía de las obras con las cuales entra en contacto. Asimismo, las obras contribuyen a formar y desarrollar la identidad de una comunidad dependiendo del peso, del valor que la misma les atribuye.

Para acercarse a los procesos de participación, aprehensión, apropiación de las obras de arte contemporáneo resulta por lo tanto interesante establecer un diálogo entre conservación, estudios de público y estudios de museografías.

3.1. El público: quién es y cómo se puede conocer.

3.1.1 Público y públicos. Definiciones y estudios.

Con el desarrollo de estudios de museología y con el aumento del público de museos, ha surgido la necesidad de definir el público y analizar sus categorías sociales.

¿Quién es el público y cómo se forma?²⁷⁶ En el idioma español la definición de público, usada como sustantivo en el campo de la cultura, está asociada a los sinónimos de audiencia, auditorio, y en definitiva a un conjunto de personas que se reúnen en un determinado lugar para asistir o participar en un espectáculo o evento cultural²⁷⁷. Esta definición se adapta a varios sectores culturales, como el teatro, el cine, la música, los museos u otros. A partir de este término muy genérico, se pueden después usar términos más apropiados de cada sector, como por ejemplo lectores en el campo de las publicaciones o visitantes en el sector museístico.

La noción genérica de público siempre ha existido, ofreciendo la razón de ser para todas las expresiones artísticas, particularmente las de tipo performativo, pero es en el siglo XX, junto con las transformaciones

²⁷⁶ Esta pregunta está en la base de muchos estudios de público y evidencia “la posibilidad de desnaturalizar las relaciones que entablan los productores y los consumidores de la cultura y preguntarnos, no sólo cómo son los públicos sino qué es el público”. Rosas Mantecón, A. (2017). “Públicos: historia y contemporaneidad” en *Publicaciones Digitales ENCReM*. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11164> [consulta: 31 de julio de 2019]

²⁷⁷ La definición en la RAE que se acerca más, entre las otras, es “conjunto de personas que forman una colectividad” y “Conjunto de personas que participan de unas mismas aficiones o con preferencia concurren a determinado lugar; Conjunto de las personas reunidas en determinado lugar para asistir a un espectáculo o con otro fin semejante”. En: <http://dle.rae.es/?id=UYbbTs8> [consulta: 23 de septiembre de 2019]. Esta definición es compartida también por las otras lenguas romances, como el francés y el italiano: en francés, por ejemplo la palabra *public*, identifica “*un ensemble de la population, des usagers d’un service; un ensemble de la clientèle visée ou atteinte par un média, à qui s’adresse un écrit, un spectacle, etc.; un ensemble des gens présents*”. En : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/public/64956#synonyme> [consulta: 31 de julio de 2019]. En italiano también, el “pubblico”, en cuanto sustantivo, se define como: «*complesso di un numero indefinito di persone ; complesso di persone che sta ad ascoltare un discorso, che legge e giudica un’opera letteraria, che ascolta un programma radiofonico, che guarda uno spettacolo cinematografico, teatrale, televisivo, sportivo*», en: http://www.treccani.it/vocabolario/pubblico2_%28Sinonimi-e-Contrari%29/ [consulta: 31 de julio de 2019]

sociales, la afirmación de la clase media y del consumo de cultura, que se ha ido afirmando una conciencia de la noción de público²⁷⁸. De hecho, las transformaciones del siglo XX han llevado al potencial acceso de cualquier persona a las diferentes propuestas culturales independientemente de su pertenencia a institución, rango o grupo social.

En este sentido Michael Warner define al público como “un cuerpo de desconocidos unidos por la circulación de un discurso, sin el cual el carácter público de este discurso no tendría ninguna especial importancia para la modernidad”²⁷⁹.

Este principio podría referirse tanto a la sociedad en general, como a una categoría específicamente interesada en una manifestación, en este caso los museos. En el caso de los museos en particular, Urtizberea (2014) reúne bajo el concepto de “público” tanto a los visitantes y los usuarios, como a las comunidades local y museística, recordando como también la definición del *Dictionnaire encyclopedique de museologie* (Desvallees y Mairesse, 2011) incluye aquel “conjunto de individuos que visitan las exposiciones, que usan los servicios del museo o participan en sus actividades o que se vincula al museo”²⁸⁰.

J. Teixeira Coelho (2000) propone, como alternativa a la vaguedad del término *público*, una pluralización del término, a través de la cual evidenciar la complejidad de la cual se compone ese conjunto de personas:

²⁷⁸ Rosas Mantecón, A. (2017). *Op. Cit.*, p.24. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11164> [consulta: 31 de julio de 2019]

²⁷⁹ “(...) *the public as a body of strangers united through the circulation of their discourse. Without this indefinite and impersonal address, the public would have none of its special importance to modernity*”. En: Warner, M. (2002). “Publics and Counterpublics”. *Public Culture* 14(1), 49-90 (p. 59). <https://www.muse.jhu.edu/article/26277>. [consulta: 18 de enero de 2020].

El estudio de Warner, que constituye una referencia multidisciplinaria tanto para el sector museístico, como para otros sectores, se inscribe en estudios de sociología más grandes y propone una interrogación sobre lo que constituye un público (y contrapúblico). Según Warner, el público tiene implicaciones poderosas sobre cómo toma forma nuestro mundo social, y gran parte de la vida moderna implica luchas sobre la naturaleza de los públicos y sus interrelaciones. La idea de un público contiene ambigüedades, incluso contradicciones. A medida que se extiende a nuevos contextos, políticas y medios, su significado cambia de formas que pueden ser difíciles de descubrir. La idea de un público puede replantear nuestra comprensión de las obras literarias y políticas contemporáneas y de nuestro mundo social en general (síntesis de la recensión de la publicación impresa Warner, M. (2002). *Public and Counterpublics*. New York: Zone Books, en: <https://mitpress.mit.edu/books/publics-and-counterpublics> [consulta: 31 de julio de 2019]).

²⁸⁰ Arrieta Urtizberea, I. (2014). *Op. Cit.*, p. 9,10.

*“no existe un público de arte sino públicos de arte. El público se compone de una variedad de conjuntos que tiene, cada uno, una motivación, un objetivo propio y un comportamiento específico”*²⁸¹.

La pluralización, más que ofrecer nuevas definiciones, sirve para recordar que existen diferenciaciones y particularidades. Las diferenciaciones sobre los públicos no dependen solo de características intrínsecas al conjunto de personas que forman un público (como la edad, por ejemplo), más bien dependen de las interpretaciones de los análisis sociológicos, de los datos estadísticos y de los estudios de campo, que se construyen en torno al público. Las categorías sociales y sus características no son permanentes, y se pueden transformar muy rápidamente. Lo que se atribuye a un grupo en un cierto momento, es posible que no funcione más tarde.

En el sector museístico se han construido varios tipos de categorías, según los objetivos investigadores del sector. Leticia Pérez Castellanos (2017) distingue entre

*“el “público” como totalidad social (...) los públicos potenciales y los llamados no públicos, y “los públicos” de un espacio como aquellos que en efecto se interesan por éste, están pendientes de lo que ocurre en ellos, e incluso los siguen en redes sociales y consumen sus diversas propuestas —página web, publicaciones, exhibiciones, etc.—. Dentro de este conjunto se encuentran los visitantes, quienes, en efecto (...) asisten al museo, quienes pasan por la taquilla”*²⁸².

En este último grupo además están incluidos los visitantes frecuentes, y los ocasionales. Urtizberea (2014) recuerda también el público “hostil”, o sea aquel que muestra rechazo al museo o para quien cualquier otra alternativa es siempre mejor, destacando como eventualmente en este caso el sustantivo “público” podría estar de más²⁸³. En realidad, en el caso de los museos de arte contemporáneo, el público “hostil” corresponde a una tipología de visitantes que en cambio es necesario tener en cuenta ya que, como veremos en el capítulo siguiente, las demostraciones de rechazo hacia la producción artística contemporánea resultan bastante frecuentes.

²⁸¹ Coelho, 2000, pp. 419-420, referencia en: Rosas Mantecón, A. (2017). *Op. Cit.*, p.23.

²⁸² Pérez Castellanos, L. (2017). “Introducción al volumen” en *Publicaciones Digitales ENCRyM*, p.14. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11163> [consulta: 31 de julio de 2019]

²⁸³Arrieta Urtizberea, I. (2014). *Op. Cit.*, p. 9,10.

Según Ana Rosa Mantecón (2017), aquellos que logran llegar y constituirse como públicos son los vencedores de una larga carrera de obstáculos²⁸⁴, entre los cuales destacan las barreras geográficas, sociales, culturales, para conseguir lo que Bourdieu ha definido como *capital cultural*, ese conjunto de conocimientos y competencias que les permite acceder y disfrutar, en diversas medidas, de lo que se ofrece²⁸⁵. El capital cultural más precisamente puede ser *incorporado*, o sea, constituir la facultad del ser humano de cultivarse y formar al hábito de una persona; ser *objetivo*, o sea lo formado por los bienes culturales (libros, cuadros, discos, etc.); y ser *institucionalizado*, es decir, lo reconocido por las instituciones políticas por medio de elementos como los títulos escolares. Su valor es relativo y se logra por medio de inversión de tiempo y dinero, por lo que Bourdieu se refiere a dicho capital como un valor que puede ser intercambiado por dinero²⁸⁶.

El capital cultural determina también un estatus dentro de la sociedad y, al no poseerlo, con sus herramientas, puede constituir uno de los obstáculos de acceso a la oferta cultural. Además, hay otras formas de capital, individuadas por Bourdieu, y estrechamente conectadas con el capital cultural, las cuales pueden constituir otros límites para el acceso a la oferta cultural. Se trata del *capital económico*, el cual coincide con los recursos económicos y el poder que generan, y el *capital social*, que está relacionado con obligaciones y relaciones sociales, pertenencia a grupos, redes de influencia y colaboración.

En fin, el filósofo francés añade el *capital simbólico*, que se refiere a una serie de propiedades intangibles inherentes al sujeto, reconocidas por los demás, las cuales se puede lograr solo después de la adquisición de los otros capitales.

Considerados estos aspectos, en los estudios sobre el público de museos la perspectiva del filósofo francés y de la sociología de la cultura ocupan un rol muy importante, en cuanto contribuyen a formar un horizonte teórico dentro del cual los museos pueden desarrollar sus funciones y sus prácticas.

²⁸⁴ Rosas Mantecón, A. (2017). *Op. Cit.*, p.27.

²⁸⁵ Bourdieu, P. (2001). "Las Formas del Capital" en *Poder Derecho y Clases Sociales*. Sevilla: Desclée, pp. 131-164.

²⁸⁶ Bourdieu, P. (2001). "Las Formas del Capital" en *Poder Derecho y Clases Sociales*. Sevilla: Desclée, pp. 131-164.



Fig. 55: Colas para entrar a la exposición *Dalí* en el Reina Sofía, Madrid, del 27 de abril al 2 de septiembre 2013.

Sin embargo, favorecer una distribución más extendida de los bienes culturales, y garantizar que no haya obstáculos que impidan su disfrute, no es suficiente por sí para generar un aprovechamiento pleno de las potencialidades de la oferta cultural, ni para fundar una inclinación duradera de los públicos hacia la práctica cultural²⁸⁷. De hecho, en la formación de los públicos las transformaciones históricas y sociales pueden tener un impacto notable, que determina las modalidades con las que las personas se agrupan, se reúnen o se reconocen en determinadas ofertas culturales.

En particular, desde fines del siglo XX, la combinación entre la difusión de principios de democracia cultural y el propagarse del capitalismo en el sector cultural, han estimulado la formación de públicos tratados

²⁸⁷ Rosas Mantecón, A. (2017). *Op. Cit.*, p.33. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11164> [consulta: 31 de julio de 2019]

por muchas instituciones museísticas como consumidores, más que como actores culturales que constituyen las instituciones mismas.

La difusión de la democracia cultural corrompida por el capitalismo, que se ha concretado en la búsqueda constante del aumento del número de visitantes y en la difusión del turismo masivo, ha tenido un impacto fundamental en el desarrollo de la lógica de oferta y demanda aplicada al sector museístico. Si bien es oportuno reconocer que esta orientación no ha prevenido la formación de experiencias museísticas alternativas, como los museos destinados a comunidades locales²⁸⁸, ni la creación de propuestas de calidad, tampoco se puede negar que hoy muchísimas instituciones museísticas apuntan a determinar sus públicos siguiendo principalmente objetivos de tipo cuantitativo, ofreciendo una imagen reducida y “generalizada” tanto de la identidad de los públicos, como de los bienes culturales.

²⁸⁸ Al respecto, véase: Arrieta Urtizbera, I. (2014). *Op. Cit.* En el texto el autor recuerda como las experiencias expositivas relacionadas con particulares comunidades, poblaciones u colectivos sociales contemporáneos pueden ser de varios tipos, con casos en los cuales la comunidad ha podido participar activamente en la elaboración del discurso expositivo, y casos en los cuales ha sido completamente excluida.

3.1.2 Variedad de los estudios de público: entre análisis cuantitativos y análisis cualitativos.

El público es una entidad vasta, ambigua y cambiante, aunque no incognoscible, y su estudio puede resultar complejo, ya que cruza disciplinas diferentes desde los estudios estadísticos y demográficos, hacia los de psicología.

Para conocer al público de los museos en particular, se ha desarrollado una cantidad y variedad de estudios que, según el caso, enfrentan temas generales conectados a las dinámicas entre demanda y oferta cultural de los museos, o temas relacionados con la educación museística, y mediación de contenidos. Estos estudios se desarrollan a lo largo de una trayectoria que comienza ya a inicios del siglo XX y sigue creciendo exponencialmente desde principios del siglo XXI²⁸⁹.

Leticia Pérez Castellanos distingue por ejemplo entre varios tipos de estudios de público y sus aplicaciones²⁹⁰, clasificándolos respetivamente en:

- *Conteo y mapeo de visitantes.*

- *Investigaciones relativas al contexto personal de los visitantes* (que se refieren a los perfiles sociodemográficos de los visitantes, incluyendo datos como la edad, el sexo, la escolaridad, la procedencia, la ocupación)²⁹¹.

²⁸⁹ Para tener una idea de la vastedad del sector, véase la cronología sobre el desarrollo de estudios de público publicada en: Zuazúa de Loresecha, B. (2016). “Análisis cronológico de la evolución de los estudios de públicos en México y el mundo. Una visión introductoria”, p.- 46-74. En: *Estudios sobre Público de Museos. Públicos y Museos: ¿Qué hemos aprendido?*. Volumen I. *Publicaciones Digitales ENCRyM* <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/9117> [consulta: 31 de julio de 2019]

²⁹⁰ Pérez Castellanos, L. (2016). “Estudios de públicos. Definición, áreas de aplicación y escalas” en *Publicaciones Digitales ENCRyM*, p. 20-45. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/9117> [consulta: 31 de julio de 2019]

²⁹¹ Un ejemplo de esta línea de investigación es el proyecto de investigación llevado a cabo por el Laboratorio Permanente de Público de Museos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España que, entre 2008 y 2009, realizó la investigación “Conociendo a nuestros visitantes”, con el objetivo de conocer las principales características sociodemográficas del público de todos los Museos Estatales de España, sus hábitos de visita, expectativas, motivaciones, necesidades, uso y valoración de los servicios y conocimientos previos sobre los museos. Los resultados se presentaron en un informe general y en los once informes individuales que han ido publicándose después. Para mayor información, véase: MINISTERIO DE EDU-

- *Estudios sobre el consumo cultural*, relativos a los intereses culturales generales de los visitantes.

- *Análisis de los intereses de los visitantes con respecto a su experiencia en el museo* (destacando por ejemplo entre visitantes en busca de conceptos y datos, personas que buscan objetos particulares, o público más atraído por sensaciones físicas, como el movimiento, los sonidos, la iluminación, el tacto.

- *Estudios de los conocimientos previos y las creencias* de los visitantes antes de su entrada en el museo.

- *Investigaciones relativas a las necesidades de los visitantes con respecto a su contexto sociocultural*. Caben en estos estudios los análisis de las necesidades como el tipo de visita - individual, en pareja, en familia, con amigos o guiada - y las necesidades relativas a la forma o modalidad de interactuar en la visita y recibir los contenidos.

- *Investigaciones relativas al contexto físico*, que incluyen aspectos como la circulación en el espacio expositivo, la señalización, el cedulario, el uso de los módulos de exhibición y los equipamientos; también se ha indagado sobre las ventajas y desventajas de ciertas estrategias de comunicación y su efecto en los visitantes.

Estos estudios no siempre pertenecen a ámbitos separados, y los diferentes enfoques investigativos pueden formar parte de un mismo estudio²⁹².

Además, para el mismo estudio, se pueden adoptar metodologías de análisis cuantitativas o cualitativas; éstas, en particular, se pueden diferenciar por la clase de datos que se recaban y su tratamiento general²⁹³. Las dos aproximaciones no son necesariamente incompatibles, se pueden considerar complementarias y ser combinadas en investiga-

CACIÓN, CULTURA Y DEPORTE DE ESPAÑA, Laboratorio “Conocer a nuestros visitantes”: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/laboratorio-museos/que-hacemos/investigacion/perfil-de-publico.html> [consulta: 30 de agosto de 2019]

²⁹² Como se verá en los ejemplos considerados a continuación en este capítulo, la mezcla de enfoque diferentes, y especialmente de informaciones sociodemográficas puestas en relación con otros aspectos, puede resultar muy útil. Los datos sociodemográficos, mas que tener una propia finalidad, resultan casi siempre funcionales para enmarcar y contextualizar las respuestas, y para comparar y agrupar los datos obtenidos.

²⁹³ Davidson, L. (2017). “Comprendiendo la experiencia del visitante a través de la investigación cualitativa” en *Publicaciones Digitales ENCRyM*, p 73-94 (p.75) <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11167> [consulta: 31 de julio de 2019]

ciones con métodos mixtos²⁹⁴. Las metodologías usadas incluyen la observación y el monitoreo de visitantes, la encuesta con cuestionarios y las entrevistas, los mapas conductuales, los indicadores de eficacia, y muchas otras.

Investigación cuantitativa	Investigación cualitativa
Usa <i>números</i> como unidad de análisis	Usa palabras o <i>imágenes visuales</i> como unidad de análisis
Se asocia con un <i>desapego</i> del investigador	Se asocia con un <i>involucramiento</i> del investigador
Se asocia con <i>estudios a gran escala</i>	Se asocia con <i>estudios a pequeña escala</i>
Se asocia con análisis de <i>variables específicas</i>	Se asocia con una <i>perspectiva holística</i>
Se asocia con <i>diseños de investigación precisos</i>	Se asocia con <i>diseños de investigación flexibles y emergentes</i>

Grafico G: La distinción cuantitativa y cualitativa (Denscombe, 2010, pp. 237-239)²⁹⁵.

Cada uno de los enfoques mencionados además tiene diferentes especializaciones y finalidades, y las delineadas aquí tampoco constituyen las únicas perspectivas de análisis, más bien solo algunos ejemplos.

En el marco de esta investigación doctoral lo que cabe evidenciar es la necesidad de los profesionales que trabajan en instituciones museísticas de tener conciencia de la amplitud de este sector, y de las numerosas posibles variables que influyen en la identidad de los públicos y en sus respuestas a las propuestas museísticas.

No se trata solo de realizar diagnósticos y planificar objetivos y estrategias en la planificación de actividades y exposiciones, servicios generales y servicios de atención al visitante, sino también de reconocer cómo

²⁹⁴ En la investigación presentada en el cap. 2 por ejemplo, relativa al conocimiento de ejemplos de conservación de arte contemporáneo por parte del público genérico, se ha adoptado una estrategia mixta, de la cual por un lado se han obtenido datos numéricos, y por el otro comentarios y percepciones que resultan significativas por sus contenidos.

²⁹⁵ Esta tabla de Denscombe (2010) ha sido extraída de: Davidson, L. (2017). "Comprendiendo la experiencia del visitante a través de la investigación cualitativa" en *Publicaciones Digitales ENCRyM*, p 73-94 (p.75) <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11167> [consulta: 31 de julio de 2019]

la experiencia del visitante, su subjetividad, los cambios y condicionamientos de su percepción relacionados con lo que ocurre tanto en la sociedad²⁹⁶, como en el contexto específico de la exposición, puedan jugar un rol en la construcción de una relación de los individuos con su patrimonio cultural. Como ha sido destacado por Rosas Mantecón (2017):

“predomina aún un cierto empirismo en las perspectivas de análisis, que se limitan a describir el consumo de los bienes culturales sin explicar lo que hace posible la interacción de determinados sujetos con ellos”²⁹⁷.

Además, si bien los estudios de público buscan destacar las especificidades de distintos tipos de público, al hacerlo presentan frecuentemente una idea limitada de patrimonio; difícilmente emergen las especificidades de los diferentes tipos de colecciones que, como se procura destacar en esta investigación, en el caso del arte contemporáneo influyen, junto con las modalidades expositivas y las tipologías de visitantes, en la relación entre obras e individuos.



Fig. 56: Visitante en frente de la obra de Maurizio Cattelan, *Comedian*, 2019, en la feria de arte Art Basel Miami Beach, 7 diciembre 2019.

²⁹⁶ Schmilchuk, G. (2017). “Dos caras de una moneda. Evaluar exposiciones y museos / conocer los públicos” en *Publicaciones Digitales ENCRyM*. p.40. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11165> [consulta: 31 de julio de 2019]

²⁹⁷ Rosas Mantecón, A. (2017). *Op. Cit.*

Entre los estudios de visitantes encontrados, los más significativos y reportados por numerosas fuentes resultan los desarrollados ya a partir del inicio del siglo XX por Gilman, Melton y Robinson²⁹⁸, que investigaron la relación entre el contexto físico del museo, el diseño de exposiciones, y el comportamiento de los visitantes, y los estudios más recientes sobre los mismos temas dirigidos progresivamente hacia las diferentes formas de aprender en el contexto museístico, como por ejemplo los estudios de Bitgood, desarrollados en el sector de la psicología cognitiva, y de Forrest en lo específico de los estudios de visitantes²⁹⁹.

Con respecto a la educación museística en particular se señalan en cambio los estudios más recientes de María Acaso, nombrada directora del departamento de educación del Reina Sofía en 2018³⁰⁰, y anteriormente los de Eilean Hooper-Greenhill, profesora emérita de la Universidad de Leicester reconocida internacionalmente, como también otros colegas del depto. de estudios museísticos de la misma universidad, a la cual se debe la aplicación al ámbito museístico del pensamiento de Michel Foucault sobre el poder del conocimiento, para el desarrollo de estrategias museísticas que pudieran generar y comunicar conocimiento³⁰¹.

²⁹⁸ Gilman, B.J. (1916). "Museum Fatigue" en *The Scientific Monthly*, Vol. 2, No. 1, p. 62-74 <https://www.jstor.org/stable/6127> [consulta: 15 de noviembre de 2019]; Robinson, E. S. (1928). *The behaviour of the museum visitor*. Washington, DC: American Association of Museums; Melton, A. (1935). "Problems of installation in museums of art" en *Studies in museum education: Vol. 14*. Washington, DC: American Association of Museums. <https://doi.org/10.1037/11526-000>. Melton, A. W. (1936). "Distribution of attention in galleries in a museum of science and industry" en *Museum News*, Vol. 14, N. 3, p. 6-8.

²⁹⁹ Entre estos véase, por ejemplo: Bitgood, S. (2006). "An analysis of visitor circulation: Movement patterns and the general value principle" en *Curator: The Museum Journal*, Vol. 49, N. 4, p. 463-475; Bitgood, S. (2011). *Social Design of Museums: The Psychology of Visitor Studies, Vol. 1*. Edinburgh: MuseumsEtc.; Bitgood, S. (2014). *Engaging the visitor: Designing exhibits that work*. Edinburgh: MuseumsEtc.

Forrest, R. (2015). *Design Factors in the Museum Visitor Experience*. Tesis doctoral. University of Queensland. <https://espace.library.uq.edu.au/view/UQ:348658> y <https://doi.org/10.14264/uql.2015.296> [consulta: 22 de noviembre de 2019]

³⁰⁰ María Acaso es Directora del Depto. de Educación en el Museo Reina Sofía. Docente y teórica, sus reflexiones incluyen el concepto de "revolución educativa", un método de acción para desarrollar una práctica docente alternativa. Por más informaciones sobre las publicaciones y estudios de María Acaso véase: <https://mariaacaso.es/publicaciones/> [consulta: 23 de noviembre de 2019]

³⁰¹ "A Eilean Hooper-Greenhill si deve la coraggiosa e illuminante applicazione al Museo e alle sue strategie di creazione e comunicazione della conoscenza del pensiero di Michel Foucault sul sapere-potere". Bilotta, S. (2018). *Op. Cit.*, p.44.



Fig. 57: Acaso, M. (2014). *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Madrid: Los libros de la Catarata.

3.1.3 Tres Ejemplos de estudios que se han enfocado en la relación de los visitantes con las obras.

Si bien en esta investigación doctoral se ha registrado una cierta escasez de estudios centrados específicamente en la relación de los visitantes con las obras, y en particular con las obras de arte contemporáneo³⁰², se han encontrado también tres ejemplos que, en cambio, han procurado abordar de algún modo este tema tan vasto.

En comparación con los estudios presentados anteriormente, centrados en el objetivo de individualizar tipologías de visitantes y sus características “a priori”, los tres proyectos presentados a continuación valoran la perspectiva de los visitantes sobre las obras, su relación con el arte en general, y los factores específicos pertenecientes a los visitantes que influyen en la construcción de esta relación.

Los tres proyectos han resultado particularmente relevantes por las siguientes razones:

a) Las encuestas sobre la relación entre obras y visitantes, a pesar de proporcionar muchos datos que pueden ser usados en la planificación de las exposiciones, ofrecen la oportunidad de aportar transformaciones profundas dentro de los museos; con respecto al impacto y al cambio de perspectiva interno a la institución el ejemplo del Dallas Museum of Art con el proyecto *Framework for Engaging with Art* muestra las fuertes repercusiones que las encuestas enfocadas en la relación personas-arte tuvo en las prácticas laborales de los profesionales involucrados a todos los niveles.

³⁰² La escasez de estudios centrados en arte contemporáneo asumida en esta investigación ha sido confirmada por Tröndle et al. (2014) en la justificación del proyecto mencionado a continuación, como ejemplo n. 3, y reportado en el artículo: Tröndle, M., Kirchberg, V. y Tschacher W. (2014). “Is This Art? An Experimental Study on Visitors' Judgement of Contemporary Art” en *Cultural Sociology*. DOI: 10.1177/1749975513507243 <http://cus.sagepub.com/content/early/2014/04/07/1749975513507243> [consulta: 30 de noviembre de 2019]

En el artículo, además, se menciona como las únicas teorías de aprendizaje específicas relevantes para los museos de arte contemporáneo podrían eventualmente ser representadas por los siguientes enfoques: emociones en las teorías de aprendizaje (Robert Zajonc y Richard Lazarus), el aprendizaje transformativo (Jack Mezirow), el aprendizaje experimental (David Kolb), el aprendizaje desde la experiencia primaria (Peter Jarvis) y la teoría social del aprendizaje (Étienne Wenger).

b) Las encuestas sobre la relación entre obras y visitantes, además, pueden concienciar a la audiencia de la institución tanto sobre su rol como público, como sobre las especificidades de las colecciones. Participando en las encuestas sobre estos temas, los visitantes confirman implícitamente su rol de protagonistas, cuyo involucramiento en las valoraciones sobre el arte se vuelve imprescindible. Es este el caso del proyecto *eMotion: Mapping the Museum Experience*, en el cual el público es consultado directamente sobre la atribución del estatus de “obra de arte” de una instalación, y sobre sus percepciones con respecto al arte. Como ha sido reportado por Sitzia (2016), a través de las exposiciones, los significados de las obras de arte se producen en contexto, y ese es un proceso de determinación consensual colectivo, negociado, debatido y cambiante³⁰³, donde las encuestas a los visitantes sobre su valoración de las obras pueden jugar un rol significativo.

El público también puede ser involucrado con respecto a sus percepciones de la institución museística misma y del espacio arquitectónico que la representa. Al respecto, el museo MAXXI de Roma, realizó una encuesta de tipo cualitativo, inscrita en el proyecto “Focus Group”, y conducida antes de la primera inauguración de la institución en 2010. La particularidad de este proyecto consiste en la participación de los públicos antes de la apertura oficial del museo, antes que todo esté “listo”, con la institución en función. El objetivo era el de conocer las opiniones de los visitantes potenciales sobre el museo y los sentimientos que un espacio no tradicional como el proyectado por Zaha Hadid podía causarle. Sin embargo, a través de las entrevistas y discusiones grupales con los participantes en la encuesta, se apuntaba también a involucrar a los públicos como usuarios activos en la vida de la institución y en la planificación de las actividades desde el principio, en lugar de convertirlos en espectadores pasivos de exposiciones y eventos³⁰⁴. Al respecto, Morelli recuerda cómo los participantes de la encuesta apreciaron notablemente su participación varios meses antes de la inaugu-

³⁰³ Sitzia en particular se refiere a Ferguson et al. (1996). *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge: “With works of art, meanings are only produced in context and that is a collective, negotiated, debated and shifting consensual process of determination”. En: Sitzia, E. (2016). “Narrative Theories and Learning in Contemporary Art Museums: A Theoretical Exploration” en *Between the Discursive and the Immersive. Curating Research in the 21st Century Art Museum*, *Stedelijk Studies*, N. 4, Spring. <https://stedelijkstudies.com/journal/narrative-theories-learning-contemporary-art-museums-theoretical-exploration/> [consulta: 1 de diciembre de 2019]

³⁰⁴ Morelli, M. (2018). “Nel museo e oltre: inclusione e partecipazione” en Bilotta, S., Branchesi, L. y Curzi, V. (eds.) *Io capisco solo l'arte antica. Educare, Apprendere e interpretare al MAXXI*. Roma: Fondazione MAXXI, p. 52-57 (p. 52).

ración del museo, con la posibilidad de conocer el nuevo edificio y lo que se estaba instalando en su interior, una experiencia generalmente reservada solo a los profesionales del sector, y considerada por muchos como información privilegiada³⁰⁵.

c) Los tres proyectos de investigación presentados a continuación han definido los visitantes a partir de sus actitudes y percepciones sobre el arte. De hecho, en las justificaciones de las encuestas se ha evidenciado cómo, aunque se supone que se sabe mucho sobre los visitantes y las características de las categorías sociodemográficas a las cuales pertenecen, en realidad los públicos son más desconocidos de lo que se cree. En estos tres proyectos en cambio, las características sociodemográficas han sido funcionales a una definición cualitativa centrada en la relación de los públicos con el arte y no significativas por sí mismas. Además, el objetivo final no era la relación en sí misma, sino la comprensión del modo a través del cual se puede obtener un impacto social, estimulando a los visitantes a pensar de una forma diferente a propósito de sí mismos y de la experiencia vivida con el arte.

d) Tanto el proyecto del Metropolitan, como el proyecto *eMotion: Mapping the Museum Experience*, procuraron demostrar empíricamente hipótesis de la sociología que muchas veces habían quedado en la teoría. En ambos proyectos las referencias al pensamiento de Bourdieu son notables, y los dos estudios intentan comprobar (el proyecto del Met) y poner en discusión (el proyecto *eMotion*) los resultados y conceptos obtenidos con lo teorizado en estudios anteriores. En particular se analizan el eventual peso que la clase socioeconómica de los visitantes puede tener en determinar la experiencia museística, y los aspectos específicos de las obras.

Las dos conclusiones son igualmente válidas y útiles sobre todo para contrastar fáciles lugares comunes, y proporcionar eventuales justificantes a temas frecuentemente dados por obvios.

e) Finalmente, se considera oportuno presentar los tres casos solo como ejemplos, y no como referencia absoluta, ya que datan de épocas muy diferentes (especialmente el del Metropolitan, que es de 1994), y

³⁰⁵ *Ibidem.*, p. 54.

probablemente hay otros que, aunque no se hayan encontrado en esta investigación, por cierto, han sido desarrollados a diferentes niveles y en otros países.

Los tres ejemplos constituyen casos muy diferentes entre sí mismos, debido a la diversidad de instituciones y contextos, y, en realidad, solo uno está específicamente dedicado al arte contemporáneo (el proyecto n. 3). Con el objetivo de ser incluidos en esta tesis doctoral, se han analizado y reelaborado tres artículos que los presentaban, y que están disponibles en línea.

Aunque se trate de tres casos particulares, en el contexto de este estudio han sido suficientes para mostrar diferentes modalidades de conducir análisis sobre el público³⁰⁶, las eventuales potencialidades de un sector bastante interdisciplinario, y el camino a seguir, donde todavía se necesita insistir en las peculiaridades de cada obra en relación con las peculiaridades del público. De hecho, si bien los tres ejemplos presentados a continuación buscan conectar los públicos con el arte, en realidad siguen presentando las obras de arte de una forma un poco borrosa.

³⁰⁶ Las tres investigaciones presentadas a continuación, adoptan prevalentemente métodos cuantitativos a través del uso de cuestionarios y del análisis de datos numéricos para responder a preguntas y cuestiones relativas a aspectos cualitativos de la experiencia de los visitantes con las obras de arte.

3.1.3.1 Ejemplo 1:

Análisis del público a partir de su relación con las obras. La experiencia del Dallas Museum of Art³⁰⁷

Entre los diferentes tipos de análisis del público experimentados a lo largo del desarrollo de los estudios del sector, aquí se desea analizar el caso del Dallas Museum of Art, en Texas que, entre sus numerosas colecciones, posee también una importante colección de arte contemporáneo³⁰⁸.



Fig. 58: Visitantes en frente del Dallas Museum of Art. En el fondo: escultura de Mark di Suvero *Ave*, 1973.

³⁰⁷ El caso presentado aquí se conoció en el curso de una pasantía llevada a cabo entre el departamento de curaduría y el departamento de educación del Dallas Museum of Art entre septiembre y diciembre de 2012.

³⁰⁸ La colección de arte contemporáneo del Dallas Museum of Art resulta actualmente (en 2019) compuesta por 4074 obras (entre pinturas, instalaciones, esculturas, fotografías, dibujos, el arte en medios audiovisuales, libros, etc.). Si bien el museo siempre ha coleccionado arte contemporáneo, es sobre todo en los últimos veinte años que esta colección ha sido incrementada gracias a las donaciones de patrocinadores que han decidido impulsar el museo a ser un centro de referencia para muchas otras instituciones museísticas. <https://collections.dma.org/topic/departments/contemporary-art> [consulta: 20 de julio de 2019].

Este museo entre 2002 y 2009 ha llevado a cabo un proyecto de análisis del público, cuyo objetivo era el de conocer las preferencias y las características de los visitantes del museo con relación a su experiencia con el arte. El proyecto, llamado *Framework for Engaging with Art* (FEA), había sido presentado después de haber detectado algunas problemáticas en el museo³⁰⁹; entre todas, resultaba que la institución, a pesar de las múltiples actividades, en realidad no estaba realmente conectando los visitantes con las obras de arte en sus colecciones. Una patrocinadora del Consejo del Museo describió así la situación que motivó el análisis del público y el cambio que enfrentaron en función de los resultados del análisis:

*“In fact we were eating away at our mission because we weren’t connecting visitors with the works of art in our collections. The atmosphere was self-defeating. (...) As the Framework for Engaging with Art took shape, the Museum staff started to work across divisions and across disciplines. More people- including community partners – were invited to participate in decision making about collections, exhibitions, and programs. Flexibility and experimentation became the norm.”*³¹⁰

El análisis del público estaba previsto para un tiempo más breve, pero al final fue conducido a lo largo de 7 años, con evaluaciones intermedias. Esto permitió cambios progresivos en la institución, que procuraba cumplir con su misión. Al inicio del proyecto, el equipo de profesionales del museo que lanzaba el proyecto³¹¹ estableció un marco de acción en el cual fue puesta en el centro la prioridad principal:

³⁰⁹ Para mayor información en línea sobre este proyecto, véase: DALLAS MUSEUM OF ART “Framework for engaging with Art”, Programa: <https://www.dma.org/teachers/programs-teachers/framework-engaging-art> [consulta: 20 de julio de 2019]. Además, se recomienda la publicación: Pitman, B. y Cochran Hirzy, E. (2011). *Ignite the Power of Art. Advancing Engagement in Museums*. New Haven: Yale University Press <https://dma.org/ignite-power-art-advancing-visitor-engagement-museums> [consulta: 20 de julio de 2019]

³¹⁰ T.A.: *“De hecho, nuestra misión estaba perdiendo vigor porque no estábamos vinculando a los visitantes con las obras de arte de nuestras colecciones. El ambiente era contrario al deseado (...) A medida que el proyecto “Framework for Engaging with Art” fue tomando forma, el personal del museo comenzó a trabajar en todas las divisiones y disciplinas. Se invitó a diversas personas. En particular, a los representantes de la comunidad para que participaran en la adopción de decisiones sobre las colecciones, exposiciones y programas. La flexibilidad y la experimentación se convirtieron en la norma”*. Marguerite S. Hoffman, Trustee, Collector and former Board Chair of the Dallas Museum of Art. En: Hoffman, S. M. (2011) “Seismic Shifts, Inside and Out”, en *Ignite the Power of Art. Advancing Engagement in Museums*. Ed. Bonnie Pitman, Ellen Hirzy. Dallas Museum of Art, New Haven: Yale University Press, p. 114.

³¹¹ Se trataba de un equipo compuesto por miembros del Board of Trustees, etc. y entidades financiadoras, miembros de la comunidad de Dallas.

*“We repeated the phrase “it’s all about the art” as a reminder that our goal is to engage visitors in looking at, enjoying, and learning from the collection and exhibitions. A focus on the works of art, artists, and creativity is central to all we do.”*³¹²

Más específicamente los objetivos del proyecto *Framework for Engaging with Art* (FEA) correspondían a:

- Estudiar las preferencias cuantitativas y cualitativas de los visitantes en su observación del arte.
- Identificar grupos de visitantes, o tipologías, basadas en sus actitudes respecto del arte.
- Estudiar las preferencias de los visitantes en experiencias significativas con las obras de arte.
- Identificar la formación artística y las características demográficas de los visitantes.
- Estudiar cuantitativamente los grupos de visitantes identificados por el proyecto FEA.

La pregunta en pos de los objetivos era ¿cómo crear las ocasiones para propuestas diversificadas y significativas a través de las cuales hacer experiencia del arte? De hecho, era evidente que para planificar los programas que fueran convenientes para el público, era prioritario reconocer el complejo conjunto de interacciones que se presenta cada vez que una persona observa una obra de arte. En este caso no se procuró atraer a los públicos ofreciendo servicios accesorios, como un nuevo café, restaurant o librería, como en cambio ocurre en muchos museos; más bien se dirigió todo el esfuerzo del equipo del museo a reflexionar nuevamente sobre sus programas en función de la que es realmente la misión del museo, poner en el centro de todo tanto la audiencia como las colecciones.

El análisis fue llevado a cabo a través de una serie de cuestionarios, en los cuales a los visitantes no se les preguntó su grado de apreciación de los servicios del museo, en cambio, se les propuso 10 afirmaciones respecto a sus preferencias en la experiencia que hacían del arte, a las

³¹² T.A.: *“Repetimos la frase “se trata del arte por encima de todo/todo gira en torno al arte” como un recordatorio de que nuestro objetivo era atraer a los visitantes a observar, disfrutar y aprender de la colección y las exposiciones. Centrar la atención en las obras de arte, artistas y creatividad es fundamental para todo lo que hacemos”*. En: *Ignite the Power of Art. Advancing Engagement in Museums*. (2011). Ed. Bonnie Pitman, Ellen Hirzy. Dallas Museum of Art, New Haven: Yale University Press, p. 14.

cuales cada visitante podía expresar un grado de coincidencia. Se individualizaron tres niveles de interacción con el arte que corresponden a: Conciencia, Apreciación, Compromiso, y que se refieren a distintos tipos de experiencias.

Las afirmaciones eran:

1. Me siento estimulado al mirar todos los tipos de arte.
2. Me gusta conocer la historia representada en una obra de arte.
3. Me gusta conocer los materiales y las técnicas usadas por el artista
4. Disfruto hablando con otros sobre el arte mientras estamos mirando la obra.
5. Me siento emocionalmente afectado por el arte.
6. Me gusta que me expliquen de forma directa y sencilla conceptos e ideas para ayudarme a conocer de qué trata la obra de arte.
7. Me gusta ver una obra de arte por mi propia cuenta, sin explicaciones o interpretaciones.
8. Me siento muy bien explicando el significado de una obra de arte a un amigo.
9. Me gusta vincular las obras de arte a través de música, danza, performances dramáticas y lecturas.
10. Encuentro algunos términos usados en los museos de arte difíciles de entender.

Las respuestas a los cuestionarios han permitido, por último, definir cuatro grupos de visitantes, con distintas características, basadas en la clasificación de sus afirmaciones:

Observadores | Participantes | Independientes | Entusiastas

Cada una de estas categorías presentaba distintas preferencias, que permitieron al museo individualizar distintas necesidades a las cuales responder con estrategias específicas.

Por ejemplo, resultó que la categoría “observadores” prefería recibir explicaciones sencillas y claras sobre las obras, por tanto, el museo decidió adoptar un lenguaje más directo en las visitas y en los paneles explicativos.



Fig. 59: Visitantes en frente de la obra de Marcel Broodthaers, *Oval of Eggs 1234567 (Ovale d'oeufs 1234567)*, 1965, Dallas Museum of Art.

Asimismo, al grupo “participantes” le gustaba conocer las relaciones entre las artes visuales y las múltiples formas expresivas, así el museo incrementó estas conexiones en los paneles explicativos, y empezó a organizar actividades particulares que relacionaran las artes visuales con otras formas expresivas.

Mientras a la categoría “independientes” no le interesaba recibir explicaciones sobre el significado de las obras, o sobre las conexiones con otras formas de arte, sino que le interesaba experimentar las obras en un contexto tranquilo, y tener acceso a la investigación científica, lo que motivó al museo a compartir más este tipo de contenidos a través de medios que pudieran ser consultados autónomamente.

Los “entusiastas”, en cambio, estaban interesados, como también los participantes, en los materiales y técnicas de realización de las obras y, además, en relacionar el museo y las colecciones con sus experiencias de vida. El museo, en este caso, tuvo también que buscar formas aptas para compartir estas nociones, creando situaciones participativas.

Estos ejemplos solo representan el tipo de consideraciones realizadas

sobre los resultados de las investigaciones llevadas a cabo por el proyecto *Framework for Engaging with Art*, ya que las relaciones de los visitantes con las obras pueden ser más complejas, variadas e imprevisibles de cuanto aparece en las categorías de público. Sin embargo, la perspectiva del proyecto del DMA es importante porque logró reconocer las similitudes y elementos comunes entre las distintas categorías de visitantes, sin eliminar sus particularidades: más bien fueron diversificadas las propuestas interpretativas sobre las obras, ofreciendo programas y actividades flexibles, que pudieran responder a todas las exigencias; el museo empezó a diseñar programas transversales para asistir a una mayor cantidad de grupos, enfatizando aspectos y perspectivas diferentes³¹³.

Lo que distingue este proyecto de otros centrados en investigar, a través de estudios demográficos y cuantitativos, la percepción de los visitantes con relación al museo es la importancia que se brinda a las preferencias y actitudes espontáneas de los visitantes con las colecciones y con el arte en general, y cómo las personas se relacionan de forma significativa con las obras informa sobre todas las estrategias del museo³¹⁴.

Otro aspecto que destaca en el proyecto del Dallas Museum of Art es la participación de todo el equipo del museo en lo que se ha revelado ser un radical cambio de perspectiva institucional, con repercusiones para aproximadamente 300 profesionales a través de los 26 departamentos del museo.

La transformación no ha sido sencilla, ya que ha requerido un esfuerzo adicional para el equipo del museo que no siempre era compartido por todos, comprensiblemente ya cargados con el trabajo planificado anteriormente que necesitaba ser llevado a cabo. No obstante, los resultados han sido inesperados, y persisten aún hoy, con un notable aumento tanto de público, como de su nivel de satisfacción hacia la institución museística y su misión educativa y social.

Cualquier transformación institucional necesita ser compartida a todos los niveles, desde el Consejo del museo, hasta el personal encargado de la limpieza, asignando un rol protagonista e informado a cada uno, según sus funciones. En este sentido, la trayectoria centrada en la observación de las colecciones por parte de los visitantes sin duda ha

³¹³ *Ibidem*, p. 88-91.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 21-22.

cambiado la perspectiva sobre las prácticas laborales de todos los profesionales del Dallas Museum of Art; el equipo de la institución se convirtió en una comunidad en “camino de aprendizaje”³¹⁵. Al respecto, Jeffrey Grove, curador senior de la colección Hoffmann de arte contemporáneo del DMA, señaló cómo a través de este tipo de proyectos: “*Interpretation is integrated into the display of objects, and educators and curators work together to open up new understandings.*”³¹⁶

La transformación ha implicado también un cambio en el lenguaje común entre los profesionales del museo: los grupos de visitantes ya no son más grupos indiferenciados de personas, ya no son simplemente “público”, más bien son personas con características diferentes, que pueden ser agrupadas por actitudes comunes en sus experiencias con el arte.

En conclusión, la centralidad de la relación con la obra, puede activar un mecanismo positivo en el cual el museo, motivado en proponer nuevas interpretaciones y evidenciar aspectos diferentes de las obras, aumenta inevitablemente las investigaciones sobre las colecciones y amplía su horizonte científico, ofreciendo nuevos estímulos para los visitantes; asimismo, el museo, al reconocer y valorar las lecturas y las opiniones de los visitantes, tiene la oportunidad de recibir nuevos puntos de vista, que reflejan la percepción histórica presente sobre las obras, y motiva tanto la investigación como la diversificación de programas.

³¹⁵ Interpretación del texto original: “*We operated as a community of learners*”. En: *Ibidem*, p. 125.

³¹⁶ T.A.: “*La interpretación es integrada en la exposición de los objetos, y los educadores y los curadores trabajan en colaboración para abrir nuevas perspectivas*”. En: *Ibidem*, p. 127.

3.1.3.2 Ejemplo 2:

*Investigación conducida por el Metropolitan Museum of Art en 1994 - preferencias e intereses de los visitantes en la experiencia estética de la exposición*³¹⁷

A raíz del incremento de los estudios sobre visitantes en la década de 1980, el MET, en 1988, funda una “Oficina de Investigación y Evaluación” con el objetivo de desarrollar análisis e investigaciones sobre el público y las exposiciones en una perspectiva más estructurada y a largo plazo. De hecho, hasta aquel momento el museo, como muchas instituciones, comisionaba análisis sobre visitantes en ocasiones de exposiciones y proyectos particulares, con consecuentes costes elevados y la dificultad de acompañar progresivamente al museo en sus transformaciones hacia una visión comprehensiva sobre los estudios de público.

Entre los proyectos de estudio llevados a cabo por la oficina, en abril de 1994, Jeffrey K. Smith y Lisa F. Wolf, en aquel tiempo investigadores del MET, condujeron una encuesta sobre una muestra de 609 visitantes, a los cuales, al entrar al museo, se les solicitaba que rellenaran un cuestionario anónimo compuesto por 8 preguntas. A pesar de ser preguntas rápidas relativas a edad, sexo, ocupación, ingresos, educación, frecuencia de visita, y número de acompañantes a la visita, el cuestionario incluía una pregunta referida a la percepción que los visitantes tenían de sus propios conocimientos en el campo del arte, y un grupo de nueve afirmaciones contrastantes sobre su relación con el arte, como por ejemplo “sé cómo mirar al arte”, y “me gustaría aprender más sobre cómo mirar al arte” o (en la exposición) “miro a muchas obras de arte velozmente” y “miro a pocas obras con su debida profundidad”.

A través de esta investigación, Smith y Wolf estaban interesados en conocer cómo las personas miran al arte y qué tipo de preferencias tenían respecto a su experiencia con las obras en las exposiciones.

³¹⁷ El siguiente ejemplo es una versión resumida y adaptada al español de la investigación publicada en el siguiente artículo: Smith, J.K., Wolf, L.F., (1996). “Museum visitor preferences and intentions in constructing aesthetic experience” en *The Metropolitan Museum of Art, Education, Poetics*, Vol. 24, p. 219-238.



Fig. 60: Visitantes en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

¿Cuánto tiempo necesitaban para disfrutar de las obras? ¿Consideraban sus conocimientos de arte suficientes para entender las obras? ¿Preferían contemplar la exposición solos o en compañía? ¿Preferían una disposición lineal u holística de la exposición? ¿Al entrar al museo tenían un plan o estaban abiertos a otras posibilidades que se le ofrecían? Al tratarse de una encuesta de tipo cuantitativo, el equipo que condujo la investigación apuntaba a individualizar la variabilidad de las respuestas a estas preguntas en relación con datos como edad, nivel de educación, conocimiento de la historia del arte y frecuencia de visita al museo.

Los resultados fueron bastante sorprendentes para los investigadores, que los esperaban en parte diferentes debido el contexto particular del Metropolitan, un museo muy conocido, frecuentado tanto por turistas como por visitantes locales aficionados, quizás un poco abrumador con sus 1.4 millones de pies cuadros útiles y más de 200.000 obras (aunque no todas exhibidas al mismo tiempo).

De hecho, la mayoría de los participantes en la encuesta respondieron que se sentían bienvenidos y cómodos en los espacios del museo, y con las exposiciones, respecto a las cuales no presentaron particulares dificultades. Sin embargo, los resultados más interesantes salieron con relación a las variables entre datos sociodemográficos y preferencias en las formas de tener la experiencia de las exposiciones.

Las correlaciones entre el nivel de conocimiento del arte declarado por los participantes, su edad, su nivel de educación general y la frecuencia de visita al museo demostraron jugar un rol importante. En particular, resultó que los individuos que tenían más confianza en sus conocimientos del arte visitaban las exposiciones del museo con frecuencia y, al mismo tiempo, cuanto más frecuentaban el museo, ampliaban sus conocimientos del arte.

Se crea así un círculo virtuoso, que podríamos comparar con lo que pasa con el aprendizaje de un idioma o de un juego, donde la progresiva construcción de habilidades específicas puede provocar placer, y determinar el uso o no de estos conocimientos.

Además, la preparación sobre los lenguajes del arte estaba relacionada con la idea de contemplar pocas obras y en profundidad, concentrándose cada vez en algo diferente en el curso de la visita. Esto tenía mucho que ver también con la frecuencia de las visitas: los que tienen la posibilidad de visitar el museo con mayor frecuencia pueden seleccionar sus objetos que prefieren sin temor de “perder” la experiencia. Los participantes en la encuesta que en cambio declararon un bajo cono-

cimiento del arte, resultaban más inclinados a ver numerosas obras de arte por un período de tiempo más corto. Parecía que necesitaban “consumir” la exposición y, ya que no la visitaban con frecuencia, esa era una única oportunidad.

En general, casi todos los que respondieron, sea con más conocimientos de arte, que menos, confirmaron su deseo de seguir aprendiendo más sobre las formas para mirar y entender al arte. Sin embargo, la conexión entre nivel de educación general y conocimientos de arte resultó en cambio mucho menor, llevando a los investigadores del proyecto a concluir que, entre los visitantes del museo, los bien educados e instruidos no eran los que necesariamente podían apreciar y conocer más los lenguajes del arte.

Por otro lado, confirmando los puntos de contacto con algunos principios de las teorías de Bourdieu, se reconoció también que, no obstante el acceso a los museos es en teoría ilimitado, como en el caso del Metropolitan, en la práctica la falta del “capital cultural” podría influir en el acceso inicial, o sea en llegar al museo, manteniendo las personas lejos de estas instituciones, y consecuentemente lejos de la formación de conocimientos específicos.

Con respecto a este proyecto doctoral, lo que resulta finalmente importante destacar de los resultados de la encuesta del Metropolitan es la fuerte conexión entre conocimiento y apreciación de la experiencia. Como en el caso de la música, el arte visual tiene sus estructuras y sus variables, cuanto más se encuentran las oportunidades para “escucharlas”, visitando los museos, tanto más es posible asimilar su conformación, y disfrutar la experiencia estética.

3.1.3.3 Ejemplo 3:

*El proyecto “eMotion: Mapping the Museum Experience”. Mapas de visitantes a través de tecnologías combinadas con cuestionarios*³¹⁸

eMotion: Mapping the Museum Experience, ha sido un proyecto de investigación interdisciplinario, que en 2009 reunió un equipo de investigación internacional³¹⁹, con el fin de mapear diferentes aspectos de la percepción de los visitantes en los museos, con relación tanto al contexto arquitectónico, como a las colecciones, a la instalación curatorial, y a cómo todo esto afecta o no a su comportamiento y la formulación del juicio estético sobre las obras.

En una encuesta conducida en 2009 en particular se buscó investigar los factores que influyen en el juicio de los visitantes del museo sobre el arte contemporáneo. ¿En qué, medida los conocimientos previos, el entorno cultural, la educación de los visitantes, los aspectos sociodemográficos, sus experiencias emocionales y los aspectos específicos de la obra de arte influyen en la formulación de juicios sobre las obras de arte? ¿O son las informaciones recibidas y el eventual éxito del artista en el sistema del arte, que crean una legitimación sobre la calificación artística de una obra? ¿Qué peso tiene la comparación entre las expectativas y la experiencia directa de los visitantes en su relación con la obra y en la formulación de un juicio estético?

Todos estos aspectos fueron tomados en consideración en un experimento conducido entre junio y agosto de 2009 en el Kunstmuseum

³¹⁸ El siguiente ejemplo es una versión resumida y adaptada al español de la investigación publicada en el siguiente artículo: Tröndle, M., Kirchberg, V. y Tschacher W. (2014). “Is This Art? An Experimental Study on Visitors' Judgement of Contemporary Art” en *Cultural Sociology*. DOI: 10.1177/1749975513507243 <http://cus.sagepub.com/content/early/2014/04/07/1749975513507243> [consulta: 30 de noviembre de 2019]

Mas informaciones sobre el Proyecto se pueden encontrar en la web dedicada:

<https://mapping-museum-experience.com/medien/?lang=en> [consulta: 30 de noviembre de 2019]

³¹⁹ El proyecto, financiado por la Swiss National Science Foundation y Ubisense, duró algunos años antes y después de 2009, aunque en la web no se mencionan las fechas exactas. El proyecto ha sido liderado por el Instituto de Diseño e Investigación Artística de la Universidad de Diseño Aplicada y Art Basel, y ha involucrado las siguientes instituciones: Kunstmuseum St.Gallen, University Basel, Leuphana University Lüneburg, Zeppelin University Friedrichshafen, ETH Zürich y la Universidad de Cambridge.

St.Gallen, en Suiza, donde los visitantes se relacionaron con una obra del artista Nedko Solakov, titulada "*A Label Level, 2009*"³²⁰.

La obra consistía en una intervención en las galerías del museo, donde se presentaba un nuevo montaje de la colección del museo³²¹; en este contexto, el artista realizó más de 30 pequeños dibujos y subtítulos humorísticos escritos a mano con marcador negro, algunas visibles, otras casi ocultas, dibujadas directamente en las paredes "sagradas" del museo. Los dibujos comentaban irónicamente sobre algunas de las obras de arte exhibidas, sobre la modalidad con la cual estaban exhibidas o sobre los artistas representados.

Si por un lado los dibujos contrastaban con las exhibiciones convencionales, por el otro creaban una relación sofisticada con el entorno de la exposición, utilizando medios simples y logrando una cierta profundidad de contenidos³²². Sin embargo, la forma con la que estaban distribuidos, así como la modalidad y el estilo contribuían a crear una cierta ambigüedad, que permitió a los investigadores centrar el estudio en la pregunta que frecuentemente formula el público: ¿Es esto arte o es la acción de un delincuente que decidió comentar sobre las obras, didascálicas y bastidores?

³²⁰ En el campo de la crítica de arte, se considera el trabajo de Nedko Solakov como "pos conceptual", y ha sido apreciado por su sátira de la excesiva seriedad de las artes. Solakov no está excluido del sistema del arte sobre el cual ironiza; sus obras e intervenciones se han exhibido en numerosas ocasiones, incluyendo la bienal de Venecia, São Paulo, Estambul, Gwangju y Lyon, así como en Manifesta en Rotterdam y Documenta 12 en Kassel.

³²¹ Exhibición 'Eleven Collections for One Museum' ('11:1') que presentaba obras de la colección del museo, con el objetivo de evidenciar las donaciones hechas al museo, para introducir los *donators* y su dedicación al arte. Las obras estaban dispuestas más o menos cronológicamente de 1890 a 2006, incluyendo piezas de Monet, Munch, Ernst, Leger, Klee, Warhol, y muchas otras, que formaron el marco para la intervención del Solakov.

³²² Entre los dibujos, se presentaban las escritas "Te amo" - "Te amo también", posicionadas en dos columnas de hierro una frente a la otra, y representadas figurativamente por dos pequeñas figuras caminando una hacia la otra con el espacio entre las columnas; mirando contextualmente detrás de las columnas se podía ver la correspondencia entre la escultura de Hans Arp 'Entre Lys and Defense' ('Entre Lily y Tusk') y el trabajo de su esposa, Sophie Taeuber-Arp, 'Gelbe Form' ('Forma amarilla'). Considerado que Hans Arp perdió a su esposa en 1943 en un trágico accidente, las dos columnas de hierro donde intervino Solakov adquieren así un significado implícitamente más elaborado.

Otro ejemplo es una escrita que comenta el trabajo "Schwarz-rotes Gleichgewicht, 1922" ("Balance negro y rojo") de László Moholy-Nagy, que representa una figura de palo que lucha con tres cruces. El subtítulo de Solakov dice: "un artista exhausto lleva una cruz constructivista; a través de un comentario humorístico, Solakov logra evidenciar la austeridad constructivista autoimpuesta de la obra colgada a su lado, sin faltarle de respecto.

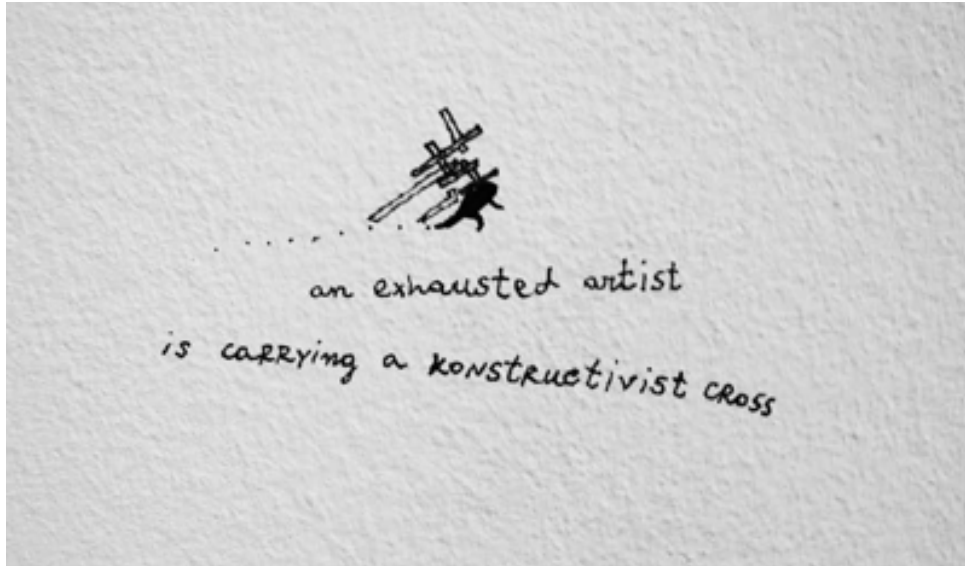


Fig. 61: Nedko Solakov: 'A Label Level, 2009', Exhausted Artist. Courtesy Kunstmuseum St. Gallen.

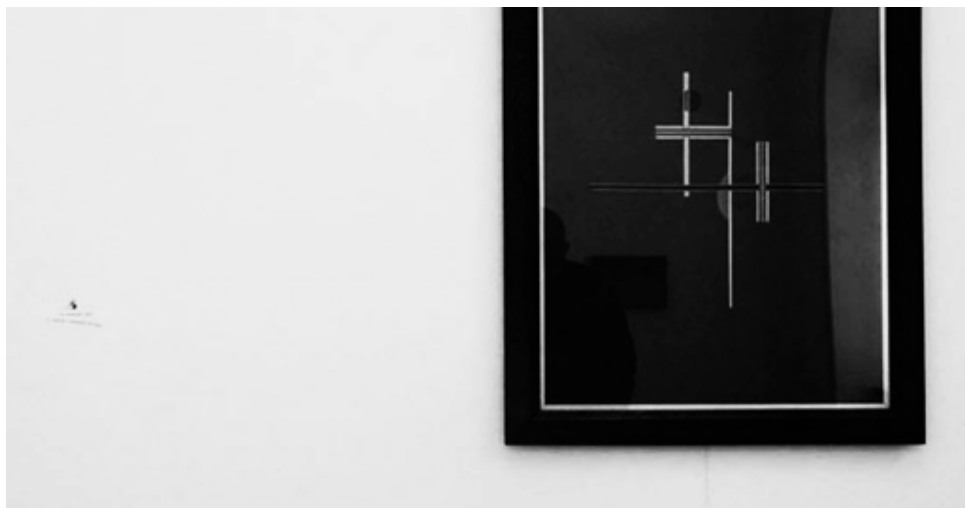


Fig. 62: Nedko Solakov: 'A Label Level, 2009', Constructivist Artist and Moholy-Nagy. Courtesy Nedko Solakov.

Desde una perspectiva crítica comprobada por varias instituciones internacionales de arte, no hay duda de que las obras de Nedko Solakov son obras de arte. Pero ¿qué pensaban los visitantes del Kunstmuseum St.Gallen sobre sus aparentes garabatos? ¿Y qué factores influyeron en su juicio a la pregunta "es esto arte"?

A través de la encuesta se analizaron por lo tanto aspectos individuales de los visitantes, como sus características sociodemográficas, sus expectativas sobre la exposición, sus conocimientos de los lenguajes del arte, aspectos específicos de la obra, el estado de ánimo antes y después de la visita, sus reacciones emocionales con respecto a las intervenciones de Solakov, y muchos otros, para ver finalmente qué impacto tenían estos factores en el eventual reconocimiento del trabajo del artista como obra de arte.

La metodología seguida en la investigación consistió en una interesante combinación de medios diferentes; de hecho, en la encuesta fueron involucradas 576 personas que, al visitar la exposición, recibieron un guante particular con sensores de señalización y medición. El "*data-glove*", permitió la medición de la ruta de cada individuo a través del museo, su velocidad, su tiempo frente a una imagen / objeto, así como la frecuencia cardíaca y la conductancia de la piel. Asimismo, se usaron entrevistas y cuestionarios cualitativos, proporcionados a los visitantes en el momento de entrar y salir de la exposición, que fueron usados para comparar y validar la inmensa cantidad de datos cuantitativos generados por el *data-glove*³²³.

Además, los participantes fueron diferenciados en el tipo de cuestionarios y preguntas que recibieron: por ejemplo, en la evaluación de salida se seleccionaron 291 respuestas para preguntar específicamente sobre la intervención de Solakov, mientras a los otros 285 se les preguntó sobre las otras obras. La única diferencia entre los dos grupos fue constituida por la edad, ya que la muestra de visitantes a los que le fue preguntado sobre la obra de Solakov era representada por personas

³²³ A través de esta triangulación metodológica el equipo apuntaba en obtener una idea del museo entendido como si fuera "un campo psicogeográfico", y llegar a una comprensión holística de la interacción entre la obra de arte y el observador/receptor, de las elecciones curatoriales, así como del observador con su contexto social, su experiencia, expectativas y otras variables sociales y psicológicas. Las cuestiones de recepción de arte, pedagogía del arte, gestión del museo y los modos de investigación y colaboración interdisciplinaria resultaron fundamentales. Asimismo, los visitantes que participaron a la encuesta tuvieron la posibilidad de observar su propio compromiso con el museo a través de una instalación de fotografías y mapas que formaba parte del proyecto mismo y que presentaba los aspectos más significativos de la encuesta

mayores.

Otra diferenciación más pequeña se hizo ofreciendo a un grupo de visitantes antes de la visita algunas informaciones específicas acerca de la obra y el artista, y dejando a los otros intencionalmente desinformados.

Los resultados estadísticos producidos por las respuestas a los cuestionarios, combinadas con estas diferenciaciones y muchos otros datos, produjo conclusiones particularmente relevantes, y útiles en el contexto de esta investigación doctoral, en cuanto centrados en la percepción del arte contemporáneo.

Con respecto a la intervención de Solakov en las galerías del museo, el 55% de los que respondieron a la encuesta afirmó que sí, la consideraba una obra de arte, mientras el 33% no la consideró arte, y el 12% no prestó atención a los dibujitos, o no se dio cuenta de su presencia.

En contradicción con las teorías de la sociología del arte que enfatizan la validación institucional o el discurso teórico del arte³²⁴ como el factor impulsor para que una obra se convierta en una obra de arte, resultó que para los visitantes estudiados estos factores no presentaban mucha diferencia. De hecho, la presencia de la obra en el museo, o la información dada por el personal del museo acerca de la relevancia del trabajo de Solakov no tuvo ningún impacto en las evaluaciones de los visitantes sobre la obra. Si bien este aspecto no necesariamente invalida las teorías mencionadas, ya que en este caso solo se ha analizado una obra en un determinado contexto, es igualmente posible que estas teorías puedan ser relativizadas.

Además, es oportuno considerar que el tema de la validación institucional hoy se ha modificado mucho a partir de la transformación misma de la institución museística y de su relación con los visitantes. Como fue reconocido también por los investigadores del proyecto *eMotion*, los autores mencionados estaban más interesados en una concepción sociológica del mundo del arte "profesional", o sea al "sistema del arte", que al visitante del museo, el cual, en cambio, es el protagonista del museo contemporáneo.

³²⁴ A propósito, los investigadores del proyecto se refieren a: Danto, A. (1964). "The Artworld" en *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, p. 571-584. https://www.jstor.org/stable/2022937?seq=1#metadata_info_tab_contents [consulta: 7 de diciembre de 2019]

y Bourdieu, P. y Darbel, A. (1966). *L'amour de l'art: Les musées et leur public*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Sin embargo, fueron encontrados varios otros factores que, a su vez, influyeron en el juicio de “arte/no arte” de los visitantes del museo. Entre estos, el factor de la edad ocupó un papel importante: cuanto mayores eran los visitantes del museo, mayor era la probabilidad que negaran la calificación de arte a las intervenciones de Solakov y que no entendieran formas de arte no convencionales.

En correspondencia con este resultado, emergió cómo la apreciación de las nuevas formas de arte (como la performance, el video y la instalación) influyó positivamente también en el juicio pro-arte hacia las intervenciones de Solakov. A los visitantes del museo a quien les gustó esta obra también le gustaban otras obras de arte contemporáneo presentadas en la exposición. Con respecto a estos hallazgos, la conclusión fue por lo tanto que la edad y la preferencia por formas de arte específicas se pueden considerar como posibles predictores para el juicio acerca de las obras de arte contemporáneo.

Este aspecto ha sido confirmado en el curso de la investigación doctoral por conversaciones con otros colegas e historiadores del arte especializados en arte renacentista o arte antiguo, los cuales me confesaron en muchas ocasiones que, en líneas generales, le resultaba difícil apreciar obras de arte contemporáneo. Si bien se trata de generalizaciones, y coloquios que siempre es necesario contextualizar, sugieren cuánto la preferencia por formas de arte específicas pueda influir en la formulación de juicios sobre la producción artística del siglo XX y XXI. Como en el aprendizaje de los idiomas hay lenguas que nos atraen más, y otras menos, así es posible que ocurra con diferentes manifestaciones artísticas.

Otros aspectos que resultaron influir en la formulación de los juicios de los visitantes sobre “A Label Level, 2009” de Solakov, fueron sus expectativas respecto al museo, a la visita a la exposición, y a las obras expuestas, así como las evaluaciones respecto a los componentes artísticos, históricos y curatoriales en el trabajo del artista. O sea, las expectativas, unidas a la subsecuente observación directa de las especificidades de la obra con respecto al ámbito artístico, contexto histórico y elecciones curatoriales en la exposición, tuvieron un fuerte impacto en la decisión arte/no arte.

En el proyecto *eMotion* además, fueron encontrados otros dos aspectos que parecen en común con el ejemplo anterior del estudio conducido por el Metropolitan en 1994; de hecho, si por un lado se confirmó cómo la frecuencia de las visitas al museo tenía un impacto considerable en la formación estética de los visitantes y en su formulación de juicios

sobre las obras (los que estaban más acostumbrados en visitar museos entendieron más rápidamente la intervención de Solakov), por el otro se confirmó también la ausencia de nexos entre las relaciones de los visitantes con el arte. Su nivel de educación e instrucción tuvo solo un impacto mínimo en la formulación de sus juicios sobre la obra de Solakov.

Considerado el peso relativo ocupado por estos factores, los investigadores del proyecto evidenciaron la necesidad de relativizar algunas de las teorías de Bourdieu y Darbel presentadas en el volumen “El amor al arte” (1966)³²⁵, en particular respecto a la correlación entre educación general y afinidad artística asumida por los dos sociólogos.

En conclusión, la edad, las preferencias por determinadas formas de arte, las expectativas hacia la visita en general, y más específicamente la obra de arte en sí misma (contenido/tema, técnica, composición, significado), su ubicación y presentación, así como la respuesta emocional instigada en el espectador, resultaron entre los factores esenciales que influyeron en el juicio de los visitantes del museo hacia la intervención de Solakov. En cambio, la información previa sobre la obra y la exposición dada solo a una parte de los participantes a la encuesta (divididos entre “informados/no informados”), resultó no tener un impacto particular en el reconocimiento de la calificación de obra de arte de “*A Label Level, 2009*”. Sorprendentemente, la instrucción de tipo pedagógico pareció tener casi una influencia negativa en algunos casos, eliminando las expectativas y el deseo de experimentar libremente la obra.

Por último, si por un lado los enfoques teóricos sobre el 'devenir del arte' en la sociología cultural de los años 60-80 se han centrado principalmente en el sistema del arte, y en el impacto generado por sus profesionales en la validación social de la obra de arte, en el proyecto *eMotions*, los investigadores se centraron en el juicio del visitante en esta validación³²⁶. Y esto no es un caso: en una época en la cual el protagonista absoluto de la institución museística ya no es el curador, sino el visitante, la formulación del juicio estético no puede prescindir de su perspectiva.

³²⁵ Bourdieu, P. y Darbel, A. (1966). *L'amour de l'art: Les musées et leur public*. Paris: Les Éditions de Minuit.

³²⁶ No obstante, es oportuno precisar que los investigadores del proyecto señalaron también la necesidad de profundizar el discurso, ya que sus hallazgos se basaron solo sobre una obra en particular, la de Solakov, en el contexto de una sola exposición, y, por lo tanto, hay un alcance limitado para las generalizaciones.

3.2 La exposición: un contexto físico simbólico y relacional.

El museo y las exposiciones constituyen el vehículo principal que conecta al espectador con la obra, tanto físicamente como intelectualmente. Los museos ofrecen un escenario en el cual cognición, afecto, contexto social y entorno/medio ambiente están completamente integrados³²⁷ en narrativas que utilizan objetos de arte como elementos en la historia que cada institución propone a su audiencia³²⁸.

Sin embargo, hay muchos factores que influyen en su función de vehículo o de puente, y determinan límites y potencialidades de la relación entre público y obras.

El contexto de los museos de arte contemporáneo presenta frecuentemente el contraste entre la aspiración de ofrecer propuestas expositivas que favorezcan la libertad de pensamiento y la frustración determinada por las incomprendiones de los visitantes tanto del contexto expositivo como de las obras. ¿Cuales son los aspectos que influyen esta compleja relación entre visitantes y obras de arte contemporáneo? ¿Cuáles son las eventuales diferencias en la construcción de esta relación respecto a otros tipos de colecciones?

En el curso de este estudio se han encontrado algunos aspectos generales que han resultado comunes entre distintas experiencias de exposiciones de arte contemporáneo, pero es oportuno considerar que cada institución y exposición tiene también sus propias especificidades que tienen siempre el impacto mayor, junto con el contexto inicial en el cual se encuentra la institución (la región, el país, la ciudad, el territorio circundante, etc.). Sin embargo, estos aspectos han resultado entre los más significativos en los desafíos presentados por las exposiciones de obras de arte contemporáneo:

- El uso del espacio expositivo: una dimensión física real, simbólica y relacional.

³²⁷ "Museums offer a setting in which cognition, affect, social context, and the environment are fully integrated, making them ideal places for thinking in the wild". Ritchhart, R. (2007). "Cultivating a Culture of Thinking in Museums" en *Journal of Museum Education*, Vol. 32, N. 2, p.137-154 (p.139). En el texto Ritchhart hace referencia en nota al texto de: John H. Falk y Lynn D. Dierking, "School field trips: assessing their long term impact," *Curator* 40 (1997): 211-18.

³²⁸ "Art exhibitions are, as Ferguson emphasizes, "narratives which use art objects as elements in institutionalized stories that are promoted to an audience." En: Sitzia, E. (2016). *Op. cit.*

- El visitante en el espacio real y en el espacio percibido: posibles dificultades de los públicos.
- El acceso a las colecciones y a los servicios ofrecidos.
- Las expectativas generadas en torno a las exposiciones.
- El acceso intelectual y emocional: lenguaje, situaciones etc.

Estos aspectos influyen en la visita a todos los tipos de museos y exposiciones, pero en el caso de los museos y exposiciones de arte contemporáneo algunas problemáticas resultan acentuadas y caracterizadas por valoraciones particulares, que evidencian la necesidad de no considerar ningún aspecto museológico y museográfico como obvio.



Fig. 63: Exposición *Lo spazio dell'immagine*, MAXXI, Roma, 2018. Visitantes y Asistentes de Sala. En el piso: Obra de Mario Airò, *Springadela*, 2000.

3.2.1 El espacio expositivo: cuestiones físicas y simbólicas.

En el ensayo “La Pintura del Espacio”, el artista Alonso Ikella se pregunta: “¿Es el espacio un contenedor? ¿Contenedor de qué? Imágenes, vivencias, otros espacios (...) El espacio no tiene por qué contener, con tener es suficiente.”³²⁹ Siguiendo esta reflexión del artista madrileño, se evidencia cómo, en la compleja relación entre conteniente y contenido que caracteriza el museo contemporáneo, la actual concepción del espacio expositivo corresponde a una realidad abierta y flexible, donde aspectos físicos y simbólicos dialogan constantemente.

El espacio expositivo no constituye solo un lugar físico en el cual se presentan las obras, sino también un contexto dinámico en el cual se desarrollan interacciones particulares entre lo que Aurora León (1988) define “un vacío ambientado y utilizado”³³⁰ y los dos elementos protagonistas de este estudio: las obras y los visitantes.

Existe una relación fuerte y vital entre una obra y el espacio que la rodea o en el cual está incorporada. Las obras viven y se alimentan tanto de su ubicación física como del complejo sistema de relaciones e interacciones que se genera a través de su presencia³³¹. Asimismo, la percepción del espacio es modificada por la presencia de una obra, y por los “efectos” que provoca al ser integrada en un contexto más amplio.

Al respecto, Napolitano (2017) recuerda cómo la presencia de la obra de Bernard Khoury *Derailing Beirut*, instalada en una escuela de Roma con la ocasión del proyecto expositivo y educativo del Museo MAXXI *Il museo tra i banchi di scuola*³³², transformó completamente el contexto escolástico, modificando los movimientos de los estudiantes en el espacio de la escuela y consecuentemente sus dinámicas socio-

³²⁹ Ikella, A. (2009). “La pintura del Espacio” en Cossio, S., Ikella, A., Rico, J.C. (eds) *La exposición de obras de arte. Reflexiones de una historiadora, un artista y un arquitecto*. Madrid: Silex Ediciones, p. 41-96 (p.44).

³³⁰ Aurora León define el espacio en este modo: “(...) el espacio, el vacío ambientado y utilizado, es el protagonista de la arquitectura en torno al cual giran las diversas funciones espaciales”. En: León, A. (1988). *Op.cit.*, p. 207.

³³¹ Napolitano, S. (2018). “Educare allo spazio costruito”. en Bilotta, S., Branchesi, L. y Curzi, V. (eds.) *Io capisco solo l'arte antica. Educare, Apprendere e interpretare al MAXXI*. Roma: Fondazione MAXXI, p.58-65 (p.64).

³³² Por más informaciones sobre el proyecto véase el análisis presentada en la última sección del cap. 5. de esta tesis “Compartir para conservar – conservar para compartir”.

comportamentales³³³.

Asimismo, como se verá en el capítulo siguiente, el contexto diferente en el cual fue instalada la obra de Anish Kapoor *Dirty Corner*, antes en Milán en 2011, y sucesivamente en los jardines de Versalles en 2015, cambió la interpretación de la obra y consecuentemente su identidad, transformada por las reacciones violentas de una parte del público francés, que se concretaron en actos vandálicos³³⁴.

Estos dos ejemplos, si bien de entidad muy diferente, y si bien se refieren a espacios que se encuentran fuera de la especificidad del contexto museístico, ofrecen la oportunidad de reflexionar sobre el efecto determinado por cualquier espacio expositivo sobre las obras y al revés sobre el posible impacto de las obras en la modificación de un espacio y en las acciones de las personas involucradas con ese espacio.

En el espacio expositivo de un museo hay la posibilidad de determinar artificialmente situaciones particulares donde la obra ocupa el espacio con su presencia física y el aura que emana³³⁵, y el espacio penetra en la obra a través de sus características y de la atmosfera que produce. Existe una cantidad infinita de opciones posibles con respecto a como dejar que el objeto comunique poéticamente su presencia y a como facilitar la creación de una atmosfera particular, mediante el uso de técnicas museográficas, que incluyen la organización del espacio alrededor del objeto³³⁶, a través de una composición de llenos y vacíos, peso y ligereza, luces y asombras³³⁷. Todos estos elementos, tanto internos como externos a las obras (a través de la iluminación, los soportes, las vitrinas, los atriles, los paneles y otros elementos de sujeción, las dimensiones y el decorado de las salas, los recorridos, etc.³³⁸), trazan los

³³³ Napolitano, S. (2018). *Op.cit.*, p.64.

³³⁴ En propósito véase: Verbeeck, M. (2016). "There is nothing more practical than a good theory: Conceptual tools for conservation practice" en *Studies in Conservation* Vol. 61, p. 233-240.

³³⁵ Sobre el *aura* producido por la obra de arte véase: Benjamin, W. (2000). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.

³³⁶ Bjerregaard, P. (2014). "Dissolving objects: Museums, atmosphere and the creation of presence" en *Emotion, Space and Society*. Vol 15. <http://dx.doi.org/10.1016/j.emospa.2014.05.002>.

³³⁷ Benedetti, J., Fuk. (2018) "Le carte di Maria Lai. Un'opera e uno strumento educativo per l'arte e l'architettura" en Bilotta, S., Branchesi, L. y Curzi, V. (eds.) *Io capisco solo l'arte antica. Educare, Apprendere e interpretare al MAXXI*. Roma: Fondazione MAXXI, p. 74 – 81 (p.76-78).

³³⁸ Arrieta Urtizbera, I. (2015). "El complicado arte de exponer" en id. *El desafío de exponer. Procesos y retos museográficos*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsiti-

confines del espacio expresivo del arte y lo físico de la experiencia³³⁹, llegando a constituir la gramática del particular encuentro entre obra y espacio expositivo.



Fig. 64: Exposición *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, MAXXI, Roma, 2019.

tatea, p. 11-21 (p. 17).

³³⁹ *Ogni opera d'arte ha innanzitutto bisogno di un proprio spazio, che le permetta di respirare. Essenziale è anche la configurazione di luci e ombre, trattate qui come fossero materia tangibile (...) Luce interna alla figurazione e luce esterna all'opera sono messe sullo stesso piano; intrecciando i confini dello spazio espressivo dell'arte con quelli dello spazio fisico dell'esperienza. Attraverso i "luoghi simbolici" si riconosce insomma un valore poetico anche all'allestimento delle opere, che viene considerato al pari dei caratteri interni della composizione come leggerezza, peso, pieno e vuoto.* En: Benedetti, J., Fuk. (2018). *Op.cit.*, p. 77.

3.2.2 El valor y significado atribuido a los objetos, a las personas, y al contexto que las hospeda.

El uso del espacio también comunica los valores atribuidos a los objetos, a las personas, y al mismo contexto que las hospeda.

Al respecto, Bjerregaard atribuye un valor particular a la atmósfera que se crea en el espacio expositivo a través de la particular alquimia entre visitantes y objetos, perceptores y percibidos y la “realidad común” que ocupan³⁴⁰. En esta perspectiva, el valor de la “atmósfera” sería el principal, y lo que determina el rol jugado por los objetos y los visitantes:

“Objects are obviously essential to museums, but the question is whether the objects, and the stories they carry, are the main media of museum experience. In all our concern with objects we have to a certain degree neglected the role of space as a focal point for understanding museum experience. Attending to a space we are let to consider the power of atmosphere (...).

Somehow, this atmosphere also seems to dissolve the individual objects at display allowing them to become part of the general experience of space.

In terms of the status of the object this means that while we conventionally have focused on the object as an enclosure, a finished entity to be interpreted as a complete work, an attention to atmosphere should point our focus to the object as a physical extension in space. The object is, thus, not characterized by what it ‘contains’, but by the way it radiates into space, by its ecstasies (Bohme, 1993:120-2).”³⁴¹

³⁴⁰ T.A.: “La atmósfera caracteriza un estado de ser donde los humanos y los objetos, perceptores y percibidos, ocupan “una realidad común”. Bjerregaard, P. (2014). *Op.cit.*

³⁴¹ T.A.: “Los objetos son obviamente esenciales para los museos, pero la pregunta es si los objetos y las historias que llevan son los principales medios de la experiencia del museo. En toda nuestra preocupación por los objetos, hemos descuidado hasta cierto punto el papel del espacio como punto focal para la comprensión de la experiencia del museo. Al atender un espacio, se nos permite considerar el poder de la atmósfera (...)

De alguna manera, esta atmósfera también parece disolver los objetos individuales en exhibición, lo que les permite convertirse en parte de la experiencia general del espacio.

En términos del estado del objeto, esto significa que si bien nos hemos enfocado convencionalmente en el objeto como un recinto, una entidad terminada para ser interpretada como un trabajo completo, y la atención a la atmósfera debería apuntar nuestro enfoque al objeto como una extensión física en el espacio. El objeto, por lo tanto, no se caracteriza por lo que “contiene”, sino

La posición de Bjerregaard resulta interesante porque, si bien por un lado parece disminuir el valor de los objetos y de las obras en una visión aplastada de sus especificidades, por el otro acaba por valorarlas. De hecho, buscando evidenciar la “extensión física” del objeto y su forma de “irradiarse” en el espacio, en realidad afirma la importancia de la identidad del objeto, constituida por sus formas, materiales y composición. Es el particular conjunto de múltiples elementos que componen la obra que permite que el objeto “irradie” algo en el espacio, y sus diferentes niveles de permeabilidad con el contexto que lo rodea.



Fig. 65: Exposición *Grrr...Powerful Animals Worldwide*, Museo Nacional de Etnología - Museum Volkenkunde, Leiden, Países Bajos, 2015-2016.

En el caso de las colecciones etnográficas, arqueológicas, naturales o históricas, se ha teorizado bastante sobre los beneficios de la creación artificial de una atmósfera, determinada sobretudo por particulares estrategias museográficas y entendida como un elemento que puede facilitar una relación más fluida entre sujetos y objetos³⁴².

por la forma en que se irradia al espacio, por sus éxtasis (Bohme, 1993: 120-2). En: Bjerregaard, P. (2014). Op.cit.

³⁴² Al respecto, un ejemplo interesante puede ser ofrecido por las exitosas estrategias museográficas del Museo Nacional de Etnología en Leiden, en los Países Bajos, que se caracterizan

En el caso de las exposiciones de arte contemporáneo puede en cambio ocurrir que el rol jugado por las obras en la creación de una “atmósfera” sea particularmente fuerte y que las estrategias museográficas puedan ser en cierta medida sometidas a las obras³⁴³.

Esto puede ocurrir por distintas razones: la “atmósfera” de muchos museos de arte contemporáneo está todavía influenciada por el concepto del “cubo blanco”, que constituye una estrategia museográfica donde las obras están presentadas frecuentemente como elementos únicos en el espacio, universos particulares dentro de la galaxia más grande de la exposición.

En comparación con exposiciones de otros tipos de colecciones, además, la intencionalidad del artista juega un rol muy importante, no solo respecto al significado de la obra misma en relación con el espacio que la rodea, sino también con respecto a la razón de ser de la obra; el artista en muchos casos crea su obra para que sea ubicada en un espacio público o privado y para que sea disfrutada por un público amplio³⁴⁴.

Con esto no se quiere decir que los artistas renacentistas, barrocos o románticos por ejemplo no producían para un público, pero su producción estaba vinculada a las necesidades de un público aristocrático, eclesiástico o burgués; el progresivo proceso de concienciación del artista y de su rol en la sociedad a lo largo del siglo XXI, junto con el proceso de supuesta “democratización de la cultura” (todavía más ideal que efectivo), tiene sus consecuencias tangibles tanto en la naturaleza de las obras como en el uso del espacio expositivo.

En muchos casos las obras de arte contemporáneo ocupan el espacio siguiendo la intencionalidad del artista, también con respecto a su montaje. El artista puede comunicar o ser consultado sobre la posición

por la realización de situaciones inmersivas y fuertemente contextualizadas en sus exposiciones.

³⁴³ Con esto no se quiere generalizar, ya que puede ocurrir también en el caso de colecciones de otro tipo, al exponer objetos u obras de gran tamaño, o con contenidos particulares u desafiantes. Sin embargo, es muy frecuente que las obras de arte contemporáneo sean particularmente evocadoras por sí mismas, determinando atmósferas y contextos a partir de sus características materiales y contenidos desafiantes. En propósito, Stizia evidencia también como las narrativas de las exposiciones de arte contemporáneo son muy diferentes por otros tipos de narrativas, ya que rara vez son “inmersivas”, y dejan que la obra emerja con toda su fuerza. En propósito véase: Stizia, E. (2016). *Op.cit.*

³⁴⁴ “Some objects were intended to be artworks, and are usually also meant to be moved into a museum or an art gallery”. En: Gartus, A., Klemer, N. y Leder, H. (2015). “The effects of visual context and individual differences on perception and evaluation of modern art and graffiti art” en *Acta Psychologica*, Vol. 156, p. 64–76.

ocupada por su obra en el espacio expositivo, o sobre la interacción física y conceptual de la misma con el público o con otras obras, y sobre muchos otros aspectos.



Fig.66: Doris Salcedo, *A flor de piel*, 2013, Alexander and Bonin, New York.



Fig.67: Cai Guo-Qiang, *Head On*, 2006. 99 replicas de lobos en dimensión natural y estructura de vidrio, Guggenheim Museum, Bilbao.

3.2.3 El visitante en el espacio real y en el espacio percibido.

En el espacio se encuentra también el visitante, el protagonista del museo contemporáneo, que se relaciona con la particular situación creada por la interrelación entre espacio y obras.

Existe una extensa literatura de museografía sobre el impacto del diseño de las exposiciones en la experiencia de los visitantes y, consecuentemente, en su percepción del espacio y de las obras.

En el espacio, a pesar de la mirada, también el cuerpo se mueve³⁴⁵, y esto determina que el visitante pase del "acto de ver", para llegar a la "experiencia multisensorial del percibir"³⁴⁶. El visitante ya no es un consumidor de la imagen, sino un actor, un agente "activo" que construye la imagen en armonía con el contexto que lo rodea³⁴⁷.

En particular, las modalidades de movimiento de los visitantes en el espacio pueden ser determinadas tanto por sus propias necesidades, como por las necesidades expresivas de las obras, o de la institución que las expone. Entre estas destacan: las necesidades de descanso de los visitantes dentro de la experiencia física e intelectual de la exposición, la necesidad de las obras de tener espacio suficiente para "respirar" y comunicar con los visitantes, las necesidades de la institución de guiar a los visitantes en el recorrido físico y conceptual de la exposición.

³⁴⁵ "In uno spazio, insieme allo sguardo anche il corpo si muove". Benedetti, J., Fuk. (2018). *Op.cit.*, p.78.

³⁴⁶ (...) dall' "atto del vedere", per approdare all' "esperienza multisensoriale del percepire". Mari Ribas, B. *Cube vs Box. Evoluzione dei comportamenti e delle architetture espositive*, in "Come sarà il museo del futuro? Lezioni di Museografia contemporanea, atti del convegno, Roma 2011. p. 36, citado por Napolitano, S. (2018). *Op.cit.*, p.62.

³⁴⁷ "Il visitatore non è più un consumatore dell'immagine, bensì un attore, un agente 'attivo' che costruisce l'immagine in sintonia con quella della città intorno." B. Mari Ribas, B. *Cube vs Box. Evoluzione dei comportamenti e delle architetture espositive*, in "Come sarà il museo del futuro? Lezioni di Museografia contemporanea, atti del convegno, Roma 2011.p. 36, citado por Napolitano, S. (2018). *Op.cit.*, p.62.

3.2.4 La necesidad de descanso de los visitantes: sobre el concepto de “Museum Fatigue”.

El tema del cansancio de los visitantes y de sus posibles dificultades de movimiento entre barreras expositivas y posicionamiento de las obras fue introducido ya al inicio del siglo XX por Benjamin Ives Gilman³⁴⁸, a través de su teorización del concepto de “museum fatigue”, que ha sido estudiado y desarrollado en numerosas reflexiones museográficas y museológicas hasta hoy.

En principio Gilman había tomado algunas fotografías con el objetivo de determinar el esfuerzo muscular requerido al visitante que decidía visitar una exposición siguiendo el recorrido, así como estaba pensado por los curadores. Para sacar estas fotografías, Gilman pensó en una serie de preguntas relativas a objetos expuestos en posiciones muy diferentes, y las propuso a un visitante, requiriendo que mantuviera la posición necesaria para poder responder oportunamente a las preguntas. Las fotografías obtenidas indicaron cómo el posicionamiento de los objetos y las barreras requerían particulares contorsiones y un esfuerzo muscular notable, constituyendo efectivamente una barrera para el adecuado disfrute de la exposición³⁴⁹.

Con respecto a este primer enfoque propuesto por Gilman, y siguiendo las reflexiones de otros autores³⁵⁰, hoy con el término “museum fatigue” se ha llegado a identificar un fenómeno bastante complejo, que se presenta como una genérica y progresiva disminución del interés del visitante durante la visita a la exposición³⁵¹; este fenómeno, además,

³⁴⁸ Benjamin Ives Gilman (1852–1933), nombrado “secretario” del Museo de Bellas Artes de Boston de 1893 a 1925, trabajó sobre todo como curador, bibliotecario, investigador, subdirector, director temporal y en muchos otros cargos. Gilman es particularmente conocido por su publicación *Museum ideals of purpose and method*, 1918, Order of the Trustees of the Museum at the Riverside Press, Cambridge. En esta publicación pionera escribió sobre la importancia para los museos de arte de exhibir obras maestras de arte, no reproducciones, y de facilitar la interacción del visitante con las obras; teorizó además sobre el rol de los docentes de los museos, acuñando esa palabra.

³⁴⁹ Gilman, B.J. (1916). “Museum Fatigue” en *The Scientific Monthly*, Vol. 2, No. 1, p. 62-74 <https://www.jstor.org/stable/6127> [consulta: 15 de noviembre de 2019]

³⁵⁰ Al respecto véase, por ejemplo: Robinson, E. (1928). *The behavior of the museum visitor*. (New Series No. 5 Monograph). Washington, DC: American Association of Museums; Melton, A. (1935). *Problems of installation in museums of art*. (New Series No. 14 Monograph), Washington, DC: American Association of Museums; Falk, J., Koran, J., Dierking, L., & Dreblow, L. (1985). “Predicting visitor behaviour”. *Curator: The Museum Journal*, 28, 249-257.

³⁵¹ En particular Davey (2005) define el concepto de “museum fatigue” como: “a term that

incluye una combinación de factores dependientes tanto del visitante como del entorno expositivo.



Fig. 68: GILMAN, B. I., “Museum fatigue”, en: GILMAN B. I. Gilman (Ed.), *Museum ideals of purpose and method*, Boston, Boston Museum of Fine Arts, 1918.

characterises decreased visitor interest towards exhibits as visits progress (...); y “a collection of phenomena that represent predictable decreases in visitor interest and selectivity either during entire visits, within smaller areas (such as exhibit galleries), or across a few successive exhibits. These changes are likely to be attributed to a combination of visitor factors (such as cognitive processing, physical fatigue, and individual characteristics), factors in the environment (such as exhibit architecture and the museum setting), and interaction between”. En: Davey, G. (2005). “What is Museum Fatigue?” en *Visitor Studies Today*, Vol. 8, N. 3. p. 17-21.

Las investigaciones en el sector de la psicología cognitiva en general y de Bitgood en particular³⁵², resultan significativas por asociar la progresiva pérdida de interés con: fatiga física de varios tipos³⁵³, fatiga mental debida a una sensación de saciedad de estímulos recibidos por los objetos, distracción sensorial, carga cognitiva, o sea la cantidad de trabajo mental necesario para procesar la información, eventual sobrecarga de información, en el caso de que el visitante no tenga posibilidad de seleccionar lo que prefiere conocer entre muchos contenidos, y dificultades causadas por la elección selectiva, que ocurre cuando dos estímulos compiten por la atención, y solo uno es seleccionado o elegido según el valor percibido.

Para complicar aún más las cosas, cada uno de estos fenómenos puede interactuar con otros. Por ejemplo, si el visitante está físicamente fatigado y tiene un nivel de energía más bajo, esto influye en las opciones que selecciona y en la rapidez con la cual se “sacia” de los objetos exhibidos.

También factores de diseño de la exposición, considerados por la perspectiva de la psicología cognitiva, concurren en cierto modo en explicar la variación de interés, aunque no necesariamente constituyen el factor determinante en el cansancio general de los visitantes. Estos incluyen por ejemplo el equilibrio entre espacios llenos y vacíos, tamaño de las salas, contraste con el fondo del escenario, características sensoriales (sonido, olfato o tacto), iluminación y ubicación de la línea de visión³⁵⁴.

³⁵² En propósito véase: Bitgood, S. (2009). “When is “museum fatigue” not fatigue?” *Curator: The Museum Journal*, 52(2), 193-202; Bitgood, S. (2009). “Museum fatigue: A critical review”. *Visitor Studies Journal*, 12(2), 93-111; Bitgood, S. (2009). “Museum fatigue: A new look at an old problem”. *Informal Learning Review*, July-August Issue; Bitgood, S. (2013). “Chapter 14: Phenomena associated with decreases in visitor attention” en *Attention and Value: Keys to Understanding Museum Visitors*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, p. 155-165; Bitgood, S. (2013). “Looking back at Melton: Gallery density and visitor attention”. *Visitor Studies Journal*, 16(2), 217-225.

³⁵³ Los síntomas más conocidos y experimentados por todos los que en su vida han visitado un museo o un espacio expositivo son dolor en los pies después de caminar y estar de pie durante horas, visión borrosa ya que todas las pinturas comienzan a verse iguales, y, en el caso haya un guía, un zumbido distintivo en los oídos cuando la voz comienza a sonar monótona. Estos síntomas se reflejan en una forma de caminar cansada, cruzando las galerías, sin realmente pararse para ver nada en particular. Los síntomas se encuentran escritas en: Holloway, K. (2019). “This Is Your Brain On Art” en *Museum Hack* <https://museumhack.com/brain-on-art/> [consulta: 20 de noviembre de 2019]. Al respect véase también: Bitgood, S. (2013). “Chapter 14: Phenomena associated with decreases in visitor attention” en *Attention and Value: Keys to Understanding Museum Visitors*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, p. 155-165.

³⁵⁴ Davey (2005), reconduce todos estos factores a los estudios de: Melton, 1935; Screven, 1974; Bitgood, 1989; Bitgood y Patterson, 1993; Ogden, Lindburg y Maple, 1993; Bitgood,

Además, como se ha visto anteriormente en este capítulo, hay otros atributos del visitante que influyen en la forma en que las personas interactúan con las exposiciones; algunas exposiciones podrían atraer a grupos específicos y los visitantes difieren ampliamente tanto en sus experiencias pasadas, intereses, capacidades intelectuales, como en sus características sociodemográficas. Sin embargo, resulta que estos aspectos juegan un rol menor en determinar la sensación de cansancio, ya que los visitantes “fatigados” muestran rasgos similares y predecibles a pesar de las grandes variaciones en sus características demográficas, culturales o de otro tipo.

En conclusión, por lo que emerge de los estudios especializados, con “museum fatigue” se considera un conjunto de fenómenos predecibles, que se presentan de forma progresiva con el avanzar de la visita³⁵⁵; las causas y la importancia de estos fenómenos difieren según el escenario, pero lo que resulta evidente es que dependen de la interacción entre aspectos pertenecientes a los visitantes y factores ambientales (diseño de la exposición).

Conocer el tema de la “museum fatigue” tiene una gran importancia para los museos, ya que el cansancio de los visitantes influye en la medida en que estos se involucran con las exposiciones, y puede afectar el aprendizaje de los contenidos que se procura proponer al público. Sin embargo, encontrar una solución para este conjunto de fenómenos no es sencillo, y resulta evidente la necesidad de una mayor colaboración y integración entre los estudios de psicología cognitiva, estudios de visitantes, museología y museografía.

Hoy la propuesta museística se ha expandido y diferenciado mucho, y es posible que, además de las causas mencionadas anteriormente, uno de los factores principales del cansancio y sentido de saturación de los visitantes sea propiamente la cantidad y variedad de la oferta cultural.

2002. En: Davey, G. (2005). *Op.cit.*, p. 17-21.

³⁵⁵ En particular algunos estudios buscan determinar el marco temporal dentro del cual el fenómeno se presenta, pasando de un alto nivel de interés inicial hacia una progresiva disminución de las capacidades de atención, llegando finalmente a un nivel de saturación que, según algunos autores, ya se manifiesta después de los primeros 30-45 minutos. Al respecto Davey (2005) reporta como ya en 1985 Falk, Koran, Dierking and Dreblow condujeron un estudio en el Florida State Museum of Natural History, a través del cual descubrieron que el interés de las personas permanecía constante durante aproximadamente 30 minutos, con movimientos lentos y observación de las vitrinas al inicio de la visita, y un comportamiento progresivamente más selectivo con el avanzar de la visita (indicativo de un interés disminuido hacia las exhibiciones). Asimismo, el autor señala las investigaciones de Beverly Serrell, quien, a través de un estudio sobre más de 100 exposiciones, demostró como los visitantes tienen un período de tiempo limitado después del cual disminuye su interés por las exhibiciones. Por más informaciones véase: Davey, G. (2005). *Op.cit.*

Sobretudo en los museos de gran tamaño, los visitantes están estimulados por una gran cantidad de actividades y exposiciones, entre las cuales primero tienen que seleccionar las que quieren probar, y sucesivamente caminar recorridos largos o que no ofrecen suficientes situaciones de descanso.

Otro factor que posiblemente influye en el cansancio de los visitantes es la presencia misma de una cantidad de personas encontradas en los recorridos expositivos de algunos museos. Una visita al Louvre, al MOMA o al Pompidou, puede resultar particularmente extenuante no solo por todos los factores mencionados anteriormente, sino también por la circulación de un gran número de personas que quieren ver las mismas obras y necesitan cuidar sus movimientos y su forma de caminar por las salas para verlas o para no impedir la visual a los otros visitantes³⁵⁶. Para ver una obra, la presencia de otras personas y la comprensión de nuestras y sus necesidades puede resultar pesada a lo largo de varias horas. Además, el turismo masivo ha introducido recorridos turísticos que, en algunos casos, no limitan la visita a un único museo, sino que proponen la visita de múltiples instituciones culturales en el mismo día, trayendo a visitantes ya cansados antes de entrar al museo.

Si a principios del siglo Gilman se había preocupado de fotografiar las personas en posiciones incómodas para observar las obras, hoy el fotógrafo austriaco Stefan Draschan ha realizado un estudio de fotografías de personas cansadas que duermen en las galerías de distintos museos³⁵⁷, que bien representan los efectos actuales de la *museum fatigue* sobre los visitantes de algunos grandes museos.

³⁵⁶ En propósito véase la sección de esta tesis dedicada a las personas que tropiezan contra de las obras en el cap. 4 y las entrevistas con Veronique Sorano Stedamn y Jorge Gomez García Tejedor en Anexos.

³⁵⁷ El fotógrafo Stefan Draschan ha sido contactado por correo en el curso de la investigación y se ha demostrado disponible con las fotos y interesado en el tema de la tesis: LENS CULTURE/STEFAN DRASCHAN: <https://www.lensculture.com/projects/342516-people-sleeping-in-museums> [consulta: 30 de noviembre de 2019]. <https://www.tumblr.com/privacy/consent?redirect=https%3A%2F%2Fpeoplesleepinginmuseums.tumblr.com%2F> [consulta: 17 de noviembre de 2019]



Fig. 69: Stefan Drashan. *People sleeping in museums series*, diciembre 2015.



Fig. 70: Stefan Drashan. *People sleeping in museums series*, noviembre 2019.

3.2.5 Las necesidades de la institución de guiar los visitantes en el recorrido expositivo.

El espacio en los museos de arte contemporáneo constituye una dimensión particularmente mueble, donde las paredes del espacio expositivo se construyen, se destruyen y cambian de posición según las distintas necesidades de cada exposición. Este aspecto influye en la percepción que un visitante habitual de un museo pueda tener del espacio expositivo, haciendo que cada visita se convierta en una experiencia única no solo debido a las obras presentadas, sino también por situar al visitante en un contexto nuevo, en el cual mantener un punto de vista en constante estado de alerta.

En muchos casos los espacios se transforman por la voluntad de los curadores de delimitar áreas diferentes de la exposición, en las cuales los visitantes pueden encontrar contenidos diferentes o interactuar con las obras de una forma diferente.

Es el caso de la exposición *Piero Gilardi. Nature Forever*, realizada por el museo MAXXI de Roma en 2017, donde las obras fueron posicionadas en zonas distintas del espacio expositivo, divididas entre interactivas, no interactivas, y semi-interactivas. Estas zonas estaban claramente divididas a nivel arquitectónico, indicadas por los textos a pared, y diferenciadas por estrategias museográficas particulares. En particular, el área dedicada a las obras interactivas estaba caracterizada por la presencia de hierba artificial en el piso, con el doble objetivo de indicar un área lúdica, y al mismo tiempo de contextualizar los contenidos de las obras, todas producidas aproximadamente en el mismo periodo del artista. Asimismo, el área dedicada a las obras no interactivas se distinguía por la ausencia de la hierba artificial, y por la presencia de señales separadores en el piso, que hubieran tenido que desalentar la tentación de los visitantes de tocar las obras más antiguas de los años '60 y '70 en poliuretano expandido. El uso del espacio pensado por los curadores buscaba por lo tanto conciliar necesidades físicas con las simbólicas, ya que también la producción de estas obras se refería a épocas distintas en la carrera del artista.



Fig. 71: Exposición *Nature Forever*. Piero Gilardi, MAXXI, Roma, 2017. Sección obras interactivas.



Fig. 72: Exposición *Nature Forever*. Piero Gilardi, MAXXI, Roma, 2017. Sección obras no interactivas.

No obstante, no todos los visitantes entendieron la separación entre zonas interactivas y no interactivas, dependiendo de dónde empezaban el recorrido. De hecho, en el caso de que empezaran el recorrido por la zona interactiva, seguían buscando obras con las cuales interactuar físicamente, también cuando no estaba permitido; y en el caso contrario, o sea que empezaran por las obras no interactivas, no siempre entendían que si podían interactuar en la zona sucesiva³⁵⁸.

En principio los visitantes responden instintivamente a su entorno y a los estímulos que reciben. Según Bitgood (2015), moverse eficientemente es una fuente de evidencia del comportamiento inteligente de los humanos y muchas otras especies y, si los visitantes no hacen lo que el diseñador planeó, es más probable que sea una falla en el diseño en lugar de una respuesta arbitraria por parte de los visitantes. De hecho, los visitantes intentan dar sentido a lo que ven y responden en consecuencia, siguiendo un principio de “conservación de energía”³⁵⁹, mientras caminan por las exposiciones y otros lugares públicos.

Esto quiere decir que, entre las motivaciones para el movimiento y la circulación de los visitantes, a pesar de su voluntad de acercarse a algo de interés y llegar a un destino deseado, se manifiesta también el deseo de disfrutar el recorrido sin estar fatigados. Los visitantes generalmente se mueven de una manera que requiere la menor cantidad de pasos, evita el retroceso, incluso si el retroceso es necesario, y responden a las características del entorno en la medida en que estas están claramente establecidas, o sea sin situaciones "aleatorias", opciones de ruta que compiten entre sí mismas o con la participación en el contenido de la exhibición, secciones dispersas por los espacios abiertos de una sala de exhibición, y zonas en las cuales los visitantes tienen que retroceder para ver todos los objetos de exhibición³⁶⁰.

³⁵⁸ Estas informaciones han sido confirmadas en el curso de la entrevista con los asistentes de sala, realizada el 6 de diciembre 2019, y reportada en Anexos, y en la entrevista con los visitantes realizada el 20 de junio de 2017, de la cual se ha realizado el video.

³⁵⁹ Bitgood, S. (2015). “How Pelicans Fly And Visitors Walk” en *Jacksonville State University InterpNEWS*, Sept-Oct Issue.

³⁶⁰ Bitgood, S. (2015). *Op.cit.*

3.2.6 La necesidad de las obras de tener espacio suficiente para “respirar” y comunicar con los visitantes.

En el mismo año de la exposición de Piero Gilardi, el MAXXI inauguró también una nueva exposición de la colección permanente, titulada “*The Place to Be*”, en ocasión de la cual fue realizado el *Wall Drawing #1153 Ripples* de Sol Lewitt. Esta obra monumental ocupa una pared del museo inmensa y, para verla, los visitantes necesitan moverse adelante y detrás en frente de la misma, para apreciar los efectos de luces y sombras creados por los garabatos que corren en la pared cambiando su densidad y determinando el dibujo final.

Este ejemplo ofrece la ocasión para reflexionar sobre la necesidad de la obra de espacio para “respirar” y comunicar a los visitantes tanto su aspecto total, como sus características peculiares, y sobre las necesidades de movimiento de los visitantes para ver la obra desde distintos puntos de vista.

La experiencia del espacio es siempre dinámica: nunca se puede reducir a un único punto de vista o a una sola imagen³⁶¹, y en este sentido la artista italiana Maria Lai sugiere que cada obra tiene siempre dos puntos de vistas privilegiados, que facilitan su lectura, y que siempre son diferentes en cada obra³⁶². Además, Lai sugiere que exista una constelación de categorías a través de las cuales se pueda “leer” una obra de arte, y que estas correspondan a: material; línea, plano, volumen; estructura; luz, sombra, color; ubicación; ritmo; realismo, abstracción; ubicación histórica y temas de actualidad; interpretación³⁶³. Cuanto más el visitante sea puesto en condición de usar estas categorías, tanto más sus posibilidades de aprender y disfrutar la experiencia expositiva serán ampliadas.

Asimismo, la presencia de otras obras en el mismo espacio ocupado por obras que condicionan fuertemente los movimientos de los visitantes como es el caso del *wall drawing* de Sol Lewitt, puede constituir un

³⁶¹ Benedetti, J., Fuk. (2018). *Op.cit.*, p.78.

³⁶² Este concepto ha sido aprendido en el curso de formación MAXXI Know How – “Oggi al museo. Educare, apprendere, interpretare”. 19-24 marzo 2018.

³⁶³ En particular Lai creó un juego de cartas a partir de estas categorías, desarrollado propiamente con el objetivo de ofrecer herramientas didácticas para los docentes de arte. Por mas informaciones sobre las categorías desarrolladas por Lai y el juego de cartas véase: Benedetti, J., Fuk. (2018). *Op.cit.* p.74.

ulterior desafío expositivo e interpretativo, que obliga a la planificación de una “economía” de los espacios expositivos que ponga en el centro la relación entre obras y visitantes, antes que la relación entre obras y obras.



Fig. 73: Sol LeWitt, *Wall Drawing #1153 Ripples*, Rome, MAXXI, noviembre 2017.

3.3 Especificidad de las exposiciones de arte contemporáneo: posibles barreras sociales.

3.3.1 El acceso a las exposiciones y a los servicios ofrecidos.

Al visitar los museos y las exposiciones de arte contemporáneo los diferentes tipos de público pueden encontrar potenciales obstáculos “sociales” a los cuales en cierta medida corresponden los obstáculos simbólicos relacionados con los varios tipos de capital teorizados por Bourdieu (el capital cultural, social y económico)³⁶⁴.

Entre los factores que en general pueden inhibir el acceso físico al museo Schmilchuk (2017) destaca los horarios limitantes, las eventuales dificultades generadas por la ubicación geográfica del museo y las conexiones de transporte para ir a visitarlo; la presencia o carencia de elementos para personas con discapacidades visuales, auditivas y físicas, como rampas, elevadores, sillas de ruedas, y medios de comunicación e información alternativos. Además, destaca los eventuales obstáculos financieros, como los precios de entrada, la cafetería y de la tienda del museo, en el caso de que estos no sean accesibles para gente de bajos recursos y para las familias³⁶⁵.

Estos factores, si bien básicos y comunes a todos los museos, están mencionados a menudo en los estudios de público por tener una cierta incidencia en la accesibilidad al museo y en la motivación en visitarlo. Entre estos, el financiero asume fácilmente un significado simbólico en el caso de los museos de arte contemporáneo, los cuales están asociados con frecuencia al comercio de las obras y el mercado del lujo en general.

La vinculación con el mercado del lujo, no obstante sea presente en todos los sectores artísticos y culturales, en el caso de la producción artística contemporánea genera una cierta desconfianza, que puede levantar la hipotética pregunta abierta del visitante: ¿Vale la pena? O

³⁶⁴ Con respecto a los tipos de capital teorizados por Bourdieu, en particular véase la publicación: Bourdieu, P. (2001). “Las Formas del Capital” en *Poder Derecho y Clases Sociales*. Sevilla: Desclée, pp. 131-164.

³⁶⁵ Schmilchuk, G. (2017). “Dos caras de una moneda. Evaluar exposiciones y museos / conocer los públicos” en *Publicaciones Digitales ENCRyM*, p. 44-45. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11165> [consulta: 31 de julio de 2019]

sea, ¿vale la pena invertir recursos financieros, en el caso que el boleto tenga un precio elevado, para visitar una colección o una exposición que no se reconoce como parte de un bien común, sino de una propiedad de pocos?; ¿vale la pena llegar hasta el museo después de un largo trayecto para ver algo que es posible no se entienda?; ¿vale la pena superar eventuales obstáculos físicos para visitar una colección o una exposición de arte contemporáneo? ³⁶⁶.

Estas reflexiones, si bien se originan a partir de factores físicos, tienen mucho que ver con las expectativas generadas por los museos y relacionadas con los mismos, particularmente los de arte contemporáneo.

³⁶⁶ El curador italiano *Francesco Bonami* a propósito destaca cómo el enfoque sobre el espectador desarrollado entre los años '90 y 2000, y la expansión de la oferta de arte contemporáneo al público genérico impone una cierta responsabilidad en la respuesta a las expectativas generadas: *“si en la Bienal de 1993 se podía presentar la caja de zapatos vacía de Gabriel Orozco, sin preocuparse demasiado de lo que el público habría dicho, porque después de todo trabajábamos entre nosotros para tratar de convencernos y convencer a ese círculo de personas con quienes trabajábamos, hoy si no puedo hacer un puente entre la caja de zapatos de Orozco y el público me expongo no solo a las críticas sino a un verdadero linchamiento; porque si pago 18-20-30 euros para ir a ver a una gran exposición como la Bienal de Venecia y encuentro cosas que no se pueden explicar tengo derecho a quejarme”*.

(T.A.: *“se io nella Biennale 1993 potevo presentare la scatola di scarpe vuota di Gabriel Orozco e in fondo non preoccuparmi e nemmeno pensare a cosa il pubblico avrebbe detto, perché in fondo noi lavoravamo tra di noi, per noi, tentando di autoconvincerci e di convincere quel circolo di persone con cui lavoravamo, oggi se io non riesco a costruire un ponte fra la scatola da scarpe di Orozco e il pubblico mi espongo non solo tanto a delle critiche ma a un linciaggio vero e proprio; perché se io pago 18-20-30 euro per andare a vedere una grandissima mostra come la Biennale di Venezia e ci trovo delle cose che non sono spiegabili ho diritto di lamentarmi*).

En: *Francesco Bonami. The end of Contemporary Art*. Texto transcripto de la entrevista a Francesco Bonami realizada por Radicate.eu (una plataforma de entrevistas a curadores, artistas, directores de museos y estudiosos de arte contemporáneo, que analizan y profundizan cuestiones sobre el arte contemporáneo internacional. En: Radicate.eu, “Francesco Bonami. The end of Contemporary Art”. Vimeo <https://vimeo.com/132211290> [consulta: 3 de agosto de 2019]

3.3.2 Expectativas como factor que influencia la relación con las colecciones.

Las expectativas resultan un factor con un potencial tanto positivo como negativo en el desarrollo de la relación entre el público y las colecciones de arte contemporáneo.

La RAE define la expectativa como: esperanza de realizar o conseguir algo; posibilidad razonable de que algo suceda³⁶⁷. En el caso de los museos la expectativa puede ser creada con dos objetivos: el de atraer a un gran número de visitantes, y el de establecer un enfoque claro y distinto para el aprendizaje.

Las expectativas generadas con el fin de aumentar el número de visitantes se caracterizan por la tendencia a ofrecer al público información, respuestas a eventuales preguntas, y por atraerlo con una cantidad de imágenes difundidas a través de varios medios de comunicación. Particularmente, las estrategias de marketing y comunicación apuntan a la creación de historias de éxito, que motivan al público a visitar las exposiciones porque su fama las precede. El éxito es hoy frecuentemente un punto de partida antes que de llegada, afirma el curador italiano Francesco Bonami (2005), y las personas tienden a buscar confirmaciones y evitar la incertidumbre. Bonami, al comentar estas tendencias, evidencia:

“The culture of pre-cooking experience, instant success, entertainment, and reward is a dangerous one in which to live. This culture tends to consider viewers as idiots trapped in a confusing world, deprived of desires, curiosity, and needs. Even people working in museums admit that people fear museums. People fear art. So, the result is to feed them not what they truly crave – mystery and the unexpected – but the familiar – Picasso, Warhol, the Impressionist. People are served a prix fixe menu of experiences, images, words, and ideas. While they hunger for a vision, they are fed an explanation, and in the process their minds are slowly closed, no longer capable of experiencing visions.

(...) The task of a museum press office is to present a show as a success. Journalists want to know as much as possible in advance before they will enter a show. They do not want to be surprised.

³⁶⁷ Real Academia Española, Diccionario de la lengua española: “Expectativa” <https://dle.rae.es/?id=H11X80V> [consulta: 19 de septiembre de 2019]

Instead they simply want answers, their answers probably. Understanding is no longer an achievement but a demand to be met. Again, facing fear and doubt has been removed from contemporary experience.”³⁶⁸.



Fig. 74: MoMA, Visitantes sacando fotos a la *Noche estrellada* (1889) de Van Gogh, el 29 noviembre 2018.

³⁶⁸ T.A.: “La cultura de la experiencia previa a la cocción, del éxito instantáneo, del entretenimiento y la recompensa es peligrosa para vivir. Esta cultura tiende a considerar a los espectadores como idiotas atrapados en un mundo confuso, privado de deseos, curiosidades y necesidades. Incluso las personas que trabajan en museos admiten que las personas temen a los museos. La gente teme al arte. Por lo tanto, el resultado es darles de comer no lo que realmente anhelan: misterio e inesperado, sino lo familiar: Picasso, Warhol, los impresionistas. Las personas reciben un menú fijo de experiencias, imágenes, palabras e ideas. Mientras anhelan una visión, reciben una explicación, y en el proceso sus mentes se cierran lentamente, ya no son capaces de experimentar visiones”. En: Bonami, F., Rodrigues Widholm, J. y Van Eck, T. (2005). *Universal experience: art, life, and the tourist's eye*. [catálogo de exposición, Chicago, Museum of Contemporary Art, 12 febrero-5 junio 2005]. Chicago: Museum of Contemporary Art, p. 20,21.

Las expectativas creadas con objetivos “cuantitativos” o mejor “comerciales”, tienen inevitablemente la consecuencia de predeterminedar la que será tanto la experiencia estética como la de conocimiento de la exposición y de las obras de arte. Esto no excluye la posibilidad de sorprender, pero puede influir en la percepción del público al recibir la novedad, el cambio, lo que no estaba previsto.

En el caso de las exposiciones de arte contemporáneo, varios medios contribuyen a generar en los visitantes expectativas que coinciden con una aplastada idea de novedad y contemporaneidad, con la cual se justifica cualquier incompreensión en el encuentro con las obras.

El estudio *Mapping Interpretation Practices in Contemporary Art*, comisionado en 2006 por el Consejo de las Artes de Escocia³⁶⁹ evidencia una serie de factores que, según los participantes de la encuesta, serían en cierta medida “culpables” de generar asociaciones negativas con el arte contemporáneo. Entre estos, la representación del arte contemporáneo, difundida por los medios de comunicación, fue destacada como una fuente de burla que desvaloriza el trabajo de los artistas contemporáneos.

Este enfoque superficial, necesitaría ser superado a través de la creación de expectativas de tipo cualitativo, que prevén una estimulación dialéctica a través de herramientas útiles a la confrontación con las obras. Este tipo de expectativas ha sido teorizado eficazmente por Ritchhart (2007, 2008, 2011)³⁷⁰, y se puede concretar a través de los objetivos educativos específicos de docentes y de los profesionales mu-

³⁶⁹ *Practices in Contemporary Art*. A report for Engage Scotland Commissioned and funded by the Scottish Arts Council. Dr Heather Lynch May 2006. p.20. <http://www.scottisharts.org.uk/resources/publications/research/pdf/RES22%20Engage%20Scotland%20final%20report.pdf> [consulta: 18 de septiembre de 2019]

Esta investigación, a la cual nos referimos también en otras secciones de este apartado, fue emprendida por *Engage Scotland* con el fin de explorar nuevas formas de trabajar en el área de "Interpretación e intercambio de información en las artes visuales contemporáneas". El informe reportado aquí en particular tenía el objetivo de mapear algunas prácticas relacionadas con la interpretación de las obras y el acceso intelectual, usadas en los sitios que exponen arte contemporáneo en Escocia. En una perspectiva mas amplia, el trabajo apunta a estimular el debate sobre el papel y la función del arte contemporáneo para las personas que viven en el Reino Unido con diversas experiencias y valores sociales, políticos y culturales. El proyecto de investigación cualitativa se realizó principalmente a través de entrevistas y debates de grupo.

³⁷⁰ Ritchhart, R. (2007). "Cultivating a Culture of Thinking in Museums" en *Journal of Museum Education*, Vol. 32, N. 2, p.137-154; Ritchhart, R. y Perkins, D.N. (2008). "Making Thinking Visible" en *Educational Leadership*, Vol. 65, N. 5, p. 57-61; Ritchhart, R. et al (2011). *Making Thinking Visible*. San Francisco: Jossey-Bass.

seísticos involucrados.



Fig. 75: Janis Kounellis, *Untitled*, 1968. Tate Modern.



Fig.76: Visitantes en el MoMA frente a Mark Rothko, *No. 5/No. 22*, 1949-50.

Entre los objetivos educativos específicos hay el de difundir las peculiaridades de la producción artística contemporánea para comprender su lenguaje y poder entender e interiorizar su impacto social. Como nota Cozzi (2018):

È opinione comune che si possa capire solo l'arte antica, a dispetto di quella contemporanea, che è percepita come inarrivabile; perché l'arte e l'architettura contemporanee ci impongono sempre di prestare attenzione al significato e al processo oltre che all'oggetto ovvero alla parte formale dell'opera³⁷¹.

La gran diferencia entre los distintos procesos que están en la base de la generación de expectativas cuantitativas y cualitativas evidencia la dificultad de lograr un compromiso que permita la creación y la difusión de narrativas sobre el arte contemporáneo alternativas a las masificadas, y la promoción de un pensamiento crítico en un contexto más amplio del actual.

³⁷¹ T.A.: *Es una opinión común que solo se puede entender el arte antiguo, a pesar del contemporáneo, que se percibe como inalcanzable; porque el arte y la arquitectura contemporáneos siempre requieren que prestemos atención al significado y al proceso, así como al objeto o la parte formal de la obra.* En: Cozzi, G. (2018). "Progettare e Riprogettare. La pratica educativa al MAXXI" en Bilotta, S., Branchesi, L. y Curzi, V. (eds.) *Io capisco solo l'arte antica. Educare, Apprendere e interpretare al MAXXI.* Roma: Fondazione MAXXI, p. 66-73 (p.66).

3.3.3 Acceso intelectual y emocional.

En línea general, los límites de los visitantes en el *acceso intelectual* a las colecciones pueden corresponder a los eventuales desconocimientos previos sobre las colecciones, al eventual desconocimiento del idioma con el cual el museo comunica, o del lenguaje específico adoptado. En el caso de las obras de arte contemporáneo, los límites intelectuales y emocionales pueden constituir las “barreras invisibles” más frecuentes, y coinciden con lo que el estudio del Consejo de las Artes de Escocia, *Mapping Interpretation Practices*, ha identificado con la falta, en el sistema de educación formal, de herramientas para acercarse al arte contemporáneo, y que, añadiríamos, en muchos países no supera cronológicamente el estudio de la producción artística sucesiva a la segunda guerra mundial.

A los eventuales límites intelectuales, se pueden sumar los *límites emocionales*, como otro factor que influye en la visita y que coincide con el contexto más o menos acogedor del museo, generado por sus señales, servicios, y por la eventual amabilidad de los profesionales que atienden al público³⁷².

El mismo estudio escocés, además, resulta particularmente significativo por explicitar y resumir los límites intelectuales y emocionales de los visitantes de exposiciones de arte contemporáneo en la que define como “cultura del contemporáneo”³⁷³. Entre las dificultades evidenciadas por los participantes en la encuesta y asociadas con la cultura del arte contemporáneo, destacan tanto el lenguaje usado por los artistas, los críticos, los historiadores, como en general el contexto expositivo, donde los visitantes percibieron mucha ‘auto-referencialidad’. La arquitectura de muchos museos de arte contemporáneo, y su vinculación con la alta cultura representó también un ulterior factor de “exclusión”, que podía ser agravado también por el comportamiento del personal del museo.

Otro aspecto mencionado en las entrevistas fue que los involucrados en el proyecto tuvieron la impresión de que la interpretación explícita como medio para hacer las obras más accesibles es algo no muy popular

³⁷²Schmilchuk, G. (2017). *Op.cit.*

³⁷³ *Practices in Contemporary Art*. A report for Engage Scotland Commissioned and funded by the Scottish Arts Council. Dr Heather Lynch May 2006. p.19. <http://www.scottisharts.org.uk/resources/publications/research/pdf/RES22%20Engage%20Scotland%20final%20report.pdf> [consulta: 18 de septiembre de 2019]

en el contexto del arte contemporáneo. Con respecto a las obras, en particular comentaron cómo el arte contemporáneo en sí mismo parece antagonista respecto a valores convencionales, comunes. El significado de las obras es a menudo no obvio y a veces parece que la intención sea la de no mostrar un significado, con la expectativa de un esfuerzo por parte del visitante.

Sin conocimientos y referencias histórico-artísticas previas, puede resultar muy difícil para los visitantes encontrar un sentido a la experiencia con las obras. Muchos de los participantes de la encuesta del Consejo de las Artes de Escocia expresaron que la mayoría de las personas no tienen las herramientas para involucrarse con el arte contemporáneo, y que esta falta de experiencias conduce a una falta de confianza en relación con las obras. Varios colaboradores de la encuesta, en fin, describieron la existencia de "preconcepciones" y de una cierta "distinción de clase"; el público extraño al sector en muchos casos ha evidenciado cómo el arte contemporáneo es "para los ricos" y "no para ellos". Sin embargo, los visitantes no esperaban que las obras fueran diferentes, pero subrayaron la necesidad e importancia de compartir sus dificultades respecto a las obras³⁷⁴.

En 1978 el actor italiano Alberto Sordi representó muy eficazmente las impresiones de una pareja común al visitar la Bienal de Venecia, en la película *Le Vacanze Intelligenti - ¿Dove vai in Vacanza?*³⁷⁵. Los protagonistas son dos romanos de extracción popular, los cuales, al encontrarse por primera vez en la Bienal de Venecia, caminan en el calor del verano a través de los varios pabellones y se enfrentan con todo tipo de dificultades: al empezar casi pisan, sin darse cuenta, una obra en el suelo; mientras siguen adelante encuentran un grupo guiado por un guía que usa palabras incomprensibles para ellos, y sucesivamente se posicionan frente a una instalación impidiendo involuntariamente la vista a otros visitantes. En toda la escena los dos protagonistas resultan los únicos en no entender las situaciones propuestas por la Bienal, dejando percibir la fuerte sensación de inadecuación que el público prueba en muchas exposiciones de arte contemporáneo. La pareja sigue hablando en voz alta y un fuerte acento romano, tocando las obras sin darse cuenta de que no está permitido, y comentando perplejos las

³⁷⁴ *Ibidem*, p.19.

³⁷⁵ *Las vacaciones inteligentes* es el tercer episodio de la película colectiva *¿Dónde vas de vacaciones? Vicios de Verano*, de 1978. La película está dividida en tres episodios independientes, con diferentes títulos. *Le vacanze intelligenti (Las vacaciones inteligentes)* está dirigida e interpretada por Alberto Sordi.

obras, hasta que la mujer, muy cansada y con sus piernas hinchadas por el calor, se sienta en una silla y es entendida por un grupo de visitantes como elemento viviente de la instalación de Maurizio Nannucci *Image du ciel*.



Fig. 77: Maurizio Nannucci, *Image du ciel*, 1978. Bienal de Venecia. La obra ha sido incluida en la escena de la película "Vicios de Verano", dirigida por Mauro Bolognini, título original "Dove vai in Vacanza", Ita 1978.

Aunque inspirada por el contexto particular de la Bienal de Venecia, en poco más de nueve minutos llenos de comicidad y amarga ironía esta

escena resume algunas de las dificultades principales del público en los museos de arte contemporáneo: la incompreensión de las obras y los esfuerzos, vanos, de encontrar un sentido atribuyendo interpretaciones propias o buscando asociaciones con la propia vida personal, las dificultades representadas por el espacio, el cansancio físico e intelectual, el lenguaje difícil de los críticos y de los guías, y los guardias que intervienen con tono muy seco.

Las barreras físicas e intelectuales representadas en la película no son aleatorias; más bien, se trata de dificultades reales, que siguen siendo actuales y a las cuales los museos de arte contemporáneo necesitan responder sin banalizar las obras, y sin buscar soluciones inmediatas. Es oportuno difundir una cultura que profundice los problemas estéticos y artísticos levantados por la producción artística contemporánea.

En 2014 el reportero mexicano Pablo Jato, en el curso de la notoria feria de arte contemporáneo ARCO Madrid, realizó el documental *El Espejo del Arte*. El documental, que tenía el propósito de dar una voz a las perplejidades del público genérico frente a la producción artística contemporánea, fue ampliamente criticado por los profesionales del sector por su generalización y banalización de los problemas del arte. Sin embargo, resulta útil considerar también a estas fuentes para entender el tipo de especulaciones que circulan a través de varios medios, y que desafortunadamente alimentan la representación actual del sector. Esta representación, que se caracteriza por aplastar el trabajo de muchos artistas, y por rasgos éticamente negativos o ambiguos, todavía no parece suficientemente contrastada por los profesionales del sector.

Además, hay posiciones de críticos tan negativas, como la de la crítica mexicana Avelina Lesper, las cuales alimentan un resentimiento explícito hacia el arte contemporáneo. A propósito, en 2016 Lesper ha publicado su famoso libro “El fraude del arte contemporáneo”³⁷⁶; a pesar de la posición reaccionaria, destaca que esta sea tomada por una crítica del arte, sin el esfuerzo de distinguir y destacar narrativas diferentes. Claramente resulta más sencillo y eficaz poner todo en una gran olla y clasificar toda la producción como si se tratara de un “problema” único. La de Lesper es una posición muy excluyente, que da la impresión de acercarse al público, apoyando/complaciendo sus prejuicios, pero en realidad cierra una cantidad de puertas infinitas.

³⁷⁶ Lesper, A. (2016). *El fraude del arte contemporáneo*. Bogotá: Panamerica Formas e Impresos.

La mediación tendría que empezar a partir de los críticos y curadores; si los críticos y los curadores tienen perspectivas cerradas, no se puede esperar que los distintos públicos se acerquen a las obras con una mirada libre y dispuesta al encuentro.

Afortunadamente hay otros críticos, aunque no muchos, como el ya citado Francesco Bonami, que hace años luchan para buscar favorecer el acceso intelectual y emocional a las colecciones de arte contemporáneo. A pesar de algunas de sus famosas publicaciones³⁷⁷ nacidas con el fin específico de explicar paso a paso algunos rasgos característicos de la producción artística contemporánea, el crítico italiano evidencia explícitamente cómo es necesario responder a las nuevas exigencias del público, sin renunciar a investigar las obras:

“C’è un pubblico vastissimo, curioso di cultura e di arte, cui i discorsi di un’esigua minoranza non interessano, anzi sono totalmente incomprensibili. Credo che questo scatto questo cambiamento vada fatto, nel senso che non si può pensare di continuare a fare mostre, biennali, simposi come ora. (...) Se un museo è aperto a un pubblico deve capire che questo pubblico non ha tempo di studiare, non ha tempo di approfondire, però magari è interessato all’arte e quindi bisogna tentare di dargli qualcosa di accessibile. L’accessibilità credo che sia fondamentale.

(...) Non è il discorso di questo lo potevo fare anch’io oppure questa cosa è una presa in giro. La scatola da scarpe di Orozco non è una presa in giro, ma se non riesco a spiegarla è una presa in giro, e io come curatore o come organizzatore di mostre devo avere l’impegno civile di spiegarla; ma non dicendo questo è importante e voi dovete accettarlo. Devo spiegarla, far capire perché quella cosa lì è un piccolo gradino di tutto.”³⁷⁸

³⁷⁷ Bonami, F. (2009). *Lo potevo fare anch’io. Perché l’arte contemporanea è davvero Arte*. Milano: Mondadori.

Bonami, F. (2010). *Si crede Picasso: come distinguere un vero artista contemporaneo da uno che non lo è*. Milano: Mondadori

Bonami, F. (2017). *L’arte nel cesso. Da Duchamp a Cattelan, ascesa e declino dell’arte contemporanea*. Milano: Mondadori.

³⁷⁸ T.A.: *Hay un gran público, curioso sobre la cultura y el arte, al cual no interesan los discursos de una pequeña minoría, y le resultan totalmente incomprensibles. Creo que sea necesario aportar un cambio, en el sentido de que no se puede pensar seguir haciendo exposiciones, bienales, simposios como ahora. (...) Si un museo está abierto a una audiencia, debe comprender que este público no tiene tiempo para estudiar, no tiene tiempo para profundizar, pero tal vez esté interesado en el arte y, por lo tanto, debemos tratar de darle algo accesible. La accesibilidad yo creo que es fundamental.*



Fig. 78: Piero Manzoni, *Achrome*, caolín sobre lienzo, 1957-1958.

El aumento del público interesado en el arte contemporáneo mencionado por Bonami, ha sido destacado también en el curso de la entrevista con Veronique Sorano Stedman, jefa del departamento de conservación del Pompidou. La conservadora francesa ha además evidenciado cómo, en su opinión, la atmosfera ha mejorado mucho en comparación con los años Setenta:

“I remember years ago, when Pompidou opened, we had lots of problems with people who felt that all this was not serious. I remember there was a white monochrome and people use to try to

(...) La caja de zapatos de Orozco no es una broma, pero si no puedo explicarlo es una broma y, como curador u organizador de exposiciones, tengo el compromiso civil de explicarlo; no puedo afirmar que esta obra es importante y pretender que el visitante lo acepte. Debo explicar y hacerle entender por qué ese objeto tiene valor”.

En: *Francesco Bonami. The end of Contemporary Art*. Texto transcripto de la entrevista a Francesco Bonami realizada por Radicate.eu (una plataforma de entrevistas a curadores, artistas, directores de museos y estudiosos de arte contemporáneo, que analizan y profundizan cuestiones sobre el arte contemporáneo internacional. Radicate.eu, “Francesco Bonami. The end of Contemporary Art”. Vimeo <https://vimeo.com/132211290> [consulta: 3 de agosto de 2019]

*put their hands on it or to write something on it because of the provocative effect it generated. (...) People thought that contemporary art was just a non-sense, while nowadays people are more use to it; I think because they have been educated, they understand more what it's all about, so they are more respectful*³⁷⁹.

No obstante la notación de Veronique Sorano Stedman, que ayuda por otro lado a no uniformar demasiado la perspectiva sobre la percepción del público sobre el arte contemporáneo, en este estudio se quiere destacar la necesidad de colaboración de los profesionales museísticos para disminuir los límites del acceso intelectual a las obras de arte contemporáneo, y evitar que el público se conforme con una aceptación pasiva de las especificidades de las propuestas artísticas contemporáneas.

³⁷⁹ T.A.: “Recuerdo que hace años, cuando el Pompidou abrió, tuvimos muchos problemas con personas que sentían que todo esto no era serio. Recuerdo que había un monocromo blanco y la gente lo usaba para tratar de poner sus manos sobre él o escribir algo en él debido al efecto provocador que generó. (...) La gente pensaba que el arte contemporáneo no tenía sentido, mientras que hoy en día la gente está más acostumbrada a él; creo que porque han sido educados, entienden más de qué se trata, por lo que son más respetuosos”. Veronique Sorano Stedman. Jefa del departamento de Conservación y Restauración. Centre Pompidou. Entrevista realizada el día 22 de mayo 2018. Entrevista completa en Anexos.



Fig. 79: Detalle de la obra (rota) de Jeff Koons, *Gazing Ball (Perugino Madonna and Child with Four Saints)*, 2014-15. En abril de 2018, la obra fue dañada mientras estaba expuesta en la Nieuwe Kerk de Amsterdam. La pintura es una adaptación meticulosa de un retablo del artista italiano del siglo XVI Pietro Perugino, a la cual Koons ha añadido una bola de cristal azul suspendida frente a la pintura. En abril 2018, con la esperanza de mirar más de cerca el trabajo, un visitante tocó y desalojó accidentalmente la esfera, haciendo que cayera al suelo y se rompiera.

CAPITULO 4: Problemas de conservación en las obras contemporáneas causados por el público

Introducción

Las dificultades encontradas por los visitantes al relacionarse con las obras de arte contemporáneo pueden determinar, en algunos casos, consecuencias físicas en forma de daños a las obras. Asimismo, los riesgos enfrentados por los participantes en el caso de desafíos puestos por obras participativas pueden tener algunas consecuencias a nivel conceptual, por lo que atañe la representación de la obra en los medios de comunicación.

La diversidad de situaciones generadas por las incomprensiones entre visitantes–museos-obras, presenta, sin embargo, algunas dinámicas comunes, las cuales se caracterizan por cuestionar tanto el valor mismo de las obras, como el contexto y las funciones del museo en el cual éstas están expuestas.

Las obras pueden ser dañadas tanto por la curiosidad de los visitantes y deseo de interactuar con ellas, como por varias formas de rechazo, que incluyen también formas de vandalismo. Además, otra posible motivación a los daños pueden ser accidentes involuntarios que, como ya hemos visto en el capítulo tres, pueden ser determinados por las estrategias que los museos adoptan con respecto al número y a la circulación de visitantes en las exposiciones, a la tipología y disposición de las obras expuestas, y a la organización del recorrido expositivo.

Los artículos de prensa en línea que mencionan daños a obras de arte o riesgos para los visitantes en la relación con las obras ofrecen la oportunidad de reflexionar sobre varios aspectos de estas dinámicas. Los periodistas son ávidos en narrar historias de accidentes museísticos y en discutir el valor económico de las obras; en el caso de accidentes con obras de arte contemporáneo, a menudo se menciona la entidad económica del daño, muy poco se investigan las razones que se

hallan detrás del accidente, y aún menos sus eventuales consecuencias teóricas.

Si bien en nuestro estudio queremos en cierta medida destacar la necesidad de estimular un sentido de pertenencia del público hacia las colecciones de arte contemporáneo, por el otro, en este capítulo, analizaremos también la interpretación mas equivocada que el público puede atribuir a este sentido de apropiación.

De hecho, en algunos de los casos considerados el público manifiesta su interpretación del sentido de propiedad hacia las colecciones o hacia el espacio museístico de una forma agresiva. Los visitantes, al reclamar el estatus de bien público de las obras y de los servicios ofrecidos por la institución museística, se muestran en derecho de actuar según sus inclinaciones personales. Entre estas manifestaciones de agresividad, destacan, por ejemplo, los numerosos casos de crónicas que involucran a personas que declaran sus acciones de vandalismo como actos artísticos, o protestan contra la valoración de la obra de arte asignada por el museo.

En fin, el capítulo considera también los casos en los cuales los visitantes pueden involuntariamente resultar heridos en la interacción con las obras. En una perspectiva de conservación, hemos querido incluir estos casos en este capítulo porque las formas con las cuales están representados por los medios de comunicación pueden en cierta medida distorsionar profundamente su sentido, influyendo en la preservación de su significado cultural. El caso de Doris Salcedo, por ejemplo, presentado a conclusión de este capítulo, demuestra como las obras, si bien llevan contenidos dramáticos, pueden ser caricaturizadas por los medios de comunicación y ser vistas por otra perspectiva.

Lo que emerge de todos estos casos es la dificultad de comprensión de los múltiples significados de las obras, y la conversión de las obras en objetos comunes para vehicular otros mensajes que no tienen que ver con su significado originario.

4.1. Manifestaciones de incomprensión y curiosidad.

4.1.1 La participación no requerida en la obra.

Hannelore K³⁸⁰, una mujer de 91 años, en julio de 2016 dañó involuntariamente la obra *Reading-work-piece*, 1977 del artista alemán, naturalizado danés, Arthur Köpcke, expuesta en el Museo Neues de Núremberg. La obra, procedente de una colección privada, consistía en una tela-collage que representaba un crucigrama, en el cual estaba incluida la expresión “insert words”. Al enfrentarse con la tela, la señora se sintió invitada a rellenar los espacios vacíos del crucigrama con un bolígrafo. El grupo con el cual estaba visitando el museo ya se había adelantado, y ella se encontró sola con la obra, sin dudar de la indicación del artista, logró rellenar en total 52 celdas con 5 palabras en horizontal y 7 en vertical³⁸¹. Según numerosas crónicas³⁸², la mujer les contestó a los policías, que le pedían explicaciones sobre las razones de su gesto, que solo se había limitado a seguir las instrucciones y que si el museo no quería que esto pasara hubiera tenido que poner un cartel en el cual se avisara de forma más clara que no se tenía que participar en la “invitación” del artista.

La directora del museo, Dra. Eva Kraus, declaró que por cierto seguirán el consejo de la mujer. Los propietarios de la obra, afortunadamente, tomaron el evento con humor, y comunicaron que la restauración

³⁸⁰ El nombre completo de la mujer no aparece por la ley de privacidad en Alemania.

Huggler, J. (2016). “91-Year-old woman fills in crossword at museum - only to discover it was a £60,000 artwork” en: *The Telegraph* <https://www.telegraph.co.uk/news/2016/07/14/91-year-old-woman-fills-in-crossword-at-museum---only-to-discover/> [consulta: 25 septiembre 2018]

³⁸¹Serra, M. (2016). “Violencia de Numero” en *La Vanguardia* <https://www.lavanguardia.com/cultura/20160723/403410114216/violencia-de-numero.html> [consulta: 25 septiembre 2018]

³⁸²Se pueden encontrar muchos otros artículos en línea sobre el acontecimiento. Entre los artículos consultados, véase: Guarino, B. (2016). “A 90-year-old woman defaced a \$116,000 piece of art. She’s calling it a ‘reworking’” en *Washington Post*. https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2016/08/04/a-90-year-old-woman-defaced-a-116000-piece-of-art-shes-calling-it-a-reworking/?noredirect=on&utm_term=.d31bc15a26ee [consulta: 25 septiembre 2018]

“Elderly Woman Solves Crossword Puzzle Artwork, Then Claims To Own The Copyright” (2015) en *Artforum*. <https://www.artforum.com/news/elderly-woman-solves-crossword-puzzle-artwork-then-claims-to-own-the-copyright-62642> [consulta: 14 septiembre 2018]

de la obra a su estado original no era demasiado complicada.

Sucesivamente, cuando la noticia ya había circulado por toda la web, sucedió que el abogado de Hannelor K presentó algunos documentos en los cuales se declaraba que el museo, restaurando la obra, en realidad había violado el copyright de la mujer, cancelando las palabras que ella había añadido. El daño, según esta interpretación de los hechos, había contribuido a incrementar el valor de la obra, que inicialmente tenía un seguro de €80,000.



Fig. 80: Arthur Köpcke, *Reading Work Piece*, 1977.

Este caso de crónica, a pesar de las consecuencias físicas evidentes sobre la obra, estimula algunas consideraciones. Primero, la visitante se sintió “invitada a participar en la obra”; ¿hasta qué punto la situación fue creada por la obra o por el museo en asumir que todo estaba claro, o fue la visitante al equivocar el contexto? En muchos comentarios sobre el acontecimiento se ha supuesto una reacción benévola y quizás divertida del artista, que lamentablemente falleció en 1977. Arthur Köpcke, fiel a la poética de Fluxus a la cual pertenecía, había creado intencionalmente una situación de ambigüedad³⁸³ a la cual la mujer ha respondido con determinación. No se puede negar que en un cierto sentido la mujer ha actuado de una forma positiva, sintiéndose estimulada por la situación, y sintiéndose evidentemente libre en el espacio del museo. La idea del museo como espacio de interacción, antes de contemplación, ha sido superada evidentemente y está legitimada. Incluso, es posible que la edad de Hannelor K., en un cierto sentido, haya contribuido a su actitud espontánea³⁸⁴. Por otro lado, cabe considerar que quizás la intención del artista era la de crear esa ambigüedad, estimulando las ganas de hacer algo que no iba a realizarse. Evidentemente, la obra por sí misma, en este caso, la complejidad de esta ambigüedad, de esa acción en potencia, no era tan obvia. A pesar de lo que algunos profesionales del sector opinan cuando declaran que las obras no hay que explicarlas, que la explicación en un cierto sentido “mata” la potencia estética de la obra³⁸⁵, tal vez esta forma de fruición no se adapta a todas las situaciones y a todos los públicos. Algunos comentarios sobre el evento de crónica han destacado cómo a lo largo de casi 40 años de la gestación de la obra, años en los cuales la obra ha sido expuesta en varias ocasiones, nadie había interpretado la obra

³⁸³ Para más información sobre Arthur Köpcke, Fluxus y posibles claves interpretativas de esta obra, véase: Friedman, K. (Ed.) (1998). *The Fluxus Reader*. Academy Editions, John Wiley & Son Ltd. ISBN-10: 0471978582; y VV.AA (1979) *NORTH No. 7/8: Arthur Köpcke (Vol. 2. No. 3/4). Fluxus*. Roskilde, 132 pp. Textos originales de Albert Merts, Eric Andersen, Nam June Paik, Henning Christiansen, Joseph Beuys.

³⁸⁴ Con esto no se quiere juzgar la señora por su edad, sino solo hacer una eventual hipótesis sobre los posibles factores que han influido en el determinarse de la situación. A propósito de la relación entre personas mayores y arte contemporáneo véase: Newman, A., Goulding, A. y Whitehead, C. (2014). “Contemporary visual art and the construction of identity: maintenance and revision processes in older adults” en *International Journal of Heritage Studies*, Vol. 20, N. 4, p. 432-453, <https://doi.org/10.1080/13527258.2013.771792> [consulta: 17 de julio de 2019]

³⁸⁵ En propósito véase por ejemplo el comentario de los dos coleccionistas dueños de la obra de Bruna Esposito, *Precipitazioni Sparse*, 2005, entrevistados en el curso de esta investigación, y mencionados en el cap. 5 p. 422-424.

de la forma interpretada por la señora³⁸⁶. Quizás, a pesar de la subjetividad del caso, el nuevo contexto museístico y sus propuestas cambian la percepción de obras que antes resultaban más “obvias”. Posiblemente la señora tiene razón en pedir que el museo indique de forma más clara que no se puede participar en la ambigua invitación del artista. O quizás el museo podría exponer la documentación de este acontecimiento junto a la obra, para indicar la fuerte ambigüedad propuesta por el artista y los posibles efectos de este contenido. De hecho, casos como éste pueden convertirse en renovadas ocasiones de interpretación de las obras, y la acción de los visitantes puede contribuir a desarrollar contenidos inéditos.

4.1.2 La curiosidad hacia la obra: tocar y explorar.

En la exposición *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 27 de octubre de 2009 al 22 de febrero de 2010 fue expuesta la instalación de Juan Hidalgo *Lanas*³⁸⁷. Esta obra está formada por mil seiscientos hilos de cuarenta colores diferentes excepto el negro y el gris, distribuidos de forma aleatoria en una superficie de 4 metros de lado, de los que cuelgan otros tantos cascabeles a diferentes alturas del suelo³⁸⁸. La obra da lugar a un espacio de color que si fuera traspasado por el espectador modificaría su forma y sonoridad de acuerdo con la idea de la acción o la performance. En la instalación actual, *Lanas* se dirige al terreno de la evocación de las situaciones que las interacciones del espectador generarían en la obra, como el sonido aleatorio de los cascabeles o la modificación de su estructura visual por el enredo de las lanas al ser penetradas. El concepto conforme a los intereses de Zaj, que en esos primeros años se centró en la evocación acto-musical mediante el gesto o la acción aleatoria de los *Conciertos Zaj*³⁸⁹.

Según lo notificado por Pilar Rubiales Fuentes³⁹⁰, en los primeros días de exposición en el Reina Sofía el público, pensando que debía penetrar en la instalación, provocó el enredamiento de las lanas. Como medida preventiva para evitar que volviera a ocurrir, el museo determinó colocar una catenaria para evitar el paso del público³⁹¹.

³⁸⁷ Para más información sobre la exposición, véase: Díaz Cuyás, J. et al. (2009). *Encuentros De Pamplona 1972. Fin De Fiesta Del Arte Experimental*. [catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía, 27 octubre 2009-22 febrero 2010]. Otras informaciones en línea sobre la exposición se pueden encontrar en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/encuentros-pamplona-1972-fin-fiesta-arte-experimental> [consulta: 17 de julio de 2019]

³⁸⁸ La ficha técnica de la obra se puede descargar de la web del Reina Sofía: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/104.09_juan_hidalg_o_esp_web.pdf [consulta: 9 de septiembre de 2018]. En la web del Reina Sofía se encuentran también muchas fotos e informaciones sobre el montaje de la obra: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion/proceso-montaje-obra-lanas-juan-hidalgo> [consulta: 9 de septiembre de 2018]

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Conservadora del Museo Greco de Toledo que en la época de la exposición colaboraba con el Reina Sofía.

³⁹¹ Rubiales Fuentes, P. (2014). "El conflicto entre el montaje expositivo y la intencionalidad del artista" en *15º Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacio-

Como en el caso de Núremberg los visitantes se sintieron invitados y estimulados por la obra, y por el contexto expositivo libre, sin barreras. En este caso se ha tratado de una curiosidad decididamente sensorial que estimula una actitud exploratoria hacia los materiales, el espacio, y la relación del cuerpo con estos factores.



Fig. 81: Juan Hidalgo, *Lanas*, 1972-2009, Reina Sofía.

nal Centro de Arte Reina Sofía, p. 21-30 (p. 23).

La curiosidad hacia las propiedades materiales de las obras y los efectos sensoriales producidos ha sido comentada en todas las entrevistas realizadas en el curso de esta investigación doctoral³⁹² y también es protagonista de un debate más amplio en los estudios de museología y conservación entorno a las posibilidades de tocar las obras³⁹³. Según Jorge Gómez-García Tejedor, jefe del departamento de conservación del Reina Sofía, el público se siente particularmente atraído por materiales llamativos como pueden ser los usados por Anish Kapoor³⁹⁴ o por situaciones estimulantes, como podría ser en este caso la creada por Juan Hidalgo. Veronique Sorano Stedman, jefa del departamento de conservación del Pompidou, se pregunta si eventualmente una valoración entre materiales pobres y materiales preciosos puede estimular en los visitantes la tentación al contacto o informar una mayor cautela³⁹⁵, mencionando como ejemplo las obras en acero inoxidable pulido a espejo realizadas por Jeff Koons; con su aspecto evidentemente brillante y precioso estas esculturas tendrían que intimidar al visitador. En realidad, no obstante la actitud de cautela del visitante ante un material de este tipo sea plausible y se podría investigar ulteriormente, es también verdadero lo contrario: en abril de 2018 la obra *Gazing Ball (Perugino Madonna and Child with Four Saints)*, instalada en la iglesia del siglo XV Nieuwe Kerk, en Ámsterdam, fue dañada por un visitador que intentaba tocar una bala azul de aluminio espejeante, suspendida frente a la copia de una obra de Pietro Perugino que formaba

³⁹² Véase en particular las entrevistas a Veronique Sorano Stedman (Pompidou), a Rachel Barker y Annette King (Tate Modern), a Jorge Gomez-Garcia Tejedor (Reina Sofía), y a Veerle Meul (Middelheim Museum).

³⁹³ Sobre estos temas, véase: Pye, E. (2008). *The power of touch. Handling Objects in Museum and Heritage Context*. University College London: Institute of Archaeology Publications; y Candlin, F. (2010). *Art, Museums and Touch*. Manchester University Press.

³⁹⁴ En la entrevista del 12 de julio 2018, en particular Jorge Gómez-García Tejedor comenta: “Yo creo que más podemos encontrar problemática de que toque el público cuando el material llame la atención porque tenga una atracción particular. Por ejemplo, cada vez que tenemos dos piezas de Anish Kapoor, que tienen una textura como a terciopelado, con un color azul muy intenso, eso llama mucho la atención. (...) Yo encuentro que suele haber más atracción cuando el material atrae, cuando es novedoso” Entrevista completa en Anexos.

³⁹⁵ En la entrevista del 22 de mayo de 2018, en particular, Veronique Sorano Stedman propone: “About the issue of touching, I think that it could be very interesting to find out if people are more respectful when the artwork is very impressive, made with precious materials, or in a “perfect” shape. For instance, in my experience I have noticed that people don’t touch Jeff Koons. It looks so perfect, and for me there is a link between the level of finishing of the material and of the artwork in general, and the respect people may have. If they see little objects just thrown away, or things made with degraded objects, the might react in a different way.” Entrevista completa en Anexos.

parte de la instalación creada por Koons³⁹⁶.

El fotógrafo y artista Stefan Draschan desde hace algunos años está recopilando una serie de fotografías de visitantes de museos que no pueden resistir a la tentación de acercarse a las obras y tocarlas³⁹⁷. En las fotos se pueden observar situaciones de todos tipos, y no solo de arte contemporáneo. Realmente, como ya ha sido ampliamente investigado por Fiona Candlin, hay una gran cantidad de factores que impulsan el contacto de los visitantes con las obras, de cualquier época y material³⁹⁸. Entre estos factores la autora destaca la necesidad de percibir las calidades materiales de la obra, de comprobar sus aspectos de realidad y ficción, así como el deseo de establecer una conexión con el pasado en el caso de obras antiguas, y quizás aquí podemos también aspirar a una conexión directa con el artista en el caso de obras contemporáneas. Además, hay aspectos neurológicos relevantes, ya que el tacto es uno de los primeros sentidos desarrollados por el ser humano y hay una componente muy instintiva relacionada con su uso³⁹⁹; sin

³⁹⁶ Sobre la serie *Gazing Ball* de Jeff Koons, véase:

JEFF KOONS: <http://www.jeffkoons.com/artwork/gazing-ball-paintings/gazing-ball-perugino-madonna-and-child-four-saints> [consulta: 17 de julio de 2019]

Needham, A. (2015). "Jeff Koons on his Gazing Ball Paintings: 'It's not about copying'" en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/09/jeff-koons-gazing-ball-paintings-its-not-about-copying>. [consulta: 10 septiembre 2018]

Sobre el evento que ha dañado la obra, véase: Voon, C. (2018). "Clumsy Churchgoer Destroys Jeff Koons 'Gazing Ball' by Touching It" en *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/436913/jeff-koons-gazing-ball-destroyed/> [consulta: 14 septiembre 2018]

Vanduffel, D. (2018). "Jeff Koons' Gazing Ball is Damaged in Nieuwe Kerk" en *Artedependence*. <https://www.artdependence.com/articles/jeff-koons-gazing-ball-is-damaged-in-nieuwe-kerk/> [consulta: 14 septiembre 2018]

³⁹⁷ STEFAN DRASCHAN: <https://stefandraschan.com/2017/10/22/people-touching-artworks/> [consulta: 8 septiembre 2018]. En propósito es también interesante el testigo de Stefan Draschan quien, en un correo electrónico con fecha 10 de septiembre 2018, ha confirmado: "I've seen people touching contemporary artworks as well, in one case I told the director afterwards at the opening and he said that one has already been seriously damaged. I know from other exhibitions the same, it is always a problem! Some friends in the art world say that they can understand if people touch old marble or stone works, but i've seen also the damage on a black sarcophagi as all people touch the same space, mostly the one closest to the route in the room."

³⁹⁸ Candlin, F. (2017). "Rehabilitating unauthorised touch or why museum visitors touch the exhibits" en *The Senses and Society*, Vol. 12, N. 3, p. 251-266 <https://doi.org/10.1080/17458927.2017.1367485> [consulta: 17 de julio de 2019]

³⁹⁹ Al respecto, véase: Wing, A., Giachritsis, Roberts, R. (2007). *Weighing up the value of touch*. En: Pye, Elizabeth (2008). Ed. *The power of touch. Handling Objects in Museum and Heritage Context*. University College London Institute of Archaeology Publications. Left Coast

olvidar el factor relacionado con la atracción dada en algunos casos por la misma prohibición de tocar⁴⁰⁰. De hecho, en el caso de las obras contemporáneas, esta tendencia a tocar resulta también motivada por otros aspectos que, según la opinión de las conservadoras de la Tate Modern, Rachel Barker y Annet King, tiene mucho que ver con los juicios del público hacia el arte contemporáneo, y con las sensaciones y provocaciones planteadas por las obras mismas⁴⁰¹.

Como se advierte hay muchos factores que influyen en el impulso de tocar las obras, y cada uno de estos puede estar presente en forma más o menos preponderante según el tipo de obra, el contexto expositivo, la formación del visitante, sus expectativas y mucho más. Sin embargo, como ha destacado Pilar Rubiales Fuentes (2014), “es indispensable hacer partícipe al espectador mediante el uso de cartelas en las que se informe a éste qué debe hacer o cuál es su interacción con la pieza. Así se evitarían casos en que la obra quede desactivada por una falta de participación por parte del público o, justamente, por lo contrario, que el público interactúe cuando no debe hacerlo”⁴⁰². Asimismo, cuanto más conocimiento tienen los conservadores de todos los aspectos que motivan o impulsan los visitantes a interactuar físicamente con las obras cuando no se debería, mejores medidas adecuadas pueden proyectar tanto para la conservación de las obras como para la formación de los visitantes.

Press. Walnut Creek, Calif, p. 31-44.

Spence, C. (2007). “Making sense of touch: a multisensory approach to the perception of objects”. En: Pye, Elizabeth 2008). Ed. *The power of touch. Handling Objects in Museum and Heritage Context*. University College London Institute of Archaeology Publications. Left Coast Press. Walnut Creek, Calif, p.45.

Smits, L. (2018). “Jeff Koons’ Broken Artwork and Tactile Desire” en *Medieval and Early Modern Studies, Modern and Contemporary Studies, Leiden Arts in Society Blog. Universiteit Leiden*. <https://www.leidenartsinsocietyblog.nl/articles/jeff-koons-broken-artwork-and-tactile-desire> [consulta: 17 de julio de 2019]

⁴⁰⁰ “Please do (not) touch the art” (2016) en *Psychology and Neuroscience. Psychology Department. Colby College*. <https://psych-neuro.com/2016/04/28/please-do-not-touch-the-art/> [consulta: 17 de julio de 2019]

⁴⁰¹ En la entrevista del 12 de junio de 2018, en particular, Rachel Barker comenta: “*I think there is a different relationship with contemporary art (...) sometimes I think it just make people angry. There is an all rough of reactions towards contemporary art; there is confusion, anger, and a sense of “you know the wall is being pulled over their eyes”, “the emperor has new clothes”, all this kind of concepts, that people might feel vulnerable in front of these objects, and eventually they want to touch and judge in some way...*”. Annette King: “*and then there is curiosity about the materials. For example, the Yves Klein blue and thinks like that, I mean they are all mysterious for them*”. Entrevista completa en Anexos.

⁴⁰² Rubiales Fuentes, P. (2014). *Op.cit.*, p. 23.

4.1.3 La apropiación de la obra y del espacio expositivo.

La apropiación de la obra y del espacio expositivo en el cual está situada se presenta en cambio en otro caso, muy comentado en la web y mencionado también en la entrevista con las conservadoras de la Tate Modern⁴⁰³: en enero de 2014 una niña de 9 años se ha subido a una escultura de Donald Judd, *Untitled* (1980), situándose por un rato sobre el primer bloque de la escultura bajo la mirada condescendiente de sus tíos que la acompañaban.

La escultura afortunadamente no fue dañada, pero el evento se ha hecho viral principalmente por las reacciones de las personas involucradas. De hecho, una galerista de Nueva York que se encontraba en el museo asistió a la escena y enfrentó a los parientes de la niña, pidiéndole que la hicieran bajar de la escultura; estos le respondieron que ella no entendía nada de niños, y que estaba bien así, lo cual motivó a Stephanie Theodore, la galerista, a postear todo en twitter. La prensa ha seguido el debate, cuestionando las responsabilidades de los parientes de la niña, del museo y de todos los interesados. Después de algunos días los padres de la niña afirmaron una vez más su posición, declarando que su niña simplemente es “anti-establishment”, que había quedado seducida por la escultura, y que ya había subido con sus hermanos a otras esculturas en la ciudad⁴⁰⁴. A las declaraciones de los padres de la niña se suman algunos comentarios en la web, publicados en el sitio web Artsology⁴⁰⁵ que, no obstante es una simple referencia de crónica, como muchas otras en esta sección, ofrecen un escenario sobre el tipo de valoración de la obra y de los juicios de los visitantes:

“Karen” writes: “That’s not worth millions of dollars. Unless there’s a bag of money on that top piece that we can’t see, then they just look like shelves to me.”

“Insjmb” writes: “If there’s artwork that looks like it’s a bench, or a shelf, you might want to put up a sign that says it’s art.”

⁴⁰³ Entrevista completa en Anexos.

⁴⁰⁴ “Parents of Child Who Climbed on \$10m Tate Modern Sculpture Hit Back” (2014) en *Huffington Post*. https://www.huffingtonpost.co.uk/2014/01/31/tate-modern-sculpture-par_n_4701588.html?guccounter=1 [consulta: 17 de julio de 2019]

⁴⁰⁵<https://www.artsology.com/blog/2014/01/the-donald-judd-bunk-bed-incident-at-the-tate/> [consulta: 8 de septiembre de 2018]

“Nonie” writes: “Even if the bottom shelf fell off the wall because that kid was playing on it, you can just fix it. It’s not like he’s smearing black paint all over the Mona Lisa.”

*Why would one’s personal perception of value dictate whether someone can climb on it or not?*⁴⁰⁶

Este pequeño evento de crónica ha suscitado debates hasta el punto de cuestionar la oportunidad de permitir visitar los museos a los niños⁴⁰⁷. Lo que resulta interesante es que los parientes de la niña en cuestión, por lo que resulta, se han sentido “propietarios” del bien público, han reivindicado casi un derecho sobre el uso de la obra y no han considerado las reglas generales del museo.

Al respecto, Rachel Barker, en el curso de la entrevista a la Tate Modern ha comentado:

*“(…) and then there is the ownership aspect. I think you know we had people coming into the gallery with children and then placing them on the top of a Donald Judd. Sculptures like this are a sort of sensible. It seems that for the visitors there is a sort of sense of: ‘our taxes are paid for these objects; they are in a national collection; these are our things. I will stick my child on the top of it because I can, why I shouldn’t I?’ ”*⁴⁰⁸.

La familia, al no ver una indicación clara respecto a la obra en cues-

⁴⁰⁶ T.A.: *“Karen” escribe: “Eso no vale millones de dólares. A menos que haya una bolsa de dinero en esa pieza superior que no podamos ver, entonces solo me parecen estantes”.*

“Insjmb” escribe: “Si hay una obra de arte que parece un banco o un estante, es posible que desee colocar un letrero que diga que es arte”.

“Nonie” escribe: “Incluso si el estante inferior se cayó de la pared porque ese niño estaba jugando en él, puedes arreglarlo. No es como si estuviera manchando pintura negra por toda la Mona Lisa”.

“¿Por qué la percepción personal del valor dictaría si alguien puede subirse a él o no?”

En: <https://www.artsology.com/blog/2014/01/the-donald-judd-bunk-bed-incident-at-the-tate/> [consulta: 8 de septiembre de 2018]

⁴⁰⁷ Hewett, I. y Birkett, D. (2014). “Should children be banned from museums?. Ivan Hewett and Dea Birkett debate whether young children should be allowed in museums at all” en *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/culture/museums/10644502/Should-children-be-banned-from-museums.html> [consulta: 17 de julio de 2019]

⁴⁰⁸ T.A.: *“(…) y luego está el aspecto de la propiedad. Creo que sabes que hemos tenido a gente que vino a la galería con niños y luego los colocaban en la parte superior de un Donald Judd. Esculturas como esta son de una especie sensible. Parece que para los visitantes hay una especie de sentido de: “Nuestros impuestos están pagados para estos objetos; están en una colección nacional; estos objetos son nuestros. Pondré a mi hijo en la parte superior porque puedo, ¿por qué no debería?”* Entrevista completa en Anexos.

ción, tampoco ha considerado un problema el hecho de que quizás otras personas querían contemplar la obra en aquel momento. Además, al lado de la obra había una serie de Joseph Albers protegida con barreras, por ello algunos cuestionaron si este factor no ha equivocado la situación aún más, con una obra protegida y la otra no⁴⁰⁹.



Fig. 82: Imagen de la fotografía posteadada en Twitter por la galerista Stephanie Theodore (@TheodoreArt) el 26 de enero 2014, bajo el título “*Holy crap. Horrible kids, horrible parents*”.

⁴⁰⁹ Taylor, K. (2014). “Parenting faux-pas? Couple lets kids climb all over multimillion-dollar Tate sculpture” en *The Globe and Mail*. <https://www.theglobeandmail.com/life/parenting/tate-tiff-pits-art-snoobs-against-indolent-parents-whos-to-blame/article16570457/> [consulta: 17 de julio de 2019]



Fig. 83: Donald Judd, *Untitled*, 1980. Detalle Barreras de protección y contexto expositivo.

4.1.4 La apropiación de la obra para otros usos: el selfie.

Otro motivo de posibles consecuencias de la interacción entre los visitantes y las obras es el selfie. En la exposición “Yayoi Kusama: Infinity Mirrors”, que tuvo lugar en el Museo Hirshhorn de Washington entre febrero y mayo de 2017, uno de los visitantes accidentalmente rompió una de las calabazas brillantes que formaba parte de la instalación de Yayoi Kusama *All the Eternal Love I Have for the Pumpkins*, 2016, estimada por un valor de 800 000 USD⁴¹⁰. Según lo informado por la prensa, el accidente ha ocurrido porque no había guardias de seguridad en el ambiente, en el cual solo podían entrar tres personas por un máximo de 30 segundos a la vez y la instalación estaba protegida con barreras transparentes.

Afortunadamente, el daño para la instalación no ha sido muy grande, ya que los conservadores del museo pudieron contactar a la artista y pedir la fabricación de una nueva calabaza. La mayoría de artículos de prensa han especulado sobre el hecho que el daño fue causado por la tentativa de sacar un selfie, si bien los profesionales del Hirshhorn han declarado que no querían especular demasiado sobre las razones del daño⁴¹¹. Lo que queda claro es que el daño fue accidental y que de todos modos Kusama, cuya obra no es nueva a este tipo de situaciones, ha sido definida una de las artistas más “instagrameable” del año⁴¹². Este adjetivo con el cual la artista japonesa ha sido definida por la prensa, es aquí relevante no porque el selfie en sí mismo es automáticamente causa de daño, sino porque en algunas situaciones espaciales en las cuales se encuentran las obras, puede aumentar el riesgo de

⁴¹⁰ Boucher, B. (2017). “Selfie-Taker Smashes Yayoi Kusama Pumpkin, Just Days Into Hirshhorn Show” en *Artnet*. <https://news.artnet.com/exhibitions/selfie-smashes-kusama-pumpkin-hirshhorn-museum-873071>[consulta: 17 de julio de 2019]

Voon, C. (2017). “Museumgoer Breaks a Kusama Pumpkin, Allegedly in Pursuit of a Selfie” en *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/361452/museumgoer-breaks-a-kusama-pumpkin-allegedly-in-pursuit-of-a-selfie/> [consulta: 17 de julio de 2017]

Como es evidente en muchos casos, las noticias siempre refieren el precio del seguro como dato particularmente relevante y llamativo para los lectores.

⁴¹¹ Hauser, C. (2017) “Kusama Infinity Room Reopens at Hirshhorn Exhibition After Sculpture Damage” en *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2017/02/28/arts/design/hirshhorn-museum-sculpture-damaged.html> [consulta: 17 de julio de 2019]

⁴¹² Furman, A. (2017). “Yayoi Kusama Made the Ultimate Instagram Exhibit” en *The Cut*. <https://www.thecut.com/2017/02/yayoi-kusama-infinity-mirrors-ultimate-instagram-exhibit.html> [consulta: 17 de julio de 2019]

daño. Por lo tanto, en el diseño de una exposición de Kusama, y del tipo de barreras necesarias, se debería probablemente considerar el factor “instangrameabilidad”.



Fig.84: Yayoi Kusama. *Infinity Rooms*. Un asistente de galería posa con la instalación, Londres, 2017.

Lo que además interesa en esta investigación con respecto a los selfies es que, si por un lado representan la popularización del uso de la fotografía y aspectos positivos de interacción del público con las obras y, en algunos casos, parecen mostrar la voluntad del visitante de ser incorporados con las obras⁴¹³, por el otro es también cierto que ponen una vez más la atención sobre el visitante. ¿Estamos mirando al visitante o a la obra? ¿Quién mira qué, la obra o el visitante? Velásquez y Van Eyck ya lo habían adelantado respectivamente en 1656 con *Las Meninas*, y en 1434 con el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, pero en la perspectiva actual la presencia del espectador asume formas

⁴¹³ Lorenzo Jaudenes, M. (2015). “¿Selfies en los museos? Sus pros y sus contras” en *Myartdiary*. <http://myartdiary.com/selfies-en-los-museos-sus-pros-y-contras/> [consulta: 17 de julio de 2019]

totalmente diferentes. De hecho, hoy el problema cuantitativo se manifiesta con mucha frecuencia: la fruición estética de una obra por un visitador entusiasta, que desea ser incorporado en la misma, o desea construir una relación exclusiva con el objeto para compartirla con el resto del mundo, no es siempre positivo, especialmente cuando esto se verifica en días con gran multitud de personas.

En la entrevista con Jorge García Gómez Tejedor del Reina Sofía se ha debatido sobre el tema del uso de las fotografías en las galerías del Museo y, a pesar de la protección de las obras del uso del flash, realmente sucede que el problema mayor es el eventual uso de equipos y cámaras que, con sus mecanismos, y con las personas que se ponen a posar, al fin, comprometen la fruición de las obras de los otros visitantes⁴¹⁴.

También Rachel Barker, conservadora de la Tate Modern, ha contado en el curso de la entrevista realizada para esta investigación cómo en la exposición de Kusama organizada por la Tate Modern en 2012⁴¹⁵, el departamento de educación desarrolló una estrategia para cansar al público antes de que entrara lleno de expectativas en la exposición de Kusama. De hecho, los profesionales del museo eran muy conscientes de que la situación de creatividad explosiva creada por el artista habría estimulado naturalmente a los visitantes a tocar o tratar de interactuar con las obras, así que antes de visitar la exposición los mediadores del museo acompañaban a los visitantes a un espacio dedicado donde podían experimentar e interactuar con algunos accesorios que le hacían reflexionar sobre las obras del artista, nutriendo su curiosidad antes de la exposición⁴¹⁶.

Además, existen casos de daños más graves, explícitamente provocados por los selfies, como fue el de la galería *The 14th Factory* del artista Simon Birch de Los Ángeles. Aquí las 11 piezas de la instalación *Hypocaine* acabaron dañadas tras desequilibrarse y caerse al suelo una mujer que pretendía hacerse una foto, que provocó la caída del primer pedestal, creando un efecto dominó en las cuatro filas de pedestales sobre los cuales había coronas realizadas por varios artistas. En un intercambio de correos con El País la galería ha informado que el coste aproximado del daño era de 200.000 dólares, ya que tres piezas sufrieron “daños permanentes” y otras resultaron dañadas de diversa consi-

⁴¹⁴ Entrevista completa en Anexos.

⁴¹⁵ Exposición: *Yayoi Kusama*. 2012. Tate, London: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/yayoi-kusama> [consulta: 17 de julio de 2019]

⁴¹⁶ Entrevista completa en Anexos.

deración. La galería comentó que lamentablemente en aquel momento el personal encargado estaba hablando con alguien y no prestó atención⁴¹⁷. Lo que destaca en el artículo es que menciona otro artículo, aparecido en el diario local, Los Ángeles Times, antes de que esto ocurriera, en el cual se mencionaban como una premonición los rincones más instagrameables de la ciudad y el titular era: “*Oh, los selfies que te vas a hacer en 14th Factory LA, donde el arte es muy social*”.

Así resulta oportuno preguntarse ¿quién es el protagonista ahora? ¿Los visitantes y sus rocambolescas aventuras museísticas o las obras? ¿De qué está ávida la prensa? ¿De las obras en sí mismas o de su valor económico y la cobertura de su seguro?

⁴¹⁷ Ximenez De Sandoval, P. (2017). “Los Ángeles” en *El País*. https://elpais.com/internacional/2017/07/14/mundo_global/1500061229_687146.html [consulta: 25 septiembre 2018]

4.1.5 El accidente involuntario.

En las entrevistas conducidas con Veronique Sorano Stedman y Jorge García Gómez Tejedor, jefes de los departamentos de conservación respectivamente del Pompidou y del Reina Sofia, ha surgido el tema de los accidentes involuntarios. Estos accidentes son muy frecuentes y las consecuencias pueden ser muy variadas; aunque en ciertos casos no sean graves, la prensa no pierde ocasión para mencionarlos.

Un ejemplo reportado resulta el de la obra de Andy Warhol *Triple Elvis (Ferus Type)*, del 1963, expuesta en el recién inaugurado SF Moma tras su masiva reestructuración en 2016. La obra, una de una serie de *silkscreens* que Warhol realizó en la década de 1960 y representante Elvis como un cowboy, es de propiedad de la Colección de Doris y Donald Fischer y fue accidentalmente golpeada el 2 de junio de 2016 por un visitante que se tropezó sobre ella. No obstante el contacto con la obra fue mínimo, la prensa lo reportó inmediatamente, destacando el valor económico de la obra⁴¹⁸.



Fig. 85: Los Angeles Times, 6 de junio de 2016. Artículo de prensa sobre un pequeño accidente involuntario ocurrido a la obra de Andy Warhol *Triple Elvis (Ferus Type)*, del 1963.

⁴¹⁸ Al respecto véase: Muñoz-Alonso, L. (2016). "\$80 Million Andy Warhol Elvis Painting Elbowed at SFMOMA" en *Artnet*. <https://news.artnet.com/exhibitions/visitor-sfmoma-elbows-andy-warhol-painting-511838> [consulta: 14 de agosto de 2019]

Stedman señala que por ejemplo en el Pompidou generalmente no se verifican muchos accidentes voluntarios, más bien situaciones en las cuales los visitantes involuntariamente no tienen la percepción del espacio que los rodea; una situación típica es cuando los visitantes, por ejemplo, quieren alejarse de la obra para verla mejor, haciendo pasos atrás, y accidentalmente pierden el equilibrio dañando obras de las cuales no se habían dado cuenta⁴¹⁹. Jorge Gomez García Tejedor también señala éste como uno de los riesgos principales para la colección:

“Los problemas con el público vienen cuando hay una gran concentración de personas, y esto suele ocurrir en los períodos del año en los cuales hay más afluencia, sobre todo de grupos y colegios que, con sus números, pueden subir el factor de riesgo; esto ocurre también con exposiciones que tienen mucho reclamo del público, y cuando hay una gran concentración de obras. En estos casos te das cuenta de que es necesario hacer un aforo y tener controlados los niveles de afluencia; ahí es donde se halla el riesgo, realmente cuando hay mucho público. Luego, normalmente, digamos en un aforo normal, la verdad es que el público no suele ser problemático en sí mismo, y no constituye el riesgo principal para la colección, aunque hay que tener cuidado y estar pendientes porque siempre es posible que haya alguien que se pone a hacer alguna tontería”⁴²⁰.

“Algunos de los daños más graves que hemos tenido nos han ocurrido en accidentes involuntarios. Por ejemplo, hemos tenido un accidente de una persona que se ha tropezado, echándose por atrás y golpeando la obra. Entonces lo que intentamos siempre es que el diseño de la exposición pueda ayudar el movimiento de las personas. Las barreras tienen siempre que ser bien visibles, porque a veces pueden también ser fatales (...) a veces pones un plinto para una base para evitar que la gente se aproxime, pero igual no ven la base, se tropiezan, y se caen sobre la obra; esto ha ocurrido en

⁴¹⁹: En la entrevista del 22 de mayo de 2018, en particular, Veronique Sorano Stedman señala: *“In our case, in Pompidou we don’t have that many voluntary attempts; we have more accidents, above all that’s what we have to cope with. That is people, when you try to keep distance, what happen is that sometimes people go backwards, and they may hurt someone, or and then come back and they fall, we have that sort of problems, actually and recently for instance we, I’m coming back from Toronto and the two artwork we have lent there in Toronto, they have been both damaged, not severely damaged, by just young students, a young girl who felt on the paintings. We have more that than people really wanting to touch intentionally”*. Entrevista completa en Anexos.

⁴²⁰ Entrevista del 12 de julio de 2018, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. Entrevista completa en Anexos.

*muchos museos*⁴²¹.

La mayoría de estos accidentes están determinados por dos factores: el número de visitantes y la disposición de las obras y de las eventuales barreras en las galerías.

El número de visitantes es una cuestión compleja, que afecta sobre todo los museos de grandes dimensiones donde el público va de visita con una predisposición que quizás podemos definir turística antes que estética: o sea, el museo es visitado porque se ha convertido en un icono en sí mismo, o como ha sido definido por Llorente en una “catedral” de la ciudad, donde hay que ir por la importancia adquirida por la institución.



Fig. 86: Visitantes en la exposición *Chagall, Lissitzky, Malevitch...The Russian Avant-Garde In Vitebsk (1918-1922)*, Centro Pompidou, 28 marzo – 16 julio de 2018, 21 mayo de 2018.

⁴²¹ *Ibidem*.

Con respecto al diseño de las exposiciones, es necesario considerar tanto los números, como los movimientos de las personas en el recorrido expositivo, y su eventual nivel de cansancio en la visita. Cuando el museo es muy grande y, por ejemplo, después de dos horas de visita el visitante sigue siendo estimulado por una cantidad infinita de obras, es posible que sienta un cansancio mental y físico que lo distraiga respecto al cuidado en sus movimientos. En los museos, los visitantes generalmente están estimulados desde el principio, solo por el hecho de encontrarse en un contexto nuevo, en el cual es fácil que vean, escuchen y hagan experiencia de algo nuevo a cada paso.

La falta de lugares en los cuales descansar, y propuestas expositivas que no consideren el factor de cansancio en la visita pueden “bajar la guardia” en los movimientos de los visitantes.



Fig. 87: Una visitante en visita a la colección permanente del Centro Pompidou, sala dedicada a Lucio Fontana, 21 mayo de 2018.

Una forma de prevención o de análisis en el caso de problemas es el monitoreo de los movimientos de los visitantes. En la Tate Modern de Londres hace algunos años se condujo una específica investigación de monitoreo después que los profesionales del museo se dieron cuenta que una obra, la cual estaba expuesta sin vidrio de protección, tenía una especie de mancha, una sombra por encima, y no se lograba entender cuál era la causa. Fue así que una investigadora que colaboraba con el departamento de conservación del museo se puso a monitorear el movimiento de las personas, y pudo darse cuenta cómo la obra, que se encontraba al inicio del recorrido de visita, era involuntariamente tocada muy ligeramente muchas veces. Cuando los visitantes bajaban de la escalera mecánica se encontraban inmediatamente en proximidad de la obra y la tocaban. A partir de este estudio, a pesar de cambiar la obra de posición, los profesionales del departamento establecieron también que en los futuros diseños expositivos nunca habrían vuelto a poner una obra sin vidrio en esa posición⁴²².

Los beneficios de estrategias de monitoreo efectuadas con regularidad y, según las necesidades, desarrolladas *ad hoc* por distintos tipos de exposiciones, resultan relevantes y útiles transversalmente para todos los profesionales del museo; la observación de los movimientos del público en las galerías del museo puede ser reveladora tanto para los conservadores, como para los educadores y todos los profesionales involucrados en el diseño de las exposiciones, contribuyendo al desarrollo de un contexto que favorece la relación entre las personas y las obras.

⁴²² Entrevista a Annette King, conservadora del Departamento de Conservación de Pintura, Tate Modern, Londres, 12 de junio 2018: *“A few years ago I had a MA students who was looking at the movement of people through Tate. At the time we had one particular painting which was unglazed, on which we noticed a dense shadow on it, and we were wondering “why is this happening”. In order to try to understand what was happening she stood there on a Saturday afternoon, and she realized that because the escalator comes from level 0 straight to level 2, people were get there immediately as the first visit at Tate. They were a bit confused about the escalator skipping one floor, and when they were coming of the escalator, looking around, they tended to bump into other people. The painting was on the wall in the first gallery, and people, while bumping into each other, were trying to read the text that was also too small. In order to see the text, there was a sort of movement they did.... After the researcher realized all these issues, we realized that in that room you can never have an unglazed painting, and we shared the decision with the curators, who completely agreed. This was a very important piece of research for us, because actually where things are placed makes a big difference, but sometimes it takes a little bit of specific looking and understanding of the dynamics of the situation.”* Entrevista completa en Anexos.

4.1.6 El rechazo de la obra.

Entre las reacciones del público, el rechazo resulta una respuesta frecuente ante muchas obras de arte contemporáneo, y es muy rara en relación con los bienes culturales que han sido reconocidos por su valor histórico. El rechazo es un tipo de reacción que además se encuentra fácilmente en respuesta a las artes performativas, como el teatro, la música, la danza o el cine, y se caracteriza por una afirmación de la identidad y del punto de vista de la persona que juzga, la cual pone en discusión el valor del objeto en cuestión a partir de una posición *a priori*.

Generalmente se manifiesta verbalmente, pero en algunos casos también a través de acciones físicas de pequeña entidad. Asimismo, existen casos de rechazo que incluyen consecuencias físicas graves, aunque estos caben más en la amplia categoría de vandalismo.

No obstante, el rechazo se puede manifestar como una cara del desprecio, en realidad, se diferencia de éste, ya que puede esconder la dificultad de entender códigos expresivos diferentes de los nuestros, y el consecuente cierre de cualquier canal de comunicación con la obra o con la *performance* en cuestión. El rechazo, por lo tanto, es sobre todo una oportunidad perdida; de hecho, se pierde la oportunidad de investigar la obra, y de dejar espacio a los contenidos y a la experiencia estética, prescindiendo de las impresiones preliminares.

El rechazo, que se nutre de los lugares comunes para justificar el cierre de punto de vistas, además es una posición que se puede presentar ocasionalmente también por la perspectiva de los conservadores, para los cuales no siempre es fácil entender las reacciones del público. La respuesta de las personas frente a una obra, en cambio, evidencia algunos aspectos intangibles de ésta, y ofrece una lectura interesante para el conservador.

En el curso de la entrevista con Annette King y Rachel Barker de la Tate Modern, entre los diferentes casos de estudio que amablemente han compartido para esta investigación, las dos conservadoras han mencionado el caso relativo a tres grandes acrílicos sobre lienzo de Cy Twombly, de la serie *Bacchus*, del 2008. Según lo reportado por los vigilantes de sala del museo a las dos conservadoras, algunos niños que estaban visitando el museo con el grupo de su escuela se pusieron a fabricar pequeños dardos de papel y los soplaban contra las pinturas.

No ha habido consecuencias para las pinturas, pero Barker y King, en

su rol de conservadoras, no han parado de preguntarse las razones de esa actitud. ¿Qué motiva este tipo de acciones? Barker, analizando la acción de los chicos, ha comentado:

*"I think if you look at those paintings...they are kind of crazy, and I can imagine group of school children standing in front of those paintings, and just simply not getting it and thinking "oh my god, they are a mess... you know I could have done it." (...) it's a sort of emotional response, of being angry and cheated, and then suddenly someone says that these are precious"*⁴²³.

Su posición, en este caso empática y no moralista o de juicio, abre la puerta hacia un posible diálogo entre visitantes y conservadores; la conservadora se ha puesto en el lugar de los visitantes, y ha evidenciado el carácter de la obra, compartido a nivel teórico también por Claire Daigle la cual, a propósito del trabajo de Cy Twombly, comenta: "*(...) su trabajo (...) tiene una propensión general a polarizar a su audiencia entre perplejidad y admiración desenfrenada*"⁴²⁴.

La posición de escucha y observación en la cual se pone Barker es significativa del cambio de funciones de los conservadores que, como ella misma ha comentado al final de la entrevista, se encuentran hoy en la posición de facilitadores de las exposiciones. Esta actitud, además, refleja la nueva identidad y funciones de las instituciones museísticas, como lugares de intercambio e investigación sobre las obras y el efecto que estas producen en la sociedad. A propósito de las reacciones del público frente a las obras de arte contemporáneo, Barker comenta:

"(...) with contemporary art there is a sort of..., sometimes I think it just make people angry. There is an all rough of reaction towards contemporary art, there is confusion, anger, a sense of you know the wall is being pulled over their eyes, the emperor has new

⁴²³ T.A.: "Creo que si miras esas pinturas... son un poco locas, y puedo imaginarme a un grupo de niños de la escuela de pie frente a esas pinturas, y simplemente no las entienden y piensan: "Dios mío, son un desastre... sabes podría haberlo hecho yo". (...) es una especie de respuesta emocional, de estar enojado y engañado, y de repente alguien dice que son preciosos". Entrevista completa en Anexos.

⁴²⁴ (...) his work (...) has a general propensity to polarise its audience between perplexity and unbridled admiration". En: Daigle, C. (2008). "Lingering at the threshold between word and image" en *Tate Etc.*, N. 13, Summer. <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/lingering-threshold-between-word-and-image> [consulta: 3 de agosto de 2019]. El caso de la admiración desenfrenada hacia Twombly ha llevado también a otro tipo de reacción, de tipo vandálico, protagonista de un caso de crónica reportado en esta sección a p. 353,

*clothes*⁴²⁵, all this kind of concepts, that people might feel they are vulnerable in front of these objects, and that makes them that they want to touch and maybe they judge in some way”⁴²⁶.



Fig. 88: Visitantes frente a la obra de Cy Twombly. *Untitled (Bacchus)*, 2008, Tate Modern.

⁴²⁵ “El rey desnudo” (conocido también como: “el traje nuevo del emperador”) es un cuento de Hans Christian Andersen, publicado en 1837. El paralelo propuesto por Barker resulta muy interesante aquí, porque el cuento narra la historia de un rey que se dejó convencer de ponerse una tela que, según la versión de los vendedores, tenía la especial capacidad de ser invisible para cualquier estúpido o incapaz para su cargo. Toda la ciudad había oído hablar del fabuloso traje y cuando el imperador salió desfilando desnudo con la famosa prenda invisible, toda la gente del pueblo alabó enfáticamente el traje, temerosos que sus vecinos se dieran cuenta de que no podían verlo, hasta que un niño dijo: “¡Pero si va desnudo!”. La gente empezó a cuchichear la frase hasta que toda la multitud gritó que el emperador iba desnudo. El emperador lo oyó y supo que tenían razón, pero levantó la cabeza y terminó el desfile. Como destacado por Barker, el cuento tiene muchos aspectos que podrían ser desarrollados con relación a la percepción del arte contemporáneo por parte del público.

⁴²⁶ T.A.: “(a veces) hay una reacción brusca hacia el arte contemporáneo, hay confusión, enojo, y una sensación que recuerda el cuento del rey desnudo, y todo este tipo de conceptos, hace que las personas se puedan sentir vulnerables frente a estos objetos, y eso las lleva a querer tocar y quizás juzgar de alguna manera”. Entrevista completa en Anexos.

Lo que se destaca en este caso es la posibilidad de considerar “vulnerables” no solo las obras, sino también el público. El crítico y curador Francesco Bonami, recuerda cómo el arte, de hecho, “es un umbral. El arte, (...) es algo que cuando entras en esa dimensión cruzas un umbral donde el mundo, si bien es el mismo de donde vienes, está molesto o representado de una manera que te cuenta algo diferente, o nuevo, te cuenta una historia”⁴²⁷.

Como se necesitan las herramientas esenciales para preparar las obras para ser expuestas al público, asimismo se necesitan medios y métodos para preparar a las personas para el encuentro con las obras.

En otra entrevista, Veronique Sorano Stedman, ha confirmado cómo la educación de las personas en arte y a sus códigos expresivos determina en gran medida su recepción o su rechazo; en particular, comentó cómo en los primeros años de actividad del Pompidou había una obra monocroma blanca de Piero Manzoni, sobre la cual la gente solía tratar de poner sus dedos o escribir algo, ya que la obra era percibida como una provocación inaceptable. En la actualidad, en cambio, en su opinión, el público del Pompidou es generalmente más respetuoso porque se ha acostumbrado a los códigos imprevisibles del arte contemporáneo, y ha sido más educado⁴²⁸. Además, añadiríamos, hoy el Pompidou es percibido como un museo reconocido a nivel mundial e “historizado”, lo que influye no poco en la actitud de sus visitantes, en comparación con muchas instituciones museísticas más pequeñas y poco conocidas que se dedican al arte contemporáneo.

⁴²⁷ “L’arte è una soglia. (...) L’arte, quella che definiamo arte che sia teatro, che sia libro, che sia cinema, è una cosa che uno nel momento in cui entri in quella dimensione attraversi una soglia in cui il mondo anche se è lo stesso da cui vieni è stravolto oppure rappresentato in un modo che ti dice qualcosa di diverso, o di nuovo, ti racconta una storia”. Texto transcrito de la entrevista a Francesco Bonami realizada por Radicate.eu (una plataforma de entrevistas a curadores, artistas, directores de museos y estudiosos de arte contemporáneo, que analizan y profundizan cuestiones sobre el arte contemporáneo internacional. www.radicate.eu): Radicate.eu, “Francesco Bonami. The end of Contemporary Art”. Vimeo <https://vimeo.com/132211290> [consulta: 3 de agosto de 2019]

⁴²⁸ “I remember years ago, when the Pompidou opened, we had lots of problems with people who felt that all this was not serious. I remember there was a white monochrome and people use to try to put their hands on it or write something because of the provocative effect for them. Maybe it is worth to mention that years ago there was a lack of education, and people thought that contemporary art was just a non-sense, just a provocation, while nowadays people are more use to it, I think, because they have been educated, they understand more what it’s all about, so maybe they are more respectful”. Entrevista completa en Anexos.

4.2 Las múltiples facetas del vandalismo contra las obras de arte contemporáneo.

El vandalismo es un tema complejo, ampliamente debatido en el ámbito de la conservación⁴²⁹, ya que lamentablemente cuenta con muchos casos tanto en los bienes culturales inmuebles como muebles, desde el arte antiguo al contemporáneo.

Si bien las acciones vandálicas están generalmente mencionadas como si se tratara de una única categoría, en realidad esconden muchas cuestiones particulares, especialmente cuando se trata de bienes culturales⁴³⁰; de hecho, cada acción vandálica contra las obras de arte es

⁴²⁹ El término “vandalismo”, en el sentido común se refiere al acto de infligir un daño, que puede incluir destrucción o desfiguración intencional y voluntario hacia el patrimonio cultural. Esta definición, muy genérica, puede ampliar demasiado el horizonte de investigación, ya que se encuentra asociada con una cantidad de situaciones. Por ejemplo, Beerkens y Seymour (2018), incluyen: destrucción de la guerra, graffiti como daño intencional y eventualmente forma de arte, demolición para planificación urbana y restructuración, daño por negligencia e inconciencia, vandalismo contra patrimonio arquitectónico y monumentos, robo, ataques destructivos hacia las obras. En: Beerkens, L. y Seymour, K. (2018). “Presentation” en *CeROArt*. <http://journals.openedition.org/ceroart/5460>. [consulta: 3 de agosto de 2019]

El tema del vandalismo además ha sido asociado en otros estudios con los de la iconoclastia y de la censura con finalidad política o religiosa, aunque aquí no se comparte totalmente la asociación de estos términos, que tienen significados y raíces diferentes. Algunos autores, también han acercado al vandalismo ciertos casos de obras de arte contemporáneo, que comprenden el uso de objetos culturales más antiguos (Ai Wei Wei con los vasos de terracota o Jake e Dinos Chapman, *Insult to Injury* 2003), y de graffiti. El tema común siempre es la atribución problemática de un determinado valor y/o significado simbólico al patrimonio cultural.

Williams (2009), define el vandalismo contra las obras de arte como el daño intencional contra obras de arte, infligido sin el consentimiento del propietario de esas obras. Esta especificación de tipo legal, en realidad influye mucho en la interpretación de lo que se entiende por vandalismo. En: Williams, M.J. (2009). “Framing Art Vandalism: A Proposal to Address Violence Against Art” en *74 Brook. L. Rev*, p. 597 – 600 <https://brooklynworks.brooklaw.edu/blr/vol74/iss2/9> [consulta: 3 de agosto de 2019]

Entre las referencias bibliográficas sobre el tema del vandalismo en una perspectiva histórica, véase la publicación: Gamboni, D. (1997). *The destruction of art: iconoclasm and vandalism since the French Revolution*. London: Reaktion Books.

El vandalismo, junto con el robo, constituye uno de los 10 agentes de deterioro teorizados por Costain (1994), Michalski (1994) Rose y Hawks (1995), Waller (1995). En 2016, los 10 agentes de deterioro han sido publicados en español en el documento “Agentes de deterioro”, elaborado por el CCI, y hecho accesible en la web del CNCR, Chile: https://www.cncr.gob.cl/611/w3-article-56500.html?_noredirect=1 [consulta: 3 de agosto de 2019]

⁴³⁰ De hecho, el término vandalismo no es usado solo en el caso de bienes culturales, sino

distinta, y frecuentemente cargada de significados simbólicos.

Las acciones vandálicas se caracterizan por aportar daños graves y permanentes en las obras, y sus consecuencias dependen tanto del tipo de acción como de los diferentes medios escogidos para cumplir el acto vandálico⁴³¹. En muchos casos el objetivo no es solo el de atacar los objetos físicos, sino también las sensibilidades del público. En términos jurídicos, el vandalismo artístico, en principio, es más que un delito contra la propiedad: es un acto violento que ataca objetos que la sociedad valora⁴³², y que por este motivo se conservan en las instituciones museísticas. Aún más, el vandalismo artístico puede ser visto como un ataque a los valores sociales fundamentales —la civilidad y el igualitarismo entre ellos— que permiten y alientan los encuentros del público con los objetos de arte⁴³³.

El 8 y 9 junio de 2017, el taller de restauración holandés SRAL⁴³⁴, el Museo Bonnefanten, la revista CeROArt, y el MACCH⁴³⁵, organizaron la conferencia “Vandalism & Art”, en la cual se consideraron los diferentes tipos de vandalismos en el arte, y sus efectos evidentes⁴³⁶. Los resultados de esta investigación indicaron diferentes interpretaciones del término “vandalismo”, y diferentes categorías o efectos sobre las obras de arte. Resultó también que no hay un consenso sobre el modo en que se puede actuar en el caso que se manifieste un acto vandálico⁴³⁷.

La conferencia presentó particularmente un enfoque sobre las obras, destacando tanto las consecuencias del vandalismo sobre los objetos artísticos, como las posibles medidas para prevenir los daños. De hecho, es innegable que, además de los motivos específicos y el comportamiento de las personas individuales, varios factores pueden desem-

también en forma genérica como daño voluntario perpetrado contra otras propiedades.

⁴³¹ Algunos ejemplos de medios usados en actos vandálicos famosos encontrados en esta investigación son: ataque con cuchillo, ataque con ácido, aplicación de pintura en aerosol, ataque con martillo, lanzamiento de pintura y grafiti contra esculturas y monumentos. Además, existen casos de goma de mascar, marcas de bolígrafos y marcadores accidentales y voluntarios.

⁴³² Williams, M.J. (2009). “Framing Art Vandalism: A Proposal to Address Violence Against Art” en 74 *Brook. L. Rev.*, p. 581 - 631 <https://brooklynworks.brooklaw.edu/blr/vol74/iss2/9> [consulta: 3 de agosto de 2019].

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ Versión abreviada de “Stichting Restauratie Atelier Limburg”.

⁴³⁵ Maastricht Centre for Arts and Culture, Conservation and Heritage.

⁴³⁶ Vandalism & Art Conference, 8-9 junio de 2017. Bonnefanten Museum, Maastricht.

⁴³⁷ Beerkens, L. y Seymour, K. (2018). “Presentation” en *CeROArt*. <http://journals.openedition.org/ceroart/5460>. [consulta: 3 de agosto de 2019]

pañar un papel en los actos de vandalismo: el carácter de los objetos mostrados, la función (original) de un objeto, las asociaciones que las personas pueden tener con él y, por supuesto, la forma de la exhibición⁴³⁸.

Aquí nos centramos en los casos de vandalismo relacionados con las obras de arte contemporáneo, procurando analizar particularmente los motivos que están en la base de estos actos destructivos y sus características. Estos casos presentan algunos aspectos que no aparecen en los actos vandálicos contra obras antiguas y que, a pesar de las fuertes obsesiones de protagonismo que aúnan muchos actos vandálicos, tienen mucho que ver con la deliberada y errónea interpretación de los objetos de arte contemporáneo⁴³⁹; estos actos, además, están frecuentemente cargados de significados simbólicos equívocos, que resultan amplificados por su resonancia mediática.

Entre las acciones vandálicas relacionadas con las obras de arte contemporáneo analizadas en este estudio, se encuentran casos en los cuales los que atacan las obras, reclaman en cambio la “artisticidad” de su acto vandálico o una supuesta cercanía con el artista; casos en los cuales los autores pretenden rendir homenaje al artista con su acto vandálico; casos que presentan un rechazo por la obra en sí misma y el contexto que permite su exposición; y por último, casos motivados por cuestiones políticas y sociológicas⁴⁴⁰.

⁴³⁸ Weerdenburg, S. et al. (2018). “The many forms of ‘vandalism’ in relation to modern art” en *CeROArt* <http://journals.openedition.org/ceroart/5646> [consulta: 3 de agosto de 2019]

⁴³⁹ Entre los casos más famosos de vandalismo relacionado con arte anterior al siglo XX, en cambio se recuerdan: Diego Velásquez, *Venus Rokeby* (destrozada en 1914); Auguste Rodin, *El pensador* (destrozado en 1970); Leonardo da Vinci, *La Virgen y el Niño con Santa Ana y San Juan Bautista* (destrozado en 1987), Leonardo Da Vinci, *La Mona Lisa* (destrozada en 1956, 1974, 2009); *La Piedad* de Miguel Ángel (destrozada en 1972); Rembrandt, *La Ronda de Noche* (destrozada en 1911, 1975, 1990); Claude Monet, *Argenteuil Basin with a Single Sailboat* (destrozada en 2012). Esta breve selección se ha juntado de crónicas de periódicos en línea, y se mencionan aquí como ejemplos del problema respecto a obras antiguas. En estos casos las razones de los actos vandálicos estaban relacionadas sobre todo con manifestaciones de inestabilidad psíquica de los vándalos (*La Piedad*, *La Ronda de Noche*, *Mona Lisa*) y cuestiones políticas y sociales (*Venus Rokeby*, *La Mona Lisa*, *El pensador*).

⁴⁴⁰ Entre los actos vandálicos encontrados está también el caso del *Guernica* de Picasso que, en 1974, mientras estaba expuesto en el MoMA de Nueva York, fue atacado con spray por Tony Shafrazi, que escribió “Kill All Lies”. El autor del acto vandálico se declaró inmediatamente artista (“Llama al curador”, según los informes, gritó cuando los guardias lo agarraron. “Soy un artista”). No se incluye este caso en esta investigación, ya que las fuentes reportan datos discordantes sobre la real motivación del ataque. Algunas fuentes reportan el ataque como un evento mediático calculado, ya que el hombre nunca fue detenido y, en cambio, se convirtió en un comerciante de arte de gran éxito, tratando obras de Keith Haring, Jean-Michel Basquiat y Kenny Scharf. En: Rojas, G. (2019). “¿Qué importantes obras

4.2.1 Pretensiones de “artisticidad”.

Un ejemplo de acto vandálico con pretensiones de “artisticidad”, es el que ha afectado la obra de Mark Rothko *Black on Maroon*, de 1958, perteneciente a la serie *Seagram Murals*, expuesta en la Tate Modern de Londres; el 7 de octubre de 2012, la obra fue atacada con un pincel y pintura negra por Vladimir Umaniec, un hombre polaco de 26 años, que escribió su nombre, el número 12 y la expresión “A Potential Piece of Yellowism”.

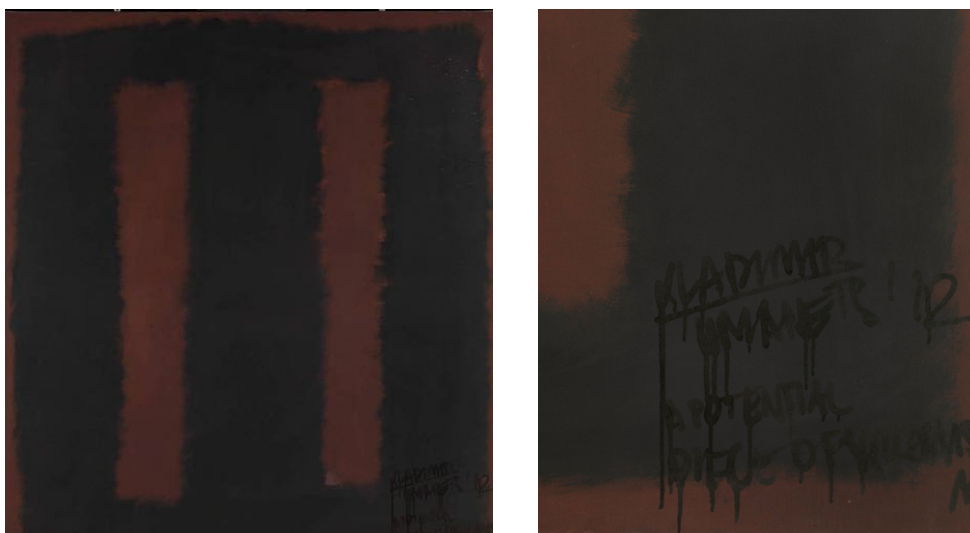


Fig. 89: Mark Rothko, *Black on Maroon*, 1958. Vandalizado en 2014.

En su opinión se trató de un acto artístico, perteneciente al movimiento del “Yellowism”⁴⁴¹, fundado por él y su pareja; la alegada manifestación artística de este movimiento consistiría en la apropiación de obras ya existentes, con la justificación que, si Marcel Duchamp en 1917 se había convertido en el fundador del arte conceptual a través del *ready made*, también el Yellowism podía aplicar sus propios medios para ex-

de arte han sufrido vandalismo?” en *Quora*. <https://es.quora.com/Qué-importantes-obras-de-arte-han-sufrido-vandalismo> [consulta: 14 de agosto de 2019]

⁴⁴¹ El supuesto movimiento del “yellowism”, tiene su propia página web: THIS IS YELLOWISM: <https://www.thisisyellowism.com> [consulta: 5 de agosto de 2019]

presarse⁴⁴².

A pesar de todas las graves consecuencias de este acto vandálico⁴⁴³, lo que destaca en la perspectiva de esta investigación, es el contraste entre la pretensión de valor artístico, por un lado, y la total ignorancia por el otro. La ignorancia es manifiesta particularmente en la superfi-

⁴⁴² Entre las declaraciones de Umaniec, destacan la siguientes, que bien explican su posición: *"I didn't destroy the picture. I did not steal anything. There was a lot of stuff like this before. Marcel Duchamp signed things that were not made by him, or even Damien Hirst"; "I believe that if someone restores the [Rothko] piece and removes my signature the value of the piece would be lower but after a few years the value will go higher because of what I did,"* En: Quinn, B., (2012). "Man who defaced Tate Modern's Rothko canvas says he's added value" en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/08/defaced-tate-modern-rothko>

[consulta: 10 septiembre 2018]. O también esta: *"Art allows us to take what someone's done and put a new message on it"*. En: "Defacing Rothko painting 'not vandalism'" (2012) en *The BBC*. <https://www.bbc.co.uk/news/uk-england-london-19866004> [consulta: 12 septiembre 2018].

Además, declaró que él fue al Museo con la intención de dejar su firma, pero fue solo al encontrarse frente a la obra de Rothko que siguió concretamente su impulso vandalizador. En: Brown, M. (2013). "Man jailed for two years for vandalising £5m Rothko at Tate Modern" en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/dec/13/mark-rothko-vandal-jailed> [consulta: 12 septiembre 2018]

⁴⁴³ Umaniec fue detenido por dos años, durante los cuales el muy complicado trabajo de restauración ha sido llevado a cabo por Rachel Barker, Bronwyn Ormsby, y el equipo de la Tate. La intervención en la obra ha presentado varios desafíos, ya que la tinta usada por Umaniec había penetrado profundamente en los estratos de la tela y el tamaño de lo escrito era bastante grande. El objetivo de la restauración fue el de eliminar lo escrito, disolviendo la tinta en los estratos más superficiales y visibles de la tela, para restituir la comprensión de la obra en el conjunto de la serie de los *Seagram Murals*. La restauración resultó exitosa en su efecto, y bien comunicada al público a través de la web del museo, de videos, y comunicación en los *social media*. En una perspectiva a largo plazo, podrían resultar necesarias otras intervenciones. Sobre el proyecto de restauración realizado por la Tate, véase:

Barker, R. et al. (2018). "Mark Rothko: *Untitled (Black on Maroon)*" en *CeROArt, Four study days in Contemporary Conservation. Vandalism and Art*. <http://journals.openedition.org/ceroart/5697> [consulta: 6 de agosto de 2019]

Ormsby, B. et al. (2014). "The removal of graffiti ink from Mark Rothko's *Untitled (Black on Maroon)*, 1958. A collaborative approach" en *ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints, Melbourne, 15-19 September 2014*, Bridgland, J. Paris: International Council of Museums. <https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=29b488c5-a131-4b7f-8b3d-d3d394303bc4> [consulta: 6 de agosto de 2019]

Barker, R., Ormsby, B. y Smithen, P. (2014). "The construction of a representative sample for Mark Rothko's *Untitled (Black on Maroon)* (1958)" en *ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints, Melbourne, 15-19 September 2014*, Bridgland, J. Paris: International Council of Museums. <https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=cf4ce884-6555-4329-86b6-06766cf02360> [consulta: 6 de agosto de 2019]

TATE, LONDON: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/rothko-conservation-project> [consulta: 6 de agosto de 2019]

cial apropiación de la intuición duchampiana, aplicada, con efectos destructivos, sin ninguna contextualización, ni filtro y usada impropiamente como justificación de un acto de protagonismo.

Lamentablemente, la intuición de Duchamp es frecuentemente evocada hoy⁴⁴⁴, a veces banalizada y reducida a una aserción, que algunos piensan que sea todavía aplicable, como si se tratara de una receta artística, sin contar que, no obstante la herencia increíble que ha dejado en el arte actual, lo que tenía un significado particular en la producción artística de hace más de 100 años, con mucha probabilidad hoy tiene un sentido muy diferente.

Parecido en algunos aspectos es un caso en el que el autor del acto vandálico ha pretendido una supuesta cercanía artística con un artista viviente: Damien Hirst. El 9 de mayo de 1994, Mark Bridger, un auto-proclamado artista de Oxford de 35 años, entró en la Serpentine Gallery de Londres y echó pigmento negro en la famosa pieza de Damien Hirst, *Away from the Flock*, 1994, que consistía en un tanque de formaldehído con un cordero blanco al interior⁴⁴⁵. Bridger, que afirmó que la obra ahora se llamaba *Black Sheep*, dijo también que, en su opinión, el Sr. Hirst no se opondría ya que estaban en la misma longitud de onda creativa. Según el, estaba proporcionando una adición interesante

⁴⁴⁴ Algunas crónicas reportan que la *Fuente* (réplica del 1964), de Marcel Duchamp, fue atacada con un martillo en 1993 y 2006 por el francés Pierre Pinoncelli, que habría declarado actuar en este modo una *performance* que, según él, le habría gustado a Duchamp. En: Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/list/art-abuse-11-vandalized-works-of-art> [consulta: 7 de agosto de 2019]

Según la investigación de Paul Ingram (2014), la *Fuente* de Marcel Duchamp, 1917, fue atacada varias veces por una serie de artistas que intentaron orinar, más o menos exitosamente, en ella: Brian Eno en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1990; Kendell Geers en el Palazzo Grassi en Venecia en 1993; Pierre Pinocelli en el Carré d'Art en Nimes en 1993; Björn Kjelltoft en el Moderna Museet de Estocolmo en 1999; y Cai Yuan y Jian Jun Xi en la Tate Modern de Londres en 2000. Estos episodios en realidad fueron dirigidos contra réplicas autorizadas de la escultura original, que había desaparecido poco después de que la Sociedad Estadounidense de Artistas Independientes les negara el espacio de exhibición en 1917. Para más información véase el artículo de Paul Ingram: Ingram, P. (2014). "Pissing in Duchamp's Fountain" en *3:AM Magazine*. <https://www.3ammagazine.com/3am/pissing-in-duchamps-fountain/> [consulta: 5 de agosto de 2019]

⁴⁴⁵ La ocasión fue la exposición colectiva "Some Went Mad, Some Ran Away", curada por el mismo Damien Hirst, con las obras de 15 artistas contemporáneos. El periódico inglés *The Independent*, reporta que el día anterior, el 8 mayo Hirst le dijo al Mail que no le importaba lo que la gente pensara sobre su trabajo "siempre y cuando se involucren". En: Walsh, M. (1999). "It was 5 years ago today: When Damien Hirst put a sheep in his tank" en *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/it-was-5-years-ago-today-when-damien-hirst-put-a-sheep-in-his-tank-1089375.html> [consulta: 7 de agosto de 2019]

al trabajo de Hirst, ya que “en términos de arte conceptual, la oveja ya había hecho su declaración: se trataba de la vida y de la muerte”⁴⁴⁶.

Aunque resulta que Hirst, que desaprobó totalmente el acto vandálico⁴⁴⁷, algunos años más tarde respondió a su manera a la acción de Mark Bridger, publicando un libro con la imagen de la obra, y con la posibilidad interactiva para el lector de tirar una pestaña con una película negra que representaba el efecto creado por Bridger, queda abierta la cuestión de la apropiación e interpretación sumaria de una supuesta cercanía de onda creativa con el artista. En el caso que Hirst ya no estuviera vivo, no hubiera podido responder irónicamente a la acción vandálica de Bridger, el cual, por su parte, demandó a Hirst la infracción de derechos de autor por publicar la imagen en el libro⁴⁴⁸.

También en este caso, resulta que la justificación de la acción vandálica se basa en la pretensión de reducir el significado de la obra a un concepto único, y en la ignorancia de sus múltiples lecturas⁴⁴⁹.

⁴⁴⁶ Bridger dijo también que tan pronto como vio la oveja, se inspiró para aprovechar el día, y que estaba en un estado mental de “carpe diem”. Además, explicó: “Vivir es hacer cosas, estaba proporcionando una adición interesante a su trabajo. El arte está ahí para la creación de conciencia y agregué lo que debía decir”. *The Guardian*, 19 de agosto de 1994. Reportado en: <http://www.temporaryart.org/artvandals/02.html> [consulta: 5 de agosto de 2019]

⁴⁴⁷ Según lo reportado por el *Independent*, el artista estaba muy molesto por la situación, pero fue pragmático en la resolución del problema: la obra fue inmediatamente cubierta con papel y restaurada en la noche (el tanque fue drenado y el vellón de la oveja fue limpiado), para volver a estar a la vista al día siguiente. “La exposición se convirtió en noticia de primera plana, con los periodistas agresivos en su deseo de ver de inmediato la pieza. La exposición ya era un punto de discusión; el vandalismo lo agravó”. Peyton Jones, directora de la Serpentine Gallery, comentó: “Fue un acto criminal, fue contra la ley, fue tratado como vandalismo. No es la forma más efectiva de hacer cualquier punto sobre el arte”. En: Walsh, M. (1999). “It was 5 years ago today: When Damien Hirst put a sheep in his tank” en *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/it-was-5-years-ago-today-when-damien-hirst-put-a-sheep-in-his-tank-1089375.html> [consulta: 7 de agosto de 2019]

⁴⁴⁸ Nicole, C. (2016). “Artists who vandalize a work of art to create a new work of art” en *Owlcation.com*. <https://owlcation.com/humanities/Artists-Who-Vandalize>. [consulta: 6 de agosto de 2019]

⁴⁴⁹ Según lo reportado en la ficha de la obra en la web de la Tate Modern, resumido y traducido del inglés por la autora: *Hirst, en el pasado ha comentado que las vitrinas, de la serie Natural History, iniciada en 1991, “primero surgieron del temor a que todo en la vida fuera tan frágil” y que él quería “hacer una escultura donde se encubriera la fragilidad”. Donde la escultura está contenida espacialmente”. (Citado en Button, p.114.). Además, con la serie de Natural History, Hirst dijo que “solo quería hacer un zoológico que funcionara... “porque lo odio, y pensé que sería genial hacer un zoológico de animales muertos, en lugar de tener animales vivos... Nunca pensé en [las obras] ... como violentas. Siempre pensé en ellas como tristes. Hay una especie de tragedia con todas esas piezas”. Por último, específicamente sobre *Away from the Flock*, 1994, el artista ha mencionado las referencias religiosas, entre la obra*

El sentido de melancolía en la obra es afectado por una acción vandálica que, a pesar de su efecto material (removible) y junto con la acción de los medios de comunicación, ofrece a la memoria colectiva una impresión de pura ironía que nada tiene que ver con la obra.



Fig. 90: Damien Hirst, *Away from the Flock*, 1994. Vandalizada en 1994.

y el título, que se refiere al “ser un extraño, no estar conectado a algo”, como en el caso de la parábola evangélica de la oveja perdida. (Citado en Damien Hirst, pp.136-7.) *Away from the Flock*, también ha sido interpretado como un autorretrato (Hirst y Burn, p.219), que se erige como una celebración de la individualidad artística que puede interpretarse de varias maneras contradictorias. Hirst ha corroborado esto, diciendo: ‘todo es un autorretrato, realmente. El tiburón, el cráneo de diamante: todos son autorretratos’ (Citado en Ossian Ward, “Damien Hirst”, *Time Out*, 8 al 14 de octubre de 2009, p.14.). En: Ficha de la obra de Damien Hirst: *Away from the flock*, 1994. Tate, London: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-away-from-the-flock-ar00499> [consulta: 7 de agosto de 2019]

4.2.2 Supuesto homenaje y cercanía con el artista.

Los medios de comunicación, que en su codicia de evidenciar las equivocaciones y provocaciones que afectan a muchas obras de arte contemporáneo reflejan también el sentido común, han reportado a lo largo de los años una serie de casos de personas que pretenden rendir homenaje al artista con su acto vandálico. Entre los casos encontrados, destacan los de la obra *Phaedrus* (1977) de Cy Twombly, que en una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Aviñón en 2007 fue besada con lápiz labial en su superficie monocromática blanca, precedido en 1998 por el beso con lápiz de labios en el dibujo sobre papel de Andy Warhol, titulado *Bañera* (1961), y antes en 1977 por el caso de la pintura monocromática blanca *Sin Título* (1977) de Jo Baer⁴⁵⁰.

Aunque en el caso de la *Bañera* (1961) de Andy Warhol las motivaciones no sean muy claras, ya que el daño fue encontrado al día siguiente de un evento de promoción de una marca de cosméticos en el Carnegie Museum of Art de Pittsburgh, en los otros dos casos se han reportado comentarios explícitos que han manifestado la particular relación de las autoras de los actos vandálicos con las obras dañadas: Rindy Sam, la artista franco-camboyana que ha besado el Twombly, en aquel tiempo de propiedad del coleccionista Yvon Lambert, cuando se encontró en el juicio con el cargo de "dañar voluntariamente una obra de arte", dijo a la corte que había cometido un "acto de amor", no un delito⁴⁵¹, y que "simplemente le había dado un beso, pensando que el artista lo entendería"⁴⁵². Además, dijo que "el artista le dejó ese espacio blanco"⁴⁵³, y que había sido "abrumada por la pasión" por el immaculado lienzo blanco, encontrando "la pintura aún más hermosa, con esa mancha roja, como un testimonio del momento, y del poder del arte". En fin,

⁴⁵⁰ Estos casos de crónica, a pesar de ser reportados en varios artículos de prensa, se encuentran también mencionados en el artículo científico: Markevičius, T. et al. (2018). "Atmospheric Monatomic Oxygen System For Non-Contact Nanoscale Cleaning Of Vandalized 20th - 21st Century Modern and Contemporary Artworks" en *CeROArt* <http://journals.openedition.org/ceroart/5722> [consulta: 7 de agosto de 2019]

⁴⁵¹ "French court tries woman for kissing painting" (2007) en *Today*. http://www.today.com/id/21211300/ns/today-today_entertainment/t/french-court-tries-woman-kissing-painting/#.W51AZa1aZsM [consulta: 14 septiembre 2018]

⁴⁵² "Woman fined for kissing painting" (2007) en *The BBC*. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7098707.stm> [consulta: 14 septiembre 2018]

⁴⁵³ "French woman leaves lipstick kiss on \$2M artwork" (2007) en *The CBC Art*. <https://www.cbc.ca/news/entertainment/french-woman-leaves-lipstick-kiss-on-2m-artwork-1.663749> [consulta: 14 septiembre 2018]

justificó su acción llamando la atención sobre “la larga línea de los llamados "intervencionistas del arte"⁴⁵⁴.



Fig. 91: (Izquierda): *Bañera*, 1961, de Andy Warhol, vandalizada en 1998; (derecha): Jo Baer, *Sin Título*, 1977, vandalizada en 1977.

También en el caso del beso a la obra de Jo Baer, el proyecto de investigación *Art Damaged*⁴⁵⁵, reporta que la autora del acto vandálico besó la obra “para animarla, ya que la veía muy fría”⁴⁵⁶, siguiendo una improbable perspectiva intervencionista en la obra.

El amor, es sabido, requiere un sentimiento por ambas las partes y no funciona en dirección unívoca; todas estas acciones, en lugar de aportar intervenciones artísticas u homenajes a las obras, como pretendieron justificar los autores de los actos vandálicos, dejaron en cambio

⁴⁵⁴ Allan, P. (2007). “Art lover faces fine for kissing painting” en The Telegraph. <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/1558265/Art-lover-faces-fine-for-kissing-painting.html> [consulta: 14 septiembre 2018]

⁴⁵⁵ *Art Damaged* es un proyecto de investigación del artista y escritor Christopher Schreck, que documenta actos de vandalismo artístico, con un enfoque en los incidentes ocurridos en entornos formales de exhibición desde el siglo XVIII. A partir de 2019, la investigación acumulada se ha traducido en una presentación multimedia, con un programa de conferencias y la publicación de una edición impresa, que está todavía en proceso: <http://www.christopherschreck.com/artdamagedpublication> [consulta: 8 de agosto de 2019]

⁴⁵⁶ <https://art-damaged.tumblr.com/search/lipstick> [consulta: 8 de agosto de 2019]

daños de difícil remoción⁴⁵⁷. El lápiz labial había sido absorbido y había penetrado en profundidad en el papel blanco de la obra de Andy Warhol y en la superficie porosa de la tela de Cy Twombly y en la de Jo Baer. Considerada la dificultad en remover el lápiz labial de estas obras, se experimentó una técnica de restauración que prevé el tratamiento con oxígeno atómico, y que ha resultado eficaz en sus resultados en superficies que son demasiado porosas para prestarse a técnicas que involucren solventes u otros productos para la eliminación de la tinta indeseada⁴⁵⁸.

⁴⁵⁷ Otro caso parecido a los mencionados fue el de Reginald Walker, un guardia temporal en el Whitney Museum of American Art, New York, que en 1993 dibujó un corazón y escribió con un rotulador las palabras “Reggie+Crystal I Love You Tushee Love Buns” sobre el óleo sobre lienzo de Roy Lichtenstein *Curtains*, 1962. En este caso las crónicas reportan que la pieza, de propiedad del Saint Louis Art Museum, que la había prestado al Whitney, necesitó de una restauración de \$ 6,500. Sucesivamente el St. Louis Art Museum presentó una demanda de \$ 2.5 millones contra el Whitney, ya que, según el abogado del museo, a pesar del coste de la restauración, el valor de la obra, originariamente de más de \$ 1.5 millones, disminuyó sustancialmente desde el incidente. En: Snow, S. (1996). “Arts and entertainment reports from The Times, national and international news services and the nation’s press” en The Los Angeles Time. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-08-08-ca-32347-story.html>. [consulta: 9 de agosto de 2019]

⁴⁵⁸ Sobre esta técnica de restauración aplicada en los casos mencionados, véase:

Markevičius, T. et al. (2018). “Atmospheric Monatomic Oxygen System For Non-Contact Nanoscale Cleaning Of Vandalized 20th - 21st Century Modern and Contemporary Art-works” en *CeROArt* <http://journals.openedition.org/ceroart/5722> [consulta: 7 de agosto de 2019]

Miller, S.K., Banks, B.A., & Waters, D.L. (2004). “Atomic Oxygen Treatment and Its Effect on a Variety of Artist’s Media”. En: <https://pdfs.semanticscholar.org/29f0/ad419af4553b9ec32a8fa280adbdfa0ffdcc.pdf> [consulta: 7 de agosto de 2019]

4.2.3 Protesta contra el mundo del arte contemporáneo.

Una reacción aparentemente opuesta, aunque parecida en su pretensión de validez y en sus efectos, se manifiesta en algunos actos vandálicos donde los medios usados simbolizan un mensaje de protesta contra el mundo del arte, el arte contemporáneo y las instituciones museísticas.

El 2 de noviembre de 1996, Jubal Brown, un estudiante de arte canadiense de la Facultad de Arte y Diseño de Ontario, comió glaseado azul, gelatina azul, yogur de arándanos, e Ipecac, un jarabe que induce el vómito, antes de ir al MoMA, con la intención de vomitar sobre la obra de Piet Mondrian, *Composición en Blanco, Negro y Rojo* (1936)⁴⁵⁹. Esta fue la segunda vez que Brown deliberadamente ingería alimentos de un color particular para vomitar en obras de arte que él consideraba "opresivamente trilladas y dolorosamente banales"⁴⁶⁰. Según los testimonios resulta que el joven quería criticar el "escenario banalmente opresivo de la estructura museo", y cómo las obras exhibidas dentro de la institución representan muy falsamente la cultura en la que vivimos⁴⁶¹. En una entrevista posterior, Brown admitió su disgusto particular por la "fetichización" de la pintura, declarando: "No odio a Mondrian. Lo elegí porque es un símbolo impecable del modernismo"⁴⁶².

Aunque Jubal Brown en varias entrevistas negó la búsqueda de publicidad, que justamente le había sido atribuida por Glenn D. Lowry, director del MoMA⁴⁶³, resulta difícil no creer que estas acciones sean

⁴⁵⁹ Nicole, C. (2016). "Artists who vandalize a work of art to create a new work of art" en *Owlcation.com*. <https://owlcation.com/humanities/Artists-Who-Vandalize>. [consulta: 6 de agosto de 2019]

⁴⁶⁰ En mayo de 1996, Brown ingresó también a la Galería de Arte de Ontario después de ingerir una gran variedad de alimentos rojos, y arrojó rojo al óleo sobre lienzo de Raoul Dufy *Port du Havre* (sin fecha). El personal del museo, creyendo que era un accidente, limpió rápidamente el trabajo y excusó la enfermedad del visitante. En: *Ibidem*.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ En respuesta a la acción del vándalo, Glenn D. Lowry, el director del MoMA, declaró: "Parece que el motivo del Sr. Brown, entre otros, es buscar publicidad para sí mismo". Brown, sin embargo, negó cualquier intento de buscar publicidad y explicó que el alboroto resultante de ser atrapado en el MoMA arruinó su trilogía (ya que en principio preveía vomitar tres veces en tres instituciones diferentes, aunque al fin se quedó con dos), y cómo "la publicidad hizo que la tercera parte fuera innecesaria o irrelevante". Además de ser atrapado y ser estigmatizado desde 1996 como "ese tipo que vomita en las pinturas", Jubal Brown no se arrepintió y explicó por qué se sintió obligado a destrozar el arte: "*Creo que los artis-*

realmente formas de llamar la atención, ya que, como se ha visto, en la mayoría de los casos resultan cumplidas por personas que, de algún modo, son artistas, estudiantes u otros, y están involucradas con el mundo arte. Difícilmente estas acciones resultan cumplidas por personas completamente ajenas al contexto del arte, aunque lamentablemente los resultados de sus acciones acaban por confirmar su posición de marginados del mundo contra el cual protestan.

Jaqueline Crofton, otra artista, esta vez más famosa y conocida⁴⁶⁴, en 2001, atacó la obra de Martin Creed, *Work No. 227: The lights going on and off*, lanzado huevos contra las paredes de la Tate Britain de Londres, que formaban parte de la “instalación” de Creed⁴⁶⁵. En este caso la protesta ha sido más precisa y puntual, ya que era explícitamente contra la elección de Creed cómo ganador del Turner Prize en 2001.

tas, y realmente, todos los individuos, tienen el derecho y, además, la responsabilidad de hacer lo que quieren hacer. Si se sienten motivados a hacer algo, contribuir de alguna manera a la sociedad, la cultura, un momento, ellos deberían hacerlo. Las consecuencias son para los cobardes y los muertos. Sentí firmemente que [la actuación] era una buena idea; quería hacerlo, lo hice". En: Ibidem.

⁴⁶⁴ Jacqueline Crofton es una artista británica nacida en Londres, que se dedica sobre todo a la pintura sobre lienzo, con obras que se colocan entre la abstracción y la representación, estudiando sobre todo la estética del mundo natural. Su trabajo ha sido exhibido especialmente en el Reino Unido, Francia, España y los Estados Unidos. Ha recibido premios y ha sido honrada con una beca de la Royal Society of the Arts. JACQUELINE K. CROFTON: <https://www.jkcrofton.com/about> [consulta: 9 de agosto de 2019]

SAATCHI ART: <https://www.saatchiart.com/account/artworks/1158849>[consulta: 9 de agosto de 2019]

⁴⁶⁵ La obra consistía en un sistema de luces que se encienden y se apagan en una habitación vacía. La habitación se llena de luz durante cinco segundos y luego se sumerge en la oscuridad durante cinco segundos, en una repetición infinita. Una habitación vacía con una iluminación que parece comportarse mal confunde las expectativas normales del espectador en la galería del museo. Este trabajo, que surge de la serie de investigaciones de Creed sobre fenómenos comunes, desafía las convenciones tradicionales de exhibición de museos o galerías y, en consecuencia, la experiencia de visita. Creed juega con el sentido del espacio y el tiempo del espectador y, al hacerlo, reintroduce al espectador a una celebración reflexiva de la ambigüedad de lo cotidiano. La economía de los medios de *Work No. 227: The lights going on and off* ejemplifica los intentos de Creed de hacer el trabajo con una mínima intervención física en el espacio. Descripción reportada en: Ficha de la obra de Martin Creed, *Work No. 227: The lights going on and off*, 2000. Helen Delaney, May 2010: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/creed-work-no-227-the-lights-going-on-and-off-t13868> . [consulta: 17 de agosto de 2019]

Para más información, véase también: Buck, L. (2000). “Martin Creed” en *Artforum*, Vol. 38, no.6, February.

Con respecto a las consecuencias del acto vandálico la prensa reporta que los huevos fueron limpiados inmediatamente y minutos después del incidente, la galería volvió a la normalidad. Los funcionarios de Tate Britain decidieron no presentar cargos penales, aunque se llamó a la policía, y le fue prohibido el acceso a la Tate Britain, Tate Modern, Tate Liverpool y Tate St Ives por toda su vida.

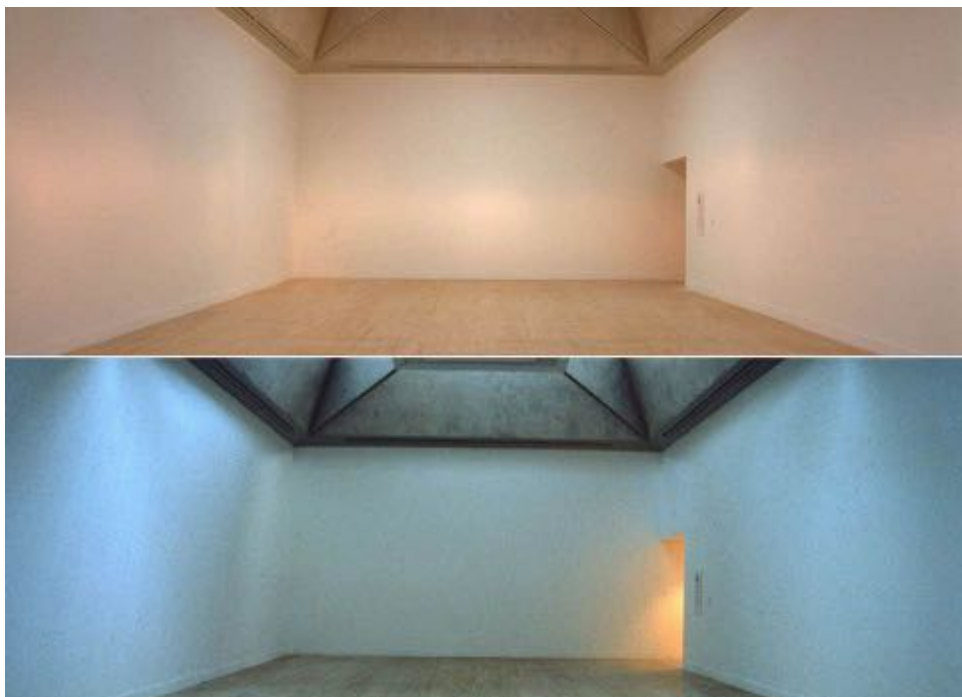


Fig. 92: Martin Creed, *Work No. 227: The lights going on and off*, 2001.

En particular, la artista afirmó que la atención obtenida por la exhibición del Premio Turner⁴⁶⁶ fue "humillante" para la mayoría de los "artistas genuinos" en el Reino Unido, ya que ella no creía que el trabajo de Creed podía considerarse como arte: "En el peor de los casos, *The Lights Going On and Off* es un trabajo eléctrico. En el mejor de los casos, es filosofía"⁴⁶⁷. Crofton además evidenció cómo, en su opinión, "los carteles que controlan los niveles más altos del mundo del arte en el Reino Unido no dejan acceso a pintores y escultores con verdadero ta-

⁴⁶⁶ Con respecto a esta crítica no se puede negar que el Premio Turner a lo largo de los años se ha convertido en un evento muy mediático en Inglaterra, con visibilidad también en la televisión. En aquella edición en particular, el Premio fue entregado a Martin Creed por el ícono del pop Madonna, con mucho clamor de prensa. Es por lo tanto posible que este lado más comercial del Premio Turner pueda molestar a los artistas, evidenciando las ambigüedades del contexto en el cual se llega a celebrar la relevancia del trabajo de un artista en particular.

⁴⁶⁷ "Tate egg protester faces life ban" (2001) en *The BBC*. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1706637.stm> [consulta: 9 de agosto de 2019]

lento creativo" ⁴⁶⁸.

Contra el sistema del arte y de los museos ha protestado también Máximo Caminero, un artista originario de la República Dominicana⁴⁶⁹, el cual, en 2014, en el curso de una exhibición retrospectiva del artista chino Ai Weiwei en el Pérez Art Museum de Miami⁴⁷⁰, destruyó uno de los vasos que formaba parte de los *Colored Vases*, 2006–12 (que a su vez están compuestos por urnas de la dinastía Han repintadas por Ai Weiwei).⁴⁷¹

A pesar de comunicar a los periodistas que se sintió inspirado por las fotos expuestas, y que formaban parte de la pieza *Dropping a Han-Dynasty Urn* (1995), donde se veía a Ai Weiwei que dejaba caer un jarrón muy antiguo de la dinastía Han⁴⁷², Caminero explicó también que

⁴⁶⁸ "Todo lo que les interesa son los fabricantes de artilugios como Creed, que se hizo famoso con una bola de BluTac y una hoja de papel A4 arrugada. La gran mayoría de la gente piensa que las cosas han ido demasiado lejos. La pintura está en peligro". Ella agregó: "Alguien tuvo que ponerse de pie. Soy cualquier cosa menos un típico anarquista". Comentario de Crofton traducido al Esp por la autora y reportado en: McGlowv, M. (2001). "Protester eggs Turner light show" en *The Evening Standard*. <https://www.standard.co.uk/news/protester-eggs-turner-light-show-6335112.html> [consulta: 9 de agosto de 2019]

"Tate egg protester faces life ban" (2001) en *The BBC*. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1706637.stm> [consulta: 9 de agosto de 2019]

⁴⁶⁹ Nacido en la República Dominicana, Caminero vive y trabaja en Miami, y está representado por la JF Gallery en West Palm Beach, Florida. Según el Miami New Times, Caminero también ha exhibido en la Galería de Arte Contemporáneo Babacar M'Bow Multitudes y en la feria de arte Fountain. Su obra parece profundamente influenciada por la obra del pintor cubano del siglo XX Wifredo Lam.

⁴⁷⁰ *Ai Weiwei: According to What?* Del 4 diciembre 2013 a 16 marzo 2014, Pérez Art Museum, Miami. La exposición presentaba el trabajo de los últimos 20 años de trabajo de Ai Weiwei, incluyendo fotografía y esculturas a gran escala por las cuales el artista se hizo famoso. Exposición: *Ai WeiWei. According to What*. 2014 Pérez Art Museum, Miami; <https://www.pamm.org/exhibitions/ai-weiwei-according-what> [consulta: 9 de agosto de 2019]

⁴⁷¹ La BBC ha publicado el video del acto vandálico, filmado por una fuente desconocida, la cual no se excluye que pueda ser cómplice del acto vandálico. Video en la BBC: Josephs, J. (2014). *Ai Weiwei vase smashed in Florida protest* en The BBC. <https://www.bbc.com/news/av/world-us-canada-26247468/ai-weiwei-vase-smashed-in-florida-protest> [consulta: 9 de agosto de 2019]

Vartanian, H. (2014). "Video of Man Smashing Ai Weiwei Vase Emerges" en *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/110056/video-of-man-smashing-ai-weiwei-vase-emerges/> [consulta: 14 de agosto de 2019]

El video se encuentra también en YouTube, aquí: https://www.youtube.com/watch?time_continue=11&v=7vnpSdUuwfw [consulta: 14 de agosto de 2019]

⁴⁷² *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995) se compone de tres fotografías en gelatina de plata y captura a Ai mientras deja caer una urna ceremonial de 2.000 años de antigüedad, que se

"quería llamar la atención sobre el hecho de que hay muchos artistas extranjeros que viven en Miami y en treinta años nunca han recibido atención o apoyo del Pérez Art Museum o de otros museos locales"⁴⁷³. Además, lamentó como inaceptable que el museo usara 200 millones de dólares de dinero público para actividades como la exposición de Ai Weiwei, ignorando a los artistas locales⁴⁷⁴.

Según las crónicas, a pesar de las duras críticas de Ai Weiwei⁴⁷⁵ y de una parte de la opinión pública, resulta que el mismo Caminero se arrepintió de su acción al darse cuenta de que la urna, siendo muy antigua, tenía un valor muy elevado⁴⁷⁶. Este aspecto evidencia, cómo en otros casos considerados en este estudio, la ignorancia sobre la obra

aplasta en el suelo a sus pies. Este artefacto no solo tenía un valor considerable, sino que también tenía un valor simbólico y cultural. La dinastía Han (206 a. C.- 220 d. C.) se considera un periodo decisivo en la historia de la civilización china, y romper deliberadamente una forma icónica de esa época es equivalente a desechar toda una herencia de significado cultural sobre China. Con este trabajo, Ai comenzó su uso continuo de objetos antiguos confeccionados, demostrando su actitud inquisitiva sobre cómo y para quien se crean los valores culturales. Algunos se indignaron por este trabajo, calificándolo de un acto de profanación. Respecto a las críticas, Ai respondió destacando la destrucción generalizada de antigüedades durante la Revolución Cultural de China (1966-76) y el concepto difundido por Mao de que para construir una nueva sociedad es necesario destruir el "jiu": viejas costumbres, hábitos, cultura e ideas. Al soltar la urna, Ai suelta las estructuras sociales y culturales que imparten valor. En: *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995) En: <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/ai-weiwei>. [consulta: 14 de agosto de 2019]

⁴⁷³ Vartanian, H. (2014). "Artist Smashes Ai Weiwei Vase to Protest Museum's Snub of Local" en *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/109783/artist-smashes-ai-weiwei-vase-to-protest-museums-snub-of-local-artists/> [consulta: 9 de agosto de 2019]

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ Ai Weiwei dijo a la prensa que no comprende ni está de acuerdo con las acciones del vandalismo: "Dañar la propiedad de otras personas o perturbar un programa público no respalda realmente su causa", dijo Ai. El artista chino además afirmó: "No puedes pararte frente a una pintura clásica y matar a alguien y decir que estás inspirado por [el artista]. ... Esto no tiene ningún sentido". En: Steinhauer, J. (2014). "Ai Weiwei Responds to Vase Dropper" en *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/110081/ai-weiwei-responds-to-vase-dropper/> [consulta: 9 de agosto de 2019]

«Las piezas con las que yo trabajo no pertenecen a un museo ni son propiedad de otra persona. Nunca traté de destruir una pieza de museo; las vasijas que destruyo me pertenecen. Él puede arrojar al piso cualquier cosa que quiera arrojar, pero no el trabajo de otra gente». "Artista destruye obra de Ai Weiwei" (2014) en *Esferapública*. <https://esferapublica.org/nfblog/artista-destruye-obra-de-ai-weiwei-para-protestar-por-politicas-de-un-museo/>[consulta: 14 de agosto de 2019]

⁴⁷⁶ El artista cubano le dijo al Miami New Times que "no tenía idea de que el trabajo de Weiwei valía \$ 1 millón". "No sabía que era esa cantidad", y que "Lo siente mucho por eso, seguro". Caminero fue acusado de conducta criminal, que pueden ser castigada con hasta cinco años de prisión cuando la propiedad dañada se valora en más de \$ 1,000. En: Miller, M.E. (2014) "Maximo Caminero's Million-Dollar Attack on the Miami Art World" en *Miami New Times*. <https://www.miaminewtimes.com/arts/maximo-camineros-million-dollar-attack-on-the-miami-art-world-6395188> . [consulta: 14 de agosto de 2019]

que el autor del acto vandálico había decidido destruir.



Fig. 93: Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty Urn*, 1995 y *Colored Vases*, 2006, presentados en la exposición '*Ai Weiwei: According to What?*' Del 4 diciembre 2013 a 16 marzo 2014, Pérez Art Musuem, Miami.

Además, hay otros dos aspectos que emergen de esta crónica: las reacciones contrastantes de los que comentaron el acto vandálico evidenciaron que Caminero no era el único artista en quejarse de las políticas de museos exclusivos y de galerías extorsivas, ya que según el Miami New Times, particularmente en Miami, Art Basel con sus coleccionistas

famosos y su cobertura mediática hace que la escena artística local sea tan buena como dañina, dejando atrás a sus propios artistas locales⁴⁷⁷. El periódico local reporta que de las 258 galerías representadas en la edición de Art Basel de 2013, solo dos eran locales⁴⁷⁸. Por otro lado, tampoco se puede negar que, si bien estos artistas autores de actos vandálicos se ponen en una posición controvertida, logran, a un precio muy caro, también una cierta visibilidad. A propósito destaca el artículo de prensa del Miami New Times, titulado “*Maximo Caminero, Artist Who Smashed Ai Weiwei Vase, Returns to the Miami Art Scene*”, donde Caminero, aunque sea mencionado como el vándalo que destruyó la obra de Ai Weiwei, por otro lado, tuvo numerosas fotos de sus obras mostradas en la página del periódico de Miami⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷Miller, M.E. (2014) “Maximo Caminero's Million-Dollar Attack on the Miami Art World” en *Miami New Times*. <https://www.miaminewtimes.com/arts/maximo-camineros-million-dollar-attack-on-the-miami-art-world-6395188> . [consulta: 14 de agosto de 2019]

⁴⁷⁸ Además, comenta Michael Miller, a pesar de algunas historias de éxito, hay cientos de artistas locales que deben luchar por lugares en ferias satelitales o quedar fuera. Miller, M.E. (2014) “Maximo Caminero's Million-Dollar Attack on the Miami Art World” en *Miami New Times*. <https://www.miaminewtimes.com/arts/maximo-camineros-million-dollar-attack-on-the-miami-art-world-6395188> . [consulta: 14 de agosto de 2019]

⁴⁷⁹ Suarez de Jesús, C. (2016). “Maximo Caminero, Artist Who Smashed Ai Weiwei Vase, Returns to the Miami Art Scene” en *Miami New Times*. <https://www.miaminewtimes.com/arts/maximo-caminero-artist-who-smashed-ai-weiwei-vase-returns-to-the-miami-art-scene-8881052> [consulta: 14 de agosto de 2019]

4.2.4 Cuestiones políticas.

La visibilidad y la cobertura mediática pueden presentar en cambio desafíos muy diferentes para artistas que ya son muy famosos, y que se encuentran involuntariamente involucrados en cuestiones políticas de gran impacto social. Es el caso de Anish Kapoor, cuya obra, *Dirty Corner*, 2011, en 2015 fue atacada cuatro veces, en los cuatro meses en los cuales fue instalada en los jardines de Versalles⁴⁸⁰.

La obra, que había sido realizada para una exposición en Milán en 2011, donde los visitantes podían entrar y estudiar la estructura, había sido modificada para la exposición en Versalles, donde Kapoor había decidido agregar enormes bloques de mármol crudo, algunos de los cuales estaban pintados de rojo, su color favorito⁴⁸¹.

Revelada el 9 de junio de 2015, con mucho clamor de prensa, que la definió como la “vagina de la reina”, la obra fue atacada por primera vez el 16 de junio con salpicaduras de pintura amarilla, que fueron limpiadas rápidamente. Sucesivamente, el 6 de septiembre, la estructura y sus bloques fueron desfigurados con un grafiti antisemita, realista y nacionalista en pintura blanca⁴⁸².

Este segundo ataque provocó la respuesta disgustada de los círculos políticos y del artista, que inicialmente planeaba dejar la obra como estaba, llevando las cicatrices del acto vandálico. Sucesivamente Kapoor decidió responder al acto vandálico de forma que pudiera resultar “real”, ocultando el grafiti y reclamando la centralidad de la obra; para

⁴⁸⁰ Verbeeck, M. (2016). “There is nothing more practical than a good theory: Conceptual tools for conservation practice” en *Studies in Conservation* Vol. 61, S2, p. 233-240 (p.233).

⁴⁸¹ *Dirty Corner* es una instalación escultórica de gran tamaño, en acero corten, tierra y medios mixtos que mide alrededor 60 m de largo, 6.9 m de ancho y 8.55 m de alto. En la instalación en Milán estaba enterrada bajo montículos de tierra transportados por un sistema de cintas transportadoras, invitaba a los visitantes a explorarlo. En 2015, cuando fue reinstalada en Versalles, fue colocada en los jardines de LeNôtre, en la 'Alfombra Verde' a lo largo de la Gran Perspectiva. En esta versión el artista retiró la cinta transportadora, ya que la tierra ya había sido depositada sobre secciones de la estructura, pero agregó los enormes bloques de mármol crudo, algunos de los cuales estaban pintados de rojo. En: *Ibidem*, p.234.

Buffenstein, A. (2015). “Public Outrage Erupts in France Over Anish Kapoor Vagina Sculpture at Versailles” en *Artnet*. <https://news.artnet.com/art-world/anish-kapoor-versailles-sculpture-vagina-305659> [consulta: 16 de agosto de 2019]

⁴⁸² Verbeeck, M. (2016). *Op.cit.*, p.234.

hacerlo cubrió las inscripciones con pan de oro.



Fig. 94: Anish Kapoor, *Dirty Corner*, después del acto vandálico en 2015. Imagen de la cuenta de Instagram de Anish Kapoor (a través de @dirty_corner).



Fig. 95: Anish Kapoor, *Dirty Corner*, intervención con pan de oro para cubrir los grafitis racistas en 2015.

Después de pocos días, antes de que la intervención sobre el grafiti se realizara, la escultura fue nuevamente desfigurada con pintura rosa el 10 de septiembre. Se hizo una denuncia legal por 'incitación al odio racial' que resultó en un fallo contra el Palacio de Versalles, obligándolo a poner fin al delito⁴⁸³. El 21 de septiembre se empezó la intervención planeada por el artista, que finalmente se llevó a cabo, aunque la escultura también sufrió una desfiguración menor el 27 de septiembre⁴⁸⁴.

En el estudio de Muriel Verbeeck, presentado en la conferencia IIC de Los Ángeles en 2016, la profesora belga justamente ha evidenciado, a través del análisis de la obra del filósofo de arte Gérard Genette⁴⁸⁵, cómo en el caso de *Dirty Corner*, el significado, la interpretación y recepción de la pieza cambiaron a medida que cambiaba de lugar, con las modificaciones aportadas por Kapoor. Originalmente concebido y exhibido como una pieza interactiva y sensorial en Milán, adquirió un aura más estática y políticamente cargada cuando se instaló en los jardines de Versalles. Las nuevas condiciones en las que los espectadores conocieron la pieza inspiraron los diversos episodios de vandalismo, y como respuesta a estos actos vandálicos el artista finalmente incorporó en la obra tanto sus nuevas intencionalidades, como las “atencionalidades”, o sea los resultados del efecto producido en el público⁴⁸⁶.

Como se ha visto, los actos de vandalismo pueden resultar de las fuertes reacciones suscitadas por la combinación de una obra, con un contexto o un sitio particular.

La Capilla Rothko, un espacio inclusivo para la oración, la meditación y la introspección ubicada cerca de la Colección Menil en Montrose, Texas⁴⁸⁷, fue atacada con mensajes de odio el 18 de mayo de 2018. Los

⁴⁸³ *Ibidem*, p.234.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

Buffenstein, A. (2015). “Public Outrage Erupts in France Over Anish Kapoor Vagina Sculpture at Versailles” en *Artnet*. <https://news.artnet.com/art-world/anish-kapoor-versailles-sculpture-vagina-305659> [consulta: 16 de agosto de 2019]

⁴⁸⁵ Gérard Genette, a pesar de buscar de definir conceptualmente una 'obra de arte', identificó dos aspectos de la existencia de una obra de arte, que tienen una resonancia particular en la pieza de Kapoor: la intencionalidad, que es lo que el artista quiere que las personas perciban, y la “atencionalidad”, que es lo que el espectador realmente percibe o experimenta. En: Gridley, M.H. (2016). “Muriel Verbeeck, There is nothing more practical than a good theory: Conceptual tools for conservation practice” en *IIC*. <https://www.iiconservation.org/congress/2016losangeles/blog/457> [consulta: 14 de agosto de 2019]

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

⁴⁸⁷ La Capilla Rothko fue fundada por John y Dominique de Menil, diseñada por Philip

vigilantes del sitio descubrieron trazas consistentes de pintura blanca derramada cerca de la entrada de la Capilla y en el estanque de reflexión que rodea la escultura de Barnett Newman, dedicada a Martin Luther King y titulada *The Broken Obelisk*, 1969⁴⁸⁸. Además, se encontraron varios folletos y volantes con el texto "Está bien ser blanco", que estaban esparcidos por los terrenos cercanos.

Afortunadamente ni la escultura, ni el sitio con el edificio sufrieron daños permanentes por la pintura derramada, y el equipo del museo con un grupo de simpatizantes lograron limpiar todo en un día, eliminando la pintura sin tener que drenar la piscina⁴⁸⁹.

Se trató de un incidente de odio, de tipo anónimo y sin reivindicaciones, que el director ejecutivo de la capilla, David Leslie, contextualizó como un caso lamentablemente no aislado, ya que también en años anteriores se presentaron manifestaciones de desprecio de ese tipo⁴⁹⁰.

Este ejemplo⁴⁹¹, así como el de Kapoor en Versailles con consecuencias

Johnson, Eugene Aubry y Howard Barnstone, y se inauguró a principios de la década de 1970. Un letrero en la entrada dice que es "un espacio sagrado abierto a todas las personas". En el interior cuelgan en las paredes, 14 murales de Mark Rothko, y en el exterior se encuentra junto a la piscina, la escultura de Barnett Newman *The Broken Obelisk*, 1969.

⁴⁸⁸ Aunque en principio Newman no había creado la escultura para honrar a Martin Luther King, a fines de la década de 1960 los De Menils ofrecieron comprarla para la ciudad, y recomendaron que se la dedicara como un monumento conmemorativo para Martin Luther King. Después de que el Ayuntamiento de la ciudad rechazó esa oferta, la escultura terminó en la Capilla Rothko.

⁴⁸⁹ Más tarde, ese día, el personal se reunió en la plaza para compartir con los visitantes las provocaciones del acto vandálico, respondiendo al ataque a través del diálogo, con la voluntad de seguir interactuando con la comunidad. De hecho, el equipo que gestiona la Capilla quiso demostrar que su primera respuesta era la de volver a abrirse lo más rápido posible, y no permitir que una provocación de este tipo silenciara su mensaje pacifista y su accesibilidad.

⁴⁹⁰ En particular, un explícito ataque de odio y fanatismo racista ocurrió en diciembre 1979, cuando fueron pintadas esvásticas y el eslogan 'White Power' en la base del *Broken Obelisk*. El evento fue seguido por manifestaciones pacifistas y la obra fue restaurada, aunque resulta que en un primer momento Dominique de Menil había sugerido dejar el grafiti ofensivo como una "una insignia de honor". <http://www.houstonarthistory.com/a-houston-timeline-19721985/> [consulta: 21 de agosto de 2019]

⁴⁹¹ Para mayor información sobre el caso de la Capilla Rothko, véase: West, A. (2018). "Houston's Rothko Chapel vandalized with paint, handbills: 'It's okay to be white'" en *Chron*. <https://www.chron.com/houston/article/Houston-s-Rothko-Chapel-vandalized-with-paint-12931429.php> [consulta: 21 de agosto de 2019]

ROTHKO CHAPEL: <http://rothkochapel.org/experience/archive/2017> [consulta: 21 de agosto de 2019]

Angeleti, V. (2018). "White supremacist messages and paint spread outside Rothko Chapel in Houston" en *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/news/rothko-chapel-vandalised-with-white-supremacist-messages> [consulta: 21 de agosto de 2019]

más graves, destaca cómo un lugar cargado de significados simbólicos, puede resultar muy vulnerable y ser sujeto a este tipo de ataques. El arte puede suscitar sentimientos fuertes y reacciones inesperadas, y en los sitios de este tipo, caracterizados por una dimensión totalizante, algunos efectos resultan quizás amplificados.

Los actos vandálicos contra este tipo de sitios u obras se manifiestan más como protestas anónimas, que parecen de tipo colectivo, aunque nunca se sabe el número de personas involucradas, y resultan muy diferentes de todos los actos vandálicos cumplidos por iniciativas individuales, donde los autores generalmente se exponen espontáneamente a las eventuales consecuencias legales. En estas manifestaciones anónimas, el impacto a nivel político y social es muy fuerte, y puede dejar marcas muy profundas tanto en la biografía de una obra o un sitio, como en la comunidad que lo valora.



Fig. 96: Rothko Chapel, diciembre 1979, manifestación pacifista tras el ataque vandálico a la base del *Broken Obelisk* de Barnett Newman.

4.2.5 Algunas reflexiones sobre el vandalismo.

Los actos de vandalismo considerados en este estudio, incluyen ataques muy diferentes en sus entidades y consecuencias, y representan solo una mínima parte de las acciones voluntarias de algunas personas contra las obras de arte contemporáneo.

Si por un lado la diversidad de los actos vandálicos demuestra el poder evocativo del arte de levantar fuertes reacciones y sentimientos, los motivos a la base de muchos de los casos mencionados evidencian las dificultades de comprensión de las obras de arte contemporáneo, y el supuesto derecho de cada uno en afirmar lo suyo.

M.J. Williams (2009), distingue los actos de vandalismo en dos tipologías: el vandalismo “táctico”, que generalmente sacrifica una obra de arte por una causa política⁴⁹², y el vandalismo expresivo del arte, que manifiesta el desacuerdo con la obra de arte en sí.

La mayoría de las obras de arte contemporáneo resultan atacadas por el vandalismo que Williams define de tipo expresivo. Provocado por una obra de arte y su importancia social, el vándalo del arte expresivo generalmente busca atacar las obras de arte por su estado social, cultural o financiero, por su incomprendibilidad⁴⁹³, o por su interpretación errónea.

Entre las diversas formas de vandalismo expresivo, resulta muy frecuente el caso del vandalismo cometido por artistas contra obras de arte contemporáneo. La falta de comprensión y el sentido de exclusión a la experiencia de la comunidad artística cuando los autores de estos actos se enfrentan con obras de arte altamente elogiadas y valoradas⁴⁹⁴, resulta una motivación fuerte, junto con la búsqueda de reconocimiento de sus acciones, que a veces consideran “performativas” antes que destructivas.

⁴⁹² Caben en esta categoría los casos de vandalismo, más frecuentemente relacionados con obras antiguas, de reconocido valor social. Un ejemplo es el caso de la *Venus Rockeby* (1647-1651), de Velázquez, atacada con cuchillo en 1914 por la sufragista Mary Richardson, la cual quiso destruir la representación de una mujer desnuda, con elevado valor simbólico en la historia del arte, como protesta contra el gobierno por haber detenido y “destruido” otra sufragista, la Sra. Pankhurst. En este caso la obra solo representaba una excusa y un símbolo para llamar la atención sobre una causa de actualidad.

⁴⁹³ Williams, M.J. (2009). *Op.cit.*, p. 581-631.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 601, 602.

Con respecto a las obras de arte contemporáneo se nota además una diferencia substancial en comparación con los actos vandálicos contra obras de arte antiguo. Según Williams, en general un ataque a una obra de arte ataca el orden social, al dañar objetos que otros aprecian, que encarnan un significado cultural compartido, y que por este motivo están preservados y venerados⁴⁹⁵. ¿Qué pasa en el caso de obras de arte contemporáneo, respecto a las cuales no siempre hay un consenso compartido?

El consenso compartido en el caso de obras de arte antiguo se funda sobre el concepto de que estos objetos sean frágiles, irremplazables, y de interés colectivo⁴⁹⁶. Estos aspectos resultan diferentes en la percepción de obras de arte contemporáneo, donde las obras no son de interés colectivo, y aún menos aparecen frágiles o irremplazables: la presencia del artista o la cercanía cronológica inducen a muchas personas a pensar que estas obras son reemplazables, que los materiales son sustituibles, y que los problemas pueden ser resueltos quizás más fácilmente. ¿Es además posible que el juicio moral⁴⁹⁷, generalmente asociado con los actos de vandalismo contra las obras de arte, sea más débil o menos duro en el caso de daños a las obras de arte contemporáneo?

Los actos de vandalismo contra las obras de arte han sido descritos frecuentemente tanto por los profesionales de museos como por la prensa como actos sin sentido y psicóticos, lo que los hace resultar impenetrables e incontrolables⁴⁹⁸. En realidad, esta definición pone los actos vandálicos en una posición genérica de acto criminal común que, en un cierto sentido, disminuye su significado también desde un punto de vista jurídico. Como se ha visto cada acto vandálico tiene consecuencias tanto materiales como simbólicas, que se repercuten en la reputación de las obras y de las instituciones que las exponen, y en pérdidas económicas.

La jurisprudencia en este sector todavía tiene muchas lagunas con respecto a la especificidad de cada caso de vandalismo contra obras de arte; en muchos de los casos reportados relativos a las obras de arte

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 603-605.

⁴⁹⁷ Definir un acto como “vandalismo”, un término que deriva de conductas consideradas ignorantes y barbáricas todavía lleva connotaciones morales, aunque el significado y la función del término se haya expandido. En: *Ibidem*, p.592.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 593.

contemporáneo, a pesar de pocas excepciones⁴⁹⁹, generalmente las sentencias por conducta criminal atribuidas son bastante ligeras o ausentes.

En muchos países la ley criminal no distingue el vandalismo genérico del vandalismo contra las obras de arte, y generalmente clasifica la deliberada destrucción y daño contra las obras de arte como “conducta criminal”. También cuando el ataque contra una obra de arte es una pérdida de valor mucho más grande del valor económico del objeto, las sentencias por conducta criminal atribuidas en el caso de daños a las obras de arte son generalmente bastante ligeras. La seriedad del vandalismo artístico escapa de las protecciones legales existentes⁵⁰⁰.

La periodista Corinna Nicole al respecto reporta que, por ejemplo, los artistas Yuan Cai y Jian Jun Xi fueron arrestados por saltar en la obra de Tracey Emin *My Bed*, 1998, y fueron liberados sin cargos; Jake Platt, acusado de dañar una pintura de Yoko Ono, fue arrestado y acusado de vandalismo. Al asegurarle al juez que no tenía intenciones de dañar el arte, sino que estaba haciendo una declaración artística en reacción a la cita de Ono, el caso de Platt fue desestimado y fue puesto en libertad; Mark Bridger, quien defendió su caso en un tribunal de Londres, negó que su acto contra *Away From the Flock* de Damien Hirst estuviera motivado por los celos del éxito del artista, y aunque Bridger fue declarado culpable de daños criminales, también fue excusado de una multa por falta de medios para pagar⁵⁰¹.

Otra razón por la que, según la periodista, los artistas no reciben cargos o multas significativas por destrozarse las obras de arte, es la gran complejidad del asunto. En el caso de Jubal Brown, quien vomitó sobre el Mondrian, el director del MoMA presionó para que el estudiante fuera expulsado de su Universidad. Sin embargo, creyendo que el asunto debería resolverse en un tribunal de justicia, un representante del College of Art and Design de Ontario, comentó que "Debatir los méritos de

⁴⁹⁹ En el caso del 2012, del daño a la obra de Rothko, *Black on Maroon*, 1958, Umaniec fue condenado con dos años de reclusión. Otro caso en el que fue detenida la autora de un acto vandálico es el de Carmen Tisch, una mujer de 36 años que, en 2012, bajo el efecto de drogas y alcohol, golpeó, perforándolo, y rascándolo el óleo sobre lienzo *1957-J no.2* de Clyfford Still en el Clyfford Still Museum de Denver. La mujer se frotó también contra el lienzo, orinando. Lo que llama la atención en este caso es la rapidez con la cual una mujer en tal estado de inconciencia podía entrar al museo, pagar su entrada y actuar de esta forma.

⁵⁰⁰ Williams, M.J. (2009). *Op.cit.*, p. 584 y 585.

⁵⁰¹ Nicole, C. (2016). *Op.cit.*

su pieza artística y libertad [es] un proceso que requiere meses y hasta años de debate interminable”⁵⁰². Los artistas que “vandalizan” generalmente no creen que estén destrozando, y es este argumento el que parece sostenerse en la corte y resulta exitoso en liberar artistas sin cargos. Los vómitos de Jubal Brown nunca tuvieron consecuencias legales, y algunos creen que Brown no tiene la culpa de sus acciones, sino su institución⁵⁰³.

En realidad, aunque los efectos causados en las obras puedan ser diferentes y no siempre graves, todos los ataques vandálicos son premeditados, deliberados en su elección de objetivos y calculados para lograr ciertos resultados, como capitalizar la indignación del público o llamar la atención sobre una causa⁵⁰⁴. Con esto no se quiere decir que los autores de estos actos necesiten ser detenidos por actos que, a veces, son puras provocaciones y no siempre ponen en riesgo la comunidad. Sin embargo, la incomprensión de las consecuencias de los actos vandálicos cumplidos y la ignorancia a la base de estos necesitaría ser enfrentada de algún modo, con servicios para la comunidad, y una renovada educación al arte contemporáneo.

Tal vez sea la falta de intensidad en el castigo o la falta total de esto, que influye en el aumento de los casos que involucran a artistas vándalos, o la dificultad de las instituciones en relacionarse con estas situaciones complejas y ambiguas. Por un lado, los museos a menudo luchan para reprender a un artista que destroza porque condenarlos puede resultar negativo si se le asocia a la censura⁵⁰⁵, mientras que, por otro lado, no se pueden disminuir o negar las consecuencias de estos actos. Además, muchas instituciones buscan limitar el impacto de la prensa en estas situaciones, por lo que resulta difícil estimar la amplitud efectiva del fenómeno⁵⁰⁶.

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ En 2007, dos estudiantes de la misma escuela trabajaron en otro proyecto de arte que preveía propuestas controvertidas, incluyendo al mismo Brown's, algunos críticos se preguntaron “si la universidad estaba instruyendo adecuadamente a sus estudiantes sobre las dimensiones éticas del arte”. Por otro lado, se comentó hasta qué punto se puedan enseñar las dimensiones éticas del arte sin limitar la libertad expresiva y la creatividad de los estudiantes. Queda por lo tanto abierta la pregunta ¿Hay algún tipo de validez en el vandalismo del arte como arte? En: *Ibidem*.

⁵⁰⁴ Williams, M.J. (2009). *Op.cit.*, p. 584 y 585.

⁵⁰⁵ Nicole, C. (2016). *Op.cit.*

⁵⁰⁶ Según la periodista Corinne Nicole, en una encuesta de sesenta museos y galerías británicas, el 37 por ciento reportó algunos incidentes de vandalismo, sin embargo, solo 15 vándalos fueron detenidos y aún menos fueron acusados o procesados. Los encuestados

Aunque los avances en el campo de la restauración han permitido intervenciones antes imposibles, las obras, después de actos vandálicos, nunca vuelven a ser las mismas. Los actos de vandalismo de un modo u otro cambian inevitablemente la identidad de la obra.

Por lo tanto, es importante buscar medidas de prevención, y compartirlas entre las instituciones. No hay una solución única para prevenir los daños causados por los actos de vandalismo ya que, como se ha visto, muchos resultan difícilmente previsibles. Como ha sido evidenciado por Weerdenburg et al (2018)⁵⁰⁷, hay algunos medios y planes expositivos que pueden ayudar, y que incluyen barreras físicas y el posicionamiento estratégico de las obras en las exhibiciones. Annette King señala que según su opinión, el vandalismo, en el caso de las obras de arte contemporáneo, presenta riesgos muy elevados particularmente para las pinturas, ya que las obras pictóricas presentan superficies muy vulnerables en comparación con las obras antiguas, las cuales están frecuentemente cubiertas con barnices, capas protectoras, y están enmarcadas bajo vidrio⁵⁰⁸. También las esculturas y las instalaciones presentan desafíos notables, y en realidad no hay una categoría de obras que sea potencialmente menos expuesta a los riesgos del vandalismo. Por lo que emerge de los casos de vandalismo considerados, resulta en cambio necesaria una más profunda educación estética e histórica sobre el arte del siglo XX y XXI, tanto en las academias de arte, donde se forman los futuros artistas, como en el público⁵⁰⁹. Esto por cierto no limitaría los daños, pero contribuiría a fomentar un proceso de concientización respecto a las colecciones de arte contemporáneo y su valor cultural, con repercusiones tanto a nivel jurídico, como de opinión pública; de hecho, por el momento la opinión pública no parece tomar los actos vandálicos contra las obras de arte contemporáneo tan seriamente como en el caso de las obras de arte antiguo.

informaron que esto fue en parte para evitar publicidad y, en algunos casos, por compasión por el autor". En: *Ibidem*.

⁵⁰⁷ Weerdenburg, S. et al. (2018). *Op.cit.*

⁵⁰⁸ "That is much more a problem with contemporary collections, because the surfaces are so vulnerable sometimes, whereas you know the older artworks they tend to be varnished and glazed". Entrevista completa en Anexos.

⁵⁰⁹ "Currently, we do not have the complete solution to prevent damage, but we do use a combination of the methods mentioned here, supplemented with other measures. Nevertheless, we remain regularly surprised by certain incidents in the galleries; it is impossible to always anticipate what might happen everywhere. (...) Overall, probably a very important method to prevent damage is to adequately inform museum visitors: most works simply are vulnerable and accessible. This perhaps demands a broader approach than the single efforts of individual museums, because it would seem to be largely a question of mentality. En: Weerdenburg, S. et al. (2018). *Op.cit.*

4.3 Eventuales riesgos para los visitantes en la interacción con las obras. Casos de estudio.

Es sabido que el arte contemporáneo comporta numerosos retos para el público y, si bien muchos de estos son de carácter conceptual, no faltan los físicos. Estos se presentan particularmente en el contacto con obras que los artistas han creado para ofrecer una experiencia interactiva de tipo físico, que no excluye fuertes instancias conceptuales, pero las enmascaran a menudo con dinámicas relacionales y participativas. En estas obras la interacción puede manifestarse a distintos niveles y con cualquier medio y no obstante su gran capacidad de atracción, también en este caso las obras no siempre son de fácil comprensión. En muchos casos el público, excitado por una particular situación espacial, lúdica o sensorial no logra reflexionar sobre la experiencia de la obra y sus múltiples interpretaciones, y se queda en un primer nivel de conocimiento de la obra, lo inmediato.

En algunas de estas situaciones, especialmente estimulantes y ambiguas al mismo tiempo, se han verificado infortunios para los visitantes, que han alimentado las polémicas, las críticas, y la puesta en discusión de las obras y de las instituciones que las presentan.

Detrás de los casos de público herido o contusionado a causa de la interacción con las obras generalmente no hay una razón única, sino un conjunto de factores que, según diferentes situaciones, pueden aumentar o disminuir el riesgo determinado por las obras. Por ejemplo, el número de visitantes con relación al tipo de obra e institución que la presenta, así como el efecto de una obra particular sobre diferentes tipos de visitantes (por edad, formación cultural, intereses, y costumbre hacia el espacio museístico y las obras de arte contemporáneo), pueden influir en los riesgos determinados por obras desafiantes. Los accidentes, cuando ocurren, pueden ser reveladores de aspectos inesperados de las obras, así como de la dificultad de transmisión de los aspectos conceptuales de la misma.

4.3.1 Anish Kapoor. *Descent into Limbo*.

Hay obras que estimulan particularmente la curiosidad de los visitantes por sus aspectos sensoriales ambiguos, como *Descent into Limbo*, 1992, de Anish Kapoor, formada por una estructura de cemento y estuco dentro de la cual se encuentra un agujero circular cavado en el suelo; el agujero está pintado con un pigmento negro tan oscuro que captura toda la luz disponible, y evita que el visitante perciba la profundidad del disco negro⁵¹⁰.

Esta obra posee una enorme fuerza de atracción, aunque tiende a escapar a la comprensión: es una superficie coloreada y al mismo tiempo también es un volumen coloreado; un momento aparece como una pintura, un momento después parece un abismo infinito. El visitante resulta por lo tanto muy involucrado en el efecto centrípeto producido por el trabajo, y pierde cualquier referencia de la realidad física inmediata⁵¹¹.

En agosto de 2018, durante la exposición monográfica de Anish Kapoor en la Fundación Servaes en Oporto⁵¹², un visitante italiano de aproximadamente sesenta años se cayó en el agujero negro de una profundidad de aproximadamente 2.5 metros, lo que le procuró algunas contusiones.

No obstante, la exposición seguía los protocolos de seguridad establecidos, incluso señales de advertencia que sugerían a los visitantes no aproximarse demasiado, y un miembro del personal permanecía en la sala, según lo reportado por las crónicas el visitante se acercó e igualmente no se dio cuenta del espacio vacío⁵¹³.

⁵¹⁰ La estructura de cemento y estuco, que mide 600x600x600 cm, dentro de la cual se encuentra el agujero negro, ha sido presentada por primera vez en 1992, en la IX edición de Documenta en Kassel. La pieza toma su nombre de una obra del pintor renacentista italiano Andrea Mantegna. Existen también otras versiones de la obra sin la estructura de cemento, como la presentada por la Galería Continua, en La Habana, Cuba en 2016. ANISH KAPOOR: <http://anishkapoor.com/75/descent-into-limbo> [consulta: 17 de agosto de 2019]

⁵¹¹ Comentario a la obra del Prof. Ernesto L. Francalanci. En: Ernesto L. Francalanci, "Anish Kapoor, Descent into Limbo, 1992, Kassel", 8 de febrero 2015. [Facebook] <https://www.facebook.com/elfrancalanci/posts/anish-kapoor-descent-into-limbo-1992-kassel-foto-elfdescent-into-limbo-a-cui-fac/840429332698064/> [Consulta: 18 de agosto de 2019]

⁵¹² La exposición *Anish Kapoor: Works, Thoughts, Experiments*, Museo de Arte Contemporáneo Serralves, Oporto, del 6 de julio de 2018 al 17 febrero de 2019, incluía 56 modelos de proyectos concebidos durante los últimos 40 años de trabajo de Kapoor.

⁵¹³ Burgess, K. (2018). "Visitor falls into Sir Anish Kapoor's Descent into Limbo" en *The*

Anish Kapoor siempre llama la atención por su uso de los materiales, y por el rol que juegan las dimensiones de espacio, con volúmenes llenos y vacíos en sus obras. En la entrevista con Jorge García del Reina Sofía, el jefe del departamento de conservación de la Reina Sofía ha destacado cómo los materiales usados por el artista son tan llamativos que es casi imposible evitar la tentación de los visitantes:

“(...) yo creo que una problemática relacionada con el público se puede presentar cuando hay un material que llama la atención, porque no se conoce y porque tiene una atracción particular. Por ejemplo, tenemos dos piezas de Anish Kapoor que están acabadas en pigmentos tirados encima como aterciopelado, que tienen esta textura tan aterciopelada y ese color azul tan intenso, que llaman mucho la atención⁵¹⁴. Además, tenemos una obra que se llama “Madonna”⁵¹⁵, que es como una esfera: cuando te aproximas pare-

Times. <https://www.thetimes.co.uk/article/visitor-falls-into-sir-anish-kapoor-s-descent-into-limbo-83kqpxxb3> [consulta: 14 de agosto de 2019]

Da Silva, J. (2018). “Man hospitalised after falling in Anish Kapoor installation” en *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/news/man-hospitalised-after-falling-in-anish-kapoor-installation> [consulta: 17 de agosto de 2019]

Brown, M. (2018). “Holed up: man falls into art installation of 8ft hole painted black” en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/aug/21/holed-up-man-falls-into-art-installation-of-8ft-hole-painted-black> [consulta: 17 de agosto de 2019]

Cascone, S. (2018). “A Man Fell Into Anish Kapoor’s Installation of a Bottomless Pit at a Portugal Museum” en *Artnet*. <https://news.artnet.com/art-world/man-injured-falling-into-anish-kapoor-hole-1335176> [consulta: 17 de agosto de 2019]

⁵¹⁴ MUSEO REINA SOFÍA, MADRID: <https://www.museoreinasofia.es/en/coleccion/autor/kapoor-anish> [consulta: 17 de agosto de 2019]

⁵¹⁵ Anish Kapoor, *Madonna*, 1989-1990. Escultura en pigmento y fibra de vidrio, 284,5x284,5x144 cm, adquirida por el Reina Sofía en 1991. <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/madonna> [consulta: 17 de agosto de 2019]. Con respecto a la obra de Kapoor “Madonna”, es interesante el comentario del Prof. Ernesto L. Francalanci en: Comentario a la obra del Prof. Ernesto L. Francalanci. En: Ernesto L. Francalanci, “Anish Kapoor, Madonna, 1991, Biennale d'arte, Venezia, 1992”, 10 de febrero 2015. [Facebook] <https://www.facebook.com/elfrancalanci/posts/anish-kapoor-madonna-1991-biennale-darte-venezia-1992-foto-elfda-un-punto-di-vis/841241679283496/> [Consulta: 19 de agosto de 2019]. T.A.: “La obra consiste en un gran hemisferio cóncavo, cubierto con un polvo especial de pigmento azul oscuro. Este pigmento está tan pulverizado, que da la impresión de ser una sustancia impalpable, capaz de hacer que la luz del material sea pesada hasta el punto de hacer desaparecer el cuerpo de la escultura. Atado a la pared por un soporte invisible, la obra parece estar suspendida. Es absolutamente imposible entender lo que se está viendo. El objeto parece consistir en un gran disco circular y esta impresión aumenta, en lugar de disminuir, a medida que se acerca. Al llegar casi en contacto, el disco parece tener una fuerza atractiva y misteriosa: hay que estirar la mano para ver si es una superficie o una cavidad. Más allá de la ilusión de la superficie, la mano penetra en el repentino espacio de vacío. La mano se atreve a romper el umbral que protege la cavidad y divide lo visible de lo invisible, la ilusión de la realidad. (...) El título que Kapoor le dio al trabajo es, *Madonna*.

*ce que te absorbe, ves una textura particular, y sientes también un olor, porque es una pigmentación muy fuerte. Es casi inevitable que el público, la primera cosa que quiere hacer es tocarla; es muy difícil evitarlo, y el desafío es que después que la tocan tiene los dedos manchados y siguen la visita con los dedos manchados...*⁵¹⁶.

Como ha evidenciado Jorge Gómez García Tejedor, hay algunos materiales que resultan particularmente atractivos, y añadiríamos, hay algunos artistas que presentan quizás un factor de riesgo más elevado por el uso frecuente de estos materiales o el tipo de investigación artística que proponen.



Fig. 97: Anish Kapoor, *Descent into Limbo*, 1992. Documenta, Kassel.

Deberíamos detenernos ante el misterio de la obra, exactamente como debemos detenernos ante el misterio de lo sagrado, sin pensar en poder racionalizarlo. Y el significado final de la provocación de la obra consiste en la repentina conciencia de que, en el tiempo secular de nuestra era, todo debe ser probado, todo debe ser desafiado, porque nada es más improbable”.

⁵¹⁶ En el curso de la entrevista a Jorge Gómez García Tejedor, se pregunta si un material con apariencia costosa o “rica” puede de algún modo inhibir a los visitantes en el contacto con la misma, y en particular se interroga sobre las obras de Jeff Koons, tan pulidas y de fuertes reflejos. Entrevista completa en Anexos.



Fig. 98: Anish Kapoor, *Descent into Limbo*, 1992. Documenta, Kassel.

Estos casos presentan peculiaridades por las cuales es posible que los protocolos de seguridad estándar no sean suficientes y es necesario en cambio un estudio específico de los efectos producidos por cada obra. Este enfoque sobre los efectos producidos por las obras, basado también, aunque no solo, en la historia de los accidentes ocurridos en el pasado, podría estimular tanto la creación de estrategias *ad hoc*, como una percepción diferente de los contenidos propuestos por los artistas. Como hemos mencionado en los casos de tropiezos involuntarios, es oportuno considerar el nivel de cansancio y estimulación de los visitantes en exposiciones donde hay muchas obras interactivas. Asimismo, es necesario insistir en la formación de los visitantes sobre el tipo de investigación propuesto por los artistas, para que se acerquen a las obras con un nivel de conciencia más profundo, y logren ir más allá de la excitación ofrecida por la situación inmediata.

De hecho, hay algunos artistas que crean obras con un elevado potencial de excitación para el público, a través de propuestas lúdicas, o físicamente desafiantes. Entre los museos de arte contemporáneo, la Tate Modern se ha enfocado particularmente, a lo largo de los años, en la valoración de este tipo de investigaciones artísticas, gracias también al gran espacio ofrecido por la *Turbine Hall*, que permite instalaciones de gran tamaño⁵¹⁷ con gran participación de público.

⁵¹⁷ Muchas de estas instalaciones han formado parte de la serie "Unilever", que toma el nom-

4.3.2. Carsten Holler. *Test Site*.

Entre el 10 de octubre de 2006 y el 15 de abril de 2007, el museo londinense presentó la exposición *The Unilever Series: Carsten Höller: Test Site*, durante la cual una cantidad increíble de personas⁵¹⁸ hicieron un paseo en los tubos de acero inoxidable, gritando de alegría y miedo hasta el fondo⁵¹⁹.

La instalación constaba de cinco toboganes tubulares en espiral que corrían desde los pisos superiores de la galería hasta el nivel del suelo. Los toboganes tubulares eran bastante anchos y estaban cubiertos con vidrio acrílico de policarbonato translúcido.

bre de la empresa que ha financiado las exposiciones en la *Turbine Hall* por 12 años. Cada año el museo invitaba a un artista a ocupar el espacio con una obra o un proyecto que ocupara la *Turbine Hall*. La serie fue lanzada en 2000 cuando la Tate Modern abrió con *I Do, I Undo, I Redo* de Louise Bourgeois, seguida por Juan Muñoz en 2001 con *Double Bind*, Anish Kapoor con *Marsyas* en 2002, Olafur Eliasson con *The Weather Project* en 2003, Bruce Nauman con *Raw Materials* en 2004, Rachel Whiteread en 2005 con *Embankment*, Carsten Höller en 2006 con *Test Site*, y muchos otros a seguir. TATE, LONDON: <https://www.tate.org.uk/context-comment/apps/unilever-series-tate-modern-ipad-app> [consulta: 17 de agosto de 2019]

⁵¹⁸ Mark Windsor (2011) reporta los tres millones de visitantes reportados por el Times: “the recorded three million visitors to *Test Site*, attest to its non-elitist aura”. James Collard, ‘Carsten Höller: from Conrad to the Heart of the Disco’, *Times*, 18 November 2008”. Reportado en: Windsor, M. (2011). “Art of Interaction: A Theoretical Examination of Carsten Höller’s *Test Site*” en *Tate Papers*, N.15, Spring. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site> [consulta: 17 de agosto de 2019]

La revista en línea *Mentalfloss* en cambio reporta un número muy diferente: aproximadamente más de 500.000 visitantes. Este número es reportado también por el *Evening Standard*, aunque se posible que se refiera a estadísticas preliminares, ya que la exhibición todavía no había terminado cuando se escribieron estos dos artículos.

En: Lammle, R. (2011). “9 Really Dangerous Pieces of Art” en *Mentalfloss*. <http://mentalfloss.com/article/27440/9-really-dangerous-pieces-art> [consulta: 17 de agosto de 2019]

Sharp, R. (2007). “Woman sues Tate Modern over slide injury” en *The Evening Standard*, 26 de febrero de. <https://www.standard.co.uk/go/london/exhibitions/woman-sues-tate-modern-over-slide-injury-7209664.html> [consulta: 18 de agosto de 2019]

⁵¹⁹ *Test Site* ha sido realizada también en otras instituciones y con distintas versiones y títulos a lo largo de los años. Aunque el principio es siempre el mismo, en cada ocasión el efecto producido ha sido diferente, según las distintas situaciones. De hecho, la obra ha sido instalada tanto en el interior de instituciones museísticas, galerías y fundaciones, como en el exterior. El rol de cada arquitectura influye notablemente en la percepción de los toboganes tubulares. Entre los casos más famosos se recuerdan las exposiciones monográficas: *Carsten Höller. Experience*, 26 de octubre de 2011 – 22 enero de 2012, The New Museum, Nueva York; *Carsten Höller: Decision*, Hayward Gallery, Londres, 10 junio – 6 septiembre de 2015.

El artista ha afirmado en varias ocasiones que considerar *Test Site* solo por la experiencia de deslizamiento es un error. La obra se puede abordar de diferentes maneras. Ver el trabajo a distancia (desde afuera) significa comprometerse con él como una escultura⁵²⁰ que interactúa con el espacio arquitectónico que la rodea.

Al enfrentarse primero con el trabajo, además, las personas eligen si deslizarse o no y, al hacerlo, ya están en una posición de actores de la obra⁵²¹. En el caso que decidan deslizarse, especialmente desde los niveles superiores, podrán sentirse estimulados por sensaciones muy diferentes como excitación, miedo, placer, y un sentido de locura o subversión de esquemas preestablecidos. Además, las personas, o sea, los que en principio serían los destinatarios de la obra, se convierten simultáneamente en el sujeto y el objeto del trabajo. El visitante es tanto el *performer* como el público⁵²².

Desde un hipotético punto de vista de conservación, radicalizando esta interpretación de la obra, se podría por tanto considerar que en el caso de que algún visitante se lastime, siendo el visitante parte de la obra, ésta también puede sufrir algún tipo de “daño”, y que esto pueda o no ser aceptado, según la gravedad de la herida. Uno de los posibles agentes de deterioro, en este caso, podría ser la prensa y los medios de comunicación, que necesitan ser gestionados y contenidos, para evitar que transmitan un significado superficial de la obra y de los eventuales riesgos que la interacción física conlleva.

En el caso de *Test Site*, considerado el nivel de excitación provocado por la obra, y la gran afluencia de visitantes, el museo tomó varias medidas de precaución para reducir los riesgos de accidentes: se proporcionaron a los usuarios folletos de instrucciones, letreros, y ropa protectora⁵²³; se establecieron turnos para el descenso y el personal del museo estaba listo en los dos puntos de inicio y final del tubo, para ayudar en los procesos de bajada y llegada.

⁵²⁰ Windsor, M. (2011). *Op.cit.*

⁵²¹ Windsor, M. (2011). *Op.cit.*

⁵²² *Ibidem.*

⁵²³ Para las secciones más altas, se proporcionaba un saco de algodón, porque existía el peligro de que las personas pesadas, especialmente si usaban ropa acrílica, podían ir demasiado rápido y quemarse. Barber, L. (2006). “Go down the slippery slope. Interview” en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/oct/08/art3> [consulta: 18 de agosto de 2019]

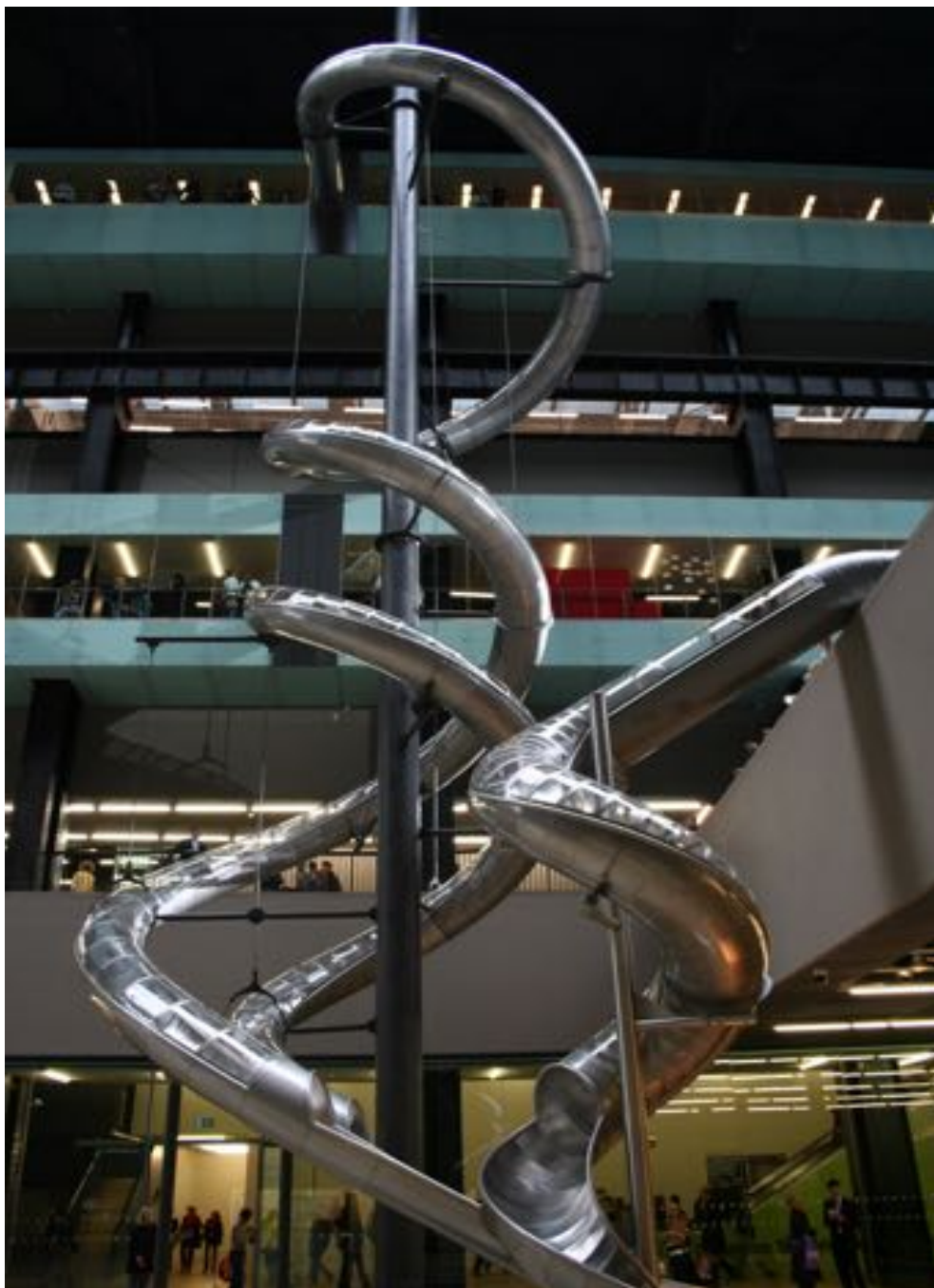


Fig. 99: Carsten Höller, *Test Site*, 2006-2007, Tate Modern, Londres.

Los medios de comunicación reportaron que cinco personas se alejaron con heridas, incluida una mujer que se rompió algunos huesos en la mano, la cual inició un procedimiento legal contra el museo, tras el cual recibió una compensación de £ 3500 por su infortunio⁵²⁴. Además, resulta que en los primeros días de la exposición, el museo instaló alfombrillas de goma adicionales después de que los primeros usuarios aparecieron con quemaduras por fricción⁵²⁵.

En comparación con el gran número de visitantes que hicieron experiencia de la obra, los heridos en realidad no fueron muchísimos; el museo había considerado los riesgos. Esto no disminuye los desagradables infortunios sufridos por algunos visitantes, pero es también oportuno evidenciar cómo la cobertura desproporcionada de los accidentes ocurridos en este caso, y en otras instalaciones de obras de arte contemporáneo (por ejemplo, en comparación con los accidentes sufridos por los obreros de los sitios de construcción o en muchas otras situaciones) refleja el desconcierto pretendido de los periódicos sobre el arte contemporáneo y los museos públicos que la exponen⁵²⁶.

Lo que en cambio emergió con dificultad de la exposición y de lo que fue comunicado sobre ésta, fue la profundidad estética y conceptual

⁵²⁴ Sharp, R. (2007). "Woman sues Tate Modern over slide injury" en *The Evening Standard*, 26 de febrero de. <https://www.standard.co.uk/go/london/exhibitions/woman-sues-tate-modern-over-slide-injury-7209664.html> [consulta: 18 de agosto de 2019]

O'Neill, S. (2006). "Art or accident waiting to happen? The helter-skelter at Tate Modern that allows visitors to hurtle from the fifth floor may be a slippery slope to disaster" en *The Times*. <https://www.thetimes.co.uk/article/art-or-accident-waiting-to-happen-smjlc9s5f26> [consulta: 18 de agosto de 2019]

Lammler, R. (2011). "9 Really Dangerous Pieces of Art" en *Mentalfloss*. <http://mentalfloss.com/article/27440/9-really-dangerous-pieces-art> [consulta: 14 de agosto de 2019]

⁵²⁵ Sharp, R. (2007). "Woman sues Tate Modern over slide injury" en *The Evening Standard*, 26 de febrero de. <https://www.standard.co.uk/go/london/exhibitions/woman-sues-tate-modern-over-slide-injury-7209664.html> [consulta: 18 de agosto de 2019]

El tema de las heridas causadas por la fricción es notificado también por la escritora y arquitecta neoyorquina Madeline Schwartzman, la cual, al describir su experiencia de los toboganes de Höller instalados en el *New Museum* de Nueva York en 2011, cuenta como después de bajar cinco veces en la instalación, siendo muy entusiasta del experimento, decidió probar una última vez cambiando su perspectiva y mirando los cambios en la arquitectura de un piso al otro, a través de la parte transparente del tobogán. Lamentablemente se arrepintió de su tentativo, provocándose heridas y contusiones. En: Schwartzman, M. (2016). "The Gravity of Art: On Carsten Höller's Untitled (Slide)" en *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*, Bianchini, S., Verhagen, E. Cambridge, MA: The MIT Press, p. 531-541.

⁵²⁶ Aldersey-Williams, H. y Briscoe, S. (2009). *Panicology*. London: Penguin.

de la obra, que resulta engañosamente simple.

La escritora y arquitecta Madeline Schwartzman, reporta que, en el caso de la exposición de Carsten Höller en Nueva York, antes de iniciar su bajada en los toboganes, las personas tenían que firmar una hoja de exención de responsabilidades para el museo, en la cual se leía:

*"I am aware that interacting with artworks in the exhibition "Carsten Höller. Experience" at the New Museum of Contemporary Art is at my own risk, and by signing below I hereby agree to accept any and all risks of injury, loss or damage"*⁵²⁷.

Después de esta afirmación, seguía otra:

*"I understand that the exhibition and the artworks are not recreational, but instead are artistic activities that can be viewed and also physically interacted with"*⁵²⁸.

Esta segunda frase, si bien tiene una función específica en exonerar el museo de las eventuales consecuencias por el uso de la obra, evidencia también la dificultad en destacar la "artisticidad" de la operación de Höller que, para muchos, se reduce a la excitación provocada por el descenso a través de los toboganes.

Test Site se configura en realidad como un experimento social y estético, que por definición no tiene un resultado predeterminado; de hecho, el título de la obra se refiere a esto. A través de la colocación en el contexto de un museo o una galería, un aspecto importante de este experimento sería el de incitar a los participantes a auto examinar su experiencia de interacción como estética⁵²⁹.

La obra, además, elimina las barreras de edad, profesión y posición social que generalmente dividen a las personas al crear una liberación temporal de las "normas de etiqueta y decencia impuestas en

⁵²⁷ T.A.: "Soy consciente de que interactuar con obras de arte en la exposición "Carsten Höller. The Experience" en el New Museum of Contemporary Art es bajo mi propio riesgo, y al firmar a continuación, acepto todos los riesgos de lesiones, daños y perjuicios". En: Schwartzman, M. (2016). "The Gravity of Art: On Carsten Höller's Untitled (Slide), 2011" en *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*, Bianchini, S., Verhagen, E. Cambridge, MA: The MIT Press, p. 531-541 (p.537).

⁵²⁸ T.A.: "Entiendo que la exposición y las obras de arte no son recreacionales, sino que son actividades artísticas que pueden verse y también interactuar físicamente". En: *Ibidem*, p.537.

⁵²⁹ Windsor, M. (2011). *Op.cit.*

otros momentos"⁵³⁰. En este modo, Höller presenta la posibilidad de una experiencia exuberante y alegre en la gestión de algo tan simple como la necesidad de bajar de un piso superior de un edificio a otro, y estimula la formación de una especie de “microcomunidad”⁵³¹ a través de la posibilidad de compartir una experiencia que produce emociones fuertes.



Fig. 100: Carsten Höller, *Test Site*, 2006-2007, Tate Modern, Londres.

⁵³⁰ *Ibidem.*

⁵³¹ *Ibidem.*

4.3.2 Robert Morris. *Bodyspacemotionthings*.

Otra experiencia artística en la cual los visitantes resultan tanto actores protagonistas de la obra como público fue la creada por Robert Morris, con *Bodyspacemotionthings*, en 1971, en la *Galería Duveen* de lo que ahora es la Tate Britain. La obra fue sucesivamente recreada con algunas modificaciones en la *Turbine Hall* de la Tate Modern en 2009⁵³².

Las dos versiones de la obra resultan cruciales para una reflexión sobre los desafíos planteados por las reacciones del público a formas de arte relacional y participativo.

La instalación de 1971 constituye un hito en la historia del arte contemporáneo, ya que fue una de las primeras veces en una institución pública que las personas eran invitadas a participar y a ser desafiadas por la posibilidad de interactuar con una obra de arte en una modalidad totalizante, transformando su condición de espectadores en actores.

La obra incluía una serie de enormes accesorios como vigas, pesas, plataformas, rodillos, túneles y rampas construidas con materiales como madera contrachapada, piedra, chapa de acero y cuerdas, con los cuales las personas podían relacionarse de diferentes maneras. Como fue afirmado por el mismo Morris, la obra ofrecía una oportunidad para que las personas pudieran darse cuenta de sus propios cuerpos bajo diferentes condiciones, como gravedad, esfuerzo, fatiga⁵³³, siendo más conscientes de su dimensión espacio-temporal: “Quiero proporcionar una situación en la que las personas puedan ser más conscientes de sí mismas y de su propia experiencia, en lugar de ser más conscientes de

⁵³² La instalación de *Bodyspacemotionthings* en la Tate Modern en 2009 formaba parte de una serie de festivales con cadencia anual, financiados por UBS, *destinados a la promoción de la colección de la Tate y titulados UBS Openings: The Long Weekend*. La exposición, que tenía que durar solo pocos días, se extendió por tres semanas, hasta el 14 de junio de 2009.

⁵³³ “*Speaking to BBC presenter Melvyn Bragg, Morris asserted that the exhibition was ‘an opportunity for people to involve themselves with the work, to become aware of their own bodies, gravity, effort, fatigue, their bodies under different conditions’. The objects were catalysts to feel oneself feeling*”. En: Westerman, J. (2016) “Robert Morris exhibition, Tate Gallery, 1971; *Bodyspacemotionthings*, Tate Modern, 2009” en *Performance At Tate: Into the Space of Art*. Tate Research Publication. <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris> [consulta: 22 de agosto de 2019]

alguna versión de mi experiencia”⁵³⁴.

Las esculturas-objetos se basaban en una dificultad física progresiva a medida que se avanzaba hacia el final del espacio, desde situaciones en las cuales se podían manejar los objetos, hasta otras en las cuales era necesario equilibrarse y luego subir, salir o escalar⁵³⁵.



Fig. 101: Robert Morris, *BodySpaceMotionThings*, 1971, Tate Modern.

⁵³⁴ “I want to provide a situation where people can become more aware of themselves and their own experience, rather than more aware of some version of my experience”. He also emphasized physical encounter over detached contemplation, stating that it was “time to press up against things”. En: Wood, C. (2016). “Robert Morris’s *BodySpaceMotionThings*: Participation Renacted” en *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*, Bianchini, S., Verhagen, E. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, p. 449-457, (p.449).

⁵³⁵ “The works were based on progressive physical difficulty as one proceeded toward the end of the space. Objects to handle gave way to things to balance on and then to climb on or in. I wanted a situation where people could use their bodies as well as their eyes”. Robert Morris entrevistado por Simon Grant, en: Grant, S. y Morris, R. (2008). “Simon Grant interviews Robert Morris” en *Tate Etc.*, Vol. 14, Autumn. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-14-autumn-2008/simon-grant-interviews-robert-morris> [consulta: 22 de agosto de 2019]

Con el fin de sugerir a los visitantes la forma con la cual se suponía que tenían que interactuar con la obra, la exposición incluía fotografías demostrativas, que mostraban a miembros del personal de la Tate y amigos posando mientras fruían la obra, moviéndose y equilibrándose entre los objetos-esculturas. Las fotografías se encontraban en las paredes que rodeaban la instalación, junto a *Neo Classic*, un video dirigido por Morris⁵³⁶, en el cual se veían al artista mismo, una mujer y otro hombre que movían los objetos-esculturas como en las fotos⁵³⁷.

Sin embargo, a pesar del cuidado que Morris y el comisario de la exhibición, Michael Compton, pusieron en planear un conjunto de "normas de comportamiento" implícitas a través de este material visual, la exposición se cerró después de solo cinco días⁵³⁸, en los cuales se había despertado un enorme interés de público, con más de 2.500 visitantes en los primeros cuatro días⁵³⁹. El motivo del repentino cierre de la exposición, como fue informado por el comunicado de prensa del 7 de mayo de 1971, fue "la participación excesivamente entusiasta en la exposición por parte de algunos de los visitantes más exuberantes, que ha determinado en un excesivo desgaste de las obras, que se han vuelto peligrosas" (Fig.30). Según lo reportado por la prensa "se esperaba un pandemonio ordenado, pero se estalló el pandemonio", informó el *Times* en 1971⁵⁴⁰. Un periodista de *The Guardian* en 1971 señaló: "Algunos de los visitantes se embriagaron tanto con las oportunidades ofrecidas que salieron "saltando y gritando", y "se volvieron locos"⁵⁴¹.

⁵³⁶ Wood, C. (2016). *Op.cit.*, p. 450.

⁵³⁷ Candlin, F. (2010). *Art, Museums and Touch*. Manchester University Press, p. 168.

⁵³⁸ Wood, C. (2016). *Op.cit.*, p. 450.

⁵³⁹ Westerman, J. (2016). *Op.cit.*

⁵⁴⁰ "Robert Morris's Bodyspacemotionthings at Tate Modern" (2009) en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2009/apr/06/tate-robert-morris-bodyspacemotionthings> [consulta: 24 de agosto de 2019]

⁵⁴¹ *Ibidem*. Esta frase es reportada también por el *Telegraph* en: "Robert Morris, minimalist sculptor whose 'interactive' 1971 show at the Tate had to be closed down after a spate of injuries among over-exuberant visitors - obituary" (2018) en *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/obituaries/2018/12/05/robert-morris-minimalist-sculptor-whose-interactive-1971-show/> . [consulta: 21 de agosto de 2019].

En particular, el curador Michael Compton explicó más detalladamente la conducta de los visitantes en una carta a Robert Morris, en la cual contaba que el público era "desconsiderado con otras personas en un grado muy superior al esperado", y que era difícil evitar que las personas oscilaran las pesas hasta que estas chocaran, y cayeran en el suelo con un ruido devastador. Además, resulta que las personas oscilaban violentamente sobre la cuerda, y el equipo del museo no estaba seguro de que la rejilla del techo pudiera soportar este estrés. Las personas se movían animadamente también a través del círculo para sacar la pelota de su camino, y tendían a empujar el laberinto violentamente desde el exterior o

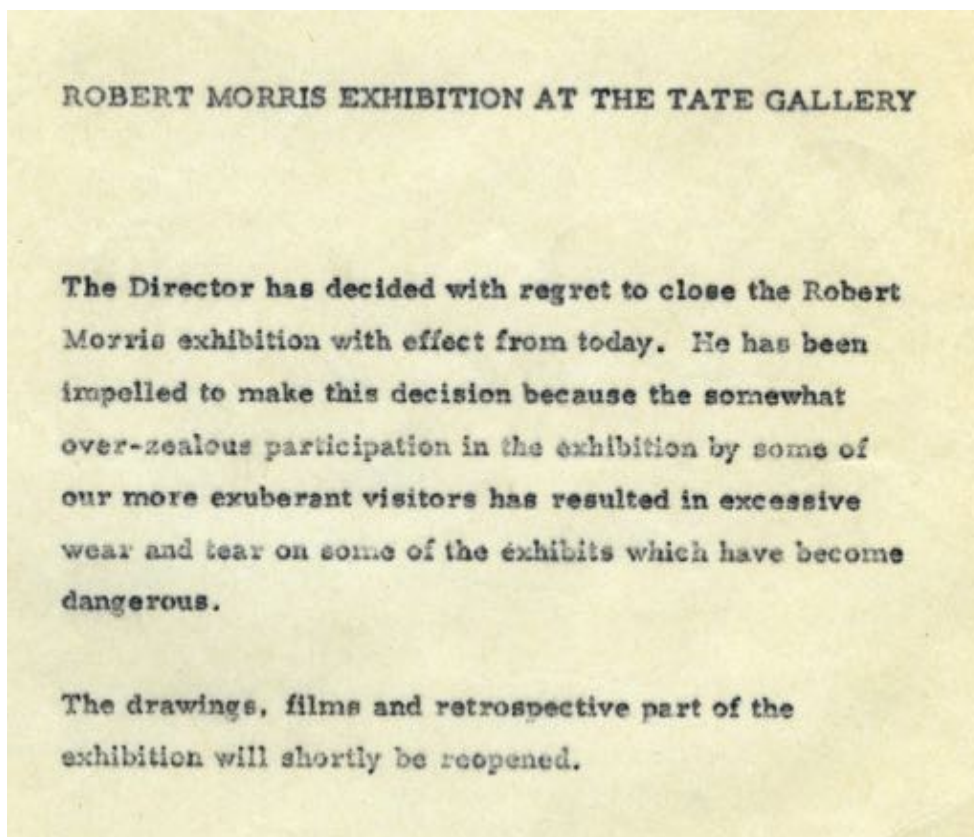


Fig. 102: Borrador del comunicado de prensa sobre el cierre de la exposición de Robert Morris en 1971, 7 de mayo.

daban un salto hacia el interior, haciendo que otras personas debieran escapar por una rampa, subir por la otra y regresar. La gente también usaba las rampas, de forma deliberada o accidental, como toboganes. Solo el "túnel" y las "ranuras en rampa" no dieron ningún problema, principalmente porque los visitantes no podían correr ni balancear pesas dentro de ellos. Reportado por: Candlin, F. (2010). *Op.cit.*, p. 172.

Otras crónicas sobre las reacciones del público fueron reportadas por el crítico del New York Times Reyner Banham: "*the most resoundingly successful disaster I have ever attended ... intoxicating, irresistible, completely deafening and fabulous; by the end of the private viewing the place was a bedlam in which all rules of decorum had been abandoned as liberated aesthetes leaped and teetered and heaved and clambered and shouted and joined hands with total strangers*". En: Floe, H. (2014). "Everything Was Getting Smashed: Three Case Studies of Play and Participation, 1965-71" en *Tate Papers*, N. 22, Autumn. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/everything-was-getting-smashed-three-case-studies-of-play-and-participation-1965-71> [consulta: 26 de agosto de 2019]



Fig. 103: "At the Tate - the play was the thing", Spectator 8 de mayo 1971. Caricatura de visitantes a la exposición de Robert Morris en la Tate Modern.

El cierre de la exposición fue decidido también para prevenir eventuales accidentes más graves, ya que muchos visitantes quedaron heridos y accidentados en la interacción; no solo hubo numerosas lesiones menores, como astillas de toboganes de madera y traseros magullados⁵⁴², sino la multitud fue tan vivaz que dejó la exhibición en ruinas.

Esta experiencia evidenció algunos aspectos fundamentales de la exposición que no dependieron exclusivamente de la gran afluencia de público, aunque ésta también influyó el contexto, sino de las relaciones sociales entre las personas y entre ellas y los objetos, provocadas por la obra, que no correspondían a las esperadas por el artista y el museo.

Como fue reportado por Candlin (2010), Compton escribía que:

“consideraron apenas una política de control más estricto, porque esto habría sido posible solo empleando un tipo de asistente muy duro y autoritario, con el riesgo de afectar negativamente la percepción de la obra. Asimismo, consideraron limitar notablemente los números, pero esto no habría resuelto los accidentes debidos a resbalones y caídas. En su opinión, ninguno de los accidentes más graves parecía deberse a la multitud de personas, ni se hubiera podido evitar mediante una vigilancia más estrecha. En cambio, pensó que el fuerte ruido, particularmente el causado por las placas de acero, había provocado que las personas perdieran sus inhibiciones y se comportaran precipitadamente, tratando de maximizar la cantidad "de posible aporte sensorial". Además, reconoció haber subestimado el efecto de la interacción social, notando cómo las personas se relacionaron mucho entre sí, inventando nombres de grupos, compitiendo entre ellos, y actuando sus agresiones. En conclusión, los visitantes no prestaron atención a sus propios procesos físicos, como Morris esperaba”⁵⁴³.

Las esculturas objetos, que además estaban fabricadas con materiales

⁵⁴² Según lo relatado siempre por Compton y reportado por el *Telegraph*, las mujeres jóvenes trepaban por las ásperas rampas de madera contrachapada de Morris y luego, en lugar de soltarse con cuerdas, "tendían a deslizarse en sus minifaldas. El profesional del museo estuvo recogiendo astillas de su parte trasera, y tuvo que establecer un lugar para las víctimas". En los cuatro días que estuvo abierta, 16 personas resultaron heridas y casi todas las esculturas dañadas o destruidas. En: "Robert Morris, minimalist sculptor whose 'interactive' 1971 show at the Tate had to be closed down after a spate of injuries among over-exuberant visitors - obituary" (2018) en *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/obituaries/2018/12/05/robert-morris-minimalist-sculptor-whose-interactive-1971-show/> . [consulta: 21 de agosto de 2019]

⁵⁴³ Candlin, F. (2010). *Op.cit.*, p. 173.

pobres y no pensados para un uso masivo, se revelaron como medios de activación para relaciones sociales, a los cuales los visitantes no prestaban atención. Por lo tanto, la instalación apareció más como un malentendido experimento antropológico, enfatizado por el clamor de prensa (fig. 31), y no correspondía a la investigación artística específica del artista, para el cual en cambio las esculturas tenían un significado particular⁵⁴⁴.

Morris ha sido criticado en varias ocasiones por haber “idealizado” en un cierto modo la experiencia interactiva⁵⁴⁵. A partir del video que acompañaba la exposición, y que presentaba la interacción con los objetos con un estilo lento y solemne, en un estado de calma contemplativa⁵⁴⁶, hasta su sorpresa y la de los profesionales del museo con respecto a la reacción de los visitantes, fue evidente que el arte participativo no es necesariamente transparente para una audiencia general⁵⁴⁷.

En particular, se subestimó el efecto de una exposición que era entre las primeras de este tipo, donde todos los códigos de comunicación y las normas de comportamiento en las instituciones museísticas conocidas por el público estaban subvertidos. Al ver las reglas del museo cambiadas, los visitantes de *Bodyspacemotionthings* en 1971 pusieron en juego nuevas normas que se acercaban más a las de los parques de atracciones⁵⁴⁸ que a las de los museos.

⁵⁴⁴ “In 1966 Morris famously wrote of his approach to sculpture, ‘The object has not become less important. It has become less self-important.’ The object was less self-important because it was now understood to unfold ‘in time’, subject to the perceiver’s experience of the context of reception – including space, light, and one’s own body – what Morris called ‘the entire situation’. The object, then, functioned as a locus of attention that heightened awareness of these other facets of aesthetic experience, a kind of phenomenological mirror in which one could see oneself seeing”. Morris, R (1966). “Notes on Sculpture II” en *Artforum*, October, p. 20–23. Cita-do en: Westerman, J. (2016) *Op.cit.*

“He intended the exhibition to incite a sedate, even ‘ruminative’ form of visitor play”. En: Floe, H. (2014). “‘Everything Was Getting Smashed’: Three Case Studies of Play and Participation, 1965–71” en *Tate Papers*, N. 22, Autumn. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/everything-was-getting-smashed-three-case-studies-of-play-and-participation-1965-71> [consulta: 26 de agosto de 2019]

⁵⁴⁵ Wood, C. (2016). *Op.cit.*, p.451.

⁵⁴⁶ “I take it from the film that Morris idealised his concept into something where the interaction between the objects and the visitor would happen in a state of contemplative calm”. En: Candlin, F. (2010). *Op.cit.*, p. 168.

⁵⁴⁷ *Ibidem.* p. 166.

⁵⁴⁸ “The issue remains, however, that once the familiar rules of etiquette within the museum transgressed, there emerged an alternative set of “rules of engagement” that the visitor-

El público de un museo estatal de gran tamaño, además, era con mucha probabilidad diferente de las personas extraídas del contexto cultural y artístico frecuentado por el artista, en las cuales, según Catherine Wood, curadora de la exposición en el 2009, Robert Morris había quizás pensado mientras planeaba su proyecto artístico⁵⁴⁹.

En la versión de 2009, la curadora Catherine Wood consideró que el tipo de interacción de las personas con las esculturas debía ser diferente, ya que el público se había acostumbrado a este tipo de experiencias artísticas, especialmente en un museo, como la Tate, que ya tenía una larga trayectoria de exposiciones interactivas⁵⁵⁰. No solo las personas habían cambiado en ese lapso, sino también la institución, que había desarrollado varias estrategias para favorecer la relación entre obras y público. De hecho, en esta versión de *Bodyspacemotionthings* el museo y el artista colaboraron para proponer una instalación en la cual fueron usados materiales contemporáneos basados en los planos originales, y que producían un ruido menor que en 1971; un diseño moderno y materiales de construcción destinados a ser más seguros y resistentes; y un número mayor de personal especializado que atendiera al público mientras probaban las esculturas⁵⁵¹.

Sin embargo, se presentaron algunos desafíos que, aunque no impidieron el gran éxito de la instalación, visitada por más de 340.000 personas⁵⁵² y, prolongada por 4 semanas después del festival *UBS: The Long*

performers were enacting. (...) Which rules of their own were being brought into play? (...) Children playgrounds, were the closest approximations". En: Wood, C. (2016). *Op.cit.*, p.451.

⁵⁴⁹ "Morris has since been criticized for appearing to persist in making that show with an "idealized" view of how visitors might participated with the work. But it is important to consider, more specifically, that this was not any fanciful Platonic ideal in Morris's imagination. Rather, his "ideals" were drawn from his own social and artistic milieu in New York: a scene in which so-called ordinary movement had had, in very recent history, primacy. This conception of "ordinariness" was an ideal shaped specifically by his engagement with postmodern Judson dance and the circle of practitioners and followers therein". En: *Ibidem*.

⁵⁵⁰ "I wanted to restage it partly in order to test my thesis that the nature of people's interaction ought to be different thirty-eight years later, especially in a space in which such a way of engaging with artworks was common and familiar. (...) Also as a part of its agenda of accessibility, Tate Modern is an institution that celebrates "participation" as one of the norms of the visitor experience". En: Wood, C. (2016). *Op.cit.*, p.452.

⁵⁵¹ Westerman, J. (2016). *Op.cit.*

⁵⁵² Quinn, B. (2009). "Tate Modern perfects the art of living dangerously. Revived 70s show leaves 23 with minor injuries despite health and safety makeover of 'Bodyspacemotionthings'" en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/12/tate-modern-robert-morris-injuries> [consulta: 24 de agosto de 2019]

Catherine Wood señala que *Bodyspacemotionthings* en los cuatros días del *Long Weekend*, los visitantes fueron alrededor de 50,000. En: Wood, C. (2016). *Op.cit.*, p.454.

Week-ends por el cual había sido recreada, confirmaron también algunas críticas.

Las fotografías con las demostraciones de uso de las esculturas, después de 38 años, resultaban ahora más como documentos artísticos o bienes relictos de una estética precedente, que como claras informaciones de uso para las obras⁵⁵³. Mientras que Morris había insistido originalmente en que las únicas instrucciones debían ser en forma de fotografías, en 2009 la instalación empezaba con un gran letrero que notificaba instrucciones muy explícitas, y avisaba también que, aunque el museo había tomado todas las precauciones, los visitantes tenían que “interactuar con la instalación bajo su propio riesgo”⁵⁵⁴.

Según Candlin (2010), la diferencia más notable entre las dos exposiciones, sin embargo, fueron las colas. En la instalación de 2009 solo se permitía que cuatro personas a la vez entraran en las hendiduras de la rampa, y los visitantes tenían que turnarse para subir las rampas, rodar en la tubería, caminar por la cuerda para funámbulos o empujar la pelota uno a la vez, y en consecuencia largas filas de visitantes que esperaban serpenteaban alrededor de la galería. Al inicio de cada fila había un vigilante y varios miembros adicionales del personal de recepción con walkie talkies que circulaban por el sitio. A diferencia de 1971, había un control muy estricto y cuidadoso en cada “estación”, que en un cierto sentido afectó también la interpretación de la obra⁵⁵⁵.

Aun así, 23 personas resultaron con pequeñas heridas, como quemaduras por fricción, cortes y hematomas, que han sido inmediatamente reportadas y enfatizadas por la prensa⁵⁵⁶.

⁵⁵³“Another problem was that the documentary photographs originally produced as “demonstrations” for viewers had taken on the outmoded patina of being “art” rather than being information. They (...) took on a style as relics of a past avant-garde aesthetic. (...) Because the photographs were too “aesthetic”, the overriding issue remained, with the question of how to create “rules of engagement”: of how exactly they should be specified, and how they could be implemented”. En: *Ibidem*, p.455.

⁵⁵⁴ Candlin, F. (2010). *Op.cit.*, p. 177.

⁵⁵⁵ *The most striking difference between the two exhibitions, however, was the queues. In the later show only four people at a time were allowed in the ramped slots, and visitors had to take turns climbing the ramps, rolling in the pipe, walking the tight-rope, or rolling the ball one at a time, and in consequence long lines of waiting visitors snaked round the gallery. At the head of each queue there was a gallery warder and several additional front-of-house staff with walkie talkies circulated around the site. In contrast to 1971 the invigilation could hardly have been closer.* En: Candlin, F. (2010). *Op.cit.*, p. 178.

⁵⁵⁶ Al respecto, véase: Quinn, B. (2009). “Tate Modern perfects the art of living dangerously. Revived 70s show leaves 23 with minor injuries despite health and safety makeover of ‘Bodyspacemotionthings’” en *The Guardian*.



Fig. 104: Robert Morris, *Bodyspacemotionthings*, 2009, Tate Modern.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/12/tate-modern-robert-morris-injuries> [consulta: 24 de agosto de 2019]

Las lesiones ocurrieron a pesar también de una estricta aplicación de los procedimientos de salud y seguridad por parte de la Tate. Como quizás había intuido Compton, curador de la instalación en 1971, la cuestión no era solo el número de personas o una vigilancia más estricta, sino también el tipo de interacción misma con las esculturas.

Al respecto, en este estudio se quiere destacar cómo en las obras de arte interactivas es necesario aceptar un nivel mínimo de riesgo tanto para los objetos expuestos como para las personas. De hecho, en las formas de arte participativo, la obra se concreta particularmente a través de la interacción física. Como al exponer las obras de arte en público los conservadores aceptan un cierto nivel mínimo de deterioro y riesgo para la obra, igualmente podríamos asumir que, en el caso de formas de arte participativo, es oportuno aceptar un nivel mínimo de riesgo también de los participantes; el riesgo, como evidencian los pequeños accidentes, necesitan ser tenidos bajo control, garantizando la seguridad, sin comprometer por otro lado el sentido de la experiencia, que incluye también el desafío de nuestras condiciones físicas. La complejidad de experiencias artísticas como la propuesta por *Bodyspaceemotionthings*, además, demuestra que estas obras conllevan también una componente conceptual, que va más allá del desafío físico y que no siempre emerge claramente.

Con respecto a la versión del 2009 el artista tampoco estuvo satisfecho con la obra, lamentando que el público no estaba “tomando la obra en serio”⁵⁵⁷. Este aspecto resulta común con la versión de 1971, y fue notado también por la crítica, que confirmó que las personas solo querían divertirse y nada más⁵⁵⁸. Como en un parque de atracciones, en las dos instalaciones de la obra, las personas se divirtieron, sin necesariamente analizar la naturaleza de la experiencia vivida y salir con un contenido particular.

Al respecto, la misma Catherine Wood reconoce que en 2009 el museo en cierta medida ha fomentado las expectativas del público en esta dirección, a través de una campaña promocional que evidenciaba el aspecto lúdico de la obra⁵⁵⁹. Esta admisión confirma un elemento común

⁵⁵⁷ *Nevertheless, the artist was not satisfied with the remake for several reasons. (...) He observed once more a certain “vapid giddiness” of the participants who, to his mind, were not “taking the work seriously”.* En: Wood, C. (2016). *Op.cit.*, p.454.

⁵⁵⁸ *Phyllis Tuchman reviewing the piece for Artforum, concurred, complaining of a public “that want[ed] to amuse itself and nothing more”.* En: *Ibidem.* p.455.

⁵⁵⁹ *“It is certainly true that in one way the work was co-opted by the Tate’s own publicity machine as more of a playground than a work of art requiring a certain kind of attention.”.*

a muchas exhibiciones, donde algunas obras, particularmente las participativas, son involuntariamente instrumentalizadas para promover la identidad de las instituciones museísticas como espacios dinámicos y estimulantes. El significado de la obra es así una vez más transformado y sometido a otros usos de los que había pensado el artista.

Morris, en cambio, esperaba obtener una experiencia reflexiva que pudiera ocurrir en una especie de contemplación individual, más que una especie de experiencia sensorial de grupo, fuertemente regulada por el museo, que Candlin define parecida a las “ceremonias primitivas”⁵⁶⁰.

Esta dimensión de “experiencia regulada” tuvo fuertes consecuencias en la interpretación de la obra⁵⁶¹, que al fin no logró llegar a la armonía entre la intencionalidad del artista y el efecto producido por la obra. En el caso de formas de arte interactivo y participativo, quizás, al hacer participar al público en las obras, el cumplimiento de este equilibrio resulta particularmente desafiante, aunque no imposible, ya que las componentes que necesitan ser consideradas son numerosas, complejas, y llenas de variables. Estas componentes y variables podrían quizás ser resumidas en un conjunto de expectativas que cambian en el tiempo: las del artista, de los profesionales del museo, diferentes según sus funciones, y del público, diferentes según su formación.

En el caso de *Bodyspacemotionthings*, Morris finalmente reconoció donde, en su dura autocrítica, el trabajo, eventualmente, había fracasado:

*“Todo se reduce a un fracaso de mi parte por [no] haber coreografiado al público. Instalar los objetos en el espacio constituía solo la mitad del trabajo, y me alejé sin especificar los parámetros de comportamiento, que deberían haberse aplicado para los participantes. Después de todo, coreografié los movimientos de la modelo en la película Neo Classic, pero no hice nada para el público en la gran instalación de Tate. Las fotos publicadas no fueron de ayuda. (...) Después de todo, estaba trabajando en un museo, no en un depósito, donde cierta prudencia, concentración y moderación son las reglas de comportamiento esperadas”*⁵⁶².

En: *Ibidem*.

⁵⁶⁰ “Morris had still expected the ensuing sensory experiences to happen in mutual isolation, whereas the audience had actually become caught up in a group sensory experience similar to ‘primitive’ ceremonies”. Candlin, F. (2010). *Op.cit.*, p. 178.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

⁵⁶² “I do think I know why the work failed. It comes down to a failure on my part [not] to have choreographed the public. Installing the objects in the space constituted only half of the work

No obstante esta admisión del artista, en realidad en este estudio se considera que, aunque Morris hubiera logrado proponer instrucciones más detalladas, sus expectativas probablemente habrían chocado con el público de un museo transformado en su misión y objetivos, donde también las expectativas de sus profesionales y de los visitantes juegan involuntariamente un rol determinante en la interpretación y presentación de la obra.

Las obras interactivas de tipo lúdico aparecen atractivas e ilusoriamente “inmediatas”. De hecho, como se ha visto, resultan muy complejas, y la interactividad física añade un nivel de comprensión, más que la actuación de una síntesis. La atracción y excitación suscitada por la obra puede confundir y no se traduce automáticamente en su conocimiento. En una perspectiva de conservación, la transmisión correcta de los significados de estas obras interactivas, así como de su biografía, resulta particularmente urgente, ya que su vida depende completamente de la especificidad de su interpretación.

for that show, and I walked away without specifying the behavioural parameters, which should have been enforced for those participating. After all I choreographed the movements of the model in the film Neo Classic, but did nothing for the public in the large Tate installation. The photos posted were no help. (...) After all I was working in a museum, not a warehouse, where a certain deliberateness, concentration, and restraint are the expected rules of behaviour". Email de Robert Morris a Catherine Wood, 16 de marzo de 2011, publicada en: Wood, C. (2016). *Op.cit.*, p.455.

4.3.4. Doris Salcedo. *Shibboleth*,

Entre las experiencias participativas de *Test Site* de Carsten Höller (octubre 2006 – abril 2007), y *Bodispacemotionthings* de Robert Morris (22 de mayo - 14 de junio de 2009), la Tate Modern propuso para la serie *Unilever*, un trabajo muy diferente, explícitamente político y dramático: *Shibboleth*, de Doris Salcedo, que se expuso en la Turbine Hall del 9 de octubre de 2007 al 6 de abril de 2008.

La obra, que es difícilmente definible entre una escultura y una instalación, consistía en una grieta de curvas y vueltas de aproximadamente 167 metros de largo, que abría un misterioso abismo subterráneo que se extendía en el piso de la Turbine Hall. La grieta empezaba muy delgada y fina en el extremo de la galería cerca de la entrada, y cambiaba su ancho y profundidad a lo largo de los 167 metros (modificándose de una hendidura estrecha a una de varias pulgadas de ancho, y hasta de dos pies de profundidad). Las paredes de concreto de la grieta estaban contenidas por una malla de acero, creando una tensión entre estos elementos resistentes pero que dependen entre sí⁵⁶³.

A través de esta intervención artística en el espacio de la Tate Modern, Doris Salcedo aparentemente ha usado solo el piso, pero en realidad ha ofrecido a los visitantes la posibilidad de cambiar radicalmente su percepción de la arquitectura del espacio expositivo, poniendo el foco de la obra en el suelo y subvirtiéndolo la monumentalidad y grandeza vertical del espacio de la galería.

Además, la percepción del espectador se altera también en la fractura misma, mientras él o ella caminan e intentan ver mejor dentro de las

⁵⁶³ Aunque la obra parece sencilla en su concepto, su realización en realidad fue bastante compleja. De hecho, como comenta Stuart Smith, el ingeniero que colaboró con la artista para llevar a cabo la realización de la obra, había muchas formas de realizar el barranco que simplemente no hubieran dado lo que Doris Salcedo quería y no hubieran sido tan místicas: “Lo más importante era que la ilusión funcionara de inmediato, y para que eso sucediera, todos los detalles tenían que ser exactamente correctos; (...) La construcción de esa ilusión requería paciencia y habilidad, trabajando minuciosamente para garantizar que la fisura mantuviera sus misterios en toda su extensión. Cuando observabas la grieta, no podías ver el fondo, así que nadie sabía qué tan profundo era, incluso en la sección principal. (...) Lo que hicimos fue colocar una nueva losa en la parte superior que cumplió con la parte superior de los pasos de la galería. A la vista, parecía que nada había cambiado (en los niveles del piso); (el cambio de niveles) no se podía ver a menos que se supiera exactamente lo que se estaba buscando”. En: Cartwright, J. (2015). “The Man Who Tore The Tate In Two: Stuart Smith on making Doris Salcedo’s Shibboleth a reality” en *It’s Nice That*. <https://www.itsnicethat.com/features/the-man-who-tore-the-tate-in-two-stuart-smith-on-making-doris-salcedos-shibboleth-a-reality>. [consulta: 30 de agosto de 2019]

grietas y apreciar el espacio interior, especialmente la malla de alambre incrustada a los lados⁵⁶⁴.

Como comenta la artista misma en el video publicado por la Tate Modern⁵⁶⁵, el barranco representa la experiencia de los inmigrantes en Europa, en particular la segregación racial que marca a las personas como irrevocablemente "otros", en un estado permanentemente aparte.

Al romper el piso del museo, Salcedo expone una fractura en la modernidad misma, animándonos a enfrentar verdades incómodas sobre nuestra historia y sobre nosotros mismos⁵⁶⁶.

Si bien los contenidos de la obra no tenían nada de irónico y en cambio enfrentaban temas actuales particularmente relevantes e intelectualmente accesibles a todos, la prensa evidenció, a través de títulos irónicos, que nada tenían a que ver con el sentido de la obra, los hechos de crónica que acompañaron la exposición⁵⁶⁷.

⁵⁶⁴ Bravo, D. M.-R. (2018). "Doris Salcedo, Shibboleth" in *Smarthistory*. <https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth-2/> [consulta: 31 de agosto de 2019]

⁵⁶⁵<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-doris-salcedo-shibboleth>. [consulta: 20 de agosto de 2019]

⁵⁶⁶ *La palabra "Shibboleth" en particular se refiere a un episodio de la Biblia, que describe cómo los efrimitas, que intentaban huir a través del río Jordán, fueron detenidos por sus enemigos, los galaaditas. Como su dialecto no incluía un sonido "sh", los que no podían decir la palabra "shibboleth" fueron capturados y ejecutados. Un shibboleth es, por lo tanto, una señal de poder: el poder de juzgar, rechazar y matar.* Traducido por la Revista en línea "Signs", publicada por la University of Chicago Press, editada por la Northeastern University y patrocinada por la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades y el Programa de Estudios sobre Mujeres, Género y Sexualidad. En: "Doris Salcedo – Shibboleth" (2007) en *Signs*. <http://signsjournal.org/doris-salcedo-shibboleth-2007/> [consulta: 31 de agosto de 2019]

⁵⁶⁷ A respecto, véase: "More visitors hurt in Tate's hole" (2007) en *The BBC*. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7112960.stm> [consulta: 31 de agosto de 2019]

Quinn, B. (2007). "Crowds are suffering for their art at the Tate Modern" en *The Times*. <https://www.thetimes.co.uk/article/crowds-are-suffering-for-their-art-at-the-tate-modern-w6mvsnlclcx> [consulta: 31 de agosto de 2019]

De Carolis, P. (2007). "Londra, 15 feriti per l'opera d'arte" (*La «crepa» che mette nei guai la Tate. Lunga 167 metri, i visitatori ci cadono dentro. Però l'affluenza è record*) en *Corriere della Sera*. https://www.corriere.it/cronache/07_novembre_29/incidenti_crepa_2d0cdf14-9e4c-11dc-9968-0003ba99c53b.shtml. [consulta: 31 de agosto de 2019]

Moore-Bridger, B. (2007). "Tate Modern crack claims 15 victims" (*Fifteen people have been injured by a work of art at London's Tate Modern, figures show. The accidents all involve the latest installation in the gallery's Turbine Hall - a giant crack snaking across the gallery floor*) en *The Evening Standard*. <https://www.standard.co.uk/arts/tate-modern-crack-claims-15-victims-6693006.html> [consulta: 31 de agosto de 2019]

"Patrons fall for Tate Modern's fissure installation" (2007) en *The CBC Art*. <https://www.cbc.ca/news/entertainment/patrons-fall-for-tate-modern-s-fissure-installation-1.678413> [consulta: 31 de agosto de 2019]



Fig. 105: Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007, The Unilever Series. Tate Modern.

Según lo reportado por periódicos ingleses y de otros países, 15 personas tropezaron con la grieta durante la exposición; la mayoría no tuvo lesiones graves, en su mayor parte fueron pequeños esguinces de tobillo y rodilla, aunque cuatro reclamaciones resultaron lo suficientemente graves como para recibir una compensación monetaria del museo.

Casi todos los artículos reportaron cómo antes de la inauguración de la exposición, el jefe de seguridad de la Tate, Dennis Ahern, ya había advertido sobre el peligro de que los visitantes tropezaran con la grieta con la posibilidad de lesiones significativas en las piernas, pero que las medidas de protección física que normalmente se hubieran aplicado a un barranco de esa naturaleza no se consideraron apropiadas por el tipo de obra realizada por Salcedo. Sin embargo, la Tate colocó numerosos carteles de advertencia, y personal designado para monitorear la exhibición y entregar folletos.

En el caso de *Shibboleth* las personas no forman parte del trabajo físicamente en modo explícito, como fue por ejemplo en el caso de *Test Site* de Carsten Höller, pero, al reflexionar sobre el significado de la obra, se puede llegar a considerar al público como parte de la misma en sentido simbólico, y la posibilidad y el riesgo de caer en la grieta como un factor que en realidad aumenta el significado de la obra. De hecho, como existe la posibilidad de quedar heridos por un eventual tropiezo en la obra, igualmente existe la posibilidad de quedar heridos por sus contenidos cuando estos se manifiestan concretamente en la vida real. En esta perspectiva, las heridas y los accidentes causados por la obra, si bien desagradables, demuestran aún más el sentido de la obra: las fracturas en la sociedad moderna no pueden ser ignoradas, y no pueden quedar sin consecuencias ni contradicciones.

¿En un museo en el que fueron transformadas sus funciones, donde el público es ahora protagonista y actor principal de las obras, podríamos quizás suponer una mayor asunción de responsabilidades por parte del público, incluso en el caso de riesgo de accidentes?

Como los artistas se han puesto en juego a través de las performances o de obras que han presentado algunos riesgos para llevar a cabo sus obras, ¿sería posible suponer que ha llegado el momento en que el público se presente listo para asumir los riesgos de descubrir las obras de una forma diferente?

En otros sectores no faltan las personas listas en asumir riesgos de todo tipo cuando se trata de estudiar la naturaleza, de practicar un deporte o de hacer otras actividades que llevan a experiencias de conocimiento. ¿Por qué, por lo tanto, los museos tendrían que asumir res-

ponsabilidades mayores, y cuidar al público en muchos casos como si fuera un niño? Aunque los museos estudian todos los medios posibles para evitar todo tipo de accidentes, grandes y pequeños, siempre existe el riesgo de que las personas se caigan o se lastimen en el contacto con obras de este tipo, sobre todo si las mismas deciden no prestar atención a las indicaciones ofrecidas por la institución.

En estos casos lo importante es que, no obstante los accidentes, el significado de la obra quede intacto. De hecho, cuando el sentido de la obra es claro y está bien comunicado, es también posible contextualizar y también dar el justo peso a estos accidentes. En caso contrario, como se ha visto a través de los títulos de prensa relativos a trabajos completamente diferentes como los de Carsten Höller y Doris Salcedo, las obras serán percibidas por el público siempre reducidas bajo la etiqueta de “obras de arte contemporáneo”, que para muchas personas, a menudo, quiere decir provocación sin sentido.



Fig. 106: Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007, The Unilever Series, Tate Modern (detalle).



Fig. 107: Un asistente de sala vigilando la obra de Carl Andre, *Elica Milano*, MAXXI, Roma, 2017. Las figuras en la pared forman parte de la obra de Kara Walker, *The Emancipation Approximation*, 1999.

CAPÍTULO 5:

Mejorar la relación entre el público y las obras: entre la conservación y la educación

Introducción

El desafío planteado para la comprensión, aceptación, aprehensión, y eventual apreciación de las obras de arte contemporáneo es un problema común de todos los profesionales museísticos. No puede tratarse de una cuestión únicamente de los educadores y mediadores, ya que, como se ha visto en el capítulo 4, las consecuencias son evidentes también en el ámbito de la conservación, y no solo con relación a los aspectos materiales de las obras, sino también a su integridad conceptual que se transmite a lo largo de los años en un contexto cultural ya globalizado.

Como los objetos etnográficos tienen su propio significado y función particular, que no siempre son conocidos por las personas ajenas a su comunidad de pertenencia, así las obras de arte contemporáneo tienen sus propios contenidos que, aunque no sean comprendidos o reconocidos por todos, no son relativos, ni subjetivos, como en algunos casos se desea creer. Lo que es subjetivo es nuestra interpretación, no el significado de la obra en sí, el cual, en cambio, tiene una intencionalidad específica que depende del artista, incluso cuando este declare que no hay un significado particular o cuando este no es evidente. Esto no quiere decir que nuestra interpretación no tenga peso o sentido frente a la del artista, ya que “nosotros”, tanto público genérico como profesionales especializados, representamos la comunidad de referencia para esos objetos artísticos, y no faltan los casos en los cuales los artistas mismos nos involucran totalmente en la formulación de este significado⁵⁶⁸.

⁵⁶⁸ Al respecto véase también el siguiente extracto de un trabajo de estudiantes de la Universi-

Un ejemplo reciente es el caso de la obra de Maurizio Cattelan *Comedian*, 2019, presentada en la feria Art Basel Miami Beach. La obra, que consiste en un plátano pegado con cinta adhesiva gris en la pared del stand de la galería Perrotin, suscitó mucha atención y reacciones en la prensa y en todas las redes sociales. Después de pocos días de exposición la obra fue vendida por 120.000 dólares, y sucesivamente el plátano que se encontraba pegado en la pared fue comido por el artista David Datuna frente a una cantidad de curiosos y cámaras. Como fue confirmado por el mismo Cattelan y por la galería Perrotin, la obra en realidad consiste en su “certificado de autenticidad”, ya que sus componentes materiales pueden ser sustituidos. Sin embargo, los tres acontecimientos relativos a la obra, o sea, su exposición, su venta, y la temporánea destrucción de su componente material a través de la acción de Datuna, han generado una cantidad increíble de memes, videos, fotomontajes, artículos de prensa especializada y no solo, todos dedicados al plátano de Cattelan. Al observar el fenómeno que se ha generado, se puede casi afirmar que la obra consiste propiamente en este conjunto y cantidad de reacciones, más que en el plátano pegado en la pared, el cual solo ha constituido el medio a través del cual la obra, “Comedian”, se ha manifestado.

Sin embargo, es necesario establecer un punto de partida, que sea lo más cercano posible a lo que entendía el artista, para que el objeto artístico no sea banalizado en un objeto cualquiera, relativizado por interpretaciones aleatorias, y sea en cambio valorado en todos los aspectos propuestos por el artista a la comunidad.

La comprensión del significado de la obra permite que esta desenvuelva su función en la sociedad, tanto cuando es criticada como cuando es apreciada; para que esto ocurra es importante que el mensaje de la obra y su función social sean claros a todos los profesionales involucrados en el proceso de exposición. De hecho, la interpretación que los profesionales dan de la obra influye en sus modalidades de transmisión y exposición.

dad Nacional de la Plata: *Hoy en día, en el arte, el componente más relevante comienza a ser el espectador, se visualizan nuevas formas de producción artísticas y la obra se define como tal al ser interpretada por un receptor activo que llena los espacios vacíos, determinando lo indeterminado, dándole sentido. El autor no le da al proceso creador un carácter definido y concluso, sino que guía a su espectador, es clave en la conclusión de la obra.* En: Bozarello, D. et al. (2016). “Proyecto Tinta: La Obra de Arte va en Busca de Espectador” en *2 Jornadas estudiantiles de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales* (Universidad Nacional de la Plata, 6 y 7 de octubre de 2016) http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56595/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consulta: 16 de septiembre de 2019]

Si bien esto parece claro en teoría, cuando se pasa a la práctica todo se vuelve particularmente complejo.

Las exposiciones son el producto de equipos interdisciplinarios, que reúnen a una gama de especialistas, cada uno con tradiciones teóricas y convenciones de práctica distintas, a veces conflictivas⁵⁶⁹. Cada profesional tiene su repertorio interpretativo, conocimientos, habilidades, valores e intereses, que, al organizar la exposición, determinan un complicado juego de negociaciones, un verdadero “campo de fuerzas”⁵⁷⁰, donde las dinámicas de poder interno al museo y las políticas externas a la institución⁵⁷¹ frecuentemente constituyen el hilo rojo del debate. La confrontación entre profesionales con diferentes perspectivas atañe tanto a aspectos ideológicos o científicos de contenidos específicos y de las narrativas a transmitir, como a aspectos más concretos relacionados con el montaje de la exposición. Las cuestiones prácticas relativas al montaje de las obras y del recorrido expositivo, si bien son consideradas por algunos como pequeñas o de relevancia menor, en realidad condicionan mucho el discurso que se quiere transmitir, y reflejan el tipo de identidad institucional que el museo quiere mostrar.

Con respecto a la conservación de las obras y a su exposición al público, algunos aspectos museográficos influyen particularmente en la experiencia de los visitantes.

¿Qué tipo de informaciones se encuentran en los subtítulos de las obras, en los paneles explicativos, en las normas de comportamiento

⁵⁶⁹ “Exhibitions are the product of interdisciplinary teams, bringing together a range of specialists, each having distinct (and sometimes conflicting) theoretical traditions and conventions of practice”. En: Forrest, R. (2015). *Design Factors in the Museum Visitor Experience*. Tesis doctoral. University of Queensland. <https://espace.library.uq.edu.au/view/UQ:348658> y <https://doi.org/10.14264/uql.2015.296> [consulta: 22 de noviembre de 2019]

⁵⁷⁰ Arrieta Urtizberea, I. (2015). “El complicado arte de exponer” en id. *El desafío de exponer. Procesos y retos museográficos*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, p. 11-21(p.14). Texto completo: *Del lado de la emisión, tenemos políticos, patrocinadores, conservadores, científicos, especialistas, comisarios, encargados de proyectos, diseñadores y técnicos, cada uno de ellos con sus repertorios interpretativos, conocimientos, habilidades, valores e intereses. Así, la acción de exponer objetos esconde un complicado juego de negociaciones entre todos esos agentes. El proceso de exponer constituye, por tanto, un “field of forces” (Bouquet, 2012: 105) acerca de quienes, qué, cómo, dónde, cuándo, y por qué con respecto a lo que se quiere comunicar (Maroevi, 2006: 19-20).*

⁵⁷¹ Arrieta Urtizberea, I. (2015). *Op.cit.*, p.14,15. En particular se lea: *No es difícil imaginar cómo escasearían donaciones, subsidios y legados, si un museo mayor adoptara una postura crítica coherente con respecto a los principios ideológicos o intereses económicos de aquellos que los sostienen o patrocinan.*

para la visita a la exposición, en las barreras de protección, en las instrucciones para el uso de eventuales obras interactivas o de modelos/maquetas? ¿Qué tipo de actividades se proponen a los diferentes públicos para que estos se acerquen a las obras y entiendan tanto sus contenidos (de las obras), como de la exposición?

En la práctica, las discrepancias entre perspectivas profesionales diferentes sobre estos temas pueden determinar procesos de adopción de decisiones bastante complejos, y la falta de una confrontación abierta que permita una interpretación compartida de los diferentes aspectos pertenecientes a la obra, tanto materiales como conceptuales.

Sin embargo, en los últimos años se han desarrollado algunas prácticas y proyectos donde afortunadamente se han reunido perspectivas profesionales diferentes, unidas por el objetivo común de involucrar al público en los procesos de valoración de las obras de arte contemporáneo. Estas iniciativas se han concretado tanto en encuestas sobre el público y su relación con las obras, que hemos visto en el capítulo 3, como en experiencias donde el público ha podido participar activamente en algunos procesos expositivos, o ha tenido la posibilidad de ver las obras a través de una perspectiva diferente, como la de la preservación. En particular, las visitas a los depósitos y a los laboratorios de conservación, las intervenciones de conservación a la vista de los visitantes, el contacto directo con las obras originales, la difusión de contenidos de conservación relacionados con obras de arte contemporáneo, han contribuido a estimular un respeto mayor hacia este patrimonio, y han estimulado una perspectiva más articulada de la escasa propuesta por los medios de comunicación.

5.1 Perspectivas especializadas y responsabilidades profesionales en la interpretación de las obras.

5.1.1 Roles profesionales: la necesidad de reunir y valorar perspectivas diferentes en la conservación y en la presentación de las obras.

Junto con la evolución de las instituciones museísticas, y de los estudios tanto en conservación, como en educación y en otros sectores del museo, se han desarrollado perfiles profesionales siempre más especializados.

La especialización de las profesiones museísticas por un lado ha llevado al incremento de competencias particulares, necesarias para responder eficazmente a las exigencias diversificadas de una institución museística hoy ampliada en sus funciones y en las expectativas de sus públicos; por otro lado, esta especialización también ha determinado una inevitable sectorialización que, en muchos casos, aumenta la distancia entre perspectivas diferentes.

Esto se refleja por ejemplo en la creación de numerosos grupos y organizaciones profesionales, como en la cantidad de Comités ICOM, nacionales, internacionales y técnicos, en algunos casos divididos en ulteriores grupos de trabajo sobre temas específicos, que no siempre logran comunicar fuera de su propio campo de acción. Si bien la acción de estas agrupaciones de profesionales especializados resulta fundamental para quien trabaja en el sector museístico, ofreciendo especiales ocasiones de confrontación para profesionales a todos los niveles, hoy, en realidad, el desafío principal resulta no tanto en desarrollar nuevas competencias específicas (esto ya ocurre en muchos países, aunque a través de recorridos muy diferentes), sino en lograr una visión comprensiva de las problemáticas museísticas, que pueda juntar las perspectivas especializadas de distintos profesionales, sin renunciar a la conciencia de la complejidad de cada sector⁵⁷².

⁵⁷² Este aspecto se ha visto particularmente en los nueve cursos ICCROM para los cuales se ha trabajado, particularmente en el Suroeste Asiático en el marco del programa CollAsia. En estas actividades de formación han participado profesionales museísticos con diferentes roles (entre estos estaban profesionales involucrados con actividades de conservación, gestión de colecciones, restauración, curaduría, educación). En todas las evaluaciones de estos cursos, el aspecto que los participantes han destacado como el más significativo ha sido la posibilidad de desarro-

De hecho, dentro de cada perspectiva profesional conviven competencias y enfoques teóricos diferentes; por ejemplo, entre los profesionales especializados en el ámbito del público, hay expertos en las encuestas sobre los visitantes, así como expertos en la planificación de los proyectos educativos y, entre estos, los más enfocados en la realización de proyectos para personas con discapacidades, o en proyectos para las escuelas, para los adultos, para personas mayores, para comunidades con exigencias particulares.

Estos representan solo algunos ejemplos para evidenciar de qué manera en el campo de la educación existen tantas especializaciones como en el campo de la conservación, con la diferencia de que el material de los conservadores son las obras y el de los educadores son las personas; si es importante que los educadores siempre tengan en cuenta la diversidad de las obras, de sus características físicas y conceptuales, así como de las peculiaridades de las colecciones, asimismo, es oportuno que los conservadores consideren el público no como una entidad indistinta, sino como un conjunto de personas que nunca son iguales, y siempre tienen exigencias diferentes con respecto a su experiencia con el arte.

Las reflexiones teóricas sobre las competencias profesionales en el ámbito museístico parecen en cambio valorar una sectorialización que, en realidad, no parece corresponder siempre a las situaciones en las cuales se encuentran trabajando muchos profesionales. Los estudios sobre la capacitación de profesionales en el sector museístico parecen apuntar a una dimensión ideal, donde cada profesional tendría que desenvolver funciones precisas, sin mucho espacio para la contaminación entre saberes diferentes.

Al respecto, el ICTOP, *International Committee for the training of personnel*⁵⁷³, en 2008 publicó un Marco de Referencia de las profesiones

llar un pensamiento crítico a partir de la confrontación con colegas procedentes de perspectivas profesionales diferentes. Si al principio del curso los participantes llegaban con la expectativa de encontrar una receta específica para resolver sus desafíos en la gestión y exposición de las colecciones (sea un producto de conservación para comprar u una norma que se pudiera aplicar), a final se daban cuenta que la solución más adaptada a su situación particular tenían que encontrarla ellos mismos a partir de la confrontación con el conjunto de experiencias compartidas en el curso y facilitadas por los docentes.

⁵⁷³ El Comité Internacional para la Capacitación del Personal (ICTOP), fundado en 1968, se propone alentar y promover programas de capacitación a nivel universitario, y programas de formación a largo plazo para todas las profesiones museísticas, y tiene como objetivo principal el de desarrollar estándares profesionales como condición necesaria para la difusión de buenas prácticas en el sector museístico. <http://ictop.org/about-ictop/ictop-history/> [consulta: 14 de diciembre de 2019]

museísticas, en el cual se procuraba delinear una descripción de las funciones principales, de la educación requerida, y de eventuales cualificaciones o notas adicionales, para una selección de veinte roles profesionales⁵⁷⁴. El documento, además, proponía un esquema, donde las distintas categorías profesionales estaban agrupadas en tres macroáreas: “Collections and Research”, “Visitors” y “Administration, Management & Facilities”.

Si bien el documento inicialmente informa el lector que solo propone una descripción de funciones y no de jerarquías profesionales, así como afirma la posibilidad de adaptar los roles profesiones descritos a las circunstancias de cada institución y país, al presentarse como un modelo de referencia al fin, acaba inevitablemente por confirmar una dimensión ajena de la que es la realidad profesional de los museos.

Además, emerge la dificultad de teorizar sobre roles que en cada idioma responden a definiciones e interpretaciones diferentes y que cambian en el tiempo. Mucha literatura ya ha sido dedicada a la dificultad de definir los roles y las esferas de competencias de conservadores y restauradores, así como educadores y mediadores, resaltando las discrepancias existentes entre teoría y práctica.

De hecho, en la práctica el tamaño, la misión, el tipo de institución museística, así como el contexto en el cual se encuentra, influyen fuertemente en la distribución de las funciones profesionales, en el peso ocupado por cada sector profesional, y en las eventuales relaciones que se establecen entre los distintos ámbitos de trabajo.

Por ejemplo, cuando la institución es pequeña, no siempre todos los roles profesionales pueden ser desempeñados por especialistas diferentes, y es posible que la misma persona acabe cumpliendo diversas funciones, aunque no sean aquellas en las cuales ha sido inicialmente capacitado. Asimismo, no faltan los casos en los cuales los museos subcontratan a figuras externas para llevar a cabo tareas específicas, y esto lamentablemente ocurre tanto para las funciones de conservación

⁵⁷⁴ (ICTOP) Museum Professions – a European frame of reference edited by Angelika Ruge, president of ICTOP 2008, <http://ictop.org/resources/guidelines-programmes/> [consulta: 14 de diciembre de 2019]. Los roles profesionales descritos en el documento son (según su nombre en inglés y su orden de aparición en el Marco de Referencia): Director, Curator, Inventory coordinator, Registrar, Conservator, Curatorial assistant, Document centre manager, Exhibition and display curator, Exhibition designer, Manager of the education and visitor service, Education and visitor service officer, Visitor care and security manager, Visitor care and security assistant, Library and media centre manager, Web master, Administrator, Facilities and security manager, IT Manager, Manager of marketing, promotion and fundraising, Press and media officer.

como para las de educación.

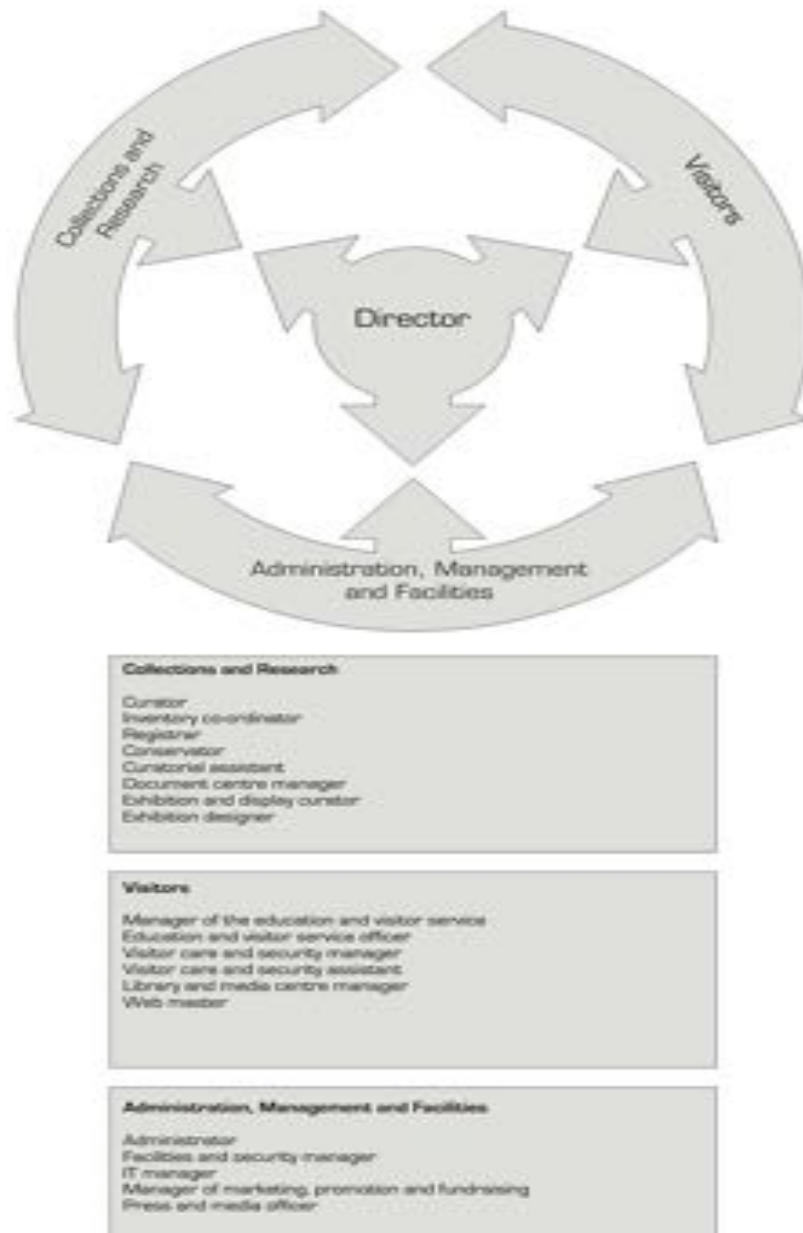


Fig. 108: (ICTOP) *Museum Professions – A European frame of reference*, editado por Angelika Ruge, presidenta del ICTOP 2008.

En el caso de los museos de gran tamaño, en cambio, la sectorialización de las profesiones se presenta en situaciones muy diferentes, donde, si bien hay profesionales dedicados a tareas específicas, las ocasiones para reunir perspectivas pueden ser muy escasas; un ejemplo ha sido ofrecido en el curso de esta investigación doctoral por las dos entrevistas conducidas con las conservadoras de pintura de la Tate Modern y con la jefa del departamento de educación y una artista de la misma institución, las cuales nunca habían tenido la ocasión de encontrarse personalmente. Al respecto, tanto las dos profesionales del departamento de conservación, como las dos de educación, agradecieron la oportunidad ofrecida por la entrevista, a través de la cual pudieron finalmente encontrarse y compartir sus diferentes perspectivas laborales⁵⁷⁵.

Consideradas por lo tanto las diferencias entre cada museo y su gestión, en este estudio resulta que, si bien un marco de referencia de las profesiones museísticas puede ofrecer algunos enfoques interesantes, en realidad no es de gran ayuda si no es acompañado también por narrativas y ejemplos concretos que impulsen una visión más articulada de las profesiones museísticas.

Como en todos los sectores profesionales, también en los museos no faltan los estereotipos y los prejuicios entre colegas procedentes de distintas áreas de estudio. Las teorizaciones, como la propuesta por el ICTOP, ofrecen categorizaciones rígidas que pueden generar expectativas no siempre realizables. Para comprender el trabajo de profesionales especializados en áreas diferentes de la de procedencia resulta por lo tanto importante conocer o acercarse a situaciones reales, lograr ocasiones concretas de confrontación, a través de las cuales valorar la riqueza de contenidos de todos los sectores del museo.

En el curso de la entrevista con Veronique Sorano Stedman, por ejemplo, la conservadora mencionó los efectos positivos de la colaboración con el departamento de educación del Pompidou, donde los conservadores y los colegas encargados de las visitas guiadas se reúnen con regularidad en los espacios expositivos, analizando los puntos críticos mayores y los puntos de interés para el público. Estos procedimientos, si bien muchas instituciones lamentan la falta de tiempo para implementarlos, en realidad ofrecen mucho a largo plazo, demostrando los beneficios de un trabajo en equipo que va efectivamente más allá de una específica perspectiva profesional.

⁵⁷⁵ Entrevistas completas en Anexos.

Lo que en cambio más afecta los procesos de adopción de decisiones son los roles preestablecidos y los prejuicios. En el curso de esta investigación doctoral no han faltado las ocasiones en las cuales se han podido escuchar comentarios irónicos y manifestaciones de incompreensión tanto sobre categorías profesionales distintas de las de nuestros interlocutores, como sobre los visitantes mismos. Estos comentarios espontáneos, si bien en este estudio han tenido un valor solo anecdótico⁵⁷⁶, en general han ofrecido una idea del tipo de consideraciones que, involuntariamente, los profesionales acaban por hacer cuando se quedan centrados en una perspectiva demasiado rígida.

Esta perspectiva que podríamos definir “juzgante”, además, emerge también por algunas publicaciones científicas; Urtizberea (2014), por ejemplo, ya citado en otras partes de esta tesis, cuando se expresa a propósito de los conservadores escribe:

“(...) la tendencia (a proponer un museo como si fuera una “torre de marfil”) se encuentra todavía en no pocos museos, donde conservadores e investigadores celosos de mantener su espacio tranquilo y sosegado (Mairesse, 2010: 72), lo llenan de prohibiciones a los visitantes, manteniéndolo como una “hierofanía museística”⁵⁷⁷.

En este caso parece más cómodo pensar que los conservadores solo son “celosos de mantener su espacio tranquilo y sosegado”, antes que pensar en las eventuales motivaciones que los empujan hacia la propuesta de normas para los visitantes. Asimismo, en el curso de la investigación no han faltado casos en los cuales los conservadores han “representado” con sus palabras a los educadores como profesionales exclusivamente dedicados a manualidades⁵⁷⁸ y actividades con niños

⁵⁷⁶ Entre los episodios más significativos y anecdóticos, se destaca el día 6 de diciembre 2019 una conversación informal con una restauradora del MAXXI, la cual defino a los visitantes cómo “*ratas, que se escurren por todos lados poniendo en peligro las obras*”, y el 27 de julio de 2017, en una entrevista informal una educadora del museo 21er Haus de Vienna, me confió como en su opinión “*los asistentes de sala generalmente son personas menos inteligentes, que escogen este trabajo sin motivación, ya que no pueden hacer otros trabajos*”. Asimismo, en un curso ICCROM en Camboya en 2014, una docente y conservadora con un rol muy prominente en el Museo Nacional de Jakarta, me preguntó: “*¿Por qué estudias conservación de arte contemporáneo? Ese no es patrimonio...*”. Esta perspectiva sobre el campo de la conservación del arte contemporáneo fue confirmada también por otros comentarios recibidos involuntariamente y de forma absolutamente espontánea por otros colegas que me han acompañado en estos años de investigación doctoral, durante los cuales este campo de estudio fue definido como “lindo” o “simpático”.

⁵⁷⁷ Arrieta Urtizberea, I. (2014). *Op.cit.*, p. 11.

⁵⁷⁸ Al respecto el título de uno de los conocidos ensayos de Maria Acaso “*La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*” (2014),

molestos.

El único prejuicio en el cual las dos categorías de profesionales, conservadores y educadores parecen estar de acuerdo, es el reservado a los curadores. El rol del curador resulta el más difícil de comprender, ya que presenta muchas variables en las funciones que desempeña y, sea este interno a la institución, o externo, detenta poder decisorio sobre la mayoría de los aspectos relativos a la exposición, casi como si fuera un director de película. Sin embargo, aunque esta figura profesional sea particularmente debatida, y necesite ser estudiada más profundamente, en este estudio aparece como muy importante por su potencial perspectiva unificadora. De hecho, el curador, a causa del poder que detenta se encuentra frecuentemente en una posición privilegiada, que podría ser utilizada para acoger e incluir distintas perspectivas profesionales, apuntando a lograr una armonía entre las instancias conservativas y las educativas. Lo que en cambio muchos conservadores y educadores reprochan a sus colegas curadores es una tendencia al protagonismo, donde sus perspectivas y contenidos acaban sometidos a los del curador, en los cuales por varias razones no se reconocen.

Entre los motivos básicos de muchas generalizaciones acerca de los roles profesionales, Sousa y Llamas (2019) ofrecen una reflexión sobre las teorías sobre la representación social del sujeto en el caso de las relaciones entre artistas y conservadores⁵⁷⁹, que podría ayudar en la profundización también de otros vínculos profesionales:

“(...) las representaciones restauran la consciencia colectiva dándole forma, explicando los objetos y acontecimientos de tal modo que se tornan accesibles, coincidiendo con nuestros intereses inmediatos. (...) Las representaciones son procesos generados por el carácter básicamente compartido del universo simbólico-imaginativo de sus miembros, por ello, el estudio de las representaciones sociales permite comprender mejor algunos de los mecanismos desarrollados en el proceso de transmisión cultural”⁵⁸⁰.

A partir de estas consideraciones, es además oportuno evidenciar cómo estas “representaciones sociales” influyen fuertemente en los procesos de adopción de decisiones. Al respecto, en el curso de la entrevista con las colegas de la Tate Modern, las dos conservadoras destacaron cómo en ocasión de la larga planificación previa a cada exposición, los repre-

Madrid: Los libros de la Catarata, parece una respuesta a este tipo de prejuicios.

⁵⁷⁹ Al respecto véase el artículo de De Sousa-Júnior, M.A., Llamas-Pacheco, R. (2019). *Op.cit.*

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p.265.

sentantes de distintos equipos del museo se reúnen, liderados por el curador que explica el proyecto expositivo, las obras seleccionadas, las actividades que se quieren proponer, etc. Según lo comentado en la entrevista, si bien en estas reuniones cada profesional tiene la oportunidad de expresarse y ser escuchado con respecto a su área de competencia, en realidad no se trata de una verdadera escucha y comprensión de las eventuales problemáticas presentadas, más bien de un “ritual” en el cual cada colega tiene ciertas expectativas sobre los contenidos que emergerán, y cualquier afirmación suele ser interpretada en base a los roles profesionales asumidos. Así, por ejemplo, los conservadores saben que sus colegas esperaran de ellos una eventual propuesta de barreras de protección de las obras, y los educadores fácilmente se prefiguraran las expectativas genéricas de sus colegas acerca de eventuales actividades educativas.

En conclusión, si bien se reconoce la dificultad de evitar fenómenos sociológicos que resultan casi fisiológicos, queda evidente la necesidad de alentar al menos una concienciación sobre estas dinámicas, que pueda fomentar una comprensión más efectiva de las diferentes perspectivas profesionales. De hecho, si bien la creciente especialización de las profesiones museísticas sigue siendo un aspecto fundamental para desarrollar las competencias necesarias para cumplir adecuadamente con las múltiples funciones del museo, el conocimiento de situaciones y narrativas pertenecientes a otros campos profesionales de los de procedencia podría iluminar acerca de la riqueza ofrecida por la oportunidad de salir, de vez en cuando, de la propia perspectiva profesional. Como justamente recuerda Nina Simon en su conocido texto “The Participatory Museum” (2010):

“In 1992, Elaine Heumann Gurian wrote an essay entitled “The Importance of ‘And’” to address the need for museum practice to accommodate many different and potentially conflicting goals, including scholarship, education, inclusion, and conservation. She commented that we too often think of different institutional goals as oppositional rather than additive, and that “complex organizations must and should espouse the coexistence of more than one primary mission”. While the addition of new pursuits to an institutional plan does force some either/or decisions around policies and resources, it need not inhibit the ability to deliver on multiple promises to multiple audiences”⁵⁸¹.

⁵⁸¹ T.A.: “En 1992, Elaine Heumann Gurian escribió un ensayo titulado “La importancia del ‘y’ para abordar la necesidad de que la práctica del museo tenga en cuenta muchos objetivos dife-

5.1.2 Diferentes interpretaciones sobre una obra y consecuencias desde distintos puntos de vista.

Si bien las discrepancias entre perspectivas profesionales diferentes se presentan como una riqueza a nivel teórico, pueden generar algunos desafíos fisiológicos en la práctica, particularmente con respecto a los procesos de adopción de decisiones finalizados a las modalidades de exposición de las obras. Como se ha visto en el capítulo 3, las modalidades expositivas de las obras reflejan la que es la interpretación y la valoración de esta y, simultáneamente, determinan la que será su interpretación futura, influyendo en su recepción por parte del público.

El carácter simbólico de mucha producción contemporánea impone un diálogo entre profesionales de distintas áreas, para que los significados materiales y conceptuales propuestos por el artista a través de la obra no se pierdan en su transmisión al público. De hecho, cuando se toman decisiones, por ejemplo, sobre la reinstalación de una obra, puede ocurrir que distintas perspectivas profesionales atribuyan valores diferentes a los varios componentes de esta, y a la que es la intención original del artista. Si las discrepancias entre estas interpretaciones son muy grandes y no son compartidas, es posible que se proponga la instalación de una obra que resulta cada vez un objeto diferente.

En este contexto, las preguntas y la perspectiva de la conservación pueden facilitar mucho la que es la comprensión de la especificidad de la obra y evitar que sus particularidades materiales y conceptuales sean dadas por sentadas.

En el artículo que se propone a continuación, y que ha sido presentado en el curso de la conferencia *Living Matter/La Materia Viva Conference* en Junio 2019⁵⁸², se procura valorar los problemas de conservación como clave para una comprensión integral de la obra de arte, fomentando el diálogo con el campo de la historia del arte y aquellos que trabajan con ella, como curadores y coleccionistas.

rentes y potencialmente conflictivos, que incluyen la erudición, la educación, la inclusión y la conservación. Comentó que con demasiada frecuencia pensamos en diferentes objetivos institucionales como opositores en lugar de aditivos, y que "las organizaciones complejas deben y deben propugnar la coexistencia de más de una misión primaria". Si bien la adición de nuevas actividades a un plan institucional sí obliga a algunos ya sea a decisiones sobre políticas y recursos, no tiene por qué inhibir la capacidad de cumplir múltiples promesas a múltiples audiencias". En: Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0, p. 5.

⁵⁸² Living Matter/La Materia Viva Conference, Ciudad de Mexico, 3-5 Junio 2019. Organizada por ENCRYM, MUAC, Getty Conservation Institute.

Si el enfoque de la historia del arte tiende a enfocarse en el contexto pasado y la vida de la obra de arte, proporcionando un trasfondo esencial para su interpretación, la conservación expande esta perspectiva a su vida presente y futura, ofreciendo un marco profundo para una lectura específica del trabajo. Al cuestionar lo que se valora y lo que debe preservarse, la conservación investiga los aspectos más relevantes y distintivos de la obra.

Las diferentes partes interesadas, como las instituciones públicas y las galerías de arte privadas, a menudo constituyen el canal a través del cual la obra de arte y su importancia se hacen accesibles a un público más amplio. Su comprensión de los múltiples niveles de interpretación del material y de los valores simbólicos de la obra de arte, a partir de la intención del artista, y de los niveles de significados relacionados con el contexto histórico y artístico de la obra, es esencial para acompañar el trabajo a través de su viaje en la sociedad.

En el estudio de caso presentado en el artículo, no había conservadores directamente involucrados y la naturaleza muy específica de los materiales y la composición de la obra de arte no fue completamente comprendida por aquellos que se ocuparon de exhibirla, pero determinaron la forma con la cual la obra fue presentada al público.

5.1.2.1 Conservation as an enhancing factor in the interpretation of living materials artworks⁵⁸³.

This paper seeks to value conservation issues as key for a comprehensive understanding of the artwork, fostering the dialogue with the field of art history and those working with it, such as curators and collectors. If the art history approach tends to focus on the past context and life of the artwork, providing an essential background for its interpretation, conservation expands this perspective to its present and future life, offering a deep framework for a specific reading of the work. By questioning what is valued and what needs to be preserved, conservation investigates the most relevant and distinctive aspects of the work.

The display of contemporary artworks made with living materials highlights the strong interdependence of practical and interpretative issues, which needs to be addressed through integration of the conservation and art historical approaches. These materials, food in particular, can be overlooked if interpreted only for what they represent and not for what they are in the specific context of the artwork: artist materials, with relevance to their colour, shape and texture.

Different stakeholders, such as public institutions and private art galleries, often constitute the channel through which the artwork and its significance are made accessible to a broader audience. Their understanding of the multiple layers of interpretation of the artwork's material and symbolic values as intended by the artist, and of the layers of meanings related to the work historical and artistic context, is essential to accompany the work through its journey into society.

In the case study presented here, there were no conservators directly involved and the very specific nature of the artwork materials and composition was not fully understood by those taking care of exhibiting it, yet determined the way it was presented to the public. *Precipitazioni Sparse (Scattered Precipitations)*, 2005, is a work of art by the Italian artist Bruna Esposito, composed of white, golden and red onion peels placed randomly on a marble slab. There is no material applied between the onion peels and the marble to secure them. The artist de-

⁵⁸³ El artículo que se presenta a continuación, escrito por F.Parisi, M.Favero y R. Llamas, será publicado en 2020 con las actas de la conferencia Living Matter/La Materia Viva Conference, Ciudad de Mexico, 3-5 Junio 2019. Organizada por ENCRYM, MUAC, Getty Conservation Institute. El artículo ha sido revisado una primera vez, y se presenta aquí la versión corregida después de la primera revisión.

fines this work as an “impermanent sculpture”⁵⁸⁴, since the onion peels can move with the slightest air movements, creating continuous changes in the artwork’s composition (fig. 109).

Onions are a familiar ingredient for cooking in most regions of the world. Marble is a strong and noble material which connects our memories to a classical aesthetic dimension. If onions are an ordinary material of daily life used, in this composition, as an artistic material, the marble is a traditional artistic material, used here to elevate the onions.

Precipitazioni Sparse has been exhibited only in two different occasions, and the way it was presented offers the opportunity to consider the following interrelated aspects: the assumptions and interpretations of the work, and its documentation.

In order to explore these issues, the research included the analysis of archival documents and interviews with the artist, the two collectors owning the artwork, an art dealer who has worked with the artist for many years, and a museum director who is particularly familiar with her research and has curated several shows of her work.



Fig. 109: Bruna Esposito, *Precipitazioni Sparse*, 2005. m 4x4, marble thickness cm 3. 51. Esposizione Internazionale d’Arte La Biennale di Venezia. *The Experience of Art. Always a little further*, Corderie-Arsenale, Venice, Italy 2005. Photo Enzo de Leonibus, courtesy: the artist.

⁵⁸⁴ Bruna Esposito, interview with the authors, May 22nd, 2019.

Background:

The Italian artist Bruna Esposito is well known for her multimedia and sensory works, which engage different senses such as sound, sight and smell. Her artistic practice includes sculptures, videos, installations, performances and site-specific projects, drawings, photographs and collages. These works are often made with ordinary and simple materials and techniques, ennobled by poetic associations. Her collaborations with artists, poets and musicians results in her work defying classifications to blend these various disciplines.

Precipitazioni Sparse was specifically commissioned for the Venice Biennial in 2005. The artist realized the project on site. She ordered the marble slab from Carrara and organized its delivery to Venice; here the marble was mounted to a wooden grid in order to keep it perfectly aligned and stable on the irregular ground of the Arsenal's pavilion. Esposito then meticulously selected the onion peels and personally dispersed them on the marble, in an apparent accidental composition which harmoniously covered the entire surface area.

The project was subsequently purchased by two Italian collectors, who have been patrons of Bruna Esposito for many years, and were immediately seduced by the beauty of the work. The same collectors, who are also the owners of a private foundation dedicated to the promotion of contemporary artists, decided to reproduce and exhibit the work in 2011 with the occasion of a local art fair in Rome, titled "The Road to Contemporary Art".

At the moment the work is only accessible through photographic images, which can be easily found online, and that represent the work in the two exhibitions; the observation of these photographs reveals some differences. In the image published by the Archive of the Venice Biennial (Archivio Storico delle Arti Contemporanee - ASAC) the onion peels are all concentrated at the centre of the marble slab, in a way which does not correspond to the picture taken when the artwork was realized and conserved in the artist's archive (fig. 2). In a series of photographs taken during the contemporary art fair in Rome, the colour tone of the marble slab is very different from that used by the artist in Venice, and the work looks cramped in the stand, with not much room for the air movements initially planned by the artist (fig.3).

Looking at these photographs let to some obvious questions: why are there differences in the pictures? Were the onion peels and the marble

slab still the same from one exhibition to another? How has the artwork been documented?



Fig. 110: Bruna Esposito, *Precipitazioni Sparse*, 2005. 51. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. The *Experience of Art*. Always a little further, Corderie-Arsenale, Venice, Italy 2005. Photo Giorgio Zucchiatti, ASAC.



Fig. 111: Bruna Esposito, *Precipitazioni Sparse*, 2005. Contemporary Art Fair: *ROAD to Contemporary Art*, Rome, Italy (On the walls artworks by Maria Thereza Alves). Photo: Yamina Tavani.

Unpacking preconceived ideas

The first thing resulting from the research were the preconceived ideas emerging at all levels, including those of the authors of the paper.

Before interviewing the owners of the work, the authors had assumed that, after dismantling the work, a most likely difficult decision had to be taken on what to do with the onion peels and that the collectors eventually kept the marble. On the contrary, during the interview, the authors found that the issue of keeping or not the original materials chosen by the artist seemed somehow easy to resolve for the collectors, who in the end didn't keep anything from the original installation. Although they considered that the beauty of the work consisted in the harmonic contrast produced by the combination of onions peels and marble, they didn't seem to find an added value into particular issues related to them (e.g. marble tone colour and veins, colour and shapes of the selected onion peels). The two collectors seemed eager to discuss art and poetry in general, separating the discourse from any specific choice related to the preservation of the materials.

At first sight, especially for those who think that they are not directly involved in conservation issues, the work seems quite simple, being composed only by two elements. For the owners of *Precipitazioni Sparse* the incredible poetry of the work was in its immediateness and simplicity. Over the interview, many of the related-conservation questions were interpreted as obvious, so that for instance they asserted: *"We do not have the fetishism (...) It is obvious that after a while you have to throw the onions away and buy new ones. We do not have such type of obsession with the artwork, because we are used to working with art, and we know very well the oeuvre of the artists we work with"*⁵⁸⁵.

In their view, working closely with an artist somehow guarantees the understanding of its artistic intent. If on one hand they reported the urgency to enter into, in their words, "the spirit of the artist", in order to relay it to the audience, on the other the so called "spirit of the artist" seemed to be mostly in the overall concept of the work and not much into the specificity of the materials.

As a matter of fact, beside the choice of the two collectors of not preserving the onion peels is approved by the artist, who confirmed this

⁵⁸⁵ Mario e Dora Pieroni, interview with the authors, April 26th, 2019.

aspect over the recent interview with the authors, the specific features of the original marble used by the artist, and the particular characteristics of the space and light in which the work was created and exhibited during the Biennial, were overlooked in its subsequent re-installation. underestimated.

After 6 years from the Venice Biennial, for the occasion of the 2011 Rome art fair the artist unfortunately could not participate in the installation and the owners made some decisions independently.

During the interview Bruna Esposito mentioned how she did not approve of the marble used in the exhibition, which was “too pink”, and “too veined” ⁵⁸⁶(fig. 112). This varied too much from the one chosen for the Venice Biennial, which unfortunately was not preserved. Apparently, she became more aware of the importance of this aspect after realizing that the two collectors exhibited the work using that particular type of pink marble, and that, if consulted with specific questions about the installation, she would have had more opinions regarding other aspects of the work. For instance, in the Rome exhibition the neon light affected the perception of the work, whereby now a pointed but gentle light, with no reflections on the marble, is recommended by the artist. A further consultation with the artist would have been beneficial despite the fact that the two collectors felt very familiar with the artist’s work.

Other problems in presenting the work arose from the misunderstanding of the Biennial staff involved with the maintenance of the work. In one instance, Bruna Esposito recalled receiving comments from friends visiting the show, who told her how much they appreciated the “flower petals”. She did not understand why they confused the onion’s peels with flower petals, until she saw the picture published on the Biennial Archive website. At this moment, she realized the reason behind visitor’s assumption: during the Biennial the dust accumulation on the marble and on the onion’s peels was greatly affecting the aesthetic of the work. In order to remove the dust, she suggested to the maintenance staff to periodically remove the onion peels, and then reposition them on the marble; unfortunately, after dusting the work, the staff repositioned the onion peels carefully at the centre of the marble platform, and not scattered as they were before. The marble platform was quite big (4x4 mt), and the small onion peels repositioned at the center were quite far from the sight of the visitors, whom, in the dark atmosphere of the Arsenale, could not see them properly, exchanging them

⁵⁸⁶ Bruna Esposito, interview with the authors, May 22nd, 2019.

for flower petals.



Fig. 112: Bruna Esposito, *Precipitazioni Sparse*, 2005. Detail of onion's peels and marble colour tone. Contemporary Art Fair: *ROAD to Cotemporary Art*, Rome, Italy. Photo credit Yamina Tavani.

Assumptions – by all parties involved - have a strong impact on the way artworks are exhibited and rely on the conviction that the available information and its subsequent interpretation is enough. It is almost impossible to completely avoid assumptions, especially when dealing with installations, performance and other forms of unconventional art. However, the awareness of the mechanism generated by assumptions can help to stimulate both the artist and those working with them to keep questioning the specificities of the work and its context.

Documentation

Documentation played a crucial role in this research, as the basis that connected practical and interpretative issues. Preliminary documentation found on exhibition history revealed the different ways the work has been presented and interpreted but did not explain the reasoning behind these differences.

Among the first documents analysed, was one provided by the Venice Biennial Archive, after it was contacted to understand why their website published a photograph representing the work in a condition that didn't have much to do with the original installation. They provided a document, written and signed by the artist at the moment of creating the artwork, which included the work description and recommendations related to its maintenance during the Biennial. Although the artist phrasing was ambiguous, it does not appear that the Biennial Archive contacted the artist for clarifications regarding what she meant by "*ricollocare le bucce al centro e ben sparse*" ("position the peels at the centre and well dispersed")⁵⁸⁷. The instructions were interpreted literally, with no questioning about the difference in appearance before and after the dusting treatment.

The fragility of the material used by the artist (the onion peels), further complicated by the potential interactivity with the surrounding context, was not considered by any of the actors involved in the staging of the work. It was not documented, and the numerous directives by the artist in the data sheet made after creating the work were not further clarified.

Developing thorough documentation of an installation determines not only the assurance of an accurate installation, but also its accessibility. The information provided by diverse types of documents such as data sheets or photographs can be available to specialists and researchers, but in some cases also to the general public. This is the case of archival material made accessible through websites, such as that of the Venice Biennial.

The case of *Precipitazioni Sparse* now challenges both the artist and the Biennial Archive from its two iterations. The artist does not recognize the 10 images held by the Biennial Archive as an authentic representation of her work. These show the onion peels concentrated at the centre of the marble. She proposed the elimination of this – in her view - inaccurate representation of the work; the Archive, on the other hand seemed uninclined to eliminate or modify a document which has gone under an archival process, which they consider as the official version of the work.

If the image provided by the artist will not be made available, the collective memory of the work will remain inaccurate, and the reading of

⁵⁸⁷ From the document signed by the artist and conserved by ASAC: Data sheet of the ASAC: Fondo_storico_arti_visive_b_840_4_Bruna Esposito_*Precipitazioni Sparse*

the work, confused such as reading the onion peels as “flower petals.”

Documentation related to contemporary artworks is crucial but cannot be used as a fixed solution. Documentation is a tool, needed to preserve the artist intention, the artwork memory, and to raise further questions about its iteration.

Interpretation

An insightful review compared Bruna Esposito’s works to “*poetic compositions, where simple elements encounter each other in an apparently fragile balance, capable of opening up profound spaces of reflection*”⁵⁸⁸. If the materials composing the artwork are used by the artist like words in a poem (Beccaria, 2002: 6), how each material was interpreted by different stakeholders becomes particularly significant.

It seems that the way *Precipitazioni Sparse* has been interpreted in these two iterations, can be associated with the challenges in poetry interpretations and translations. If, for instance, we consider the poem by Wislawa Szymborska titled “The Onion”, and we compare its translation from Polish into English or Spanish, we will notice how the poem can be preliminarily understood also in other languages; however, if the reader will appreciate also the nuance of each word, and the sound that they might produce in relation to the image they create, depends totally on the careful work of the translators.

Similarly, in the two versions of *Precipitazioni Sparse* not approved by the artist the literal execution of the work was followed, but the materials and the image created by the composition was quite different from that planned by the artist. As words and their sound matter in poetry, so the specificity of materials and exhibition context matter.

The particular value attributed to the materials seems a priority for Federico Luger, a dealer who holds a series of Bruna Esposito’s works made with onion peels, titled *Sereno Variabile*. During the interview with him, he mentioned the enthusiastic feedbacks about Esposito’s onion peels received by visitors in numerous art fairs, and the symbolic meanings he attributed to this material: “*The onion, one of the poorest and cheaper aliments, it is the only food that makes you cry when you*

⁵⁸⁸ M. Beccaria: <https://www.castellodirivoli.org/en/mostra/bruna-esposito/> , accessed 15th September 2019.

*open it. You can easily imagine that there was something before the onion peels: someone who cried. (...). A situation that can be changed by the moving possibility of the composition*⁵⁸⁹.

In this case, questioning the dealer about what was essential for him regarding the onions provided an interpretation, which seemed to correspond and expand the effect that the artist intended to produce in the public. The art historical perspective of Beccaria instead highlighted how much the elements that make up Bruna Esposito installations often manifest their own history, with the artist accepting their natural decay and the consequent ephemeral nature of her works⁵⁹⁰. This interpretation seemed not to apply to the artistic intent of *Precipitazioni Sparse*.

In the recent interview with the artist, it came out how for her the onions are not as simple as she might like us to believe when we were asking her about what type of onions she used in the work. When, in a critical moment during the interview, she was put in front of a basket full of different types of onions, she could finally verbalize her thought, explaining in detail all the aesthetic qualities she searches in the onion's peels, and those she prefers instead to discard: the driest, external, thin and rounded skins are used, and the peels with mould are discarded; small pieces are relevant too, and needs to be dusted carefully (fig.113) .

She does not want any sign of degradation, since this would add a dramatic component that would detract from the composition. The artist discovered that onions can display infinite types of colours, shapes, and combinations, if one knows how to look. She stated: *“One day I saw the onion. I saw them like I have never seen them before. I decided to work with them. They are so beautiful. Can't you see how much they are beautiful? With my work I wish to make visible something that is usually difficult to see. It is all about looking. We do not know how to look at things.”*⁵⁹¹

While sorting through showing the onions, the artist also provided an improvised demonstration on how to disperse them on the marble. This interesting part of the interview was recorded in video (fig. 114) and offered the opportunity to reflect on the gestures of the artist when dis-

⁵⁸⁹ Federico Luger, interview with the authors, May 22nd, 2019.

⁵⁹⁰ M. Beccaria <https://www.castellodirivoli.org/en/mostra/bruna-esposito/>, accessed on September 15th, 2019.

⁵⁹¹ Bruna Esposito, interview with the authors, may, 22nd, 2019.

persing the onions. Bartolomeo Pietromarchi, Director and Curator of the MAXXI Museum who collaborated with Esposito in various occasions noted how these gestures are very much related to other of her works, where she used performance. If the process through which she created the work would be considered as a performance, the significance attributed to some photographs conserved in the artist's archive as "artist portraits", would be much different (fig.115).



Fig. 113: Bruna Esposito's explaining her selection process for the onion's peels during the interview in her studio, Rome, Italy, 22 May 2019.



Fig. 114: Different types of onion's peels selected by the artist during the interview in her studio, Rome, Italy, 22 May 2019.

Conclusions

Those exhibiting contemporary artworks, both in public and private sector, have the responsibility to transmit the values embedded into the artworks materials and its history to the audiences. To do so, they need to be guided by a deep understanding of the work, its biography, and how it has been perceived by those experiencing it. The artist's intention is crucial to the understanding of the work, but it needs to be investigated, questioned and put into context with its surroundings.

The meanings to which the artist in this case assigned the most importance, depended on material appearance. This can create interpretative challenges particularly for those who intend to re-install her works: if, on one hand, the artist seems not interested in preserving the actual material from one exhibition to another, but on the other, she has a specific precise opinion about each onion peel and their position on the marble, or about the marble color tone.

These characteristics are not always easy to interpret, since most of the artist's choices tend to be formalized in the moment of creating, or when rethinking about the work.

Selection of materials and display choices are therefore the most challenging aspects concerning the installation of *Precipitazioni Sparse*. Studying the different ways in which the work was previously presented and the reaction of the artist towards these situations, can shed light on her criteria. Furthermore, sharing conservation concerns with different stakeholders can help them formulate more precise questions related to the work, and facilitates the emergence of new ways of interpreting it.

The specificity of the materials with which the artist works is the starting point to fascinate the audience with its potential to show something prosaic, like an onion, transforming it into a poem.



Fig. 115: Bruna Esposito during the installation of *Precipitazioni Sparse*. 51. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, Corderie-Arsenale, Venice, 2005. Photo Enzo de Leonibus, courtesy: the artist.

5.2 Manejo del riesgo del contacto con los visitantes en la exposición de las obras de arte contemporáneo.

5.2.1 Normas generales para el público en los museos de arte contemporáneo.

El desafío de encontrar un equilibrio entre la función educadora y la función conservadora de los museos de arte contemporáneo, en un contexto cuantitativamente expandido en términos de exposiciones y número de visitantes, se refleja en algunos de los listados de normas que los museos elaboran para aclarar lo que está permitido hacer y lo que no está permitido hacer en el museo, como por ejemplo el permiso de tomar fotografías o la recomendación de no tocar las obras.

Este tipo de decálogos se pueden encontrar en la web de los museos, aunque hay que buscarlos expresamente ya que no siempre se encuentran con facilidad en su versión en línea, o se pueden ver en las zonas de entrada de los museos en forma de póster, de folletos, guías y mapas.

A diferencia de otros lugares en los cuales se presentan otros tipos de manifestaciones culturales, como por ejemplo los cines, los teatros, o los auditoriums de música, los museos presentan un índice de variabilidad de la experiencia muy grande. En el teatro, así como en el cine y en los auditoriums, las normas básicas de convivencia común están generalmente compartidas y socialmente aceptadas: estar sentados, estar en silencio, apagar el móvil, no hablar durante la performance. Las razones son evidentes para el público: es suficiente que una persona no respete una de estas normas para comprometer la experiencia de los otros. Además, en estas situaciones, al estar el artista físicamente presente, se plantea también la cuestión del respeto hacia el trabajo del artista que 'se encuentra en acción'. No son raras las ocasiones en las cuales miembros del público reprochan a los que hablan o no apagan el móvil durante una performance. Asimismo, en las bibliotecas, un lugar más parecido al museo por la presencia de una colección de objetos, es necesario estar en silencio para no molestar a los otros usuarios, y no está permitido comer y beber para no ensuciar los fondos.

La experiencia del museo en general, y del museo de arte contemporáneo en particular, en cambio, presenta una cantidad de opciones con respecto a las distintas formas y modalidades de expresión artística, y

de exposición de ésta. El desafío de proponer la experiencia de objetos, de materiales orgánicos, de instalaciones, performances, la proyección de material digital, la reproducción de sonidos, y mucho más, mientras grupos de visitantes e individuos solos se mueven en el mismo espacio y en el mismo tiempo, hace todo más complejo.

Sin embargo, al consultar las normas de algunos de los museos considerados en este estudio, emerge claramente la dificultad de encontrar un equilibrio entre el deseo de transmitir una imagen del museo acogedora y la necesidad para la institución de proteger tanto su contenido, o sea las colecciones, como su imagen institucional, de eventuales accidentes y situaciones que comprometen la experiencia de la exposición.

Si bien hay algunas normas que aparecen compartidas entre los museos, se notan también muchas diferencias y ambigüedades, que se manifiestan a partir de las formas con las cuales están comunicadas, de los contenidos y de las posibles funciones que tendrían que desempeñar. De hecho, no está claro, por ejemplo, si estas normas tienen algún valor legal y, en caso afirmativo, hasta qué punto, y hasta qué punto el propósito sea realmente el de informar a los visitantes o solo tener una herramienta de comunicación para protegerse de las críticas en el caso de algún accidente.

A continuación, en las tablas 1 y 2, se reportan las listas de normas de seis museos visitados en el curso de la investigación, respetando el orden con el cual están organizadas y presentadas al público. En el caso del Reina Sofía, de la Tate Modern, del MAXXI y de IVAM estas normas están disponibles en los sitios web de dichos museos, aunque es oportuno buscarlas con atención. En el caso del Pompidou, en cambio, es posible descargar de la web del museo un pdf de 11 páginas, disponible solo en francés, en el cual se encuentran 36 artículos muy detallados, que van desde las disposiciones generales para acceder al museo, hasta las reglas comportamentales que se requiere respetar. En la tabla se reportan solo las normas incluidas en los artículos 13 y 14, que representan aquí un ejemplo significativo del documento del Pompidou⁵⁹². La tabla 2, además, incluye una lista de normas del Museo de Arte Contemporáneo de Seúl, accesible a través de un folleto para los visitantes obtenido en el curso de una visita realizada en octubre de 2017⁵⁹³.

⁵⁹² Todas estas informaciones se refieren a datos disponibles en línea el 7 de enero de 2019.

⁵⁹³ En esa ocasión, en el contexto de una entrevista realizada en el marco de esta investigación,

En las dos tablas a continuación se han evidenciado con los mismos colores los temas comunes de una institución a otra, que es interesante comparar en sus similitudes y diferencias:

Como se puede observar en las dos tablas, las restricciones y consejos de visita están mezclados en un conjunto de informaciones que aparecen con jerarquías y especificidades diferentes, sin que se pueda individuar un objetivo claro entre prohibiciones y sugerencias para disfrutar la visita.

Si bien algunas normas, como la prohibición de comer, beber y fumar están compartidas por todas las instituciones museísticas consideradas, hay otras, como el permiso de tomar fotografías, que indican necesidades diferentes de cada institución.

La preocupación de no presentar las normas como vetos, en algunos casos, refleja una involuntaria actitud de los museos hacia los visitantes parecida a la de un adulto con un niño; un ejemplo son los vetos ‘mimetizados’ por el beneplácito hacia acciones normales, como por ejemplo en el caso del Museo de Arte Contemporáneo de Seúl, donde se menciona “you may kiss”, o los vetos incluidos en las mismas frases de permiso, como en el caso del MAXXI, donde se menciona que es posible sacar las fotografías en la plaza fuera del museo y en la entrada, y en realidad inmediatamente después se alude a la prohibición de tomar fotografías en todas las galerías del museo, o sea, en buena parte de sus espacios.

Las normas parecen variar en su nivel de especificidad y número también con el diferente tamaño del museo y con las herramientas de difusión (sea un listado en la página web, sea un pdf con anexos, sea un folleto). En la tabla 1 se han comparado museos que parecen tener aspectos en común por el tamaño y el impacto que tienen a nivel internacional. Mientras en la tabla 2 se ha procurado relacionar museos de tamaño medio, que tienen una resonancia nacional, y ocasionalmente internacional.

y que lamentablemente no ha sido posible grabar, una curadora del museo proporcionó el folleto mencionado, que formaba parte de un programa de sensibilización más amplio acerca del comportamiento de los visitantes en el museo. El programa, titulado “Eti’cat – Museum Manners”, había sido desarrollado por los curadores y conservadores en colaboración con un gráfico encargado de diseñar pósteres, folletos y propuestas interactivas, donde el protagonista era un gato – mascota, que pudiera representar gráficamente cada aspecto de las normas para visitar el museo. La curadora, en el curso del coloquio, había destacado la dificultad de gestionar los comportamientos de los visitantes, y el constante riesgo de recibir críticas y comentarios negativos a través de las redes sociales. El ‘gato-mascota’ tenía por lo tanto la función de dictar normas de forma ‘simpática’.

Tabla 2⁵⁹⁴ (cada color corresponde a un tipo de información compartida entre los tres museos):

REINA SOFIA	TATE MODERN	POMPIDOU
<p>During your visit</p> <p>Photos without flash, tripod, monopode or any other stabilizing element of cameras are allowed, except where otherwise indicated. No photos or image recording are allowed in area 206 (Guernica).</p> <p>Baby carriers can be borrowed at the locker service counters. Baby carriages and prams are allowed.</p> <p>21°C. Due to conservation measures, the exhibition rooms must be kept at a constant temperature of 21°C. During the summer and on warm days, we advise you to bring a warm garment to the Museum, since the temperature difference between indoors and outdoors may result in visitors feeling cold.</p> <p>The coat check and lockers have limited capacity for large items. You can find out the size of the lockers in the Services</p>	<p>Tate Gallery Rules</p> <p>Please do not consume food or drink in the galleries.</p> <p>Bags larger than cabin bag size (55cm x 40cm x 20cm), sports or recreational equipment (musical instruments), large wheelie bags or boxes are not permitted into the gallery.</p> <p>Please be aware that in busy exhibitions you may be asked to remove your backpack and carry it.</p> <p>Foldable bicycles, large skateboards and child or adult scooters are permitted into the building but must be deposited in the cloakroom.</p> <p>Please note that bicycles are not allowed in the building.</p> <p>Smoking and Vaping is not permitted anywhere within the building.</p> <p>Please respect the rights of other visitors to quiet contemplation and study.</p> <p>Please do not touch the works of art on display. Even clean hands can damage surfaces.</p> <p>You can take photos in the gallery unless it is stated otherwise. Photography must be for personal, non-commercial use only.</p>	<p>Règlement de visite</p> <p>Comportement général des visiteurs. Article 13 : D'une manière générale, il est demandé aux visiteurs de respecter les consignes de sécurité et d'éviter d'apporter, par leur attitude, leur tenue ou leur propos, quelque trouble que ce soit au bon déroulement des manifestations et de leur visite ou une gêne de nature quelconque à leur entourage.</p> <p>Article 14 Comportements prohibés. En particulier, il est interdit de manière générale dans le Centre Pompidou :</p> <ul style="list-style-type: none"> - de pénétrer dans le Centre Pompidou en état d'ébriété ; - d'utiliser des substances illicites dans le Centre Pompidou ; - de fumer dans le Centre Pompidou (en application de l'article L 3511-7 du code de la santé publique et de son décret d'application n°2006/1386 du 15/11/2006) ; - de vapoter dans le Centre Pompidou ; - de cracher et d'assouvir des

⁵⁹⁴ Reina Sofia, "During your visit": <http://www.museoreinasofia.es/en/visit/during-your-visit>

Tate Modern, "Tate Gallery Rules": <https://www.tate.org.uk/visit/tate-gallery-rules>

Pompidou, "Règlement de visite": <https://www.centrepompidou.fr/en/Visit/Practical-information>

http://mediation.centrepompidou.fr/informations_pratiques/reglement_visite.pdf

<p>section.</p> <p>No animals are allowed in the Museum, except guide dogs.</p> <p>The Museum does not have any area in which to leave means of transport (scooters, tricycles, collapsible bikes, etc.) and therefore entering the Museum with these items is not allowed.</p> <p>Foods or drinks are not allowed.</p> <p>Smoking is prohibited throughout the Museum, including outdoor spaces.</p> <p>Is not allowed to touch the artworks, except for activities where otherwise indicated.</p> <p><u>In the rooms</u></p> <p>We ask for your collaboration in the conservation of the works and in helping ensure that other visitors enjoy their visit to the Museum. Thank you for respecting the following recommendations:</p> <p>Children must be accompanied by an adult during the visit.</p> <p>Is not allowed to enter the exhibition halls with backpacks, bags and cases exceeding measures 30x30 cm.</p> <p>No sharp objects are allowed into the rooms.</p> <p>Group explanations are allowed during the visit. In consideration of other visitors, a moderate tone of voice should be used</p>	<p>Please do not use flash, camera supports, selfie sticks. It is your responsibility to ensure copyright and other laws are not infringed. Filming requires prior permission.</p> <p>The use of charcoal, pastels, permanent markers and water-colour or oil paint is not allowed in the galleries.</p> <p>BEHAVIOUR</p> <p>We are committed to ensuring that Tate galleries are safe, inclusive and respectful places. We will take immediate action when this is not supported by those visiting our sites.</p> <p>Tate is committed to creating an inclusive work environment where all employees, contractors, volunteers and visitors are treated in a respectful manner.</p> <p>We aim to provide a safe and non-threatening workplace free from abusive, threatening or violent behaviour.</p> <p>We take instances of discrimination or harassment extremely seriously. We will not tolerate harassment or discrimination on the grounds of age, disability, sex, gender identity or gender expression, ethnicity or race, religion or belief, or sexual orientation.</p> <p>Harassment is any behaviour that is unwelcome or offensive to the individual receiving it. It could include any of the following, which is provided as an indicative list:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Threats or other aggressive behaviour, including swearing or verbal abuse, personal comments 	<p>besoins naturels en dehors des espaces sanitaires ;</p> <ul style="list-style-type: none"> - de franchir les dispositifs destinés à contenir le public, et, sauf en cas de sinistre, d'utiliser les sorties de secours et d'emprunter les escaliers de secours ; - d'apposer des graffitis, affiches, marques de salissures ; - de manger ou boire hors des espaces prévus à cet effet ; - de procéder à des quêtes, de se livrer à tout commerce, publicité ou propagande, de distribuer des documents de toute nature ; - d'avoir à l'égard du personnel et des autres visiteurs un comportement (propos, tenue, geste ou attitude) tapageur, insultant, violent, agressif, indécent - de gêner les autres visiteurs par toute manifestation bruyante, notamment par l'écoute d'appareils de radio ou de baladeurs, ainsi que par leurs conversations téléphoniques ; - d'utiliser les espaces et les équipements d'une manière non conforme à leur destination ; - Sauf dans le cadre particulier de manifestation organisée par le Centre Pompidou, de s'asseoir ou de stationner dans les espaces de circulations servant à l'évacuation du public; - De se présenter pieds ou torse nus - De recourir à des pratiques culturelles et religieuses, ainsi
---	--	--

<p>and cell phones should be in “silent mode.” For your convenience, the Museum offers radioguides and audioguides.</p> <p>The evacuation of the galleries begins 15 minutes before closing time.</p> <p>In the Palacio de Cristal, Parque del Retiro</p> <p>Photographs with a tripod, selfie sticks and any other type of camera stands are not permitted.</p> <p>Photographs of visitors' private celebrations (weddings, first communions, etc.) cannot be taken.</p> <p>The use of video cameras is not permitted.</p> <p>Skates, scooters, tricycles or anything similar cannot be used to access.</p> <p>This gallery, due to the layout of the hall, locker areas cannot be set up for visitors to leave their belongings.</p>	<p>or insults, racist, homophobic, biphobic, transphobic, xenophobic or sexist remarks or behaviour and bullying or intimidation</p> <ul style="list-style-type: none"> • Unwanted touching/physical contact • Abusive telephone calls, letters, notes, emails • Persistent or vexatious enquiries or contacts via social media <p>Anyone exhibiting these behaviours will be asked to stop, or to leave, or if necessary we will call the Police.</p> <p>SECURITY</p> <p>Tate takes security very seriously. We undertake a range of measures including random bag checks and plain-clothed security officers to protect our visitors, staff, collections and properties. We do not discuss the details of our security arrangements. Tate is accredited by the British Standards Institute for Emergency Management and Business Continuity.</p> <p>We work closely with Police Project Servator Teams, supporting Police deployments at our sites and counter crime initiatives.</p>	<p>qu'à tous actes de prosélytisme politique ou religieux;</p> <ul style="list-style-type: none"> - De recourir à l'usage du téléphone portable dans les salles de spectacle, de cinéma, de débats. Les visiteurs sont vivement incités à désactiver leur téléphone dans toutes les situations où il peut nuire au public ou aux activités. Il est par ailleurs interdit dans les espaces muséographiques : - de toucher aux œuvres et aux décors, de s'appuyer sur les vitrines, de monter sur les socles et autres éléments de présentation des œuvres ; - de franchir les mises à distance et protections des œuvres exposées ; - d'avoir un comportement qui peut présenter un danger pour les œuvres exposées ou les visiteurs. Il est en particulier interdit de courir, de se bousculer, de porter des enfants sur les épaules ; - De pointer une œuvre avec tout objet contondant en particulier un stylo, un crayon ou un objet coupant et pointu ; - Sauf dans le cadre particulier de manifestation organisée par le Centre Pompidou, de s'asseoir par terre dans les zones de circulation du public.
---	---	--

Tabla 3 ⁵⁹⁵: (cada color corresponde a un tipo de información compartida entre los tres museos):

MAXXI	IVAM	MMCA, Seul
<p>Instructions for visitors</p> <p>When in the museum visitors are kindly requested to:</p> <p>Maintain silence in the study halls</p> <p>Turn off their mobile phone ring tone to avoid disturbing others</p> <p>Not to take food and drinks into the galleries and exhibition halls</p> <p>Not to take in animals, with the exception of guide dogs for non-sighted visitors</p> <p>Not to smoke</p> <p>To leave helmets, umbrellas, large bags and other bulky objects (larger than 25x30x12 cm) in the cloakroom before beginning their visit. Use of the cloakroom is free.</p> <p>Keep their entrance ticket until the end of their visit. The museum staff is authorised to ask to see tickets throughout the museum.</p> <p>All areas of the museum are subject to video surveillance</p> <p><u>Photography and video</u></p> <p>Photography and video recordings is allowed in the museum piazza and foyer but is forbidden in the exhibition galleries. Professional and /or commercial shoots and the copying of works must be authorised by the foundation.</p>	<p>Basic rules</p> <p>PHOTOS</p> <p>You are allowed to take pictures in the museum galleries. Always long shots without flash, never a close up of the work.</p> <p>For any other type of photography or video, will require specific authorization.</p> <p>Selfie sticks are not allowed in the museum galleries.</p> <p>RESPECT THE ARTWORKS</p> <p>It is not allowed to touch or approach artworks too.</p> <p>Please keep a safe distance from them.</p> <p>GROUPS</p> <p>Groups must have a maximum of 25-30 people. These will have to be always accompanied by the group leader.</p> <p>FOOD AND DRINK</p> <p>Food and drink are not allowed in the museum. Breastfeeding is an exception.</p> <p>Smoking and the use of electronic cigarettes are not allowed.</p> <p>ANIMALS</p> <p>No animals are allowed in the museum, except for guide dogs.</p> <p>LARGE OBJECTS</p> <p>Large objects: backpacks, suitcases, bags or umbrellas, are not allowed.</p> <p>These objects can be checked in the coatroom.</p> <p>BICYCLES</p> <p>Entering the museum with bikes, skates or similar is not allowed.</p> <p>We suggest you using public bicycle parking at the foot of the stairs to IVAM.</p>	<p>Eti'cat Museum Manners</p> <p>Eti'cat Museum Manners is a campaign to raise awareness of museum rules and etiquette. For everyone to have the best possible experience at the museum, we all need to follow the museum's rules and basic etiquette.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Please walk; don't run 2. Please don't touch the artworks. 3. Please take one step backward when viewing an artwork. 4. Please don't use a camera flash in the museum. 5. Please set your cell phone to vibrate. 6. Please hold your children's hands. 7. Please be careful and considerate of others, particularly people with disabilities. 8. No food or drink is allowed in the museum galleries. 9. Umbrellas must be checked at the information desk. 10. Please speak softly. 11. You may kiss. 12. Questions and comments are welcome.

⁵⁹⁵ MAXXI instructions for visitors: <http://www.maxxi.art/en/indicazioni-per-i-visitatori/>
 IVAM Plan - "Advice during the visit" - Rules: <https://www.ivam.es/en/visit/visit/accessibility/>

Al respecto, sería oportuno averiguar a través de una investigación más específica la efectividad real o la eventual ineficacia de estas normas como medidas de disuasión para evitar comportamientos inoportunos de los visitantes. Lo que asumimos en este análisis preliminar, es que estas normas en realidad no sirven realmente para prevenir accidentes o comportamientos inoportunos, ya que existen medios más específicos para esto⁵⁹⁶, y que es muy difícil que los visitantes las lean por entero en la web del museo antes de la visita, especialmente cuando son largas y detalladas como en el caso del Pompidou, o cuando no están bien visibles en el recorrido de la visita. Aun cuando estén más visibles, es posible que, para ser más accesibles y breves, no logren incluir todos los aspectos que la institución necesita comunicar.

En muchos casos estas normas representan, en cambio, una herramienta de la institución para protegerse de eventuales quejas y reclamaciones en el caso de situaciones desafortunadas. Además, las normas pueden reflejar la posición del museo sobre temas con respecto a los cuales ha sido tal vez cuestionado por el público. El hecho que la Tate Modern dedique un párrafo entero al tema de la discriminación e intimidación, por ejemplo, parece una posible respuesta de la institución respecto a situaciones enfrentadas o un despliegue del museo respecto a estos temas en el debate público.

Además, como ha sido evidenciado en el Capítulo 4 con respecto al tema del vandalismo contra las obras de arte contemporáneo, los aspectos legales relacionados con comportamientos de tipo inapropiado en los museos de arte contemporáneo todavía no han sido suficientemente estudiados y desarrollados. Este tema, sumado a los otros, nos motiva a considerar muchas de las normas mencionadas más como una propuesta de convenciones sociales que medidas de disuasión.

Por último, la constatación de las diferencias entre las especificidades de algunas normas en cada institución museística evidencia fundamentalmente el mensaje principal que necesita ser transmitido al público: aunque todos los museos parecen similares como instituciones, en realidad cada museo y cada exposición se convierte en un universo diferente, con sus normas particulares. Los museos no son ni cementerios para las obras, ni parques de atracciones, más bien son lugares donde cada vez se establece un 'juego' nuevo, con leyes nuevas, que no son restricciones, más bien oportunidades para aprender cosas nue-

⁵⁹⁶ Nos referimos aquí a los diversos tipos de barreras de protección de las obras, que analizaremos en la sección siguiente, y de los aspectos a tener en cuenta en el montaje de una exposición considerados en el capítulo 3.

vas.

Al respecto, resulta significativo el caso de las normas incluidas en la web del MoMA que, comparadas con las de los otros museos considerados, resultan bastante claras tanto en el mensaje que se transmite, como en la organización de los contenidos, repartidos en las siguientes secciones⁵⁹⁷:

“Welcome to the new MoMA. Along with spaces to see performances, join a conversation, and make art, we’ve completely reimagined our collection galleries to present a constantly evolving display. You’ll experience something new every time you visit.”

What to see and do - Here are 10 tips to make the most of your time at the Museum (...).

What to know before you arrive

Help us protect the art and you (Our policies)

La jerarquía de informaciones, así como es introducida en la Web del MoMA sería muy útil si fuera presentada bien visible a la entrada de cada exposición, transmitiendo el mensaje que se está entrando en una nueva ‘dimensión’, con sus propias normas y reglas del juego, que es oportuno no dar por sentadas.

⁵⁹⁷ MoMA, Tips for Visiting: <https://www.moma.org/visit/tips> [consulta: 12 de enero de 2020]

5.2.2 ¡No tocar por favor! El impulso de tocar las obras.

Una de las normas más conocidas por el público de los museos es la prohibición de tocar las obras. Aunque haya casos en los cuales está permitido y también alentado el contacto con las obras, se puede decir que, generalmente, rige la prohibición de tocar las obras cuando no se ha especificado lo contrario.

Sin embargo, la tentación de tocar las obras es en muchos casos más fuerte de la prohibición, y los registros llenados por los asistentes de seguridad de muchos museos reportan numerosos secos en las cuales los visitantes buscan este tipo de ‘conexión’ con las obras⁵⁹⁸. ¿Por qué las personas quieren tocar las obras y tienen este impulso, aunque saben que no está permitido?

La noción de placer y conocimiento estéticos en los museos comúnmente se basa en el funcionamiento de la vista aislada del tacto, pero el tacto todavía se desea, se logra, se reprime y se desplaza activamente dentro de la institución⁵⁹⁹.

A pesar de considerar la misma prohibición como potencial estímulo para el manifestarse de la tentación, o sea, quiero tocar la obra para contravenir una norma, es oportuno reconocer que, entre otros sentidos, el tacto es el primero en desarrollarse. Los estudios de neurociencia

⁵⁹⁸ Al respecto, se recomienda leer la selección de entradas del registro de incidencias del *Museo Artium*, recogido por el personal de asistencia y vigilancia en las salas de exposición, e incluido en el proyecto *No tocar, por favor*, que comprende un blog, una publicación y una exposición homónima, realizada del 17 de mayo al 1 de septiembre de 2013 en el Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, en Vitoria-Gasteiz (Alava, País Vasco). Este registro ofrece la oportunidad de explorar los comportamientos y actitudes de los visitantes frente a las obras de arte y frente a la propia institución museística; de analizar la pluralidad de percepciones que el mundo del arte provoca; y de observar cómo se manifiesta la complejidad social en un lugar tan reglamentado como el museo.

Selección de entradas del “Parte de incidencias” oficial del Museo Artium, Vitoria (2003-2012) https://notocarporfavor.files.wordpress.com/2013/05/registro_seleccion1.pdf [consulta: 16 de enero de 2020]

En: Jorge Luis Marzo, J.L. et al (2013). *No tocar, por favor: el museo como incidente*. Vitoria: Artium. <https://notocarporfavor.wordpress.com/2013/08/07/no-tocar-por-favor-ya-en-formato-de-libro/> [consulta: 16 de enero de 2020]

⁵⁹⁹ “The notion of aesthetic pleasure and knowledge in museums is predicated upon sight functioning in isolation from touch, but touch is still actively desired, achieved, repressed, and displaced within the institution”. En: Candlin, F. (2004). “Don’t Touch! Hands off! Art, blindness and the conservation of expertise” en Pye, E. (2007). *The power of touch*, Walnut Creek, CA: Left Coast Press, p. 102.

cias indican que los embriones son sensibles a la ‘simulación’ táctil antes de la octava semana de gestación⁶⁰⁰, y que la información llevada por el sentido del tacto pasa del sistema nervioso central a nuestro cerebro a través de diferentes inputs, como, por ejemplo, presión, vibración, tensión cutánea, temperatura. A través de estos estímulos, el tacto puede ofrecer informaciones únicas sobre la textura, el peso, la masa y la temperatura de un objeto, que no pueden ser detectadas por nuestros ojos, así como la visión puede relevar el color y la iluminación de un objeto, que no pueden ser relevados por el tacto⁶⁰¹.

En principio los dos sentidos, el tacto y la vista, se compensan el uno con el otro, y pueden coincidir en algunas informaciones, como por ejemplo las relativas a la forma y el tamaño de los objetos.

Además, el tacto resulta particularmente relacionado con una actitud exploratoria, implicando la participación del sistema motor a través de una combinación de movimientos de los dedos, de las manos, de los brazos. A través de la interrelación de ritmo, movimiento, contacto, conciencia de nuestra propia postura y de nuestro cuerpo, articulación, y presión, podemos percibir las informaciones mencionadas y la respuesta de un objeto a nuestra interacción⁶⁰².

El tacto, por lo tanto, como todos los sentidos, es una herramienta fundamental de conocimiento y, junto con la vista, es indispensable para comprender la composición y las condiciones de un objeto⁶⁰³.

Con respecto a las posibles motivaciones que empujan los visitantes hacia la tentación de tocar las obras, Candlin destaca su voluntad de explorar la superficie de los objetos para verificar lo que han visto, para

⁶⁰⁰ Al respecto, véase: Gallace, Alberto & Spence, Charles. (2014). “In touch with the future: The sense of touch from cognitive neuroscience to virtual reality.” Oxford: Oxford University Press. 10.1093/acprof:oso/9780199644469.001.0001.

⁶⁰¹ “Please do (not) touch the art” (2016) en *Psychology and Neuroscience. Psychology Department. Colby College*. <https://psych-neuro.com/2016/04/28/please-do-not-touch-the-art/> [consulta: 10 de enero de 2020]. En este artículo se destaca además como nuestros ojos pueden ser fácilmente engañados si no se usa el tacto y como muchos artistas utilizan nuestra excesiva dependencia de la visión y el acceso prohibido al tacto para engañar a los ojos. Por ejemplo, la técnica del Trompe-l’œil (francés para “engañar al ojo”) crea una ilusión óptica de objetos tridimensionales en un lienzo bidimensional.

⁶⁰² Candlin, F. (2004). “Don’t Touch! Hands off! Art, blindness and the conservation of expertise” en Pye, E. (2007). *The power of touch*, Walnut Creek, CA: Left Coast Press, p. 91.

⁶⁰³ “Sight and touch are the essential tools for understanding the composition and conditions of an object, and the conservation problems it presents”. En: Pye, E. (2007). “Understanding objects: the role of touch in conservation” en Pye, E. (2007). *The power of touch*, Walnut Creek, CA: Left Coast Press, Chapter 7, p.122.

procurar entrar en conexión con el pasado⁶⁰⁴, o añadiríamos nosotros, para entrar en conexión con el artista y creador de la obra y para memorizar la experiencia a través de un canal de información diferente del de la vista.

En el caso de los museos de arte contemporáneo, la tentación de tocar las obras puede ser determinada por el deseo de los visitantes de conocer y captar algo desconocido o que simplemente no se entiende, respecto al cual el uso de la vista no se considera suficiente. En muchos casos se trata de objetos conocidos situados en contextos ajenos respecto a su uso originario, o de objetos, composiciones y materiales totalmente desconocidos. A veces, como se ha visto en el capítulo anterior, es posible que sean los artistas, como Anish Kapoor, quienes buscan estimular efectos engañosos para los ojos, o una tensión entre el deseo de tocar ciertos materiales y la imposibilidad de satisfacer esa tentación.

⁶⁰⁴ Candlin, F. (2004). "Don't Touch! Hands off! Art, blindness and the conservation of expertise" en Pye, E. (2007). *The power of touch*, Walnut Creek, CA: Left Coast Press, p. 89.

5.2.3 Desafíos y potencialidades en las negociaciones entre uso del sentido del tacto y la conservación.

Sin embargo, el uso lícito o ilícito del sentido del tacto en el contexto museístico, sigue representando uno de los campos donde el debate entre accesibilidad y conservación se manifiesta más explícitamente.

¿Hasta qué punto es necesario usar el sentido del tacto para garantizar la plena comprensión de las obras por parte del público, sin comprometer la integridad de la colección, para que sea posible su disfrute también en el futuro?

La negociación entre conservación y acceso táctil hoy se juega particularmente en actividades educativas destinadas a categorías de público específicas, como las personas con discapacidades visuales, y en las exposiciones de obras interactivas o participativas donde está permitido tocar las obras.

En el caso de las exposiciones en general y en particular en las tienen un público numeroso, cuando es más difícil evitar la tentación de los visitantes que quieren tocar las obras aunque no esté permitido, la negociación se puede transformar en conflicto. Como principio, el compromiso entre la accesibilidad táctil y la conservación en la exposición de las obras (aunque no de todas), podría ser logrado en la medida que se pudiera lograr una armonía entre la cantidad de visitantes y la cualidad de la experiencia expositiva.

Un mejor conocimiento por parte del público de las características materiales de las obras podría reducir las consecuencias de una interacción agresiva, y ofrecer a los visitantes una cognición más completa de la investigación creativa del artista, aprendiendo un respeto hacia la materia que hoy, en muchos casos, se desconoce.

Hasta hoy, en muchos casos las restricciones sobre el tacto no han sido consideradas como una potencial pérdida de conocimiento para los visitantes, sino como la única forma de proteger las obras por la interacción agresiva de los visitantes, con la excepción de las actividades destinadas solo a las personas invidentes.

En cambio, algunas de las actividades existentes creadas para personas con discapacidades visuales podrían ser difundidas más extensivamente y propuestas a todo tipo de público, con el objetivo de permitir nuevas modalidades de acercamiento a las obras, y de conocimiento de éstas.



Fig. 116: Vasily Kandinsky, *Upward*. 1929. Obra y su reproducción táctil en el museo Guggenheim en Venecia, enero 2020.

La exploración táctil y en particular la actitud con la cual se relacionan con las obras las personas invidentes, puede ofrecer muchas oportunidades educativas incluso para las personas videntes. Las personas videntes generalmente procesan las imágenes de las obras en modo sintético: con una mirada pueden ver las obras en su aparente totalidad, y cuando tienen la posibilidad de tocarlas lo hacen frecuentemente para apropiarse de ellas por un instante o para recibir una confirmación de lo que han visto. Las personas invidentes, en cambio, tocan las obras

haciendo con sus manos un recorrido preciso, que los ayuda a construir una imagen mental a partir de una modalidad cognitiva exploratoria, en la cual los particulares de la obra juegan un papel fundamental⁶⁰⁵. Su recorrido, para ser eficaz, necesita ser delicado y necesita de tiempo, un tiempo que el público vidente parece siempre dejar al margen de la experiencia estética.

Como para los otros sentidos, el tacto puede ser usado con varios niveles de intensidad, y no es una habilidad que las personas ciegas adquieren automáticamente o donde necesariamente distinguen. El uso del sentido del tacto es una capacidad que necesita ser aprendida y desarrollada a través de una práctica extensiva, y no a través de un proceso mágico de compensación sensorial. Los visitantes que tienen varios tipos de vista parcial usan el tacto exactamente como personas completamente videntes, para llenar las inevitables lagunas y la incertidumbre de las informaciones procuradas por la vista⁶⁰⁶.

Las actividades desarrolladas hasta hoy en el campo del uso del tacto en el contexto museístico no conllevan necesariamente la exploración de cualquier obra original sin considerar las problemáticas conservativas, más bien implican una estrecha colaboración entre los conservadores y los educadores, que pueda analizar caso por caso e, incluso cuando no es posible tocar las obras, ofrecer a los visitantes un marco de análisis de tipo concreto y no solo visual.

Sin embargo, a pesar de las potencialidades propias de estas formas de aprehensión, la difusión de los conocimientos aplicados en las actividades con personas con discapacidades visuales es todavía escasa, muy difícil también por los límites puestos por la cantidad de exposiciones y la constante carrera hacia los números, emprendida por muchos museos.

Estas prácticas comportan un cambio de perspectiva a nivel institucional tanto sobre las colecciones como sobre los roles profesionales, que

⁶⁰⁵ Esta información se ha obtenido del escultor invidente Felice Tagliaferri, en el curso del taller en el cual se ha participado en el curso de la actividad “Doppio Senso”, Museo Guggenheim, Venecia, el 21 de abril de 2018. Además, el contenido ha sido retomado en el curso de la entrevista con Valeria Bottalico y Felice Ragliaferri reportada en Anexos.

⁶⁰⁶ Este concepto ha sido reportado en el curso de formación “MAXXI Know How. Oggi al Museo. Educare, apprendere, interpretare.”, Museo MAXXI, Roma, del 19 al 24 de marzo 2018, y en la actividad “Doppio Senso” como el Guggenheim de Venecia, en la cual se ha participado el 21 de abril de 2019. El concepto es además reportado por extenso en:

Candlin, F. (2004). “Don’t Touch! Hands off! Art, blindness and the conservation of expertise” en Pye, E. (2007). *The power of touch*, Walnut Creek, CA: Left Coast Press, p. 91.

no todos los museos se sienten listos para emprender. Se trata de no considerar más el museo como un espacio únicamente óptico, sino como un espacio de prácticas heterogéneas, que incluyen el desarrollo de conocimientos hápticos.

5.2.3.1 El caso de “Doppio Senso, Percorsi tattili alla Collezione Peggy Guggenheim”⁶⁰⁷, del Museo Guggenheim de Venecia.

Entre las instituciones que en cambio han logrado positivamente este cambio de perspectiva, experimentando todas las potencialidades mencionadas anteriormente, queremos destacar el caso del proyecto “Doppio Senso, Percorsi tattili alla Collezione Peggy Guggenheim”, del Museo Guggenheim de Venecia.

El proyecto, experimentado en el curso de esta investigación⁶⁰⁸, propone la fruición táctil de una selección de reproducciones de obras y de obras originales, y está destinado tanto a invidentes y personas con deficiencias visuales, como a videntes.

De hecho, las visitas están guiadas por Valeria Bottalico, curadora del proyecto, vidente, y por el escultor Felice Tagliaferri, invidente, ambos acomodados por la profunda voluntad de ofrecer un recorrido en la producción artística moderna y contemporánea que incluya literalmente distintos puntos de vista sobre las obras.

A partir de un enfoque en la colección permanente del museo, que comprende el análisis de artistas específicos, de movimientos artísticos, y talleres dedicados a las técnicas usadas por los artistas, cada visita prevé una selección de piezas⁶⁰⁹; el número de las piezas varía de un mínimo de 3 hasta un máximo de 6 por visita, según su complejidad, y accesibilidad, consintiendo en este modo un nivel de profundización acerca del trabajo de los artistas, que generalmente es difícil obtener en las visitas tradicionales.

⁶⁰⁷ T.A.: “Doble sentido, Recorridos Táctiles en la Colección Peggy Guggenheim”

⁶⁰⁸ En particular, se ha participado a una de las visitas táctiles para grupos mixtos de personas videntes e invidentes, realizada en el marco del proyecto “Doppio Senso”, Museo Guggenheim, Venecia, el 21 de abril de 2018, y se ha conducido la entrevista con la responsable del proyecto, Valeria Bottalico y con el escultor Felice Tagliaferri. Entrevista completa en Anexos.

⁶⁰⁹ En la actividad en la cual se ha participado, el artista propuso un taller de escultura con barro, en el cual se ha aprendido la forma con la cual se construyen las imágenes.

La selección de las obras es efectuada en estrecha colaboración entre el conservador en jefe del Guggenheim, Luciano Pensabene, y la curadora del proyecto Valeria Bottalico: juntos intercambian conocimientos y experiencias sobre las obras en cuestión, establecen finalidades comunes y las comparten con todo el equipo del museo, para ofrecer la máxima interacción del público con la colección.

La propuesta de interacción táctil con las obras ofrece un enfoque completamente nuevo para las personas videntes guiadas por las personas ciegas, poniendo las obras y la colección en el centro de la atención. El límite eventual del proyecto reside en la dificultad de ser aplicado rápidamente en forma más extensa; se trata de una experiencia única, que funciona muy bien en grupos pequeños y necesita tiempo. No obstante, presenta un potencial educativo muy alto por proponer un cambio de perspectiva tanto en los profesionales del museo, como en los visitantes, que están invitados a concentrarse en pocas obras seleccionadas.

Si bien este enfoque quizás limita una percepción general sobre la colección, al centrarse tanto en las particularidades de las obras, por otro lado representa una respuesta positiva hacia un impulso, como el de tocar, que, como se procura demostrar en este estudio, es muy difícil reprimir y que, en cambio, necesita respuestas educativas.



Fig. 117: Exploración táctil de unas obras en bronce de Alberto Giacometti, expuestas en el jardín del Museo Guggenheim, Venecia.

5.2.4 Barreras para evitar el contacto con las obras.

A pesar de las necesidades educativas que hemos analizado con relación al tema del tacto y a la conservación de las obras, queremos también considerar cuáles son los medios específicos adoptados hoy por los museos, para proteger las obras de las manos de los visitantes más curiosos o de eventuales accidentes relacionados con la experiencia del público.

Entre estos los más comunes son los carteles y señales distribuidos en las paredes y pisos de las galerías de los museos, y las barreras físicas, que tienen el objetivo de impedir el acercamiento físico de los visitantes.

Las barreras físicas comprenden plataformas, bases y soportes, tarimas, textos en el piso o en las paredes, varios tipos de bolardos o de cordones sustentados por pilones discontinuos, que pueden ser de varios tamaños y alturas, desde el tobillo hasta la cintura, y otros que pueden ser creados *ad hoc*, según las exigencias de la exposición. También las vitrinas, varios tipos de expositores, y los vidrios y plexiglás puestos para protección de las obras bidimensionales constituyen barreras físicas, aunque no siempre sirven exclusivamente para proteger del público, sino también del polvo, y de varios agentes de deterioro.

Las barreras físicas presentan el particular desafío de encontrar un equilibrio entre la necesidad de proteger las obras y la de no comprometer la estética de éstas. De hecho, la tipología de barreras con relación a las especificidades de cada obra, así como su ubicación en el espacio expositivo, pueden afectar notablemente la estética de la obra, hasta ser confundidas como parte de ésta, o hasta ruinar el efecto producido por la obra o su imagen en general.

Las conservadoras de la Tate Modern, han comentado cómo, a causa de la curiosidad de los visitantes, y de los numerosos accidentes con el público ocurridos en la institución, se han visto obligadas a poner una protección de plexiglás encima de la obra de Yves Klein, IKB 79, 1959. No obstante esta protección haya demostrado ser la única que podía garantizar una condición de seguridad óptima para la obra, las dos conservadoras no están satisfechas con el resultado, porque reconocen cómo la presencia del plexiglás puede en realidad ‘matar’ un trabajo

como el de Klein⁶¹⁰:

RB: So in all in all we do not want anybody to touch anything, and, you know, yes there are things that are more vulnerable than others, like for example Yves Klein, that is sadly now behind Perspex, because it was touched so frequently that it was being damaged.

AK: and that is really hard to restore.

RB: It's terrible, and it's absolutely a tragedy to glaze it; I mean, if you go to other collections and you can see Klein unglazed, and you know the Tate has taken the decision to have a sort of a relic of a Yves Klein behind glasses...but I also think that is extraordinary that there are no more touching incidents, they are really rare⁶¹¹.

⁶¹⁰ Es sabido que una de las propiedades más fascinantes de las pinturas monocromáticas de Klein es esa textura aterciopelada, a través de la cual se crea una apariencia inusual de profundidad. Para lograr este efecto, el artista francés primero extendía su lona o tela de algodón sobre un respaldo de madera, que había sido tratado con una proteína de leche llamada caseína. Esto ayudaba a la adherencia de la pintura cuando se aplicaba con un rodillo. Luego aplicaba una pintura azul industrial, similar al aguazo, que mezclaba con un fijador altamente volátil. Cuando la pintura se secaba, el pigmento parecía flotar sobre la superficie del lienzo creando ese efecto particular que podemos admirar en la obra. Poner un vidrio o un plexiglás encima de una obra de ese tipo, impide la plena apreciación de las propiedades materiales que determinan ese efecto.

El trabajo conservado en la Tate Modern, titulado IKB, es una de las casi doscientas pinturas monocromáticas azules sin título, que Yves Klein hizo durante su corta vida, y que fueron numeradas por su viuda tras su muerte. Las letras IKB representan International Klein Blue, un ultramarino distintivo que Klein registró como color de marca registrada en 1957. Consideró que este color tenía una calidad cercana al espacio puro y lo asoció con valores inmateriales más allá de lo que se puede ver o tocar. Él consideraba estos trabajos una forma de rechazar la idea de representación en la pintura y, por lo tanto, de lograr la libertad creativa. Aunque es difícil fechar con precisión muchos de estos trabajos, los primeros tienen una superficie irregular, mientras que los posteriores, como el conservado por la Tate, tienen una textura más fina y uniforme.

Información extraída de la ficha de la obra de Yves Klein, *IKB 79*, 1959. Howarth, S. April 2000. Tate Modern.: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/klein-ikb-79-t01513> [consulta: 24 de enero de 2019]

⁶¹¹ T.A.: *RB: Entonces, en general, no queremos que nadie toque nada y, ya sabes, sí, hay cosas que son más vulnerables que otras, como por ejemplo Yves Klein, que lamentablemente ahora está detrás de plexiglás, porque fue tocado tan frecuentemente que estaba siendo dañado.*

AK: y eso es realmente difícil de restaurar.

RB: Es terrible, y es absolutamente una tragedia ponerlo detrás de un vidrio; quiero decir, si vas a otras colecciones y puedes ver a Klein sin vidrios, y sabes que Tate ha tomado la decisión de tener una especie de reliquia de un Yves Klein detrás de un vidrio... pero también creo que es extraordinario que no haya más incidentes debidos al tacto, ahora son realmente raros.



Fig. 118: Contexto expositivo en el cual se presenta la obra de Yves Klein *IKB 79*, 1959 en la exposición *A Bigger Splash: Painting after Performance*, Tate Modern, Londres, 2012.

En la misma entrevista, otro aspecto que surgió fue la función de las barreras no solo para disuadir el público de tocar las obras, sino también de reducir el riesgo por choques involuntarios de los visitantes contra de las obras. Las barreras físicas crean una distancia, un margen físico de seguridad respecto a los movimientos imprevistos de las personas, que se producen particularmente en el caso de exposiciones muy abarrotadas.

El riesgo de los golpes accidentales a las obras, debidos sobre todo a la dificultad de gestión de grandes números de visitantes, ha sido comentado también en las entrevistas con los conservadores del Pompidou y del Reina Sofía. En el caso del Reina Sofía, además, Jorge García Tejedor, ha destacado cómo las barreras, si bien constituyen una herramienta de protección, pueden también representar un riesgo ellas mismas, convirtiéndose en obstáculo para los pies y las piernas de los visitantes en el caso de que no estén bien visibles, sean muy bajas, o posicionadas de forma inadecuada⁶¹².

⁶¹² Entrevistas completas en Anexos.

A pesar de este eventual riesgo y de la posibilidad de afectar la estética de la obra, es oportuno reconocer cómo las barreras pueden también asumir un fuerte significado simbólico por su propia función de proteger las obras. En principio, se protege lo que tiene valor; poner una barrera, una vitrina u otra protección, por lo tanto, puede en cierta medida representar la confirmación de una valoración de los objetos protegidos. Como se ha visto en los capítulos anteriores, el museo mismo puede a su modo representar una caja o una barrera, a través de la cual lograr tanto la protección como la valoración de los objetos expuestos.

Sin embargo, las barreras están percibidas en muchos casos como un elemento que potencialmente aleja los visitantes no solo físicamente, sino también emocionalmente y, debido a los múltiples y a veces contrastantes significados que pueden asumir; para algunos curadores lo ideal sería no ponerlas. Con esto no se quiere decir tampoco que los mismos curadores sean favorables al contacto con las obras; a menudo se encuentran en línea con los conservadores al considerar los riesgos del contacto con los visitantes, pero, teniendo como prioridad la estética de la obra, inevitablemente exigen a los conservadores la modalidad expositiva ideal para lograrla, y no siempre están satisfechos con los compromisos entre conservación y exposición propuestos⁶¹³.

Asimismo, resulta prioritario tener en cuenta la intención del artista con respecto al uso de barreras y sistemas de protección de la obra, y esto determina nuevas dinámicas de negociación entre la voluntad del artista, la del curador y la de los conservadores. Además, en el caso que la obra sea prestada, entra en juego la voluntad del agente público o privado que presta la obra en cuestión, y pone las condiciones para su exposición, y estas condiciones necesitan también encontrar un equilibrio con las necesidades de las otras obras instaladas en el marco de la exposición.

Los profesionales involucrados en la relación con el público no siempre son consultados adecuadamente en los procesos decisionales respecto al uso de barreras de protección. En realidad, la perspectiva sobre los visitantes sería muy importante, ya que las barreras constituyen un

⁶¹³ Al respecto, resulta interesante el comentario de Annette King, en la entrevista en Anexos:

AK: *"(...)The thing I find annoying is when the curators don't want things being touched, but they don't want barriers, and in that sense there are very competing messages, because if it doesn't have a barrier then people think "Oh that's one I can touch". You know, we both have been here for 20 years and we still have this conversation with curators sometime when preparing for an exhibition"*.

mensaje físico y simbólico destinado al público. En particular, sería oportuno analizar qué aspectos de las obras llaman más la atención y eventualmente ofrecer medios alternativos de exploración y estudio de la obra. De hecho, al estar lejos de las obras, los visitantes no pueden apreciar sus cualidades materiales que, en el caso de muchas obras de arte contemporáneo, pueden resultar fundamentales para su comprensión.



Fig. 119: Visitante en el Pompidou, barrera con cinta adhesiva en el piso, 22 de mayo de 2018.

En los museos visitados en el curso de la investigación, se han encontrado situaciones muy variadas: por ejemplo, en el Reina Sofía no siempre hay barreras, depende de las obras, y lo mismo ocurre en el Pompidou, donde, entre los diferentes tipos de barreras encontradas, resultan frecuentes los textos y las cintas en el piso para delimitar el espacio de las obras. En la Tate Modern, en cambio, se usa un cordón con palitos discontinuos que distancia los visitantes de las obras en casi todos los espacios expositivos y, cuando no se usa ese tipo de barrera, se encuentran bases y soportes. El mensaje de la Tate Modern, si bien no siempre es óptimo para la estética de las obras y para su dis-

frute, difícilmente puede generar equívocos.

El desafío de encontrar una armonía entre todos los distintos puntos de vista sobre el tema de las barreras, en cambio, puede determinar la involuntaria transmisión de mensajes contrastantes o ambiguos, respecto a los cuales el público no duda en manifestar su decepción.

Como se ha destacado en la entrevista con los asistentes de sala del MAXXI, los visitantes pueden quedar particularmente confundidos cuando en la misma exposición hay obras con barreras y otras sin barreras, u obras con un tipo de barrera bien visible y otras con barreras diferentes o menos visibles. Entre éstas, en particular, los dos entrevistados han comentado que la simple cinta adhesiva puesta en el piso para demarcar el espacio ocupado por las obras, aunque sea la barrera más delgada desde un punto de vista estético resulta el medio de disuasión menos eficaz y el más controvertido, con casos en los cuales los visitantes, al ser regañados, se han quejado por la escasa visibilidad de la barrera.

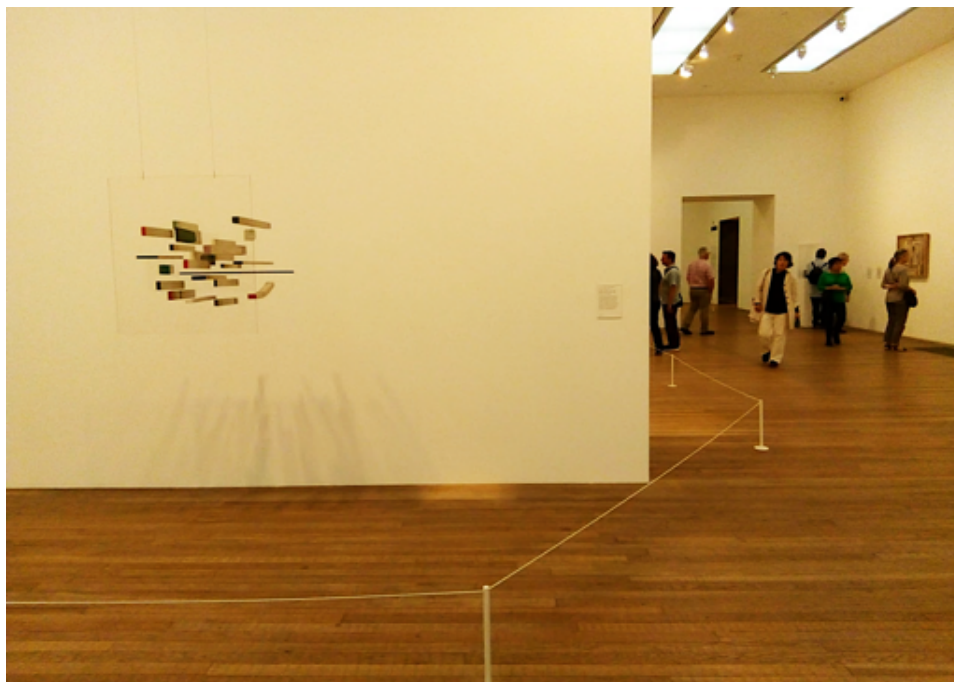


Fig. 120: obra detrás de una barrera en la Tate Modern. Obra: Victor Pasmore, *Abstract in White, Green, Black, Blue, Red, Grey and Pink*, c. 1963, perspex and painted wood, Level 2, Artist and Society, Room 2, 11 de junio de 2018.

5.2.4.1. El caso de Carl Andre.

Con respecto a la diversidad de casos en el uso de barreras, resulta interesante el caso de tres trabajos diferentes de Carl Andre, tres *Metal Plates*, instalados con estrategias expositivas diferentes en tres de los museos considerados en este estudio, respectivamente el Reina Sofía, el Pompidou y el MAXXI de Roma.

Es sabido que los *Metal Plates* de Carl Andre, fueron diseñados a partir de la atención del artista estadounidense a las propiedades y uso de los elementos industriales, y que fueron realizados con la precisa voluntad de ofrecer una experiencia espacio-sensorial, en la cual las personas pueden caminar encima de los cuadrados de metal. Al caminar sobre ellos, se oyen diferentes sonidos y se toma conciencia de la textura de las placas de metal, y de la resistencia del metal a nuestros pasos⁶¹⁴.

Si bien el artista acepta que la superficie de sus trabajos se vea alterada por los pasos de los visitantes como parte del significado de la obra⁶¹⁵, los tres casos a continuación demuestran que la voluntad del artista no siempre influye en las modalidades expositivas y, además, que los visitantes se pueden encontrar frente a diferentes variables con respecto a una misma tipología de obra, sin necesariamente tener la oportunidad de entenderla.

⁶¹⁴ Con su énfasis en las formas geométricas y los materiales industriales, el trabajo de Andre se ubica dentro del contexto más amplio del arte minimalista, que ganó importancia en Nueva York a principios de la década de 1960.

Con respecto a la relación de Carl Andre con los materiales, en una entrevista de 1970 el mismo artista afirmó: “*The forms of my work have never particularly interested me. What has been my search really is for a material, a particle of a material. It’s finding a material or a unit of material like a brick of the right size and the right shade and density and so forth – from finding this particle, I would combine it with others to make a work*”. (Carl Andre, *Cuts: Texts 1959–2004*, ed. James Meyer, Cambridge, MA 2005, p.99.). En: David Hodge, Marzo de 2014 en: Ficha de la obra de Carl Andre: *144 Magnesium Square*, 1969. En: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-144-magnesium-square-t01767> [consulta: 24 de enero de 2020]

⁶¹⁵ Al respecto, véase el comentario en la introducción del *Decision Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art* en 1999, p.2: “*Not every change in the condition of the material is equally problematic: a scratch in a floor plate by Carl Andre can confirm its meaning, while a similar scratch in a metal object by Donald Judd would negate its meaning*”. The Decision Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art, © 1999, Foundation for the Conservation of Modern Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage. <https://sbmk.nl/source/documents/decision-making-model.pdf> [consulta: 24 de enero de 2020]



Fig. 121: Un asistente de sala vigilando la obra de Carl Andre, *Elica Milano*, MAXXI, Roma, 2017. Las figuras en la pared forman parte de la obra de Kara Walker, *The Emancipation Approximation*, 1999.

En el caso del MAXXI, la obra, titulada *Elica Milano* y perteneciente a una colección privada, fue expuesta en 2017⁶¹⁶, presentada en el suelo y enmarcada dentro de una línea de cinta adhesiva de color gris, que delimitaba su espacio, y tenía la función de indicar que no era posible caminar sobre la obra. Además, un guardia de seguridad siempre estaba en proximidad de la obra para evitar que los visitantes caminaran encima de la obra. Esta prohibición fue lamentablemente determinada por las condiciones de préstamo, definidas a partir del débil estado de conservación en el que se encontraba la obra.

En el caso de *144 Tin Square*, de 1975, exhibida en el nivel 4 del Centro Pompidou, donde se encuentra la colección permanente del museo, los visitantes pueden caminar libremente sobre la obra⁶¹⁷, hasta con cochecito (véase foto). En el espacio expositivo no aparecen señales que fomentan la interacción, pero la ubicación de la obra en un gran pasillo donde caminan muchas personas en cierta medida determina una interacción espontánea y constante. No obstante, no sabemos hasta qué punto este tipo de interacción es sustentable para la obra en términos de cantidad de personas y tipo de acciones.

Como en el Pompidou, también en el Reina Sofía *Magnesium, Copper, Plain*, 1969⁶¹⁸, se exhibe sin ninguna prohibición para el público, respetando en este modo la intención del artista. Sin embargo, el total protagonismo de la obra puesta al centro del espacio expositivo puede, en cierta medida, intimidar a los visitantes, y evitar que sea pisada constantemente. En el curso de la entrevista con Jorge García Tejedor, él destacó cómo en realidad, si bien no está prohibido caminar sobre la pieza, tampoco es “alentado”; como ha sido comentado por el entrevistado: “no lo ponemos en ningún lado, o sea, si tú conoces a Carl Andre, lo pisas...”⁶¹⁹.

⁶¹⁶ La obra fue expuesta en el marco de la nueva presentación de la colección permanente del museo en la exposición *The Place to Be*, del 6 de mayo al 21 de octubre de 2018, que incluya también obras prestadas por colecciones privadas, como es el caso de *Elica Milano*. Las obras prestadas fueron incluidas a partir de sus vínculos con otras obras de la colección permanente.

⁶¹⁷ En la entrevista con Veronique Sorano Stedman, la conservadora ha confirmado la necesidad de cumplir con la voluntad del artista. Al respecto, véase la entrevista en Anexos y la Ficha de la obra de Carl Andre: *144 Tin Square*, 1975. En: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cGbErE7/ryKQod> [consulta: 24 de enero de 2020]

⁶¹⁸ Ficha de la obra de Carl Andre: *Magnesium, Copper, Plain*, 1969, con comentario de Carmen Fernando Aparicio en: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/magnesium-copper-plain> [consulta: 24 de enero de 2020]

⁶¹⁹ Extracto de la entrevista con Jorge Gomez Garcia Tejedor: “no lo fomentamos (caminar sobre la obra)...en fin tú tienes que conocer a Carl Andre, y sabes que a Carl Andre le gusta el concepto



Fig. 122: Carl Andre, *144 Tin Square*, de 1975, Pompidou, 21 de mayo de 2018.



Fig. 123: Carl Andre, *Magnesium, Copper, Plain*, 1969, Reina Sofía, 12 julio de 2018.

de interactuar con la obra, y pisarla es concebido. Pero también en la exposición que tuvimos de Carl Andre, monográfica, tuvimos muchos problemas porque había mucha obra que no era nuestra, con propietarios que dejaban pisar y otros que no dejaban pisar. Esto generó muchas controversias, y al final, para tener una querencia expositiva, no se dejó pisar. Pero actualmente se puede pisar el Carl Andre...lo que pasa es que es cierto que no lo ponemos en ningún lado, o sea tú conoces a Carl Andre y lo pisas". Entrevista completa en Anexos.

Al analizar las tres situaciones desde la perspectiva de profesionales museísticos necesitamos tener en cuenta tanto la procedencia y la biografía de las tres obras⁶²⁰, como sus diferencias en los materiales y en su estado de conservación, la eventual cantidad de visitantes prevista en la exposición. Solo después de considerar todos estos aspectos, aunque no estemos de acuerdo con las tres diferentes elecciones expositivas del MAXXI, del Reina Sofía y del Pompidou, podemos en cierta medida entenderlas. Sin embargo, desde la perspectiva del público las tres situaciones pueden en cambio presentar muchas ambigüedades y, sobre todo, la comprensión de la obra resulta dejada al margen.

En el caso del MAXXI los visitantes, si conocen el trabajo de Carl Andre, pueden quedar frustrados por la modalidad con la que se ha presentado *Elica Milano*. De hecho, sin la posibilidad de interactuar la obra pierde su sentido y está expuesta como si fuera una reliquia. Asimismo, si los visitantes no conocen el trabajo de Carl Andre, podrían pensar que la cinta gris forma parte de la instalación o, si entienden que se trata de una barrera, puede igualmente resultarle difícil comprender por qué es necesario proteger una obra de esa manera, ya que se encuentra en el piso. En realidad, en cambio, las obras de Andre nacen propiamente para estar expuestas en el piso de modo que las personas puedan pisarlas.

En el caso del Pompidou, si bien en principio se cumple con la voluntad del artista y el público interactúa, es posible que, al caminar encima de la obra en un lugar de tránsito, los visitantes tampoco se den cuenta de la obra, de sus características materiales que, en el caso de Carl Andre no son secundarias. Además, nos preguntamos, ¿hasta qué punto Carl Andre entendía la interacción y, a pesar del caso del cochecito, ¿cuál es el sentido de esta interacción y cómo se cumple?

Mientras en el caso del Reina Sofía, si bien en principio se cumple con la voluntad del artista y se opta por una solución intermedia entre uso

⁶²⁰ Sobre el concepto de biografía de las obras para las obras de arte contemporáneo véase Kopytoff, 1986, mencionado por Wharton, G. (2015). "Artist Intentions and the Conservation of Contemporary Art" en *Objects Specialty Group Postprints*, Volume Twenty-Two. Washington D.C.: American Institute for Conservation, p. 1-12 (p.5): "The model of object biography that is used in the fields of anthropology and sociology (...) recognizes physical change as well as an accumulation of meaning as an object travels through time and to new physical locations (Kopytoff 1986; Gosden and Marshall 1999). The model of object biography has already been applied to the conservation of contemporary art to help us understand how meanings attributed to artworks change throughout their lives due to changes in their physical state, their use, and their social, cultural, and historical context (van de Vall et al. 2011). (...) Artworks can experience different life stages from creation and initial display to acquisition, documentation, storage, exhibition, loan, and conservation intervention".

y preservación de la obra, la comprensión de su significado es dejada al margen, y su apreciación resulta un privilegio para quien ya conoce el trabajo del artista.

En general, lo que emerge de los tres casos, es la necesidad de una perspectiva sobre un uso “consciente” de la obra, que pueda evitar situaciones “agresivas” como la del “cohecito”, pero al mismo tiempo favorecer la apreciación de las cualidades materiales de las placas de metal propuestas por el artista. Incluso en el caso del MAXXI, donde las condiciones de préstamo de la obra se convirtieron en un límite para el disfrute de la obra, se podía considerar un “uso controlado”, sin zapatos, o la proyección de un video que por los menos mostrara el uso anterior de la obra.

En los tres casos la obra sigue siendo un objeto misterioso en su sencillez y en su ubicación en el piso, comprobando esa percepción elitista del arte contemporáneo como algo que puede ser realmente entendido y apreciado por pocos.

La ubicación de la obra, en cambio, se confirma en este caso como un factor crucial en la determinación del tipo de interacción entre los visitantes y la obra, que puede influir en la decisión de poner o no una barrera de protección.

En conclusión, las diferencias en las estrategias de exhibición de las placas de metal de Carl Andre evidencian el desafío de lograr un equilibrio entre cantidad y calidad de la experiencia expositiva y entre conservación y uso de obras de arte que prevén una interacción directa por parte de los visitantes.

5.2.5 Los escritos, señales y símbolos “no tocar”.

Otro tipo de barrera, aunque no física, usada por los museos para proteger las obras del contacto accidental o voluntario con los visitantes son el texto escrito, las señales y símbolos que indican “no tocar”.

Como para las normas generales de visita, también en este caso los museos encuentran la dificultad de comunicar un mensaje de prohibición que sea claro, evidente e inequívoco, y al mismo tiempo evitar transmitir una imagen del museo hostil o desagradable.

Con este motivo los museos han adoptado varias soluciones. En algunos casos, como en el Pompidou, por ejemplo, la indicación “no tocar” se encuentra escrita directamente en las paredes, repetida en varios sitios en todas las salas expositivas. En el museo francés, en particular, se intenta transmitir un mensaje sencillo, cortés y al mismo tiempo perentorio, donde las primeras palabras que se leen son el “Por favor”, seguido por un emoticono, y la especificación en caracteres muy pequeños “no tocar las obras de arte”. El mensaje completo “¡Por favor: -) No tocar las obras de arte!”, está reportado en tres colores correspondientes al idioma francés, español e inglés.

En otros casos, como en la Tate Modern, el museo parece tener la necesidad de justificar la prohibición de tocar las obras, a través del mensaje “*Please do not touch. Even clean hands leave marks and damage surfaces*”. El texto se presenta en pequeñas tarjetas dispuestas en todas las salas expositivas. Sin embargo, como se puede ver por las imágenes (fig.126), las tarjetas no siempre están bien visibles, y surge espontánea la pregunta de la razón de estas tarjetas cuando están puestas detrás de una barrera física que ya impide acercarse a las obras.

Si bien estamos de acuerdo sobre el hecho de que nuestra piel tiene una especie de aceite que la protege, nuestras manos dejan trazas sobre los objetos; como visitantes nos sentimos tratados como niños a los cuales es necesario ofrecer una explicación sintética e incuestionable que pueda silenciar cualquiera perplejidad de nuestro instinto de tocar las obras. El museo se presenta como el experto que explica brevemente al público ignorante e impaciente la razón por la que no es posible tocar las obras.

En los dos casos del Pompidou y de la Tate se procura respectivamente disimular y justificar una prohibición, sea a través de una modalidad

ambigua, que quiere presentarse como agradable y cortés por el uso del emoticono y de los tres colores e idiomas, o sea a través de una explicación formal.



Fig. 124: “¡ Por favor: -) No tocar las obras de arte!”. Pompidou, 22 de mayo 2018.



Fig.125: “¡ Por favor: -) No tocar las obras de arte!”. Pompidou, 22 de mayo 2018.



Fig. 126: "Please do not touch". Tate Modern, 11 de junio 2018.

Además, otro tipo de texto que se puede encontrar en los museos y que intenta explicar a los visitantes la razón por la cual no es posible tocar la obra, es la que se centra en las propiedades de la obra.

Siempre en el Pompidou, se ha encontrado la prohibición de no tocar puesta en estos términos: “*Oeuvre fragile. Merci de ne pas toucher. / Fragile work, please don't touch.*”. La indicación se encontraba puesta frente al vidrio de protección de la instalación de Joseph Beuys, *Plight*, de 1985. La obra, a pesar de estar compuesta por varios materiales (fieltro, lana, madera barnizada, metal, madera pintada, vidrio, mercurio)⁶²¹, se presenta a los visitantes con sus paredes de fieltro que, desde la perspectiva de un sentido común, podría ser difícil percibir como “frágil”. Lo que en una perspectiva de conservación se reconoce como “frágil”, lo que no lo es necesariamente desde la perspectiva de los visitantes.



Fig. 127: Joseph Beuys, *Plight*, 1985 (Detalle). Centre Pompidou, 22 de mayo 2018.

⁶²¹ Ficha de la obra de Joseph Beuys, *Plight*, 1985. En: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-dec783b72a69d295c4e5756e153e0ab¶m.idSource=FR_O-ae6e2d516a6ca1a995821b2096b6e20 [consulta: 25 de enero de 2020]

Como ha sido comentado en la entrevista con Veronique Sorano Stedman, y confirmado por las video-entrevistas con los visitantes de la exposición de Piero Gilardi en el MAXXI⁶²², el concepto de “fragilidad” como es entendido por los conservadores no es obvio ni sencillo para el público.

Si bien los textos y las señales “no tocar” representan un medio indispensable para los museos a fin de informar a los visitantes sobre esta norma, es oportuno destacar la necesidad de abrir con el público un diálogo más articulado sobre estos temas. Esto permitiría percibir las normas y las indicaciones en modo diferente, y considerar la conservación de las obras (incluso a través de las prohibiciones) no como un límite para los visitantes, sino como una oportunidad para comprenderlas más, e incluso como un modo para valorar un bien y una experiencia común.

En este sentido las propuestas de tipo educativo que enfrentan más articuladamente las razones que se hallan detrás de las normas de los museos y comparten temas de conservación necesitarían ser desarrolladas aún más por los museos, con el objetivo de compartir con el público la búsqueda de un equilibrio entre la función conservativa y la función educativa del museo.

Al respecto, resulta interesante la propuesta del video realizado en 2014 por el proyecto “The Art Assignment”⁶²³, y titulado “*To touch or*

⁶²² Al respecto, véase entrevista con Veronique Sorano Stedman en Anexos, y la sección de la video entrevista con los visitantes de la exposición de Piero Gilardi en el MAXXI, de 01.37 a 02.24, video en Anexos.

⁶²³ *The Art Assignment* es una producción semanal de PBS Digital Studios, comenzada en 2014 y conducida por la curadora estadounidense Sarah Urist Green, que propone todo tipo de videos divertidos e informativos sobre arte e historia del arte.

En cada episodio, la curadora presenta con un lenguaje sencillo e inmediato a un artista contemporáneo, su trabajo y un poco de historia del arte, y luego anima a los espectadores a participar en unas “tareas” sugeridas por el artista destacado o por ella misma. Entre los videos hay también algunos que procuran enfrentar temas o movimientos artísticos contemporáneos para hacerlos accesibles a una audiencia amplia.

La serie de videos tiene el objetivo ofrecer un lugar gratuito y abierto a todos como es internet, para desmitificar el arte contemporáneo, conectando las personas y haciendo que la audiencia se extienda más allá de su zona de confort al pensar qué es el arte.

Los espectadores pueden publicar sus respuestas y ejecuciones de estas tareas en YouTube, PBS.org u otros sitios de redes sociales con el hashtag #TheArtAssignment. Las tareas en muchos casos son medios para comprender conceptos más complejos y pueden ser tan simples como encontrar dos objetos blancos, colocarlos juntos y observar cómo interactúan los dos tonos diferentes, inventar y crear un amigo imaginario, o colocar un objeto en un lugar público y ver cómo las personas interactúan con él. Para más información, véase: THE ART ASSIGN-

not to touch”. *Do we really need to touch? Why do we need to touch?* En el video la curadora estadounidense Sarah Urist Green entrevista al entonces conservador del Indianapolis Museum of Art, Richard McCoy, sobre la razón que está detrás de la prohibición de tocar las obras⁶²⁴. La curadora y el conservador juntos proponen un recorrido a través de algunas imágenes de obras muy diferentes, explicando por qué no es posible tocarlas, y cuando, en cambio, sería eventualmente posible tocar las obras. El video, no solo deja entender las diferencias entre las obras y los materiales, sino también el problema recurrente de la cantidad de visitantes haciendo la misma acción de tocar.

El video resulta significativo ya que destaca una vez más la unicidad de la experiencia que los visitantes pueden hacer con cada obra y pone en evidencia cómo en la mayoría de casos se trata de un problema de cantidad de público que desea tocar las obras y de modalidades con las cuales los visitantes quieren eventualmente interactuar.

MENT: <http://www.theartassignment.com> [consulta: 25 de enero de 2019]

Canal YouTube del programa: The Art Assignment, “You Are An Artist (a pep talk + book!)” en: <https://www.youtube.com/user/theartassignment> [consulta: 25 de enero de 2019]

⁶²⁴ El video está disponible en el siguiente enlace: <http://www.theartassignment.com/episodes/special-topics> [consulta: 25 de enero de 2019]

5.2.5.1 El caso del Museo Middelheim en Amberes, Bélgica⁶²⁵.

La justificación ofrecida por el museo puede además convertirse en un potencial tema de debate, cuando los visitantes no entienden las razones que se hallan detrás de las necesidades conservativas de las obras.

Es este el caso del Museo Middelheim, un parque público de la ciudad de Amberes, con entrada gratuita. El museo-parque tiene una colección permanente de aproximadamente 600 esculturas desde 1870 hasta el presente, y registra una amplia variedad de usuarios, por un total de aproximadamente 600 000 visitantes al año, ofreciendo un rico programa educativo junto con importantes proyectos y tratamientos de conservación. Es gratis, accesible para todos, al aire libre.

Sin embargo, para el público es difícil considerarlo como "un museo". La mayoría de los visitantes identifican el concepto de "museo" con un edificio y con un conjunto de reglas, que en el caso del Middelheim no son aplicables. En Middelheim es posible correr, comer, jugar, llevar mascotas, reunirse con amigos y familiares y, por último, ver la colección en diferentes situaciones, siguiendo los cambios de temporadas. Por otro lado, como en la mayoría de los museos, no es posible tocar todas las esculturas ni trepar sobre ellas.

No obstante, los profesionales del museo, en el curso de una entrevista en diciembre de 2017, confirmaron cómo los visitantes quieren interactuar con las esculturas de muchas maneras: tocarlas, tomarse selfies, treparse a ellas, ofrecer a sus hijos jugar con ellas y a sus mascotas orinar en proximidad de las obras⁶²⁶.

Con este motivo en el parque se encuentran con cierta frecuencia tarjetas que llevan la indicación "*You may not touch the artworks in the Middelheim Museum because this can damage the works*". Este mensaje ha dejado a muchos visitantes decepcionados, con manifestaciones de hostilidad hacia la institución, porque no entendían por qué su interacción con las obras podía dañarlas, ya que estas se encontraban al aire libre, expuestas a todo tipo de agentes atmosféricos.

Muchos visitantes del museo tienen un fuerte sentido de pertenencia

⁶²⁵ Este caso ha sido presentado con el poster *Public engagement and conservation in an open-air museum*. Poster presentation, en colaboración con Veerle Meul y Gret Stappaerts. SBMK Conference - Acting in Contemporary Art Conservation Cultural Heritage Agency of the Netherlands, 14-16 November 2018.

⁶²⁶ Entrevista completa en Anexos.

hacia el parque. Sin embargo, excepto en algunos casos, no perciben las esculturas como una colección de museo, ni como su patrimonio. Por otro lado, las comunidades locales, los usuarios de parques, han desarrollado un fuerte sentido de propiedad, que a menudo se interpreta como el derecho a usar la colección como más les guste.

Si, por un lado, la interpretación y el uso gratuitos por parte de diferentes audiencias exponen a la institución y a la colección a un cierto grado de riesgos, por otro lado, tanto las instituciones como la comunidad tienen la oportunidad de construir un diálogo enriquecedor donde la colección brinda oportunidades de aprendizaje y disfrute, desde contemplación estética a la participación, a la apropiación.

Con el fin de estimular a los visitantes con un sentido de propiedad más responsable, el museo está ahora explorando formas nuevas y alternativas para sensibilizar a los visitantes sobre la fragilidad de las obras de arte.

Como ha surgido en el curso de la entrevista, los departamentos de conservación y educación del museo y los guardias del museo, están colaborando para probar diferentes enfoques, demostrando cómo construir un diálogo sobre temas de conservación con el público es de suma importancia, y cómo esto es posible a partir de programas educativos centrados en materiales y técnicas.

Los *HEAVY METAL Tours* organizados por el departamento de Educación del Museo de Middelheim involucran a los visitantes más jóvenes en actividades de aprendizaje donde reciben especificaciones sobre materiales y técnicas de producción, y se les estimula a pensar en temas de conservación, mantenimiento y gestión de esculturas de metal al aire libre. Estos recorridos están diseñados para visitantes que tienen una "formación profesional" especializada en metal "y que generalmente no están interesados en el arte. El contenido de la visita se centra en cuestiones de conservación de esculturas de metal al aire libre, que pueden estar relacionadas con la capacitación escolar del estudiante en soldadura y técnicas mecánicas. Además, una perspectiva informada sobre temas de conservación y sobre la que es la biografía de las obras puede ayudar a los mediadores a estimular a los visitantes a mirar las obras de arte de una manera más integral.



Fig.128: Middelheim Museum. Amberes, diciembre 2017.



Fig. 129: Middelheim Museum. Amberes, diciembre 2017.

5.2.6 Los auxiliares de sala: entrevista con los asistentes de sala del MAXXI.

En la cuestión sobre conservación y acceso, destaca una figura profesional cuyas potencialidades, en muchos casos, siguen siendo subestimada. Se trata de los asistentes de sala, llamados en algunas ocasiones también vigilantes de seguridad, o simplemente vigilantes.

Como se puede observar, ya a partir de las diferencias en la definición nominal de esta figura profesional, sus funciones y tareas pueden variar mucho de una institución a otra, y de las modalidades con las cuales están empleados por los museos.

Por ejemplo, su trabajo puede cambiar en el caso de que estén empleados por una agencia externa del museo, o sean dependientes directos de la institución museística donde trabajan. De hecho, cuando no dependen del museo, es posible que los turnos de los asistentes de sala sean distribuidos en varias instituciones, sin tener la posibilidad de familiarizar con la exposición, las obras, el tipo de visitantes, y con los conservadores y los otros profesionales del museo.

La función de los asistentes de sala es fundamental porque, como se puede ver por los distintos casos analizados en este capítulo, no hay una solución unívoca respecto a la tutela de las obras y la modalidad de exponerlas más adaptada para su interpretación. Si bien en el curso de los años los profesionales museísticos han desarrollado diferentes herramientas, como señales, barreras y normas para regular el comportamiento de los visitantes en la exposición, es muy difícil elaborar sistemas que puedan funcionar, por ejemplo, para obras prestadas y obras de la colección, garantizando al mismo tiempo las condiciones óptimas para el uso y la interpretación de la obra, y su seguridad y duración a largo plazo.

Los asistentes de sala, si bien constituyen un conjunto de profesionales que incluye una variedad de personas con formación diferente y sin tener necesariamente una especialización en aspectos conservativos y educativos, resultan la única figura que físicamente se encuentra todos los días constantemente en los espacios expositivos en contacto tanto con las obras como con los visitantes. Sin embargo, en muchos casos, sus funciones y tareas se limitan a un rol de vigilancia genérica, sin comunicar particularmente con el público, a pesar de transmitir las prohibiciones concordadas con el museo. Entre sus tareas, varios museos solicitan a los asistentes de sala que rellenen formularios breves

en los cuales reportan diariamente lo que observan en las galerías. En general, se trata de informaciones breves, que no requieren desarrollar análisis más profundos sobre sus experiencias al observar las obras, los visitantes y el contexto expositivo.

A partir de la importancia de este rol, en el curso de esta investigación se ha llevado a cabo una entrevista con dos asistentes de sala del Museo MAXXI de Roma, los cuales se han mostrados muy apasionados sobre el tema exploratorio de esta tesis, y orgullosos de compartir su experiencia profesional.

Esta entrevista (en Anexos) ha puesto en evidencia cómo este trabajo puede cambiar al cambiar el tipo de colección. En los museos de arte contemporáneo resulta que es oportuno tener un cierto nivel de confianza para relacionarse con los visitantes, ya que estos muestran un respeto menor hacia las obras, y ponen más en discusión la autoridad del museo.

Además, la entrevista ha destacado la necesidad de que los asistentes de sala deberían estar mucho más informados sobre las obras, y su interés acerca los contenidos de estas. En la opinión de los entrevistados, el tiempo transcurrido en las salas podría ser aprovechado más, desarrollando sus funciones en la relación con los visitantes y en el monitoreo de las obras. Con respecto a los conocimientos que le interesaría recibir, han mencionado la necesidad de comprender los problemas conservativos de las obras, para estar más preparados y ofrecer motivaciones válidas y educativas a los visitantes, especialmente cuando estos se molestan al ser regañados.

Otro tema debatido en la entrevista ha sido el de las barreras usadas por los museos para proteger las obras del contacto con los visitantes, respecto a las cuales los dos entrevistados han destacado cómo el único tipo de barrera que, en su opinión, funciona realmente son los palitos con cuerda, y cómo todos los otros medios y sistemas de protección con textos o cintas en el suelo resultan poco visibles y generalmente ineficaces.

En su perspectiva los visitantes siempre están muy atraídos por los videos sobre el montaje de las exposiciones y con entrevistas a los artistas, mientras difícilmente comprenden los subtítulos y los textos explicativos en las exposiciones, que ellos mismos encuentran siempre demasiado complicados.

5.2.7 Otras cuestiones en juego: medios para facilitar la interacción de los visitantes con las obras.

Después de haber reflexionado sobre los desafíos físicos y conceptuales puestos por el uso de barreras con el objetivo de evitar el contacto directo entre visitantes y obras, es oportuno considerar, en cambio, algunos aspectos de los medios adoptados por los museos para facilitar la interacción de los visitantes con las obras.

Estos medios, que desenvuelven una función de conexión entre el visitante y la obra, incluyen las instrucciones para el uso de obras interactivas y participativas y la utilización de materiales de prueba, modelos, maquetas y réplicas, aunque la fabricación de estas últimas no siempre pretende únicamente el “uso” de la obra por parte del público⁶²⁷.

Como en el caso de las barreras físicas, también estos medios presentan el desafío de integrar aspectos estéticos y funcionales. De hecho, al procurar garantizar determinadas condiciones de “uso” de la obra, sea este contemplativo o interactivo, estos medios tienen mucho que ver con la interpretación estética.

La modalidad con la que se desarrollan y se comunican al público estos medios, y la relación que estos tienen con la obra original, influye inevitablemente en la recepción de esta por parte del público.

Si bien podemos hallar mucha diferencia entre las finalidades, tipologías y uso de instrucciones de las obras, materiales de prueba, modelos, maquetas y réplicas, en este estudio se consideran todos en conjunto por la potencialidad de afectar o fortalecer, según los casos, la que es la experiencia de la obra.

⁶²⁷ Al respecto nos referimos a la realización de réplicas y prototipos con fines más específicamente conservativos. Si bien estas acciones, finalmente tienen una consecuencia en la relación con el público y finalmente están destinadas al público, aquí nos centramos en el uso de materiales de prueba y maquetas, sin entrar en la especificidad del tema de las réplicas, que merecería un estudio a parte. Con respecto al tema de las réplicas se sugiere la consulta de la publicación en línea de las actas del congreso *The Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture*, organizada en octubre de 2007 por la Tate Modern y respaldada por la Fundación Andrew W. Mellon. VV.AA. *The Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture* (Tate Modern, 18–19 de octubre 2007) <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08> [consulta: 26 de enero de 2019]

Instrucciones para el uso de obras interactivas y participativas.

Las instrucciones para el uso de obras interactivas o participativas pueden ser elaboradas para informar a los visitantes sobre la forma mejor para disfrutar de la obra, para proteger la obra de una interacción agresiva, o para tutelar la institución de eventuales quejas y reclamos, en el caso se presente algún problema con el visitante o con la obra en el curso de la interacción⁶²⁸.

En los casos analizados en esta investigación doctoral, como por ejemplo en el de la exposición de Piero Gilardi en el MAXXI en 2017, y en la entrevista con los asistentes de sala del mismo museo, se ha visto la escasa atención prestada por los visitantes hacia las instrucciones escritas. En el caso de la exposición de Gilardi, la hoja con las instrucciones para interactuar con las obras se encontraba ubicada en una posición marginal en la exposición, y se caracterizaba por un diseño muy elegante pero también muy débil en su visibilidad y claridad que probablemente contribuyó a la escasa utilización de estas instrucciones por parte de los visitantes.

Teniendo en cuenta que el público aparece siempre menos interesado en leer, con escasa iniciativa cuando se encuentra en recorridos expositivos predeterminados, es oportuno considerar que las instrucciones escritas necesitan ser claras, atractivas y posicionadas en lugares muy evidentes. Quizás la opción mejor sería que estas fueran distribuidas a mano directamente por los asistentes de sala antes de que los visitantes interactúen con la obra.

Al respecto, resulta también interesante la sugerencia de Piero Gilardi, de poner videos ejemplificativos de la modalidad con la que se debe interactuar con las obras. Según el artista italiano, las personas son generalmente más propensas a replicar acciones ya vistas. De hecho, en la exposición del MAXXI muchos visitantes entendían cómo se debía interactuar con las obras mirando a otros que probaban antes que ellos. Cuando no había muchas personas, en cambio, si nadie se atrevía a probar las obras interactivas, estas quedaban inutilizadas.

⁶²⁸ Al respecto, véase el caso de la instalación participativa *Test Site*, realizada por Carsten Holler en 2006 para la Turbine Hall de la Tate Modern, donde se usó una hoja que tenía la función de descargo de responsabilidades en el caso de accidentes ocurridos en el uso de la obra (en inglés: “waiver”). Para más información sobre este caso, véase el capítulo 4, pp. 378-383.

A pesar de representar las instrucciones que los visitantes no leen en las hojas escritas, los videos podrían tener una función conservativa, documentando el uso de la obra en el caso esta no sea más accesible debido al deterioro de sus materiales o a la obsolescencia de sus tecnologías.

Sin embargo, desde un punto de vista estético y simbólico, la opción del video no funciona siempre. Por ejemplo, en el caso de obras en las cuales el efecto de sorpresa en los visitantes es importante, el uso del video podría afectar el sentido de la obra.

De hecho, el video tiene este carácter anticipatorio que no siempre ayuda a la interacción, y en algunos casos podría también inhibirla, bloqueando la actitud exploratoria de los visitantes. El video, además, no podría cubrir los aspectos relativos a eventuales descargos de responsabilidades en el caso de que el visitante no tenga un comportamiento adecuado y ponga en peligro a sí mismo o la obra.

Como siempre, por lo tanto, emerge la importancia de distinguir caso por caso y analizar las exigencias de las obras, del público y de la institución que los hospeda.

El único aspecto que, quizás, debe ser tenido en cuenta en todos los casos en los cuales se exponen obras interactivas o participativas, es que estas obras generalmente atraen a mucho público. Al incluir una obra interactiva o participativa en una exposición, por lo tanto, se debe ser consciente de esta potencial afluencia, y de lo que esto implica tanto para la obra en cuestión, como para el resto de la exposición.

La misma cautela en el análisis caso por caso de las herramientas de mediación entre el visitante y las obras, se debe adoptar con respecto al uso de materiales de prueba en las exposiciones.

Uso de materiales de prueba y maquetas en las exposiciones.

El uso de materiales de prueba y maquetas en las exposiciones se considera en muchos casos útil desde un punto de vista conservativo; en particular se puede considerar un medio de disuasión con respecto a la tentación de los visitantes de tocar la obra original, y como un medio a veces indispensable para comprender el funcionamiento de esas obras que, por motivos conservativos, difícilmente pueden ser usadas por masas de visitantes.

En la gran exposición retrospectiva que el MoMA en 2014 dedicó a Lygia Clark, por ejemplo, se incluyeron modelos de sus famosos *Bichos*, para que los visitantes pudieran tener experiencia del funcionamiento de los ejemplares originales expuestos⁶²⁹.



Fig. 130: un visitante probando uno de los *Bichos* de prueba realizados por el MoMA para la exposición de Lygia Clark en 2014.

⁶²⁹ Exposición: *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*. New York, MoMA, 10 de mayo – 24 de agosto 2014 https://www.moma.org/documents/moma_press-release_389356.pdf [consulta: 26 de enero de 2020]

Asimismo, en la reciente retrospectiva de Franz West en la Tate Modern, los visitantes pudieron recoger y usar algunas réplicas de sus conocidos *Passstücke (Adaptives)*, esculturas de papel maché con formas grotescas y deformes, nombrados de este modo por su capacidad de adaptarse aparentemente al cuerpo de quien los maneja⁶³⁰. En estos casos la posibilidad de interactuar con maquetas y modelos fue fundamental para comprender el sentido mismo de las obras.

Los materiales de prueba y las maquetas, además, en otras situaciones, pueden ofrecer la posibilidad de mostrar lo que ocurriría a la obra original si fuera tocada por todos. Ver una maqueta o un material de prueba sucio, roto o en mal estado después de haber sido tocado por todos, podría sin duda ayudar a comprender las prohibiciones del museo respecto al tocar las obras.

Al respecto, Veronique Sorano Stedman, en el curso de su entrevista, ha destacado cómo, en lugar de centrarse en dictar normas para el público, sería de ayuda mostrar a los visitantes los efectos que se producen en los objetos en determinadas situaciones.

Sin embargo, aunque el uso de elementos interactivos y sensoriales contribuye en la negociación y contención del daño a las obras, a veces el uso de estas herramientas, y en particular de los materiales de prueba, puede también transmitir involuntarias limitaciones con respecto a la interpretación de algunas obras.

De hecho, si por un lado la posibilidad de usar el sentido del tacto, como se ha visto, amplía las oportunidades de conocimiento y exploración de la forma, de los materiales y de la composición de la obra, estas oportunidades no se convierten necesariamente en una plena comprensión de la obra. Tocar e interactuar no son equivalentes a conocer y comprender, más bien son medios que pueden estimular el camino hacia la comprensión y el conocimiento de la complejidad material de las obras.

Con respecto a la comprensión de las obras, en algunos casos se puede incluso presentar el riesgo de un cierto fetichismo material, si herra-

⁶³⁰ Franz West. Tate Modern, 20 febrero – 2 junio 2019 (la exposición procedía directamente por el Centre Pompidou, 12 de septiembre – 10 de diciembre 2018). Por más informaciones sobre la exposición véase: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/franz-west> [consulta: 26 de enero de 2020]

Tarbox, W. (2018). “Between Two Senses: Franz West's Invitation To Look And Touch” en *Frieze Magazine*. <https://frieze.com/article/between-two-senses-franz-wests-invitation-look-and-touch> [consulta: 26 de enero de 2020]

mientas como los materiales de prueba no se utilizan con finalidades educativas específicas, relacionadas con aspectos particulares de las obras que se considera oportuno destacar.

Las obras siempre conllevan varios niveles interpretativos que es necesario dejar emerger. El uso de herramientas que faciliten la comprensión de algunos de estos niveles interpretativos, como pueden ser los materiales, por lo tanto, no debe prevenir el aflorar de los otros.

Por último, es importante destacar que nunca se puede comparar la posibilidad de usar el sentido del tacto a través de materiales de prueba y maquetas con la posibilidad de tocar las obras originales. Estas herramientas proponen una experiencia ficticia, que puede ser muy útil, fascinante y atractiva, pero evidencia también la imposibilidad de tocar la obra original, y no tiene nada que ver con las implicaciones del uso del sentido del tacto en ese caso.

En el caso de las obras originales, el uso del sentido del tacto puede estar relacionado con la noción de posesión de un determinado objeto y con el estatus social de quien detiene el derecho de tocar ese objeto. De hecho, no todos están autorizados a tocar las obras, y generalmente ese privilegio está reservado a algunos profesionales⁶³¹.

Cuando el privilegio de tocar las obras originales está extendido a los visitantes, como se ha visto, necesita ser regulado y acompañado por un camino de formación que permita aprovechar la experiencia sin ocasionar riesgos para las obras.

⁶³¹ *“Touch is hierarchical and proprietary. In touching we establish our rights to that person or thing. Museum curators do not necessarily touch objects in accordance with how much they know, but because being a curator entitles them to do so”*. En: Candlin, F. (2004). “Don’t Touch! Hands off! Art, blindness and the conservation of expertise” en Pye, E. (2007). *The power of touch*, Walnut Creek, CA: Left Coast Press, p. 95,96.

5.3. Compartir para conservar – conservar para compartir: participación del público en el backstage del museo.

(...) increasing demand for information by visitors demonstrates a huge curiosity about our procedures and decisions in conservation and restoration, which helps to improve the level of comprehension and understanding of contemporary and modern collections. This awareness increases recognition with regards to sharing responsibilities for the care of contemporary heritage between the museum and the public.⁶³²

(...) The curiosity of the visitors and our relationship with them help us avoid the gap that sometimes exists between contemporary museums and their visitors. We believe it is necessary to overcome such gaps in order to get more recognition and enjoyment from the contemporary heritage as a reflection of today's history and life⁶³³.

En el curso de este estudio exploratorio entre la función educadora y la función conservadora del museo, se ha puesto en evidencia en numerosas ocasiones cómo el público es el protagonista del museo contemporáneo.

Sin embargo, la constatación de que el público esté en el centro y al final de todas las actividades del museo no significa que el rol de la

⁶³² T.A.: *“La creciente demanda de información por parte de los visitantes demuestra una gran curiosidad acerca de nuestros procedimientos y decisiones en conservación y restauración, lo que ayuda a mejorar el nivel de comprensión de las colecciones contemporáneas y modernas. Esta conciencia aumenta el reconocimiento con respecto a compartir responsabilidades para el cuidado del patrimonio contemporáneo entre el museo y el público”*. En: Vanrell Vellosillo, A. (2018). *“Asking Specific Questions in order to Share Appropriate Responses for the Conservation of Contemporary Art”*. En: *Sharing Conservation Decisions. Current Issues and Future Strategies*, A. Heritage y J. Copithorne, (ed.), ICCROM. p. 35-41 (p.35). https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-05/sharing_conservation_decisions_2018_web.pdf [consulta: 22 de diciembre 2019]

⁶³³ TA: *“La curiosidad de los visitantes y nuestra relación con ellos nos ayudan a evitar la brecha que a veces existe entre los museos contemporáneos y sus visitantes. Creemos que es necesario superar esas brechas para obtener un mayor reconocimiento y disfrute del patrimonio contemporáneo como un reflejo de la historia y la vida de hoy”*. En: Vanrell Vellosillo, A. (2018). *“Asking Specific Questions in order to Share Appropriate Responses for the Conservation of Contemporary Art”*. En: *Sharing Conservation Decisions. Current Issues and Future Strategies*, A. Heritage y J. Copithorne, (ed.), ICCROM. p. 35-41 (p.41). https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-05/sharing_conservation_decisions_2018_web.pdf [consulta: 22 de diciembre 2019]

conservación necesite pasar en segundo plano, más bien los dos aspectos, el del público y el de la conservación de las obras, necesitan ser integrados a través de procesos de educación y formación de los visitantes, de modo que estos, a pesar de disfrutar de las obras, se sientan corresponsables, junto con las instituciones, del futuro de las colecciones.

Estos procesos de formación del público pueden beneficiarse particularmente de experiencias que involucren a los visitantes en lo que es el *backstage* del museo, como por ejemplo las visitas a los depósitos y a los laboratorios de restauración, así como por las intervenciones de restauración en las salas expositivas. Si bien estas propuestas pueden resultar difíciles por su organización, constituyen también un fuerte estímulo para los profesionales museísticos, que es necesario alimentar para cumplir con la misión pública del museo.

Otra herramienta que podría contribuir mucho a la formación de los visitantes sería el uso de las entrevistas a los artistas, que siguen siendo recogidas constantemente por los conservadores de arte contemporáneo, y que demasiadas veces quedan encerradas en el área especialista de la conservación, no obstante, sus contenidos podrían ser modulados para otros usos de tipo más educativo.

El involucramiento de los visitantes en prácticas de conservación y curaduría de tipo participativo puede, en última instancia, obtener resultados interesantes, favoreciendo la colaboración entre distintos sectores de los museos de arte contemporáneo, en particular, los de educación y de conservación, y al mismo tiempo estimular en el público un sentido de apropiación y pertenencia hacia las colecciones que derive en una mayor preocupación por el futuro de su patrimonio contemporáneo.

Como conclusión de este estudio, por lo tanto, se proponen dos proyectos, respectivamente del MAXXI de Roma y del MUSEION de Bolzano, que ofrecieron la ocasión para una interacción informada tanto sobre contenidos de las obras, como sobre las tareas del museo en preservación y valoración de las colecciones. En particular, en estos proyectos los participantes aprendieron las funciones del museo, recibiendo pequeñas tareas como por ejemplo simular la selección, manejo, transporte y exposición de las obras.

El estudio de estos proyectos pretende valorar la que definiríamos como “la interdependencia entre conservación y educación”, y los beneficios de la colaboración entre estos dos sectores.

5.3.1 El proyecto “El Museo va a la escuela” del MAXXI.

En la edición de 2015 del proyecto del MAXXI, Museo Nacional de las Artes del siglo XXI de Roma, se han instalado las siguientes tres obras, seleccionadas de la colección permanente del Museo, en los pasillos de tres distintos colegios romanos (Instituto “Virginia Woolf”, Instituto “Largo Castelseprio” e Instituto “Roberto Rossellini”):

Iran Do Espirito Santo, *Extension/Fade*, 2005-2006

Bernard Khoury, *Derailing Beirut*, 2010

Jordi Bernadó, tres fotografías, 2007

Para la exposición de las obras en las escuelas, el proyecto proponía la colaboración directa con los estudiantes, los cuales han sido formados y responsabilizados a través de visitas a los depósitos del Museo y el laboratorio de conservación, y sesiones con los colegas del Departamento de Manejo de Colecciones y Conservación.

En estos encuentros han aprendido algunos de los desafíos relativos a la conservación y exhibición de las obras, incluyendo aspectos de almacenamiento, embalaje, transporte, montaje y mantenimiento. Posteriormente cada clase de estudiantes ha sido encargada de diversas funciones para el mantenimiento de las obras en el tiempo de exposición en las escuelas.

Algunos habían recibido la tarea de hacer turnos de guardia cerca de las obras durante las pausas de recreo, otros, de mantener las vitrinas limpias y anotar diariamente el estado de conservación de las obras en un cuaderno, y otros de explicar a los otros estudiantes de la escuela el significado de las obras expuestas.

El proyecto ha concluido con la organización de una exposición en la escuela, con reinterpretaciones de las obras, realizadas por los estudiantes.

Entre los objetivos principales del proyecto educativo se destacan los de promover el conocimiento del arte contemporáneo; acercar a los estudiantes a sus familias y a los profesores al museo; crear procesos fructíferos de intercambio, formación y actualización entre los profesionales del museo y el mundo de la escuela; promover la interacción de los estudiantes con actores distintos, como por ejemplo los artistas y los profesionales del museo y del mundo del arte; y activar procesos de aprendizaje informal centrados en la creatividad, pensamiento crítico y

conocimiento del contexto territorial.

Para la realización del proyecto el Departamento de Educación, quien ha ideado toda la propuesta, ha trabajado en estrecha colaboración con el Departamento de Manejo de Colecciones, Registro y Conservación, involucrando también a otros sectores del museo.



Fig. 131: Transporte de la obra de Bernard Khoury al Instituto ISS “Roberto Rossellini”.



Fig. 132: Transporte de la obra de Bernard Khoury al Instituto ISS “Roberto Rossellini”.

La instalación implicaba varias cuestiones, desde la selección de obras que pudieran ser trasladadas sin demasiados riesgos, hasta la autorización de los artistas, y el seguro de las obras. Este esfuerzo colectivo del museo ha permitido a los estudiantes entrar en el mundo del arte a través de las puertas del Museo como “iniciados”, obteniendo experiencias y nuevos conocimientos.

La presencia de las obras en la escuela les ha permitido tener una experiencia de contacto cotidiana, con la posibilidad de tomarse el tiempo necesario para observarlas, entenderlas, y hacerlas propias. Al mismo tiempo los jóvenes han tenido la posibilidad de actuar como propietarios efectivos de su patrimonio contemporáneo, empezando a percibir el Museo como un espacio propio de la comunidad antes que de la institución.

Así, esta edición del *Museo va a la escuela* propone una nueva imagen del Museo que, compartiendo sus tesoros fuera de sus sedes canónicas, crea una dinámica de intercambio concreto con el público presente en el territorio y alcanza también públicos nuevos en áreas generalmente ajenas al contexto museístico. El Museo pasa de ser un Museo abierto a ser un Museo co-creado, promoviendo la participación y la apropiación del patrimonio por parte de la ciudadanía.

5.3.2 El proyecto “Museion: Quién dónde qué”, MUSEION.

El proyecto del MUSEION de Bolzano, en el norte de Italia, está destinado a jóvenes entre los 11 y 19 años. Los estudiantes están invitados a un recorrido que se desarrolla en una hora y media a través del área expositiva del laboratorio didáctico, y en algunos casos de los almacenes.

Los mediadores empiezan mostrando las fotos de los distintos profesionales que trabajan en el museo, explicando sus funciones, y posteriormente asignando un ejercicio en el cual los estudiantes pueden realizar algunas funciones básicas de los profesionales del museo.

A partir de esta nueva perspectiva, los jóvenes están posteriormente encargados de diseñar un folleto en el cual promover un evento inventado por ellos que será organizado en el museo. El proyecto tiene varios aspectos en común con el proyecto del MAXXI, pero los desarrolla de una forma distinta, más sintética. El proyecto explora la identidad de la institución Museo, sus funciones, las profesiones relacionadas con la institución y sus características.

El objetivo principal es el de acercar los jóvenes al backstage del museo, enseñando el trabajo de las distintas figuras profesionales, visitando el museo a través de una perspectiva diferente. Según el testigo de una mediadora del museo, a través de esta actividad los estudiantes están muy interesados por aprender las profesiones museísticas, y después de la actividad, en algunos casos, se sienten tan motivados que declaran su interés por empezar su carrera en el museo.

Aunque los dos proyectos en cuestión presentan algunos aspectos comunes, muestran también discrepancias que destacan cómo su potencial podría ser desarrollado ulteriormente.

Las similitudes entre el proyecto del MAXXI y el del MUSEION son evidentes, pero queda claro cómo en la experiencia de Bolzano los estudiantes no tienen la posibilidad de ser realmente protagonistas, y la brevedad de la actividad impide que se construya una experiencia que deje realmente un rastro en el recorrido educativo de los estudiantes. En cualquier caso, quedan con una nueva perspectiva general sobre el museo, que es útil para construir su identidad de visitantes y ciudadanos corresponsables del destino de sus colecciones contemporáneas.



Fig. 133: Jóvenes participantes del proyecto educativo “Museion: Quien donde qué”, Museion, Bolzano.



Fig. 134: Jóvenes participantes del proyecto educativo “Museion: Quien donde qué”, Museion, Bolzano.

Por otro lado, en el proyecto del MUSEION la conexión con aspectos explícitamente relacionados con la conservación de las obras es débil, así como la colaboración directa con otros departamentos. En el MAXXI en cambio, existía la posibilidad de insistir mucho sobre aspectos conservativos, pero, según el testimonio de los colegas entrevistados, estos aspectos no han sido muy documentados durante la implementación del proyecto.

Por ejemplo, los cuadernos en los cuales los estudiantes tenían que anotar diariamente el estado de conservación de las obras no fueron guardados, y ya no están disponibles. Los aspectos del proyecto que han sido guardados son otros, que parecen más relacionados con el objetivo de atraer a los jóvenes al museo en cuanto institución, más que propiamente a sus colecciones.

En el curso de las entrevistas han surgido elementos interesantes que evidenciaban la tendencia a motivar la conexión del público con la institución antes que con la colección; en este sentido, algunos estudiantes de *El Museo va a la Escuela* se han convertido en visitantes habituales del museo, llevando también a sus familias, y manteniendo un diálogo constante con los profesionales del museo con los cuales habían colaborado.

A partir de la fusión de algunos elementos de este proyecto con los del MAXXI y del MUSEION, quizás sería interesante crear un programa de entrenamiento colectivo enfocado desde una perspectiva sobre la colección y las funciones del museo. El camino hacia una real innovación museística que estimule en el público un sentimiento de apropiación y pertenencia de las colecciones, parecido al que se tiene hacia el patrimonio arquitectónico es largo, pero estos proyectos siembran las semillas necesarias para el desarrollo de nuevas propuestas.

Conclusiones:

Las conclusiones de esta tesis se desarrollan a partir de la premisa que las obras de arte están coleccionadas, conservadas y expuestas por los museos para que puedan enriquecer y estimular culturalmente nuestras sociedades. La función social y educadora del museo contemporáneo, por lo tanto, motiva la conservación y la exposición de las obras.

Esta aserción puede ser dada por sentada a nivel teórico, especialmente si se consideran las transformaciones de la identidad y de las funciones de las instituciones museísticas a lo largo de los últimos treinta años. No obstante, en la practica estas transformaciones son mucho mas lentas de lo que se plantea a nivel teórico, porque implican procesos de concienciación multifacéticos y cambios en las dinámicas laborales, respecto a los cuales no todos los museos y los profesionales comparten las mismas motivaciones⁶³³.

La necesidad de conservar y exponer las obras de arte contemporáneo, para que puedan ser conocidas y disfrutadas por el público a través de las exposiciones, implica la necesidad de comprender los aspectos que influyen en la relación entre las obras y el público para el cual están destinadas.

Esto significa juntar los conocimientos que se han desarrollado tanto con respecto a las especificidades y necesidades de las obras, como respecto a las del público.

Tras haber analizado distintos enfoques de investigación, entre conservación, educación, historia del arte, museología y museografía, podemos afirmar que las necesidades de las obras de arte contemporáneo y del público son interdependientes y que esto es evidente particularmente en los procesos de adopción de decisiones relativos a la exposición de las obras.

Si las obras no son comprendidas por el público, no tienen razón de ser y, a través de una relación equívoca, pueden ser dañadas voluntaria o involuntariamente; si los profesionales encargados de cuidar las obras

⁶³³ Al respecto, Marçal comenta: “*While these efforts towards increasing participation in museums are clearly being implemented in curatorial and public programme departments, the same is yet to happen in conservation practice albeit with some exceptions*”. En: Marçal Pereira, H. (2017) “Conservation in an era of participation”, en *Journal of the Institute of Conservation*, 40:2, 97-104 (p.97). DOI: 10.1080/19455224.2017.1319872

desconocen las necesidades del público respecto a la comprensión de las obras, difícilmente logran dar un sentido a la exposición de estas, y a sus estrategias de preservación frente al público.

La relación del público con las obras puede tener retornos positivos o negativos, en la medida que exista la posibilidad de comprender y profundizar los contenidos de las obras de arte contemporáneo, contrastando los procesos de banalización de significado por los cuales están frecuentemente afectadas.

El público de los museos de arte contemporáneo se encuentra frente a colecciones complejas, tanto en la variedad de los contenidos, como de los materiales y las técnicas. No obstante, en el capítulo uno hemos aprendido cómo los visitantes experimentan la complejidad de estas colecciones en un contexto donde la perspectiva sobre la especificidad de cada obra se pierde fácilmente.

De hecho, este contexto se caracteriza por una valoración de propuestas expositivas donde las obras resultan elementos funcionales a la construcción de narrativas más amplias, donde no siempre queda la posibilidad de resaltar la narrativa incorporada en cada trabajo artístico.

Además, hay dos dimensiones que influyen en la pérdida de importancia de la especificidad de la obra de arte; una es una dimensión espacial, que se desarrolla en estructuras arquitectónicas fuertemente caracterizadas, hasta el punto que las obras pueden resultar sometidas a la narrativa misma del espacio expositivo. Mientras que la otra es de tipo temporal, y ve las obras de arte contemporáneo conceptualmente colocadas y aplastadas en un eterno presente.

Los visitantes, además, experimentan las obras de arte contemporáneo navegando en una cantidad y variedad de propuestas expositivas considerable. Las instituciones museísticas se encuentran lanzadas en una carrera hacia el logro de elevados números de exposiciones y de público, que hacen difícil la búsqueda de un equilibrio en la negociación entre conservación y educación.

La dificultad de armonizar cantidad y calidad de la propuesta expositiva ha emergido muchas veces a lo largo de esta investigación como un problema fundamental que desafía una perspectiva centrada en la relación entre obras y visitantes. Cuanto más el museo quiera presentarse como “accesible” y aumentar el número de sus visitantes para aumentar su impacto social, tanto más resulta difícil desarrollar propuestas en las cuales esta relación pueda ser valorada. En muchas de las entrevistas conducidas para la realización de este estudio, el problema del tiempo y de

los recursos disponibles, tanto para el desarrollo de actividades educativas como para la realización de tareas de conservación, ha sido destacado como factor perjudicial para la construcción de una relación positiva entre obras y visitantes.

Al respecto, se considera indispensable abrir el debate al nivel de la gestión y programación de las instituciones museísticas. Si se quiere obtener un impacto social que no sea solo aparente y numérico, sino determinado por un crecimiento intelectual del público a través de la comprensión de las obras, es imprescindible ofrecer las condiciones necesarias para el estudio y la investigación de estos aspectos, y para el desarrollo de actividades informadas en esta dirección.

El capítulo dos, constituye en cierta medida una respuesta teórica al tema de la pérdida de especificidad de la obra, destacado en el capítulo uno, y a la dificultad de los visitantes de comprender las obras en un contexto expositivo tan complejo.

La comprensión de las obras de arte contemporáneo está vinculada con la posibilidad de conocer sus especificidades materiales y conceptuales, con la comprensión de la intención del artista, del contexto en el cual están expuestas y de los múltiples niveles de interpretación entorno a estos aspectos. En este sentido, tras haber estudiado la evolución de los estudios en conservación del arte contemporáneo, podemos afirmar que estos ofrecen una perspectiva de análisis sobre las obras única, que podría estimular y facilitar la lectura y la comprensión de las obras por parte de los visitantes, porque, como es destacado por Miriam Clavir:

“(...) Conservation (...) can be said to essentialize the object: what is important, whether it is emotional or cognitive, is contained in or can be appreciated via the object”⁶³⁴.

La de la conservación es una perspectiva abierta e inclusiva, que considera las obras no solo por su vida pasada, privilegiada por la historia del arte, sino también por su vida futura, y valora la narrativa incorporada en cada objeto artístico.

Sin embargo, a través de la investigación presentada en el capítulo dos hemos también evidenciado cómo, aunque los estudios en el campo de la conservación de arte contemporáneo hayan avanzado mucho en las metodologías de análisis y estudio de las obras, por otro lado existe un total desconocimiento de todo esto por parte del público.

⁶³⁴ Clavir, M. (2009). *Social Contexts for Conservation: Time, Distance, and Voice in Museums and Galleries*. J.ACCR, vol.34, 2009, p. 3-9 (p.5).

La conservación, como disciplina, está asociada por muchas personas al concepto de preservación de obras antiguas. En los últimos años numerosos museos e instituciones con colecciones históricas han desarrollado actividades de difusión al público de sus actividades de conservación e investigación sobre las obras. Este aspecto todavía no ha sido promovido suficientemente con respecto al arte contemporáneo.

Si bien existen experiencias positivas de algunos museos que comparten contenidos de conservación relativos a obras de arte contemporáneo, esto todavía es un aspecto que atañe a pocas instituciones dotadas de grandes recursos humanos y financieros. Se trata de museos que, como la Tate Modern, el Reina Sofía, y el Pompidou, ya tienen una identidad internacional fuerte, y que no representan la realidad en la cual trabajan muchas otras instituciones. La imagen que el público recibe del sector del arte contemporáneo sigue siendo banalizada por un contexto expositivo y comunicativo donde el trabajo de investigación y profundización sobre las obras no aparece o es totalmente inaccesible.

Para difundir estos contenidos, es importante que los conservadores incrementen el diálogo con otros profesionales y compartan sus investigaciones fuera de su propia área específica de investigación, y particularmente con el área de educación, con los curadores y con los medios de comunicación. Como ha emergido a través de este estudio, los conservadores están encargados de facilitar la exposición de las obras en un contexto donde las obras están sometidas a narrativas expositivas que se alejan de sus significados particulares. Los conservadores, por lo tanto, resultan una figura fundamental para valorar y defender los aspectos de las obras que pueden perderse en la narrativa establecida por los curadores.

En el capítulo tres hemos destacado los desafíos impuestos por una falta de conciencia sobre la especificidad del público y de los tipos de visitantes con respecto a su relación con las obras de arte contemporáneo. Si bien las investigaciones en el campo de los estudios de público y de la educación museística han avanzado muchísimo, todavía no se ha difundido un enfoque dedicado a cómo el público se enfrenta con las obras de arte contemporáneo; un enfoque que pueda en cierta medida corresponder a la especialización de los estudios en conservación de obras de arte contemporáneo en el campo de la conservación del patrimonio.

Para responder a este vacío teórico que hemos encontrado, hemos procurado valorar las pocas experiencias significativas halladas. Se trata de proyectos de investigación que promueven encuestas de tipo cualitativo o mixtas (cuantitativas y cualitativas) sobre la relación del público con las

obras, que parten de estudios en el campo de la psicología cognitiva, psicología del ambiente, y sociología. Estas encuestas se revelan muy útiles particularmente como procesos de concientización sobre la experiencia de las obras y de las exposiciones tanto por parte del público como por parte de los profesionales museísticos.

Asimismo, hemos individualizado cuales son los posibles factores que influyen particularmente en la dificultad del público en la comprensión y aceptación de las obras de arte contemporáneo.

Entre estos destacan factores generales, relativos a las expectativas de los visitantes respecto al museo y a las reales posibilidades de acceso físico, financiero, intelectual y emocional ofrecidas por la institución, y factores específicos, relativos a las modalidades expositivas de las obras, que pueden afectar a su percepción e interpretación por parte de los visitantes.

Por ejemplo, la ubicación de cada obra en la exposición influye en la valoración o subestimación de los significados materiales y conceptuales de las mismas, así como las estrategias adoptadas por los museos con respecto a la circulación de los visitantes. La manifestación del cansancio físico e intelectual en el recorrido expositivo influye en la correspondiente recepción de los significados materiales y conceptuales por parte del público.

El cansancio intelectual, en particular, puede aumentar en el caso de ambigüedades expositivas relativas a la repartición del espacio entre áreas donde es posible interactuar físicamente con las obras, y áreas en las cuales el contacto no está permitido. En cada exposición, para entrar en ese proceso intelectual de aprehensión de los significados de las obras, los visitantes necesitan antes aprender las “reglas del juego” propuestas por el museo. En este estudio hemos visto cómo en muchos casos estos aspectos no están claros, y contribuyen a las dificultades del público para establecer una relación significativa con las obras.

Asimismo, la vinculación del arte contemporáneo con el mercado del lujo y con la alta cultura, y sobretodo, su representación difundida por los medios de comunicación ha emergido en los estudios de sector como una fuente de burla que desvaloriza el trabajo de los artistas contemporáneos, y que influye en la relación de los visitantes con las obras.

Esta compleja relación del público con las obras se puede manifestar a través de consecuencias físicas en forma de daños a las obras causados por la interacción equívoca voluntaria o involuntaria de los visitantes. En el capítulo cuatro, hemos clasificado estos problemas conservativos y daños a las obras a partir de las posibles motivaciones de los visitantes, y hemos encontrado que los problemas pueden ser tanto físicos como conceptuales.

Las razones detrás de los daños a las obras de arte contemporáneo causados por el público, a pesar de tener una gran variedad de manifestaciones en términos de consecuencias físicas, en la mayoría de los casos están asociadas con una falta de comprensión, sea de la obra en sí, del contexto en el cual fue realizada o del espacio expositivo que la hospeda.

Esta falta de comprensión puede determinar tanto eventuales riesgos para los visitantes en la interacción con obras de tipo participativo, como acciones invasivas sobre las obras, entre las cuales hemos individualizado: actos de participación no requerida en las obras, una interacción de tipo agresivo o inapropiado, una apropiación del espacio expositivo para otros usos diferentes de la experiencia de las obras, accidentes involuntarios, y un rechazo agresivo de la obra de arte y de su valor.

El rechazo, en particular, se puede presentar a través de actos vandálicos de varios tipos, con consecuencias de distintas naturalezas, desde las acciones de broma con daños temporales, hasta acciones irreversibles.

Con respecto a los daños a la obra, y en particular con relación a las que son manifestaciones de vandalismo contra las obras de arte contemporáneo, hemos encontrado que los estudios de jurisdicción todavía no han sido suficientemente desarrollados y, a pesar de pocas excepciones, los autores de estos actos vandálicos no sufren consecuencias o multas particulares por dañar las obras.

En comparación con obras de arte antiguo, la valoración de las obras de arte contemporáneo presenta problemas distintos y frecuentemente se piensa que los daños puedan ser resueltos más fácilmente porque el artista todavía está vivo, o porque los materiales son más “recientes”.

El desarrollo de estudios jurídicos en el campo del vandalismo contra las obras de arte contemporáneo, en cambio, se presenta como una respuesta indispensable a la falta de respeto hacia las obras y como un paso adelante hacia la valoración y el reconocimiento del trabajo de investigación artística conducido por muchos artistas contemporáneos.

A través del análisis llevado a cabo en el capítulo cuatro sobre los daños a las obras causados por el público, hemos además encontrado otro tipo de deterioro a las obras, un “deterioro de tipo conceptual”, y que atribuimos a los procesos de banalización operados por los medios de comunicación que reportan los daños físicos causados en las obras. La forma con la cual los periodistas reportan los hechos de crónica sobre las obras, contribuye a poner en discusión el valor del trabajo de los artistas, y genera un círculo de desvalorización: cuanto más el valor de las obras está cuestionado o banalizado por los medios de comunicación, menos atención el público

pondrá en la interacción con objetos artísticos cuyo valor no es reconocido. Cuanto más el público se encuentre involucrado en accidentes con las obras de arte contemporáneo, más la prensa seguirá reportándolos de una forma poco seria.

En los artículos de prensa considerados en nuestro estudio, hemos comprobado cómo las informaciones más frecuentes se limitan al valor del seguro de las obras, y que las obras son presentadas de una forma fuertemente caricaturizada. Nada hace pensar que haya también contenidos profundos detrás del trabajo de los artistas, además de lo que ha sido reportado únicamente con voluntad de provocar o impresionar al público.

Este aspecto evidencia la necesidad para los conservadores y los profesionales museísticos de estar preparados para comunicarse con la prensa, y sobretodo la urgencia de difundir y promover a los mismos medios las investigaciones sobre las obras conducidas por el museo, con el objetivo de contrastar el tipo de informaciones sensacionalistas que aplastan el sentido de las obras y del museo.

La conservación de las obras no es solo una acción de preservación física, sino que se trata también de perseguir la preservación del significado cultural⁶³⁵. Si este es afectado por formas de comunicación equivocadas, es necesario colaborar con los otros profesionales encargados de difundir el significado de la obra a los distintos tipos de público y promover el desarrollo de las múltiples interpretaciones de las obras.

Por ultimo, en el capítulo cinco hemos individualizado algunos aspectos que podrían mejorar y facilitar la relación y la interacción entre visitantes y obras. En particular, podemos concluir que los profesionales museísticos necesitan juntar sus perspectivas especializadas para desarrollar una visión compartida respecto a las herramientas necesarias para la mejora de la relación entre el público y las obras.

Juntar las perspectivas especializadas de conservadores, educadores, curadores y otros profesionales del sector es imprescindible tanto en el proceso de exposición de las obras, como en el diseño de las medidas que pueden regular el tipo de interacción de los visitantes con las obras o con

⁶³⁵ *“From preserving objects to preserving cultural significance. This is not quite the same as preserving “physical, conceptual, historical and aesthetic considerations. Preserving cultural significance is harder, because “respect for the integrity of the property” focuses on object, but cultural significance focuses on the people”*. En: Clavir, M. (2009). *Social Contexts for Conservation: Time, Distance, and Voice in Museums and Galleries*. J.ACCR, vol.34, 2009, p. 3-9 (p.6).

el espacio que las hospeda.

Entre estas hemos determinado como problemáticas las normas de comportamiento para el público, las cuales resultan siempre diferentes no solo de una institución a otra, sino también de una exposición a otra, o de una galería a otra, generando ambigüedades interpretativas para los visitantes. Asimismo, las diferentes estrategias adoptadas por los museos con respecto al uso de barreras de protección de las obras pueden generar confusión sobre los aspectos materiales y conceptuales de las obras que se está buscando proteger.

Las barreras, y también las escritas “¡no tocar!” usadas por los museos, aunque representan medios pensados para bloquear una interacción voluntaria o involuntaria de tipo físico, constituyen herramientas de mediación entre público y obras que merecerían un trabajo de profundización interdisciplinar entre profesionales de conservación, educación y asistentes de sala (la única figura profesional que realmente tiene experiencia de las particulares dinámicas entre obras y visitantes).

Como hemos visto, no existe un medio o una herramienta física definitiva que pueda resolver positivamente la negociación entre conservación y acceso en los museos de arte contemporáneo, garantizando simultáneamente la completa protección y la comprensión de las obras.

Tras haber considerado la variedad de situaciones posibles, determinada por la variedad infinita de obras y de visitantes, cada uno con sus especificidades, debemos concluir que existen diferentes soluciones posibles, pero ninguna de estas puede funcionar si no es acompañada por una actividad constante de educación y formación del público sobre las necesidades conservativas de las obras de arte contemporáneo.

El público no entiende el concepto de fragilidad de las obras como es concebido por los conservadores y necesita ser formado sobre estos temas. Esta formación es útil no solo para proteger las obras, sino también para favorecer las posibilidades de comprensión de las obras por parte del público.

La educación es una forma de prevención, así como la prevención puede asumir una cara de educación. Sin un camino educativo que valore la producción artística contemporánea es muy difícil seguir conservando y preservando las obras de un acercamiento de tipo consumista hacia esta producción artística.

Al respecto, a final del capítulo cinco hemos querido valorar aquellas experiencias en las cuales la colaboración entre departamentos de conservación y de educación ha llevado a la realización de proyectos

compartidos, a través de los cuales los visitantes pudieran profundizar sobre las obras, conocer sus contenidos y sus procesos de creación, así como aprender su conservación y mantenimiento. En estas actividades, por ejemplo, las personas podían actuar o simular pequeñas tareas de cuidado de las obras, visitar los almacenes y los laboratorios de conservación, o dialogar con los conservadores.

Además, hemos también destacado cómo existen muchas experiencias desarrolladas en el sector de la conservación de arte contemporáneo que es indispensable llevar al público para contribuir en este proceso formativo: entre éstas los contenidos de las entrevistas con los artistas constituyen un tesoro de conocimientos no solo para los conservadores, sino también para los educadores y los curadores, y una potencial fuente de inspiración para el público.

Todas estas herramientas concurren en crear un substrato de informaciones y contenidos, que deben convertirse en la nutrición de base para hacer crecer una concepción más variada sobre la producción artística contemporánea y desarrollar un sentido de pertenencia, propiedad y corresponsabilidad colectiva hacia las colecciones de arte contemporáneo.

El sentido de pertenencia es fundamental para la conservación de las obras y la justifica, así como ser partícipes de un proceso de conservación puede incrementar ese mismo sentido de pertenencia.

La acción de cuidar algo implica necesariamente el desarrollo de una relación afectiva, donde el objeto de nuestra atención, cuanto más lo cuidamos, tanto más aumenta su valor. Es una acción a través de la cual aprendemos a conocer todas las particularidades del objeto de nuestra atención, y contemporáneamente tomamos conciencia de nosotros con relación a ese objeto. Cuidar un objeto, una obra de arte en este caso, presupone e incrementa un conocimiento del objeto en sí y de nosotros mismos. Es muy difícil cuidar algo que se desconoce.

A partir de esta conclusión, podemos afirmar que compartir los problemas de conservación con los visitantes contribuye a la creación de una conciencia y perspectiva diferente sobre las obras de arte contemporáneo. La “conservación en la era de la participación”⁶³⁶, con respecto a las obras de arte contemporáneo necesita pasar a la acción, e incluir actividades a través de las cuales el público comprenda realmente lo que implica la conservación y, a través de ésta, logre conocer realmente las obras de arte

⁶³⁶ Marçal Pereira, H. (2017) “Conservation in an era of participation”, en *Journal of the Institute of Conservation*, 40:2, 97-104 (p.97). DOI: 10.1080/19455224.2017.1319872

en sus identidades materiales y conceptuales, y sus correspondientes necesidades.

En fin, al hablar de público y de conservación de arte contemporáneo se llega inevitablemente a hablar de lo que constituye y se considera una obra de arte y de su valoración.

Las obras de arte contemporáneo pueden tener un impacto social y educativo muy elevado propiamente porque su valor no es algo dado por sentado y es continuamente debatido. La atribución de valor en sí es un proceso importante para la estimulación de un pensamiento crítico y, en una perspectiva mas amplia, para el desarrollo intelectual de nuestras sociedades. Por este motivo, no es un proceso que puede ser banalizado y reducido a opiniones y juicios desinformados o precipitados.

Para contrastar el relativismo interpretativo general que autoriza cualquier tipo de especulación estética y juicio de valor sobre las colecciones de arte contemporáneo, es necesario proponer narrativas variadas que partan por la especificidad de las obras, y ponerlas a disposición de todos.

La promoción y difusión de este enfoque sobre las obras, implica para los museos un cambio de perspectiva con respecto a la gestión de sus colecciones de arte contemporáneo y de los profesionales que trabajan con estas.

La cantidad de números de visitantes y de exposiciones programadas por museos y empresas, no garantizan el impacto social esperado si no se crean las condiciones para que las obras puedan “hablar” al público. Estas condiciones se concretan a través de las modalidades con las cuales las obras son expuestas y presentadas al público, en las modalidades con las cuales el público es informado sobre las normas del museo y sus estrategias de conservación, en los programas educativos y, sobretodo, en los recursos invertidos en la investigación, tanto sobre las obras como sobre el público.

La investigación está en principio en la base de cualquier actividad museística, tanto respecto a las obras como al público. Sin embargo, para muchas instituciones se ha convertido en un elemento totalmente adicional, porque requiere tiempo y recursos que nadie está dispuesto a invertir. Todos los recursos son destinados a organizar un número elevado de exposiciones, a transportar obras de un lado al otro del planeta, sin que esto tenga un impacto de tipo educativo en la sociedad. Lo que en cambio se obtiene es, por cierto, un impacto comercial.

Otro aspecto que además influye en la determinación de las condiciones que hemos mencionado como fundamentales para la promoción de un enfoque que parta de la especificidad de las obras, es la perspectiva sobre

los roles y funciones profesionales. Si cada profesional museístico queda encerrado en su campo de especialización, difícilmente se podrán realizar esas colaboraciones necesarias para el desarrollo de proyectos que pongan las obras y al público en el centro. Con esto se quiere decir que los profesionales de la educación y los curadores no pueden desinteresarse de los problemas conservativos, tanto como los conservadores no pueden desinteresarse del objetivo educativo implícito en la preservación de una colección museística y de las narrativas expositivas propuestas por los curadores.

La relación entre el público y las obras no es un destino final, más bien tiene que ser el punto de contacto y el objetivo motor de la colaboración entre perspectivas profesionales diferentes. Esto no es un objetivo sencillo, y presenta muchos desafíos. Sin embargo, como muchos desafíos, ofrece también muchas oportunidades inexploradas que vale la pena investigar.

Nota personal: Esta investigación doctoral ha sido antes que todo un viaje compuesto por varias etapas, con idas y vueltas, tanto físicas como intelectuales. En cuanto viaje, ha representado el descubrimiento de campos de estudio diferentes, y ha ofrecido la ocasión de profundizar y averiguar lo que constituía solo un conjunto de suposiciones.

Se ha recorrido un sendero difícil, representado por la continua pregunta entorno a lo que pasa entre el público y las obras. Sin embargo, esto ha determinado inevitablemente el descubrimiento y la apreciación de muchas plantas que crecen al lado de este sendero y le dan forma: la conservación de las obras, la educación y los estudios de público, y todas las experiencias maduradas en estos sectores a lo largo del tiempo.

Líneas futuras de investigación: de la teoría a la experimentación práctica.

Una periodista italiana, Concita de Gregorio, en una entrevista reciente ha evidenciado cómo los acontecimientos, cuando suceden, terminan de acontecer, no empiezan, aunque no hemos asistido a su gestación⁶³⁷ Igualmente, los mismos acontecimientos, vistos desde otra perspectiva, pueden formar parte de procesos más grandes, que todavía están en curso.

Como conclusión de esta tesis doctoral, podemos afirmar que esta investigación constituye un inicio a nivel teórico, que debería ser seguido en la práctica por la difusión y el desarrollo de proyectos de colaboración entre profesionales de conservación y educación.

Los desafíos puestos por la búsqueda de una armonía entre conservación y educación del público en los museos de arte contemporáneo se pueden convertir en grandes oportunidades. Se trata de oportunidades para expandir formas de pensamiento crítico tanto a nivel profesional, como de los públicos.

Como líneas futuras de investigación sería oportuno comprobar a través de experimentaciones en la práctica en qué modo los conocimientos de los conservadores pueden enriquecer la creación de proyectos educativos y en qué modo los conocimientos de los educadores pueden favorecer las acciones de conservación preventiva en el diseño de proyectos expositivos.

Además, se propone un estudio para el desarrollo de metodologías para entrevistar a los visitantes sobre su experiencia directa con las obras. La valoración de una pluralidad de voces que se enfrentan entorno al significado de una obra, que incluya tanto expertos del sector como el público, es importante para favorecer un proceso de democratización en la interpretación de la obra que parta por sus especificidades, y contribuya a contrastar una lectura unívoca y relativizada de sus significados.

Las entrevistas, a pesar de ser una herramienta de encuesta, constituyen también una modalidad a través de la cual se pueden estimular reflexiones en los entrevistados. La relación entre el público y las obras es una relación dinámica, donde el público es transformado por el encuentro con la obra y, al mismo tiempo, las interpretaciones de los visitantes pueden contribuir a

⁶³⁷ Video en el cual la periodista presenta su libro "Nella Notte", en la ocasión de la Feria del Libro de Turín, mayo 2009: <https://www.youtube.com/watch?v=65lwSvPonVc> [consulta 25 de febrero 2020].

la formulación de significados de la obra que deben ser preservados.

Asimismo, las consultas a los visitantes con respecto a su interpretación de las normas de comportamiento en los museos y con respecto a problemas conservativos, pueden estimular ese proceso de concientización entorno a las obras de arte contemporáneo que hemos procurado promover a través de este estudio.

Otra posibilidad de proyecto a realizar podría ser la organización de una conferencia o una serie de mesas redondas, a través de las cuales los profesionales pudieran experimentar encuentros con distintos públicos (jóvenes, personas mayores, profesionales de otras áreas, etc.) sobre la conservación de determinadas obras.

Con el mismo objetivo de la conferencia, lanzamos también la propuesta de una exposición enfocada en temas de conservación inherentes a una selección de obras de arte contemporáneo, a través de la cual el público pudiera explorar el concepto de fragilidad con relación a las obras, así como aprender los problemas teóricos detrás de los desafíos conservativos puestos por obras diferentes, o por la misma tipología de obra expuesta con modalidades diferentes.

Estas solo son algunas de las muchas propuestas de actuación posibles. Queda claro que ninguna de estas propuestas, así como la indispensable difusión de los proyectos que hemos procurado valorar en nuestro estudio, pueden funcionar si los profesionales museísticos, y en particular curadores, conservadores y educadores no abren sus perspectivas y no se centran en colaborar en la misma dirección, la de las obras y el público.

Conclusions:

The conclusions of this thesis are developed from the premise that works of art are collected, preserved and exhibited by museums so that they can enrich and culturally stimulate our societies. The social and educational function of the contemporary museum motivates the conservation and exhibition of the works of art.

From a theoretical point of view this assertion can be taken for granted, especially if one considers the transformations in the identity and functions of museum institutions over the past thirty years. In practice, however, these transformations are much slower than what is envisaged at the theoretical level, because they involve multifaceted awareness processes and changes in work dynamics, for which not all museums and professionals share the same motivations¹.

The need to preserve and exhibit contemporary artworks, so that they can be known and enjoyed by the public through exhibitions, also implies also the need to understand the factors influencing the relationship between the artworks and the public for whom they are destined.

This means bringing together the knowledge that has been developed both with respect to the specificities and needs of the artworks, and with respect to those of the public.

Having analysed different research approaches, between conservation, education, art history, museology and museography, it is clear that the needs of contemporary artworks and the public are interdependent and that this is particularly evident in the decision-making processes concerning the exhibition of these works.

If the artworks are not understood by the public, they have no *raison d'être* and, through an equivocal relationship, can be damaged voluntarily or involuntarily; if the professionals in charge of caring for the works are unaware of the public's needs in terms of understanding

¹ With regard to this, Marçal comments: “*While these efforts towards increasing participation in museums are clearly being implemented in curatorial and public programme departments, the same is yet to happen in conservation practice albeit with some exceptions*”. In: Marçal Pereira, H. (2017) “Conservation in an era of participation”, en *Journal of the Institute of Conservation*, 40:2, 97-104 (p.97). DOI: 10.1080/19455224.2017.1319872

the works, it is difficult for them to give meaning to the exhibition of the works and to their preservation strategies vis-à-vis the public.

The relationship of the public with contemporary artworks can have positive or negative effects, to the extent that there is the possibility of deepening understanding of these works, contrasting the processes of banalization of meaning by which they are frequently affected.

The public in contemporary art museums is faced with complex collections, in terms of the variety of contents, materials and techniques. However, in chapter 1 we learned how visitors experience the complexity of these collections in a context where the perspective on the specificity of each work is easily lost.

This context is characterized by an emphasis on exhibition proposals where the works are functional elements in the construction of broader narratives, and where it is not always possible to highlight the narrative incorporated in each artistic work.

There are two main aspects that, to a certain extent, contribute to the loss of value of the specificity of the work of art in contemporary art museums. One is the use of space, which takes shape in strongly characterised architectures, where the works are often subjected to the very narrative of the exhibition space and not vice versa; while the other aspect is related to the chronology and historical interpretations, and sees the contemporary artworks conceptually placed and flattened in an 'eternal present' with no proper distinctions one from another.

Visitors also experience contemporary artworks by browsing through a considerable number and variety of exhibitions. Museums are in a race to achieve high numbers of exhibitions and visitors, making it difficult to strike a balance between conservation and education.

The difficulty of harmonizing the quantity and quality of the exhibition has emerged many times during this research as an important issue that challenges the perspective of this thesis, focused on the relationship between the artworks and visitors. The more a museum wishes to present itself as "accessible" and increase the number of visitors to enhance its social impact, the more difficult it becomes to develop proposals in which this relationship can be valued. In many of the interviews conducted for this study, the problem of time and available resources, for both the development of educational activities and carrying out conservation duties, has been highlighted as a detrimental factor with respect to the construction of a positive relationship between artworks and visitors.

In this respect, it is essential to open the debate to the level of management and programming of museum institutions. If we want to obtain a social impact that is not only apparent and numerical, but corresponds to an intellectual growth of the public reached through the understanding of the works, it is essential to offer the necessary conditions for the study and research of these aspects, and for the development of informed activities in this direction.

Chapter 2 is to some extent a theoretical response to the issue of the loss of value of the specificity of individual works highlighted in chapter 1, and to the difficulty visitors have in understanding the works in such a complex and ambiguous exhibition context.

The understanding of contemporary artworks is linked to the possibility of knowing their material and conceptual specificities, to the understanding of the artist's intention, to the context in which they are exhibited and to the multiple levels of interpretation around these aspects. In this sense, after having examined the evolution of studies in the conservation of contemporary art, it is possible to affirm that these studies offer a unique perspective of analysis of the works, which could stimulate and facilitate the reading and understanding of the works by the visitors, because, as Miriam Clavir points out:

“(...) Conservation (...) can be said to essentialize the object: what is important, whether it is emotional or cognitive, is contained in or can be appreciated via the object”².

The perspective of conservation is open and inclusive, one which considers the artworks not only for their past life, privileged by the history of art, but also for their future life, and values the narrative incorporated in each artistic object.

However, the research presented in chapter 2 has also shown how, although studies in the field of contemporary art conservation have made great progress in the methodologies of analysis and study of works, there is an almost total lack of awareness of this on the part of the public.

Conservation, as a discipline, is associated by many people with the concept of preserving ancient works. In recent years, many museums and institutions with historical collections have developed activities to inform the public of their conservation and research activities regarding

² Clavir, M. (2009). *Social Contexts for Conservation: Time, Distance, and Voice in Museums and Galleries*. J.ACCR, vol.34, 2009, p. 3-9 (p.5).

the works. This aspect has not yet been sufficiently promoted with respect to contemporary art.

While there are positive experiences of some museums sharing conservation contents related to contemporary artworks, this is still an issue explored mainly by a few institutions with large human and financial resources. These are museums that, like the Tate Modern, the Reina Sofia, and the Pompidou, already have a strong international identity, and do not represent the reality in which many other institutions dedicated to contemporary art are actually working. The image that the public receives from the contemporary art sector continues to be trivialised by an exhibition and communication context where the work of research and in-depth study of the artworks does not appear or is totally inaccessible.

To disseminate these contents, it is important that conservators increase the dialogue with other professionals and share their investigations outside their own specific area of research, and particularly with the area of education, with curators and with the media. As has emerged through this study, conservators are asked to facilitate the exhibition of artworks in a context where these are subjected to expository narratives that depart from their particular meanings. Conservators, therefore, are key professionals in assessing and defending those aspects of the works that may be lost in the narrative established by the curators.

Chapter 3 highlighted the challenges posed by a lack of awareness of the specificity of types of public with regard to their relationship to contemporary artworks. While research in the field of visitor studies and museum education has made great strides, there is still no widespread focus on how the public deals with contemporary artworks; a focus that, in the education field, to some extent could correspond to the specialization of contemporary art conservation studies in the field of heritage conservation.

In order to respond to this theoretical gap, we have tried to assess and valorise the few significant experiences found. These are research projects that promote qualitative or mixed (quantitative and qualitative) surveys on the relationship between the public and contemporary artworks, based on studies in the fields of cognitive psychology, environmental psychology and sociology. These surveys are particularly useful to raise a greater awareness of the effects of the experience with artworks and exhibitions, both among the public and among museum professionals.

Furthermore, we have identified the possible factors that have a

particular influence on the public's difficulty in both the understanding and acceptance of contemporary artworks.

These include general factors, related to the visitors' expectations towards the museum and the real possibilities of physical, financial, intellectual and emotional access offered by the institution, and specific factors, related to the exhibition strategies for the works, which may affect their perception and interpretation by the visitors.

For example, the position of each work in the exhibition space influences the appreciation or underestimation of its material and conceptual meanings, as well as the strategies adopted by the museums with regard to the visitors' circulation. The manifestation of physical and intellectual fatigue in the exhibition itinerary influences the corresponding reception of material and conceptual artwork's meanings by the public.

Intellectual fatigue, in particular, can increase in the case of ambiguous displays, when the use of space between areas where it is possible to interact physically with the works, and areas where contact is not permitted, it is not clearly indicated. Each exhibition implies that the visitor enters into an intellectual process where, in order to understand the meaning of the artworks, first needs to learn the "rules of the game" proposed by the museum. In this study we have seen how in many cases these aspects are not clear and contribute to the difficulties of the visitors in establishing a meaningful relationship with the works.

Likewise, the link between contemporary art and the luxury market and high culture, and above all, its representation propagated by the media, has emerged as a source of mockery that devalues the work of contemporary artists, and influences the relationship of visitors with the works.

This complex relationship between the public and the artworks manifests itself through physical consequences in the form of damage to the works caused by the voluntary or involuntary misinteraction of the visitors. In chapter 4, we have classified these conservation problems and damages to the works on the basis of the possible visitor's motivations and have found that the problems can be both physical and conceptual.

The reasons behind the damage to contemporary artworks caused by the public, despite having a great variety of manifestations in terms of physical consequences,, are, in most cases, associated with a lack of understanding, either of the work itself, of the context in which it was made or of the exhibition space that hosts it.

This lack of understanding can determine both possible risks for visitors in the interaction with participatory artworks, and invasive behaviours towards the works, among which we have identified: acts of non-required participation with the works, an interaction of an aggressive or inappropriate type, an appropriation of the exhibition space for uses other than the experience of the works, involuntary accidents, and a rejection of the work of art *per se* and its value.

The rejection, in particular, can appear through acts of vandalism of various kinds, with very diverse consequences, from prank actions with temporary damage, to irreversible damage.

With regard to the work damage, and in particular with regard to those that are manifestations of vandalism against contemporary artworks, we have found that the studies in the field of jurisdiction have not yet been sufficiently developed and that, despite a few exceptions, the authors of these acts of vandalism do not suffer particular consequences or fines for damaging the works.

Compared to ancient works of art, the appraisal/valuation of contemporary artworks presents different problems and it is often thought that the damages can be more easily solved because the artist is still alive, or because the materials are more "recent".

The development of legal studies in this field, vandalism against contemporary artworks, potentially represents an indispensable response to the lack of respect for contemporary artworks and a step towards the appreciation and recognition of the artistic research conducted by many contemporary artists.

Through the analysis reported in chapter 4 on the diverse damages to the artworks caused by the public, we have also found that the artworks can suffer from a "conceptual deterioration", which we attribute to the processes of trivialisation activated by the media that report the physical damage caused to the works. The way in which journalists report on the works of art contributes to questioning the value of the artists' work and generates a cycle of devaluation: the more the value of the works is questioned or trivialized by the media, the less attention the public will pay to the interaction with artistic objects whose value is not recognized. The more the public is involved in accidents with contemporary artworks, the more the press will continue to report them in a non-serious way.

In the press articles considered in this study, we have verified how the most frequent information is limited to the insurance value of the works,

and that the works are presented in a strongly caricatured way. Nothing suggests that there are also deep contents behind the artists' work, other than what has been reported solely with the will to provoke or impress the public.

This aspect demonstrates the need for conservators and museum professionals to be prepared to communicate with the press, and above all the urgency of disseminating and promoting to the media the research on the artworks that is being conducted by the museums. The objective would be to disseminate more contents, to contrast the kind of sensationalist information that flatten the meaning of the works and of the museum.

The conservation of artworks is not only an action of physical preservation, but it is also a matter of pursuing the preservation of their cultural meaning and significance³. If this is affected by wrong forms of communication, it is necessary to collaborate with the professionals who may have an impact on the dissemination of the meaning of the artworks and promote the development of multiple interpretations of the works.

Finally, in chapter 5 we have identified some aspects that could improve and facilitate the relationship and interaction between visitors and artworks. In particular, we can conclude that museum professionals need to merge their specialized perspectives with a more comprehensive view, in order to develop a shared vision regarding the tools needed to improve the relationship between the public and contemporary artworks.

Bringing together the specialised perspectives of conservators, educators, curators and other professionals in the field is essential both in the complex process of exhibiting the works and in the specific design of measures that can regulate the type of interaction visitors can have with the artworks or with the space that hosts them.

Among the measures adopted by the museums to regulate the interaction between visitors and artworks we have found as potentially ambiguous and problematic the behaviour rules for the public; these

³ *“From preserving objects to preserving cultural significance. This is not quite the same as preserving “physical, conceptual, historical and aesthetic considerations. Preserving cultural significance is harder, because “respect for the integrity of the property” focuses on object, but cultural significance focuses on the people”.* In: Clavir, M. (2009). *Social Contexts for Conservation: Time, Distance, and Voice in Museums and Galleries*. J.ACCR, vol.34, 2009, p. 3-9 (p.6).

often differ not only from one institution to another, but also from exhibition to exhibition, or from one gallery to another, generating interpretative challenges for the visitors. Likewise, the different strategies adopted by museums with respect to the use of barriers to protect the artworks can challenge the interpretation about the material and conceptual aspects of the works that the barriers are seeking to protect.

Although the physical barriers, and also the written "do not touch" barriers used by museums, represent means designed to block voluntary or involuntary physical interaction, they also inevitably constitute mediation tools between the public and the works. This is why the use of barriers needs to be studied through an in-depth joint research conducted by conservation and education professionals, and gallery assistants (the only professionals having a tangible experience of the particular dynamics between the visitors and the artworks).

As seen in this research, there is no definitive physical tool or recipe that can positively resolve the negotiation between conservation and access in contemporary art museums, guaranteeing both the complete protection and understanding of the works.

Having considered the variety of situations determined by an almost infinite variety of works and visitors, each with its specificities, we have to conclude that there are different possible solutions, but none of these works unless accompanied by education and mediation initiatives, through which to train the public on the conservation needs of contemporary art.

The public does not understand the concept of fragility in relation to contemporary artworks as conceived by conservators and needs to be informed on these issues. These contents are useful not only to protect the works, but also to enhance the public's understanding of the works.

Education is a form of prevention, just as prevention can take on an educational role. Without an educational path that valorises the contemporary artistic research and production, it becomes very difficult to preserve the artworks from the consumerist use from which they often suffer in the exhibition context.

In this respect, at the end of chapter 5 we wanted to assess those experiences in which the collaboration between conservation and education departments has led to the realization of shared projects, through which visitors could learn more about the artworks, their contents and their creation processes, as well as learn about

conservation and maintenance. In these activities, for example, people could act out or simulate small tasks related to the care and documentation of the artworks, visit the museum depots and conservation laboratories, or dialogue with the conservators.

Furthermore, we have highlighted how there are many experiences and contents developed in the field of contemporary art conservation, which can become important resources also for the public: among these, the interviews with the artists constitute a treasure trove of knowledge not only for conservators, but also for educators and curators, and a potential source of inspiration for the public.

These tools contribute to the creation a substrate of information and content, which should become the basic nourishment to grow a more varied conception of contemporary artistic production and to develop a sense of belonging, ownership and collective co-responsibility towards contemporary art collections.

The sense of belonging is fundamental to the conservation of artworks and justifies it, just as being part of a conservation process can increase that same sense of belonging.

The action of taking care of something necessarily implies the development of an affective relationship, where the object of our attention increases in value the more we care for it. It is an action through which we learn to know all the particularities of the object of our attention, and at the same time we become aware of ourselves in relation to that object. Taking care of an object, a work of art in this case, presupposes and increases a knowledge of the object itself and of ourselves. It is very difficult to take care of something that is unknown.

From this conclusion, we say that sharing conservation issues with visitors contributes to the creation of a different awareness and perspective on contemporary artworks. "Conservation in the age of participation"⁴, with respect to contemporary artworks, needs to translate into action, and include activities through which the public truly understands what conservation entails and, through this, truly gets to know the works of art in terms of their material and conceptual identities, and their corresponding needs.

⁴ Marçal Pereira, H. (2017) "Conservation in an era of participation", en *Journal of the Institute of Conservation*, 40:2, 97-104 (p.97). DOI: 10.1080/19455224.2017.1319872

Finally, when we talk about the public and the conservation of contemporary art, we inevitably come to talk about what constitutes and is considered a work of art and how it is valued.

Contemporary works of art can have a very high social and educational impact in their own right because their value is not taken for granted and is continually debated. Value attribution itself is an important process for the stimulation of critical thinking and, in a broader perspective, for the intellectual development of our societies. For this reason, it is not a process that can be trivialised and reduced to uninformed or hasty opinions and judgements.

To contrast the general interpretative relativism that authorises any kind of aesthetic speculation and value judgment on contemporary art collections, it is necessary to propose varied narratives based on the specificity of the works and make them available to everyone.

The promotion and dissemination of this approach to works of art implies a change of perspective for museums with regard to the management of their contemporary art collections and the professionals who work with them.

The number of visitors and exhibitions scheduled by museums and companies do not guarantee the expected social impact if the conditions are not created for the works to "speak" to the public. These conditions are created through the ways in which the works are exhibited and presented to the public, in the ways in which the public is informed about the museum's rules and its conservation strategies, in the educational programmes and, above all, in the resources invested in research, both on the artworks and on the public's perceptions.

Research is in principle at the heart of any museum activity, both with regard to the artworks and the public. However, for many institutions it has become a totally additional element, because it requires time and resources in which few are willing to invest. All the resources are used to organize a large number of exhibitions, to transport works from one side of the planet to the other, without this having an educational impact on society. What we get instead is, of course, a commercial impact.

Another aspect that also contributes to these conditions, and one that is fundamental for the promotion of an approach that starts from the specificity of the works, is the perspective of professional roles and functions. If each museum/gallery professional remains locked into his or her field of specialization, it will be difficult to achieve the collaboration necessary for the development of projects that place the works and the

public at the centre. This means that education professionals and curators cannot be disinterested in conservation problems, just as conservators cannot be disinterested in the educational objectives implicit in the preservation of a museum/gallery collection and the exhibition narratives proposed by the curators.

The relationship between the audience and the works of art is not a final destination, but rather it has to be the point of contact, the focal point and the driving force behind collaboration between different professional perspectives. This is not a simple objective, and it presents many challenges. However, like many challenges, it also offers many unexplored opportunities that are worth investigating.

Personal note: This doctoral research was first and foremost a journey made up of several stages, with both physical and intellectual journeys. As a journey, it has represented the discovery of different fields of study and has offered the opportunity to go deeper and find out what constituted initially only a set of assumptions.

A difficult path has been followed, represented by the continuous questioning about what happens between the public and the artworks. However, this has inevitably determined the discovery and appreciation of many plants that grow alongside this path and give it shape: the conservation of works, the education and study of the public, and all the experiences matured in these sectors over time.

Future lines of research: from theory to practical experimentation

An Italian journalist, Concita de Gregorio, in a recent interview has stated that each event, when manifesting itself, it is not actually starting in that moment, rather it is already at the end of its journey. Similarly, the same events, seen from another perspective, can be part of larger processes, which are still in progress⁵.

As a conclusion of this doctoral thesis, we can say that this research constitutes both the end of a path, and the beginning of another one, which should be followed in practice by the dissemination and development of collaborative projects between conservation and education professionals.

The challenges posed by the search for a harmony between conservation and public education in contemporary art museums can be transformed into great opportunities to expand forms of critical thinking among both museum professionals and visitors.

As future lines of research, it would be interesting to verify through a more practical experimentation how the knowledge of conservators can enrich the creation of educational projects and how the knowledge of educators can favour preventive conservation actions in the design of exhibition projects.

In addition, a study is proposed for the development of methodologies to interview visitors about their direct experience with the artworks. The evaluation of a plurality of voices that confront the meaning of a work, including both experts in the sector and the public, is important to promote a process of democratisation in the interpretation of the artwork that starts with its specificities, and contributes to contrasting a univocal and relativized reading of its meanings.

Interviews, despite being a survey tool, are also a modality through which reflections can be stimulated in the interviewees. The relationship between the visitors and the artworks is a dynamic one, where the public is transformed by the encounter with the work and, at the same time, the visitors' interpretations can contribute to the formulation of meanings of the work that should be preserved.

⁵ Video where the journalist presents her book "Nella Notte", with the occasion of the Book Fair in Turin, may 2009: <https://www.youtube.com/watch?v=65lwSvPonVc> [accessed February, 25th, 2020].

In addition, consultation with visitors regarding their interpretation of the rules of behaviour in museums, and regarding conservation issues, can stimulate that process of awareness around contemporary artworks that we have sought to promote through this study.

Another possibility of project to be carried out could be the organization of a conference or a series of round tables, through which professionals could experience meetings with different audiences (young people, elderly people, professionals from other areas, etc.) on the conservation of a selection of contemporary artworks.

With the same objective of the conference, we also prospect the launch of proposals of an exhibition focused on conservation issues related to a selection of contemporary artworks, through which the public could explore the concept of fragility in relation to the works, as well as learn the theoretical problems behind the conservation challenges posed by different works, or by the same typology of work exhibited in different ways.

These are just some of the many possible proposals for action. It is clear that none of these proposals, as well as the indispensable dissemination of the projects that we have tried to valorise in our study, can work if museum professionals, and in particular conservators, curators, and educators do not open up their perspectives and focus on collaborating in the same direction, that of the artworks and the public.

Bibliografía referenciada:

LIBROS

Altshuler, B. (2005). *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*. Princeton University Press.

Altshuler, B. (2008). *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History, Volume 1: 1863-1959*. London: Phaidon Press.

Altshuler, B. (2013). *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, Volume 2: 1962-2002*. London: Phaidon Press.

Angelucci, S. (Ed.). (1994). *Arte Contemporanea, Conservazione e Restauro, Contributi al Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea*. Fiesole: Nardini Editore.

Beccaria, M. (2002). *Bruna Esposito*. Milano: Charta.

Belting, H. et al. (2013). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge MA: The MIT Press.

Benjamin, W. (2000). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.

Bianchini, S. y Verhagen, E. (2016). *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Bishop, C. (2006). *Participation, Documents of Contemporary Art series*. Cambridge: The M.I.T. Press.

Bishop, C. (2013). *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books.

Bonami, F. y Frisa, M.L. (2003). *Sogni e conflitti: la dittatura dello spettatore: 50esima esposizione internazionale d'arte: la Biennale di Venezia* [catálogo]. Venezia: Marsilio, La Biennale di Venezia.

Bonami, F., Rodrigues Widholm, J. y Van Eck, T. (2005). *Universal experience: art, life, and the tourist's eye*. [catálogo de exposición, Chicago, Museum of Contemporary Art, 12 febrero-5 junio 2005]. Chicago: Museum of Contemporary Art.

- Bourdieu, P. (2001). "Las Formas del Capital" en *Poder Derecho y Clases Sociales*. Sevilla: Desclée, pp. 131-164.
- Brandi, C. (1963). *Teoria del restauro*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Buskirk, M. (2003). *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge, MA and London: MIT Press.
- Candlin, F. (2010). *Art, Museums and Touch*. Manchester University Press.
- Chiantore, O. y Rava, A. (2005). *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milano: Electa.
- Clavir, M. (2002). *Preserving what is valued: museums, conservation, and first nations*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- Conservation and Access: Contributions to the 2008 IIC Congress, London. Para más información sobre el programa de la conferencia, comentado a continuación en esta sección, véase: <https://www.iiconservation.org/congress/2008london/programme> [consulta: 28 de junio de 2019]
- Corzo, M.A. (Ed.). (1999). *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Cossío, S., Ikella, A., Carlos Rico, J. (Ed.) (2009). *La exposición de obras de arte. Reflexiones de una historiadora, un artista y un arquitecto*. Madrid: Silex.
- Cox, G. y Lund, J. (2016). *The Contemporary Condition. Introductory thoughts on Contemporaneity and Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press.
- Danto, A.C. (2012). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- De Micheli, M. (1988). *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano: Feltrinelli.
- Depocas, A., J. Ippolito, y C. Jones (eds.) (2003). *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, y Montreal: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology.
http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pub_index.html
[consulta: 24 de julio de 2019]
- Dewey, J. (1980). *Art as Experience*. New York: Perigee Books – The Berkeley Publishing Group.
- Díaz Cuyás, J. et al. (2009). *Encuentros De Pamplona 1972. Fin De Fiesta Del Arte Experimental*. [catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía, 27 octubre 2009-22 febrero 2010] Otras informaciones en línea sobre la exposición se pueden encontrar en:

- <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/encuentros-pamplona-1972-fin-fiesta-arte-experimental> [consulta: 17 de julio de 2019]
- Friedman, K. (Ed.) (1998). *The Fluxus Reader*. Academy Editions, John Wiley & Son Ltd. ISBN-10: 0471978582
- Gamboni, D. (1997). *The destruction of art: iconoclasm and vandalism since the French Revolution*. London: Reaktion Books.
- Green, C. y Gardner, A. (2016). *Biennials, Triennials and Documenta. The exhibitions that created contemporary art*. Malden, MA: Wiley Blackwell.
- Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*. New York: Jorge Pinto Books.
- Hummelen, I. y Sillé, D. (eds.) (1999). *Modern Art: Who Cares?* Amsterdam: The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage.
- Idema, J. (2014). *Como visitar un museo de arte, y convertir tu visita en una experiencia gratificante*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- IIC 2008. Conservation and Access. Contributions to the London Congress 15-19 September 2008*. Ed. David Saunders, Joyuce H. Townsend, Sally Woodcock. Londres: Archetype, 2008.
- Jorge Luis Marzo, J.L. et al (2013). *No tocar, por favor: el museo como incidente*. Vitoria: Artium. <https://notocarporfavor.wordpress.com/2013/08/07/no-tocar-por-favor-ya-en-formato-de-libro/> [consulta: 24 de enero de 2020]
- Kubler, G. (1976). *La forma del tiempo*. Torino: Einaudi.
- Learner, T., Rivenc, R., Richardson E. (2011). *From Start to Finish: De Wain Valentine's Gray Column*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute. https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/from_start_2finish.pdf [consulta: 23 de julio de 2019]
- León, A. (1988). *El Museo: Teoría, Praxis Y Utopía*. Madrid: Catedra.
- Lésper, A. (2016). *El fraude del arte contemporáneo*. Bogotá: Panamerica Formas e Impresos.
- Libro de resúmenes del congreso AIC, American Institute for Conservation for Historic & Artistic Works, 2012. *Connecting to Conservation: Outreach & Advocacy*. <https://www.culturalheritage.org/docs/default-source/periodicals/2012-annual-meeting-abstracts.pdf?sfvrsn=4> [consulta: 30 de junio de 2019]
- Llamas Pacheco, R. (2014). *Arte contemporáneo y restauración o como investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Editorial Tecnos.

- Llamas Pacheco, R.; Alapont Ramón, JL. (2020). *Emerge 2018.III jornadas de investigación emergente en conservación y restauración de patrimonio*. Editorial Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/138760>
- Llorente, J.P. (1998). *Cathedrals of Urban modernity: The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*. Aldershot, En: Ashgate Publishing.
- Llorente, J.P. (2008). *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*. Gijón: Ediciones Trea.
- Lord, B. (2002). *The Manual of Museum Exhibitions*. Walnut Creek: Altamira Press.
- Marotta, A. (2010). *Atlante dei musei contemporanei*. Milano: Skira.
- Martinez, R. y De Corral, M. (ed.). (2005). *La Biennale di Venezia. 51ª International art exhibition. Always a Little Further*. Venezia: Marsilio-Fondazione La Biennale di Venezia.
- Martini, F. y Martini, V. (2011). *Just another exhibition. Histories and politics of biennials*. Milano: Postmedia Books.
- Meyer, R. (2013) *What was contemporary art?*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Mundici, C. y Rava, A. (2013). *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*. Milano: Skira.
- Muñoz Viñas, S. (2004). *Teoría Contemporánea de la Restauración*, Madrid: Editorial Síntesis.
- Muñoz Viñas, S. (2013). *Contemporary theory of conservation*. New York: Routledge.
- Nardi, E. (2011). *Shapes and Messages of the Museum*. Milano: Franco Angeli.
- Nardi, E., Angelini, C. y Wintzerith, S. (eds) (2014). "Change of Perspective - (New) ideas for presenting museum objects" en *ICOM Education 25, CECA Committee for Education and Cultural Action*. Roma: Edizioni Nuova Cultura
- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC.
- Palopoli, A. (ed.) (2017). *Nature Forever. Piero Gilardi*. Roma: Quodlibet.
- Pietromarchi, B. (ed.) (2017). *Bruna Esposito. e così sia.../Amen*. Imola: Manfredi Editore.
- Pitman, B. y Cochran Hirzy, E. (2011). *Ignite the Power of Art. Advancing Engagement in Museums*. New Haven: Yale University Press
<https://dma.org/ignite-power-art-advancing-visitor-engagement-museums>
 [consulta: 20 de julio de 2019]

- Putnam, J. (2001). *Art and Artifact. The Museum as Medium*. New York: Thames & Hudson.
- Pye, E. (2008). *The power of touch. Handling Objects in Museum and Heritage Context*. University College London: Institute of Archaeology Publications.
- Ritchart, R. et al (2011). *Making Thinking Visible*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Ruge, A. (2008). (ICTOP) *Museum Professions – a European frame of reference*, <http://ictop.org/resources/guidelines-programmes/> [consulta: 14 de diciembre de 2019]
- Scholte, T. y Wharton, G. (eds.) (2011). *Inside Installations*. Amsterdam: University of Amsterdam Press.
- Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.
- Smith, T. (2009). *What is Contemporary Art?* The University of Chicago Press.
- Stallabrass, J. (2006). *Contemporary Art. A very short introduction*. New York: Oxford University Press Inc.
- Van Oosten, T. et al., (2011). *PUR Facts: conservation of polyurethane foam in art and design*. Amsterdam University Press.
- VV. AA. *Authenticity in Transition. Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation*. International Conference. 1-2 de diciembre 2014. NECCAR: The Network for the Conservation of Contemporary Art Research, University of Glasgow, Glasgow School of Art. Libro de resúmenes.
- VV.AA. *SBMK Summit. Summit on (inter)national collaboration. Acting in Contemporary Art Conservation*. Amsterdam, 14-16 de noviembre de 2018. University of Amsterdam, Cultural Heritage Agency of the Netherlands. Libro de resúmenes.
- VV.AA. *The Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture* (Tate Modern, 18-19 de octubre 2007) <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08> [consulta: 26 de enero de 2019]
- Ward, O. (2014). *Ways of Looking. How to Experience Contemporary Art*. Londres: Laurence King Publishing Ltd.
- Warner, M. (2002). *Public and Counterpublics*. New York: Zone Books.
- Wharton, G. (2012). *The Painted King: Art, Activism, & Authenticity in Hawai'i*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Williams, E. (Ed.). (2013). "The Public Face of Conservation" en *Playing to the Galleries and Engaging New Audiences. The Public Face of Conservation. Conference held in Williamsburg, Virginia*. London: Archetype Publications.

TESIS DOCTORALES

De Santiago Restoy, C.I. (1999). *Los Museos de Arte Moderno y Contemporáneo: historia, programas y desarrollos actuales*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/201> [consulta: 20 de marzo de 2019]

Forrest, R. (2015). *Design Factors in the Museum Visitor Experience*. Tesis doctoral. University of Queensland. <https://espace.library.uq.edu.au/view/UQ:348658> y <https://doi.org/10.14264/uql.2015.296> [consulta: 22 de noviembre de 2019]

Garaycochea Cannon, G. (2013). *Museos de arte contemporáneo*. Trabajo Final de Máster. Universidad de Chile, http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/114078/Tesis%20Guido%20Garaycochea_08-03-2013.pdf;sequence=1 [consulta: 29 enero 2019]

Montolio Debón, M.P. (2017). *Híbridos fotográficos en el arte contemporáneo. Un estudio para su conservación*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica Valencia.

Petrelli, V. (2016). *La conservazione dell'Arte Contemporanea: problematiche e nuovi apporti teorici e metodologici*. Trabajo Final de Máster. Venezia: Università Ca'Foscari. <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/9751/804049-1199856.pdf?sequence=2> [consulta: 23 de junio de 2019]

Sousa, M.A. (2015). *De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen. Un dilema en la conservación del arte contemporáneo*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica Valencia.

Valentini, F. (2014). *Teorie della conservazione dell'arte contemporanea*. Tesis doctoral. Roma: Università degli Studi Roma Tre. <http://dspace-roma3.caspar.it/bitstream/2307/3905/1/Tesi.pdf> [consulta: 23 de junio de 2019]

Vanrell, A. (2005). *Nuevas estrategias para la conservación de colecciones de arte con elementos tecnológicos: propuestas metodológicas de humanidades digitales*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

CAPITULOS DE LIBROS

Altshuler, B. (2005). "Collecting the New: A Historical Introduction" en *Collecting the New. Museums and Contemporary Art*, editores. Princeton University Press.

Arrieta Urtizberea, I. (2014). "Públicos y museos: entre la democracia cultural y la mercantilización del patrimonio" en *La sociedad ante los museos: públicos, usuarios y comunidades locales*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal

Herriko Unibertsitatea. P. 9-28.

Arrieta Urtizbera, I. (2015). "El complicado arte de exponer" en id. *El desafío de exponer. Procesos y retos museográficos*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, p. 11-21.

Benedetti, J., Fuk. (2018) "Le carte di Maria Lai. Un'opera e uno strumento educativo per l'arte e l'architettura" en Bilotta, S., Branchesi, L. y Curzi, V. (eds.) *Io capisco solo l'arte antica. Educare, Apprendere e interpretare al MAXXI*. Roma: Fondazione MAXXI, p. 74 – 81.

Bilotta, S. (2018). "Custodire il fuoco, non adorare la cenere. Una scelta di metodo" en Bilotta, S., Branchesi, L. y Curzi, V. (eds.) *Io capisco solo l'arte antica. Educare, Apprendere e interpretare al MAXXI*. Roma: Fondazione MAXXI, p. 42-51.

Bonnie Pitman, Ellen Hirzy. (Ed.). (2011) "A collaborative workplace". En: *Ignite the Power of Art. Advancing Engagement in Museums*. Dallas Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London. p. 125-127.

Bonnie Pitman, Ellen Hirzy. (Ed.). (2011) "How visitor cluster merge". En: *Ignite the Power of Art. Advancing Engagement in Museums* Ed. Bonnie Pitman, Ellen Hirzy. Dallas Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, p. 88-91.

Candlin, F. (2004). "Don't Touch! Hands off! Art, blindness and the conservation of expertise" en Pye, E. (2007). *The power of touch*, Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

Cozzi, G. (2018). "Progettare e Riprogettare. La pratica educativa al MAXXI" en Bilotta, S., Branchesi, L. y Curzi, V. (eds.) *Io capisco solo l'arte antica. Educare, Apprendere e interpretare al MAXXI*. Roma: Fondazione MAXXI, p. 66-73.

Davidson, L. (2017). "Comprendiendo la experiencia del visitante a través de la investigación cualitativa" en *Publicaciones Digitales ENCRyM*. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11167> [consulta: 31 de julio de 2019]

Filipovic, E., Van Hal, M. y Øvstebø, S. (2010). "Biennialogy" en *The Biennial Reader. An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art/The Bergen Biennial Conference*. Filipovic, E., Van Hal, M., Ovstebø, S. (Eds.). Bergen Kunsthall. p. 13-25.

Hoffman, S. M. (2011) "Seismic Shifts, Inside and Out", en *Ignite the Power of Art. Advancing Engagement in Museums*. Ed. Bonnie Pitman, Ellen Hirzy. Dallas Museum of Art, Yale University Press, New Haven, p. 114.

Huhtamo, E. (2015) "Museums, Interactivity, and the task of Exhibition Anthropology" en Henning, M., *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Media*. Oxford: Wiley Blackwell.

Ikella, A. (2009). "La pintura del Espacio" en Cossío, S., Ikella, A., Rico, J.C. (eds) *La exposición de obras de arte. Reflexiones de una historiadora, un artista y un arquitecto*. Madrid: Silex Ediciones, p. 41-96.

Jones, C. (2004). *Seeing Double: Emulation In Theory And Practice The Erl King Case Study*. Variable Media Network, Solomon R. Guggenheim Museum. Presentado en: the Electronic Media Group. Annual Meeting of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works Portland, Oregon. June 14, 2004.
<https://pdfs.semanticscholar.org/759c/46bb0d859b5c6d0c88f123c0e9c1d882f563.pdf> [consulta: 20 de julio de 2019]

Kopytoff, I. (1986). "The Cultural Biography of Things" en Igor Kopytoff (Ed.) *The Social Life of Things*. Cambridge University Press, p. 64-91.

Mancusi – Ungaro, C. (1999). "Original Intent: the artist's voice" en *Modern art, who cares? An interdisciplinary project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute of Cultural Heritage.

Moomaw, K. (2016). "Collecting participatory art at the Denver Art Museum", *Studies in Conservation*, Vol 61, supplement 2: *Saving the now. Crossing boundaries to conserve contemporary works*. IIC 2016. Los Angeles Congress Preprints, p. 130-136.

Morelli, M. (2018). "Nel museo e oltre: inclusione e partecipazione" en Bilotta, S., Branchesi, L. y Curzi, V. (eds.) *Io capisco solo l'arte antica. Educare, Apprendere e interpretare al MAXXI*. Roma: Fondazione MAXXI, p. 52-57.

Mosquera, G. (2013). "Beyond Anthropophagy: Art, Internationalization and Cultural Dynamics" en *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Belting, H., Buddienseg, A. y Weibel, P. Cambridge, MA. The MIT Press <http://archive.summeracademy.at/media/pdf/pdf776.pdf> [consulta: 21 de enero de 2019]

Napolitano, S. (2018). "Educare allo spazio costruito". en Bilotta, S., Branchesi, L. y Curzi, V. (eds.) *Io capisco solo l'arte antica. Educare, Apprendere e interpretare al MAXXI*. Roma: Fondazione MAXXI, p.58-65.

Newman, B. (1990). "A conversation: Barnett Newman and Thomas B. Hess" en *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, O'Neill, J.P. New York: Knopf, p. 280.

Pérez Castellanos, L. (2016). "Estudios de públicos. Definición, áreas de aplicación y escalas" en *Publicaciones Digitales ENCRyM* <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/9117> [consulta: 31 de julio de 2019]

Pérez Castellanos, L. (2017). "Introducción al volumen" en *Publicaciones*

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11163>
[consulta: 31 de julio de 2019]

Peters, R. y Romanek, D. (2008). "Approaches to access: factors and variables". En: *IIC 2008. Conservation and Access. Contributions to the London Congress 15-19 September 2008*. Ed. David Saunders, Joyuce H. Townsend, Sally Woodcock. Londres: Archetype.

Practices in Contemporary Art. A report for Engage Scotland Commissioned and funded by the Scottish Arts Council. Dr Heather Lynch May 2006. <http://www.scottisharts.org.uk/resources/publications/research/pdf/RES22%20Engage%20Scotland%20final%20report.pdf> [consulta: 18 de septiembre de 2019]

Pye, E. (2007). "Understanding objects: the role of touch in conservation" en Pye, E. (2007). *The power of touch*, Walnut Creek, CA: Left Coast Press, Chapter 7.

Pye, E. (2008) "The benefits of access through handling outweigh the risks". En: *IIC 2008. Conservation and Access. Contributions to the London Congress 15-19 September 2008*. Ed. David Saunders, Joyuce H. Townsend, Sally Woodcock. Londres: Archetype.

Rava, A. et al., (2004) "The Restoration of a Group of Works of Art by Piero Gilardi" en *Modern Art, New Museum: Contributions to the IIC Bilbao Congress, 13- 17 September 2004*. Preprints. International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. p.160-164.

Rivenc, R., van Basten, N. y Learner, T. (2017). "In condensed form: The *Artist Dialogues* series at the Getty Conservation Institute" en *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints* (Copenhagen, 4-8 September 2017) ed. Bridgland, J. Paris: International Council of Museums.

Rosas Mantecón, A. (2017). "Públicos: historia y contemporaneidad" en *Publicaciones Digitales ENCRyM*. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11164>
[consulta: 31 de julio de 2019]

Rubiales Fuentes, P. (2014). "El conflicto entre el montaje expositivo y la intencionalidad del artista" en *15° Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 21-30.

Schmilchuk, G. (2017). "Dos caras de una moneda. Evaluar exposiciones y museos / conocer los públicos" en *Publicaciones Digitales ENCRyM*. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11165>
[consulta: 31 de julio de 2019]

Schwartzman, M. (2016). "The Gravity of Art: On Carsten Höller's Untitled (Slide), 2011" en *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary*

Art, Bianchini, S., Verhagen, E. Cambridge, MA: The MIT Press, p. 531-541.

Spence, C. (2007). "Making sense of touch: a multisensory approach to the perception of objects". En: Pye, Elizabeth 2008). Ed. *The power of touch. Handling Objects in Museum and Heritage Context*. University College London Institute of Archaeology Publications. Left Coast Press. Walnut Creek, Calif.

Stringari, C. (2003). "Beyond "Conservative": The Conservator's Role in Variable Media Preservation", En: *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, Depocas, A., J. Ippolito, y C. Jones (eds.). New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, y Montreal: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. p. 55-59. <http://www.variablemedia.net/pdf/Stringari.pdf> [consulta: 23 de junio de 2019]

Sturman, S. (1999). "Necessary Dialogue: the artist as a partner in conservation", en *Modern art, who cares? An interdisciplinary project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute of Cultural Heritage, p.393-396.

Temkin, A. (1999). "Strange Fruit" en Corzo, M.A. (ed.) *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, p. 45-50.

The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art, © 1999, Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage. <https://sbmk.nl/source/documents/decision-making-model.pdf> [consulta: 2 de agosto de 2019]. Publicado también en: Hummelen, I. y Sillé, D. (eds.) (1999). *Modern Art: Who Cares?* Amsterdam: The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, p. 164-172.

Vanrell Vellosillo, A. (2018). "Asking Specific Questions in order to Share Appropriate Responses for the Conservation of Contemporary Art". En: *Sharing Conservation Decisions. Current Issues and Future Strategies*, A. Heritage y J. Copithorne, (ed.), ICCROM. p. 35-41. https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-05/sharing_conservation_decisions_2018_web.pdf [consulta: 22 de diciembre 2019]

Wharton, G. (2005). "The Challenges of Conserving Contemporary Art" en *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*. Altshuler, B. (Ed.) Princeton University Press, p. 163-178.

Wharton, G. (2015). "Artist Intentions and the Conservation of Contemporary Art" en *Objects Specialty Group Postprints*, Volume Twenty-Two. Washington D.C.: American Institute for Conservation, p. 1-12.

Wing, A., Giachritsis, Roberts, R. (2007). *Weighing up the value of touch*. En: Pye, Elizabeth (2008). Ed. *The power of touch. Handling Objects in Museum and Heritage Context*. University College London Institute of Archaeology Publications. Left Coast Press. Walnut Creek, Calif, p. 31-44.

Wood, C. (2016). "Robert Morris's *Bodyspacemotionthings*: Participation Renacted" en *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*, Bianchini, S., Verhagen, E. Cambridge, MA: The MIT Press: The MIT Press, p. 449-457.

Zuazúa de Loresecha, B. (2016). "Análisis cronológico de la evolución de los estudios de públicos en México y el mundo. Una visión introductoria" en *Estudios sobre Público de Museos. Públicos y Museos: ¿Qué hemos aprendido? Publicaciones Digitales ENCRyM*, Vol. I, p. 46-74. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/9117> [consulta: 31 de julio de 2019]

ARTÍCULOS EN REVISTAS ESPECIALIZADAS

"Doris Salcedo – Shibboleth" (2007) en *Signs*. <http://signsjournal.org/doris-salcedo-shibboleth-2007/> [consulta: 31 de agosto de 2019]

Alberro, A. (2009). "Periodising Contemporary Art" en *Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence, Proceedings of the 32nd Congress of the International Committee for the History of Art*, Anderson, J. Melbourne University Press, p. 961-965.

<http://www.columbia.edu/cu/arhistory/faculty/Alberro/Periodising-Contemporary-Art.pdf>. [consulta: 28 de enero de 2019]

Barker, R. et al. (2018). "Mark Rothko: *Untitled (Black on Maroon)*" en *CeROArt, Four study days in Contemporary Conservation. Vandalism and Art*. <http://journals.openedition.org/ceroart/5697> [consulta: 6 de agosto de 2019]

Barker, R., Ormsby, B. y Smithen, P. (2014). "The construction of a representative sample for Mark Rothko's *Untitled (Black on Maroon)* (1958)" en *ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints, Melbourne, 15–19 September 2014*, Bridgland, J. Paris: International Council of Museums. <https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=cf4ce884-6555-4329-86b6-06766cf02360> [consulta: 6 de agosto de 2019]

Beerkens, L. y Seymour, K. (2018). "Presentation" en *CeROArt*. <http://journals.openedition.org/ceroart/5460>. [consulta: 3 de agosto de 2019]

Belting, H. (2012). "Contemporary Art and the museum in the Global Age" en *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Vol. 1, No. 2. pp. 16-30.

www.disputatio.eu | ISSN: 2254-0601 | Salamanca-Madrid.
https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/124358/1/1.-_Belting-Contemporary_Art.pdf. [consulta: 28 de enero de 2019]

Berkeens, L. (2016). "Side by side: old and new standards in conservation of modern art. A comparative study on 20 years of modern art conservation practice" en *Studies in Conservation*, Vol 61, supplement 2: *Saving the now. Crossing boundaries to conserve contemporary works. IIC 2016*. Los Angeles Congress Preprints, p. 12-16.

Bianchin, S., (2012). "Arte Contemporanea. "Survival" di Piero Gilardi. Materiali e problemi conservativi" en *Kermes*, Año 25, N. 88, p. 61-67.

Bishop, C. (2004). "Antagonism and relational aesthetics" en *Revista October*, Vol. 110, p. 51-79.

Bishop, C. (2005). "The social turn: collaboration and its discontents" en *Revista Artforum*, Vol. 44, N. 6, P. 178.

Bishop, C. (2014). "The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney" en *Dance Research Journal*, Vol. 46, N. 3, p. 63-76.

Bitgood, S. (2015). "How Pelicans Fly And Visitors Walk" en *Jacksonville State University InterpNEWS*, Sept-Oct Issue.

Bjerregaard, P. (2014). "Dissolving objects: Museums, atmosphere and the creation of presence" en *Emotion, Space and Society*. Vol 15. <http://dx.doi.org/10.1016/j.emospa.2014.05.002>.

Burgos Barrantes, B. (2009-2010). "Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico" en *Recensiones Bibliográficas. Revista museos.es* nº 5-6. http://ccfib.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev05-06/Recension_Lorente.pdf [consulta: 21 de enero de 2019]

Candlin, F. (2017). "Rehabilitating unauthorised touch or why museum visitors touch the exhibits" en *The Senses and Society*, Vol. 12, N. 3, p. 251-266 <https://doi.org/10.1080/17458927.2017.1367485> [consulta: 17 de julio de 2019]

Clavir, M. (2009). "Social Contexts for Conservation: Time, Distance, and Voice in Museums and Galleries", en *Journal of the Canadian Association for Conservation*, Vol. 34, p. 3-9.

Constantine, M. (1998). *Preserving the Legacy of 20th Century Art*. The Getty Conservation Institute Newsletter 13.2 Summer 1998. Disponible en: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/13_2/feature1.html [consulta: 24 de julio de 2019]

Daigle, C. (2008). "Lingering at the threshold between word and image" en *Tate Etc.*, N. 13, Summer. <https://www.tate.org.uk/context->

comment/articles/lingering-threshold-between-word-and-image [consulta: 9 de agosto de 2019]

Danto, A. (1964). "The Artworld" en *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, p. 571-584.
https://www.jstor.org/stable/2022937?seq=1#metadata_info_tab_contents
[consulta: 7 de diciembre de 2019]

Davey, G. (2005). "What is Museum Fatigue?" en *Visitor Studies Today*, Vol. 8, N. 3. p. 17-21.

De Sousa-Júnior, M.A., Llamas-Pacheco, R. (2019). "La representación social del sujeto en el diálogo con el artista y el conservador de arte contemporáneo" en *Arte, Individuo, y Sociedad*, Vol. 31, N. 2, p. 261-276.
<http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.58843>
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/58843/4564456549450>
[consulta: 16 de diciembre de 2019]

Filipovic, E. (2005). "The Global White Cube" en *Oncurating, Politics of Display*, Issue 22. <http://www.on-curating.org/issue-22-43/the-global-white-cube.html#.XE9-r62h21s> [consulta: 28 de enero de 2019]

Floe, H. (2014). "Everything Was Getting Smashed': Three Case Studies of Play and Participation, 1965-71" en *Tate Papers*, N. 22, Autumn. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/everything-was-getting-smashed-three-case-studies-of-play-and-participation-1965-71>
[consulta: 26 de agosto de 2019]

Garca Fernández-Villa, S. y San Andrés Moya, M. (2006) "Problemática asociada a la conservación de los materiales plásticos de moldeo" en *Patina*, Vol. 2, N. 1, p. 65-74.

Garde López, V., Varela Agüí, E. (2009) "¿Al servicio de la sociedad y de su desarrollo? El Laboratorio Permanente de Público de Museos: una herramienta de gestión." En *Museos.es* 5-6/2009-2010, p. 210.
<http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/mes/revista-n-5-6-2009-2010/novedadesmus.html> [consulta: 1 de agosto de 2019]..

Gartus, A., Klemer, N. y Leder, H. (2015). "The effects of visual context and individual differences on perception and evaluation of modern art and graffiti art" en *Acta Psychologica*, Vol. 156, p. 64-76.

Gilman, B.J. (1916). "Museum Fatigue" en *The Scientific Monthly*, Vol. 2, No. 1, p. 62-74 <https://www.jstor.org/stable/6127> [consulta: 15 de noviembre de 2019]

Gombrich, E.H. (1964). "Exhibitionship" en *The Atlantic*, Vol. 2013, p. 77-8
<https://gombrich.co.uk/papers-and-articles/>

<https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc14.pdf>
[consulta: 28 de enero de 2019]

Gombrich, E.H. (2003). "Sobre la interpretación de la obra de arte. El qué, el por qué y el cómo" en *RA. Revista de Arquitectura*, Universidad de Navarra, junio, Vol. 5, p. 13-20. <https://gombrich.co.uk/papers-and-articles/>

Grant, S. y Morris, R. (2008). "Simon Grant interviews Robert Morris" en *Tate Etc.*, Vol. 14, Autumno. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-14-autumn-2008/simon-grant-interviews-robert-morris> [consulta: 22 de agosto de 2019]

Gridley, M.H. (2016). "Muriel Verbeeck, There is nothing more practical than a good theory: Conceptual tools for conservation practice" en *IIC*. <https://www.iiconservation.org/congress/2016losangeles/blog/457> [consulta: 14 de agosto de 2019]

Harris, J. (2007). "Connecting the three C's: collecting, conservation and collaboration" en *International review of African American art*, Vol. 21, n. 4, p. 2-80.

Hill Stoner, J. (1985). "Ascertaining the artist's intent through discussion, documentation and careful observation" en *The international Journal of Museum Management and Curatorship*, Vol. 4, p. 87-92. <https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc32.pdf>
[consulta: 28 de enero de 2019]

Jaukkuri, M. (1997). "The spectator in the multiple scenes of contemporary art" en *Kiasma Magazine, N.O.*, <https://kiasma.fi/kiasma-lehti/0.php?lang=en&id=4> [consulta: 11 de diciembre de 2019]

Krauss, R. (1990). "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum" en *October*, Vol. 54 (Autumn 1990), p. 3-17. <http://www.jstor.org/stable/778666>
[consulta: 27 de enero de 2019]

Labud, G. y Vogel, H.H., (2010). "La conservazione della tecnologia elettronica nell'arte: una questione urgente" en *Venezia, VIII Congresso Nazionale IGIC, Lo Stato dell'Arte*.

Llamas-Pacheco, R. (2017). "Intención artística, conservación y mutación en la obra de arte actual: una aproximación hermenéutica" en *Ge-Conservación, S.1*, N.12, p. 45-54. <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/348>.
[consulta: 23 de junio de 2019]

Llamas-Pacheco, R. (2018). "The Ephemeral, the Essential and the Material in the Conservation of Contemporary Art: Decision-Making for the Conservation of a Work of Art Made with Butterfly Wings", en *Studies in Conservation*, vol. 63, no. 8: 441-449, DOI: 10.1080/00393630.2018.1501960.

Mancusi Ungaro, C. (2009). "A personal Reflection" en *Modern and Contemporary Art – New Conservation Challenges, Conflicts and Considerations*.

Conservation Perspectives, The GCI Newsletter, Fall. https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/pdf/v24n2.pdf [consulta: 23 de junio de 2019]

Marçal Pererira H. (2017). "Conservation in an era of participation" en *Journal of the Institute of Conservation*, 40:2, p. 97-104, DOI: 10.1080/19455224.2017.1319872.

Markevičius, T. et al. (2018). "Atmospheric Monatomic Oxygen System For Non-Contact Nanoscale Cleaning Of Vandalized 20th - 21st Century Modern and Contemporary Artworks" en *CeROArt* <http://journals.openedition.org/ceroart/5722> [consulta: 7 de agosto de 2019]

McDougall, A. (2013). "Place and Collaboration: Contemporary Art Curation Within Historic Sites" en *Desearch*, Issue 3. <http://www.desearch.co.uk/home/category-2013/20-place-and-collaboration-contemporary-art-curation-within-historic-sites-by-ashleigh-mcdougall> [consulta: 19 de abril de 2019]

Meyer Schapiro, Janson, H.W. y Gombrich, E.H. (1970). "Criteria of Periodization in the History of European Art" en *New Literary History*. Vol. 1, No. 2, p. 113-125. DOI: 10.2307/468623. <https://www.jstor.org/stable/468623> [consulta: 20 de enero 2019]

Miller, S.K., Banks, B.A., & Waters, D.L. (2004). "Atomic Oxygen Treatment and Its Effect on a Variety of Artist's Media". En: <https://pdfs.semanticscholar.org/29f0/ad419af4553b9ec32a8fa280adbdfa0ffdcc.pdf> [consulta: 7 de agosto de 2019]

Muller, L. (2008). "Towards an oral history of new media art" en *The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology*. <http://www.fondation-langlois.org/pdf/e/towards-an-oral-history.pdf> . [consulta: 24 de julio de 2019]

Newman, A., Goulding, A. y Whitehead, C. (2014). "Contemporary visual art and the construction of identity: maintenance and revision processes in older adults" en *International Journal of Heritage Studies*, Vol. 20, N. 4, p. 432-453, DOI: 10.1080/13527258.2013.771792 <https://doi.org/10.1080/13527258.2013.771792> [consulta: 17 de julio de 2019]

Ormsby, B. et al. (2014). "The removal of graffiti ink from Mark Rothko's *Untitled (Black on Maroon)*, 1958. A collaborative approach" en *ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints, Melbourne, 15-19 September 2014*, Bridgland, J. Paris: International Council of Museums. <https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=29b488c5-a131-4b7f-8b3d-d3d394303bc4> [consulta: 6 de agosto de 2019]

Pachucki, M.C. (2012). "Classifying quality: Cognition, interaction, and status

appraisal of art museums” en *Poetics* 40, Vol. 1, p. 67-90.

Panozzo, A. y Escudero, S. (2015). “Identidad de los museos de arte contemporáneo. Entre el patrimonio y el mercado” en *Conserva, Revista de Conservación, Restauración y Patrimonio*, N° 20, 2015, Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), Chile. p. 43-53. http://www.cncr.gob.cl/611/articles-57154_archivo_06.pdf [consulta: 27 de junio de 2019]

Peters, R. y Romanek, D. (2008). “Approaches to Access: Factors and Variables” en *Studies in Conservation*, 53, suplement 1, p. 1-6.

Rava, A. (2000). “Ricerche e Interventi sul restauro dell’arte contemporanea. Il progetto Raffaello 1999 INCCA” en *Kermes*, Año 23, N. 38, p. 50-60.

Rava, A. (2015) “La conservazione di opere in poliuretano espanso. Il lavoro di Piero Gilardi” en *Kermes*, Año 28, N. 98, p. 14-22.

Rava, A. (2015) “Restaurare l’arte contemporanea?” en *Kermes*, Año 28, N. 98, p. 7.

Regan, F. (2013) “Museum Atmospherics: The Role of the Exhibition Environment in the Visitor Experience” en *Visitor Studies*, Vol. 16, N. 2, p. 201-216, DOI: 10.1080/10645578.2013.827023 [consulta: 18 de noviembre de 2019]

Ritchhart, R. (2007). “Cultivating a Culture of Thinking in Museums” en *Journal of Museum Education*, Vol. 32, N. 2, p.137-154.

Ritchhart, R. y Perkins, D.N. (2008). “Making Thinking Visible” en *Educational Leadership*, Vol. 65, N. 5, p. 57-61.

Sheen, A. (2013). “The Art of collaboration: Contemporary Art in Historic sites”. <https://lizzib.com/wp-content/uploads/2016/11/Annabel-Sheen-Contemporary-art-at-historic-sites.pdf> [consulta: 19 de abril de 2019]

Sitzia, E. (2016). “Narrative Theories and Learning in Contemporary Art Museums: A Theoretical Exploration” en *Between the Discursive and the immersive. Curating Research in the 21st Century Art Museum*, *Stedelijk Studies*, N. 4, Spring. <https://stedelijkstudies.com/journal/narrative-theories-learning-contemporary-art-museums-theoretical-exploration/> [consulta: 1 de diciembre de 2019]

Smith, J.K., Wolf, L.F., (1996). “Museum visitor preferences and intentions in constructing aesthetic experience” en *The Metropolitan Museum of Art, Education, Poetics*, Vol. 24, p. 219-238.

Tröndle, M., Kirchberg, V. y Tschacher W. (2014). “Is This Art? An Experimental Study on Visitors' Judgement of Contemporary Art” en *Cultural Sociology*. DOI: 10.1177/1749975513507243

<http://cus.sagepub.com/content/early/2014/04/07/1749975513507243>
[consulta: 30 de noviembre de 2019]

Verbeeck, M. (2016). "There is nothing more practical than a good theory: Conceptual tools for conservation practice" en *Studies in Conservation* Vol. 61, S2, p. 233-240.

Warner, M. (2002). "Publics and Counterpublics". *Public Culture* 14(1), 49-90 (p. 59). <https://www.muse.jhu.edu/article/26277>. [consulta: 18 de enero de 2020].

Weerdenburg, S. et al. (2018). "The many forms of 'vandalism' in relation to modern art" en *CeROArt* <http://journals.openedition.org/ceroart/5646> [consulta: 3 de agosto de 2019]

Westerman, J. (2016) "Robert Morris exhibition, Tate Gallery, 1971; Bodyspacemotionthings, Tate Modern, 2009" en *Performance At Tate: Into the Space of Art*. Tate Research Publication. <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris> [consulta: 22 de agosto de 2019]

Wharton, G. (2008). "Dynamics of Participatory Conservation: The Kamehameha Sculpture Project" en *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol. 47, p. 159-173. <http://glennwharton.net/wp-content/uploads/2015/07/Wharton-Participatory-Conservation.pdf> [consulta: 30 de junio de 2019]

Wharton, G. (2009). "INCCA: A Model for Conserving Contemporary Art". The Getty Conservation Institute Newsletter 24.2 (Fall 2009). https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/24_2/incca.html [consulta: 25 de abril de 2019]

Williams, M.J. (2009). "Framing Art Vandalism: A Proposal to Address Violence Against Art" en *74 Brook. L. Rev.*, p. 581 - 631 <https://brooklynworks.brooklaw.edu/blr/vol74/iss2/9> [consulta: 3 de agosto de 2019]

Windsor, M. (2011). "Art of Interaction: A Theoretical Examination of Carsten Höller's Test Site" en *Tate Papers*, N.15, Spring. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site> [consulta: 17 de agosto de 2019]

ARTICULOS DE PRENSA/DIARIOS

"Africa's Tate Modern' – Cape Town's Zeitz-Mocaa gallery opens" (2017) en *The*

Guardian. <https://www.theguardian.com/travel/2017/sep/21/cape-town-zeitz-mocaa-art-museum-africa-open-september-2017> [consulta: 20 de marzo de 2019]

“Aristocrat's anger at Versailles Murakami 'manga' show” (2010) en *The BBC*. <https://www.bbc.com/news/world-europe-11615040> [consulta: 19 de abril de 2019]

“Artista destruye obra de Ai Weiwei” (2014) en *Esferapública*. <https://esferapublica.org/nfblog/artista-destruye-obra-de-ai-weiwei-para-protestar-por-politicas-de-un-museo/> [consulta: 14 de agosto de 2019]

“Defacing Rothko painting 'not vandalism’”(2012) en *The BBC*. <https://www.bbc.co.uk/news/uk-england-london-19866004> [consulta: 12 septiembre 2018]

“French court tries woman for kissing painting” (2007) en *Today*. http://www.today.com/id/21211300/ns/today-today_entertainment/t/french-court-tries-woman-kissing-painting/#.W5IAZa1aZsM [consulta: 14 septiembre 2018]

“French woman leaves lipstick kiss on \$2M artwork” (2007) en *The CBC Art*. <https://www.cbc.ca/news/entertainment/french-woman-leaves-lipstick-kiss-on-2m-artwork-1.663749> [consulta: 14 septiembre 2018]

“More visitors hurt in Tate's hole” (2007) en *The BBC*. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7112960.stm> [consulta: 31 de agosto de 2019]

“Parents of Child Who Climbed on \$10m Tate Modern Sculpture Hit Back” (2014) en *Huffington Post*. https://www.huffingtonpost.co.uk/2014/01/31/tate-modern-sculpture-par_n_4701588.html?guccounter=1 [consulta: 17 de julio de 2019]

“Patrons fall for Tate Modern's fissure installation” (2007) en *The CBC Art*. <https://www.cbc.ca/news/entertainment/patrons-fall-for-tate-modern-s-fissure-installation-1.678413> [consulta: 31 de agosto de 2019]

“Robert Morris, minimalist sculptor whose ‘interactive’ 1971 show at the Tate had to be closed down after a spate of injuries among over-exuberant visitors – obituary” (2018) en *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/obituaries/2018/12/05/robert-morris-minimalist-sculptor-whose-interactive-1971-show/> . [consulta: 21 de agosto de 2019]

“Robert Morris's Bodyspacemotionthings at Tate Modern” (2009) en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2009/apr/06/tate-robert-morris-bodyspacemotionthings> [consulta: 24 de agosto de 2019]

“Tate egg protester faces life ban” (2001) en *The BBC*. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1706637.stm> [consulta: 9 de agosto de 2019]

“Woman fined for kissing painting” (2007) en *The BBC*. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7098707.stm> [consulta: 14 septiembre 2018]

Allan, P. (2007). “Art lover faces fine for kissing painting” en *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/1558265/Art-lover-faces-fine-for-kissing-painting.html> [consulta: 14 septiembre 2018]

Anthony, A. (2014). “Banksi: the artist who’s driven to the Wall” en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/theobserver/2014/apr/20/observer-profile-banksy-street-art> [consulta: 30 de junio de 2019]

Arifa Akbar (2008). “Charles Saatchi: a blessing or a curse for young artists?. A trio of new 'Saatchi Sensations' has been chosen. But does this guarantee a dazzling future?” en *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/charles-saatchi-a-blessing-or-a-curse-for-young-artists-846244.html> [consulta: 24 de febrero de 2019]

Barber, L. (2006). “Go down the slippery slope. Interview” en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/oct/08/art3> [consulta: 18 de agosto de 2019]

Brown, M. (2013). “Man jailed for two years for vandalising £5m Rothko at Tate Modern” en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/dec/13/mark-rothko-vandal-jailed> [consulta: 12 septiembre 2018]

Brown, M. (2018). “Holed up: man falls into art installation of 8ft hole painted black” en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/aug/21/holed-up-man-falls-into-art-installation-of-8ft-hole-painted-black> [consulta: 17 de agosto de 2019]

Burgess, K. (2018). “Visitor falls into Sir Anish Kapoor’s Descent into Limbo” en *The Times*. <https://www.thetimes.co.uk/article/visitor-falls-into-sir-anish-kapoor-s-descent-into-limbo-83kqpxxb3> [consulta: 14 de agosto de 2019]

Cassandro, D. (2017). “Il grande remix della Galleria nazionale di Roma” en *Internazionale*. <https://www.internazionale.it/opinione/daniele-cassandro/2017/01/22/galleria-nazionale-roma> [consulta: 26 de junio de 2019]

Dagen, P. (2012). “Joana Vasconcelos: Versailles-review” en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/culture/2012/jul/03/joana-vasconcelos->

versaille-feminism-review [consulta: 19 de abril de 2019]

Davies, L. (2008). "Koons brings kitsch to Versailles" en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jul/03/art2> . [consulta: 19 de abril de 2019]

De Carolis, P. (2007). "Londra, 15 feriti per l'opera d'arte La «crepa» che mette nei guai la Tate. Lunga 167 metri, i visitatori ci cadono dentro. Però l'affluenza è record" en *Corriere della Sera*. https://www.corriere.it/cronache/07_novembre_29/incidenti_crepa_2d0cdf14-9e4c-11dc-9968-0003ba99c53b.shtml. [consulta: 31 de agosto de 2019]

Guarino, B. (2016). "A 90-year-old woman defaced a \$116,000 piece of art. She's calling it a 'reworking'" en *Washington Post*. https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2016/08/04/a-90-year-old-woman-defaced-a-116000-piece-of-art-shes-calling-it-a-reworking/?noredirect=on&utm_term=.d31bc15a26ee [consulta: 25 septiembre 2018]

Hauser, C. (2017) "Kusama Infinity Room Reopens at Hirshhorn Exhibition After Sculpture Damage" en *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2017/02/28/arts/design/hirshhorn-museum-sculpture-damaged.html> [consulta: 17 de julio de 2019]

Hewett, I. y Birkett, D. (2014). "Should children be banned from museums?. Ivan Hewett and Dea Birkett debate whether young children should be allowed in museums at all" en *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/culture/museums/10644502/Should-children-be-banned-from-museums.html> [consulta: 17 de julio de 2019]

Huggler, J. (2016). "91-Year-old woman fills in crossword at museum - only to discover it was a £60,000 artwork" en *The Telegraph* <https://www.telegraph.co.uk/news/2016/07/14/91-year-old-woman-fills-in-crossword-at-museum---only-to-discove/> [consulta: 25 septiembre 2018]

Irvine, C. (2008). "Jeff Koons exhibition at Versailles draws criticism" en *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/france/2774812/Jeff-Koons-exhibition-at-Versailles-draws-criticism.html> [consulta: 26 de junio de 2019]

Josephs, J. (2014). "Ai Weiwei vase smashed in Florida protest" en The BBC. <https://www.bbc.com/news/av/world-us-canada-26247468/ai-weiwei-vase-smashed-in-florida-protest> [consulta: 9 de agosto de 2019]

Larcan, L. (2008). "Ragni, celle e sculture sospese. Il mondo al femminile di Bourgeois" en *La Repubblica* http://www.repubblica.it/2008/10/sezioni/arte/recensioni/bourgeois-capodimonte/bourgeois-capodimonte/bourgeois-capodimonte.html?refresh_ce

[consulta: 26 de junio de 2019]

McGlowv, M. (2001). "Protester eggs Turner light show" en *The Evening Standard*. <https://www.standard.co.uk/news/protester-eggs-turner-light-show-6335112.html> [consulta: 9 de agosto de 2019]

Miller, M.E. (2014) "Maximo Caminero's Million-Dollar Attack on the Miami Art World" en *Miami New Times*. <https://www.miaminewtimes.com/arts/maximo-camineros-million-dollar-attack-on-the-miami-art-world-6395188> . [consulta: 14 de agosto de 2019]

Moore-Bridger, B. (2007). "Tate Modern crack claims 15 victims" en *The Evening Standard*. <https://www.standard.co.uk/arts/tate-modern-crack-claims-15-victims-6693006.html> [consulta: 31 de agosto de 2019]

Needham, A. (2015). "Jeff Koons on his Gazing Ball Paintings: 'It's not about copying'" en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/09/jeff-koons-gazing-ball-paintings-its-not-about-copying>. [consulta: 10 septiembre 2018]

O'Neill, S. (2006). "Art or accident waiting to happen? The helter-skelter at Tate Modern that allows visitors to hurtle from the fifth floor may be a slippery slope to disaster" en *The Times*. <https://www.thetimes.co.uk/article/art-or-accident-waiting-to-happen-smjlc9s5f26> [consulta: 18 de agosto de 2019]

Quinn, B. (2007). "Crowds are suffering for their art at the Tate Modern" en *The Times*. <https://www.thetimes.co.uk/article/crowds-are-suffering-for-their-art-at-the-tate-modern-w6mvsnlclcx> [consulta: 31 de agosto de 2019]

Quinn, B. (2009). "Tate Modern perfects the art of living dangerously. Revived 70s show leaves 23 with minor injuries despite health and safety makeover of 'Bodyspacemotionthings'" en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/12/tate-modern-robert-morris-injuries> [consulta: 24 de agosto de 2019]

Quinn, B., (2012). "Man who defaced Tate Modern's Rothko canvas says he's added value" en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/08/defaced-tate-modern-rothko> [consulta: 10 septiembre 2018]

Searle, A. (2013). "Do It: the art of instructions" en *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/09/do-it-manchester-festival> [consulta: 23 de febrero de 2019]

Serra, M. (2016). "Violencia de Numero" en *La Vanguardia* <https://www.lavanguardia.com/cultura/20160723/403410114216/violencia-de-numero.html> [consulta: 25 septiembre 2018]

Sharp, R. (2007). "Woman sues Tate Modern over slide injury" en *The Evening Standard*, 26 de febrero

de.<https://www.standard.co.uk/go/london/exhibitions/woman-sues-tate-modern-over-slide-injury-7209664.html> [consulta: 18 de agosto de 2019]

Snow, S. (1996). "Arts and entertainment reports from The Times, national and international news services and the nation's press" en *The Los Angeles Time*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-08-08-ca-32347-story.html>. [consulta: 9 de agosto de 2019]

Suarez de Jesús, C. (2016). "Maximo Caminero, Artist Who Smashed Ai Weiwei Vase, Returns to the Miami Art Scene" en *Miami New Times*. <https://www.miaminewtimes.com/arts/maximo-caminero-artist-who-smashed-ai-weiwei-vase-returns-to-the-miami-art-scene-8881052> [consulta: 14 de agosto de 2019]

Taylor, K. (2014). "Parenting faux-pas? Couple lets kids climb all over multimillion-dollar Tate sculpture" en *The Globe and Mail*. <https://www.theglobeandmail.com/life/parenting/tate-tiff-pits-art-snoobs-against-indolent-parents-whos-to-blame/article16570457/> [consulta: 17 de julio de 2019]

Vartanian, H. (2014). "Video of Man Smashing Ai Weiwei Vase Emerges" en *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/110056/video-of-man-smashing-ai-weiwei-vase-emerges/> [consulta: 14 de agosto de 2019]

Walsh, M. (1999). "It was 5 years ago today: When Damien Hirst put a sheep in his tank" en *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/it-was-5-years-ago-today-when-damien-hirst-put-a-sheep-in-his-tank-1089375.html> [consulta: 7 de agosto de 2019]

Ximenez De Sandoval, P. (2017). "Los Ángeles" en *El País*. https://elpais.com/internacional/2017/07/14/mundo_global/1500061229_687146.html [consulta: 25 septiembre 2018]

ARTICULOS DE REVISTAS Y WEB DE ARTE

"100 Days - 100 Guests" (1997) en *Universes in Universe, Documenta X*. http://universes-in-universe.de/doc/e_ver.htm [consulta: 24 de febrero de 2019]

"Elderly Woman Solves Crossword Puzzle Artwork, Then Claims To Own The Copyright" (2015) en *Artforum*. <https://www.artforum.com/news/elderly-woman-solves-crossword-puzzle-artwork-then-claims-to-own-the-copyright-62642> [consulta: 14 septiembre 2018]

"Louise Bourgeois a Capodimonte" (2008) en *Arte.it. The map of art in Italy*. <http://www.arte.it/notizie/italia/louise-bourgeois-a-capodimonte-2445>

[consulta: 26 de junio de 2019]

“Sabine Vogel: The Torture of Enlightenment” (1997) en *Universes in Universe, Documenta X*. http://universes-in-universe.de/doc/e_vogel.htm [consulta: 24 de febrero de 2019]

Angeleti, V. (2018). “White supremacist messages and paint spread outside Rothko Chapel in Houston” en *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/news/rothko-chapel-vandalised-with-white-supremacist-messages> [consulta: 21 de agosto de 2019]

Blackman, M. (2018). “Zeitz Mocaa: Africa’s private ‘Tate Modern’ must do more for its public” en *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/comment/africa-s-private-tate-modern-must-do-more-for-its-public> [consulta: 20 de marzo de 2019]

Boucher, B. (2017). “Selfie-Taker Smashes Yayoi Kusama Pumpkin, Just Days Into Hirshhorn Show” en *Artnet*. <https://news.artnet.com/exhibitions/selfie-smashes-kusama-pumpkin-hirshhorn-museum-873071>[consulta: 17 de julio de 2019]

Bravo, D. M.-R. (2018). "Doris Salcedo, Shibboleth" in *Smarthistory*. <https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth-2/> [consulta: 31 de agosto de 2019]

Buck, L. (2000). “Martin Creed” en *Artforum*, Vol. 38, no.6, February.

Buffenstein, A. (2015). “Public Outrage Erupts in France Over Anish Kapoor Vagina Sculpture at Versailles” en *Artnet*. <https://news.artnet.com/art-world/anish-kapoor-versailles-sculpture-vagina-305659> [consulta: 16 de agosto de 2019]

Caruso, A. (2016). “Kentridge, quando l’arte riesce dove la politica fallisce” en *Inside Art*. <https://insideart.eu/2016/04/22/kentridge-quando-larte-riesce-dove-la-politica-fallisce/> [consulta: 27 de junio de 2019]

Cascone, S. (2018). “A Man Fell Into Anish Kapoor’s Installation of a Bottomless Pit at a Portugal Museum” en *Artnet*. <https://news.artnet.com/art-world/man-injured-falling-into-anish-kapoor-hole-1335176> [consulta: 17 de agosto de 2019]

Da Silva, J. (2018). “Man hospitalised after falling in Anish Kapoor installation” en *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/news/man-hospitalised-after-falling-in-anish-kapoor-installation> [consulta: 17 de agosto de 2019]

Holloway, K. (2019). “This Is Your Brain On Art” en *Museum Hack* <https://museumhack.com/brain-on-art/> [consulta: 20 de noviembre de 2019]

Introducción de Catherine David en la guía breve de Documenta X, distribuida

como informaciones a la prensa. (1997) En *Universes in Universe, Documenta X*. http://www.universes-in-universe.de/doc/e_press.htm, [consulta: 23 de febrero de 2019]

Morris, R (1966). "Notes on Sculpture II" en *Artforum*, October, p. 20–23.

Muñoz-Alonso, L. (2016). "\$80 Million Andy Warhol Elvis Painting Elbowed at SFMOMA" en *Artnet*. <https://news.artnet.com/exhibitions/visitor-sfmoma-elbows-andy-warhol-painting-511838> [consulta: 14 de agosto de 2019]

Noronha, E. (2010). "Museos de Arte Contemporáneo: una estrategia de abordaje" en *Interartive.com* <https://interartive.org/2010/01/museocontemporaneo> [consulta: 17 de marzo de 2019]

Richman-Abdou, K. (2017). "Art History: What is Contemporary Art?" en *My Modern Met*. <https://mymodernmet.com/what-is-contemporary-art-definition/> [consulta: 8 de febrero de 2019]

Smits, L. (2018). "Jeff Koons' Broken Artwork and Tactile Desire" en *Medieval and Early Modern Studies, Modern and Contemporary Studies, Leiden Arts in Society Blog, Universiteit Leiden*. <https://www.leidenartsinsocietyblog.nl/articles/jeff-koons-broken-artwork-and-tactile-desire> [consulta: 17 de julio de 2019]

Steinhauer, J. (2014). "Ai Weiwei Responds to Vase Dropper" en *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/110081/ai-weiwei-responds-to-vase-dropper/> [consulta: 9 de agosto de 2019]

Tarbox, W. (2018). "Between Two Senses: Franz West's Invitation To Look And Touch" en *Frieze Magazine*. <https://frieze.com/article/between-two-senses-franz-wests-invitation-look-and-touch> [consulta: 26 de enero de 2020]

Vanduffel, D. (2018). "Jeff Koons' Gazing Ball is Damaged in Nieuwe Kerk" en *Artedependence*. <https://www.artdependence.com/articles/jeff-koons-gazing-ball-is-damaged-in-nieuwe-kerk/> [consulta: 14 septiembre 2018]

Vartanian, H. (2014). "Artist Smashes Ai Weiwei Vase to Protest Museum's Snub of Local" en *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/109783/artist-smashes-ai-weiwei-vase-to-protest-museums-snub-of-local-artists/> [consulta: 9 de agosto de 2019]

Voon, C. (2017). "Museumgoer Breaks a Kusama Pumpkin, Allegedly in Pursuit of a Selfie" en *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/361452/museumgoer-breaks-a-kusama-pumpkin-allegedly-in-pursuit-of-a-selfie/> [consulta: 17 de julio de 2017]

Voon, C. (2018). "Clumsy Churchgoer Destroys Jeff Koons 'Gazing Ball' by Touching It" en *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/436913/jeff-koons-gazing-ball-destroyed/> [consulta: 14 septiembre 2018]

REVISTAS Y FUENTES “GENERALISTAS”

“Please do (not) touch the art” (2016) en *Psychology and Neuroscience. Psychology Department. Colby College.* <https://psych-neuro.com/2016/04/28/please-do-not-touch-the-art/> [consulta: 17 de julio de 2019]

Blumberg, N. (s. f.). “What’s the Difference Between Modern and Contemporary Art?” en *Encyclopaedia Britannica.* <https://www.britannica.com/story/whats-the-difference-between-modern-and-contemporary-art> [consulta: 8 de febrero de 2019]

Bozarello, D. et al. (2016). “Proyecto Tinta: La Obra de Arte va en Busca de Espectador” en *2 Jornadas estudiantiles de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales* (Universidad Nacional de la Plata, 6 y 7 de octubre de 2016) http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56595/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consulta: 16 de septiembre de 2019]

Cartwright, J. (2015). “The Man Who Tore The Tate In Two: Stuart Smith on making Doris Salcedo’s Shibboleth a reality” en *It’s Nice That.* <https://www.itsnicethat.com/features/the-man-who-tore-the-tate-in-two-stuart-smith-on-making-doris-salcedos-shibboleth-a-reality>. [consulta: 30 de agosto de 2019]

Furman, A. (2017). “Yayoi Kusama Made the Ultimate Instagram Exhibit” en *The Cut.* <https://www.thecut.com/2017/02/yayoi-kusama-infinity-mirrors-ultimate-instagram-exhibit.html> [consulta: 17 de julio de 2019]

[https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g312659-d12926847-Reviews-Zeitzi_MOCAA-Cape_Town_Central_Western_Cape.html](https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g312659-d12926847-Reviews-Zeitz_MOCAA-Cape_Town_Central_Western_Cape.html) [consulta: 20 de agosto de 2018]

https://www.tripadvisor.es/Attraction_Review-g187791-d606204-Reviews-MAXXI_Museo_Nazionale_delle_Arti_del_XXI_Secolo-Rome_Lazio.html [consulta: 13 de febrero de 2019]

Ingram, P. (2014). “Pissing in Duchamp’s Fountain” en *3:AM Magazine.* <https://www.3ammagazine.com/3am/pissing-in-duchamps-fountain/>[consulta: 5 de agosto de 2019]

Lammler, R. (2011). “9 Really Dangerous Pieces of Art” en *Mentalfloss.* <http://mentalfloss.com/article/27440/9-really-dangerous-pieces-art> [consulta: 14 de agosto de 2019]

Lorenzo Jaudenes, M. (2015). “¿Selfies en los museos? Sus pros y sus contras” en *Myartdiary.* <http://myartdiary.com/selfies-en-los-museos-sus-pros-y-contras/> [consulta: 17 de julio de 2019]

Nicole, C. (2016). "Artists who vandalize a work of art to create a new work of art" en *Owlcation.com*. <https://owlcation.com/humanities/Artists-Who-Vandalize>. [consulta: 6 de agosto de 2019]

Putsch, C. (2017). "MOCAA: This Cape Town Museum Is Africa's Answer To The MoMA" en *Worldcrunch*. <https://www.worldcrunch.com/food-travel/mocaa-this-cape-town-museum-is-africa39s-answer-to-the-moma> [consulta: 17 de marzo de 2019]

Rojas, G. (2019). "¿Qué importantes obras de arte han sufrido vandalismo?" en *Quora*. <https://es.quora.com/Qué-importantes-obras-de-arte-han-sufrido-vandalismo> [consulta: 14 de agosto de 2019]

West, A. (2018). "Houston's Rothko Chapel vandalized with paint, handbills: 'It's okay to be white'" en *Chron*. <https://www.chron.com/houston/article/Houston-s-Rothko-Chapel-vandalized-with-paint-12931429.php> [consulta: 21 de agosto de 2019]

FICHAS SOBRE OBRAS Y EXPOSICIONES:

Anish Kapoor, *Madonna*, 1989-1990. Escultura en pigmento y fibra de vidrio, 284,5x284, 5x144 cm, adquirida por el Reina Sofía en 1991. <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/madonna> [consulta: 17 de agosto de 2019]

Exposición: *Ai Weiwei. According to What*. 2014 Pérez Art Museum, Miami: <https://www.pamm.org/exhibitions/ai-weiwei-according-what> [consulta: 9 de agosto de 2019]

Exposición: *Anish Kapoor & Rembrandt*. 2016. Rijksmuseum, Amsterdam: <https://www.rijksmuseum.nl/en/anish-kapoor-and-rembrandt> [consulta: 24 de febrero de 2019]

Exposición: *Anselm Kiefer au Louvre, «Traverser les frontières»* 2007. The Louvre: <https://www.louvre.fr/progtems/anselm-kiefer-au-louvre/presentation> [consulta: 24 de febrero de 2019]

Exposición: *Caravaggio, Bacon. 2009*. Galleria Borghese, Roma.: <http://www.galleriaborghese.beniculturali.it/it/mostra/caravaggio-bacon> [consulta: 26 de junio de 2019]

Exposición: *El Espíritu de la Pintura. Cai Guo Qiang en el Prado*. 2017. Museo Del Prado, Madrid: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-espiritu-de-la-pintura-cai-guo-qiang-en-el/50bb73ba-0e60-47da-86b9-e86a46df8a3c> [consulta: 24 de febrero de 2019]

Exposición: *Franz West*. London, Tate Modern, 20 febrero – 2 junio 2019

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/franz-west>
[consulta: 26 de enero de 2020]

Exposición: *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*. New York, MoMA, 10 de mayo – 24 de agosto 2014
https://www.moma.org/documents/moma_press-release_389356.pdf
[consulta: 26 de enero de 2020]

Exposición: *Time is Out of Joint*. 2016. Galleria Nazionale Di Arte Moderna, Roma: <http://lagallerianazionale.com/mostra/time-is-out-of-joint/> [consulta: 10 de agosto de 2018]

Exposición: *Yayoi Kusama*. 2012. Tate, London:
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/yayoi-kusama>
[consulta: 17 de julio de 2019]

Ficha de la obra de Anish Kapoor: *Madonna*, 1989-1990. Museo Reina Sofía, Madrid: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/madonna>
[consulta: 17 de agosto de 2019]

Ficha de la obra de Carl Andre: *144 Magnesium Square*, 1969. En: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-144-magnesium-square-t01767>
[consulta: 24 de enero de 2019]

Ficha de la obra de Carl Andre: *144 Tin Square*, 1975. En: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cGbErE7/ryKqod> [consulta: 24 de enero de 2020]

Ficha de la obra de Carl Andre: *Magnesium, Copper, Plain*, 1969, con comentario de Carmen Fernando Aparicio en: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/magnesium-copper-plain> [consulta: 24 de enero de 2020]

Ficha de la obra de Damien Hirst: *Away from the flock*, 1994. Tate, London: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-away-from-the-flock-ar00499>
[consulta: 7 de agosto de 2019]

Ficha de la obra de Joseph Beuys, *Plight*, 1985. En: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-dec783b72a69d295c4e5756e153e0ab¶m.idSource=FR_O-ae6e2d516a6ca1a995821b2096b6e20 [consulta: 25 de enero de 2020]

Ficha de la obra de Martin Creed, *Work No. 227: The lights going on and off*, 2000. Helen Delaney, May 2010: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/creed-work-no-227-the-lights-going-on-and-off-t13868> . [consulta: 17 de agosto de 2019]

Ficha de la obra de Yves Klein, *IKB 79*, 1959. Howarth, S. April 2000. Tate Modern.: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/klein-ikb-79-t01513>
[consulta: 24 de enero de 2019]

Ficha sobre la obra de Juan Hidalgo, *Lanas*, reinstalada en 2014. Museo Reina Sofía, Madrid:
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion/proceso-montaje-obra-lanas-juan-hidalgo> [consulta: 9 septiembre 2018]

Guggenheim: Ai Wei Wei, *Dropping a Han Dynasty Urn*, 1995. En:
<https://www.guggenheim.org/audio/track/dropping-a-han-dynasty-urn-by-ai-weiwei> [consulta: 14 de agosto de 2019]

WEB

Comunicado de prensa, definición de Arte Moderno, por E.D. Jewell of Times, con Notas de A.H. Barr, 21 de Enero 1931. MoMA, N. Y.
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/185/releases/MOMA_1933-34_0052.pdf [consulta: 17 de marzo de 2019]

ANISH KAPOOR: <http://anish Kapoor.com/75/descent-into-limbo> [consulta: 17 de agosto de 2019]

ART BASEL: <https://www.artbasel.com/basel>. [consulta: 23 de junio de 2019]

ART RADAR “Fair-tigued”: Are there too many art fairs?:
<http://artradarjournal.com/2015/03/27/fair-tigued-are-there-too-many-art-fairs/> [consulta: 18 de julio de 2019]

ART42, PARIS: <http://www.art42.fr/fr/collection.html> [consulta: 20 de marzo de 2019]

ARTS&HERITAGE, HEXHAM: <https://www.artsandheritage.org.uk> [consulta: 26 de junio de 2019]

BIENNIAL FOUNDATION: <http://www.biennialfoundation.org/home/biennial-map/> [consulta: 16 de febrero de 2019]

CENTRE POMPIDOU, PARIS:
http://mediation.centrepompidou.fr/informations_pratiques/reglement_visite.pdf [consulta: 8 de enero de 2020]

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN SEVILLA <http://www.caac.es>
[consulta: 28 de junio de 2019]

CHÂTEAU DE VERSAILLES:
<http://en.chateauversailles.fr/news/exhibitions/versailles-visibleinvisible#contemporary-art-at-versailles> [consulta: 21 de abril de 2019]

CHRISTIE'S, LONDON:
<https://www.christies.edu/london/courses/degree/masters/art-history-and->

art-world-practice [consulta: 24 de febrero de 2019]

CHRISTOPHER SCHRECK:
<http://www.christopherschreck.com/artdamagedpublication>. [consulta: 8 de agosto de 2019]

<https://art-damaged.tumblr.com/search/lipstick>

CNCR, CHILE: https://www.cncr.gob.cl/611/w3-article-56500.html?_noredirect=1 [consulta: 3 de agosto de 2019]

DALLAS MUSEUM OF ART “Framework for engaging with Art” Programa:
<https://www.dma.org/teachers/programs-teachers/framework-engaging-art>
[consulta: 20 de julio de 2019]

DAMIEN HIRST:
<http://www.damienhirst.com/exhibitions/group/1997/sensation> [consulta: 24 de febrero de 2019]

DAVID ROKEBY: <http://www.davidrokeby.com/gon.html> [consulta: 24 de julio de 2019]

DIA ART FOUNDATION, NEW YORK: <https://www.diaart.org> [consulta: 26 de junio de 2019]

EMOTION “Mapping Museum Experience” Proyect: <https://mapping-museum-experience.com/medien/?lang=en> [consulta: 30 de noviembre de 2019]

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA: <https://www.britannica.com/list/art-abuse-11-vandalized-works-of-art> [consulta: 7 de agosto de 2019]

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, BARCELONA: <https://fundaciotapiés.org/es/la-fundacion/> [consulta: 28 de junio de 2019]

GUGGENHEIM, “The Variable Media Initiative”:
<https://www.guggenheim.org/conservation/the-variable-media-initiative>
[consulta: 20 de julio de 2019]

ICCROM, CollAsia courses: <https://www.iccrom.org/courses/conservation-and-use-southeast-asian-collections> [consulta: 30 de julio de 2019]

ICOM CECA: <http://network.icom.museum/ceca/> [consulta: 30 de agosto de 2019]

ICOM- COMMITTEES DIRECTORY:
<https://icom.museum/en/network/committees-directory/?type=137>
[consulta: 23 de junio de 2019]

ICOM- DEFINICION DE MUSEO: <https://icom.museum/es/news/la-definicion-del-museo-la-columna-vertebral-del-icom/> [consulta: 25 de febrero de 2019] Y <https://icom.museum/es/news/the-challenge-of-revising-the->

museum-definition/ [consulta: 13 de febrero de 2019]

ICOM-CC: <http://www.icom-cc.org/32/working-groups/modern-materials-and-contemporary-art/> [consulta: 23 de junio de 2019]

IIC- KECK AWARDS: <https://www.iiconservation.org/about/awards/keck> . [consulta: 1 de julio de 2019]

ISEA, PARIS: <https://www.iesa.edu/paris/news-events/contemporary-art-definition> [consulta: 8 de febrero de 2019]

IVAM: <https://www.ivam.es/en/visit/visit/accessibility/>

JACQUELINE K. CROFTON: <https://www.jkcrofton.com/about> [consulta: 9 de agosto de 2019]

JEFF KOONS: <http://www.jeffkoons.com/artwork/gazing-ball-paintings/gazing-ball-perugino-madonna-and-child-four-saints> [consulta: 17 de julio de 2019]

LA BIENNALE DI VENEZIA: www.labiennale.org

LENSCULTURE/STEFAN DRASCHAN:
<https://www.lensculture.com/projects/342516-people-sleeping-in-museums>
[consulta: 30 de noviembre de 2019]

MACRO ASILO, ROMA: <https://www.museomacro.it>. [consulta: 24 de febrero de 2019]

MANCHESTER INTERNATIONAL FESTIVAL AND MANCHESTER ART GALLERY:
<http://doit2013.org/about/> [consulta: 23 de febrero de 2019]

MASSACHUSETTS MUSEUM OF CONTEMPORARY ART:
<https://massmoca.org/event/sol-lewitt-a-wall-drawing-retrospective/>
[consulta: 13 de febrero de 2019]

MAXXI BULGARI PRIZE, ROMA: <https://www.maxxi.art/en/events/maxxi-bulgari-prize/>

MAXXI, ROMA: <http://www.maxxi.art/en/indicazioni-per-i-visitatori/>

MEADOW ARTS, LUDLOW: <https://www.meadowarts.org> [consulta: 26 de junio de 2019]

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE DE ESPAÑA, Laboratorio
“Conocer a nuestros visitantes”:
<http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/laboratorio-museos/que-hacemos/investigacion/perfil-de-publico.html> [consulta: 30 de agosto de 2019]

MoMA STARTS. MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK:

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/momastarts/>
[consulta: 19 de marzo de 2019]

MUSEO CHILLIDA LEKU: <https://www.museochillidaleku.com/museo/>
[consulta: 28 de junio de 2019]

MUSEO D'ARTE URBANA, TORINO:
<http://www.museoarturbana.it/en/history/> [consulta: 20 de marzo de 2019]

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE MONTERREY:
<http://www.marco.org.mx/educacion/files/assets/downloads/page0013.pdf>
[consulta: 20 de marzo de 2019]

MUSEO PATIO HERRERIANO, VALLADOLID: <https://museoph.org> [consulta:
28 de junio de 2019]

MUSEO REINA SOFÍA, MADRID:
<http://www.museoreinasofia.es/en/visit/during-your-visit>

MUSEO REINA SOFÍA, MADRID:
<https://www.museoreinasofia.es/en/coleccion/autor/kapoor-anish> [consulta:
17 de agosto de 2019]

MUSEO REINA SOFÍA, MADRID:
<https://www.museoreinasofia.es/en/museum/history> [consulta: 17 de marzo
de 2019]

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART DENVER: <https://mca-denver.org/about>
[consulta: 13 de febrero de 2019]

MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK: <https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history> [consulta: 17 de marzo de 2019]

MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK: <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-exhibition-history-list#19291939> [consulta: 17
de marzo de 2019]

MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK: <https://www.moma.org/visit/tips>
[consulta: 12 de enero de 2020]

NEW MUSEUM, NEW YORK:
<https://archive.newmuseum.org/exhibitions/1038> [consulta: 24 de febrero de
2019]

ON PSYCHOLOGY AND NEUROSCIENCE: <https://psych-neuro.com/2016/04/28/please-do-not-touch-the-art/> [consulta: 10 de enero
de 2020]

POWER STATION OF ART, SHANGHAI:
<http://www.powerstationofart.com/en/index/page/about-7.html> [consulta: 17

de febrero de 2019]

RADICATE.EU: www.radicate.eu

RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM: <https://www.rijksmuseum.nl/en/nightwatch>
[consulta: 1 de julio de 2019]

ROTHKO CHAPEL: <http://rothkochapel.org/experience/archive/2017>
[consulta: 14 de agosto de 2019]

SAATCHI ART: <https://www.saatchiart.com/account/artworks/1158849>[consulta: 9 de agosto de 2019]

SFMOMA's Open Space: <https://openspace.sfmoma.org/2013/01/proposal-for-a-museum-el-lissitzky/> [consulta 20 marzo de 2019]

SOTHEBY'S INSTITUTE OF ART, LONDON: <https://www.sothebysinstitute.com/why-sothebys/> [consulta: 24 de febrero de 2019]

STEFAN DRASCHAN: <https://stefandraschan.com/2017/10/22/people-touching-artworks/> [consulta: 10 septiembre 2018]

TATE, LONDON: <https://www.tate.org.uk/visit/tate-gallery-rules>

TATE, LONDON: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/interviews-artists-and-art-world-figures/conservation-interviews> [consulta: 23 de junio de 2019]

TATE, LONDON: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/rothko-conservation-project> [consulta: 6 de agosto de 2019]

TATE, LONDON: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/contemporary-art>
[consulta: 8 de febrero de 2018]

TATE, LONDON: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/w/white-cube>
[consulta: 22 de febrero de 2019]

TATE, LONDON: <https://www.tate.org.uk/context-comment/apps/unilever-series-tate-modern-ipad-app> [consulta: 17 de agosto de 2019]

TEVERETERNO, ROMA: <http://tevereterno.org> [consulta: 27 de junio de 2019]

TEVERETERNO, ROMA: <http://www.tevereterno.it/it/> [consulta: 27 de junio de 2019]

TEVERETERNO/KRISTIN JONES, ROMA: <http://www.kristinandreaJones.com/project/eternaltiber/> [consulta: 27 de junio de 2019]

THE ART ASSIGNMENT: <http://www.theartassignment.com> [consulta: 26 de enero de 2019]

THE ART ASSIGNMENT: <http://www.theartassignment.com/episodes/special-topics> [consulta: 26 de enero de 2019]

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE, LOS ANGELES: https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/modcon/overview.html [consulta: 23 de junio de 2019]

THE VARIABLE MEDIA NETWORK: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2121> [consulta: 24 de julio de 2019]

THE VARIABLE MEDIA NETWORK: <http://www.variablemedia.net/e/seeingdouble/> [consulta: 9 de julio de 2019]

THE VARIABLE MEDIA NETWORK: <http://www.variablemedia.net/e/welcome.html>. [consulta: 23 de junio de 2019]

THE VARIABLE MEDIA QUESTIONNAIRE: <http://variablemediaquestionnaire.net> [consulta: 23 de junio de 2019]

THIS IS YELLOWISM: <https://www.thisisyellowism.com> [consulta: 5 de agosto de 2019]

TRIUMPHS AND LAMENTS
<https://www.comune.roma.it/pcr/it/newsview.page?contentId=NEW1627920>
[consulta: 26 de junio de 2019]

URBAN NATION, BERLIN: <https://urban-nation.com/museum/> [consulta: 20 de marzo de 2019]

VOICES IN CONTEMPORARY ART, NEW YORK: <http://www.voca.network/programs/voca-workshops/> [consulta: 23 de junio de 2019]

WALKER ART CENTER, MINNEAPOLIS: <https://walkerart.org/visit/what-is-contemporary-art> [consulta: 8 de febrero de 2019]

VIDEO

ETERNALTIBER//TEVERETERNO, “William Kentridge, Triumphs and Laments”. Vimeo <https://vimeo.com/tevereterno> [consulta: 27 de junio de 2019]

Radicate.eu, “Francesco Bonami. The end of Contemporary Art”. Vimeo <https://vimeo.com/132211290> [consulta: 3 de agosto de 2019]

Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang (Una escalera al cielo: El arte de Cai Guo-Qiang, Dir. Kevin Macdonald). IMDb. 2016.

The Art Assignment, “You Are An Artist (a pep talk + book!)” en YouTube <https://www.youtube.com/user/theartassignment> [consulta: 25 de enero de 2019]

PELICULAS

Le vacanze intelligenti (*Las vacaciones inteligentes*, Dir. Alberto Sordi). Rizzoli Film. 1978.

ENCICLOPEDIAS EN LINEA:

De la enciclopedia en línea Treccani: “*Artista*”:
<http://www.treccani.it/enciclopedia/artista/> [consulta: 23 de junio de 2019]

Definición de “público” en la RAE: <http://dle.rae.es/?id=UYbbTs8> [consulta: 23 de septiembre de 2019]

Definición de “público” en la TRECCANI:
http://www.treccani.it/vocabolario/pubblico2_%28Sinonimi-e-Contrari%29/
[consulta: 31 de julio de 2019]

Definición de “público” en LAROUSSE:
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/public/64956#synonyme>
[consulta: 31 de julio de 2019]

Real Academia Española, Diccionario de la lengua española: “Expectativa”
<https://dle.rae.es/?id=HI1X80V> [consulta: 19 de septiembre de 2019]

Bibliografía Recomendada:

LIBROS

Acaso, M. (2014). *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Madrid: Los libros de la Catarata.

Acaso, M., Megías, C. y Camnitzer, L. (2017). *Art Thinking: un libro que revolucionará la manera de educar*. Barcelona: Paidós.

Aldersey-Williams, H. y Briscoe, S. (2009). *Panicology*. London: Penguin.

Alivizatou, M. (2011). "Intangible heritage and erasure: rethinking cultural preservation and contemporary museum practice" en *International journal of cultural property*, Vol. 18, N. 1, p. 37-60, ill.

Althofer, H. (2003). *Restauración de pintura contemporánea, tendencias, materiales, técnica*. Madrid: Istmo.

Barthes, R. (1977). "Death of the Author." *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.

Beerkens, L. et al. (2012). *The artist interview: for conservation and presentation of contemporary art: guidelines and practice*. Netherlands: Jap Sam Books.

Bishop, C. (2005). *Installation art, a critical history*. London: Routledge.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso Books.

Bitgood, S. (2011). *Social Design of Museums: The Psychology of Visitor Studies, Vol. 1*. Edinburgh: MuseumsEtc.

Bitgood, S. (2014). *Engaging the visitor: Designing exhibits that work*. Edinburgh: MuseumsEtc.

Bonami, F. (2009). *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero Arte*. Milano: Mondadori.

Bonami, F. (2010). *Si crede Picasso: come distinguere un vero artista contemporaneo da uno che non lo è*. Milano: Mondadori

Bonami, F. (2017). *L'arte nel cesso. Da Duchamp a Cattelan, ascesa e declino dell'arte contemporanea*. Milano: Mondadori.

- Bourdieu, P. (1983). *Poder, Derecho y Clases Sociales*. Sevilla: Desclée.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. y Darbel, A. (1966). *L'amour de l'art: Les musées et leur public*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Braendhold Lundgaard, I. (2013). *Museums, social learning spaces and knowledge producing processes*. Copenhagen: Kulturstyrelsen.
- Burnham, R. y Kai-Kee, E. (2011). *Teaching in the Art Museum*. Los Angeles: Getty Publications.
- Caple C. (2000). *Conservation skills: judgement, method and decision making*. London: Routledge
- Convery, I., Corsane, G. y Davis, P. (2012). *Making sense of place: multidisciplinary perspectives*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Covachic, M. (2013). *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*. Bari: Laterza.
- Danto, A.C. (2013). *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós.
- Dean, D. (1994). *Museum exhibition: theory and practice*. London, New York: Routledge.
- Dudley, S.H. (2012). *Museum objects: experiencing the properties of things*. London: Routledge.
- Eco, U. (1962). *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- Genette, G. (1997) *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris: Seuil; trad. it. (1998) *L'opera d'arte. La relazione estetica*, Bologna: Clueb.
- Golding, V. y Modest, W. (2013). *Museums and communities: curators, collections, and collaboration*. London: Bloomsbury.
- Hermens, E. (2009). *Sources and serendipity, testimonies of artists' practice: proceedings of the third symposium of the Art Technological Source Research Working Group*. London: Archetype.
- Hill, K. (2012). *Museums and biographies: stories, objects, identities*. Woodbridge: Boydell Press.
- Hooper-Greenhill, E. (1994). *The Educational Role of the Museum*. London-New York: Routledge.
- Martore, P. (2010). *Conservazione e arte cinetica: temi per la riflessione*. Roma:

Aracne.

Pearce, S.M. (1992). *Museums, Objects and Collections. A cultural Study*. Leicester University Press.

Perkins, D.N. (1994). *The Intelligent Eye: Learning to Think by Looking at Art*. Santa Monica: Getty Publications.

Richmond, A. y Bracker, A. (eds) (2009). *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*. Amsterdam, Boston, London: Elsevier/Butterworth-Heinemann, Victoria and Albert Museum.

Richmond, A., Bracker, A. L., & Victoria and Albert Museum. (2009). *Conservation: Principles, dilemmas and uncomfortable truths*. Amsterdam: Elsevier/Butterworth-Heinemann.

Robinson, E. S. (1928). *The behaviour of the museum visitor*. Washington, DC: American Association of Museums.

Smelter I., (2012). *Innovative approaches to the complex care of contemporary art*. London: Archetype Books.

Sussman, E. (Ed.) (2002). *Hesse: San Francisco Museum of Modern Art*. [catálogo]. New Haven and London: Princeton University Press.

Van Saaze, V. (2009). *Doing Artworks: A Study into the Presentation and Conservation of Installation Artworks*. Tesis Doctoral. Maastricht University.

Zevi, A. (2005). *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Torino: Einaudi.

ARTICULOS EN REVISTAS ESPECIALIZADAS

Alivizatou, M. (2011). "Intangible heritage and erasure: rethinking cultural preservation and contemporary museum practice" en *International journal of cultural property*, Vol. 18, N. 1, p. 37-60, ill.

Bitgood, S. (2006). "An analysis of visitor circulation: Movement patterns and the general value principle" en *Curator: The Museum Journal*, Vol. 49, N. 4, p. 463-475.

Bitgood, S. (2009). "Museum fatigue: A new look at an old problem" en *Informal Learning Review*, July-August Issue

Bitgood, S. (2009). "Museum fatigue: A critical review" en *Visitor Studies Journal*, Vol. 12, N. 2, p. 93-111

Bitgood, S. (2009). "When is 'museum fatigue' not fatigue?" en *Curator: The Museum Journal*, Vol. 52, N. 2, p. 193-202;

Bitgood, S. (2013). "Looking back at Melton: Gallery density and visitor attention" en *Visitor Studies Journal*, Vol. 16, N. 2, p. 217-225.

Brida, J.G. (2012). "Measuring visitor experiences at a modern art museum and linkages to the destination community" en *Journal of heritage tourism*, Vol. 7, N. 4, p. 285-299, tables.

Burchenal, M. y Grohe, M. (2007). "Thinking Through Art: Transforming Museum Curriculum" en *Journal of Museum Education*, Vol. 32, N. 2, p. 111-122.

Camareroa, C., Garridoa, M.J. y Vicente, E. (2014). "Achieving effective visitor orientation in European museums. Innovation versus custodial" en *Elsevier, Journal of Cultural Heritage* Vol.16.

Ciocca, G., Olivo, P. y Schettini, R. (2011). "Browsing museum image collections on a multi-touch table" en *Elsevier Ltd., Information Systems* Vol. 37, p. 169-182.

Delgado, M. y Lizeth, A. (2011). "La intervención del artista en la restauración de arte contemporáneo" en *Intervención: revista internacional de conservación, restauración y museología*, Año 2, N. 3, p. 74-79, ill.

Durand, A. (2010). "To re-instore: an alternative for the conservation of ephemeral arts?" en *Restauero: Forum für Restauratoren, Konservatoren und Denkmalpfleger*, Vol. 116, N. 1, p. 48-51, ill.

Falk, J., Koran, J., Dierking, L. y Dreblow, L. (1985). "Predicting visitor behaviour" en *Curator: The Museum Journal*, Vol. 28, p. 249-257.

Gallace, Alberto & Spence, Charles. (2014). "In touch with the future: The sense of touch from cognitive neuroscience to virtual reality." Oxford: Oxford University Press. 10.1093/acprof:oso/9780199644469.001.0001.

García L. (2010). "The challenges of digital art preservation" en *e_conservation*, N. 14, p. 43-53, ill.

Gilman J. (2011) "MAP as a conservation method for contemporary art with foodstuffs: three case studies" en *CeROArt*, N. 7, p. 1-18, ill.

Harris, J. (2007). "Connecting the three C's: collecting, conservation and collaboration" en *International review of African American Art*, Vol. 21, N. 4, p. 2-80, ill.

Hou, J. (2004). "Preserving for multiple publics: contesting views of urban conservation in Seattle's international district" en *City & time*, Vol. 1, N. 1, p. 29-38.

Ibañez Wolberg, R. y Goff, A. (2012). "Thinking Routines: Replicating Classroom Practices within Museum Settings" en *Journal of Museum Education*, Vol. 37,

N. 1, p. 59-68.

Ishihara-Brito, R. (2012). "Reliquias, artefactos y herramientas educativas: conservación del patrimonio cultural por la educación pública en el museo y centro educativo Kumatzim Jay, Tecpán Guatemala, Chimaltenango, Guatemala" en *Chungara: revista de antropología chilena*, Vol. 44, N. 3, p. 445-453,

Jansone, I. (2014). *Seeking balance: preservation, use, conservation: 10th Baltic States Restorers' Triennial Meeting* (Latvia, Riga, 27-30 May 2014).

Landy, V. (2010). "Mesures de conservation préventive pour le conditionnement, le stockage et le transport des photographies contemporaines" en *Support/Tracé*, N. 10, p. 122-127, ill.

Laurenson, P. (2013). "Emerging institutional models and notions of expertise for the conservation of time-based media works of art" en *Technè: la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, N. 37, p. 36-42, ill.

Lippard, L., Chandler, R. y J. (1968). "The Dematerialization of Art" en *Art International*, Vol. 12, N. 2, p. 31-36.

Llamas Pacheco, R. (2006). "Nuevos avances metodológicos para la conservación y restauración del arte no convencional" en *Arché*, N. 1, p. 105-112, ill.

Llamas, R. (2011-2012). *Las funciones del conservador/restaurador de arte contemporáneo. Una perspectiva desde el MoMA de Nueva York. No 6 y 7*. Valencia: ARCHÉ. Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV, p. 245-250.

Llamas, R. (2014). *Una aproximación axiológica a la restauración del arte contemporáneo. De materia y de valores esenciales en la obra*. Universidad de Santiago de Compostela, p. 199-210.

Llamas, R. y Talamantes, M.C. (2014). *De lo material y de lo esencial en la obra de Miquel Barceló. Cómo el artista concibe la restauración*. Conservación de Arte Contemporáneo. 15a Jornada. (Comp). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, p. 37-55.

Mangione, G. (2013). "Access to what? Alzheimer's disease and aesthetic sense-making in the contemporary art museum", en *Poetics*, Vol. 41 p. 27-47.

Mata Delgado, A.L. (2011). "La intervención del artista en la restauración de arte contemporáneo" en *Intervención: revista internacional de conservación, restauración y museología*, Año 2, N. 3, p. 74-79.

McCoy, R. (2009). "Collaborating in the Public's Domain", CeROArt [Online], 3 | 2009, Online since 21 April 2009. DOI: <https://doi.org/10.4000/ceroart.1159>

Melton, A. (1935). "Problems of installation in museums of art" en *Studies in*

museum education: Vol. 14. Washington, DC: American Association of Museums.
<https://doi.org/10.1037/11526-000>.

Melton, A. W. (1936). "Distribution of attention in galleries in a museum of science and industry" en *Museum News*, Vol. 14, N. 3, p. 6-8.

Moñivas Mayor, E. (2006). *Un proyecto interdisciplinar para la conservación y restauración de arte contemporáneo* en *Patina*, Vol. 2, N. 13-14, p. 213-220, ill.

Santabárbara, C. (2016). *Heinz Althöfer, e inicio de la teoría de la restauración en el arte contemporáneo*. Granada: Revista e-rph no 18. pp. 52-69.

Smith McNally, R. (2012). "Conservation of contemporary public art" en *Conservation perspectives: the GCI newsletter*, Vol. 27, N. 2, p. 4-9, ill.

Tank Bronken, I.A. et al. (2012). *Moving collections: processes and consequences*. London: Archetype.

Van de Vall R. (2015). "The Devil and the Details: The Ontology of Contemporary Art in Conservation Theory and Practice". *The British Journal of Aesthetics*, N. 55(3), p. 285-302.

Venäläinen, P. (2012). "Contemporary art as a learning experience" en *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, Vol. 45 p. 457-465.

Listado de Imágenes:

Fig. 1: Maurizio Nannucci, *All Art Has Been Contemporary*, 1999. (2011, Museum of Fine Arts, Boston). Neon, transformer, clips. Fuente: <https://thebostondaybook.com/2017/06/28/botticelli-versus-matisse-mfa-boston-art-lunch> [consulta: 7 de marzo 2020]

Fig. 2: “*Somebody paid...*”, anuncio de suscripción en *Vanity Fair*, 1929, con la imagen de la obra cubista de Picasso “Retrato de Braque”, del 1909. Imagen publicada en Meyer, R. (2013), Ob. Cit., p. 62 (Courtesy Condé Nast.). La imagen se encuentra también en línea. Fuente: <https://modernismmodernity.org/media/image/subscription-advertisement-september-1929-issue-vanity-fair-featuring-picasso's-1909> [consulta: 20 de marzo 2019]

Fig. 3: Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917. Fotografía: Alfred Stieglitz. Fuente: Wikimedia Commons [consulta: 19 de marzo 2019]

Fig. 4: Hombre golpeando el Muro de Berlín mientras los guardias de Alemania Oriental disparan cañones de agua a través de la grieta. Photo Alexandra Avakian, publicada en: *Amazing, Rare Photographs of the Berlin Wall Coming Down. Photojournalist Alexandra Avakian traveled to Berlin based on rumor, and she ended up becoming a witness to history.* smithsonianmag.com. 7 noviembre 2014. Fuente: <https://www.smithsonianmag.com/history/amazing-rare-photographs-berlin-wall-coming-down-180953278/> [consulta: 18 de marzo 2019]

Fig. 5: El Museo del Luxemburgo en el siglo XIX (aproximadamente 1890). Fuente: <https://www.vangoghroute.com/france/paris/musee-du-luxembourg/> [consulta: 18 de marzo 2019]

Fig. 6: *How Modern Is the Museum of Modern Art?* Folleto creado por el grupo de Artistas Abstractos Americanos, 15 de abril de 1940. Imagen y subtítulo publicados en Meyer, R. (2013), Ob. Cit., p. 183, Imagen disponible en The Brooklyn Rail, 16 Enero 2014, courtesy of the Ad Reinhardt Foundation. Fuente: https://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/ad-and-artists/how-modern-is-the-museum-of-modern-art . [consulta: 20 de marzo 2019]

Fig. 7: Ranjani Shettar, *Seven ponds and a few raindrops*, 2017, © Ranjani Shettar , Courtesy Talwar Gallery, New York | New Delhi, publicada en la

colección del Metropolitan Museum of Art
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/766536> © 2000–2019
The Metropolitan Museum of Art. [consulta: 20 de marzo 2019]

Fig. 8: “Your Money Brought These Paintings”, *Look Magazine*, 18 febrero 1947. Publicado en Richard Meyer (2013), *Ob Cit.* p. 196-197.

Fig. 9: Cubierta del libro: Putnam, J. (2001). *Art and Artifact. The Museum as Medium*. Thames & Hudson, New York.

Fig. 10: Centre Pompidou, París. Fuente: <https://www.vogue.fr/fashion-culture/fashion-exhibitions/articles/centre-pompidou-paris-morning-access-airbnb-inspiration-exclusive/71255> [consulta: 15 de febrero 2020]

Fig. 11: Zeitz MOCAA - Museum of Contemporary Art Africa, Ciudad del Cabo. Proyecto de Heatherwick Studio, Londres, con el apoyo de V&A Waterfront. Fuente: <https://zeitzmocaa.museum/contact-us/> [consulta: 18 de marzo 2019]

Fig. 12: MAXXI – Museo Nacional de las Artes del Siglo XXI, Roma. Proyecto de Zaha Hadid. Fuente: Wikimedia Commons.

Fig. 13: Middelheim Museum, Antwerpen. Photo Joris Caesar. Imagen proporcionada por el museo a la autora.

Fig. 14: Donald Judd, 15 Untitled Works in Concrete 1980 – 1984. Chinati, Marfa, Texas. Foto de la autora (enero 2013).

Fig. 15: Carsten Holler, *Mirror Carousel*, 2005. En la exposición: *Carsten Höller: Experience*, The New Museum, New York, octubre 2011- enero 2012. Photo: Juliana Balestin. Fuente: <https://purple.fr/diary/experience-by-carsten-holler-the-new-museum/> [consulta: 28 de febrero 2020]

Fig. 16: Exposición Arte Degenerado, Mónaco, 1937. De la exhibición digital del MOMA. Fuente: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3868> [consulta: 21 marzo 2019]

Fig. 17: El Lissitzky, *Abstract Cabinet*, 1927-28. Landesmuseum, Hanover. Open Space SF Moma. Fuente: <https://openspace.sfmoma.org/2013/01/proposal-for-a-museum-el-lissitzky/> [consulta: 21 de marzo 2019]

Fig. 18: Sol LeWitt. *Do It* instruction, MU Artspace, 2013. Fuente: <http://itistherealthing.com/2017/07/12/do-it-an-art-exhibition-based-on-written-instructions-by-artists/> [consulta: 21 de marzo 2019]

Fig. 19: Productos de la exposición *Do It*. Fuente: <http://georgemaciunas.com/news/hans-ulrich-obrist-and-independent->

curators-international-search-for-the-do-it-archive/ [consulta: 21 de marzo 2019]

Fig. 20: Exposición de Joana Vasconcelos en Versailles. Joana Vasconcelos, *Lilicoptère*, 2012, expuesta en la Salle 1830, Château de Versailles. Fuente: <https://www.vasconcelosversailles.com/en/index.php> [consulta: 27 de junio 2019]

Fig. 21: Cai Guo-Qiang trabajando en su obra *Day and Night in Toledo*, Madrid, 2017, Museo Nacional del Prado. Fuente: <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/proceso-creativo-de-la-exposicion-el-espiritu-de/7ae48059-db37-41b7-9198-954397fe2a2c> [consulta: 18 de marzo 2019]

Fig. 22: Exposición de Takashi Murakami en Versailles. Takashi Murakami, *Flower Matango 2001-2006*, expuesta en la Galerie des Glaces, Vhâteau de Versailles. <https://artcontemporainetpatrimoine.wordpress.com/2015/03/14/lexposition-de-takashi-murakami-au-chateau-de-versailles/> [consulta: 28 de junio 2019]

Fig. 23: La Galería Nacional de Arte Moderno en Roma. Exposición *Time is out of Joint*, 2017. Fuente: <http://www.mpnews.it/2016/10/13/mostre-alla-galleria-nazionale-time-is-out-of-joint/>. [consulta: 27 de junio 2019]

Fig. 24: El proyecto *Tevereterno* en Roma: William Kentridge, *Triumph&Laments*, 2016. Fuente: <https://www.sothebysinstitute.com/news-and-events/events/contemporary-art-lectures-triumphs-laments-by-william-kentridge-oct-2016/> [consulta: 27 de junio 2019]

Fig. 25: El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en Sivilla, instalado en el viejo Monasterio de la Cartuja. Fuente: <http://www.caac.es/img/prensa/jfe1804gr.jpg> [consulta: 27 de junio 2019]

Fig. 26: *Sensations. Young British Artists From the Saatchi Collection*. The Royal Academy, Londres, 1997. Fuente: https://www.saatchigallery.com/aip/sensation_royal_academy.htm [consulta: 21 de marzo 2019]

Fig. 27: Exposición *Picasso: Minotaurs y Matadors*, curada por Sir John Richardson, Gagosian Grosvenor Hill, Londres, 2017. Fuente: <https://gagosian.com/exhibitions/2014/picasso-the-camera-curated-by-john-richardson/> [consulta: 21 de marzo 2019]

Fig. 28: Harald Szeemann rodeado por artistas en la última noche de Documenta 5: *Questioning Reality-Image Worlds Today*, Museum Friedericianum, 1972. Foto: Balthasar Burkhard. Foto publicada en: The

Getty Research Institute, *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*, exposición Getty Research Institute del 6 febrero al 6 mayo 2018. Fuente: <http://news.getty.edu/getty-research-institute-presents-harald-szeemann-museum-obsessions.htm> [consulta: 21 de marzo 2019]

Fig. 29: Cai Guo-Qiang, *Lighting of the Olympic Cauldron: Fireworks Project for the Opening Ceremony of the 2008 Beijing Olympic Games*, 2008. Realizado en Beijing, 8 agosto 2008. Comisionado por el Comité Internacional de las Olimpiadas y el Comité Organizador de Beijing para las XXIX Olimpiadas. Foto: Xinhua News Agency. Fuente: <http://caiguoqiang.com/projects/projects-2008/beijing-olympics/> [consulta: 21 de marzo 2019]

Fig. 30: Línea del tiempo sobre conferencias, eventos y proyectos realizados en el campo de la conservación de arte contemporáneo a lo largo de los últimos 40 años.

Fig. 31: Imagen usada como cubierta del grupo FB ICOM-CC Modern Materials and Contemporary Art. La imagen representa la obra de Anya Gallaccio, *Red On Green*, 2012. La obra consiste en 10.000 rosas puestas y dejadas morir en el suelo de la Jupiter Artland Gallery. La imagen ha sido cargada en el grupo fb el 7 febrero 2018, y descargada el 31 de julio 2019.

Fig. 32: Nam June Paik, *Internet Dream*, 1994, escultura video. Colección ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie. ZKM | Center for Art and Media, Photo: Steffen Harms. Fuente: <https://zkm.de/en/event/2004/12/nam-june-paik-internet-dream> [consulta: 1 de agosto 2019]

Fig. 33: Glenn Wharton, miembro fundador del VoCA, mientras entrevista a la artista Valie Export sobre una obra de la colección del MoMA. Photo: Howard Deitch. Fuente: <http://www.voca.network/blog/2013/05/23/conservation-interviews/> [consulta: 31 de julio 2019]

Fig. 34: Richard Candida Smith y Jill Sterrett, presidenta del VoCA, en uno de los debates de los talleres VoCa sobre las entrevistas a los artistas. Fuente: <http://www.voca.network/programs/voca-workshops/> [consulta: 31 de julio 2019]

Fig. 35: Reena Saini Kallat, *Woven Chronicle*, 2015. Instalación, Vancouver Art Gallery Offsite (placas de circuito, altavoces, cables eléctricos y accesorios, 10 minutos de audio de un solo canal). Fuente: http://reenakallat.com/woven_chronicle [consulta: 31 de julio 2019]

Fig. 36: Mural del artista italiano Hitnes, Museo de Entomología, Universidad "La Sapienza", Roma, 2007 (detalle). El mural ha sido

mencionado por uno de los participantes del cuestionario como un ejemplo de Street Art que necesitaría ser conservado. Fuente: <https://hiveminer.com/Tags/hitnes> [consulta: 31 de julio 2019]

Fig. 37: Cubierta de la publicación *IIC 2008. Conservation and Access. Contributions to the London Congress 15-19 September 2008*. Ed. David Saunders, Joyuce H. Townsend, Sally Woodcock. Londres: Archetype, 2008. Fuente: <https://archetype.co.uk/our-titles/iic-2008-london-congress/?id=140> . [consulta: 31 de julio 2019]

Fig. 38: Cubierta de la publicación: Emily Williams (2013). *The Public Face of Conservation. Playing to the Galleries and Engaging New Audiences. (Conference)*, London: Archetype Publications in association with Colonial Williamsburg, 2013. Fuente: <https://archetype.co.uk/our-titles/the-public-face-of-conservation/?id=186> [consulta: 31 de julio 2019]

Fig. 39: Cubierta del programa final de la 40ª conferencia anual del AIC, el American Institute for Conservation for Historic & Artistic Works.

Fig. 40: Un momento del proyecto “The Blue Whale Project”, del Museo de Historia Natural de Londres, ganador del Keck Award en 2016. Aquí algunos miembros del museo, filman a medida que se eliminan los primeros huesos del marco de metal de la ballena. Fuente: <https://www.nhm.ac.uk/discover/news/2016/september/blue-whale-conservation-team-wins-prestigious-award.html> [consulta: 2 de agosto 2019]

Fig. 41: El proyecto de restauración en vivo de la *Ronda de Noche* de Rembrandt. Rijksmuseum, Ámsterdam. Fuente: <https://www.elf.agency/news/2018/10/20/restoring-the-night-watch-the-rijks-museum-transforms-itself-as-it-reopens> [consulta: 2 de agosto 2019]

Fig. 42: De Wain Valentine, *Gray Column*, 1975–76. Imagen de la obra instalada en el Getty Center, Los Ángeles, para la exposición *From Start to Finish: De Wain Valentine’s Gray Column*. Fuente: <https://blogs.getty.edu/iris/gray-column-rises/> [consulta: 2 de agosto 2019]

Fig. 43: Valentine mientras trabaja en *Gray Column* en 1976. Foto: Catalogo de la exposición “From Start to Finish. De Wain Valentine’s *Gray Column*”. The Getty Conservation Center, Los Angeles, 12 septiembre 2011 – 11 marzo 2012. P. 26. El PDF se puede descargar de: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/from_start_2finish.html [consulta: 5 de julio 2019]

Fig.44: John Badessarri entrevistado en el curso del proyecto “*Artist Dialogues*”, del Getty Conservation Institute. Fuente:

https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/art_LA/artist.html [consulta: 24 de julio 2019]

Fig. 45: David Rokeby, *The Giver of Names* (1991), Art Gallery of Windsor, Canada, 2008. Fuente: <http://www.davidrokeby.com/gon.html> [consulta: 24 de julio 2019]

Fig. 46: Piero Gilardi, *Ipogea*, 2010 (Exterior). Museo MAXXI, Roma, 2017. Foto: Pasha Praditha.

Fig.47: Piero Gilardi, *Ipogea*, 2010 (Interior). Museo MAXXI, Roma, 2017. Foto: Pasha Praditha.

Fig.48: Piero Gilardi, *Tiktaailik*, 2010. Museo MAXXI, Roma, 2017. Foto: Pasha Praditha.

Fig.49: Piero Gilardi, *Aigues Tortes*, 2008. Museo MAXXI, Roma, 2017. Foto: Pasha Praditha.

Fig. 50: Entrevista e Ilaria Gordeschi, una de las visitantes de la exposición de Piero Gilardi, entrevistada en junio 2017.

Fig. 51: Demostración del uso de *Ipogea*. Fotos de Gilardi incluidas en el dossier de *Ipogea*, proporcionado al Museo MAXXI en el proceso de la adquisición de la obra.

Fig. 52: Piero Gilardi en el curso de la entrevista en diciembre 2017.

Fig. 53: Visitantes en el Dallas Museum of Art frente a la obra de Giuseppe Penone, *Pelle di foglie*, 1999-2000, bronce, The Rachofsky Collection, Exhibición: *Fast Forward: Contemporary Collections for the Dallas Museum of Art*. Imagen publicada en: Pitman, B. y Cochran Hirzy, E. (2011). *Ignite the Power of Art. Advancing Engagement in Museums*. New Haven: Yale University Press, p. 135.

Fig. 54: Exposición *Apariencia desnuda: el deseo y el objeto en la obra de Marcel Duchamp y Jeff Koons, aun*, Museo Jumex, Ciudad de Mexico, 29 de mayo - 29 de septiembre 2019. Fuente: <https://www.fundacionjumex.org/es/visita/visitas-guiadas> [consulta: 10 de septiembre 2019]

Fig. 55: Colas para entrar a la exposición *Dalí* en el Reina Sofía, Madrid, del 27 de abril al 2 de septiembre 2013. Fuente: <https://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2014/03/dali-la-exposicion-mas-visitada-de-europa-.html> [consulta: 20 de noviembre 2019]

Fig. 56: Visitante en frente de la obra de Maurizio Cattelan, *Comedian*, 2019, en la feria de arte Art Basel Miami Beach, 7 diciembre 2019. Fuente:

<https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/maurizio-cattelan-vende-platano-real-en-art-basel-miami> [consulta: 7 de diciembre 2019]

Fig. 57: Acaso, M. (2014). *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Madrid: Los libros de la Catarata. Fuente: https://www.catarata.org/libro/la-educacion-artistica-no-son-manualidades_102917/ [consulta: 8 de diciembre 2019]

Fig.58: Visitantes en frente del Dallas Museum of Art. En el fondo: escultura de Mark di Suvero *Ave*, 1973. Fuente: <https://www.dallasartsdistrict.org/visual-arts/dallas-museum-of-art/> [consulta: 8 de diciembre 2019]

Fig. 59: Visitantes en frente de la obra de Marcel Broodthaers, *Oval of Eggs 1234567 (Ovale d'oeufs 1234567)*, 1965, Dallas Museum of Art. Eggshells and oil paint on wood panel, 100.013 x 80.01 x 12.065 cm. Dallas Museum of Art, fractional gift of The Rachofsky Collection. Imagen publicada en: Pitman, B. y Cochran Hirzy, E. (2011). *Ignite the Power of Art. Advancing Engagement in Museums*. New Haven: Yale University Press, p. 6-7.

Fig. 60: Visitantes en el Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Fuente: Wikimedia Commons [consulta: 7 de diciembre 2019]

Fig. 61: Nedko Solakov: 'A Label Level, 2009', Exhausted Artist. Courtesy Kunstmuseum St. Gallen. Fuente: Tröndle, M., Kirchberg, V. y Tschacher W. (2014). "Is This Art? An Experimental Study on Visitors' Judgement of Contemporary Art" en *Cultural Sociology*. DOI: 10.1177/1749975513507243 <http://cus.sagepub.com/content/early/2014/04/07/1749975513507243> [consulta: 30 de noviembre de 2019]

Fig. 62: Nedko Solakov: 'A Label Level, 2009', Constructivist Artist and Moholy-Nagy. Courtesy Nedko Solakov. Fuente: Tröndle, M., Kirchberg, V. y Tschacher W. (2014). "Is This Art? An Experimental Study on Visitors' Judgement of Contemporary Art" en *Cultural Sociology*. DOI: 10.1177/1749975513507243 <http://cus.sagepub.com/content/early/2014/04/07/1749975513507243> [consulta: 30 de noviembre de 2019]

Fig. 63: Exposición *Lo spazio dell'immagine*, MAXXI, Roma, 2018. Visitantes y Asistentes de Sala. En el piso: Obra de Mario Airò, *Springadela*, 2000. Foto: Musacchio, Ianniello & Pasqualini. Courtesy Fondazione MAXXI. Fuente: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/11/regali-di-natale-del-maxxi-nuovo-allestimento-della-collezione-e-sbarco-in-tunisia/> [consulta: 30 de noviembre de 2019]

Fig. 64: Exposición *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, MAXXI, Roma, 2019. Fuente: <https://www.sardiniapost.it/culture/tenendo-per-mano-il-sole-al-maxxi-maria-lai-a-roma-le-foto-della-mostra/> [consulta: 30 de noviembre de 2019]

Fig. 65: Exposición *Grrr...Powerful Animals Worldwide*, Museo Nacional de Etnología - Museum Volkenkunde, Leiden, Países Bajos, 25 junio 2015 - 3 enero 2016. Fuente: <https://pps-imaging.nl/museum-volkenkunde-dondervogels-leiden/> [consulta: 15 de noviembre de 2019]

Fig. 66: Doris Salcedo, *A flor de piel*, 2013. Photo: Joerg Lohse. Alexander and Bonin, New York. Fuente: <https://dailyartfair.com/exhibition/1985/robert-kinmont-doris-salcedo-group-show-alexander-and-bonin> [consulta: 18 de noviembre de 2019]

Fig. 67: Cai Guo-Qiang, *Head On*, 2006. 99 replicas de lobos en dimensión natural y estructura de vidrio, Guggenheim Museum, Bilbao. photo: Erika Barahona-Ede. Fuente: <https://publicdelivery.org/cai-guo-qiang-head-on/> [consulta: 15 de noviembre de 2019]

Fig. 68: GILMAN, B. I., "Museum fatigue", en: GILMAN B. I. Gilman (Ed.), *Museum ideals of purpose and method*, Boston, Boston Museum of Fine Arts, 1918. Fuente: François Poncelet, « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », *CeROArt* [Online], 2 | 2008, Online since 06 October 2008. URL: <http://journals.openedition.org/ceroart/565>. [consulta: 15 de noviembre de 2019]

Fig. 69: Stefan Drashan. *People sleeping in museums series*, diciembre 2015. Fuente: <https://peoplesleepinginmuseums.tumblr.com/archive> [consulta: 16 de marzo de 2020]

Fig. 70: Stefan Drashan. *People sleeping in museums series*, noviembre 2019. Fuente: <https://peoplesleepinginmuseums.tumblr.com/archive> [consulta: 16 de marzo de 2020]

Fig. 71: Exposición *Nature Forever. Piero Gilardi*, MAXXI, Roma, 2017. Sección obras interactivas. Foto: Giulia Comito.

Fig. 72: Exposición *Nature Forever. Piero Gilardi*, MAXXI, Roma, 2017. Sección obras no interactivas. Foto: Giulia Comito.

Fig. 73: Sol LeWitt, *Wall Drawing #1153 Ripples*, Rome, MAXXI, noviembre 2017. Fuente: <https://www.blindbild.com/rom-maxxi-museo-nazionale-delle-arti-del-xxi-secolo-november-2017/rom-maxxi-sol-lewitt/> [consulta: 20 de noviembre de 2019]

Fig. 74: MoMA, Visitantes sacando fotos a la *Noche estrellada* (1889) de Van Gogh, el 29 noviembre 2018. Fuente:

<https://www.twgram.me/media/1923469998203636629> [consulta: 4 de noviembre de 2019]

Fig. 75. Janis Kounellis, *Untitled*, 1968. Tate Modern (foto de la autora, 11 de junio 2018).

Fig.76. Visitantes en el MoMA. Photo: Martin Seck. Obras en la imagen, escultura: David Smith, *Australia*, 1951. Al centro: Mark Rothko. *No. 5/No. 22*, 1949-50. Fuente: https://www.moma.org/explore/inside_out/2011/06/28/counting-down-to-the-years-end-in-june/ [consulta: 8 de diciembre de 2019]

Fig. 77: Maurizio Nannucci, *Image du ciel*, 1978. Bienal de Venecia. En: Pietromarchi, B. (Ed.) (2015). *Maurizio Nannucci. Where to start from*. Milano: Mousse Edizioni, p. 113 (catalogo de la exposición *Maurizio Nannucci. Where to start from*, MAXXI, Roma, 2015). La obra ha sido incluida en la escena de la película "Vicios de Verano", dirigida por Mauro Bolognini, título original "Dove vai in Vacanza", Ita 1978.

Fig. 78: Piero Manzoni, *Achrome*, caolín sobre lienzo, 1957-1958. Fuente: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/piero-manzoni-1933-1963-achrome-6166860-details.aspx> [consulta: 4 de noviembre de 2019]

Fig. 79: Detalle de la obra (rota) de Jeff Koons, *Gazing Ball (Perugino Madonna and Child with Four Saints)*, 2014-15. Nieuwe Kerk, Amsterdam, abril 2018. Fuente: <https://www.artdamagedbook.com/blog?offset=1525971627000> [consulta: 28 de febrero de 2020]

Fig. 80: Arthur Köpcke, *Reading Work Piece*, 1977. Fuente: <https://politiken.dk/kultur/kunst/art5632811/Museumsgæst-skrev-på-kunst-med-kuglepen> [consulta: 15 de marzo de 2020]

Fig.81: Juan Hidalgo, *Lanas*, 1972-2009. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/lanas> [consulta: 17 de julio de 2019]

Fig. 82: Imagen de la fotografía posteada en Twitter por la galerista Stephanie Theodore (@TheodoreArt) el 26 de enero 2014, bajo el título "*Holy crap. Horrible kids, horrible parents*"@tate pic.twitter.com/6h1nuY6CfQ. Fuente: <http://www.apollo-magazine.com/climbing-frames-tate/> [consulta: 17 de julio de 2019]

Fig.83: Donald Judd, *Untitled*, 1980. Detalle Barreras de protección y contexto expositivo. Fuente: <https://www.theglobeandmail.com/life/parenting/tate-tiff-pits-art-snoobs-against-indolent-parents-whos-to-blame/article16570457/> [consulta: 17 de julio de 2019]

Fig. 84: Yayoi Kusama. *Infinity Rooms*. Un asistente de galería posa con la instalación en Londres, 2017. Foto: Getty Images Fuente: <https://www.thecut.com/2017/02/yayoi-kusuma-pumpkin-sculpture-broke-hirshhorn-museum.html> [consulta: 18 de julio de 2019]

Fig. 85: Los Angeles Times, 6 de junio de 2016. Artículo de prensa sobre un pequeño accidente involuntario ocurrido a la obra de Andy Warhol *Triple Elvis (Ferus Type)*, del 1963. Fuente: <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-warhol-trip-sfmoma-20160606-snap-htlstory.html> [consulta: 20 de julio de 2019]

Fig. 86: Visitantes en la exposición *Chagall, Lissitzky, Malevitch...The Russian Avant-Garde In Vitebsk (1918-1922)*, Centro Pompidou, 28 marzo – 16 julio de 2018. Foto de la autora, 21 mayo de 2018.

Fig. 87: Una visitante en visita a la colección permanente del Centro Pompidou, sala dedicada a Lucio Fontana. Foto de la autora, 21 mayo de 2018.

Fig. 88: Visitantes frente a la obra de Cy Twombly. *Untitled (Bacchus)*, 2008, Tate Modern. Fuente: <https://www.gwarlingo.com/2011/gwarlingo-visits-the-tate-modern-in-london/cy-twomblys-bacchus-series-at-tate-modern-by-michelle-aldredge/> [consulta: 20 de agosto de 2019]

Fig. 89: Mark Rothko, *Black on Maroon*, 1958. Vandalizado en 2014. Fuente: Barker, R. et al. (2018). "Mark Rothko: *Untitled (Black on Maroon)* » en *CeROArt, Four study days in Contemporary Conservation.Vandalism and Art*. <http://journals.openedition.org/ceroart/5697> [consulta: 6 de agosto de 2019]

Fig. 90: Damien Hirst, *Away from the Flock*, 1994. Vandalizada en 1994. Fuente: <https://www.artlyst.com/features/top-10-art-attacks/2/> [consulta: 6 de agosto de 2019]

Fig. 91: (Izquierda): *Bañera*, 1961, de Andy Warhol, vandalizada en 1998; (derecha): Jo Baer, *Sin Título*, 1977, vandalizada en 1977. Fuente: <https://planetarias.wordpress.com/2013/08/06/la-banera-de-andy-warhol/> [consulta: 8 de agosto de 2019] Fuente: <https://www.wikiart.org/en/jo-baer/untitled-lipstick-1977> [consulta: 8 de agosto de 2019]

Fig. 92: Martin Creed, *Work No. 227: The lights going on and off*, 2001. Fuente: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/tate-acquires-martin-creeds-controversial-turner-prize-winning-piece-work-no-227-8795204.html> [consulta: 16 de agosto de 2019]

Fig. 93: Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty Urn*, 1995 y *Colored Vases*, 2006, presentados en la exposición 'Ai Weiwei: According to What?' Del 4

diciembre 2013 a 16 marzo 2014, Pérez Art Musuem, Miami. Fuente: <https://aburningboat.wordpress.com/2014/08/26/dropping-a-hand-dynasty-urn-ai-wei-wei/> [consulta: 18 de agosto de 2019]

Fig. 94: Anish Kapoor, *Dirty Corner*, después del acto vandálico en 2015. Imagen de la cuenta de Instagram de Anish Kapoor (a través de @dirty_corner). Fuente: <https://hyperallergic.com/234993/anish-kapoors-versailles-sculpture-vandalized-with-anti-semitic-slurs/> [consulta: 10 de agosto de 2019]

Fig. 95: Anish Kapoor, *Dirty Corner*, intervención con pan de oro para cubrir los grafitis racistas en 2015. Fuente: <https://www.connaissancedesarts.com/art-contemporain/dirty-corner-paree-dor-1130423/> [consulta: 10 de agosto de 2019]

Fig. 96: Rothko Chapel, diciembre 1979, manifestación pacifista tras el ataque vandálico a la base del *Broken Obelisk* de Barnett Newman. Fuente: <http://www.artnews.com/2018/04/23/moral-obligation-william-middletons-double-vision-superb-portrait-john-dominique-de-menil-funneled-oil-fortune-art-social-justice/> [consulta: 10 de agosto de 2019]

Fig.97: Anish Kapoor, *Descent into Limbo*, 1992. Documenta, Kassel. Fuente: <http://anishkapoor.com/75/descent-into-limbo> [consulta: 12 de agosto de 2019]

Fig. 98: Anish Kapoor, *Descent into Limbo*, 1992. Docuemnta, Kassel. Fuente: <http://anishkapoor.com/75/descent-into-limbo> [consulta: 12 de agosto de 2019]

Fig. 99: Carsten Höller, *Test Site*, 2006-2007, Tate Modern, Londres. Fuente: Wikimedia Commons.

Fig. 100: Carsten Höller, *Test Site*, 2006-2007, Tate Modern, Londres. Fuente: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/17/carsten-holler-travel-down-a-slide-without-smiling-decision> [consulta: 14 de agosto de 2019]

Fig. 101: Robert Morris, *Bodyspacemotionthings*, 1971, Tate Modern. Fuente: <https://grupaoak.tumblr.com/post/17165251843/robert-morris-bodyspacemotionthings> [consulta: 16 de agosto de 2019]

Fig. 102: Borrador del comunicado de prensa sobre el cierre de la exposición de Robert Morris en 1971, 7 de mayo. Tate Archive. Fuente: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris> [consulta: 16 de agosto de 2019]

Fig. 103: "At the Tate - the play was the thing", Spectator 8 de mayo 1971.

Caricatura de visitantes a la exposición de Robert Morris en la Tate Modern. Tate Archive. Fuente: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris> [consulta: 16 de agosto de 2019]

Fig.104: Robert Morris, *Bodyspacemotionthings*, 2009, Tate Modern. Fuente: https://hiveminer.com/flickr_hvmnd.cgi?method=get&tag_mode=all&sorting=interestingness&search_domain=tags&page=2&textinput=bodyspacemotionthings,tatmodern&sort=interestingness&origininput=bodyspacemotionthings,tatmodern&noform=t&search_type=tags&photo_type=250&photo_number=50 [consulta: 18 de agosto de 2019]

Fig. 105: Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007, The Unilever Series, Tate Modern. Fuente: Wikimedia Commons.

Fig. 106: Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007, The Unilever Series, Tate Modern (detalle). Photo: Chris Geatch. Fuente: <https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth-2/> [consulta: 20 de agosto de 2019]

Fig. 107: Un asistente de sala vigilando la obra de Carl Andre, *Elica Milano*, MAXXI, Roma, 2017. Las figuras en la pared forman parte de la obra de Kara Walker, *The Emancipation Approximation*, 1999. Fuente: <https://www.blindbild.com/rom-maxxi-museo-nazionale-delle-arti-del-xxi-secolo-november-2017/rom-maxxi-walker-andre/> [consulta: 20 de enero de 2020]

Fig. 108: (ICTOP) Museum Professions – *A European frame of reference*, editado por Angelika Ruge, presidenta del ICTOP 2008, p. 14. Fuente: <http://ictop.org/resources/guidelines-programmes/> [consulta: 14 de diciembre de 2019]

Fig. 109: Bruna Esposito, *Precipitazioni Sparse*, 2005. 51. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. *The Experience of Art. Always a little further*, Corderie-Arsenale, Venice, Italy 2005. Foto: Enzo de Leonibus, Courtesy: la artista.

Fig. 110: Bruna Esposito, *Precipitazioni Sparse*, 2005. 51. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. *The Experience of Art. Always a little further*, Corderie-Arsenale, Venice, Italy 2005. Foto: Giorgio Zucchiatti, ASAC.

Fig. 111: Bruna Esposito, *Precipitazioni Sparse*, 2005. Contemporary Art Fair: *ROAD to Cotemporary Art*, Rome, Italy (On the walls artworks by Maria Thereza Alves). Foto: Yamina Tavani.

Fig. 112: Bruna Esposito, *Precipitazioni Sparse*, 2005. Detalle de las cascaras de cebolla y del color del mármol. Contemporary Art Fair: *ROAD to*

Cotemporary Art, Rome, Italia. Foto: Yamina Tavani.

Fig. 113: Bruna Esposito's explaining her selection process for the onion's peels during the interview in her studio, Rome, Italy, 22 May 2019.

Fig. 114: Different types of onion's peels selected by the artist during the interview in her studio, Rome, Italy, 22 May 2019.

Fig. 115: Bruna Esposito during the installation of *Precipitazioni Sparse*. 51. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, Corderie-Arsenale, Venice, 2005. Photo Enzo de Leonibus, courtesy: the artist.

Fig. 116: Vasily Kandinsky, *Upward*. 1929. Obra y su reproducción táctil en el museo Guggenheim en Venecia. Fuente: The Peggy Guggenheim Collection, 18 de enero 2020. [Facebook]<https://www.facebook.com/ThePeggyGuggenheimCollection/photos/a.277211242054/10157093454267055/?type=3&theater> [Consulta: 19 de enero 2020]

Fig. 117: Exploración táctil de unas obras en bronce de Alberto Giacometti, expuestas en el jardín del Museo Guggenheim, Venecia, Foto: Valeria Bottalico.

Fig. 118: Contexto expositivo en el cual se presenta la obra de Yves Klein *IKB 79*, 1959 en la exposición *A Bigger Splash: Painting after Performance*, Tate Modern, Londres, 2012. Fuente: <https://www.gwarlingo.com/2013/i-never-knew-how-blue-blueness-could-be-maggie-nelsons-bluets/> [Consulta: 22 de enero 2020]

Fig. 119: Visitante en el Pompidou, barrera con cinta adhesiva en el piso. Fotografía de la autora, 22 de mayo de 2018.

Fig. 120: obra detrás de una barrera en la Tate Modern. Obra: Victor Pasmore, *Abstract in White, Green, Black, Blue, Red, Grey and Pink*, c. 1963, perspex and painted wood, Level 2, Artist and Society, Room 2. Fotografía de la autora, 11 de junio de 2018.

Fig. 121: Un asistente de sala vigilando la obra de Carl Andre, *Elica Milano*, MAXXI, Roma, 2017. Las figuras en la pared forman parte de la obra de Kara Walker, *The Emancipation Approximation*, 1999. Fuente: <https://www.blindbild.com/rom-maxxi-museo-nazionale-delle-arti-del-xxi-secolo-november-2017/rom-maxxi-walker-andre/> [consulta: 20 de enero de 2020]

Fig. 122: Carl Andre, *144 Tin Square*, de 1975, Pompidou. Fotografía de la autora, 21 de mayo de 2018.

Fig. 123: Carl Andre, *Magnesium, Copper, Plain*, 1969, Reina Sofia.

Fotografía de la autora, 12 julio de 2018.

Fig. 124: “! Por favor: -) No tocar las obras de arte!”. Pompidou. Fotografía de la autora, 22 de mayo 2018.

Fig.125: “! Por favor: -) No tocar las obras de arte!”. Pompidou. Fotografía de la autora, 22 de mayo 2018.

Fig. 126: “Please do not touch”. Tate Modern. Fotografía de la autora, 11 de junio 2018.

Fig. 127: Joseph Beuys, *Plight*, 1985 (Detalle). Centre Pompidou. Fotografía de la autora, 22 de mayo 2018.

Fig.128: Middelheim Museum, Amberes. Fotografía de la autora, diciembre 2017.

Fig. 129: Middelheim Museum, Amberes. Fotografía de la autora, diciembre 2017.

Fig. 130: un visitante probando uno de los *Bichos* de prueba realizados por el MoMA para la exposición de Lygia Clark en 2014. Fuente: <http://artobserved.com/2014/08/new-york-lygia-clark-the-abandonment-of-art-at-moma-through-august-24th-2014/> [consulta: 25 de enero de 2020]

Fig. 131: Transporte de la obra de Bernard Khoury al Instituto ISS “Roberto Rossellini”. Foto: Flavio Catuara. Courtesy: Museo MAXXI.

Fig. 132: Transporte de la obra de Bernard Khoury al Instituto ISS “Roberto Rossellini”. Foto: Flavio Catuara. Courtesy: Museo MAXXI.

Fig. 133: Jóvenes participantes del proyecto educativo “Museion: Quien donde qué”, Museion, Bolzano. Foto: Roberta Pedrini. Courtesy: Roberta Pedrini.

Fig. 134: Jóvenes participantes del proyecto educativo “Museion: Quien donde qué”, Museion, Bolzano. Foto: Roberta Pedrini. Courtesy: Roberta Pedrini.

Índice de los Anexos en carpeta digital*:

* en llave USB

Videos:

- Video entrevista a los visitantes de la exposición “Nature Forever. Piero Gilardi”, Museo MAXXI: Roma, 20 de junio 2017.
- Video extraído de la entrevista a Bruna Esposito: Roma, 22 de mayo 2019.

Transcripciones de las siguientes entrevistas a artistas:

- Entrevista a Piero Gilardi: Turín, 15 de diciembre 2017.
- Entrevista a Bruna Esposito: Roma, 22 de mayo 2019.

Transcripciones de las siguientes entrevistas a profesionales de museos:

- Rachel Barker y Annette King, conservadoras de pinturas de la Tate Modern: Londres, 12 de junio 2018.
- Alice Walton, jefa del departamento de Educación de la Tate Modern, y Emma Mc Garry, artista empleada en el departamento de Educación de la Tate Modern: Londres, 12 de junio 2018.
- Jorge García Gómez Tejedor, jefe del Departamento de Conservación del Reina Sofía: Madrid, 13 de julio 2018.
- Veronique Sorano Stedman, jefa del Departamento de Conservación del Pompidou: Paris, 22 de mayo 2018.

- Roberta Pedrini, Departamento de Educación del Museion: Bolzano 3 abril 2018.
- Valeria Bottalico, fundadora del programa *Doppio Senso*, del Departamento Educación del Guggenheim de Venecia y Felice Tagliaferri, artista: Venecia 21 abril 2018.
- Veerle Meul, conservadora y Gert Stappaerts, educadora, del Middelheim Museum Amberes: Amberes, 7 de diciembre 2017.
- Christine Lambrecht, Departamento de Conservación del MHKA (Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad de Amberes): Amberes, 8 de diciembre 2017.
- Maurizio Carfora y Paola Demontis, Asistentes de Sala, National Service – MAXXI: Roma, 6 diciembre 2019.

Encuesta en línea:

- Documento Excel con los resultados de la encuesta en línea sobre el conocimiento de las personas respecto a la conservación de obras de arte contemporáneo. La encuesta ha sido conducida del 14 al 20 de julio 2019 y se han obtenido 246 respuestas.

Posters presentados:

- POSTER: *Public engagement and conservation in an open-air museum*. SBMK Conference - Acting in Contemporary Art Conservation Cultural Heritage Agency of the Netherlands, 14-16 noviembre 2018.
- POSTER: *The public and contemporary art: perception, participation and ownership*. AHI Association for Heritage Interpretation Conference, 5 octubre 2018, Chester, UK.
- POSTER: *Interdependence of Education and Conservation: "The Museum Goes to School" at the MAXXI Museum, Rome*. Tenth International Conference on The Inclusive Museum, 15-17 septiembre 2017, Manchester Museum, UK.

- POSTER: *El público y el concepto de fragilidad de las obras. El caso de la exposición "Nature Forever. Piero Gilardi, Museo MAXXI, Roma"*. Start-Up 2017-2018. Resultados Académicos del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Facultad de Bellas Artes, UPV.
- POSTER: *Educación, Accesibilidad y Conservación en el museo de arte contemporáneo*. Start-Up 2014-2015. Resultados Académicos del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Facultad de Bellas Artes, UPV.

