



ACCIÓN Y PERFORMANCE
EN EL ARTE CONCEPTUAL
CATALÁN:
*Un estudio para su conservación
y restauración*

“L’art no el fan les tendències, sinó els individus” (A. Tàpies)

Tesinanta:

Ruth del Fresno Guillem

Tutoras:

Dña Rosario Llamas Pacheco

Dña Pilar Parcerisas Colomer



RESÚMENES

RESUMEN

En el siguiente trabajo de investigación se presentan los pasos dados para el inicio de lo que pretende ser un trabajo de investigación mayor. Como su título indica trata de la Restauración y Conservación del Arte de Acción y Performance en el Arte Conceptual Catalán. Nos situamos en La Catalunya de finales del Franquismo en los albores de la democracia.

El Accionismo y la Performance son una disciplina artística muy especial por su carácter efímero y desmaterializado, algo que para la conservación plantea unos retos muy interesantes.

Tres son los artistas que han participado en esta investigación: Àngels Ribé, Francesc Torres y Vicenç Viaplana. Muy distintos entre ellos y con recorridos muy diferenciados.

La investigación sólo muestra una pequeña parte de lo que se podría presentar, ya que los tres artistas escogidos para el trabajo son sólo una selección representativa. Con ello se ha pretendido plantear una serie de problemas a los que la restauración de arte contemporáneo se enfrenta. Se han planteado unos objetivos muy claros entre los que destacamos el análisis y la identificación de los posibles factores de deterioro y riesgo para la conservación de las manifestaciones artísticas que engloban el estudio.

No sólo hemos tratado el tema desde la perspectiva de la creación, sino también desde los gestores que manipulan y cuidan este patrimonio, los cuales nos han planteado y descubierto que la restauración de arte contemporáneo se debe plantear desde parámetros muy distintos a la restauración tradicional.

La investigación se apoya en la teoría extraída de la bibliografía especializada pero sobre todo da mucha importancia al análisis que la parte práctica nos ha proporcionado. El trabajo directo con los artistas que crearon estas obras, visitándolos, entrevistándolos, haciéndoles partícipes de nuestros pasos y compartiendo con ellos nuestras conclusiones, ha sido uno de los pilares principales de nuestra metodología de trabajo.

RESUMEN

Al Següent treball d'investigació es presenten als passos donats al inici del que vol ser un treball d'investigació més gran. Com indica el seu títol, tracta de la Resaturació-Conservació de l'Art d'Acció i Performance a l'Art Conceptual Català. Ens situeme a la Catalunya de finals del Franquisme als albors de la democràcia.

L'Accionisme i la Performance són una disciplina artística molt especial pel seu caràcter efímer i desmaterialitzat, quelcom que per la conservació-restauració planteja uns reptes molt interessants.

Tres són els artistes que han participat a aquesta investigació: Àngels Ribé, Francesc Torres i Vicenç Viaplana. Molt diferents entre ells i amb recorreguts molt diferenciats.

La investigació només mostra una petita part del que es podria presentar, ja que els artistes escollits per al treball són només una selecció representativa. S'ha volgut plantejar amb això, una sèrie de problemes, als que la Conservació-restauració d'art contemporani, s'enfronta. S'ha plantejat uns objectius molt clars, dels quals destaquem l'anàlisi i la identificació dels possibles factors de deteriorament i risc per a la conservació de les manifestacions artístiques que engloben l'estudi.

No sols hem tractat el tema des de la perspectiva de la creació, sinó també des dels gestors que manipulen i cuiden este patrimoni, els quals ens han plantejat i descobert que la restauració d'art contemporani s'ha de plantejar des de paràmetres molt diferents de la restauració tradicional.

La investigació es recolza en la teoria extreta de la bibliografia especialitzada però sobretot dóna molta importància a l'anàlisi que la part pràctica ens ha proporcionat. El treball directe amb els artistes que van crear estes obres, visitant-los, entrevistant-los, fent-los partícips dels nostres passos i compartint amb ells les nostres conclusions, ha sigut un dels pilars principals de la nostra metodologia de treball.

ABSTRACT

The following research paper introduces the steps given from the beginning of what it aims to be a investigation project.

Action and performance art on catalan conceptual art is the Restoration and Conservation of the art at the end of the Franco era and the sunrise of democracy.

Actionism and Performance are a very special artistic discipline because of its ephemeral and dematerialized character, something that for conservation is a very interesting challenge from the conservation point of view.

There are three artists who participated in this research: Àngels Ribe, Francesc Torres and Vicenc Viaplana. They are all very different, both in their styles and in their perception of art.

The research only shows a small portion of what it could be presented because these chosen are only a representative selection. It's been an attempt to tackle a number of problems that restoration of contemporary art is facing.

Among the raised goals we emphasize the analysis and identification of potential deterioration factors and risks for the conservation of the artistic manifestations that encompass the project.

We have not only dealt with the topic from the perspective of the creation, but also from the curators' view who help us to realize that restoration of contemporary art should be raised from parameters very different from the traditional restoration.

The research is based on the theory extracted from the research literature but above all it gives more importance to the analysis than the practical part has given us.

The direct work with the artists who created these performances, either by visiting them, interviewing, enabling them to become sharers of our steps, and sharing with them our conclusions, has been one of the main pillars of our working methodology.

ÍNDICE

ÍNDICE

Resúmenes

Introducción.....	10
Justificación, Antecedentes, Estado de la cuestión.....	12
Objetivos.....	15
Metodología.....	17
Capítulo 1.- Orígenes.....	18
1.1. Contexto histórico artístico ¿Cuál fue el punto de partida?.....	18
1.2. La fuerza de las ideas como materia constructiva.....	20
1.3. Arte de Acción, repaso de algunos conceptos.....	21
Capítulo 2.-Arte Conceptual Catalán. Acción, Performance.	
¿Conservación-restauración, de qué?.....	25
2.1. Características que definen la generación y el Arte Conceptual Catalán.....	25
2.2. Materia constitutiva y patologías.....	27
Capítulo 3.- Estudio directo de las fuentes para una mejor Conservación-restauración.	
Artistas y gestores culturales.....	29
3.1. Entrevistas.....	29
3.2. Estudio y análisis para la toma de decisiones conservativas en la artista Àngels Ribé.....	31
3.3. Estudio y análisis para la toma de decisiones del artista Francesc Torres.....	43
3.4. Descripción de las acciones del artista Vicenç Viaplana y análisis conservativo de las mismas.....	51
Capítulo 4.- Conclusiones.....	56
Anexos: transcripción completa de las entrevistas.....	57
Bibliografía.....	93
Agradecimientos.....	102

INTRODUCCIÓN

A finales del S. XIX se generaron las semillas que germinaron con el tiempo y las circunstancias de nuestra humanidad. El S. XX ha sido, siglo plagado de Guerras, cambios sociales, descubrimientos científicos, técnicos y nuevas corrientes ideológicas y de pensamiento hace que el hombre se transforme o mejor dicho que el hombre transformado quiera tomar las riendas de su “modus vivendi”.

El arte, como en todos los períodos, no puede permanecer al margen de estos cambios y metamorfosis. El arte, vuelve a estar más ligado a los primitivos sentidos de magia y necesidad expresiva. Es un modo de participación en la historia que en el fondo retorna a sus orígenes y en ese retorno a lo más humano pasa por todos los caminos posibles.

Las ansias de cambio contagian a los lenguajes expresivos y la búsqueda de nuevos modos hace necesario en el arte el uso de nuevos materiales, en un principio materiales tradicionales aplicados a procesos creativos tradicionales como la pintura o la escultura, pero reformulados por los avances de la ciencia y la tecnología, como los nuevos pigmentos industriales, los textiles de producción masiva... pero es el pensamiento el verdadero cambio revolucionario. Es lo **no tangible** lo que transforma las raíces del arte y ese cambio empieza con lo que se han denominado “los ismos”.

Poco a poco liberando al artista en algunos planos como la Academia y los Salones y llevándolo a la producción por necesidad expresiva; algo, que ya los primitivos expresaban sin tapujos.

Es el salto a la idea, la que con M. Duchamp llega a su plena madurez y que hará que a partir de ese momento, todo lo que el artista quiera o desee que sea arte, se convierta en arte. Tanto si el público lo acepta como si no lo acepta, el mundo del arte amplía sus fronteras y ya no se podrá hablar nunca más de Arquitectura, Escultura y Pintura, sino de Artes plásticas, Artes expresivas, o simplemente Arte.

Es en este momento, en el que M. Duchamp da el pistoletazo de salida, cuando todo lo que el artista toca se convierte en “posibilidad de” y cuando al conservador-restaurador se le amplían los campos que debe conocer.

Siempre el conservador-restaurador debió entender el contexto histórico de lo que debía conservar, esa era una postura ética en la disciplina, pero es el conservador-restaurador de arte contemporáneo, en el S. XX y sobre todo en el XXI el que debe enfrentarse a retos como la conservación de lo intangible, del proceso, de la idea, y en este momento es cuando el conservador-restaurador debe aprender a pensar mucho antes de actuar, a conocer todo lo posible sobre lo que pasa en el proceso de gestación de la obra, a entender y aceptar el arte “*per se*”. Será una causa por la que el Conservador-restaurador además de trabajar junto a un equipo interdisciplinar de técnicos: químicos, físicos, biólogos... Se tenga que acercarse a filósofos y charcuteros. Por que en el arte de la idea y del pensamiento, lo que verdaderamente hay que tener claro es la **voluntad** (en muchos casos cambiante) de los

creadores.

Esto supone, que el mundo de la conservación-restauración, cuando ha de tratar obras de producción contemporánea nunca podrá dar por hecho un proceso, deberá estar en continua investigación y aproximación. Saber manejar herramientas de creador, introducirse en el pensamiento del proceso creativo, tiene el riesgo de que el conservador interfiera en ese proceso creativo y es eso, otro de los puntos importantes a tratar por la disciplina, la excesiva intervención o manipulación de las obras.

Tiene a su favor, que no es su papel definir lo que es Arte o no lo es. A sus manos, llega ya la necesidad de conservar algo que previamente ha sido definido como arte y aceptado por el mercado, el tiempo y las instituciones. Es en este punto, donde queda claro que no vamos a discutir sobre la necesidad de la Acción como forma expresiva, ni sobre la necesidad de preservar su existencia. Tan sólo plantearnos, cómo abordar tan difícil hazaña, la de conservar la acción y performance surgida en un momento de revolución ideológica muy potente y en una zona geográfica muy concreta.

El Accionismo en el arte llamado "*Conceptual*" en Cataluña, será un accionismo muy diferente al de otros lugares. Algo que se deduce de las obras de arte que han superado la criba del tiempo y el mercado y que se puede extraer de las entrevistas realizadas a los protagonistas del momento histórico.

Estas manifestaciones plantean unos problemas de conservación que podemos encontrar en otras manifestaciones artísticas contemporáneas pero con las especificaciones de cada voluntad. Es así como abordamos el tema, con grandes expectativas de aportar nuestro granito a la disciplina, con la ayuda de los artistas, los conservadores y los gestores culturales que de estas manifestaciones se encargan.

1.1 PERIODOS DE ESTUDIO

Cronológicamente la investigación está centrada en las manifestaciones surgidas a finales de los años 60 y hasta 1980. Concretamente, en un modo de expresarse, dentro de un movimiento.

Lo que de este estudio surja está queriendo ser extrapolable como postura teórica al resto de manifestaciones artísticas del mismo movimiento e incluso de otros surgidos posteriormente.

Se trata de un estudio eminentemente teórico a pesar de la extrapolable aplicabilidad práctica. De esa teoría se desea poder establecer unas aproximaciones que en sí mismas ayuden para la práctica de casos reales ya establecidos en el mundo del mercado o las instituciones públicas.

Lo Efímero, la Acción, lo Intangible, el Concepto, la Inmaterialidad y la Voluntad de acción son los términos que van a estar presentes en constante referencia a lo largo de esta investigación y ¿por qué no decirlo? del arte que nos acompaña en nuestro siglo.

JUSTIFICACIÓN, ANTECEDENTES, ESTADO DE LA CUESTIÓN

Ante nuestros ojos pasan todos los días manifestaciones artísticas que no entran en los parámetros que hemos aprendido sobre arte tradicional. Nuestros objetivos, a la hora de preservar el patrimonio, no pueden ser menos claros e investigados que cuando trabajamos con manifestaciones tradicionalmente englobadas en el *Suma Artis*.

No por ello, renegamos de los tan importantes conocimientos que hemos adquirido en el estudio de la profesión. Los métodos científicos que en constante revisión y actualización, nos ofrecen herramientas también útiles para estas nuevas “circunstancias” patrimoniales. Sistemas de limpieza, Conservación preventiva, Análisis químicos, Reposiciones de faltantes... todo ello necesario para ejercer en plenitud.

Pero, debemos hacer una revisión humilde de lo que nuestra profesión pretende ante la real situación de nuestro tiempo.

De las manifestaciones artísticas que se han producido bajo diferentes parámetros, de las manifestaciones en las que sus creadores todavía pueden informarnos y por lo tanto darnos nuevas visiones y revisiones a nuestro trabajo. No podemos dejar de lado elementos tan importantes como el conocimiento de las Leyes de Patrimonio Cultural de índole estatal y autonómica. La Ley de propiedad intelectual y alguna otra más que serán casi más importantes que algunos de los conocimientos técnicos adquiridos.

Conocimientos tan dispares como la legalidad del uso de algunas sustancias en ambientes públicos o normativas internas locales pueden condicionar tanto nuestro trabajo que haga que entren en conflicto las necesidades conservativas de obras de arte actual con necesidades de cumplimiento sostenible.

Ante esta situación, nos planteamos una humilde aproximación a una ínfima parte de la cuestión. Con la intención de preservar, continuar y por qué no decirlo, abrillantar, algunas de las producciones artísticas realizadas en los últimos años de “no democracia” de nuestro país y los primeros años de pseudo-libertad expresiva.

El motor de esta investigación, las causas que lo justifican, son inicialmente la necesidad que surge al reconocer un arte olvidado, reconocer las necesidades de un arte no matérico que forma, incluso a pesar de algunos, parte de nuestro patrimonio. Una manera de hacer que ha sido claramente reconocida anticipadamente a nuestro país fuera de nuestras fronteras, por el paso del tiempo.

Sorprende constatar y comprobar la escasez de fuentes bibliográficas que sobre el tema existen a nivel histórico, cuánto más sorprendente puede ser esta escasez, a nivel conservativo. Cada vez hay más voces que llaman la atención sobre la necesidad de revisar y preservar el Arte Contemporáneo que no se ajusta a los parámetros matéricos e incluso técnicos, tradicionales. Pero todavía son insuficientes.

Si buscamos información para el estudio de las limpiezas de obras pictóricas, encontramos una extensa bibliografía que nos ayuda a hacernos una idea de la importancia que se le ha dado a ese tema. Pero el tema que nos ocupa no deja de ser importante por no tener numerosas monografías, sino que es un tema joven y con poca tradición.

Con nuestro estudio, esperamos contribuir a continuar y generar una suma en pro de la conservación de toda forma artística, experimental o tradicional ya que igual que nosotros sabemos ver y beber de las fuentes tradicionales, es posible y probable que alguna de nuestras aportaciones puedan ser beneficiosas para las disciplinas del arte más tradicional sea contemporáneo o antiguo.

Ante las manifestaciones artísticas que nos ocupan en el estudio, hemos tenido que revisar estos puntos. Los criterios de actuación tradicionales no nos son válidos. Creemos posible que los nuevos criterios que se plantea la Restauración-Conservación de Arte Contemporáneo sea igualmente útil para que los procedimientos de Restauración-Conservación de Arte Tradicional y se plantee la posibilidad de utilizarlos para minimizar el excesivo intervencionismo que se ha dado en el arte tradicional, donde también imperaba una idea, un concepto, una liturgia que el tiempo y la historia y sobre todo el hombre ha aniquilado o manipulado.

El Estado de la cuestión.

Tras haber pasado casi cuarenta años desde el surgimiento de estas manifestaciones, y tan sólo veinte de su pleno reconocimiento y aceptación en la historiografía; sigue siendo un tema de especial interés y atención para todos aquellos implicados en las artes visuales, eso también incluye a los Conservadores-Restauradores.

Sirva de ejemplo la reciente inauguración en la Fundació Tàpies (Barcelona) "*Pere Noguera, Històries d'arxiu*" (27 de mayo-25 septiembre, 2011), la próxima inauguración en el MACBA (Barcelona) de la exposición "*En el laberinto. Àngels Ribé, 1969-1984*". (15 de julio- 23 de octubre, 2011) o la presencia de obra de este período, de artistas como Esther Ferrer o Muntadas en la última celebración de la feria ARCO 2011.

La reciente publicación de monografías como la de Mikel Rotaeche (2011)¹ nos acerca a estudios desde nuestra disciplina que nos recuerda que existe un creciente interés por estas manifestaciones artísticas. Otras publicaciones en el campo historiográfico, como la de Pilar Parcerisas (2007)² nos hacen conscientes de que muchas obras se han perdido y no se ha hecho justicia todavía con los artistas y miembros del mundo del arte que hicieron posible que estas manifestaciones artísticas fuesen reales y que generasen la base del arte contemporáneo español actual.

Los propios artistas entrevistados en este trabajo nos plantean la desaparición total de

¹ ROTAECHE GONZÁLEZ de UBIETA, Mikel. *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A., 2011. ISBN: 978-84-975672-9-9.

² PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2007. ISBN: 978-84-460-2373-9.

algunas de sus acciones por no haber sido documentadas en el momento de realizarse. Por que la documentación está generada en un sistema tecnológicamente incompatible actualmente (obsoleto)³, por múltiples motivos que nos hacen conscientes de la pérdida de parte de nuestro patrimonio artístico más actual.

Es por todo ello y por muchas más razones que se manifestarán en la lectura de la presente investigación por las que está justificada la presentación hoy de este trabajo para el arte que todavía se está escribiendo, aunque ya necesite de nuestra mano para seguir reluciente.

³ La obsolescencia va a ser uno de los grandes problemas conservativos para las manifestaciones artísticas del arte contemporáneo. Y puede considerarse una causa importante de pérdida de parte del patrimonio, un nuevo agente de deterioro.

OBJETIVOS

Antes de empezar cualquier investigación es importante tener claro los objetivos que marcan el estudio. En ocasiones durante el recorrido descubrimos el calibre de su importancia. Los que aquí presentamos son los que nos marcamos y los que hemos cumplido.

Analizar qué factores determinaron la aparición del lenguaje creativo que dio lugar al Arte de Acción y al Conceptual Catalán. Estudiando las necesidades expresivas surgidas de un contexto histórico concreto con unas especificaciones zonales que le llevaron a ser diferente de las manifestaciones catalogadas bajo el mismo nombre de Arte Conceptual. El Efecto Diferencial. Un Arte de Acción que a diferencia de los “otros” en muchos casos tenía un claro carácter politizado.

Identificar las posibles causas de riesgo de pérdida del Accionismo del Arte Conceptual. Clasificar cuáles fueron los principales motivos por los que el Arte Conceptual estaba amenazado de “ruina”: determinar cuáles son las “lagunas” más evidentes y qué ha causado este “estado de deterioro”. Clasificar los problemas.

Hallar una metodología de selección de criterios y de actuación para los casos necesarios, exponiendo las medidas que hasta el momento se han tomado y por qué. Identificando cuál ha sido el camino que se ha seguido y manifestando cuál es el que creemos debemos tomar en un futuro.

Establecer los parámetros de documentación necesarios para los casos de pérdida de obra de arte. Encontrando una cierta metodología que por consenso en la comunidad investigadora y conservadora puedan ser válidas, aunque revisables para la correcta perpetuación en el tiempo para futuras generaciones.

Presentar casos prácticos con diferentes posiciones ante la conservación-restauración-recuperación. Se han realizado entrevistas a diferentes artistas y personas relacionadas directamente con las obras de arte del estudio, (conservadores y gestores culturales). El objetivo de las entrevistas es recabar el mayor número de información, acerca de materiales, criterios, procedimientos, problemas que se hayan identificado en las obras o sus instalaciones, incompatibilidades surgidas por el paso del tiempo (tanto materiales como de concepto), cómo el mercado y la historia patrimonial ha afectado a las obras...

Elaborar una línea de actuación basada en la experiencia práctica de los casos estudiados como punto de partida a una línea de investigación más amplia que pueda abarcar todas las manifestaciones artísticas del llamado Arte Conceptual Catalán.

Concienciar sobre la importancia de los resultados obtenidos para la toma de decisiones en manifestaciones artísticas similares, sean o no del mismo movimiento histórico. Teniendo en cuenta que en ocasiones, la revisión de criterios ya establecidos, puede darnos soluciones creativas a problemas que encontramos en nuestro recorrido como conservadores de Patrimonio.

Contribuir al desarrollo de la disciplina y al acercamiento entre el mundo de la Creación Artística, el de la Conservación del Patrimonio, y el de su difusión para generar la necesidad y la comprensión de que ninguna manifestación artística está fuera de la necesidad de ser conservada, investigada y perpetuada para el disfrute de quien sienta el apremio y se pregunte por el poder del pasado.

METODOLOGÍA

Para que una investigación pueda ser exitosa es primordial tener una buena metodología y aplicarla. En esta investigación ha consistido en **Extracción de información bibliográfica** especializada en Teoría del arte, Arte Contemporáneo, conservación-restauración del período investigado. Con la intención de realizar un recorrido histórico.

Se elaboró un Cuestionario Base⁴ para entrevistar a los artistas escogidos para el estudio práctico. Con intención de realizar variantes para adaptarlo al tema de estudio. Va desde preguntas muy amplias, (para entrar en contacto con el entrevistado) hasta preguntas más concretas. Nos gustaría remarcar la importancia del esfuerzo que supuso tener que desplazarse hasta los artistas (fuentes directas), coordinarlas y conseguir con satisfacción los resultados que se buscaban⁵.

Hubo **Búsqueda y elección de candidatos** para formar parte del estudio práctico, entre artistas representativos del movimiento artístico y disciplina a tratar en la temática de estudio: artistas con posiciones distintas para que el estudio tenga mayor interés.

Para mayor contraste, entrevista a Gestores Culturales que gestionan estas obras.⁶

Realización de las entrevistas con documentación directa de las mismas.

Análisis crítico de la información obtenida en el proceso práctico.

Elaboración de conclusiones y de un posible manual de actuación para casos similares. Difusión de los mismos.

⁴ Éste se elaboró según el modelo del ICN (Netherland Institute for Cultural Heritage).

⁵ Se realizan las entrevistas de modo que no sea una lista de preguntas, sino una conversación fluida donde se pueda conseguir un mejor ambiente y una mayor complicidad para así llegar mejor a la información necesaria.

⁶ Se entrevistó a una comisaria y a la restauradora del Macba.

Capítulo 1.- ORÍGENES

1.1. Contexto histórico artístico. ¿Cuál fue el punto de partida?

Los cambios en el mundo afectaron al arte como disciplina sensible a todo. El S. XX, siglo de cambios, heredero de las revoluciones del S. XIX, está lleno de movimientos y escuelas artísticas que nacen unas para desbancar a las anteriores. La velocidad de los sucesos se acelera y acostumbrados a los períodos de más de un siglo del arte tradicional pasamos a los períodos de cambios estilísticos (ismos) que duran décadas, para los movimientos más longevos en el siglo XX y períodos de bienales, en la actualidad... donde es difícil hablar de tendencias.

Tras las experimentaciones con los pigmentos y la velocidad de la luz, el uso de las estéticas primitivas y la búsqueda desesperada por la verdadera manifestación de arte, llegamos a su liberación en periodo de Guerra.

El antecedente directo del Conceptualismo, nace en Marcel Duchamp, en 1914 con su primer Ready-made: *un botellero*. Los Ready-made eran objetos que ascendían a la categoría de obras de arte por el mero hecho de haber sido seleccionados por el artista, *la intencionalidad*. Esto es un cambio que M. Duchamp a porta al mundo de la creación y ya no se olvidará. Se trataba de hacer la realidad misma, Arte. En cuanto a materialidad, éste es el momento más radical e importante en el cambio que nos atañe a los conservadores-restauradores, a partir de este momento, cualquier objeto, cualquier elemento, cualquier material puede ser o formar parte de una obra de arte. M. Duchamp deshizo el binomio: “trabajo artesanal y obra de arte” y lo que es más concreto para el conservador, M. Duchamp pone de manifiesto que **es el concepto el que domina la materia**.



La fuente, Marcel Duchamp, 1917⁷

⁷ http://www.artecreha.com/Miradas_CREHA/m-duchamp-qlfuenteq.html [fecha de consulta 13-7-2011]



El botellero 1914-1964⁸

Fuente (1917) puede considerarse la primera escultura protoconceptual de la historia del arte. Hecha con un urinario masculino puesto del revés y firmada bajo pseudónimo.

La II Guerra Mundial, cambia los escenarios pero traslada a los personajes... los artistas que sobreviven a los horrores de la guerra se trasladan a EE.UU. y liberados de los viejos conceptos encuentran nuevas tecnologías y nuevos sentidos. El auge de las nuevas técnicas del psicoanálisis y los avances en física atómica hacen mella en la sociedad americana y la necesidad de expresión y de afianzamiento del individuo lleva a artistas como Jackson Pollock a romper con lo que les queda, vencen la concepción espacial de la pintura y alcanzan un terreno expresivo más libre y personal, conquistan el lienzo y su tamaño. Pero lo que aporta como paso e influencia el Expresionismo Abstracto es la importancia que sus artistas le dan al proceso de creación en sí mismo, encuentran más sugerente la acción de crear que la propia obra. El Minimalismo ofrece el purismo, el valor del material en sí mismo, refuerza la idea de M. Duchamp de la mínima intervención manual por parte del artista y amplía las concepciones espaciales, el siguiente paso era inevitable: la pérdida total del objeto.

Los Conceptualismos a mediados de los cincuenta, en EE.UU. se declararon contrarios al objeto artístico y siguiendo los pasos de Duchamp se afianzaron a la idea, a la importancia de la idea sobre la materia. Esto es el resultado inevitable de todos los lenguajes artísticos anteriores y aunque los Conceptualistas se afianzan en la negación de los movimientos que les preceden, es esta negación, la que les hace sublimes y les "materializa" como una realidad.

El proceso de desmaterialización (término acuñado por Lucy R. Lippard)⁹ o el paso del arte a la idea (Robert C. Morgan)¹⁰ son las características fundamentales para el cimiento de un nuevo modo de expresarse, un modo que englobará muchos submodos y que será el punto de partida del arte contemporáneo propiamente dicho. El Conceptualismo cuesta de englobar como un movimiento único, con unos estatutos y unas características expresivas por que si Duchamp amplió la materialidad del arte y sus capacidades, son los conceptualistas los que

⁸ <http://copyshopshow.wordpress.com/2009/07/02/bottle-dryer/> [Fecha de consulta 13-7-2011]

⁹ LIPPARD, R. Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid. Ediciones Akal, S.A. 2004. (pág. 7). ISBN: 84-460-1175-1

¹⁰ MORGAN, C. Robert. *Del arte a la idea (ensayos sobre arte conceptual)*. Madrid. Ediciones Akal, S.A. 2003. ISBN: 84-460-1164-6

elevan el arte al mundo de las ideas y lo dotan de significado y es el momento en que el significado se patrimonializará y será lo que va a dar paso a los problemas en el mundo de la conservación más allá de lo que los talleres nos han mostrado, es desde ese momento cuando el conservador deberá ser tan creativo en sus decisiones como el propio artista y meterse en el campo de la información como mejor arma.

La idea común a todas las manifestaciones artísticas que englobará el Conceptualismo será la renuncia al objeto único y precioso que era la obra de arte, un objeto de lujo destinado a una élite socio-cultural excluyente. Dan el protagonismo absoluto a las ideas y a las acciones efímeras. Todo esto sería lo que precede en la Historia del Arte pero resulta paradójico que aun siendo el motor de los acontecimientos, para el tema que nos ocupa, todo esto era un desconocido paseante.

1.2. La fuerza de las ideas como materia constitutiva.

España era en ese momento un lugar muy aislado a los acontecimientos del mundo artístico y lo que se ha dado por llamar Arte Conceptual surgió como una poética pobre en reacción a su contexto.

P. Parcerisas nos ubica en un contexto especial y lo define perfectamente para que entendamos que se trata de algo diferente, de algo surgido de unas necesidades particulares, con unas influencias concretas y unos modos expresivos muy amplios:

“L’art Conceptual, en el qual tingué preferència la idea sobre de la matèria, l’efímer per sobre de la durabilitat i que qüestionà per primer cop la vitalitat de l’avantguarda i la naturalesa de l’obra d’art, tot unit l’art de la vida, prengué a Catalunya una especial rellevància, i va ser un altre dels grans moments de l’art català. El que es coneix al nostre país com a “art conceptual” va expressar-se mitjantçant propostes alternatives al suport i als formats tradicionals de l’obra d’art, com el llenguatge escrit, l’objecte manipulats, les accions amb el propi cos, els subsentits, els treballs a la natura i en el paisatge, el vídeo, que serà considerat a partir d’aquest moment un mitjà artístic, etc. Contràriament a l’art conceptual del “nord”, més fred i desmaterialitzat, les estètiques pobres i conceptuals tingueren a Catalunya un component material important, que es va reflectir en l’ús del paisatge, la naturalesa, en el debat natural-artificial, en la consideració de l’objecte, tot arribant a una diversitat de poètiques materials d’un intens contingut simbòlic. L’anomenat art conceptual català, va privilegiar, doncs, la matèria, la naturalesa i el paisatge, l’acció i els subsentits, el regne de l’objecte, la línia semiòtico-lingüística, i la ideologia política, l’art sociològic i els mass-media, el cine i els mitjans audiovisuals.”¹¹

Lucy R. Lippar habla de arte Conceptual como un arte que surge en contraposición al gran arte, un arte que tiene como mandamiento la disolución de los límites, un arte de la información y

11 PARCERISAS, Pilar. “A l'altra banda del mur”. En: *Idees i actituds. Entorn de l'art Conceptual a Catalunya, 1964-1980...* Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1992. p. 16. Dipòsit Legal: B.6621-92.

de las ideas...¹² lo sitúa en EE.UU., Europa, Australia y Asia. Eso nos da un extenso territorio de actuación ya que las ideas son fáciles de transportar, no requieren embalajes específicos ni tienen problemas de aduanas. Pero no es cierto que se manifieste del mismo modo ni que la utopía ideológica de Lippard se concrete como un arte que no entre en el círculo del mercado. Será un arte surgido en una época contestataria, con artistas que quieren ser liberados del status del objeto y que reivindica la importancia secundaria de la materia, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada. Encontramos grupos como Art&Language, Rosario (Latinoamérica), Fluxus (Europa), Ultraconceptual (EE.UU.) que surgen con sus particularidades pero siguiendo las ideas que Lippard apunta. Todos tienen sus protocolos y sus parámetros específicos pero les caracteriza la reivindicación de la desmaterialización como forma de liberación ante el mercado del arte. Lo efímero se convierte en algo intrínseco a la manera de hacer arte y esto lleva a manifestaciones espontáneas donde la acción tiene que llegar por su propio peso. Para Lippard es muy importante el arte que se manifiesta a través del lenguaje y éste como transmisor de ideas. Reivindicaciones como la libertad o el feminismo están ligadas a los protoconceptuales. Algunos artistas provenientes del Minimalismo optan por hacer tabla rasa y destruyen las obras que realizaron antes de creer en el Conceptualismo. Ejemplo de ello es John Baldessari que en 1970 quemó toda su producción fechada desde 1953 hasta 1966. Como acaba diciendo Lucy R. Lippard:

“la escapada fue temporal. El arte volvió a ser atrapado y enviado a su celda de oro, pero la libertad condicional es siempre una posibilidad”¹³.

Estos síntomas plantean nuevos retos, un arte que se basa en la idea, en el concepto, que plantea al conservador-restaurador el reto de conservar-restaurar el proceso, el momento, la idea, una materia intangible, unos medios que no son los establecidos y aunque el arte contemporáneo tarda en entrar en el círculo de lo comercializable y lo patrimonializable, siempre acaba llegando. Surgen entonces a raíz de estos movimientos unos retos casi insospechados para el conservador. Conservar lo que no existe, conservar la no materia, conservar el proceso...

1.3. EL ARTE DE ACCIÓN. Repaso de algunos conceptos.

Performance: *“Es el arte que combina el tiempo y el espacio con la presencia de un público que no es un mero espectador sino que también participa en la acción... es una situación polimorfa que se crea en un momento dado; que empieza y nunca se sabe cómo se va a desarrollar”.* Esther Ferrer.¹⁴

El Happening: *“Es una forma abierta sin inicio, mitad o fin estructurados. Pero no es de ninguna manera improvisación. Se prepara el guión y se formula la idea de la acción aunque los matices se reserven para el autor. También el factor tiempo ocupa un papel determinante.*

¹² LIPPARD, R. L. Op. Cit. (pàg. 6)

¹³ LIPPARD, R. L. Op. Cit. (pàg. 28)

¹⁴ LAFONT, Isabel. “Toda una “performance” de premio”. En *El País.com, Cultura*. Madrid, 22-11-2008. http://www.elpais.com/articulo/cultura/Toda_performance/premio/elpepucul/20081122elpepicul_2/Tes (16-6-2011)

La composición depende de los materiales y de sus asociaciones y significados". A. Van de Pas.¹⁵

Según Annemieke Van de Pas, en el Arte Conceptual Catalán, se da todo: **Acción, Performance, Happening o Ritual**. Ella diferencia Acción y Performance, diciendo que representan una necesidad de expresión más individualizada del artista mismo, normalmente es él solo (el artista) el que actúa delante de su público. Mientras que el Happening o el Ritual están pensados e incluyen la participación de un grupo o del público¹⁶.

Según Juan Pablo Hertz, *El arte de acción*, como práctica específica y/o como recurso técnico/ expresivo a disposición de las más variadas propuestas poéticas, tiene ya más de medio siglo de historia; sus modelos fundamentales quedaron establecidos ya desde los años cincuenta en el ámbito americano (*happening y performance*) y europeo (*situacionismo y accionismo*). En sus orígenes, la práctica *accionista* compartió con el arte de los procesos (*processual art*), el del cuerpo (*body art*) y el de la tierra (*land art, earth works*) un marco estratégico común en el que el objetivo de la actividad artística no se orientaba a la producción de objetos sino a la *transformación* del entorno físico y social.

La idea de performance la encontramos vinculada a todos aquellos movimientos que quieren ensanchar la idea de Arte. Se busca el origen del arte de acción en los trabajos pedagógicos de J. Cage y M. Cunningham en el *Black Mountain College* en 1948. (Hay que reseñar la importancia que supondrá la figura de Cage para el arte desarrollado por el grupo Zaj (grupo homólogo y vinculado eventual pero genuinamente a Fluxus) y por artistas como C. Santos. Importantes figuras de Acción o arte preformativo). Otro momento a destacar es la figura de A. Kaprow con sus 18 happenings en 6 parts celebrado en 1959, NY, donde ponía en práctica lo que había aprendido de Cage y reconocía el Happening como la solución al Action Painting de Pollock.



Variations V (1965), John Cage, (Merce Cunningham, Barbara Lloyd, John Cage, David Tudor, Mumma).¹⁷

15 VAN DE PAS, Annemieke. "1964-1980. Moments d'acció en les trajectòries dels artistes catalans". En: AA.VV. *Idees i Actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*...Barcelona. 1992. (pp. 55-60). Depòsit legal: B.6621-92.

16 VAN DE PAS, Annemieke. (Ibidem)

17 <http://esperanzacollado.org/paracinema/notestowards.html> [fecha de consulta 13-7-2011]

En Europa es todo más híbrido, lo hace así su clara preocupación por la parte teórica del arte en contraposición de la práctica (típicamente americana). El Accionismo Vienés, claramente escorado hacia el arte del cuerpo; el resto de manifestaciones se pueden encontrar entreveradas en movimientos de poéticas tan dispares como los *Nouveaux Réalistes*, en los eventos de Yves Klein o como en los, teóricamente formalistas *BMPT*, en ciertas acciones callejeras de Daniel Buren. Los Situacionistas como un discurso meramente de creación de situaciones, entendían este complejo protocolo como el instrumento revolucionario capaz de intervenir, desviar o desbaratar las formas de la vida cotidiana.

En Fluxus, la coincidencia de G. Maciunas y W. Vostell, da una nueva fluencia preformativa. Fluxus será el marco teórico y organizativo, clásico del conjunto de prácticas adscribibles al movimiento conceptual.

En España destacar, como ya hemos referenciado, a Zaj. Encontramos la primera acción de Zaj en 1964, titulada: *Recorrido por las calles de Madrid de 6'3 Km.*¹⁸

En Cataluña encontramos referenciada la aparición del arte de Acción como algo espontáneo, surgido de unas necesidades personales más que una disciplina teórica.

En las entrevistas realizadas se deduce este carácter experimental de los artistas más como una necesidad expresiva que surge en su mayoría de la experimentación propia de los artistas autodidactas. Muchos artistas conocieron momentos de acción al principio de su carrera, la acción es un elemento vital y transgresor. El ambiente que rodea las acciones estimuló los procesos de comunicación directa en la escena de las nuevas generaciones artísticas y les obligó a tomar una posición moral delante de una serie de hechos culturales surgidos en el país y fuera del mismo. Surgió el Grup de Treball, que por sus planteamientos críticos e ideológicos fue una de las experiencias artísticas más interesantes del momento. A este grupo se unieron figuras del mundo de la cultura en general. Se puede considerar a Antoni Mercader como el teórico del Grup de Treball, publicó su manifiesto "*Compromís*" en el catálogo de la novena bienal de París de 1975, donde se establecían todos los puntos del grupo y su metodología de trabajo.

El Grup de Treball realizó acciones en *Vilanova de la Roca*, participó en la *Documenta de Kassel de 1972* (no se lo solicitaron), realizaron las acciones referentes a *Sesiones informativas de Banyoles*, En Terrassa, Tarragona, Madrid, en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona... cuando el Grup de Treball desaparece ya existe una base para que las individualidades que han bebido de estas experiencias sumen sus propias manifestaciones junto con las salidas al extranjero y la inminente llegada de la pseudo democracia.

Como señala Annemieke Van de Pas en su aportación al catálogo de Ideas i Actitud...

18 HERTZ, Juan Pablo. "Arte de Acción y performatividad" [fecha de consulta 13-6-2011] disponible en: <http://arte-sescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=249&PHPSESSID=43834b26f2c81f3f0368ac8fbd408b44>

“Entre las individualidades que entre 1969 i 1980 han practicado la acción y la Performance más incidentalmente y sin manifestar una explícita intención de continuidad en la actualidad, podemos nombrar: Àngels Ribé, Accions al Parc (París, 1969) Studio Works (Chicago, 1973); Luis Utrilla, Laberint Grotesc (Barcelona, 1972) Experiència Tàctil, Escola Eina (Barcelona, 1972) Fina Miralles, Vol de coloms, Sala Vinçon (Barcelona, 1973) Dona Arbre, de la serie Translacions (1973) Carlos Pazos, Conocerle es amarle, Galería G (Barcelona, 1977) Art is delicate (NY, 1977) Ferran García Sevilla, Oposicions a contraris, Sala del personal de la Caixa de Pensions (Barcelona, 1975) Federic Amat, Acció U, Sala Vinçon (Barcelona) Grand Palais (París, 1977) Galería Juana Mordó (Madrid) Teatre lliure (Barcelona) Cunningham Studio (NY, 1979) Pere Noguera, Prop de la Terra, Vacamorta (Girona, 1980).

En el terreno de la Acción, Antoni Muntadas, Francesc Abad i Francesc Torres adoptaron posiciones más críticas y autorreflexivas que con el tiempo fueron incorporando en el desarrollo de sus trabajos conceptuales videográficos, las instalaciones y los audio-visuales en el que utilizan sobretodo el medio de la fotografía. A. Muntadas, Experiencia núm. 5, Escola Eina (Barcelona 1972) Reconeixement del Cos (Barcelona, 1972) presentado también en Düsseldorf, Londres y Buenos Aires. Francesc Abad, Comprobar un paissatge (Sant Llorenç de Munt, 1972) Rastre (Castelldefels, 1973) Francesc Torres Euclides i els coloms (Barcelona, 1972) Elemental considerations (Chicago, 1973).

Para acabar cuatro artistas que han mostrado continuidad en sus trabajos performáticos hasta la actualidad. Jordi Benito y su exclusiva dedicación al Body-art casi siempre partiendo de un ambiente creado por él mismo basándose en su predisposición a interpretar temas míticos y místicos que forman parte de la cultura española. Jordi Cerdà, que en los inicios de los años 70 inició sus acciones-performances (Acción-homenaje a Fluxus (en equipo), Terrassa, 1972) se especializa en la fotoperformance. Finalmente, deberíamos citar las acciones de carácter parateatral que parten de una acción compartida y se alejan de un arte de la Performance más solitario y narcisista. En este sentido Benet Rossell i Carles H. Mor escogen con humor y total libertad elementos estilísticos de los recuerdos personales del teatro del absurdo, actos dadaístas y surrealistas que vienen prácticamente desde finales de los años 70.”¹⁹



Serie de imágenes relacionadas con la acción de Jordi Benito, **“Acció anul·lació II”**, 1973²⁰

¹⁹ VAN DE PAS, Annemieke. Op cit (pp. 59-60)

²⁰ Acción en Llotja del Tint, Banyoles. Benito+Santos+García-Sevilla, 1973. imágenes del fondo de archivo del Museu de Granollers. Esta obra se rehizo en 1992, para ser expuesta en el Museu de Granollers.

Capítulo 2.- Arte Conceptual Catalán. Acción, Performance.

¿Conservación-restauración, de qué?

2.1 Características que definen la generación y el Arte Conceptual Catalán.

Las características más destacables de la generación que formó parte de este movimiento las extraemos de las definiciones que Pilar Parcerisas²¹ hizo en la primera gran exposición oficial de este grupo de artistas.

Tuvieron que pasar más de 20 años para que las entidades públicas dedicasen dinero y esfuerzos al reconocimiento y la aceptación de unas manifestaciones artísticas que optaron por irse al extranjero o desaparecer ante tanta desidia. Este hecho se puede considerar como una de las causas que ha dificultado la conservación de las piezas realizadas en el marco de estas poéticas (los *nuevos comportamientos artísticos*, como los llama Simón Marchán Fiz)²²

Características comunes de la generación:

- Son artistas nacidos después de la Guerra Civil.
- Pertenecen a una emergente clase media.
- En su mayoría proceden de los oficios artesanos.
- Poseen una amplia base de cultura material.
- Tienen tendencia innata a la naturaleza y al objeto.
- Casi ninguno es de Barcelona. Proceden de “la periferia”: Lleida, Terrassa, Banyoles, Granollers, Sabadell...
- Emigraron al extranjero buscando más libertad y medios París y NY (donde encontraron los nuevos medios tecnológicos).
- Admiran a Joan Miró.
- Creen en un proyecto de cambio global en el que se implique la sociedad.
- Les supone una gran influencia, la obra y la figura de Marcel Duchamp.
- Heredan de la vanguardia histórica: la actitud, los mecanismos de ruptura, la utopía revolucionaria para transformar la sociedad, la organización colectiva, la interdisciplinariedad...
- Se distinguen de lo que se denomina Arte Conceptual del Norte²³. No imitan las tendencias del arte internacional, ya que no lo conocían suficiente. No había comunicación fluida con el exterior.²⁴

Estos acontecimientos suceden en un marco muy concreto: decadencia y muerte de Franco y el consecuente paso esperado a la democracia y por su puesto una esperanza de recuperación del hecho diferencial que es Catalunya.

21 PARCERISAS, Pilar. “A l'altra banda del mur”. En: AA.VV. *Idees i Actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*... Barcelona. 1992. (pp.13-23). Depòsit legal: B.6621-92.

22 MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1972*., editor Alberto Corazón. Madrid primera edición 1972. Ediciones AKAL, S.A. 6ª edición, 1994. ISBN: 978-84-7600-105-9.

23 Término que encontramos referenciado en múltiples ocasiones por Pilar Parcerisas desde los 80.

24 Una vez más esto corrobora la frase que abre el trabajo propia de Antoni Tàpies: “L'art no el fan les tendències, sino els individus”.

En las generalidades del arte de acción de ese momento podemos hablar de:

- Un arte ingenuo y de juventud.
- Un arte reivindicativo y transgresor.
- Grupal en muchos casos, en sus inicios, individual más tarde.
- Con pocos medios matéricos.
- Cercano a muchas disciplinas artísticas que se están dando en el resto del mundo: body-art, Land-art, Accionismo Vienés, Póvera... pero sin ninguna referencia estricta.
- En sus inicios un arte totalmente efímero, sin objetos resultantes ni documentación gráfica. (Planteada previamente).

El paso de muchos de ellos por el Grup de Treball, les puede influir en la manera de hacer y es por eso que creemos necesario definir muy someramente alguna de las características de este grupo:

- Guardan un carácter de resistencia cultural frente al régimen dictatorial.
- Lo integran practicantes de diversos géneros y discursos artísticos.
- Contribuyen a clarificar la función del arte dentro de la sociedad y la trayectoria seguida por la obra, orientada a su transformación en objeto artístico.
- Cuestionan el enfoque del mercado del arte. Por ello hablan del objeto mercantil como algo íntimamente ligado a los canales de producción y distribución. Enmarcando sus propias proposiciones, ideas y conceptos.
- Nada estaba a la venta en sus exposiciones, trascendían el concepto de mercado.

Tienen puntos de coincidencia con Fluxus. Para Maciunas (ideólogo de Fluxus) sus fines eran sociales y no estéticos, tendían hacia la eliminación progresiva de las “Bellas Artes” y estaban en contra del objeto de arte en tanto que mercancía sin función. Rechazo a la obra original abrazando la idea de difundir el arte en la sociedad mediante el múltiple y la reproducción.²⁵

Les une el hecho común de privilegiar la idea sobre la materia. Se trata de un nuevo comportamiento artístico y una nueva actitud ante el mundo, ante la vida y ante todo. (De nuevo nos encontramos con unos parámetros ideológicos que se confrontan con los tradicionales parámetros de conservación de la materia).

Aunque fuese un potente creador de acciones y performances, (EL Grup de Treball) no va a ser objeto de nuestro estudio y ya en este momento dejamos claro que sólo hacemos una aproximación al mismo en tanto en cuanto dos miembros de los tres de esta investigación, pasaron por el mismo, y eso les supuso influencia en sus modos operativos y cognitivos, tanto por asumirlos como por rechazarlos.

Pese a la importancia de idea colectiva de trabajo, los conceptualismos destacaron en España por la coherencia de la trayectoria individual de los artistas, la continuidad dentro de este tipo de poéticas de la mayoría de ellos (excepto un grupo que se pasaron a la pintura entre 1975 y 1977) y de la deconstrucción de la escultura que muchos llevaron a cabo.

²⁵ PARCERISAS Pilar, (Ibidem nota 7) (p. 61)

Estos ánimos renovados les llevaron al rechazo de todo lo tradicional y a la búsqueda de nuevos modos expresivos. La carestía económica animó a las soluciones más sencillas y directas como la actuación en la naturaleza y con el propio cuerpo.

“El Arte Conceptual, utilizó claramente un lenguaje pobre, de tradición empírica y existencial. Dicha pobreza condujo a la esencialidad de lenguajes y la precisión en el trabajo, el concepto y los medios utilizados.

El espíritu empírico del Arte Conceptual en España en su conjunto le acercó a la tradición matérica del país. Fue una desmaterialización del objeto artístico que no renunció a la materia (paisaje, cuerpo, objeto) sino todo lo contrario”²⁶.

El carácter efímero de estos modos artísticos, potenció la utilización del vídeo y la fotografía como medios de expresión y documentación de las obras realizadas, pero sólo como eso, no con la pretensión de que fuesen consideradas obras artísticas en sí mismas. Esto lo corrobora Francesc Torres en la entrevista que se le hizo el 27 de mayo de 2011²⁷. Sin embargo muchas de las manifestaciones y acontecimientos carecen de soporte documental y por lo tanto dificulta su estudio y su conservación. En muchos casos hay que enfatizar la ausencia de objeto artístico, dado que la idea de inmaterialidad es importante sobre todo en las obras producidas en los 60.

Estos artistas, no pertenecen por tanto a ninguna escuela, más bien uno de sus puntos de cohesión, es el interés en reflexionar a cerca de la riqueza implícita en la propia experiencia, lo que los hermana con Fluxus en su propuesta de dibujar la frontera entre el arte y la vida y detectar la cualidad poética implícita en cualquier hecho cotidiano. Citando a M. Duras eran *“Enfermos de esperanza. Y eso les llevó a tener una actitud de que todo era posible, despreciando lo fácil, lo previsible”*.²⁸

2.2 Materia constitutiva y patologías:

Como materia constitutiva de las obras de arte que forman parte del estudio:

- Todo lo que en la naturaleza se pueda encontrar: viento, agua, fuego, sol, césped...
- El espacio y la luz, los efectos meteorológicos.
- Objetos de uso doméstico como escobas, teléfonos, mesas, sillas, televisores,...
- El propio cuerpo.
- Materiales industriales de uso común: plásticos polivinílico, cintas de algodón, cuerda, clavos, fotocopias, tóner, película fotográfica...

Podemos establecer las principales patologías como:

- Falta de documentación de las acciones de juventud. (desaparición de la obra)
- Falta de información directa de los artistas ya fallecidos.

²⁶ PARCERISAS, Pilar. (Op. Cit., p-62)

²⁷ Para más información consultar anexo correspondiente a la entrevista de Francesc Torres.

²⁸ Palabras de F. Torres en la grabación del 3er seminario de diálogos con el arte, estéticas críticas. La voz en la mirada. *Arte, Política y (po)ética, Francesc Torres conversa con Antonio Monegal*. Director: David Pérez. Fecha de grabación 10 diciembre de 2008. Valencia, Edita: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia. ISBN: 978-84-8363-364-9.

- Desmaterialización de la obra de arte.
- En el caso de presencia matérica, materiales pobres, comunes e inestables.
- Obsolescencia de los soportes documentales (cuando los hay)
- Deterioro de las copias fotográficas de la documentación (afección por hongos, rasgados, decoloración, viraje...) en la mayoría de los casos por malas condiciones de almacenamiento.
- Dispersión de la información documental y cambios de criterios respecto a la misma.
- Falta de apoyo institucional en el momento de auge del movimiento.
- Las obras de arte consecuencia o colindantes a las acciones fueron realizadas en soporte fotográfico o videográfico, obsolescencia de los sistemas de reproducción y/o deterioro de los soportes fílmicos originales.
- Desaparición y dispersión de las obras de arte en soporte tecnológico. (fotos, vídeo, cine, diapositivas...)
- Pérdida o desaparición a causa de los continuos traslados de residencia. (han sido artistas que han viajado mucho y en dos de los casos establecieron sus residencias durante largos períodos en París, Chicago, Nueva York, ...)

Capítulo 3.- Estudio directo de las fuentes para una mejor Conservación-restauración. Artistas y gestores culturales

3.1. Entrevistas

Tras la elaboración de un exhaustivo cuestionario, que adjuntamos en los anexos, se pasó a la fase práctica de entrevistas.

Se han utilizado dos tipos de cuestionarios y diversos modos para la práctica de los mismos. Se entrevistó a los artistas de forma directa, (viajando a Barcelona y Granollers) se registraron las entrevistas en diferentes soportes (audio, vídeo y fotografía).

El primer entrevistado fue **Vicenç Viaplana** al que se le entrevistó en su casa (Granollers) de forma directa y se registró por grabación de voz. El artista se mostró muy interesado en la investigación y la entrevista le generó curiosidad por la conservación-restauración que no se dedica a lo tradicional y se plantea la conservación desde parámetros no esencialmente matéricos.

El segundo artista entrevistado fue **Francesc Torres**, fue entrevistado en un lugar público (cafetería) y la entrevista se registró por medio de grabación de voz y de imagen. El artista se mostró también muy interesado por el trabajo pese a que era conocedor de este tipo de disciplina y estaba familiarizado con las entrevistas y los cuestionarios que le plantean problemas de conservación. Muchas de las cuestiones las trataba desde los inicios de su producción artística por su modo de trabajo; cosa que agiliza el trabajo del restaurador-conservador por su manera de hacer metódica y documentada.

La tercera artista, **Àngels Ribé**, fue entrevistada por Skype, (Internet), lo que ayudó mucho a poder realizar la entrevista sin necesidad de estar presente. Previamente entrevistadora y entrevistada se conocieron personalmente en el acto de inauguración de la exposición de un artista también conceptual (Pere Noguera) lo que sirvió para que la entrevista fuese tranquila y distendida. La entrevista fue grabada sólo en registro de voz. La artista se mostró colaboradora e interesada pero consideró que es trabajo del que lo quiere conservar y no del artista.

El cuestionario base que se les pasó a los artistas partía de una fusión entre el modelo del ICN (Netherland Institute for Cultural Heritage) con adaptaciones propias buscando fluidez en la entrevista y ambiente adecuado que se precisa para obtener el mayor número de datos e información de parte de los artistas.

Para las agentes culturales: Comisaria y Conservadora-Restauradora, se les hizo una entrevista que consistía en una serie de preguntas que estaban en su mayoría presentes en el cuestionario de los artistas pero con las modificaciones necesarias para el tipo de trabajo que ellas desempeñan.

Ésta entrevista se hizo en grupo y estuvieron de acuerdo en realizarla a la vez, dado el grado de interdisciplinariedad que se da en este caso concreto. Ambas trabajan en la misma entidad pública y por lo tanto trabajan en los mismos casos y de un modo muy interrelacionado. Se registró por grabación de voz. Estaban familiarizadas con este tipo de trabajos de investigación dado que ellas mismas dirigen y realizan a menudo alguno. Se mostraron receptivas y amables, conocedoras de las problemáticas que se les planteaba y con un amplio conocimiento y criterio sobre el tema.

Se les preguntó por la conservación-restauración de Arte Contemporáneo en general y se concretó en el Arte Conceptual dado que en julio se inaugura la exposición de una de las artistas del estudio práctico: Àngels Ribé. Así que estaban totalmente familiarizadas y habían trabajado con la artista algunas de las cuestiones que se les planteaba.

3.2. Estudio y análisis para la toma de decisiones conservativas en la artista Àngels Ribé

ÀNGELS RIBÉ (Barcelona, 1943)



Àngel Ribé en la inauguración de "En el Laberint, 1964-1984", Macba, 14 julio 2011

Tras la entrevista que se le hizo a la artista pudimos corroborar algo que se percibe desde el principio en cualquier obra de Àngels Ribé. Se trata de obras íntimas y muy maduras, sin impulsos a primera o actuaciones sin sentido. Aunque no se muestra partidaria de la elaboración de un plan metodológico de trabajo, sin pretenderlo lo realiza. Sus acciones y performances son de carácter individual, con excepciones muy puntuales. Las realizadas dentro del marco de trabajo del Grup de Treball son obras más que grupales, de una entidad ideológica fuertemente politizada y esto vale también para Francesc Torres. No son obras que se realicen en grupo sino que el grupo es una entidad, en el Grup de Treball no existen los individuos ni las acciones. Es una manera de vivir.

Las acciones de Àngels Ribé están vinculadas a muchas tendencias si quisiéramos catalogarlas. Destacan las de fuerte carácter Land Art (Arte en, con y para la Naturaleza), Laura de la Mora en el capítulo que dedica a definir el Land Art dice que la característica primordial y que lo distingue de las demás obras de arte, es su presencia física en el paisaje, y que el lugar sitio es un eje central, al estar ligada a su emplazamiento e interactuar y dialogar con éste. Así el medio, es parte determinante de la apreciación y del resultado final de la obra.²⁹ Esto será relevante para las acciones que realiza en la naturaleza.

A la pregunta de si el espacio es algo importante en la acción Àngels contestó siempre un rotundo sí, lo considera un elemento importante en el lenguaje de la obra. Sería un elemento

²⁹ DE LA MORA MARTÍ, Laura. *Desplazamientos y recorridos a través del Land art en Fina Miralles y Àngels Ribé –en la década de los setenta–*. Tesis doctoral dirigida por: Teresa Cháfer Bixquert. Facultad de Bellas Artes, departamento de Escultura. Valencia. 2005. Universidad Politécnica de Valencia. (p. 164)

muy determinante para hablar de descontextualización en sus acciones, algo que supondría una interferencia si esas obras se quisiesen *rehacer* como criterio de restauración.³⁰

En el Land Art el objeto artístico no tenía por qué ser el resultado de una interacción sino la interacción misma. Desdibujando líneas divisorias como las de hacer y pensar. (¿Cómo conservamos eso?). Las acciones que realizó en la naturaleza combinaban lugar, situación y estado atmosférico. Cosa que le da pie a L. de la Mora a clasificarlas como Land Art, a pesar de que ni Àngels ni la otra artista que aparece en ese estudio, Fina Miralles, se declaran, ni conocen en profundidad los principios teóricos que engloba este movimiento. Es algo más relacionado con la intuición y la relación con el entorno. La naturaleza está presente en muchas de las acciones de Àngels, ello lo afirma en varias ocasiones en la entrevista que se le hizo.³¹ *Escuma de Sabó* (1969) es una acción procesual, consiste en una escultura blanda y efímera, colocada en el interior del mar, realizada con jabón industrial encapsulado en una lata, en forma de espuma, alcanza distintas lecturas desde su inicio hasta el proceso en que desaparece al ser absorbida por el mar. En ella el factor aleatorio está implícito, ya que su transformación y durabilidad, dependerá de los factores meteorológicos o del propio oleaje donde se deposite. Esta es una de esas acciones que la mejor conservación que se le puede hacer es un “dossier” donde se recopile una entrevista detallada a la artista, toda la documentación gráfica que se pueda recoger, los planos e información de la primera acción y tras eso perpetuar y curar el espíritu y el concepto de la obra, sería una acción que se podría volver a reproducir y que siempre sería vigente, no entraría en conflicto. Sólo debe ser hecha con permiso de la artista y en las condiciones que ella establezca.



Escuma de sabó 1969

Otra acción *Laberint* (1969) es un laberinto de 100m² transparente, de polivinilo naranja, realizado una sola vez en el Castillo de Verderonne y que creó una dualidad imposible:

“En éste puedes verte pero no tocarte. Metáfora de la situación, en que a veces no encuentras la solución para tocar al otro. Lo acompañaba cada vez de una forma

³⁰ Remitirse a la entrevista publicada en los anexos, entrevista realizada el 14-6-2011.

³¹ Op cit nota anterior.

*diferente. Lo coloqué en un centro cultural en donde había muchas exposiciones y muchas actividades, en todas las caballerizas, de un castillo. Supongo que por un lado buscaba separar y sacar del contexto habitual a la persona y esto lo que hacía era revalorizar toda su forma estética, al ponerla dentro de un lugar insospechado, ya que como lo cotidiano nunca lo ves y a mí lo que me interesa hacer ver a los objetos o a las cosas”.*³²



. En el Laberint, 1969. Castillo de Verderonne

Esta obra será rehecha en la próxima exposición de la artista en el MACBA en julio de 2011.



Pruebas de montaje de la pieza "Laberint". (mayo 2011), Macba



Laberint, el día de la inauguración "En el Laberint, 1964-1984", Macba, 14 julio 2011

³² Parte de la descripción de la obra fue obtenida de la tesis de DE LA MORA MARTÍ, Laura, op cit. Pp 243-244, con aportaciones de correcciones por parte de la artista realizadas en consultas vía mail (julio 2011).



Sistema de anclaje de Laberint. Julio 2011. Macba

El concepto de “*represtación*” no es ningún tabú ni problema para los artistas consultados, que consideran fetichismo absurdo el valor excesivo que se le otorga al material original. Tampoco lo es para los que trabajan directamente con las obras de arte. Ese valor es algo añadido y decimonónico que hemos asumido a lo largo de la historia.³³

Otro de los parámetros a conservar es la capacidad abierta de interpretación que debe tenerse en cuenta en la posible reconstrucción de las acciones de Àngels. Todas las manifestaciones que ella otorga a sus obras se pueden tomar como criterios de intervención ya que una obra en esencia desmaterializada y efímera se sustenta por los conceptos que la crearon.

En Àngels Ribé es siempre una característica, la economía de materiales, tanto para sus acciones como para su obra en general, la austeridad es algo que le motiva y que la define.³⁴

En el estudio realizado por Laura de la Mora encontramos una lista de algunos de los materiales que la artista suele utilizar:

“Objetos domésticos, fotocopias, el sonido, todo tipo de materiales, el espacio físico, los conceptos, el espacio mural, los procesos orgánicos, el propio cuerpo de la artista, el acontecimiento, la palabra, la luz, el fuego, la tierra, la máquina, la forma, el color, la materia, la energía, la acción y la participación, la costumbre y lo desconocido, la emoción y el sentimiento, el propio yo”.

Por lo que se puede apreciar en la lista hay muy pocos materiales que se puedan meter en un armario y conservarlos intactos a modo fetichista... hay que tomárselo de otro modo. Se trata de conservar algo intangible, las palabras que se lleva el viento, todo eso no se puede atrapar y aplicarle un barniz de protección, ni se puede pasar por un SEM para ver sus micropartículas y determinar una composición... hay que, definitivamente, cambiar el punto de vista.

Siguiendo con la descripción de algunas de sus acciones nos basaremos en algunos

³³ Afirmamos esto tras haber mantenido múltiples contactos con diferentes artistas y gestores del Arte Contemporáneo, tanto para este estudio como para conversaciones personales de índole profesional.

³⁴ Op. Cit, entrevista realizada por Ruth del Fresno.

casos en las que Laura de la Mora hace en su estudio. Y serán comprobadas consultando directamente a la artista.

1293m³, Transport d'un raig de llum, 1972 acción que consistió en transportar el reflejo producido por un espejo situado en el suelo a lo largo de la diagonal de un espacio rectangular. Al final del recorrido, el reflejo queda en la pared justo por encima de la altura del cuerpo.³⁵



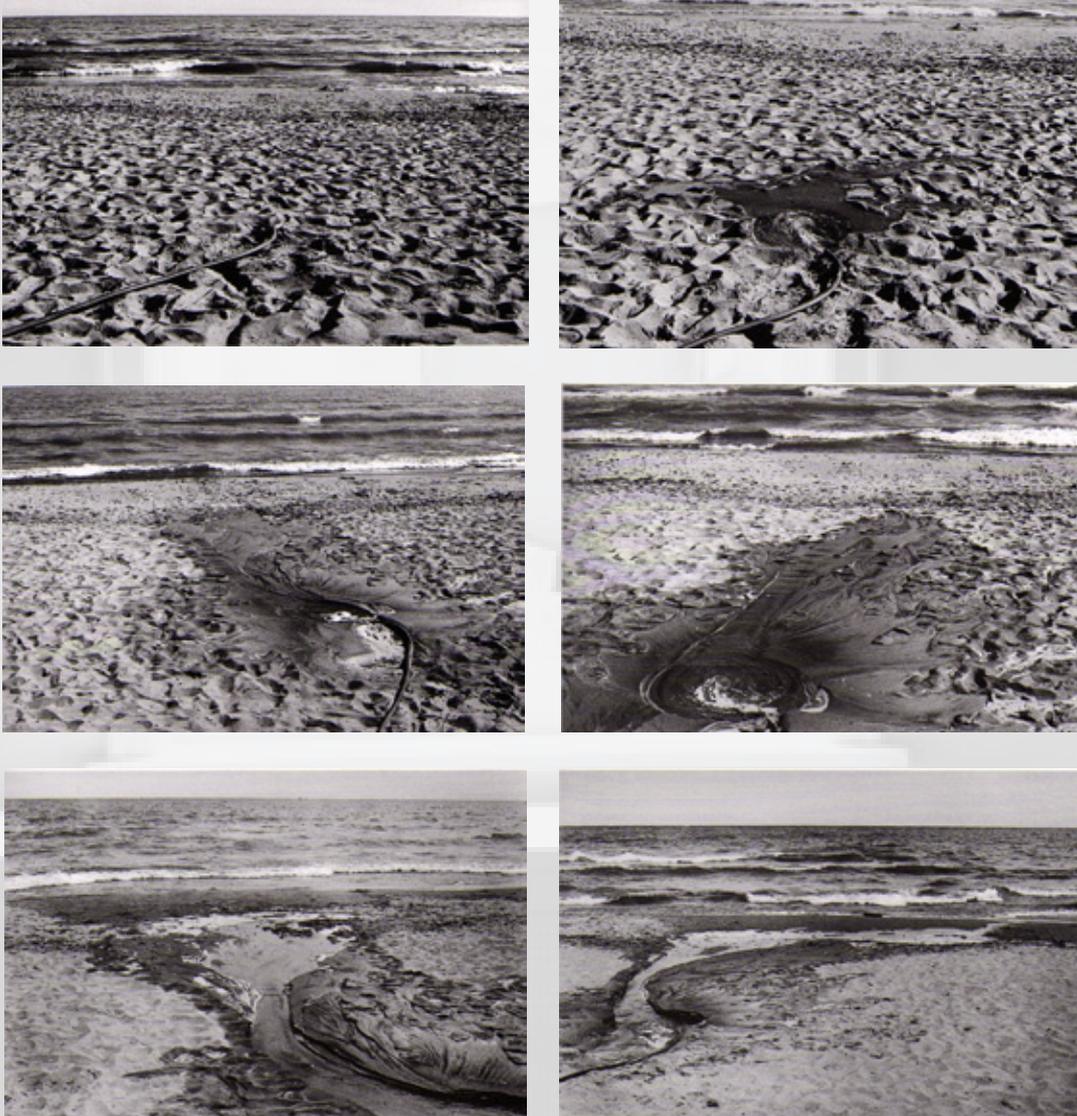
Transport d'un raig de llum, 1972. fotografía d'una acció filmada a Vilanova de la Roca



Transport d'un raig de llum, 1972. fotografía d'una acció filmada a Vilanova de la Roca

En otras de sus acciones busca confrontar la realidad con la ficción, acciones con la lluvia, la luz, las olas, la espuma en las que analizaba la fusión de estos elementos con otros también naturales.

³⁵ Descripción realizada por la propia artista vía mail, 4 de julio 2011. también se encuentra en el catálogo de la exposición inaugurada en el MACBA: AAVV. *En el laberinto. Àngels Ribé 1969-1984 (15 de juliol al 23 d'octubre de 2011)*. (pág. 74-75). Editor Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona 2011. ISBN: 978-84-92505-54-8



Acumulació-Integració, 1973, Chicago. (las fotos fueron impresas de nuevo en 2001)

Acumulació-Integració (Chicago 1973) parece mimetizar la tierra con el lago y desdibujar su frontera física. Es una obra dentro de lo que podríamos llamar traslaciones de efectos naturales al paisaje, trasladando agua dulce hacia el lago Michigan desde su orilla. Colocó una manguera abierta en un espacio y dejó que el agua se acumulase hasta llegar al lago (hecha una sola vez)³⁶ Cuando se alcanza ese intercambio, ese momento de interfase es lo que verdaderamente es la obra. Àngels concibe el arte como experiencia, en estas acciones.

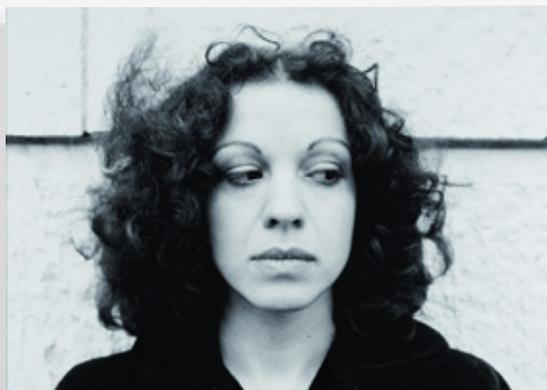
En 1973, Ribé presentó *Intersecció de vent e Intersecció de Llum* en la muestra *Outdoors-Indoors* en el Evanston Arts Center de Chicago. La experiencia consistía en constatar u objetivar algunos fenómenos artificiales y su interacción con fenómenos naturales. El espacio de exposición era una casa rodeada por un parque. En su interior, Ribé situó un ventilador eléctrico que expandía uniformemente el aire y una luz que también iluminaba de forma

³⁶ Ibídem nota 21

regular el espacio cerrado. Los mismos elementos se situaron en el exterior, en el parque. La uniformidad, tanto de los efectos de la luz como del ventilador, desapareció al tener que luchar contra el medio exterior³⁷.

Otra acción con un elemento natural fue *Anulation*, realizada en el Conceptual Festival Art de Kentucky y resultante de la interacción de un árbol y de una cuerda. El ejercicio ilustraba la teoría física que demuestra que dos fuerzas iguales, actuando en direcciones opuestas sobre un objeto, se anulan, permaneciendo el objeto inalterado, sin movimiento.³⁸

En otras, profundiza en las actitudes del ser humano y es la actitud lo que se convierte en obra.



Invisible Geometry 3, 1973. Fotografía a las sales de plata. 2 fotografías 43,2 x 60,8 cm Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Donació Dinath de Grandi de Grijalbo. Adquisició 2000 © de la reproducció: Tony Coll (archivo cedido por el MACBA)

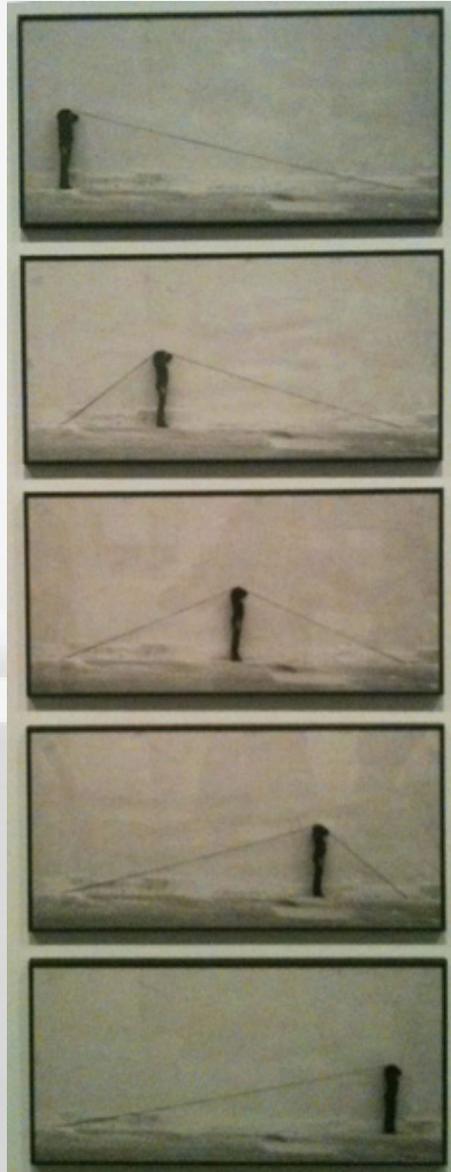
Geometría Invisible (1973). Lo importante son las relaciones que se producen entre la obra y el sujeto que lo experimenta, esta obra, esta acción llega a tal punto de desmaterialización que es realizada con la mirada. Es una acción que como resultado genera unas fotos, fotos que no son sólo documento sino que también son obra, pero la verdadera obra es el acto de mover los ojos de un extremo a otro del ángulo de visión. La artista realiza movimientos hacia la derecha y hacia la izquierda y esa es la obra misma.

Forma parte de una serie de acciones que realiza en la misma época en la que realiza ángulos

37 (Las fotos de esta acción se encuentran en la exposición del MACBA, En el Laberint, Barcelona, 2011.

38 Op. Cit, PARCERISAS Pilar. (p. 87).

con el cuerpo y un cordel en un muro *Three points* (bajo este título hay varias acciones) en una se desplaza a través de 5 puntos en una línea y genera una proyección en un muro haciendo distintos tipos de triángulos.

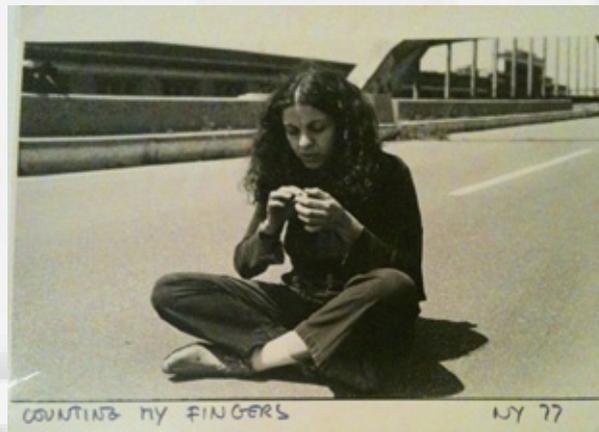


Serie de fotos tomadas en la acción: three points 3, 1973. esto como nota a pie de página:
(imagen tomada en la inauguración de la exposición)

Para esta artista la atención a los procesos es fundamental en este momento de su producción. La obra no es ella haciendo algo, es la acción misma. Cuando en la entrevista que se le realizó el 14 de junio de 2011, se le pregunta por la posibilidad de rehacer sus obras y si es ella la que debe hacerlo, siempre se muestra algo extrañada ante la posibilidad de rehacerlas, aunque no lo descarta. Pero lo que deja muy claro es que si no lo hiciese ella tendría que hacerlo alguien que entendiese muy bien el espíritu de la obra. Aunque ella se considera sólo como un manipulador de títeres que se funde en el fondo manejando los hilos, es decir, no es la protagonista de las acciones, sólo es el motor... es el motor que lo mueve pero también es el motor que lo siente y eso es muy difícil de reproducir.



detalle de una de las fotos de la serie



Counting my fingers, West Side Highway, NY, 1977. (Nota a pie:(imagen tomada en la inauguración de la exposición)

Contándome los dedos o la tarea que se debe terminar (1977). La artista se cuenta los dedos con tantas posibilidades como puede encontrar. La intuición y la aleatoriedad son las características más representativas de esta pieza. Se permite fluir y seguir lo que los dedos le evocan en ese momento³⁹.

Desplazamientos. En la que promueve realizar desplazamientos que sugiera el momento a partir de 4 esquinas marcadas con ABCD. También crea series en los que la acción consiste en realizar ángulos con partes de su cuerpo o con su cuerpo respecto al entorno como se ve en *Sis possibilitats d'ocupar un espai* (1973) realiza 6 posibilidades de colocar los dedos de su mano sobre una superficie,



sis possibilitats d'ocupar un espai, 1973. Colección Macba. (extraída de la página web del MACBA)

Dedos separados, dedos juntos... esta acción se registra en una secuencia fotográfica

³⁹ La foto que se encuentra en la exposición del MACBA, es una copia de la época. Eso demuestra que cuando no es necesario no se hace de nuevo. La artista en el catálogo hace la siguiente descripción de la acción: "es una performance en què em compto els dits de la mà. Estic concentrada en el que faig i quan s'acosta algú, el miro i li dic: "Quan acai, me n'aniré", i torno a comptar-me els dits una altra vegada, inacabablement". (pág. 111)

(actualmente en el MACBA).

También usa el esfuerzo físico como motor de sus acciones y es éste el que verdaderamente culmina el hecho de convertirse en obra de arte. *Work is the effort against resistance* (1976) la artista corre por distintos lugares de la ciudad de NY,



Work is the effort against Resistance, 1976)⁴⁰

La sombra enfatiza el movimiento, captado por una fotografía. *Can't go home* (NY, 1977) se presentó en C. Space de NY. En un espacio oscuro se proyectaban diapositivas que muestran a la artista escalando una pendiente a cuya cima no consigue llegar. Proceso, esfuerzo, procesos físicos y procesos mentales⁴¹.

Two main subjective points on an objective trajectory. Esta acción trata de elecciones subjetivas que suceden en el inconsciente cuando una misma distancia es cubierta en condiciones regulares. En el viaje diario a través del puente Williamsburg, la artista constataba que su atención se focalizaba en un punto concreto, éste se convertía en un punto de referencia. La atención aumentaba en cuanto se iba acercando y decrecía una vez superado. Esto generaba, de manera inconsciente, un ritmo. La obra es este ritmo. La acción. Mientras esta acción transcurría la artista generó una serie de 80 diapositivas en color que se perdieron. Àngels Ribé también hizo la pieza en blanco y negro. Como el material generado en color desapareció el MACBA ha decidido para la exposición que se inaugurará en julio de este año, que esta obra esa expuesta a partir de las 24 fotografías en blanco y negro.



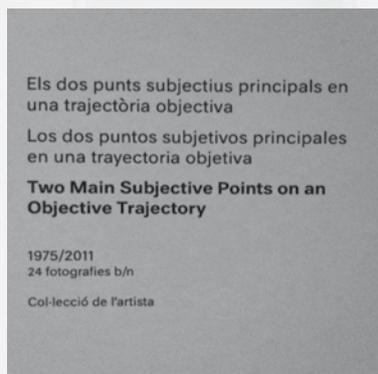
serie fotos de la acción *Two main Subjectives points on an Objective Trajectory*, 1975/2011 (selcción) 3 Mercer St. Gallery, NY

⁴⁰ <http://www.vilaweb.cat/noticia/3909841/20110714/angels-ribe-canvi-paradigma-lart-anys-setanta.html> [fecha de consulta 14-7-2011]

⁴¹ Esta obra se ha presentado de nuevo con las diapositivas originales en la exposición del MACBA.

Para decidir esto, la artista ha sido consultada por el equipo responsable y ella lo ha considerado adecuado aunque afirma que es otro tipo de pieza. Àngels Ribé en la entrevista⁴², afirma que le parece bien, interesante y que la obra primera (la acción), fue una obra efímera que no existe, que existió en un momento muy ínfimo.

Esta fotos formaron parte de la acción, pero son otra obra. Ella utiliza el símil de los gemelos univitelinos. Son lo mismo pero independientes. Cree que como criterio de restauración de la obra es válido y considera que a la hora de exponerla debe informarse en la cartela con la



Cartela de la exposición donde se observa las dos fechas de la obra

doble datación de la obra. Todas las decisiones, a la hora de retomar esta pieza, se hicieron en consenso con la artista, la comisaria y su equipo, la restauradora jefe y su equipo.⁴³

Un período en el que el trabajo sería más mental, más íntimo, lo podemos atribuir a las acciones que realiza a partir del 74. Con acciones como *Amagueu les nines que venen els lladres* (1977), *Demà encara plourà, que els elefants tinguin por per que tenen els ulls petits* (1978).

En *Rayuela* la acción consistía en: primero barría el suelo y dibujaba en el suelo la rayuela (juego tradicional infantil) con una pieza de yeso- dependía del suelo. Iba descalza. Antes de iniciar esta acción la artista se colocaba unos zapatos rojos de tacón. En cada espacio realizaba una acción: en el primero realizaba un juego de manos infantil con un cordelito blanco, al terminar esta acción lo depositaba en el suelo. En la siguiente casilla sacaba todos los lápices de colores que habitualmente solía usar. En la tercera, dejaba caer unas gotas del perfume que en ese momento estuviese usando y depositaba el frasco en el suelo destapado. El siguiente espacio era doble y en él depositaba los zapatos uno en cada número. En los números 7 y 8 colocaba las letras A y Z. En el último espacio se descalzaba, encendía una cerilla y la aguantaba en la mano hasta que se consumía completamente. Era un recorrido, un camino. Esta acción es de los años 90, la artista la realizó en Lérida por primera vez y después la realizó más de una vez. (No corresponde al periodo de estudio pero sí demuestra que se pueden repetir si la artista lo desea).

⁴² Entrevista realizada por Ruth del Fresno (Ibídem)

⁴³ Datos que se pueden consultar en los anexos referentes a la entrevista conjunta que se les hizo al a comisaria de la exposición Teresa Grandas y la jefa de restauración Silvia Noguer en el MACBA, 27-5.-2011.

Su reflexión austera y concisa, la sitúa lejos de la escena de especulación que se estaba imponiendo a finales de los setenta. Su método es algo íntimo y de reflexión.

“Quedarse en silencio y dejar que las cosas fluyan, de lo que fluye, lo analizas y lo ordenas, lo que tiene sentido lo ordenas y lo que no lo rechazas, lo eliminas. Dejarse poseer por la obra”.⁴⁴

En la entrevista que Laura de la Mora le hizo a Àngels Ribé, la artista afirma que hay acciones que las ha hecho más de una vez y se justifica comparando las acciones con las composiciones musicales. *“Pueden repetirse, reinterpretarse, aunque nunca serán idénticas ya que la esencia es el acto mismo”*. Eso podría responder a la pregunta de si se pueden hacer de nuevo.

Àngels Ribé, en la entrevista mantenida,⁴⁵ habla de los criterios que sigue para seleccionar lo que son imágenes documentales de sus acciones y lo que son obras de arte. Esto es un dato importante, por que las que se generaron como obras de arte tendrán que ser conservadas con los criterios pertinentes a una obra de arte matérica del soporte que esté realizada. Los criterios que definen que sean obras de arte, considera que siempre los tiene que decir el artista y en su caso ella se basa en criterios estéticos y explicativos. Los cuales hemos citado a lo largo del texto pero que resumimos en:

- El mejor modo conservativo es el dossier informativo que contenga el mayor número de datos concretos de la acción. (documentación gráfica, entrevista a la artista y su entorno, criterios establecidos por la artista).
- En caso de reproductibilidad de una acción, se debe ser fiel al espíritu de la misma, lo que hay que prevalecer es la idea, el concepto.
- La materia es sólo un vehículo expresivo, puede desaparecer o sustituirse.
- Considera factible la nueva producción de sus acciones anteriores aunque no le convence y cree que debe ser hecha por ella misma o por alguien que sienta el espíritu de la acción igual que ella.

44 (ibidem anexos)

45 Entrevista realizada por Ruth del Fresno, (ibidem)

3.3. Estudio y análisis para la toma de decisiones del artista Francesc Torres.

FRANCESC TORRES (Barcelona, 1948)



Francesc Torres en la entrevista que se le hizo en Barcelona (27-7-2011)

Su padre trabajaba en el mundo de las artes gráficas, y eso le dio contacto temprano con los lápices. Entró en la Escuela Massana en pintura allí no encontró lo que él quería contar con el arte. Leyendo un pequeño artículo sobre Piotr Kowalski lo encuentra en la frase “yo hago esculturas por teléfono” eso era lo que él buscaba. Esto le lleva ponerse como meta conocer y trabajar con Kowalski y con diecinueve años llega a París habla con Kowalski y consigue que le coja de asistente. Allí entra en contacto con otras fuentes de información sobre arte... eso era Mayo del 68. Piotr Kowalski es una pieza clave también para Àngels Ribé.

El servicio militar le obliga a volver a España pero ya no dejará de ver y hacer arte de otro modo. Tras el servicio militar ingresa en el Grup de Treball, en 1969 hacía poco tiempo que era artista y menos que militaba políticamente. El artista afirma:

“mis problemas consistían en la desconfianza que el arte que yo hacía generaba entre mis camaradas de partido, un partido maoísta, milenario, más próximo a la furia escatológica de los frailes mendicantes del S. XIII que a un marxismo supuestamente científico”.⁴⁶ .

Sobre el Grup de Treball ya hemos hablado en el apartado de Àngels Ribé, sólo aportar que para Francesc Torres su paso por este grupo fue enriquecedor pero también le ayudó a ver que le gustaba más trabajar sólo. Francesc Torres aporta en la entrevista que le realizamos⁴⁷, que el Grup de Treball, es la única manifestación Conceptual que aporta un carácter claramente politizado (junto con alguna experiencia sudamericana) algo que también afirma Pilar Parcerisas.

Francesc Torres afirma que en un principio las acciones no se hacían para que perdurasen, lo importante era el hecho. Se documentaban para que quedase constancia, pero no para que la documentación se convirtiese en obra de arte, eso ha venido después. Cita el hecho

46 AA.VV, *A Francesc Torres B*. catálogo de la exposición realizada en el IVAM, (2de mayo-30 de junio 1996), (p. 9) Valencia, 1996, ISBN 84-482-1248-7

47 Íbidem, consultar anexo de entrevista

de que cuando Oppenheim empezó a vender sus *blue prints* (los planos que utilizaba para preparar sus acciones), como elementos que contenían su firma, entonces todos quedaron sorprendidos.⁴⁸ Pero cuando esto sucedió, según Francesc Torres, fue cuando se “pillaron los dedos” y empezaron a surgir las herejías.

Lo que P. Parcerisas denomina esculturas minimalistas⁴⁹ nos atrevemos a decir que se podrían englobar en acciones mínimas. Se trata de obras ya desaparecidas y que se conservan en la documentación: *Escultura para determinar una horizontalidad perfecta* (París 1968). (foto30)



Escultura para determinar una horizontalidad perfecta. París 1968. (desaparecida) nota(foto extraída del libro de P. Parcerisas)

Formada por una pelota flotante en un cojín de polivinilo transparente lleno de agua (desaparecida), *Suspensión nº 2 (Air-Helium)*.



Suspensión nº2 (Air-Helium) Cilindro que viaja con el viento. Barcelona, 1969 (desaparecida) nota(foto extraída del libro de P. Parcerisas)

Formada por un cilindro que viaja con el viento (Barcelona, 1969) escultura neumática con helio rectificado (desaparecida). Tenían que ver con formas geométricas que accionaba en la naturaleza o entrono urbano.

Tras el paso por el Grup de Treball se va a EE.UU. donde desarrollará gran parte de su modo de trabajar.

Francesc Torres en *La voz en la mirada*,⁵⁰ habla del cambio que se estaba produciendo en el mundo del museo en los 70. Dice que los museos pasaron a ser productores y eso implicó que los conservadores fuesen parte activa de este cambio en el arte.

⁴⁸ Ibidem, entrevista.

⁴⁹ PARCERISAS Pilar, op cit (p. 71)

⁵⁰ Op. Cit. nota 18.

“Todo esto pasó por que una serie de artistas quisieron jugar con una baraja distinta, pero también por que les aceptaron los miembros que querían que surgiesen nuevos departamentos en las instituciones”.

Por su puesto habla de EEUU. Donde era posible que un artista llegara a una institución museística sin haber pasado antes por las galerías. Francesc Torres, habla en esta entrevista, del tremendo impacto que tuvieron las instalaciones y las performances en los museos. Dice que fue el momento de surgimiento de los nuevos departamentos, pequeños y tímidos, que se dedicaban al arte digital y tecnológico, y estos, sus conservadores-restauradores, fueron los que hicieron posible que este modo de expresarse entrase en el mundo del museo. Estos mismos conservadores-restauradores hicieron posible el paso del arte efímero a las instituciones que fueron las que financiaron gran parte de proyectos preformativos, entendiendo que el artista era una pieza que trabajaba para la cultura.

Podemos destacar en este punto, por lo tanto, que el mundo de la conservación-restauración fue el que verdaderamente vehiculó la posibilidad de que existiesen sin ser conscientes exactamente de los problemas conservativos que todo eso conllevaría. Gracias al trabajo institucional de algunos conservadores-restauradores anónimos, pasaron a la historia, la documentación de performances e instalaciones o intervenciones efímeras. (Estamos hablando sólo de EE. UU.)

En 1973 en la Universidad de Chicago se realizó una exposición colectiva *Nature into Art* en la que también participó Àngels Ribé. La intención de la muestra era demostrar la tendencia al uso de los fenómenos naturales en diferentes formas de arte. La exposición incluía fotografías de imágenes atmosféricas y sucesos conceptuales. F. Torres definía así su propuesta de aquel momento en el catálogo:

“Partiendo del punto preciso de los fenómenos físicos, los elementos o sucesos naturales, dentro del proceso de realización de una obra de arte, el resultado posee un significado específico que va más allá del hecho de ser evaluado o definido como arte”.

Esta es la descripción que el artista nos hace de la acción:

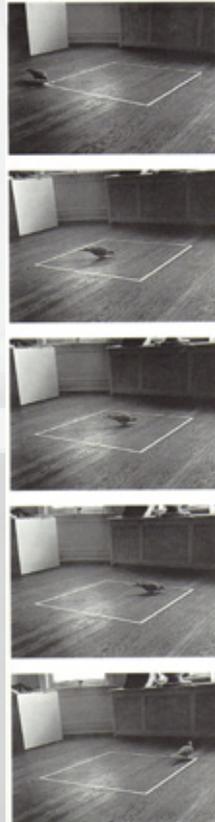
“(…) acció que vaig fer a Chicago el 1973. En el prat de gespa davant del Evanston Arts Center, es va estendre una pel·lícula de plàstic i es va deixar que el sol l’escalfés y produïss una condensació d’aigua a la part interna que quan va arribar a saturarse va caure de nou a la gespa. Aleshores es va retirar el plàstic i es va invitar a la gent que caminés descalça i anés descobrint amb els peus les diferències de sequetat i humitat de la gespa, algo que no es podia visualitzar, com queda evident a les imatges. Aquesta peça a mí en segueix agradant molt. Espero que serveixi”. Francesc.⁵¹

⁵¹ Descripción de la acción que dieron pie a las fotos presentadas en la exposición colectiva de Chicago. Esta descripción fue realizada por Francesc Torres vía mail enviado el 30-6-2011 a Ruth del Fresno.



Acción en Chicago, 1973

Fue introduciendo elementos vivientes en sus obras, eso es palpable en la pieza *Tracing a diagonal* (1972).



Tracing a Diagonal, Chicago, 1972. nota(imagen extraída del catálogo de Ideas i Actituds)

Donde se trazaba una diagonal por unas palomas que comían grano. Algunas de estas acciones que iban del fenómeno físico al estético a través de la percepción del artista, se produjeron en *Documentos* donde el artista experimentó con el efecto de la descongelación de una esfera de hielo *Esferoide de gel* (1969), con el fuego, para mostrar la presencia de oxígeno en un espacio...



Esferoide de gel. 1969

Otros casos como *Meniscs* (1969). Experiencia basada en el goteo de agua sobre un espejo de acero. Estas piezas desaparecieron y posteriormente en 1990 la galería Alcolea⁵² las reconstruyó.

Es interesante también hablar del primer trabajo en vídeo del artista, *Uniformed Rain or more than One Drop of Water* (Barcelona, 1969) basado en una gota de lluvia. La idea giraba en torno a una cámara de televisión en circuito cerrado que registraba el proceso de caída de una gota de agua, de modo que esta información se transmitiera a diversas pantallas de televisión situadas en un espacio cerrado. Torres logró finalizar esta pieza en 1996, en el IVAM de Valencia, incorporando en el suelo, todas las cámaras necesarias y creando, a partir de una sola gota, la sensación de lluvia a través de todas las pantallas.⁵³

Experiencias con la luz y con su propio cuerpo, como el triángulo de luz que se formaba a una hora determinada en un ángulo del edificio Sheridan y Belmont de Chicago (1972). Acción que dio resultado a unas fotos.



Statement About the Existence of a Light Triangle on Sheridan and Belmont 1972 nota (Fotografía a las sales de plata 39,4 x 39,4 cm Colección MACBA. Fons de l'Ajuntament de Barcelona Francesc Torres, VEGAP, Barcelona, 2011)

36, 2. Constatación de la luz en el piso trece 1972 nota: (Fotografía a las sales de plata 39,4 x 39,4 cm Colección MACBA. Fons de l'Ajuntament de Barcelona Francesc Torres, VEGAP, Barcelona, 2011)

En la misma línea están *Ocupació d'un espai a través d'una acció humana* (abril de 1973).



Occupation of a given Space Through a human action. Chicago, 1973

Consistía en ocupar el espacio de la galería con unas bolsas de plástico que estaban infladas de aire (por él mismo). Obra realizada como parte de la primera exposición monográfica del artista titulada *Two exorcices+Information on other Works*. Esta exposición se realizó en el Two Illinois Center de Chicago. En la entrevista que el MACBA le realiza a raíz de la

⁵² Galería Fernando Alcolea de Madrid. Cerró por estafar dinero a los artistas hace unos años.

⁵³ Op. Cit, PARCERISAS, Pilar, (p. 89)

exposición retrospectiva, Francesc Torres⁵⁴ dice sobre esta obra:

“La obra es la foto, la acción, el aliento dentro de las bolsas queda como escultura y eso dura poco, pero es como tiene que ser, se tiene que cuidar... la foto tenía toda la importancia”.

Sustracción del peso de un edificio, 1973. Otra acción en la misma línea.



Sustracción del peso de un edificio, 1973

Estos son trabajos de autoanálisis basado en la propia condición antropológica, un arte de comportamiento. En esta línea podemos incluir trabajos en vídeo (vídeo-performance) como *An attempt to decondition myself, (1974)*.



An attempt to decondition myself 1 y 2, 1973

Vídeo, donde se ve al artista ingiriendo dos botellas de vino, un magnetófono registró el sonido de los 30 últimos minutos de la performance y de los últimos minutos de consciencia, la acción fue realizada en el Vehicule Art Inc. de Montreal. (Seis imágenes de la acción fueron expuestas en la exposición *Idees i actituds* en el Centro de Arte Santa Mónica en 1992).

Otra acción en la misma línea sería *Almost like sleeping*. Instalación-performance presentada en el Artists Space de NY el 25 de enero de 1975. Estaba formada por unas diapositivas del General Franco y del abuelo de Francesc Torres proyectadas sobre la pared de la galería. Durante la acción del artista, una película en súper 8 se proyectaba en la pared donde se veía imágenes de Francesc Torres comiéndose las uñas. Durante la performance, el artista dormía en una cama en medio de la galería. Se proyectaban 80 frases oídas y extraídas de la vida cotidiana y dos pistas de sonido, con banda sonora explicaban la vida del artista hasta aquel momento. Con esta pieza se inicia en la producción de instalaciones.

Under de Kitchen table (1975) acción de crítica política.

⁵⁴ Entrevista a F. Torres por la radio del Macba, junio 2008. [consultado el 14-5-2011].

http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=34&inst_id=24038

Escenografía of labors (1977) acción enmarcada en la fábrica Gorina de Sabadell, que se había declarado en suspensión de pagos. Aquí habla de otro tema básico, del sistema de trabajo y productividad, conceptos que la clase dirigente inculca al obrero.

Él ha sido descrito como un artista muy ordenado, meticuloso y puntual, lo que nos hace la vida más fácil a los conservadores-restauradores. Dice tener toda su producción ordenada, documentada, con los planos, los materiales y lo que sea necesario descrito en dossiers. (Excepto la obra de juventud), su paso por EE.UU., donde se trabaja por proyectos, le enseñó a generar estos documentos a modo de verdaderos scripts. Donde está detallado todo.

En la entrevista que le hicimos, hablando de las documentaciones, dejó claro que las fotografías, que en sus acciones habían sido realizadas como imagen fotográfica, eran obras de arte, normalmente con copia única, que las firmaba pero nunca en la foto, lo hace en un certificado, con todas las especificaciones técnicas y de reproductibilidad en caso necesario (entrega los negativos con la obra).

Se muestra partidario de que sus acciones se puedan volver a hacer, dentro de unos parámetros, como si hubiese una partitura y se volviese a interpretar. Para eso, dice, hay que dejar unas instrucciones muy precisas.

“Me parece bien que el artista sea quien realice la obra, siempre que tenga ganas y pueda hacerlo, sino, pues alguien designado por el artista. Sobre todo sin traicionar el espíritu de la obra.

No pensaba en la conservación, era más importante el carácter efímero y de acción, eso ha venido después. Los materiales de las instalaciones ya se pensaban de otro modo, aunque siempre que se podía rehacer se rehacía, nuevamente lo importante es la información bien especificada, los catálogos de las exposiciones con buenas fotos y buenas ediciones.

Tengo una pieza que podría servirte de ejemplo para lo de conservar la idea.

Hice una grabación de una hora de vida, de conversaciones con mi mujer, cosas que pasaban... cuando terminé saqué la cinta de vídeo de la bovina e hice un montón, lo puse al sol en el jardín hasta que quedó seca y requemada. ¿Que quedó? La foto. ¡Una hora de vida!

Osea, tenía muchas connotaciones, pasas de los media a la escultura, de la escultura a la acción... ¿quieres volver a tener la obra? Por ejemplo, alguien te dice: esta pieza me gustaría tenerla de forma permanente en mi colección.

¿Qué haces? Le dices: ¡está en la basura! ¿Les vendes la foto? ¡Pues no! ¡La vuelves a hacer! ¡Lo que vale es la idea!”⁵⁵

Parámetros de conservación: (nuevamente, aunque en el texto han sido definidos y citados, los resumimos en los siguientes)

⁵⁵ conversación realizada el día 27 de mayo de 2011.

- El factor de deterioro más importante en este tipo de obras de arte es el desconocimiento y la pérdida de información.
- La base matérica original de estas obras de arte no son determinantes, lo que hay que prevalecer y conservar es el concepto.
- La obra de arte puede reproducirse de nuevo con materiales nuevos, siempre que el artista esté de acuerdo y deje claras las condiciones de reproductibilidad.
- La verdadera conservación pasa por una buena calidad en la información, amplia y que sea corroborada por el artista.
- El artista está de acuerdo en conservar-restaurar sus manifestaciones artísticas a pesar de ser efímeras.
- Es importante distinguir una imagen que es documento de una imagen que es obra de arte. En tal caso se podrá conservar como otra obra matérica de las mismas características y siguiendo las indicaciones del artista.

3.4. Descripción de las acciones del artista Vicenç Viaplana y análisis conservativo de las mismas:

VICENÇ VIAPLANA (GRANOLLERS, 1955)

Los trabajos realizados en el campo de la acción por Vicenç Viaplana son trabajos de juventud. Realizados con más gente, amigos de la calle, de Granollers. Surgen de una necesidad de revolución del momento, están enmarcados entre 1971 y 1976. Bajo las ganas de cambiar la desidia del final del franquismo. Aprovechando algunos vacíos legales, en Granollers se organizan encuentros de Arte joven y homenajes a artistas como Joan Miró. En este marco, las acciones surgen de una manera espontánea y algo naíf. El Arte de Acción de ese momento de este artista no está bien documentado gráficamente. No se realizaban proyectos ya que aunque había un guión o unos puntos a seguir no se hacía nada por escrito o con idea de conservarlo. No tenemos nada gráfico realizado por parte del artista. Se conservan algunas imágenes de archivo de algunas de las acciones grupales de Granollers de los diferentes actos realizados por los jóvenes artistas. Son imágenes de poca calidad fotográfica y en su mayoría provienen de espontáneos que tuvieron a bien documentarlo pero no son fotografías realizadas con la intención de convertirse en obras de arte. En algunas ocasiones las acciones no tenían ni público por que surgían del momento de exaltación y se pretendía que al igual que sucede con Fluxus, se convirtiese en una manera de vivir.

No se suele preparar material ni planos previos. El artista en la entrevista comenta que quizás exista algún material escrito de la acción *Teatre per al espectador*:

*“Una acción que mezcla artistas y público. Un grupo de espectadores instalados encima del escenario se quedan a oscuras en el momento en el que empieza un combate en un ring improvisado instalado en el patio de butacas. Nadie ve nada de lo que pasa, gritos y golpes, el mundo al revés, desorden y caos”.*⁵⁶

Es una pieza que marcó el trabajo del grupo para los años siguientes. Es en esta descripción donde podemos advertir el carácter de teatralización que tenían las acciones en las que Viaplana participa en su juventud. En el catálogo de la exposición *Meridià Granollers anys 70 Art de Concepte i Acció*, se nombra a los participantes de estas acciones: A. Granado, Sastre i Viaplana a los que se unieron: Magda González y Xavier Vilageliu y más tarde Joan Martínez, Carles Díez, Ramón Lamarca, Jaume Serras, Josep Eloy Ontiveros, Joan ventura y Paco Merino. Como se describe en el mismo catálogo son manifestaciones de carácter contestatario, sus intervenciones intentan subvertir los papeles tradicionales del arte y de los artistas. Por eso algunas manifestaciones ni siquiera tendrán público y no existe nada de ellas como las realizadas en el número 42 de la calle Corró en 1972, sólo las fotografías de los artistas dan fe del encuentro. El principal problema que nos encontramos en las acciones de juventud de Viaplana es justamente éste. No hay documentación y si existe es de muy mala calidad. Para poder restaurar o conservar estas obras sería necesario hacer un trabajo exhaustivo de hemeroteca y de entrevista tanto a los artistas que participaron en las mismas

⁵⁶ VIAPLANA, Vicenç. “El Grup de Granollers” en AA.VV. *Meridià granollers anys 70. art de concepte i acció*. Granollers, 2010 (p. 38) Ajuntament de Granollers, Museu de Granollers. ISBN: 978-84-87790-66-9.

como a la gente que estuvo presente. La misma exposición que se hizo en Granollers el año pasado (2010) sirve para conservar parte de ese patrimonio ya que no tiene sentido rehacer las acciones que fueron creadas con el sentido de no conservarse, (ésto lo corrobora el propio artista en la entrevista que le fue hecha el 26 de mayo 2011). Por lo tanto podemos decir en este caso que no se debe rehacer la acción como proceso de restauración⁵⁷. Esto no es aplicable a todas las acciones de Vicenç Viaplana, ya que a medida que los años fueron pasando la participación en performances o acciones y las intervenciones artísticas fueron cada vez más individuales aunque tuvieron carácter grupal durante muchos años. En estas obras, en las que el artista participó de forma individual, tenemos mayor número de documentación, serían las obras que formaron parte de exposiciones en la Galería G o en la Galería Ciento, de las que se hicieron fotografías con otro carácter, no sólo documental. El problema que señala en la entrevista el artista, es que las acciones surgieron con un carácter efímero y transitorio y todo el mundo estaba de acuerdo, por que todos eran iguales, todos creían en la desmaterialización, pero todo esto no entra en el mundo de las galerías y a partir de los 80 se generan cosas raras (según Vicenc Viaplana) que da lugar a algo que ya no es Conceptual, que transgrede el verdadero espíritu de la obra de acción conceptual. En las acciones del grupo de Granollers se realizan parodias como la de la Santa Cena en 1973 en una céntrica plaza de Granollers (idea de JIM) pero llevada a cabo por todos.



Acción colectiva *El Sant Sopar*, mayo 1973, fotografía de Pere Espauella.

Esa imagen se usó para el cartel que anunciaba el certamen *Art a Granollers* que se quedó sólo con el cartel por que cuando se supo que una de las acciones consistía en el intercambio de ropa entre Francesc Sastre y Vicenç Viaplana, toparon con la censura.

Otra serie de acciones que realiza el grupo ese mismo año será en la playa de Lloret ante la mirada insólita de los bañistas.

*“Enterrar un casset per enregistrar el so de la sorra. Alinear-se en línia recta perpendicular al sol. Aïllar-se de l’entorn amb unes bosses de plàstic...”*⁵⁸

Otra acción, la realizan en Mataró el mismo año participando juntos en el concurso de pintura rápida y realizando el mismo cuadro los 11 componentes del grupo en ese momento.

Una última intervención será la que hagan F. Satre, M. González, X. Vilageliu i Vicenç Viaplana, llamada *Publicació personal*, en la cual imprimieron en una hoja de mano una fotografía en la que se ve una familia bañándose en la playa, se trata de una escena doméstica de verano.

⁵⁷ Información extraída de la entrevista realizada a Vicenç Viaplana el 26 de mayo de 2011. para más información consultar los anexos.

⁵⁸ VIAPLANA Vicenç. Op. cit. (pg. 42)

Las hojas se repartieron por las calles de Mataró y Granollers con una proclama utópica “publicad vuestras fotos”.

La acción quedó recogida en el fanzine publicado el mismo año con el título *Pintura rápida a Mataró, Objectes a Granollers i homenatge a Murgadella*. Del folleto se editan cincuenta ejemplares fotocopiados, recoge un original de mano un texto de Vicenç Viaplana, unas fotografías de Xavier Vilageliu y otra con una escena parecida a la de la imagen de playa repartida y un texto en un recuadro en el que se lee “*El fet de publicar aquesta foto dona a entendre tot el contrari de la primera*”.

Las actividades del Grup de Granollers acaban en 1973 y dan paso a trayectorias individuales. Desde este momento y hasta la aparición de la pintura en su producción Vicenç Viaplana realiza más acciones, pero de manera individual, éstas ya están mejor documentadas y de ellas surge en ocasiones fotografías que no son documento sino que ya son obra de arte. *Maniobres impossibles* y *Informe sobre el desfici* son dos acciones de Viaplana ya en 1974 y 1975.



cuatro escenas de la acción Informe sobre el desfici, 1975. nota (imagenes cedidas por el artista)

La descripción de estas acciones y algunas imágenes que han quedado, es todo lo que tenemos. Resulta curioso, cómo tras haber surgido en un momento de restricción democrática y habiendo luchado contra el sistema, cuando el sistema se estabiliza y puede reconocer estas manifestaciones como Arte Contemporáneo, lo aparca y deja que desaparezca. Es por eso que al surgir los nuevos gestores de arte en los 80 y sintiéndose cómodos en el arte más de “vanguardias” tradicionales se abandona y se deja perder esta parte de la historia del arte. Este va a ser el mayor *Factor de deterioro* del tema que nos ocupa.

Estas dos últimas intervenciones son catalogadas como foto-performance o performance sin público, que quedan registradas en fotografías y serán la base de trabajos posteriores. En *Maniobres impossibles* (1974), partiendo del focus de un aparato de diapositivas el cuerpo del artista se interpone entre la luz en un juego escenográfico combinado con la presencia de sillas.



serie de imágenes de la acción Maniobres Imposibles, 1974. Fondo del artista

El espíritu de esta acción será recuperado en *Vides Provocades*, en la Galería G en 1976. (Es un acto de recuperación de una performance del año 1974).



Performance-instalación *Vides provocades*, octubre 1976, fondo del artista

En *Informe Sobre el Desfici*, 1975, el artista se desplaza sobre un fondo de cartón negro portando diferentes objetos domésticos, (calendario, libro, televisión, porrón, colchón...) más tarde, pasará estas imágenes a telas emulsionadas en la serie *Papers Emulsionats* (1975), hecha justo después de la muerte de Franco y que incorpora imágenes del dictador y fragmentos de anatomía humana de libros de científicos con palabras escogidas al azar.⁵⁹

De esta serie, sólo se conservan 5 o 6 piezas. Según palabras del artista: eran copias hechas con el mismo procedimiento (OCÉ) de las copias de planos que hacen los arquitectos, las obras no perduraban. Han tenido un deterioro muy específico y el propio artista asume haberles tenido que aplicar un “barniz protector” y guardarlas en un lugar oscuro y controlado para que no desapareciesen.⁶⁰

Apuntes de conservación-restauración:

(como en los casos anteriores nos remitimos a compilar lo ya descrito en el texto)

- nuevamente la información es la base de la conservación
- las acciones realizadas en grupo no pueden volver a hacerse por el carácter grupal y de descontextualización. Sería como una parodia de una obra de arte.
- Las acciones individuales, el artista no se muestra partidario de volver a hacerlas. La fotografía generada es la obra de arte que queda, la obra performativa desapareció.
- Aunque duda comparándola con una composición musical, finalmente considera que sería una recreación.
- La materia constitutiva de las acciones, nuevamente es circunstancial.
- La obra fotográfica original que no está en buen estado es a causa de un mal almacenamiento. Es partidario de realizar nuevas copias y tratarlas como originales.
- La conservación-restauración debe centrarse en mantener viva la idea, el concepto.

⁵⁹ VIAPLANA, Vicenç, Op. Cit. (pag. 184)

⁶⁰ Datos extraídos del propio artista.

NOTA ESPECIAL:

Durante el proceso de investigación se ha hablado y entrevistado a muchos profesionales relacionados directa o indirectamente con el tema tratado en la investigación.

De esas entrevistas y comentarios hemos extraído mucha información pero no todos han estado dispuestos a estar formando parte del redactado final. Respetando este punto, no podemos más que agradecer la información que hemos obtenido, las experiencias que nos han brindado aunque lamentamos no poder hacer constar en este primer estudio todo lo que hemos obtenido. Esperamos que en un próximo y más ampliado trabajo podamos contar con los permisos necesarios para poder incluir todo lo que hemos conseguido. De todos modos estamos muy agradecidas por todo lo que nos han aportado y el tiempo que nos han dedicado.

CONCLUSIONES

- La diversidad de materiales y de ideas es tan amplia que no se puede hacer una lista detallada de los mismos.
- Cada caso debe ser tratado individualmente y atendiendo a la autoridad moral que posee el artista, mediante la entrevista y los cuestionarios. Revisándolo y consultando siempre que sea posible.
- La documentación, los dosieres, las fotografías, los informes, los catálogos, pueden ser nuestra alternativa en la restauración conservación de obras efímeras y sin soporte matérico.
- Las descripciones de la crítica contemporánea a las producciones, puede ser una documentación muy interesante para las acciones que no han dejado material gráfico directo de los artistas. Los cronistas del momento hacen el mismo papel que lo han hecho a lo largo de la historia.
- Las acciones se pueden rehacer según el criterio de los artistas y bajo parámetros muy claros. No se deben rehacer según el criterio de los gestores culturales entrevistados.
- Hay que diferenciar bien lo que es documentación de lo que es obra de arte.
- Trabajos de investigación como este pueden considerarse trabajos de restauración cuando lo que estamos preservando es la idea, algo intangible.
- El arte contemporáneo nos plantea nuevos retos que debemos estar preparados a asumir y compartir, ya que se trata de un trabajo multidisciplinar a todos los efectos.
- Una forma de preservar el arte es a través de nuestra propia experiencia, de nuestra interacción reinterpretándolo y capturando su espíritu, síntesis o esencia. Poder mirar la obra de arte más que su materialidad como un artefacto que narra historias de un recorrido único, particular e irrepetible⁶¹.
- El uso progresivo de sistemas de registro con soporte tecnológico nos enfrentan al problema de la obsolescencia en muchos casos en el tema de la conservación de la documentación de las acciones.
- Algunas obras de arte se han perdido totalmente por falta de material gráfico y documentación.
- La desmaterialización de la obra de arte nos acerca a unos parámetros conservativo-restaurativos, muy diferentes a los que habitualmente nos enfrentamos en la restauración de arte tradicional. La práctica de la rematerialización de la obra de arte no es una herejía.
- El valor a la pieza original es algo relativo y cercano al ridículo cuando lo que prima es la idea, el coneppto.

⁶¹ Vídeo en el que se hace una propuesta conservativa de la esencia del arte efímero por parte de BOTANIC. [consulta realizada 6-7-2011] <http://vimeo.com/21340606>

ANEXO 1.

ENTREVISTA A ÀNGELS RIBÉ SOBRE LA CONSERVACIÓN DE SUS ACCIONES Y OBRAS RELACIONADAS DEL PERÍODO CONCEPTUAL.

ENTREVISTA REALIZADA POR RUTH DEL FRESNO A TRAVÉS DE SKYPE EL 14 DE JUNIO DE 2011.

Cuestionario base Tesis fin de Master:

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: ÀNGELS RIBÉ

Lugar y fecha de la entrevista: por Skype 14-6-2011

Entrevistado por: Ruth del Fresno Guillem

INTRODUCCIÓN:

Es importante que conteste a la preguntas pensando sólo en su obra o en las obras en las que ha participado de forma colectiva. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se puedan mejorar las condiciones de conservación y exposición de sus obras al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd.

PREGUNTAS DE APERTURA:

RdF: ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características de una acción?

AR: En mi caso me quedo en silencio, y todo empieza a surgir. De lo que surge lo analizas fríamente y lo que no vale lo eliminas y lo que sí lo trabajas. Voy eliminando lo superfluo y voy depurando hasta que queda algo muy austero, muy concreto, muy esencial. Buscas cómo representarlo de forma que se adapte al concepto, a la idea. Una unión íntima, ninguno debe ser más importante que el otro.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

AR: La conciencia de naturaleza y del espacio que ocupamos en este mundo físico. Darme cuenta que de que pisamos la tierra y que ¡ésta da vueltas! Bueno, ¡no sé cómo definirlo!

RdF: ¿Qué acontecimientos, personales o históricos cree que propiciaron ese momento creativo?

AR: Yo estaba estudiando sociología, pero en ese momento estudiaba sociología por que no sabía si estudiar sociología o cerámica. Eso era en el 66 y entonces fue cuando me fui a París con intención de seguir con la sociología y dejar de lado lo que verdaderamente me apetecía, el mundo del arte. Entonces pasó el mayo del 68 y todo se vino abajo, no había clases, no siguió el curso y fue el modo en el que yo pude volver a mis ganas de acercarme al arte, de otro modo

igual habría sido muy difícil romper con lo que hacía. Empecé con la cerámica y a los dos meses hacía escultura. Empecé a ver exposiciones. Yo era autodidacta y está claro que ya no podía hacer platos y ollas... me dí cuenta de que lo que yo quería expresar y lo que yo quería decir se podía hacer, encontré el surgimiento, aunque ya hacía un tiempo que había empezado el cambio. Algo relevante fue estar de asistente con Piotr Kowalski, él fue muy generoso al aceptarme y muy abierto de mente. Me influyó en una cierta actitud, no en el estilo artístico. Él era una mente increíble, para él todo era posible.

PROCESO CREATIVO:

RdF: ¿Existe una toma de conciencia del artista respecto a la "Acción" y a lo efímero?

AR: Sí éramos conscientes del concepto efímero, de ahí que se optase por la acción y la performance como medio expresivo.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hubo?

AR: siempre hay una planificación y el azar está presente. Yo en principio siempre lo tengo todo planificado pero ¡acepto el azar!

RdF: ¿Cómo se desarrolla la idea original, con dibujos previos, maquetas, etc.?

AR: No lo apunto, la idea base no la apunto. Como mucho me hago una lista de lo que necesito comprar o buscar. Lo que sí que hago es una vez terminada la acción me apunto lo que he hecho, lo que ha pasado. Por que las acciones las hago una sola vez. Si no las apuntase, las olvidaría. De todos modos si hay alguna cosa que apunté en relación a la planificación pues la guardo. Yo todo lo guardo.

RdF: ¿Cuál es la importancia de estos dibujos previos o bocetos, los considera como obras acabadas, con valor expositivo en sí mismas?

AR: No. Es material preparatorio o documental. Como mucho puede ayudara a entender la obra, pero no es material expositivo como obra de arte.

RdF: ¿Trabajó personalmente en el proceso de realización de la obra?

AR: Sí.

RdF: ¿Tenía algún ayudante? ¿Qué tipo de trabajos realizaba? ¿Y en la actualidad?

AR: no, no, ¡qué va! ¡Ya me habría gustado!

Yo sí estuve de asistente en París, voluntariamente para aprender. Estuve con Piotr Kowlaski. Eso fue muy importante

RdF: ¿Por qué lo documenta si ha de ser efímero?

AR: Son temas distintos. Que sea efímero no quiere decir que se ponga en contradicción con que tú quieras perdurarlo. Siempre ha existido la necesidad de documentar, los artistas de retrato, cuando aun no existía la fotografía, o cuando alguien hace un viaje, está documentando algo efímero. Las acciones son efímeras, es el resultado lo que no lo es. En mi caso la documentación ha sido a veces un problema. Hacer la documentación no es la pieza, pero forma parte, es como unos gemelos univitelinos. Son iguales pero autónomos, personas distintas. He tenido muchos problemas respecto a este tema, por que la documentación te la tiene que hacer alguien que entienda lo que quieres, por que no la puedes estar haciendo tú. Y yo me he encontrado con casos que la persona que me documentaba, estaba generando otra obra de arte, que le gustaban los pies y sólo me filmaba los pies o hacía planos que no estaban en mi cabeza... Eso es un problema por que una vez hecha la acción ya no se puede repetir, ya no existe. Es difícil encontrar a alguien que entienda que está al servicio de la acción, no realizando una obra de arte a costa tuya. Mis acciones están muy mal documentadas. ¡Cada vez que lo veo me enfado!

RdF: ¿Es la materia del soporte documental importante?

AR: El soporte en fotografía era lo más normal en los 70. El vídeo estaba empezando y no siempre podías acceder a él. Tiene su importancia pero no es excluyente.

RdF: ¿Lo es la información que soporta?

AR: Por su puesto es más importante la información, ¿si no para que lo haces?

RdF: ¿Es el vídeo o la fotografía, documento resultado de la acción? Es decir: ¿La acción es un proceso de creación de otro objeto o es obra en sí misma?

AR: Depende. Pero en mi caso yo no hacía la acción para generar la foto o el vídeo. La acción era una obra y la foto o el vídeo eran otra. Es lo que ya te he dicho antes, son cosas diferentes aunque surgen del mismo punto. Lo que no es obra es la documentación.

RdF: ¿Quién decidió la forma y el soporte de la documentación?

AR: Yo. Cuando en una acción, por ejemplo las acciones en la naturaleza, hacía fotos, yo estaba buscando un interés estético. Había una intención de que esa foto fuese una obra de arte que perdurase más allá de la acción. Algunas son documento y otras son obra de arte. Es como decir que igual de una acción se hacen 20 fotos, pero de esas veinte sólo 2 son obras de arte y eso lo decido yo.

RdF: Cuando de la acción se genera un objeto o una imagen... ¿ese objeto tiene un sentido como en los dadaístas, la "finalidad concreta" de dar apoyo a sus acciones?

AR: No.

RdF: ¿Es partidaria de volver a realizar las acciones a partir de la documentación?

AR: Yo he repetido alguna acción, pero todo depende. No sé exactamente. En una acción no puedes reproducir nada, en todo caso es como una hermana gemela...

RdF: ¿Lo ve como un facsímil? (no realizada ya que la respuesta anterior la hace innecesaria)

En caso afirmativo:

RdF: ¿Quién debe llevar a cabo esas acciones?

AR: Creo que debería ser la artista, no veo que lo pueda hacer otra persona. No sería lo mismo. La artista le da un ímpetu, un movimiento, un tipo de ritmo que otra persona no sé si podría dárselo. La verdad es que no lo sé.

RdF: ¿En las Acciones de Body Art, sin el autor no hay obra?

*(En caso de que la respuesta sea el propio artista)

RdF: ¿Qué sucederá si Vd. Deja de poder hacerla?

AR: sólo podría hacerse si yo he dejado claro que eso puede suceder y asignado quien lo puede hacer. Alguien con extrema sensibilidad por mi obra. O en su defecto tendría que ser alguien que compartiese mi mismo pensamiento y modo de sentir la acción. ¡Algo extremadamente complicado!

RdF: ¿Desaparece la obra y sólo queda la documentación?

AR: La acción siempre desaparece por que es efímera, es un instante. Lo que queda, en algunos casos será documentación, sí. Pero ya lo hemos hablado ¿no?

¿Le preocupa?

*(En caso de que la respuesta sea otra persona)

RdF: ¿Quién debería hacerlo según su criterio?

AR: Tendría que ser un actor o actriz como los que manejan las marionetas y se confunden con el fondo. Están en la sombra pero son los verdaderos creadores y a la vez fuese capaz de fluir. Eso sólo lo podría escoger yo y si yo no estoy alguien que estuviese en conexión con mi obra, con mi modo de pensar.

RdF: ¿Cree que eso sería una nueva obra o lo considera la misma obra? (ya contestado anteriormente)

RdF: Dado que el contexto histórico no es el mismo, ¿cómo se realiza de nuevo una acción que dependía tanto del momento histórico?

AR: Mis acciones son fruto de una realidad pero no dependen del momento histórico. No tiene que adaptarse a la actualidad, son lo que son.

RdF: Si se realiza de nuevo esa acción, ¿debe generarse una nueva documentación? ¿Es un segundo momento creativo de la misma obra o se trata de una nueva obra? (ya contestado).

CONTEXTO HISTÓRICO

RdF: Desde un punto de vista técnico, ¿qué enseñanzas o influencias considera relevantes para llegar a realizar las acciones?

AR: No se me ocurre nada, yo he sido autodidacta.

RdF: ¿Y para su obra en general?

AR: No, tampoco. La vida, la acumulación de experiencias.

RdF: ¿Se siente identificado con El arte conceptual o prefiere no ser calificado en ningún movimiento o corriente?

AR: Creo que todos éramos muy diferentes pero nos unía una manera de mirar, nos unía que vivíamos en un momento de cambios. No me parece mal que me identifiquen con el conceptualismo, es lógico.

RdF: ¿Cómo describiría la relación con los artistas contemporáneos más próximos a su obra?

AR: Coherentes. Nos llevábamos bien. Conocí a Francesc Torres en Francia, a Miralda, a Benet Rossell, a la Dorothee, al Piotr, todos coincidimos en París y hemos coincidido a lo largo de la vida más veces.

RdF: ¿Cree que el contexto histórico fue determinante para que esas acciones se realizaran?

AR: Creo que el propio tiempo, estaba en el momento. Todo estaba cambiando.

RdF: ¿Cree que fue determinante en la elección de la disciplina expresiva?

AR: No, algo un tanto espontáneo. Pienso en las primeras que hicimos. Accions al parc en el 69 y surgieron de un modo bastante espontáneo.

RdF: ¿Cree que los que documentaron, textualmente, (críticos, periodistas, historiadores...) son los que verdaderamente hacen la función de "conservadores" de las obras de arte efímero? (al-

gunas obras sólo quedan en las descripciones de éstos) (ejem: A. Cirici)

AR: En mi caso no fue así. Pero supongo que en los casos que hayan sido descritos en los textos, pues supongo que sí.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿Los materiales que se usaron en la realización de las acciones fueron determinados previamente?

AR: Sí. Eran escogidos previamente.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron? ¿Materiales que ofrecen el mercado o productos específicos?

AR: Materiales que se pueden encontrar fácilmente, pero sobre todo materiales muy austeros. Con poca personalidad a la vez que tienen mucha...

RdF: ¿Qué era más importante en la elección de los materiales: la apariencia visual u otras cualidades como el significado simbólico, durabilidad, fácil manipulación, precio...?

AR: El precio es evidente que era importante. Pero la estética del material escogido era lo más importante. Mis materiales siempre son austeros, mínimos y pobres.

RdF: ¿Pensó en la durabilidad a la hora de utilizar los materiales?

AR: Si hablamos de los 70, no importaba nada que durase. Lo que importaba era la documentación de la pieza. Los actuales sí que pienso en que duren.

RdF: ¿Los protegió de algún modo?

AR: Sí.

RdF: ¿Con que?

AR: Los tengo guardados y clasificados, no los uso.

RdF: ¿Era el espacio un material más?

AR: Sí, muy importante.

RdF: ¿Cómo se traslada eso ahora al significado de la obra?

AR: El espacio en tanto a concepto, no el espacio en tanto a construcción. De la misma manera que la escultura necesita más espacio que el que ocupa la materia, la acción necesita un espacio que le envuelve.

RdF: ¿Es determinante para la obra el espacio que ocupa y su iluminación?

AR: Depende, pero sí. Lo dejo siempre claro cuando se expone una obra mía.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos?

AR: Hay obras que en su momento tenían un texto explicativo y eso suele acompañar a la obra cuando se expone. Los que no tenían texto, no veo necesario más que la cartela identificativa o lo que la musealización decida. Sí es cierto que creo necesario en una obra que se ha rehecho en varias ocasiones en la cartela se indiquen los años. El de primera vez y los siguientes según el caso... pero eso ya se hace, ¿no?

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: En una obra con las características tan peculiares como la Acción ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro?

AR: Que la obra no llegue a comunicar con el público. Es evidente que si no llega no existe.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras?

AR: No. Que yo recuerde, no.

(ver más abajo en las preguntas sobre obsolescencia)

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de sus obras?

AR: Depende. En cada caso se tendrá que hacer lo necesario y menos evidente.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto histórico es un deterioro para la comprensión de la obra?

AR: No.

RdF: ¿Cuál es el límite aceptable para sus obras? hablamos de envejecimiento o deterioro. ¿Dónde está la barrera entre un estado de conservación aceptable y el estado en que debe intervenir para devolver a la obra su capacidad de comunicación?

AR: La falta de comunicación. Que pierda su sentido. Que la idea o concepto ya no exista. Aunque la materia esté impecable.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

AR: Desde luego el paso del tiempo no me lo parece, el paso del tiempo pone las obras en su sitio, si una obra funciona, perdura. Incluso cuando se descontextualiza como una obra prehistórica, fuera de contexto sigue siendo interesante per se. Una cosa que no “emite” es que es moda, no arte. Pero depende de cada caso. No creo que se pueda generalizar.

RdF: ¿Sabe si alguna de sus obras ha sido restaurada?

AR: Mi eficiencia de archivo es nula. Pero por ejemplo con la exposición que se está preparando en el Macba hay obras que habían desaparecido que se están volviendo a hacer. O piezas que necesitaban una puesta a punto.

RdF: ¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente? ¿Qué criterios ha seguido?

AR: No, pero siempre creo que hay ser fiel a la obra.

RdF: ¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera? ¿Le gustaría que le consulten?

AR: Evidentemente quiero que me consulten. Siempre. Y colaborar lo hago siempre que puedo. A mi me gusta estar presente si es posible para comentar las cosas que sean necesarias.

La acción que hice sobre el puente de Williamsburg de Chicago, era una serie de diapositivas en color y se han perdido. Yo esa pieza la hice también en fotos en blanco y negro y eso es lo que se va a usar para la exposición. Es otro tipo de pieza, pero es perfectamente viable.

RdF: ¿Es consciente de la obsolescencia de los soportes tecnológicos? (vídeo, informática...)

AR: Sí, ¡lo encuentro horroroso! ¡Tiene que ver con cómo va el mundo! (notablemente enfadada ante esta pregunta) que cada tres años tengamos que cambiar de ordenador, de impresora por que ya no funciona o per que no no hay cartuchos... primero fueron los discos, después los vídeos, los dvd,... bueno ¡esto es una locura! Para los artistas esto dificulta muchísimo. Yo no puedo estar cambiando continuamente de formato para preservar mi obra. ¡Es indignante!. Esta pregunta está bien por que de alguna manera me das a entender una serie de cosas... Estoy hablando por mi igual tendría que negarme a usar tecnología..., ya tengo poca tendencia peo de una manera consciente,... negarme ya a utilizar medios técnicos que sé que de aquí a cinco años tendré que preocuparme de cambiar de formato para que se conserve. Quizás sería mejor volver a lo primitivo... a lo de hace unos cincuenta años, a los elementos de la naturaleza, al paper, los materiales que se han usado a través d ellos siglos... me cogen ganas de no usar nunca más tecnología en las obras ¿no? Ahora para la expo me he encontrado con ese problema, una instalación que hice en los 70 que tenía una grabación en vídeo y yo la había conservado con primor ahora no lo puedo reproducir, no lo puedo recuperar.

RdF: ¿Cree que la obra debe actualizarse en formato? ¿Debe mantenerse en el soporte original?

AR: Si lo que hay te interesa y lo quieres conservar, pues claro.

RdF: ¿Cómo afecta esto al concepto, a la idea, de la obra?

AR: para mí eso es indiferente, el cambio sólo me molesta por lo que esclaviza la evolución de la técnica, aunque tengo que decirte que se conservan mejor las fotos antiguas analógicas que las digitales. Por suerte todavía existen laboratorios que positivaban en blanco y negro y eso tiene una calidad mucho mayor.

RdF: Cuando el soporte desaparece o se estropea, ¿a su criterio, desaparece la obra o cree que es lícita la sustitución? ¿Sustitución o conservación de los elementos?

AR: Pues como ya he dicho antes depende. Pero lo que está claro es que si la sustitución trans-genera al idea de la obra, debe dejarse morir. Al final todo desaparecerá. Eso se debe aceptar.

RdF: ¿Quiere que el azar o planificación de la acción se conserve? ¿Que se plasme en la documentación?

AR: a ver, pues depende, lo que no se puede conservar, no se conserva... ¡el azar no se puede controlar!

RdF: ¿Hay que “actualizar” la imagen de la acción o debe conservarse, en estética visual, como cuando se realizó?

AR: en mis acciones eso no pasa. Siempre me he vestido de negro, he intentado ser el motor que nos e ve... y la estética es atemporal. Si no es así no vale.

RdF: ¿La subjetividad de interpretación de la obra es un elemento a controlar por el restaurador o por el artista?

AR: eso te lo he contestado antes. Una obra que no emite con el paso del tiempo es que no es válida. Las obras prehistóricas que seguimos mirando y nos emocionan están descontextualizadas y no hace falta que me vea como un ser del momento... es la obra la que emite.

(RdF: ¿Cómo cree que debe hacerse?)

(RdF: ¿Cree que puede solucionarse añadiendo información contextual a la hora de exponerse?)

RdF: En el momento de creación de la obra, ¿qué opinión tenía de la conservación de la obra?

AR: No tenía opinión, no me lo planteaba, sólo pensaba que se tenía que documentar y ya está.

RdF: ¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de esas obras?

AR: pues ahora sí me interesa. De hecho a partir de los 80 las performances que hice las conser-

vé lo mejor que supe, las documenté, así que supongo que sí que me interesa.

RdF: ¿Y en su producción en general?

AR: pues lo mismo.

RdF: ¿Cree necesario el papel de especialistas en conservación de arte?

AR: ¡Pues evidentemente! ¡Por suerte que los tenemos!

RdF: ¿Quién cree que está más capacitado para conservar su obra?

AR: pues el restaurador-conservador, pero debe informarse bien, si es posible con el artista y si no con alguien cercano a él.

RdF: ¿Cree necesario que le consulten antes de realizar una intervención?

AR: Sí, siempre que sea posible, sí.

RdF: ¿Cree necesario dejar unas directrices de actuación por si Vd. no puede participar en el proceso? ¿Para todas sus obras?

AR: ¿Qué quieres darme más trabajo?, yo espero que cuando yo no pueda decir nada sobre mis obras estén todas colocadas con alguien que las sepa cuidar uy que ya se haya informado de cómo. Los museos ya lo tienen claro. Espero que no quede nada en mi taller.

RdF: ¿Considera el facsímil una buena idea de conservación en el caso de obras perdidas o deterioradas?

AR: no hablamos de facsímiles. Las obras que desaparecen y se pueden rehacer se rehacen y son la misma obra, se rematerializan.

Sobre la documentación generada en las acciones:

RdF: Si existe documentación, ¿Quién y cuándo decide que sube a categoría de arte? ¿El mercado? ¿El creador? ¿El tiempo?

AR: Eso siempre debería decidirlo el artista. Pero en caso que no fuese él deben ser los entendidos en arte. El mercado nunca debe ser el que decide estas cosas, el mercado se mueve con otros parámetros... El tiempo podría ser uno de los que lo decidiesen, como lo que hablábamos antes de las obras prehistóricas.

RdF: ¿Cuántas copias? ¿Firmadas?

AR: a ver eso es algo muy poco definido, si la obra es una serie pues cuando el artista la vende

o la dona o lo que sea debe dejar muy claro todo, cuantas copias, cómo, qué... si es obra única pues ya está. Pero lo de firmarla pues no sé, creo que no es necesario.

RdF: ¿Quién las controla? ¿Serias o certificadas?

AR: siempre que las pueda controlar el artista, pues mejor. Aunque el propietario sea un museo, debe preguntar siempre que sea posible, pero vuelvo a decirte que depende. Es que cada caso puede tener sus matices.

RdF: ¿Usted lo sabe? ¿Lo conoce? ¿Le preocupa? ¿En algún momento le preocupó?

AR: Pues creo que lo sé. Me preocupa, pues sí. Me preocupó, pues seguramente. Pero insisto en que depende.

ANEXO 2.

ENTREVISTA A FRANCESC TORRES SOBRE LA CONSERVACIÓN DE SUS ACCIONES Y OBRAS RELACIONADAS DEL PERÍODO CONCEPTUAL.

ENTREVISTA REALIZADA POR RUTH DEL FRESNO EN PERSONA EL 27 DE MAYO DE 2011.

Cuestionario base Tesis fin de Máster:

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: FRANCESC TORRES

Lugar y fecha de la entrevista: 27-5-2011, Hotel Casa Fuster, Barcelona.

Entrevistado por: Ruth del Fresno

INTRODUCCIÓN:

Es importante que conteste a la preguntas pensando sólo en su obra o en las obras en las que ha participado de forma colectiva. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se puedan mejorar las condiciones de conservación y exposición de sus obras al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd.

PREGUNTAS DE APERTURA:

RdF: ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características de una acción?

FT: Yo empecé a hacer lo que son acciones a la Anglosajona, a partir de mi llegada a EE.UU. las anteriores fueron de modo grupal, con el Grup de Treball. Allí no había artistas individuales, cuando entrabas dejabas de ser quien eras para trabajar en grupo.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

FT: En el Grup de Treball era un modo de trabajar, nunca pensamos en proclamarlo obra de arte, no nos habríamos dejado enganchar por ahí. Eran acciones condicionadas por cuestiones de tipo político, eran trabajos muy politizados. Todo lo hacíamos bajo el paraguas de la acción no de la performance, eso es otra cosa. La acción de salir a la calle y pintar una pared, o de hacer una asamblea, no había diferencias entre el contenido y el tipo de contexto. Cuando empezamos a preocuparnos más por cuestiones de arte fue cuando se participó en la Bienal de París y después ya desapareció.

RdF: ¿Qué acontecimientos, personales o históricos cree que propiciaron ese momento creativo?

FT: Algunas de las cosas que pasaban en Catalunya pudieron propiciar la aparición, pero lo que verdaderamente estaba pasando eran una serie de ideas. Cuando hubo masa crítica se convirtió

en lo que fue. No hay arte que no tenga un contexto histórico.

PROCESO CREATIVO:

RdF: ¿Existe una toma de conciencia del artista respecto a la “Acción” y a lo efímero?

FT: Respecto a mis acciones individuales, sí.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hubo?

FT: Son precisas, eso lo he hecho siempre. Yo las piezas las escribo antes. Un texto narrativo.

RdF: ¿Cómo se desarrolla la idea original, con dibujos previos, maquetas, etc.?

FT: Con un texto descriptivo que sea suficientemente sugerente para explicar bien lo que quieres llegar a conseguir. La razón de hacerlo así es por que cuando llegué a EE.UU. se funcionaba por proyectos. Allí si no tienes un proyecto bien detallado no consigues nada. No podías ir por allí y decir “por favor, tengo una idea, ¡ayúdeme!”, los artistas hemos tenido que aprender a hacer esto por nuestra cuenta, no como los arquitectos que lo tienen como asignatura, ¿no?, así que por una razón o por otra, la parte textual de la obra siempre fue muy importante.

RdF: ¿Cuál es la importancia de estos dibujos previos o bocetos, los considera como obras acabadas, con valor expositivo en sí mismas?

FT: Tengo todas mis piezas descritas verbalmente (menos las primeras) antes y después de hacerlas de forma que eso pueda ofrecer la mayor información directa, de parte del artista... pero no, eso no tiene carácter expositivo. También estaban documentadas fotográficamente y después ya llegó el vídeo. Están descritas de forma matérica, es como un script ¿no? Explica en las instalaciones, cómo montarlo, cómo debe ser el espacio, cómo desmontarlo, qué debe conservarse, qué es importante, la luz... todo.

Todo esto creo que tiene un valor histórico, si quieres puede acompañar a la pieza, pero no es material expositivo como obra de arte.

RdF: ¿Trabajó personalmente en el proceso de realización de la obra?

¿Tenía algún ayudante? ¿Qué tipo de trabajos realizaba? ¿Y en la actualidad?

RdF: ¿Por qué lo documenta si ha de ser efímero?

FT: para que quedase un registro, constancia. (En el Grup de Treball) son temas diferentes. Lo efímero y la documentación. Efímero es pasajero, no que desaparece para siempre. Queda la información.

RdF: ¿Es la materia del soporte documental importante? ¿Lo es la información que soporta?

FT: la materia que soporta es importante. Cuando se trata de documentación, lo importante es que la información no se pierda y cuando se trata de obra de arte lo que no se debe perder es la esencia, el espíritu de la idea.

RdF: ¿Es el vídeo o la fotografía, documento resultado de la acción? Es decir: ¿La acción es un proceso de creación de otro objeto o es obra en sí misma?

FT: En las que hicimos con el Grup de Treball y en general las acciones, yo creo que al principio no. Cuando D. Oppenheim empezó a mostrar y vender sus Blue prints (una especie de planos que entonces usaban los arquitectos para hacer sus proyectos) y los vendía firmados, a muchos de nosotros eso nos extrañó ¿no? Por que nos parecía que todo eso no tenía razón de ser, el hecho de que pusiese su firma no dejaba de ser documentación, pero claro si mirábamos a Duchamp, todo valía, pero todo esto no se había pensado desde el punto de vista teórico. Dentro del contexto teórico, en una distancia, entre el ser y hacer...pero claro, donde nos enganamos los dedos, donde surgieron las herejías fue cuando quisimos que de todo quedase constancia y se empezó a liar la documentación y la obra de arte que no era documentación...

RdF: ¿Quién decidió la forma y el soporte de la documentación?

FT: en mis acciones, yo. Yo lo he tenido todo programado, antes de hacer lo que sea sé lo que quiero que quede, no hay improvisación.

(RdF: Cuando de la acción se genera un objeto o una imagen... ¿ese objeto tiene un sentido como en los dadaístas, la "finalidad concreta" de dar apoyo a sus acciones?)

RdF: ¿Es partidario de volver a realizar las acciones a partir de la documentación?

FT: Sí se pueden volver a hacer, siempre que se den los parámetros necesarios que haya como una partitura (como si se tratase de música). De la misma manera que el teatro se puede interpretar muchas veces pues se puede hacer otra vez. Si se puede hacer Shakespeare con la performance se puede hacer. Aunque al no ser teatro y no aceptar que existe esa variabilidad, pues no es lo mismo. Yo pienso que lo que es fundamental es el script, muy preciso, para que dentro de lo posible se pueda reproducir lo más fiel posible. Claro que para eso tienes que tener en cuenta al artista, habrá a quien no le importe y habrá a quien le parezca una herejía

RdF: ¿Lo ve como un facsímil?

FT: No.

En caso afirmativo:

RdF: ¿Quién debe llevar a cabo esas acciones?

FT: Mientras el artista siga vivo y tenga ganas, el propio artista. Aunque lo puede hacer el propio artista o l puede dirigir. Por que quizás la performance que se hizo hace cuarenta años necesitaba un cuerpo joven, pues el artista ya no lo debe hacer. Son cosas de esas de sentido común. Pero por supuesto es el artista el que debe decir lo que se tiene que hacer. Sin traicionar el espíritu de la obra.

(RdF: ¿En las Acciones de Body Art, sin el autor no hay obra?)

[(En caso de que la respuesta sea el propio artista)

RdF: ¿Qué sucederá si Vd. Deja de poder hacerla?

RdF: ¿Desaparece la obra y sólo queda la documentación?

RdF: ¿Le preocupa?

*(En caso de que la respuesta sea otra persona)

RdF: ¿Quién debería hacerlo según su criterio?

RdF: ¿Cree que eso sería una nueva obra o lo considera la misma obra?]

RdF: Dado que el contexto histórico no es el mismo, ¿cómo se realiza de nuevo una acción que dependía tanto del momento histórico?

FT: eso es lo que los americanos dicen: el jurado todavía lo está deliberando... depende. Si una obra es muy buena (por entenderse) surgida de un contexto muy específico, si es buena como obra de arte, lo seguirá siendo, aunque el tiempo y la historia haya pasado. Por que lo que representa, seguirá siendo vigente. Siempre que esté bien resuelta a través de los lenguajes artísticos. Por ejemplo en pintura, El Guernica hace muchos años que bombardearon Guernica pero sigue siendo una obra extraordinaria, por dos cosa: por que es una obra de arte magnífica y por que habla de un hecho emblemático de la historia del s. XX

RdF: Si se realiza de nuevo esa acción, ¿debe generarse una nueva documentación? ¿Es un segundo momento creativo de la misma obra o se trata de una nueva obra?

FT: si se realiza de nuevo debe ser la misma obra, si no ya no es la misma, es otra. La idea es lo que vale. Y se debe adaptar, claro, sino resulta ridículo. No vas a hacer una acción con la misma ropa que llevabas, por ejemplo (si se diese el caso)

En caso negativo:

¿Ha desaparecido para siempre la obra de arte, la Acción?

¿Es la memoria de los que la vivieron, la obra de arte ahora?

¿Se puede considerar que la documentación generada en el momento de la Acción es la obra de arte ahora?]

CONTEXTO HISTÓRICO

RdF: Desde un punto de vista técnico, ¿qué enseñanzas o influencias considera relevantes para llegar a realizar las acciones? Yo empecé a producir, más allá de lo que se considera el trabajo de estudiante... por que yo no estudié a sí de forma oficial. Pues eso lo empecé a hacer a los veinte años (en el 68), estaba en París trabajando con P. Kowalsky, allí aprendí todo sobre arte. Mi periodo conceptual, que más o menos coincide con el de todo el mundo, (los anglosajones empezaron un poco antes, en el 66) pues eso, de finales de los sesenta hasta el 74. pues en ese momento, los mismos conceptuales ya empiezan a expandir esa práctica inicial i también empiezan a aparecer las primeras instalaciones y el vídeo expandido (que también tiene una serie de problemas muy específicos a la hora de conservarlo ¿no?

[RdF: ¿Y para su obra en general?]

RdF: ¿Se siente identificado con El arte conceptual o prefiere no ser calificado en ningún movimiento o corriente?

RdF: ¿Cómo describiría la relación con los artistas contemporáneos más próximos a su obra?

RdF: ¿Cree que el contexto histórico fue determinante para que esas acciones se realizaran?

FT: fue un momento especial. Lo importante era lo que querías decir. ¿Se puede verdaderamente hacer arte sin estar en el estudio? Salir a las Ramblas y ¡Paf!, ¡eso fue maravilloso! ¡En aquel momento fue la pera! Y si te cogía (como a mi) cuando aun estabas empezando aun era más fantástico! Yo estaba en la Massana pintando peras... y de repente! ¡Mira! Esta parte de lluvia, de aquí a aquí: esto es una escultura. La intencionalidad que nos mostró Duchamp y la persona de Brossa fueron muy importantes para la generación.

RdF: ¿Cree que fue determinante en la elección de la disciplina expresiva?

FT: Es evidente que la performance y la acción te permitían viajar más ligero de equipaje, eso era fantástico, lo he añorado siempre, ¡el estudio es una lata! Era de una ligereza extraordinaria. De

una sostenibilidad espectacular (utilizando un término de ahora) no creo que el que esto surgiese fuese gracias al tema estrictamente económico, aunque eso siempre ayudó. Eso es circunstancial cuando la obra es genial.

RdF: ¿Cree que los que documentaron, textualmente, (críticos, periodistas, historiadores...) son los que verdaderamente hacen la función de “conservadores” de las obras de arte efímero? (algunas obras sólo quedan en las descripciones de éstos) (ejem: A. Cirici)

FT: No, lo que queda son la sobras de arte.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿Los materiales que se usaron en la realización de las acciones fueron determinados previamente?

FT: todo estaba pensado previamente, en mis acciones todo estaba pensado. Si necesitabas una silla, era por una serie de razones. Todo estaba meditado. No había nada que fuese arbitrario.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron? ¿Materiales que ofrece el mercado o productos específicos?

FT: generalmente usabas cosas que existían, la fabricación fue algo que ya entró con el mundo de las instalaciones.

RdF: ¿Qué era más importante en la elección de los materiales: la apariencia visual u otras cualidades como el significado simbólico, durabilidad, fácil manipulación, precio...?

FT: tenía su valor simbólico y si tenía que ser agua era agua, no algo parecido.

RdF: ¿Pensó en la durabilidad a la hora de utilizar los materiales? ¿Los protegió de algún modo?

FT: NO. Lo que ha hecho que todo esto haya condicionado una permanencia es contextual por el medio o por el tipo de organización que hemos creado en el mundo del arte. Pero este aspecto efímero era presente en las instalaciones también, al principio las instalaciones, nadie las coleccionaba. Han sido los museos (algo por estudiar), la complicidad de los museos y las instalaciones multimedia, no podrían existir el uno sin el otro... entonces, sabías que no podías entrar en la colección. La obra de la primera generación de instaladores, desaparecería. Te quedabas con lo que no se repetía, todo lo que no se podía repetir, todo lo que era atrezzo, desaparecía. Era más caro guardarlo que volver a fabricarlo. Estamos hablando de un tipo de obra que ha sido asumida totalmente por el sistema museístico, hasta incluso por el coleccionista privado. Hace 30 años el sentido de permanencia no existía.

¿Con que?

RdF: ¿Era el espacio un material más?

FT: Sí en algunos casos sí.

RdF: ¿Cómo se traslada eso ahora al significado de la obra?

FT: nuevamente la información.

RdF: ¿Es determinante para la obra el espacio que ocupa y su iluminación?

FT: Depende de cada caso. Con la iluminación pasa igual, es como el teatro. Algunas cosas son muy generales y en el momento concreto parecen muy rompedoras, pero después son de sentido común. Una obra de teatro tiene que estar bien iluminada, o mejor dicho iluminada de una manera concreta.

RdF: ¿No cree que el teatro y la Performance sean cosas diferentes?

FT: son diferentes, pero tiene puntos en contacto. Es como la televisión y el vídeo, son diferentes.

¿Es partidario de colocar carteles explicativos?

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: En una obra con las características tan peculiares como la Acción ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro?

FT: El propio Performer, el tiempo, el lugar donde se hace, prácticamente todo, en el sentido literal de la palabra. Igual que una pieza musical o una obra de teatro cada vez que se hace, nunca es igual. En la acción eso es más radical. Si la pieza es una gran pieza, el paso del tiempo no tiene por qué ser un factor de deterioro.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras?

FT: de obsolescencia.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de sus obras?

FT: No, lo importante es la idea, la materia se puede reproducir las veces que haga falta. Lo que es absurdo es cuando se le empieza a añadir valores estéticos que no había tenido.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto histórico es un deterioro para la comprensión de la obra?

FT: no, de la misma manera que no pasa cuando una obra religiosa se descontextualiza, si la obra es buena, te sigue diciendo cosas. En la acción de Oppenheim con la tarántula, era brutal. Esa acción sigue siendo brutal, la pirotecnia estética es cero y sigue vigente.

RdF: ¿Cuál es el límite aceptable para sus obras de envejecimiento o deterioro? ¿Dónde está la barrera entre un estado de conservación aceptable y el estado en que debe intervenir para devolver a la obra su capacidad de comunicación?

FT: cuando se pierde la idea, el concepto. La comunicación.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

FT: la información, eso es lo fundamental. De estas piezas si se pierde el espíritu lo tienes muy jodido! Si se pierden las fotos pero el artista te ha dejado un buen script, lo puedes conservar, por que además tienes las directrices del propio artista. El script sería las directrices para la restauración.

RdF: ¿Sabe si alguna de sus obras ha sido restaurada?

FT: alguna, como vídeos que has tenido que ir adaptando al nuevo formato.

RdF: ¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente? ¿Qué criterios ha seguido?

RdF: ¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera? ¿Le gustaría que le consulten?

FT: Alguna vez he tenido contactos como ahora contigo, sí me gusta que me consulten, aunque sólo tienen que consultar la información.

RdF: ¿Es consciente de la obsolescencia de los soportes tecnológicos? (vídeo, informática...)

FT: sí. Lo he sufrido.

RdF: ¿Cree que la obra debe actualizarse en formato? ¿Debe mantenerse en el soporte original?

FT: si es necesario para que la obra exista sí. Yo mismo lo he hecho. O lo han hecho de obras mías. EL primer vídeo que hice, en el 73 es totalmente irreproducibile, lo hice con una marca que ya no existe y un sistema que no era estándar. No lo pude volver a reproducir...me he pasado 30 años buscando la manera de pasarlo, pero no lo he vuelto a ver. Se proyectó y ya está. Lo único que tengo son fotos de cuando lo proyecté, por que eran performances que estaban hechas en

vídeo y las fui fotografiando. Lo que me ha quedado son las fotos y la cinta material.

RdF: ¿Entonces esta obra se ha perdido?

FT: Queda la documentación, y la información codificada.... ¡Es como una nueva obra de arte!
¡Aquí tienes una hora de vídeo pero no la podrás ver nunca! ¡Más conceptual no puede ser!

RdF: ¿Cómo afecta esto al concepto, a la idea, de la obra?

FT: el cambio de formato no tiene porqué afectar a la idea, si lo hace no se puede cambiar.

RdF: Cuando el soporte desaparece o se estropea, ¿a su criterio, desaparece la obra o cree que es lícita la sustitución? ¿Sustitución o conservación de los elementos?

FT: a ver tengo una pieza que te puede responder a eso. Grabé una hora de cosas que pasaban en una hora de vida normal, conversaciones con mi mujer, circunstancias de casa... cuando lo acabé la saqué de la bobina y la puse al sol hasta que quedó reseca y quemada. ¿Que quedo? La foto. ¡Una hora de vida! Osea, tenía muchas connotaciones, ¿no? Pasas de los media a la escultura i la acción. ¿Quieres esta pieza? Alguien te dice que quiere que forme parte de su colección. Le dices, está en la basura... o le vendes la foto. ¡No! La vuelves a hacer. Por que lo que vale es la idea. Es fácil de reproducir, tienen a información y la imagen de la primera vez que se hizo. Todo eso de la primera pieza. ¡Eso es artificial! Si no fuese por esas cosas condicionadas por el mercado y por el valor añadido que se le da a todo esto...

[¿Quiere que el azar o planificación de la acción se conserve? ¿Que se plasme en la documentación?]

RdF: ¿Hay que “actualizar” la imagen de la acción o debe conservarse, en estética visual, como cuando se realizó?

FT: eso es un poco ridículo. Lo que haya que actualizar se actualiza.

RdF: ¿La subjetividad de interpretación de la obra es un elemento a controlar por el restaurador o por el artista?

FT: todo puede ser controlable, lo importante es que nada quede de manera que se traicione a la idea.

[¿Cómo cree que debe hacerse?]

RdF: ¿Cree que puede solucionarse añadiendo información contextual a la hora de exponerse?

FT: la información está bien, puede ser interesante, a veces la gente no sabe de donde ha salido aquello y poder ver de donde ha salido, el proceso de creación, de conceptualización, que tipo de

proceso ideológico incluso, como piensa el artista, si es arte político... todo eso es interesante, pero no es obra.

RdF: En el momento de creación de la obra, ¿qué opinión tenía de la conservación de la obra?

FT: Hay una premisa inicial en todo esto es que todo este tipo de obra no estaba pensada para que se preservase y durase, se coleccionase, es decir, ni se nos pasaba por la cabeza, no era lo que pensábamos. Lo importante era la acción, lo importante era lo que hacías. Eso sí, tenía que haber algún tipo de registro, de constancia y ahí es donde interviene la fotografía y el vídeo como medio de documentación.

[RdF: ¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de esas obras?

RdF: ¿Y en su producción en general?

¿Cree necesario el papel de especialistas en conservación de arte?

¿Quién cree que está más capacitado para conservar su obra?

¿Cree necesario que le consulten antes de realizar una intervención?]

RdF: ¿Cree necesario dejar unas directrices de actuación por si Vd. no puede participar en el proceso? ¿Para todas sus obras?

FT: sí y lo he dejado de todas mis obras. Cada una de ellas individualmente tiene una ficha hecha en el momento y sino añadida, después con cosas que se te han escapado, comentarios con añadidos, las fotos de cuando se ha vuelto a hacer y la nueva información, todo esto está hecho de todas las instalaciones, tengo que hacerlo con las de los 70.

RdF: ¿Considera el facsímil una buena idea de conservación en el caso de obras perdidas o deterioradas?

FT: No.

Sobre la documentación generada en las acciones:

RdF: Si existe la documentación, ¿Quién y cuándo decide que sube a categoría de arte? ¿El mercado? ¿El creador? ¿El tiempo?

FT: eso solo lo puede decidir el artista. Pero la documentación es documentación, puede ser tremendamente interesante, no estamos hablando de chatarra, pero no puede ser otra cosa que lo que es. Las fotos que son obras de arte y que aportan información además es otra cosa.

RdF: ¿Cuántas copias? ¿Firmadas?

FT: las copias las decido yo. Van firmadas pero no en la foto, en un certificado, eso es una me-

mez. Si la foto se estropea, se hace una nueva. Siempre con los parámetros que pone en la ficha, en el certificado.

RdF: ¿Quién las controla? ¿Serias o certificadas?

FT: las he controlado yo y supongo que ahora sus propietarios. Firmadas y certificadas, no suelo hacer series, copia única que cuando se estropea se vuelve a hacer y ya está. El propietario se queda el print (que puede ser vintage si existe, o puede ser hecho la semana pasada) y con los negativos. Si la copia está hecha como dice el certificado, no hay más misterio, es lo mismo.

RdF: ¿Usted lo sabe? ¿Lo conoce? ¿Le preocupa? ¿En algún momento le preocupó?

FT: no me preocupa. Lo sé y respeto las normas del juego, pero una copia es lo mismo. Está claro que lo que vale es que si es obra única no puede haber dos.

RdF: ¿Se puede cambiar la información-documentación- obra de arte de soporte? ¿Quién lo controla?

FT: No, la obra de arte es una cosa y la documentación es otra. Ya lo hemos hablado ¿no?

ANEXO 3.

ENTREVISTA A VICENÇ VIAPLANA SOBRE LA CONSERVACIÓN DE SUS ACCIONES Y OBRAS RELACIONADAS DEL PERÍODO CONCEPTUAL.

ENTREVISTA REALIZADA POR RUTH DEL FRESNO EN PERSONA EL 26 DE MAYO DE 2011.

Cuestionario base Tesis fin de Máster:

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: VICENÇ VIAPLANA

Lugar y fecha de la entrevista: Granollers, 26-5-2011

Entrevistado por: Ruth del Fresno Guillem.

INTRODUCCIÓN:

RdF: Es importante que conteste a las preguntas pensando sólo en su obra o en las obras en las que ha participado de forma colectiva. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio, en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se puedan mejorar las condiciones de conservación y exposición de sus obras al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd.

*(Hay que subrayar en el Caso de Vicens Viaplana, que la mayoría de las acciones que realizó hasta los 70, fueron grupales. Son las últimas las que ya tienen un carácter más individual, así que en la entrevista se hablará de las dos modalidades. Las de juventud, de carácter grupal y las siguientes, de carácter individual)

PREGUNTAS DE APERTURA:

RdF: ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características de una acción?

¿Cómo llegó a este momento de creación?

VV: Sería como tomar una postura, es una primera elección, artísticamente te puedes expresar de otras maneras, es un método de comunicación, ya es una declaración de intenciones, expresar te, comunicar te mediante la performance, la acción, el body-art, todo ello ya supone una postura... de momento radical, ahora quizás no tanto pero en aquel momento sí, radical, a la última, a la vanguardia...

RdF: ¿Qué acontecimientos, personales o históricos cree que propiciaron ese momento creativo?

VV: Tengo que decirte que yo hice una carrera atípica. En Granollers hubo un homenaje a Joan Miró y paralelamente se organizó un concurso de arte joven. Alexandre Ciri i Pellicer es la en-

trada al Arte Póvera y en poco tiempo se derivó al Arte Conceptual. Yo en aquel momento tenía dieciséis años o diecisiete, estaban todas las antenas dirigidas a salir de la miseria franquista que vivíamos aquí ¿no? Entonces te coges a esto. Dices: “¡Esto es una puerta abierta! ¡Era aire fresco! Entonces yo comenté: “¡Empecemos!” (por que éramos dos o tres amigos de la calle). Empezamos a hacer acciones, de una manera totalmente intuitiva, incluso naïf. Mi carrera es algo atípica, no pasa aquello de que vas a una escuela y empiezas pintando, no... no, empecé directamente por la patilla. Vemos un par de exposiciones y al año siguiente montamos una nosotros... en el franquismo había unos vacíos increíbles a la hora de pedir locales. Y montábamos exposiciones en locales grandes y allí se hacían las exposiciones del certamen de Arte Joven. Todo lo hacíamos de una manera intuitiva.

PROCESO CREATIVO:

RdF: ¿Existe una toma de conciencia del artista respecto a la “Acción” y a lo efímero?

VV: Una de las características de lo que sucede en Granollers es que es un movimiento bastante grupal. No había una conciencia clara del hecho artístico, es más bien una “agitación”, se daba todo en la calle, era un surgimiento.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hubo?

VV: Hay una idea, un guión, un planteamiento. Pero también hay ciertos puntos que dejas que el azar intervenga. Como un guión embastado. En los primeros, los de Granollers, se trabajaba pensando en que el público también tenía su parte de participación. En las posteriores, yo tenía algún grado de planificación por que sabía qué quería hacer, cómo lo quería enfocar.

RdF: ¿Cómo se desarrolla la idea original, con dibujos previos, maquetas, etc.?

VV: Por lo general no se realiza ningún apunte gráfico o esquema, era algo más como un guión hablado. Hay una acción en la que quizás sí se hizo algún esquema escrito. Una en la que dibuja un ring y en ésta sí por que se hacen una especie de planos para tener las medidas. Yo tengo alguno de estos documentos.

RdF: ¿Cuál es la importancia de estos dibujos previos o bocetos, los considera como obras acabadas, con valor expositivo en sí mismas?

VV: No, en la primera fase no hubo, ya que era todo como muy amateur. No se pensaba en documentar y se estaba en contra del sistema de mercantilización del arte del momento. Una de las posturas era ir en contra de la conservación. La idea de desmaterialización. Eso funciona en el primer conceptual, después se entró en una fase de colapso y contradicción.

(¿Trabajó personalmente en el proceso de realización de la obra?

¿Tenía algún ayudante? ¿Qué tipo de trabajos realizaba? ¿Y en la actualidad?

¿Por qué lo documenta si ha de ser efímero?

¿Es la materia del soporte documental importante?

¿Lo es la información que soporta?)

Son preguntas que no proceden en el caso de este artista.

RdF: ¿Es el vídeo o la fotografía, documento resultado de la acción? Es decir: ¿La acción es un proceso de creación de otro objeto o es obra en sí misma?

VV: No nos lo planteábamos, la acción era la obra. En realidad era como una manera de vivir y por lo tanto se planteaba generar un objeto, de hecho uno de los principios importantes, como te he comentado ya, era ir contra la mercantilización del arte.

RdF: ¿Quién decidió la forma y el soporte de la documentación?

VV: Era algo espontáneo, la verdad es que en muchos casos las imágenes fueron hechas por algún espectador o uno de nosotros que en un momento dado hace una foto, pero no éramos conscientes de la documentación. Tampoco teníamos acceso a demasiados recursos, así que la foto era lo más fácil. Pero no éramos muy conscientes. Ni se nos ocurrió hacer una foto para mandarla a Serra D'Or que era nuestra fuente de documentación mayor en ese momento. Con intención de recuperar y conservar ya fue en los 90 cuando se hizo la primera exposición y los catálogos que hemos hecho ahora en la exposición de Granollers. Meridà Granollers anys 70. Es diferente en las acciones que hice después. Allí había fotografías y estas tenían una intención de ser obras de arte.

(RdF: Cuando de la acción se genera un objeto o una imagen... ¿ese objeto tiene un sentido como en los dadaístas, la "finalidad concreta" de dar apoyo a sus acciones?)

RdF: ¿Es partidario de volver a realizar las acciones a partir de la documentación?

VV: Es un tema interesante, sí, yo no lo veo mal. Algunas acciones podrían ser revisadas, pero versionando, no soy partidario de una recreación mimética.

RdF: ¿Lo ve como un facsímil?

VV: No, no lo veo como eso. Por que hay ideas que pueden sostenerse ahora. Pero hacerlo exactamente igual, no.

En caso afirmativo:

RdF: ¿Quién debe llevar a cabo esas acciones?

VV: Veo interesante que la hagan otros artistas aunque entra en conflicto con el mundo del teatro. Nunca una acción sería lo mismo. Sólo inicias un movimiento, un motor que cada vez introduce una variante.

(¿En las Acciones de Body Art, sin el autor no hay obra?)

*(En caso de que la respuesta sea el propio artista)

¿Qué sucederá si Vd. Deja de poder hacerla?

¿Desaparece la obra y sólo queda la documentación?

¿Le preocupa?

*(En caso de que la respuesta sea otra persona)

RdF: ¿Quién debería hacerlo según su criterio? (respondido arriba)

RdF: ¿Cree que eso sería una nueva obra o lo considera la misma obra?

VV: Sería una nueva versión, quizás una nueva lectura. Pero es que siempre sería una nueva versión por que la acción se nutre del momento.

RdF: Dado que el contexto histórico no es el mismo, ¿cómo se realiza de nuevo una acción que dependía tanto del momento histórico?

VV: Con una revisión, no se puede hacer mimético, sería como una caricatura, sería ridículo. Debería ser casi más como un documental de lo que fue. Hacerlo con una intención artística sería ridículo.

RdF: Si se realiza de nuevo esa acción, ¿debe generarse una nueva documentación?

VV: ¿Por qué no? Vivimos en un momento de información.

RdF: ¿Es un segundo momento creativo de la misma obra o se trata de una nueva obra?

VV: Es una revisión y la documentación es documentación. Es diferente de si en ese trabajo de documentación surge algo nuevo algo que puede ser arte...

En caso negativo:

¿Ha desaparecido para siempre la obra de arte, la Acción?

¿Es la memoria de los que la vivieron, la obra de arte ahora?

¿Se puede considerar que la documentación generada en el momento de la Acción es la obra de arte ahora?

CONTEXTO HISTÓRICO

RdF: Desde un punto de vista técnico, ¿qué enseñanzas o influencias considera relevantes para llegar a realizar las acciones?

VV: Como ya te he comentado mi proceso fue al contrario de la mayoría. Empecé en el arte por la parte más transgresora, por la acción y el concepto. Las influencias que pude recibir fueron las que encontramos en las lecturas de Serra d'Or. Era un movimiento a-académico.

RdF: ¿Y para su obra en general?

VV: No, era pura investigación. No he tenido ninguna formación artística.

RdF: ¿Se siente identificado con El Arte Conceptual o prefiere no ser calificado en ningún movimiento o corriente?

VV: Sí, me siento identificado con el espíritu del primer conceptual. Y después yo, como otros artistas de ese momento, nos fuimos más por la pintura. Cuando hago alguna acción o alguna vídeo-acción sigo un poco en la misma línea del concepto.

RdF: ¿Cómo describiría la relación con los artistas contemporáneos más próximos a su obra?

RdF: ¿Cree que el contexto histórico fue determinante para que esas acciones se realizaran?

VV: ¡Absolutamente!, el momento tardo-franquista en el que todo se estaba rompiendo era propicio para romper con el arte también.

RdF: ¿Cree que fue determinante en la elección de la disciplina expresiva?

VV: Pudo ser determinante por que era muy fácil, era barato y se podía hacer sin tanta previsión, estábamos en las poéticas póvera.

RdF: ¿Cree que los que documentaron, textualmente, (críticos, periodistas, historiadores...) son los que verdaderamente hacen la función de "conservadores" de las obras de arte efímero? (algunas obras sólo quedan en las descripciones de éstos) (ejem: A. Cirici)

VV: Sí, creo que ellos y los propios artistas que han guardado materiales o fotos o documentos, o con las entrevistas que se les puede hacer... Eso sería una manera de recuperar o restaurar las acciones del momento. Quizás ésta sería la verdadera manera de recuperarlo, es más "legal" más cercana al espíritu del conceptual.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿Los materiales que se usaron en la realización de las acciones fueron determinados previamente?

VV: Cuando se usaba alguna construcción o algún material se pensaba.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron? ¿Materiales que ofrece el mercado o productos específicos?

VV: Cuando se tenía que usar, se construía con materiales existentes pero no era sólo colocar, había una cierta construcción, eran materiales industriales. Por ejemplo se construía un espacio con lona y tenía que ser lona, no era otra cosa. Se valoraban más en relación al significado o al mensaje. Piensa que al principio lo que se valoraba eran conceptos como la duplicación, la desmaterialización del objeto artístico y se usaban fotocopias como material base de la obra.

RdF: ¿Qué era más importante en la elección de los materiales: la apariencia visual u otras cualidades como el significado simbólico, durabilidad, fácil manipulación, precio...?

VV: Las dos cosas eran importantes. No era un simple impacto estético, pero su imagen visual era importante. Se imponía la funcionalidad, funcionalidad para conducir la idea. El precio era fundamental, por que era un arte amateur en todos los sentidos. No estábamos para grandes alegrías.

RdF: ¿Pensó en la durabilidad a la hora de utilizar los materiales? ¿Los protegió de algún modo?

VV: No a las dos.

(RdF: ¿Con qué?

RdF: ¿Era el espacio un material más?

¿Cómo se traslada eso ahora al significado de la obra?

¿Es determinante para la obra el espacio que ocupa y su iluminación?

¿Es partidario de colocar carteles explicativos?)

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: En una obra con las características tan peculiares como la Acción ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro?

VV: El paso del tiempo creo que aunque parezca que tenga que serlo no lo es por que ha hecho una revisión, ha puesto todos los escenarios y las poéticas en su lugar y les ha dado valor.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras?

VV: Algún problema en mis obras pictóricas de tipo menor, golpes por el transporte o la mala manipulación, suciedad ambiental, ... bueno tengo unas obras que las tengo guardadas por que si les da la luz se oscurecen y desaparece la imagen. Es una obra que está hecha sobre tela emulsionada (formaban parte de una serie en la exposición Papers Emulsionats) hechas bajo el procedimiento OCÉ. Les coloqué un barniz protector y las guardé en un lugar oscuro para que no desaparezcan.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de sus obras?

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto histórico es un deterioro para la comprensión de la obra?

VV: El cambio de contexto histórico puede ser un deterioro, pero igual que lo es para todas las obras de arte de la historia. Quizás es más deterioro el desconocimiento, la falta de conocimientos artísticos.

RdF: ¿Cuál es el límite aceptable para sus obras de envejecimiento o deterioro? ¿Dónde está la barrera entre un estado de conservación aceptable y el estado en que debe intervenir para devolver a la obra su capacidad de comunicación?

VV: no hay un parámetro único. Depende. Hay cuestiones técnicas que son fáciles de intervenir. Si una foto tiene hongos y no permite ver la imagen se intenta recuperar o se hace una copia fiel, pero en realidad no se puede hablar de un límite aceptable. Quizá el límite está en la falta de funcionalidad. Cuando la obra ya no comunica o no funciona como debería. Lo que no veo bien es abordarlo como una reliquia, ¡eso es absurdo!

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

VV: Los que interfieran a la funcionalidad y sobre todo a la comunicación de la obra.

RdF: ¿Sabe si alguna de sus obras ha sido restaurada?

VV: Sí.

RdF: ¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente?

VV: En alguna ocasión, pero algo muy puntual y pequeño.

RdF: ¿Qué criterios ha seguido?

VV: Con criterios funcionales. Por que yo no entiendo de restauración, soluciones superficiales, sin profesionalidad.

RdF: ¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera? ¿Le gustaría que le consulten?

VV: Sí claro, prefiero que me consulten y me gustaría mucho colaborar en lo que pueda.

RdF: ¿Es consciente de la obsolescencia de los soportes tecnológicos? (vídeo, informática...)

RdF: ¿Cree que la obra debe actualizarse en formato? ¿Debe mantenerse en el soporte original?

RdF: ¿Cómo afecta esto al concepto, a la idea, de la obra?

RdF: Cuando el soporte desaparece o se estropea, ¿a su criterio, desaparece la obra o cree que es lícita la sustitución? ¿Sustitución o conservación de los elementos?

RdF: ¿Quiere que el azar o planificación de la acción se conserve? ¿Que se plasme en la documentación?

VV: Eso no es posible ¿no? Ya entiendo lo que quieres decir, que se provoque en el espectador ese "azar". Pero no, creo que no, que cada nueva acción tiene que ser nueva, una nueva versión.

RdF: ¿Hay que "actualizar" la imagen de la acción o debe conservarse, en estética visual, como cuando se realizó?

VV: no, no, por favor, conservar la imagen ¡sería horroroso! Sería como un cuéntame ridículo.

RdF: ¿La subjetividad de interpretación de la obra es un elemento a controlar por el restaurador o por el artista?

VV: Sí debe ser subjetiva siempre. No debe controlarse por nadie.

RdF: ¿Cómo cree que debe hacerse?

VV: dejando que la obra fluya, ella ya debe llegar.

RdF: ¿Cree que puede solucionarse añadiendo información contextual a la hora de exponerse?

VV: la información siempre es un arma para acercarse a la obra, pero debe funcionar por sí misma. La clave para acercarse al arte es el conocimiento, es la mejor manera de conservar las obras de arte. El conocimiento.

RdF: En el momento de creación de la obra, ¿qué opinión tenía de la conservación de la obra?
 VV: no me lo planteaba, era algo que incluso estaba en contra de los principios de las acciones.
 Del arte efímero.

RdF: ¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de esas obras?
 VV: Creo que la forma más “legal” al espíritu de la obra es la documentación.

RdF: ¿Y en su producción en general?
 VV: me parece necesaria y me interesa, intento cuidar mis obras.

RdF: ¿Cree necesario el papel de especialistas en conservación de arte?
 VV: ¡Por supuesto! ¡Claro!

RdF: ¿Quién cree que está más capacitado para conservar su obra?
 VV: Creo que es diferente un conservador-restaurador de algo matérico que uno de ideas. Debe ser un conjunto de especialistas a poder ser.

RdF: ¿Cree necesario que le consulten antes de realizar una intervención?
 VV: Mejor si me consultan.

RdF: ¿Cree necesario dejar unas directrices de actuación por si Vd. no puede participar en el proceso? ¿Para todas sus obras?
 VV: Eso es algo muy interesante, la verdad no me lo he planteado, pero ahora que lo dices tienes razón, es algo muy interesante y quizás y a no sólo para las obras como estas, como las que estamos hablando, también para los cuadros. Quizás tú como artista te planteas que no quieres que los toquen ¿no? Asumes que tienen una duración finita... pero claro, ¡eso cómo se lo vendes al que te compra el cuadro!, lo estás hipotecando, aunque deberíamos enseñar al público lo que creemos y que lo asumiesen... bueno yo no me lo he planteado, pero me parece muy buena idea, lo pensaré.

RdF: ¿Considera el facsímil una buena idea de conservación en el caso de obras perdidas o deterioradas?
 VV: No, eso es otra cosa.

Sobre la documentación generada en las acciones:

RdF: Si existe la documentación, ¿Quién y cuándo decide que sube a categoría de arte? ¿El mercado? ¿El creador? ¿El tiempo?

VV: La documentación, es sólo documentación, no puede subir a obra de arte, es diferente cuando se ha generado una imagen que documenta y que a su vez se ha decidido que sería una obra de arte. Que el proceso de la acción genera algo que no es documentación. Subir a categoría de obra de arte lo que fue solo documentación, es un contrasentido, va en contra del espíritu del arte conceptual. Lo que pasó fue el momento, todo lo demás es un accidente.

RdF: ¿Cuántas copias? ¿Firmadas?

VV: En el momento de las acciones y del arte conceptual lo que se quería era la seriación, se hacían muchas obras fotocopiadas para eso para que fuesen series ilimitadas.

RdF: ¿Quién las controla? ¿Seriadas o certificadas?

VV: debería controlarlas el artista, depende de quien las tenga.

RdF: ¿Usted lo sabe? ¿Lo conoce? ¿Le preocupa? ¿En algún momento le preocupó?

VV: Sí lo sé. De casi todas las que yo tengo, lo sé. Me preocupa como todas mis obras.

RdF: ¿Se puede cambiar la información-documentación- obra de arte de soporte? ¿Quién lo controla?

VV: si es necesario sí, pero siempre que no entre en conflicto con la idea original de la obra. Debería controlarlo siempre el artista. Se le debe preguntar cada vez mientras se pueda.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

AAVV. Idees i actituds. Entorn de l'art Conceptual a Catalunya, 1964-1980... Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1992. Depósito Legal: B.6621-92.

AA.VV, A Francesc Torres B. catálogo de la exposición realizada en el IVAM, (2de mayo-30 de junio 1996), Valencia, 1996, ISBN 84-482-1248-7.

AA.VV Meridià granollers anys 70. art de concepte i acció. Granollers, 2010 Ajuntament de Granollers, Museu de Granollers. ISBN: 978-84-87790-66-9.

AAVV. En el laberinto. Àngels Ribé 1969-1984 (15 de juliol al 23 d'octubre de 2011). Editor Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona 2011. ISBN: 978-84-92505-54-8.

AZNAR ALMAZÁN S. El arte de acción. Donostia, Editorial Nerea 2000. ISBN: 84- 89569- 42-8

DE LA MORA MARTÍ, Laura. Desplazamientos y recorridos a través del Land art en Fina Miralles y Àngels Ribé —en la década de los setenta—. Tesis doctoral dirigida por: Teresa Cháfer Bixquert. Facultad de Bellas Artes, departamento de Escultura. Valencia. 2005. Universidad Politécnica de Valencia.

LIPPARD, R. Lucy. Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. Madrid. Ediciones Akal, S.A. 2004. ISBN: 84-460-1175-1

MARCHAN FIZ, Simón. Del arte objetual al arte de concepto 1960-1972. Editor Alberto Corazón. Madrid, (primera edición 1972). Ediciones AKAL, S.A. 6ª edición, 1994. ISBN: 978-84-7600-105-9.

MORGAN, C. Robert. Del arte a la idea (ensayos sobre arte conceptual). Madrid. Ediciones Akal, S.A. 2003. ISBN: 84-460-1164-6.

PARCERISAS, Pilar. Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964-1980. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2007. ISBN: 978-84-460-2373-9.

POTTER F. Arte, Acción y Participación. El artista y la creatividad de hoy. Madrid, Akal S.A. 1989. ISBN: 84-7600-367-6.

ROTAECHE GONZÁLEZ de UBIETA, Mikel Transporte, depósito y manipulación de obras de arte. Noviembre de 2007. Editorial Síntesis. ISBN: 978-84-975652-3-3.

ROTAECHE GONZÁLEZ de UBIETA, Mikel. Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías. Madrid: Editorial Síntesis, S.A., 2011. ISBN: 978-84-975672-9-9.

SOLANS P. El accionismo vienés. Arte hoy. Donosti Editorial Nerea, 2000. ISBN: 84-89569-37-1.

VIAPLANA, Vicenç. Manifestacions artístiques a Granollers 1971-1973 L'Inflable de Granollers. Granollers febrero 2002, en la Colección Coneguem Granollers volumen 12. Depósito Legal: B-10315-2002.

REFERENCIAS DE INTERNET:

HERTZ, Juan Pablo. "Arte de Acción y performatividad" [fecha de consulta 13-6-2011] disponible en:

<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=249&PHPSESSID=43834b26f2c81f3f0368ac8fbd408b44>

HOFMAN, Vanina. "sobre los desafíos de los restauradores conservadores de arte contemporáneo. [Consulta realizada el 16-5-2011]

<http://taxonmedia.net/?p=163>

LAFONT, Isabel. "Toda una "performance" de premio". En El País.com, Cultura. Madrid, 22-11-2008. [Fecha de consulta 16-6-2011] disponible en:

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Toda/performance/premio/elpepucul/20081122elpepucul_2/Tes

M. S. "Àngels Ribé i el canvi de paradigma en l'art dels anys setenta" VilaWeb notícies. 14-7-2011. [fecha de consulta 15-7-2011] disponible en:

<http://www.vilaweb.cat/noticia/3909841/20110714/angels-ribe-canvi-paradigma-lart-anys-setanta.html>

VARADA G. Irene. "El laberinto artístico de Àngels Ribé en el Macba". En: Revista de Arte-Logopress. 14-7-2011. [fecha de consulta 15-07-2011] disponible en:

<http://www.revistadearte.com/2011/07/14/el-laberinto-artistico-de-angels-ribe-en-el-macba/>

"Traduciendo el idioma de Àngels Ribé" En: Europa-press.es 13-7-2011. [Fecha de consulta 15-07-2011] disponible en:

<http://www.europapress.es/cultura/noticia-traduciendo-idioma-angels-ribe-20110713160222.html>

"La artista de performance, Esther Ferrer, Premio Nacional de Artes Plásticas" En: El Mundo.es 21-11-2008. [Fecha de consulta 4-7-2011] disponible en:

<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/11/21/cultura/1227276663.html>

Entrevista a Francesc Torres sobre el método científico en arte. Grid_spinoza (blog) [fecha de consulta 8-7-2011] disponible en:

<http://www.gridspinoza.net/mediabase/964>

Botanic.org vídeo que habla de la conservación del arte performance [Fecha de consulta 13-6-2011] disponible en:

<http://vimeo.com/21340606>

Botanic.org: blog que habla de la conservación de arte efímero: <http://botaniq.org>

Entrevista a F. Torres por el Reina Sofía para los encuentros en Pamplona. [Fecha de consulta 6-5-2011] disponible en:

<http://www.museoreinasofia.es/archivo/videos/francesc-torres.html>

Entrevista a F. Torres por la radio del Macba, junio 2008. [Fecha de consulta el 14-5-2011].

http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=34&inst_id=24038 (archivo de audio).

Grabación vivita guiada de la exposición de Francesc Torres en el Macba, [Fecha de consulta 14-6-2011] disponible en:

http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=34&inst_id=24038

OTRAS FUENTES

DVD- 3er seminario de diálogos con el arte, estéticas críticas. La voz en la mirada. Arte, Política y (po)ética, Francesc Torres conversa con Antonio Monegal. Director: David Pérez. Fecha de grabación 10 diciembre de 2008. Valencia, Edita: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia. ISBN: 978-84-8363-364-9.

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

ALFAGEME ALEJOS O. "Topología de la documentación en la conservación-restauración de obra contemporánea" Estudios y metodologías, AKOBE. Restauración y Conservación de Bienes Culturales. Nº 6, 2005. ISSN 1889-0059 [fecha de consulta 13-5-2011]

(<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2908795>)

AAVV, "Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo". Arte y Políticas de identidad, 2009. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia ISSN edición impresa: 1889-979X. [fecha de consulta mayo 2011] <http://revistas.um.es/api/article/view/89381/86401>

AAVV, VI Reunión del Grupo de Arte Contemporáneo del GEIIC. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005. ISBN: 84-8026-283-4

AAVV, VI Reunión del Grupo de Arte Contemporáneo del GEIIC. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006. ISBN: 84-8026-315-6

AAVV, Conservación de Arte Contemporáneo 8ª Jornada. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007. ISBN: 84-8026-349-8

AAVV, Conservación de Arte Contemporáneo 9ª Jornada. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008. ISBN: 84-8026-349-8

AAVV, X Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo: celebrada en Madrid, el 12 y 13 de febrero de 2009. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009. ISBN 13 978-84-8026-409-9

AAVV, Conservación de Arte Contemporáneo 11ª Jornada. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. ISBN: 84-8026-430-3

ALCARAZ GONZÁLEZ, F. Los nuevos materiales en el arte contemporáneo. Congreso Conservación de Bienes Culturales. Vitoria 1991. Servicio Central de publicaciones del Gobierno Vasco.

BASSAS VILA Entrevista a Àngels Ribé. DUODA 2004, Nº 27 [Fecha de consulta 11-5-2011] <http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/viewArticle/63072/0>

BATTCKOCK G. La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual. Barcelona. Editorail Gustavo Gili Colección Punto y Línea. 1977 ISBN 13: 978-84-252-0667-2

BUSTUNDUY FERNÁNDEZ, M^a P., «La técnica al servicio del arte. La difícil tarea de la Conservación de los nuevos materiales en el Arte Contemporáneo», Revista Fabrikart, Servicio Editorial UPV, 2004.

ESCOHOTADO IBOR, M^a T., «La problemática de la obra de arte contemporáneo», La Conservación y la restauración en el siglo XX, Madrid, Tecnos, 1998.

FIGUERES A. El arte conceptual catalán, El arte conceptual del sur. Catalonia 1992, nº 28 <http://www.raco.cat/index.php/Catalonia/article/viewArticle/98074/0>

FIGUERES A. El arte conceptual catalán. Catalonia 1992, nº 28 [Fecha de consulta, mayo 2011] <http://www.raco.cat/index.php/Catalonia/article/view/98075/161627>

MINISTERIO DE CULTURA, Ley de Propiedad Intelectual de España. Real Decreto legislativo 1/96, Madrid, Boletín Oficial del Estado, 1996

MUÑOZ VIÑAS S. Teoría Contemporánea de la Restauración. Madrid, Editorial Síntesis 2003. ISBN: 84-9756-154-6

PÉREZ D. Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidro Valcárcel Medina y Esther Ferrer. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, editorial UPV, 2008. ISBN: 978-84-8363-264-2

RUSH M. Nuevas expresiones artísticas a finales del s. XX. Madrid, ediciones Destino S.A. 2002. ISBN 13: 978-84-233-3388-2

SICHEL B. y FRANK P. Fluxus y Fluxus Film. 1962-2002. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002. ISBN 13 978-84-8026-409-9

TEJADA MARTÍN I. El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70. Madrid. Fundación Arte y Derecho, Trama editorial ISBN 13: 978-84-89239-66-1

PÁGINAS WEB RECOMENDADAS PARA EL TEMA

Digital Art Conservation: <http://www.digitalartconservation.org/>

Digital Art History Databases: <http://ignotus.com/research/digarthistdb.html>

DOCAM Documentation and Conservation of the Media Art Heritage: <http://www.docam.ca/en.html>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía <http://www.museoreinasofia.es> Sección restauración: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion.html>

Museo Thyssen Bornemisza seccion restauración: http://www.museothyssen.org/thyssen/proyectos_de_investigacion

INCCA: <http://www.incca.org/>

IVAM <http://www.ivam.es/>

MACBA: <http://www.macba.cat/controller.php>

AGRADECIMIENTOS

AGRADECIMIENTOS

Para los que han estado escuchándome aunque lo que les contara pudiese sonarles a Sanscrito.

Para los que han estado levantándome cuando pensaba que no quería seguir.

Para los que han creído que lo podía hacer cuando yo no lo creía.

Para los que han puesto una sonrisa encima de los puntos y me han mirado con cara de felicidad por saber que era mi deseo.

Los que se lo han leído, corregido, comentado, extrañado, traducido...

Para los artistas que han sido unas fantásticas personas y se han ilusionado con todo lo que les pedía, colaborando, leyendo y sonriendo...

Para mis tutoras, cada una por sus aportaciones, unas a lo largo de los años y otras en momentos puntuales.

Para mis peques que se saben el trabajo de memoria y han permanecido en el exilio mientras esto se hacía realidad.

Y sobre todo para ti, uno por el otro siempre liados en mis burruñitos.



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

