

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



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

EL CONSERVADOR COMO GESTOR: Posibilidad de acción política en la interfaz institucional

Doctorando: Humberto Farias de Carvalho

Director tutor: Prof. Dr. Salvador Muñoz Viñas

Director: Prof. Dr. Dr. Lino García Morales

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

València, octubre 2022

AGRADECIMIENTOS

Al director y tutor de esta tesis, profesor Salvador Muñoz Viñas, que con su dedicación, amabilidad y apoyo me guio durante la realización de esta investigación.

Al director de la tesis, Profesor Lino Pedro García Morales, de la Universidad Politécnica de Madrid, por haber sido un gran incentivador de esta iniciativa y por presentarme al Profesor Muñoz Viñas. Gracias al amigo Morales hoy cuento que con la amistad del profesor Muñoz Viñas, por eso dejo aquí constancia de mi gratitud y de amistad con ambos, por el apoyo prestado para que este proceso fuese agradable y desafiante.

Al Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, de la Facultad de Bellas Artes, y a la Escuela de Doctorado de la Universitat Politècnica de València, quienes me brindaron la oportunidad de realizar un doctorado de excelencia internacional. Extiendo este agradecimiento a todos los profesores que me han apoyado de alguna forma durante mi periodo en la universidad.

A mis colegas del programa de doctorado, compañeros de investigación y de todas las horas, Gilca Flores, Flávia Parisi, Paula Fernández Valdés, Iris Hernández Altarejos, María Sobrino Estalrich.

A los profesores del curso de Conservación y Restauración, del Departamento de Arte y Preservación de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Rio de Janeiro, por su apoyo y por permitirme realizar esta investigación doctoral.

A mi amigo y colega, el profesor Edson Motta Jr., que acompaña mi trabajo desde los tiempos en que cursé el master, siempre con mucha paciencia, atención y amistad, ayudándome en todo momento, profesional y personalmente. A Maria Cristina da Silva Graça, que de la misma forma es parte importante de este proceso, sin vuestro apoyo no hubiera sido posible realizar este trabajo.

Agradecimiento especial a Marcelo Diego, amigo y apoyo en todo momento. Sin su ayuda y compañerismo seguramente este trabajo no sería posible. Considero a Diego un director informal.

A los entrevistados en esta investigación, por la disponibilidad y su contribución inestimable: Fernando Sant'Anna, Beatriz Fonseca, Camila Mariano Vitti, Cristina Molinas Pastor, Filipe Duarte, Jorge García Tejedor, Juan Antonio Sánchez Perez, Lluís Roqué, Mariana Estellita, Paulo Venâncio Filho, Silvia Nogueira.

A los entrevistados anónimos, mi agradecimiento por su colaboración.

Al Instituto Tunga, por la oportunidad de realizar la investigación y por recibirme como investigador invitado. Al equipo del Instituto: Fernando Sant'Anna, por la amistad, paciencia y dedicación; Clara Gerchman, por la amistad y compañerismo que viene de lejos, y por facilitar mi estancia en el Instituto Tunga; Antônio Mourão, por recibirme con los brazos abiertos en el Instituto; a los colaboradores Ingrid Illner, Fabiana Motta, Leonardo Guimarães, Christina Penna, Renata Moledo, Beatriz Coslovsky.

Mi agradecimiento también a los colaboradores en el montaje de la exposición *Tunga: Conjunções Magnéticas* – a todo el equipo de la empresa Manuseio, así como a Maurício Pereira y a todo su equipo.

Al Instituto Inhotim, con el que colaboro desde hace mucho tiempo y en el que soy investigador invitado. Mis agradecimientos a todo su equipo: Paulo Soares, Bruna Oliveira, Elaine Matos, Lucas Menezes, Paulo L. Rodrigues, Serafim Cruz, Johnny Michael Silva, Lucas Sigefredo y a todos los que de alguna forma contribuyeron a esta tesis.

Al equipo del Museo de Bellas Artes de Houston, en especial a Ingrid Seyb.

A la conservadora Kate Lewis del Museo de Arte Moderno de Nueva York, por su disponibilidad y apoyo.

A la Pinakothek Cultural, en la persona de Max Perlingeiro, por la invitación a participar en el proyecto de conservación de la obra de Lygia Clark; por la amistad, confianza y compañerismo de tantos años. A Bruna Araújo, por el apoyo y amistad, y a todo el equipo de la Pinakothek, y al fotógrafo Jaime Acioli.

A la familia Sattamini, por la invitación a participar en el proyecto de conservación de obras de su colección y por su confianza.

Quiero agradecer a mis amigos y colegas del *Centro de Conservação de Bens Culturais*, que me apoyaron en todo momento, siempre con buena voluntad, y que contribuyeron en varios momentos de la investigación: Thânia Teixeira, Pedro Rubens Teixeira, Victor Henrique Teixeira, Joana Fonseca, Nice Costa, Milton Eulálio, Rodrigo Mandarin, Juliana Lanhas, Nazarete Rodrigues, Allan Libanio, Alba Valéria Gonçalves (*in memoriam*), Valdineide Golçalves e Evaneide Carmino da Silva.

Agradezco inmensamente a amigos y colegas que de diversas maneras han contribuido a esta investigación: Aengus Murray, Aga Wielocha, Ana Calvo, Ana Cudell, Anthi Jelly-Bean, Ariane Vanrell, Caitlin Spangler-Bickell, Carina Mendes, Claudia Röck, Erick Santos, Fabiane Pianowski, Fernando Cocchiarale, Giulia Giovani, Glenn Wharton, Guilherme Bueno, Hélia Marçal, Handerson Oliveira, Hannelore Roemich, Humberto Duran, Itxaso Garrido, Janaina Melo, Joana Teixeira, Joanna Kiliszek, Juan Blasco, Lauren Shadford, Laura Fuster, Lena Díez Baladrón, Luciano Figueiredo, Lucia Helena Zaremba, Luis Antonio de Almeida Braga, Luiz Chrysotomo, Lurixs Arte Contemporânea – Ricardo Rego e Michele Cohen, Kamila Korbela, Keren He, Mayte Romo, Manuel Bochaca, Marcela Tapia, María José Igual Pérez, Marta Garcia Celma, Rachel Rivenc, Regina Rivas, Ruth Del Fresno, Sofi Frigerio, Salomé García Bacallao, Stefani Kavda, Sylvia Furegatti, Tatiana Martins, Tania Diaz, Vladimir Muhvich, Wilton Montenegro.

A mis amigos de Valencia, Helbeth Trotta, Luigi Schiralli, Karol Stelzer y David Botanica, Maurício Ribeiro y Camila Antunes, Lucia Antonini y Klaus Reis, Luciana Morales y Thiago Barreto, que me dio todo el apoyo que necesité durante el tiempo que viví en Valencia.

A mi familia y amigos por todo su apoyo. Un agradecimiento especial a Eloá Carvalho por ser mi interlocutora y apoyo.

A mi esposa y compañera, Nathália Vieira Serrano, por estar siempre a mi lado, dándole sentido a todas las experiencias vividas, gracias por todo.

Mi agradecimiento a mi maestro, amigo y compañero de toda una vida Claudio Valério Teixeira (*in memoriam*) a quien dedico esta tesis. Agradezco las enseñanzas, los intercambios, el apoyo incondicional en todas mis actividades profesionales y personales.

RESUMEN

La presente investigación de doctorado tiene como objetivo reivindicar una mayor importancia para la actividad del conservador de las instituciones museológicas, partiendo de un cambio de paradigma que coloque al conservador en el centro de las discusiones referentes a la toma de decisiones relacionadas con las obras de arte pertenecientes a colecciones de estas instituciones. Partiendo del presupuesto de que es posible, por analogía, comparar a la institución museo con un ecosistema, es decir como un sistema mayor formado por varios sistemas menores, se pretende examinar como tienen lugar las relaciones entre los conservadores, que actúan en un subsistema específico, y los diversos agentes que actúan en otros subsistemas. Los museos, como otros campos sociales, son espacios de relación en los cuales estructuras jerárquicas de poder pueden generar conflictos entre los agentes que allí actúan. Esta constatación expone problemas variados que pueden afectar a las obras de arte, desde la adquisición, pasando por la conservación y guarda y por la restauración propiamente dicha, hasta llegar a la exhibición entre otros. El entendimiento del conservador como gestor se propone como una alternativa, que busca dar respuesta a los diversos problemas relacionados al proceso de toma de decisiones en beneficio de las obras de arte. La hipótesis defendida es la de que el conservador, como agente poseedor de las prerrogativas para operar como interlocutor político en la interfaz entre los diversos subsistemas del sistema museo, es el agente que puede conducir las discusiones y opinar sobre los diversos aspectos relacionados a los objetos que confieren identidad a la institución museo. De esta manera, el cambio de paradigma propuesto puede contribuir para el equilibrio del ecosistema museo, en favor de todos los que allí comparten relaciones de trabajo buscando el bien común.

Palabras clave

Conservador como gestor; museo como ecosistema; relaciones entre agentes; casos de estudio; Tunga; Lygia Clark

RESUM

La present investigació de doctorat té com a objectiu reivindicar una major importància per a l'activitat del conservador de les institucions museològiques, partint d'un canvi de paradigma que col·loque al conservador en el centre de les discussions referents a la presa de decisions relacionades amb les obres d'art pertanyents a col·leccions d'aquestes institucions. Partint del pressupost que és possible, per analogia, comparar a la institució museu amb un ecosistema, és a dir com un sistema major format per diversos sistemes menors, es pretén examinar com tenen lloc les relacions entre els conservadors, que actuen en un subsistema específic, i els diversos agents que actuen en altres subsistemes. Els museus, com altres camps socials, són espais de relació en els quals estructures jeràrquiques de poder poden generar conflictes entre els agents que allí actuen. Aquesta constatació exposa problemes variats que poden afectar les obres d'art, des de l'adquisició, passant per la conservació i guarda i per la restauració pròpiament dita, fins a arribar a l'exhibició entre altres. L'enteniment del conservador com a gestor es proposa com una alternativa, que busca donar resposta als diversos problemes relacionats amb el procés de presa de decisions en benefici de les obres d'art. La hipòtesi defensada és la que el conservador, com a agent poseïdor de les prerrogatives per a operar com a interlocutor polític en la interfície entre els diversos subsistemes del sistema museu, és l'agent que pot conduir les discussions i opinar sobre els diversos aspectes relacionats amb els objectes que confereixen identitat a la institució museu. D'aquesta manera, el canvi de paradigma proposat pot contribuir per a l'equilibri de l'ecosistema museu, en favor de tots els que allí comparteixen relacions de treball buscant el bé comú.

Paraules clau

Conservador com a gerent; el museu com a ecosistema; relacions entre agents; estudis de casos;

Tunga; Lygia Clark

ABSTRACT

The aim of this doctoral research is to assert that the activity of the conservator of museological institutions is of great importance, emanating from a paradigm shift that places the conservator at the centre of discussions regarding decision-making on works of art belonging to the collections of these institutions. Starting from the presupposition that it is possible, by analogy, to compare the museum institution to an ecosystem, that is, as a larger system made up of several minor systems, it is intended to examine the relationships between conservators, acting within a specific subsystem, and various individuals acting within other subsystems. Museums, like other social fields, are spaces of social interaction in which hierarchical structures of power can generate conflicts between the individuals who participate in them. The acknowledgement of this exposes various problems that can affect works of art, from acquisition, through to conservation and storage and restoration itself, and even the exhibition of these works, amongst other things. As an alternative, it is proposed that the conservator must be recognised as a kind of manager, who seeks to react to the various problems related to the decision-making process for the benefit of the works of art. The hypothesis asserts that the conservator, as an individual possessing the power to operate as a political interlocutor at the interface between the various subsystems of the museum system, is the person best-placed to lead discussions and give opinions on the various aspects related to the objects that confer an identity upon the museum institution. Thus, the proposed paradigm shift can contribute to the balance of the museum ecosystem, to the benefit of all those who share working relationships there, in search of the common good.

Keywords

Conservator as manager; museum as ecosystem; relationships between agents; case studies; Tunga; Lygia Clark

SUMÁRIO

CAPÍTULO I – EL MUSEO COMO ECOSISTEMA Y SUS AGENTES.....	14
1.1 Los agentes.....	18
1.1.2 El artista.....	20
1.1.3 El conservador	24
1.1.4 El crítico: una tríada de historiador, crítico y curador	41
1.1.5 El curador	49
1.1.6 El educador	61
1.1.7 El museólogo	68
1.1.8 El registro.....	73
1.1.9 El público	75
1.2 El mercado del arte como un ecosistema	79
CAPÍTULO II – LA RELACIÓN ENTRE LOS AGENTES EN EL ECOSISTEMA	
MUSEO	87
2.1. Los campos y las disputas de poder	88
2.2. El museo como un campo.....	101
2.3. Dificultad relacional, ausencia de relación y posibilidad de acuerdo entre los agentes	110
2.4. "El conservador como [...]": estrategia para obtención de capital simbólico	120
2.5. Estrategias de legitimación dentro del campo museo.....	138
2.6. Legitimidad del portavoz	149
CAPÍTULO III – EJERCICIOS DE NEGOCIACIÓN.....	154
3.1 Sobre la ética del discurso	157
3.1.1 Algunas consideraciones sobre los principales programas de pensamiento ético	165
3.2.1 Ética y conservación	171
CAPÍTULO IV – CASOS DE ESTUDIO.....	184
4.1 Tunga.....	186

4.2. Lezart (1989).....	195
4.2.1 Caso de estudio de Pintura Sedativa (1984).....	199
4.3 Ño (1980-1981).....	207
4.4 Superficie Modulada nº 3 (1957)	217
CONCLUSIÓN	235
CONCLUSION	242
BIBLIOGRAFÍA REFERENCIADA.....	249

INTRODUCCIÓN

El título de esta tesis, "El conservador como gestor: posibilidad de acción política en la interfaz institucional," hace una defensa de la posición que reivindica un papel protagonista para el conservador en relación a los procesos de decisión sobre las obras de arte. Un papel protagonista de mediación entre los diversos actores que integran el campo del arte, mas en concreto en el ámbito de las instituciones museológicas.

La investigación surge de la constatación de que en las relaciones entre los distintos agentes del sistema del arte existe una dificultad para comprender las diferentes situaciones y estados en los que se puede encontrar una obra de arte, especialmente las relativas a la adquisición, exhibición, guarda y conservación. Esta inquietud surge en la experiencia personal del autor a lo largo de más de veinte años trabajando como conservador en varias áreas del llamado "sistema del arte," experiencia en el mercado de compraventa de obras de arte, en estudios privados de conservación, participando en estancias académicas en museos, trabajando en proyectos de conservación en museos e instituciones culturales, por medio de las relaciones institucionales fruto de convenios entre universidades y museos, y por la fructífera relación con conservadores de varios museos en diferentes países y continentes, etc. En esta investigación, el autor utiliza ejemplos y experiencias vividas relacionadas con su práctica actual, que se sitúa mayoritariamente en el campo de la conservación de arte contemporáneo. Esto no quiere decir que la investigación esté restringida a un tipo específico de museo. Al contrario, esta tesis defiende que la institución museística, en cualquiera de sus variantes, así como el mercado del arte, pueden beneficiarse de la propuesta de un conservador como gestor.

En la experiencia del autor, este "desencuentro" entre agentes está provocado por cierta ausencia de comprensión entre los diferentes agentes y por la estructuración de los diferentes campos de competencias, lo que genera situaciones desagradables en momentos importantes relacionados con cuestiones que afectan a las obras de arte, situaciones que creemos, pueden ser evitadas. De esta forma, las fricciones en las relaciones entre los agentes se presentan como

un problema, lo que ha sido corroborado por las entrevistas realizadas con los diversos agentes que forman parte de diferentes instituciones vinculadas al arte.

Por tanto, este problema justifica el desarrollo de esta investigación, la cual buscó defender la hipótesis propuesta de que un conservador como gestor puede ser el agente habilitado, poseyendo las prerrogativas necesarias, para operar como mediador entre los diversos agentes, opinando en relación a los caminos más adecuados para dar respuestas asertivas a las cuestiones que afectan a las obras de arte dentro de las instituciones museológicas. Se trata, pues, de un cambio de paradigma, en el que el conservador pasa a ser un agente protagonista en la mesa de debate.

Esta tesis se circunscribe al ámbito de la conservación y se centra en las relaciones entre los conservadores y otros profesionales que integran el ecosistema museo y, en cierta medida, al mercado del arte. Siendo así, es inevitable que las áreas de conocimiento relacionadas al campo de la sociología, así como al de la ética, tengan gran peso en la elección de los marcos teóricos. Sin embargo, es necesario aclarar que esta no es una tesis de sociología o filosofía, sino que, para dar estudio a las especificidades de las relaciones humanas y profesionales abordadas, es necesario un acercamiento a los programas teóricos de esas otras áreas del conocimiento, que fundamentan las bases de esta investigación.

Se toma como punto de partida la presunción de que es posible, considerar a la institución museo un ecosistema,¹ es decir, un sistema mayor formado por diversos subsistemas menores, bases (según la teoría de sistemas de Alvargonzález²) o campos (en términos de Bordieu). A partir de esta estrategia de análisis, se examina como tienen lugar las relaciones entre los conservadores, que actúan en un subsistema específico, y los diversos

¹ El término "ecosistema" es utilizado por Ramírez para describir el sistema del arte. El autor utiliza este término porque su forma de mirar es similar a la de los biólogos que estudian la interacción entre las especies, en una forma original de intentar entender el campo del arte. Juan Antonio Ramírez, *Ecosistema y explosión de las artes* (Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 1994).

² David Alvargonzález, *La idea de sistema*, (Madrid: Editorial Verbum, 2021).

agentes que actúan en los otros subsistemas, para de esta forma exponer las relaciones de poder, colaboración y exclusión, borrado, entre otros. De esta manera, es posible identificar las lagunas y puntos de tensión que entorpecen las posibilidades de entendimiento entre los agentes involucrados y, en consecuencia, ofrecer al conservador las herramientas para alcanzar la legitimidad pretendida, necesaria para una colaboración eficaz dentro de ese campo, echando mano de su capital simbólico³ flexible, un capital susceptible de ser convertido para ser usado en otros campos.

Finalmente, una vez alcanzada esta posición como interfaz entre agentes, el conservador como gestor podrá intermediar los deseos, intereses y conflictos, de los diferentes agentes, ya que "todos" ellos pueden, en una zona franca de debate, expresar sus opiniones y su entendimiento, en un intento de trazar el mejor camino posible para las obras de arte, que son la razón de ser de los museos. En general, todo dentro de este ecosistema orbita alrededor de las obras de arte.

En el Capítulo I se reconstituye la fundamentación teórica propuesta por Juan Antonio Ramírez en *Ecosistema y explosión de las artes*. En líneas generales Ramírez explica cómo funciona el sistema de las artes plásticas, utilizando para ello un modelo de análisis ecológico. Este enfoque se asemeja a la forma en que los biólogos estudian la naturaleza interactiva de las especies. Para el autor, el ecosistema es una metáfora del sistema de las artes, en la cual los distintos agentes interactúan entre sí, apoyándose uno a los otros y viviendo uno de los otros, es una especie de vampirismo recíproco que conduce a un equilibrio inestable.⁴ Esta

³ T.A: "El capital simbólico – otro nombre de distinción – no es otra cosa sino el capital, cualquiera que sea su especie, cuando es percibido por un agente dotado de la categoría de percepción resultante de la incorporación de la estructura de su distribución, es decir, cuando es conocido y reconocido como algo obvio.", in Pierre Bourdieu, *Opoder simbólico*, 5.ª ed. (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002). p. 145. "Las especies de capital, como los triunfos en un juego, son los poderes que definen las probabilidades de ganar en un campo determinado (de hecho, a cada campo o subcampo le corresponde una especie de capital particular, que tiene lugar como poder y como cosa en un juego en este campo). [...] el capital cultural es el capital social y también el capital simbólico, generalmente llamado prestigio, reputación, fama, etc. que es la forma percibida y reconocida como legítima de las diferentes especies de capital.", in Bourdieu. p. 134-135.

⁴ Ramírez, *Ecosistema y explosión de las artes*.

fundamentación teórica contribuye a una comprensión mejor acerca de cómo funciona el ecosistema museo, así como la función específica de cada agente.

En el Capítulo II se recurre a la teoría de campos, propuesta por Pierre Bourdieu, la cual da sustento a parte del cambio de paradigma propuesto. Bourdieu ofrece una visión lúcida y esclarecedora de la realidad de los hechos que rodean las relaciones dentro de los campos sociales y de cómo los agentes están en una lucha permanente para lograr los puestos de poder dentro de un determinado campo. Una vez comprendido como se dan las relaciones (o la ausencia de relaciones) entre los agentes dentro de los diversos campos, el conservador debe recurrir a estrategias de adquisición de capital simbólico que originariamente pertenezca a agentes de otros campos. De esta manera el conservador estará habilitado para reivindicar un lugar legítimo de prestigio dentro de su propio campo, una vez que su capital "flexible" puede despertar el interés, reconocimiento y respeto de agentes de los otros campos, y así, el podrá moverse dentro de ese "lugar intermedio," colaborando para adecuar los intereses de los diversos implicados en relación a las decisiones que conciernen a las obras de arte.

Es importante aclarar que esa posibilidad de cambio de posición del conservador dentro del campo no significa que la ocupación de otras posiciones como las de curador o director. Esos agentes son los responsables directos de la institución y todo lo relacionado con la misma, siendo la acción del conservador como gestor dentro de esa dinámica de carácter consultivo. Según Bourdieu, cada agente conoce su lugar dentro del campo, y ese reconocimiento posibilita la estabilidad del campo, al contrario, cuando un agente intenta ocupar el lugar de otro, o suprimir su existencia, puede provocar inestabilidad y el colapso del campo.

En el Capítulo III se utiliza el concepto de ética de las relaciones,⁵ término propuesto por Clóvis de Barros Filho, que contribuye para el paso de un discurso teórico a otro, siendo el

⁵ Clóvis Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP* (São Paulo: Dailymotion, 2017), <https://www.dailymotion.com/playlist/x4sinh>.

mayor representante de este el filósofo Jürgen Habermas. Desde la perspectiva de la ética de las relaciones, o ética del discurso de Habermas, todos los agentes que integran el ecosistema museo deben participar y tener voz, la contribución de todos es fundamental para que se encuentre un camino en el cual cada uno tenga las mejores condiciones para realizar su trabajo, dentro de la realidad que lo circunda y conforme a las decisiones de los responsables de la institución. En este capítulo, con el paso de un discurso teórico a otro, del campo de Bourdieu para el espacio público de Habermas, se demuestra que obtener capital simbólico de otros campos no es suficiente para que el conservador pueda promover el cambio de paradigma propuesto. Para que el conservador pueda actuar como gestor es necesario utilizar otra estrategia que pueda, partiendo de su capital, sumar herramientas de mediación que lo habiliten a operar con instrumentos de negociación entre los agentes.

Otra acción necesaria para el cambio efectivo de la posición del conservador dentro de los ecosistemas es el análisis y reflexión sobre el concepto de ética conforme a la cual los agentes están acostumbrados a guiarse. Para que el conservador como gestor pueda intentar conducir formas de entendimientos, negociación y acuerdo entre los implicados en las decisiones referentes a las obras, es necesario repensar el concepto de ética que fundamenta los códigos de conducta del campo de la conservación. El ejercicio de análisis de los códigos de conducta apunta a la necesidad de un programa ético más cercano a la ética del discurso. A grandes rasgos, según Barros Filho, la ética no es ya una reflexión sobre toda una vida basada en el florecer de las virtudes (ética de las virtudes). Tampoco es ya una ética basada en el valor de la conducta por el resultado (ética de los resultados). No es ya una ética basada en los principios que orientan las conductas (ética de los principios). Lo que se entiende por ética hoy tiene poco que ver con las tres definiciones anteriores. Lo que se puede considerar como ética hoy es un acuerdo sobre cómo queremos convivir. Hablando de forma más sencilla, se podría decir que se encuentra bajo el paraguas de la ética las tres definiciones anteriores sumada a la

ética de las relaciones. Esta última es la que se aproxima más a los que se comprende hoy como ética. "Es un entendimiento, es un compromiso asumido, es una especie de contrato que se establece entre dos o más personas que conviven en un determinado espacio y en un determinado tiempo."⁶

En el Capítulo IV se describen y analizan algunos casos de estudio con el objetivo de poner a prueba la hipótesis de esta tesis, a partir de todo lo que fue desarrollado y expuesto en los capítulos anteriores. El autor de esta tesis, para cumplir con los requisitos de una tesis que pretende abarcar un ámbito internacional, realizó una estancia de investigación en tres instituciones de Brasil. Esta elección fue motivada porque el objeto de estudio estaba compuesto por obras de artistas brasileños, en contextos específicos de exhibición, aunque otras muchas obras de esos artistas puedan encontrarse en museos europeos y estadounidenses. La propuesta inicial era realizar esa estancia en instituciones que poseyeran versiones de una obra que tuviera su origen en una edición, y para cumplir esa premisa el artista escogido fue Tunga, y las instalaciones de *Ão* y *Lezart*. Debido a la pandemia de Covid-19 no fue posible esta presencialmente en el museo MoMA de Nueva York, institución que posee una versión de la obra *Ão*, siendo las instituciones brasileñas Instituto Inhotim y el Instituto Tunga quienes poseen otras dos versiones de la misma. Las dos instituciones brasileñas son el lugar donde mejor se puede estudiar la obra de Tunga: el Instituto Tunga por contener toda la documentación referente a la trayectoria del artista, y el Instituto Inhotim por poseer un pabellón dedicado exclusivamente a obras emblemáticas del artista. Finalmente, se sumó a los casos de estudio la obra *Superficie Modulada n° 3*, de la artista Lygia Clark, obra que pertenece a la Colección Sattamini⁷ y que forma parte de la exposición conmemorativa de los 100 años de su nacimiento, en la Pinakothek Cultural, en Rio de Janeiro. Los casos de estudio presentados en el Capítulo

⁶ Barros Filho.

⁷ Colección considerada una de las más importantes del arte concreto y neoconcreto y que se encuentra en préstamo en el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói.

IV demostraron el buen resultado de la estrategia del conservador como gestor, contribuyendo a la demostración de la hipótesis.

ESTADO DEL ARTE Y CONTEXTO

Es posible encontrar en la literatura trabajos que adoptan proposiciones comparativas del tipo "el conservador como [...]," sin embargo, el número de tales trabajos es pequeño si se compara con trabajos que siguen otras líneas de investigación más pragmáticas como las de áreas de conservación científica y de trabajos técnicos. Dentro de esta propuesta, algunos profesionales vienen desarrollando aproximaciones, paralelismos con otros campos de las artes o de profesiones análogas a la actividad de conservación, con el objetivo de colaborar con el campo de la conservación. Como ejemplos significativos y que interesan directamente a este trabajo, se pueden citar las investigaciones de Carolusa González Tirado, que propone "El restaurador como artista-intérprete,"⁸ y de David Bomford, que sugiere "El conservador como narrador."⁹

Estos estudios, en líneas generales, contribuyen en el perfeccionamiento del enfoque que se realiza de la figura del conservador, en el que el conocimiento y la comprensión global de la obra de arte son fundamentales para que sus decisiones sean las más acertadas. En resumen, Gonzales hace una crítica al plan de formación del conservador ofrecido en las escuelas y universidades en México, en las cuales la mayor parte del tiempo, las discusiones se concentran en la clasificación de la formación de este profesional en dos grupos: los conservadores técnicos y los científicos. La autora propone una tercera vía, la del conservador como artista-intérprete, trazando un paralelismo que ofrece unos instrumentos más adecuados

⁸ González Tirado, C. *El restaurador como artista-interprete*. INTERVENCIÓN Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología, Año 1. Número 1. México, 2010. p. 7-15.

⁹ Mark Leonard et al., eds., *Personal viewpoints: thoughts about paintings conservation: a seminar organized by The J. Paul Getty Museum, the Getty Conservation Institute, and the Getty Research Institute at the Getty Center, Los Angeles, June 21-22, 2001* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2003). p. 1-12.

para las decisiones sobre conservación. Bomford habla de las elecciones del conservador, que, por acción u omisión, seleccionan las narrativas posibles que una obra puede presentar. El habla de un cambio de actitud por parte de los conservadores de su generación, que poseen una formación enraizada en los tratamientos estructurales. Gran número de tratamientos parciales o tratamientos mínimos ha sido posible debido al avance de la tecnología de los materiales y de los equipos, que pueden atender las nuevas necesidades de los conservadores, que a su vez trabajan conjuntamente con curadores y científicos de la conservación. Bomford por su parte, entiende que: "Una figura intacta nos habla de una jornada directa de la mano del pintor a ese momento, un relato histórico intacto, en el que le corresponde al conservador ejercer de narrador."¹⁰ Estos dos enfoques colaboran con la formación de los conservadores, colocando sus decisiones de tratamientos de conservación en sintonía con los cambios naturales que este campo viene atravesando. Los autores se centran en cuestiones inherentes al campo de la conservación y abordan la posibilidad de ampliar el capital específico del propio *métier*.

En el Encuentro Anual del Instituto Americano de Conservación – AIC de 1986, el Grupo de Libro y Papel propuso un panel de discusión titulado "El conservador como Gestor de Colecciones: implicaciones para la profesión." En este panel se discutió la tendencia de que cada vez más los conservadores experimentados migraban para áreas de gestión, dejando de lado las labores prácticas cotidianas y ocupándose con cuestiones de cuño administrativo y gerencial. Uno de los participantes del encuentro fue el conservador Robert J. Espinosa que presentó otra interpretación de la propuesta "el conservador como [...]." Espinosa se dio cuenta de que, en el ámbito de la conservación de colecciones, los conservadores frecuentemente migraban para cargos de gestión. Para él, ese cambio no siempre se daba en función de la voluntad de los conservadores, aunque trajese beneficios como prestigio y poder, pues los conservadores no habían sido formados para ocupar esos cargos, y generalmente tenían un

¹⁰ T.A.: "An untouched picture speaks of a direct journey from the hand of the painter to this moment, an unbroken historical narrative in which it falls to the conservator to act as the narrator." Leonard et al. p. 1-12.

aprecio por la actividad en la que se habían formado y en torno a la cual habían desarrollado sus carreras. Según Espinosa, los conservadores más cualificados acaban de extrapolar su ámbito de actuación directa del conservador, subiendo un escalón en la jerarquía institucional, con un aumento de sus atribuciones y responsabilidades. Sin embargo, aunque el conservador este fuera de la silla del taller, total o parcialmente realizando actividades de gestión, esta circunscrito al campo de la conservación.

Esta investigación propone una ampliación y reorientación, partiendo de los trabajos aquí presentados. Las proposiciones comparativas "el conservador como [...]," en las investigaciones mencionadas, se apropian siempre de otra categoría, con el fin de adquirir sus conocimientos, en beneficio de la actuación del conservador dentro del campo de la conservación. Sin embargo, al contrario de lo que pasa en esas investigaciones, el problema que se enfrenta aquí no se localiza en el interior del campo de la conservación, él esta circunscrito de forma más amplia, en el ecosistema de la institución museo. Así, se parte aquí de la comprensión de que las acciones que se deben realizar frente a los problemas que afectan a las obras de arte, en el interior de una colección, no están exclusivamente en las manos de los conservadores y sí, en mayor medida, están en manos de quien controla el proceso de toma de decisiones más amplio, en relación a las obras, dentro del ecosistema museo; es decir, se incluyen acciones que se dan fuera del campo específico de la conservación. De esta forma, se considera aquí que la fuente de muchos problemas en relaciones con las obras de artes se debe a la poca interacción colaborativa entre los agentes que conforman los distintos subsistemas insertados en el ecosistema museo y a las acciones individuales de los responsables de cada una de las decisiones sobre las obras.

El conservador es el agente que preserva, en casi todos los sentidos posibles, la existencia del objeto, que garantiza la identidad del campo del arte y, por consiguiente, del campo museo. Aun así, en la gran mayoría de los casos, se le excluye, o solo se le incluye

esporádicamente a una participación más activa en las discusiones sobre las obras cuando los problemas que les afectan ya se han producido. No basta por tanto que un conservador esté más cualificado dentro del propio campo, como apuntan Espinosa y otros autores aquí citados; es necesario que su acción sobrepase ese campo, yendo más allá del paradigma de conservación instituido.

El cambio propuesto en esta investigación va en la dirección de un paradigma de conservación ampliado, en el que el conservador tiene, además de los conocimientos de su propio campo, un dominio de conocimientos de las actividades relevantes para los campos de otros agentes. Para ello, la presente investigación utiliza la propuesta comparativa "el conservador como [...]" como estrategia transdisciplinar,¹¹ como un dispositivo que permita al conservador moverse entre diferentes campos específicos. En otras palabras, el conservador, *siendo* curador, estará habilitado para dialogar con el curador en la busca de estrategias de conservación que tengan en cuenta la perspectiva curatorial. El conservador *siendo* administrador, estará habilitado para establecer estrategias de adquisición, conservación y exhibición de las obras. El conservador *siendo* conservador, podrá mediar con los colegas sobre procedimientos que atiendan a las demandas de otros agentes dentro de un proceso de negociación con todas las partes. Es decir, "el conservador como gestor" es una estrategia flexible de acción transdisciplinar, que tiene alcance dentro de los otros campos que conforman el ecosistema museo. Ese interés de superar, entrar, ir más allá de las fronteras disciplinares tiene como objetivo la cualificación del conservador, ofreciendo la posibilidad de una comprensión más amplia de las áreas con las cuales se relaciona.

¹¹ T.A.: "La investigación transdisciplinar está constituida por una completa integración teórica y práctica. En ella, los participantes trascienden sus propias disciplinas, creando un nuevo mapa cognitivo común del problema en cuestión, es decir, llegan a compartir una amplia estructura epistémica y metametódica que sirve para integrar conceptualmente las diferentes orientaciones de su análisis, postulados o principios básicos, perspectivas o abordajes, procesos metodológicos, herramientas conceptuales etc. No hay espacio para la exclusión y aislamiento en cualquier disciplina.", in Lino García Morales, *Filosofía de la Restauración Más allá de las cosas* (Germany: BoD – Books on Demand, 2020). p. 135.

OBJETIVO

La presente investigación tiene como principal objetivo verificar si el conservador como gestor es el agente habilitado para orientar las decisiones referentes a las obras de arte, dentro del llamado ecosistema museo, desde la adquisición, pasando por la conservación, restauración, guarda y préstamos, hasta la exhibición, entre otros. Y para ello, el conservador debe salir de una posición de dominado para la región del campo dentro de ese ecosistema donde están los dominantes.

Para alcanzar ese objetivo general, se establecen los siguientes objetivos específicos: identificar a los agentes que actúan dentro de sus campos específicos y, por tanto, dentro del ecosistema museo, a fin de comprender sus acciones dentro de ese ecosistema; verificar los tipos de relación dentro del campo museo, la existencia de relaciones de conflicto, o la ausencia de relaciones; demostrar la necesidad de un cambio de paradigma en relación a la acción relacional del conservador dentro del campo, en lo que se refiere a las decisiones sobre las obras de arte; desarrollar estrategias para efectuar el cambio de paradigma sugerido; poner a prueba la validez de la hipótesis utilizando casos de estudio.

METODOLOGIA

La metodología seleccionada para alcanzar los objetivos ha sido cualitativa, teórica y práctica, con una investigación bibliográfica de fuentes primarias, secundarias y terciarias, en plataformas de recursos on-line, como bancos de datos como Elsevier ScienceDirect, Springer, Scopus, SciELO, y artículos publicados en Researchgate, Academia y Estudios en Conservación – IIC. Recursos bibliográficos importantes también se han obtenido por medio de préstamos de bibliotecas como la de la Universitat Politècnica de València y las del Instituto Inhotim, del Instituto Tunga y de la Pinakothek Cultural. La investigación bibliográfica fue realizada principalmente en español, portugués e inglés, buscando tanto el alcance internacional del como por la proximidad al autor.

Fuentes directas incluyen entrevistas con profesionales vinculados a la conservación, especialmente a los sectores del arte contemporáneo, y agentes relevantes que actúan en el contexto de los museos, así como con el mercado del arte. Las entrevistas fueron realizadas en algunos casos informalmente, de forma oral, y en otras por email o videoconferencia.

Fue realizada una estancia de investigación que incluyó una investigación de material bibliográfico, lo cual fue utilizado como base para las propuestas de conservación de los tres casos de estudio. Para los casos de estudio fueron elegidos artistas que tienen obras producidas en ediciones con tres o más versiones y que están en diferentes instituciones y países. Con tres versiones de la misma edición, fue posible hacer una comparación de cómo esas versiones están en las diferentes colecciones, cómo saber quién estuvo implicado en el proceso de adquisición, cómo fueron exhibidas, de cuáles fueron los procedimientos de conservación, préstamo, transporte entre otros aspectos. Las instituciones elegidas para la investigación fueron el Instituto Inhotim, el Instituto Tunga y la Pinakothek Cultural, en Brasil; y el Museo de Bellas Artes de Houston, en los Estados Unidos. Al final de la estancia de investigación, fue propuesta una dinámica relacional entre los diversos agentes del Instituto Inhotim y el autor, con la colaboración del Dr. Lino García Morales, para poner en práctica el desarrollo de la investigación con el caso de estudio de la instalación *Ão*, de Tunga. Algo similar fue realizado con la instalación de Tunga en el Museo de Bellas Artes de Houston, pero más modestamente. Ya en relación a la obra de Lygia Clark, se realizó una dinámica diferente, en la cual el autor coordinó junto a otros agentes, los principios que orientarían el tratamiento de conservación, además de haber realizado personalmente el procedimiento de conservación de la obra *Superficie Modulada n° 3*.

CAPÍTULO I – EL MUSEO¹² COMO ECOSISTEMA Y SUS AGENTES

¹² T.A.: "El museo es una institución permanente, sin fines de lucro [no todos], al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, difunde y expone los testimonios materiales e inmateriales de los pueblos y su entorno para el estudio, la educación y el deleite.", in Patrick John Boylan e Museums Association, orgs., *Running a Museum: A Practical Handbook*, The Heritage - Care Preservation Management (Paris: International Council of Museums, ICOM, 2004). p. 222.

Este capítulo está dedicado a identificar y analizar a los agentes que mantienen relaciones de trabajo circunscritas a la institución museo. En este momento de la investigación han sido seleccionados agentes que normalmente tienen relación directa con los conservadores (- restauradores), aunque a lo largo de la tesis se trataran también otros agentes no contemplados en este capítulo. Nótese que el museo, para en esta investigación, es un medio para llegar a los agentes que se relacionan dentro de ese sistema. Así, la institución museológica funciona como un instrumento para el análisis y la discusión de las relaciones entre los agentes que se encuentran dentro de su espacio de relaciones. Por otro lado, el museo es una institución que aporta confianza institucional al investigador. En otras palabras, es el lugar más adecuado para obtener información segura sobre todos los procesos institucionales que involucran a sus trabajadores; es el lugar donde se documentan todos los procedimientos y, por ello, su legitimidad es otorgada y ratificada por la sociedad y por el Estado.¹³ Analizar a los agentes desde la perspectiva de los museos también ofrece la posibilidad de comparar tales procesos y relaciones entre diferentes museos, ya que son instituciones que cuentan con consejos internacionales¹⁴ y que, de manera general, tienen las mismas estructuras de funcionamiento.

Elegir a los agentes que se encuentran dentro de los museos y estudiar la forma en que se relacionan entre ellos es una tarea delicada, ya que generalmente los museos son heterogéneos y siguen patrones administrativos y organizativos que varían según su ubicación geográfica, a pesar de compartir algunos ejes comunes; es decir, las similitudes estructurales, legales y de organización interna dependen del país o región en que se ubique cada museo,

¹³ Boylan e Museums Association.

¹⁴ T.A.: Consejo Internacional de Museos - ICOM. Creado en 1946, el ICOM es una organización no gubernamental que mantiene relaciones formales con la UNESCO, ejecutando parte de su programa para museos, teniendo estatus consultivo en el Consejo Económico y Social de la ONU. Es una asociación profesional sin ánimo de lucro, que se financia principalmente con la contribución de sus miembros, las actividades que realiza y el patrocinio de organismos públicos y privados. Su sede está en la UNESCO, en París (Francia), y su consejo de administración está compuesto por un Presidente, un Vicepresidente y un Consejo Ejecutivo, compuesto por miembros elegidos en las Asambleas de la Conferencia General, acceso el 6 de abril de 2021, <https://www.icom.org.br/?page_id=4>.

aunque existen algunos ejes comunes que los caracterizan a todos como museos. Otro factor muy importante que define la organización de los agentes que se encuentran en el interior de los museos es el económico. Museos como por ejemplo el J. Paul Getty, de Los Angeles¹⁵ que cuenta con un soporte económico generoso, tienen a su disposición una gama de profesionales, integrantes del cuadro profesional de la casa – el *staff* –, en los mas diversos sectores, lo que genera una consistencia en las relaciones de trabajo.¹⁶ En otros museos, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, algunos profesionales son contratados por proyecto, dependiendo de la demanda concreta del mismo, y no pertenecen a la plantilla permanente de esa institución, es el caso, por ejemplo, de los montadores y de los responsables de proyectos arquitectónicos de expografía.¹⁷ Aunque se contratan empresas ya registradas, que cuentan con profesionales reconocidos por el personal permanente del museo, no es posible garantizar que tales profesionales permanezcan en estas empresas, debido a la demanda y las fluctuaciones económicas del mercado.

En Brasil, museos como el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, no cuentan con laboratorios de conservación y el equipo de conservadores es muy reducido. Siempre que es necesario realizar tratamientos de conservación en su archivo el museo tiene que enviar las obras a estudios de conservación privados, que prestan su servicio en régimen de subcontratación. Frecuentemente, esta operación está sometida a licitación pública y, en general, gana la propuesta más económica, lo que también contribuye a la falta de coherencia procesal, debido a la constante circulación de diferentes

¹⁵ El Museo Getty es considerado uno de los mas ricos del mundo, lo que le otorga una seguridad financiera para gestionar todos los proyectos que desarrolla en las mas variadas frentes de investigación, acceso 6 de abril de 2021, <https://pt.wikipedia.org/wiki/J._Paul_Getty_Trust>.

¹⁶ Fonseca relata que, durante su actividad como investigadora del Getty Research, participó de varias reuniones con trabajadores de las mas diversas áreas y que todos pertenecían al cuadro de empleados del Museo, Beatriz Fonseca, Entrevista para tesis "El conservador como gestor: posibilidad de acción política en la interfaz institucional," Audio, 20 de octubre de 2020.

¹⁷ Jorge Gómez-Tejedor, Entrevista para la tesis "El conservador como gestor: posibilidad de acción política en la interfaz institucional," Audio, 23 de enero de 2020.

profesionales; falta un protocolo institucional que configure una identidad institucional relacionada con los procedimientos.

Para este capítulo se han seleccionado instituciones de Brasil y de España, y ocasionalmente de otras partes de Europa y Estados Unidos, con el fin de presentar un grupo representativo de agentes que trabajan en museos. Ha sido necesario adecuar la nomenclatura de las categorías dadas a los agentes por cada museo, con el fin de agrupar a los profesionales según sus funciones y tratar de distinguir los más relevantes. Se ha observado que todas las instituciones tienen una relación constante con el llamado mercado del arte; y los profesionales de este mercado, en gran medida, tienen equivalentes en los museos, como curadores, historiadores del arte, conservadores, montadores, entre otros, que prestan servicios de acuerdo a sus necesidades. Pero también forman parte de este mercado los galeristas, marchantes, coleccionistas, aseguradoras, bancos, entre otros. Este segundo grupo tiene una fuerte y, en cierta medida, deseada capilarización en la institución, lo que es vital en la actualidad, ya que gran parte de las obras de arte que ingresan en los museos lo hacen a través de donaciones y recursos económicos dirigidos a actividades de gran envergadura, tales como grandes exposiciones internacionales, investigación tecnológica institucional y grandes proyectos de conservación,¹⁸ que captan recursos de empresas, bancos, aseguradoras y coleccionistas, entre otras fuentes. Es decir, para mantenerse vivo, parte del ecosistema del museo necesita a estos agentes externos; que contribuyen significativamente a este equilibrio sistémico.

Se parte aquí de la presunción de que es posible, por analogía, abordar la institución del museo como un ecosistema,¹⁹ es decir, como un sistema mayor que a su vez está formado por

¹⁸ "Los grandes proyectos de restauración [conservación] dan una gran visibilidad al público y ayudan a recaudar fondos para restauraciones, exposiciones, infinidad de publicaciones y recursos extra por la venta de productos de este proceso.", in James Beck, *La restauración de obras de arte: Negocio, cultura, controversia y escándalo*, Edición: 2 (Barcelona: Ediciones del Serbal, S.A., 2001). p. 186.

¹⁹ Ramírez utiliza el término "ecosistema" para examinar el sistema artístico. El autor utiliza este término porque se acerca de la forma como los biólogos estudian la interacción de las especies, es una forma de intentar comprender el campo del arte. Juan Antonio Ramírez, *Ecosistema y explosión de las artes* (Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 1994).

varios sistemas menores. Para ello resulta útil el concepto de ecosistema propuesto por Juan Antonio Ramírez en su libro *Ecosistema y explosión de las artes*. En términos generales, Ramírez explica cómo funciona el sistema de las artes, utilizando para ello un modelo de análisis ecológico. Este enfoque se aproxima a la forma en que los biólogos investigan la naturaleza interactiva de las especies. Para el autor, el ecosistema es una metáfora del sistema de las artes, en el que los distintos agentes interactúan, se apoyan unos a otros y viven unos de otros, en una especie de vampirismo recíproco, que conduce a un equilibrio inestable. Pensar el museo como un sistema vivo en el que grupos de agentes interactúan de forma orgánica, se ha revelado metodológicamente²⁰ eficaz para el análisis de las interrelaciones, así como, consecuentemente, para la valoración de la salud institucional, a partir del criterio de estabilidad de la convivencia entre individuos, lo que a su vez tiene un impacto indirecto en la vida de las obras de arte.

1.1 Los agentes

Se entiende por "agentes" a los individuos involucrados en dinámicas de trabajo dentro y fuera de los museos, por medio de relaciones que de alguna manera se solapan entre sí. El profesor Lino García Morales dice que el sistema del arte (un agente del arte) "constituye una entidad heterogénea, en palabras del filósofo Arthur Danto, una especie de *red* social, formada por artistas, curadores, historiadores, críticos, marchantes, coleccionistas, espectadores (en cierta medida) etc."²¹ Ramírez, además, dice que "la metáfora ecológica y digamos que la jungla del arte está constituida por muchas especies de plantas y animales viviendo en estrecha interrelación. Para comprender este raro ecosistema conviene examinar por separado los

²⁰ Esta forma orgánica de análisis tiene en cuenta la posibilidad de una mezcla de actividades realizadas por los agentes. No analiza por categorías y campos exclusivamente, lo que permite un análisis algo más flexible.

²¹ Lino García Morales, *Filosofía de la restauración. Después del fin de la restauración*. (Alemania: BoD - Book on Demand, 2020). p. 19

principales agentes que constituyen."²² Otros autores también utilizan el término "actores"²³ como sinónimo de "agentes," una vez que ambos interpretan papeles sociales previamente establecidos. El término "agente" también lo utiliza el sociólogo Pierre Bourdieu para abordar la "Teoría de campo," que se presentará en el Capítulo II. En su tesis de master, el historiador y filósofo, Marcus de Dutra Mattos sintetiza de forma clara el concepto de "agente," según el cual es el individuo que actúa, ejecuta, produce y disputa, entre otras funciones. Así, dentro de un subsistema, en el interior del ecosistema museo, el agente constituye el elemento definitorio de su campo de trabajo a través de sus acciones.

Para Bourdieu o uso da palavra 'agente' mostra-se justaposto pela sua própria definição. O termo agente (agere) traz o ser para dentro do foco bourdieusiano: a ação. Da mesma forma que não há atos desinteressados, não há ser desarraigado do jogo social. Logo, em Bourdieu, pode-se afirmar que é no agir que o ser se revela. A preocupação bourdieusiana com este termo se dá ao mesmo tempo para alertar que todo o ser age e o agir está necessariamente ligado ao social.²⁴

Siguiendo la perspectiva de Bourdieu, cada agente será analizado por su desempeño laboral, que lo clasifica y califica como un "especimen" dentro del ecosistema del museo. Para analizar a los agentes, se ha optado por presentarlos en orden alfabético, entendiendo que, de esta forma, se desplaza cualquier posibilidad de referencia a la idea de jerarquía. Sin embargo, ocasionalmente, para una mayor fluidez y proximidad de raciocinio, se agrupan agentes que actúan de manera similar o cuyos campos de relación se superponen entre sí, aunque se rompa el orden alfabético por ello.

²² Ramírez, *Ecosistema y explosión de las artes*. p. 33

²³ Silvia Finguerut, "Instituições e dinâmica do mercado de arte", in *Arte e mercado no Brasil: Art and market in Brazil / organization, Cesar Cunha Campos; translation, Izabel Burbridge, James Mulholland, Maria Magda Arréllaga, Peter Lenny*, org. Cesar Cunha Campos (Rio de Janeiro, Brazil: FGV Projetos, 2016), 194–237. Y la definición de de "Actores: Los diferentes grupos de público y otros interesados desde el punto de vista ético, financiero o jurídico en el museo y sus obligaciones: todas las personas susceptibles de verse afectadas directa o indirectamente por la acción del museo, es decir los empleados, funcionarios, la comunidad local o nacional, los investigadores y otros profesionales de museo, así como los visitantes.", in Boylan e Museums Association, *Running a Museum*. p. 206

²⁴ T.A.: "Para Bourdieu el uso de la palabra "agente" se muestra en yuxtaposición por su propia definición. El término agente (agere) lleva el ser al foco bourdieusiano: la acción. Del mismo modo que no hay actos desinteresados, tampoco hay desarraigo del juego social. Por lo tanto, en Bourdieu, se puede afirmar que es en el actuar donde el ser se revela. La preocupación bourdieusiana por este término es, al mismo tiempo, alertar de que todo ser actúa y actuar está necesariamente ligado a lo social." Marcus de Dutra Mattos, "O Habitus e o Projeto Original" (Porto Alegre, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2018). p. 19

1.1.2 El artista

El artista no es un agente que está circunscrito a las actividades laborales del museo, sino que él es la génesis, el motor que impulsa la existencia del arte y, por consiguiente, de los museos que cuidan, conservan, exhiben y estudian sus obras, con miras a su preservación para las generaciones futuras. El artista, hoy en día, puede contribuir significativamente a la buena relación entre los agentes involucrados en la dinámica de los museos; aquellos que tienen que tomar decisiones sobre sus obras. En general, el artista contribuye, por ejemplo, cuando su representante comercial quiere donar o vender sus obras a un museo, dando información al equipo de conservación y almacenes del museo, sobre la carga semántica y valores simbólicos atribuidos a determinada obra y también aportando información acerca de su identidad, unidad y finalidad. Es decir, el artista es un agente esencial en las relaciones dentro de las instituciones que poseen colecciones; especialmente los museos.²⁵

En el glosario de su libro *Estética relacional*, Nicolas Bourriaud presenta una definición de artista según la perspectiva de Benjamin Buchloch, según la cual el artista "[...] es un 'sabio / filósofo / artesano' que entrega a la sociedad el 'resultados objetivos de su trabajo'."²⁶ Esta definición atribuye al artista unas cualidades intelectuales superiores e incluso chamánicas, pero que no se apartan de la idea de un hacer práctico, es decir, de una manualidad o *fazere*.

De acuerdo con el pensamiento de Ramírez el artista es el personaje clave. Lógicamente, sin él no tienen sentido las demás tareas dentro del universo del arte. Con frecuencia, el artista está bastante alejado del medio sociocultural en el que vive: considera que tiene una profesión

²⁵ Todo lo relacionado con el agente artista puede extenderse en cierta manera a su(s) asistente(s). Esta categoría de profesionales tiene gran importancia en la producción artística y es una fuente privilegiada para la comprensión de propuestas artísticas referentes a artistas que ya no están vivos. En esta tesis se exploró la experiencia de Fernando Sant'Anna, asistente de Tunga, quien colaboró en todas las discusiones sobre la conservación de las obras del artista y en los montajes de exposiciones de sus obras. Vale la pena señalar, sin embargo, que esta categoría de agente, dada su importancia, merecería una mayor inversión en investigación, en otras tesis y artículos doctorales, por ejemplo.

²⁶ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (São Paulo: Martins Fontes, 2009). p. 147

diferente, arriesgada, y cree en su talento; además, su estado de ánimo cambia con frecuencia entre la impotencia amarga y la satisfacción exultante. Ramírez habla del vasto conocimiento que se tiene de los artistas exitosos, pero dice que de los que aún no han alcanzado la fama no se sabe prácticamente nada, pues la historia del arte y de los artistas es una historia de vencedores. De acuerdo con el autor, el artista en general aspira a alcanzar cuatro objetivos en su carrera, a saber: reconocimiento por parte de la crítica especializada; reconocimiento póstumo; fama y popularidad; y dinero y poder. En su análisis, Ramírez muestra un mayor interés por la forma en que se desarrolla la trayectoria artística en la búsqueda del éxito, en cómo los artistas pasaron por los diversos filtros impuestos por el sistema del arte para alcanzar la tan deseada gloria. El autor deja claro que el ascenso del artista a lugares de reconocimiento y prestigio está intermediado por un conjunto de relaciones, acuerdos y tratos con agentes poseedores de gran prestigio y legitimidad dentro del mundo del arte, y que generalmente ocupan puestos de importancia en instituciones también poderosas, como el museo. En su análisis de los artistas, Ramírez parece estar más preocupado por el aspecto comportamental de este "espécimen."

Otra visión a ser cotejada es la del artista Ricardo Basbaum,²⁷ para quien ese agente es visto más como una categoría, desde el punto de vista de la actividad social. En una entrevista para el proyecto "Conversaciones filosóficas,"²⁸ Basbaum habla sobre el papel del artista en el campo del arte a partir de su propia experiencia. Comienza su entrevista con una provocación, diciendo que el término "arte" ha sido aceptado, rechazado y dotado de un nuevo significado

²⁷ Ricardo Roelaw Basbaum (São Paulo, São Paulo, 1961). Artista multimedia, profesor, curador, crítico. En 1994 obtiene el título de *master of arts in fine arts* en el Goldsmith's College, University of London, Inglaterra. Termina su master en comunicación y cultura en la UFRJ en 1996. Entre 1999 y 2003, coordina AGORA - Agência de Organismos Artísticos. Es profesor del Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10662/ricardo-basbaum>. acceso en 6 de abril de 2021.

²⁸ Ricardo Basbaum, *Arte Conceitual: Do diagrama à performance, das linhas de sonoridades ao artista-etc: arte conceitual como contra-arte e como arte-guerrilha, da arte conceitual ao bioconceitualismo.*, Video, Conversaciones filosóficas con Caio Sauto (Rio de Janeiro, 2020), https://www.youtube.com/watch?v=4K5eXTlp5Ik&fbclid=IwAR0vvZt5ZBXpt3cAFE_1YSRjVwnMXgUYefOrL4I2ycPFaVUkhNdPA66zRso. acceso en: 9 de julio de 2020.

todo el tiempo a lo largo de las corrientes experimentales de los siglos XX y XXI, admitiendo que es una palabra polisémica.

[...] a palavra arte e a palavra artista em si não trazem significado nenhum quase, praticamente falando. Eles são apenas, e nós poderíamos dizer, que são elementos de um pertencimento estrutural ao um certo tipo de sociedade, a um certo tipo de dinâmica de convivibilidade coletiva.²⁹

Basbaum relata una transformación en el campo del arte, en especial en el mercado del arte, debido a una nueva economía que se ha vuelto hegemónica a nivel mundial desde el final del siglo XX, la llamada economía neoliberal. Según él, el artista era el generador de todas las actividades que rodeaban su práctica – algo que cambió para satisfacer la necesidad de un mercado más "profesionalizado," por la gran competitividad – y que cada vez necesitaba más publicidad y difusión, de recursos financieros para exhibición, entre otros estímulos. Esto promovió la aparición de un número considerable de profesionales que orbitaban alrededor del artista, como si fueran "entrenadores, *coaches*, para asuntos generales," como la productora, que es la persona jurídica de una exposición, así como la galería que representa al artista,³⁰ ya que él, como persona física, tiene prohibido legalmente realizar determinadas acciones. Estos profesionales buscan recursos económicos en convocatorias de ayudas a la cultura, patrocinios para grandes exposiciones y eventos, e invitan a críticos de arte y curadores de renombre a participar en el proceso de selección de premios, entre otros frentes. De esta forma, el artista

²⁹ T.A.: "[...] la palabra arte y la palabra artista en sí mismas no tienen casi ningún significado, prácticamente. Sólo son, y el agente podría decir, que son elementos de una pertenencia a un cierto tipo de sociedad, a un cierto tipo de dinámica de convivencia colectiva." Basbaum.

³⁰ El libro de Joan Morey "Herramientas de profesionalización para artistas" es un buen ejemplo de como el mercado del arte coloca al artista como un engranaje mas que pertenece al mecanismo de ese mercado; incluso muchas ilustraciones del libro son sobre motores y engranajes. Es una especie de Manual de aquello que el artista que quiere vivir del arte necesita saber para alcanzar el éxito en su carrera. Es impresionante como es pertinente la reflexión de Basbaum cuando describe el mercado del arte como cristalizado y que al artista le resulta muy difícil permeabilizarlo. El libro de Morey refleja exactamente esa institución cristalizada, impermeable, repleta de "dueños de tierras" que defienden a toda costa su reserva de mercado. El artista se ha convertido, por este mercado del arte, en un mero fabricante de objetos de consumo para las élites, "*La figura del artista se define como un 'productor' de obras o proyectos con medios para su ejecución y con capacidad para gestionar dichas producciones.*", acceso en: 10 julio de 2020, <<http://www.culturaydeporte.gob.es/gl/cultura/promociondelarte/encuentros-talleres-ant/herramientas-profesionalizacion-artistas.html>>.

para insertarse en esta economía del arte, renuncia a las actividades y competencias de su *métier* y se ve obligado a delegarlas en terceros, que se insertan en el mercado del arte y que, cuando se sienten amenazados por la competencia – a veces del propio artista – realizan comentarios descalificadores, cuando, por ejemplo, el artista intenta moverse de forma más fluida y autónoma por otros campos artísticos.³¹ Para Basbaum,

O artista, de 30 ou 40 anos atrás, em relação à geração 80, nenhum desses personagens [agentes] estaria delineado dessa maneira. O próprio artista era percebido como alguém que geria o seu processo como um curador, era alguém que era responsável por questões ditas crítico-teóricas do seu trabalho, que é o trabalho do crítico. De repente, a partir dos anos 90, parecia que nós éramos forçados a trabalhar dentro do seu campo de ação, o curador no seu campo de ação e o crítico no seu campo de ação. Essa espécie de reserva de mercado, me parece que o artista é deslocado para o lugar de um mero produtor de obras de arte, vamos dizer assim, delegando outras responsabilidades da sua prática para esses outros profissionais. Desta maneira, enfraquecendo o seu papel e diminuindo a responsabilidade sobre sua própria prática.³²

Obsérvese, sin embargo, que

[o] artista na contemporaneidade já não é entendido e visto como um ser excepcional com o qual não se poderia comparar, ele é um homem como os outros; as obras de arte – as proposições artísticas – podem ser pensadas para serem executadas por qualquer um em qualquer momento; o artista é o articulador – o propositor –, não é obrigatoriamente o executor. Com a proximidade das realidades vividas pelos indivíduos, a arte cria esse simulacro de envolvimento que suspende, mesmo que por apenas alguns instantes, a realidade cotidiana, levando a experimentação para o campo do simbólico que parte de uma outra realidade, a da ficção, ainda que muitos artistas trabalhem outros aspectos mais tradicionais. Em uma analogia, é como se o fruidor fosse o espectador, ator e diretor do filme que lhe é proposto e apresentado pelo artista.³³

³¹ En conversación con el artista, crítico y conservador (-restaurador) Claudio Valério Teixeira en su taller en Niterói, Teixeira mencionó de como existía una presión en el medio del arte, y esta claro también en el mercado del arte, de clasificar de manera forzosa y antinatural al artista en una única categoría artística. El asunto de esa conversación en concreto era Burle Marx; se trataba de una visita técnica en su finca, que se convertiría después de su muerte en un espacio de interés cultural y protegido por el Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico – IPHAN. Teixeira usó como ejemplo el caso del amigo artista, el cual era comúnmente reconocido como uno de los mayores paisajistas y sin embargo se ignoraba casi totalmente su producción como artista pintor, escultor, diseñador de joyas, entre otros. Teixeira afirmó que Burle, como él lo llamaba, fue uno de los mayores pintores modernos que él conoció en su vida. Con ocasión de esta visita a la finca de Burle Marx, el decía "mira esas pinturas Humberto, que calidad estética, que pintor tan moderno." Niterói, 2012.

³² T.A.: "El artista, hace 30 o 40 años, en relación con la generación de los 80, ninguno de estos personajes (agentes) se perfilaría de esta manera. El propio artista era percibido como alguien que gestionaba su proceso como un curador, era alguien que se responsabilizaba de las llamadas cuestiones crítico-teóricas de su obra, que es el trabajo del crítico. De repente, a partir de los años 90, parecía que estábamos obligados a trabajar en su campo de acción, el curador en su campo de acción y el crítico en su campo de acción. Este tipo de reserva de mercado, me parece que desplaza al artista al lugar de mero productor de obras de arte, digámoslo así, delegando otras responsabilidades de su práctica a estos otros profesionales. De esta manera, debilitando su papel y disminuyendo la responsabilidad sobre su propia práctica." Basbaum, *Arte Conceitual: Do diagrama à performance, das linhas de sonoridades ao artista-etc: arte conceitual como contra-arte e como arte-guerrilha, da arte conceitual ao bioconceitualismo*, acceso en: 9 de julio de 2020.

³³ T.A.: "[el] artista en la contemporaneidad ya no es entendido y visto como un ser excepcional con el que no se puede comparar, es un hombre como los demás; las obras de arte -las proposiciones artísticas- pueden ser pensadas

Es decir, conforme a lo expuesto, los términos "arte" y "artista" están en constante cambio, así como la actividad del artista, que cambia debido a las oscilaciones socioeconómicas y su lucha a favor de una "descristalización" del sistema del arte. Por esta razón, la conclusión más sólida que se puede traer para esta investigación, en cuanto al análisis de este agente, es el reconocimiento de que los artistas producen obras de arte.³⁴ Es un agente más del sistema del arte, aunque su existencia es condición para la existencia del arte.

1.1.3 El conservador

La definición del término "conservador" aquí es la del agente responsable de la conservación de las obras de arte, que actúa en la conservación preventiva (o ambiental), en la conservación curativa (o directa) y en la restauración.³⁵ Estas son las tres instancias que están bajo el paraguas del concepto del término "conservación." Es decir, todas las acciones que involucran la preservación de obras de arte están bajo la responsabilidad de este agente, ya que es el poseedor de los instrumentos teórico-prácticos necesarios para realizar estas acciones. El término "conservador," así definido, también justifica su grafía por la equivalencia de significado entre las formas y usos en portugués e inglés, es decir, la equivalencia entre

para ser ejecutadas por cualquiera en cualquier momento; el artista es el articulador -el proponente-, no necesariamente el ejecutor. Con la proximidad de las realidades vividas por los individuos, el arte crea ese simulacro de implicación que suspende, aunque sea por unos instantes, la realidad cotidiana, llevando la experimentación al terreno de lo simbólico, que parte de otra realidad, la de la ficción, aunque muchos artistas trabajen otros aspectos más tradicionales. En una analogía, es como si el público fuera el espectador, actor y director de la película propuesta y presentada por el artista." Humberto Farias de Carvalho, "Uma Metodologia para Conservação e Restauo de Arte Contemporânea." (Rio de Janeiro, Brasil, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, 2009). p. 13.

³⁴ La obra de arte aquí no significa lo mismo que los objetos de arte. La obra de arte aquí se refiere a toda producción artística, ya sea, de alguna manera, material o inmaterial. Es decir, una obra puede ser un objeto como un cuadro, una performance o una acción.

³⁵ Esa definición de conservación preventiva (o ambiental), conservación curativa (o directa) y restauración se encuentra en el libro de Salvador Muñoz Viñas y se asemeja bastante a la definición de conservación del ICOM. Salvador Muñoz Viñas, *Teoría contemporánea de la Restauración* (Madrid: Editorial Síntesis, S. A., 2003). p. 17-24 y Instituto Internacional de Museos - ICOM (*International Council of Museums*), abarca todas las actividades en este campo. Por lo tanto, tendrá un carácter de exhaustividad e inclusión. Definición de conservación: "Conservación: son todas las medidas y acciones que tienen como objetivo salvaguardar el patrimonio cultural tangible, garantizando su accesibilidad para las generaciones presentes y futuras. **La conservación incluye la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración.** Todas las medidas y acciones deben respetar el significado y las propiedades físicas del elemento del patrimonio cultural." (nuestro énfasis), acceso en: 9 de marzo de 2018, <<http://www.icom-cc.org/242/about-icom-cc/what-is-conservation/>>.

"conservador" en portugués y *conservator* en inglés.³⁶ Siguiendo esta idea, se puede usar el mismo significado para "curador" y *curator*.

Para que no queden dudas, conviene aclarar que el término "conservador" se utiliza aquí como equivalente a la expresión española conservador-restaurador,³⁷ y el término "curador" para *conservador*, y "curador independiente" como comisario.³⁸ Entendida la conservación como ese gran paraguas que cubre la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración,³⁹ esto implica, de forma general, que es el conservador quien desempeña todas estas actividades, aunque pueda trabajar con apoyos específicos, de forma más especializada. Así, aunque exista la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración, todas estas actividades orbitan en el horizonte de las actividades del conservador.⁴⁰ En esta

³⁶ En el libro de Barbara Appelbaum, *Methodology of Conservation Treatment*, libro traducido al portugués en 2021, la traducción del término *conservator* a conservador contribuye a la comprensión de que la idea de conservador abarca la conservación preventiva y curativa, así como la restauración. El texto trata al profesional de la conservación como un conservador, la traducción respetó esa postura y no la tradujo al término conservador-restaurador como se usa habitualmente en Brasil, in Barbara Appelbaum, *Methodology of Conservation Treatment*, trad. Karina Schöder, 1. ed. (Porto Alegre: Mariana Gaelzer Wertheimer, 2017., 2021).

³⁷ Conservador-restaurador: personal de museo o personal independiente competente que se encarga desde el punto de vista técnico del examen, la protección, la conservación y la restauración de un bien cultural, in Boylan e Museums Association, *Running a Museum*. p. 207. Susan Corr et al., *Competencias Necesarias para Acceder a la Profesión de Conservador-Restaurador*, trad. Lemercier, E.C.C.O. European Confederation of Conservator-Restorers' Organization A.I.S.B.L. (Belgium, 2011), <http://www.ecco-eu.org>.

³⁸ Los organigramas sectoriales tanto del Instituto Valenciano de Arte Moderna - IVAM como del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía utilizan dos términos **conservación** (= **curaduría** para esta tesis) y **restauración** (= **conservador** para esta tesis), acceso en 9 de marzo de 2021, <<https://www.ivam.es/es/equipo-del-museo/>> y <<https://www.museoreinasofia.es/museo/equipo>>.

³⁹ Muñoz Viñas, *Teoría contemporánea de la Restauración*. p. 17-24

⁴⁰ Un ejemplo de actividad realizada por un conservador se puede evidenciar cuando el profesional es llamado a tratar una obra de arte en la casa de un coleccionista o en una galería. En el caso de la ciudad de Río de Janeiro, uno de los problemas que normalmente afectan las obras es el ataque de hongos, debido al clima de la ciudad, que es favorable a la proliferación de este microorganismo. No basta con tratar la obra quitando las manchas y tratando la superficie pictórica con alguna resina de bajo peso molecular (tipo Regalrez 1094) para igualar la saturación de los colores afectados (en este caso se trata de **restauración** - es el conjunto de actividades materiales, o de procesos técnicos, destinados a mejorar la eficacia simbólica e historiográfica de los objetos de Restauración actuando sobre los materiales que los componen.) El conservador también necesitaba tensar el soporte debido a la alta humedad relativa del aire que favorecía el hinchamiento del soporte textil, así como su encolado, por la absorción de humedad, lo que provocaba el aumento de la dimensión de la obra y producía un efecto no deseado de abombamiento del soporte (en este caso **conservación directa o curativa** - es el conjunto de actividades materiales destinados a garantizar la pervivencia de los objetos simbólicos e historiográficos, actuando directamente sobre los materiales que los componen sin alterar su capacidad simbólica). La pregunta del cliente es: '¿volveré a tener este problema? ¿Se puede tomar alguna medida para evitar el problema? El conservador sugerirá una especie de filtro en las ventanas, una reducción de la humedad relativa del aire, visitas periódicas para higienizar los alrededores de la obra y utilizar alguna supervisión de las condiciones ambientales atmosféricas (aquí se trata de

investigación, que trabaja con la idea de un "conservador como gestor," como "gestor" se entiende al agente conservador que tiene algún dominio de las diversas actividades circunscritas al entorno del que es responsable de administrar y, por lo tanto, necesita ser mínimamente competente en todas las actividades incluidas bajo el paraguas de la conservación.⁴¹ De esta forma se puede decir, que quien practica la actividad de conservar es un conservador.

El conservador que trabaja en los museos suele estar involucrado en las tareas de mantenimiento de las obras que son expuestas en las galerías, higienizándolas, verificando la iluminación y evaluando si la obra expuesta presenta algún problema.

Cuando se trata de arte contemporáneo, especialmente en los casos de instalaciones u obras interactivas, se hace necesario un seguimiento más cercano y frecuente; por ejemplo, cuando una instalación necesita de reposición de elementos, como el pan de la obra de Artur Barrio "*Nocturnos*" (Ilustración 1); o como el líquido de Coca-Cola en la obra "*Inserções em circuitos ideológicos – projeto Coca-Cola*" (Ilustración 2), de Cildo Meireles. Lo mismo pasa cuando se piensa en una videoinstalación, como por ejemplo, en la obra "*ÃO*" de Tunga (Ilustración 3), en la que la película de 16 milímetros que se proyecta en la sala de exhibición se acaba rompiendo y ha de ser reparada; o cuando el desgaste de la película altera en demasía la imagen, superando el límite de lo aceptable por el artista – caso en el que es necesaria la sustitución de la película del film.

conservación preventiva o ambiental - es el conjunto de actividades destinadas a garantizar la pervivencia de los objetos simbólicos e historiográficos actuando sobre las circunstancias ambientales en las que se conservan.) En otras palabras, el conservador, según la definición del ICOM, actúa en todas las actividades que caen bajo el paraguas de la conservación, aunque no sea un especialista o solo trabaje específicamente en un sector. El conservador tiene en su formación los conocimientos para actuar como conservador y, de ser así, si el problema a resolver está fuera de su dominio de conocimiento, ciertamente orientará la contratación de un especialista en el tema en cuestión.

⁴¹ Para esta tesis, la idea de un conservador como gestor está vinculada al trabajo de un director de proyecto. Se entiende que cada proyecto de conservación necesita un gestor que pueda, a través de su experiencia, gestionar los conflictos, invitar a otros agentes específicos al debate y ajustar las propuestas de tratamiento de conservación.

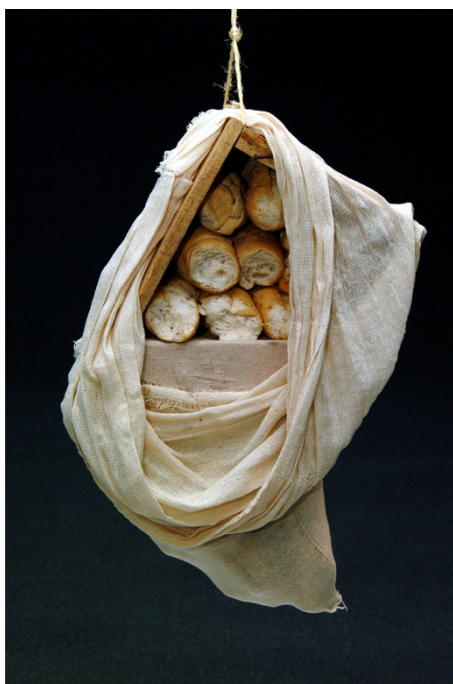


Ilustración 1 - Nocturnos (Transportável) numero 4, 2001, de Artur Barrio. Madera, tejido y panes. Colección João Sattamini, MAC/Niterói. Foto: Paulo Muniz



Ilustración 2 - Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola, 1970, de Cildo Meireles. Botellas, Coca-Cola y pegatinas. Coleção New Museum of Contemporary Art, New York. Fuente: Paulo Herkenhoff, Geraldo Mosquera, y Dan Cameron, Cildo Meireles (São Paulo: CosacNaify, 1999). p. 111



Ilustración 3 – Æo, 1981, Tunga. Videoinstalación en película de 16mm con banda sonora en repetición contínua de parte de la canción Night and Day, de Frank Sinatra. INHOTIM. Foto: Daniel Mansur.

Otra actividad habitual de los conservadores es recibir obras de otros museos o colecciones privadas para la realización de exposiciones. En este caso, los conservadores

trabajan junto a los *couriers*⁴² que acompañan las obras venidas de sus instituciones, realizando la revisión de los laudos de los *condition report*,⁴³ así como auxiliando en el montaje cuando sea necesario. Asimismo, los conservadores actúan como *couriers*, llevando obras de sus instituciones en préstamo a otros espacios expositivos seleccionados: museos, galerías de arte, bienales y otros.

Actualmente, es más frecuente que los conservadores sean invitados a evaluar las obras de arte en el momento de la adquisición de las mismas, verificando el estado de conservación de la obra, con el fin de informar a los responsables de la adquisición sobre el estado real de la pieza. Esta valoración es fundamental para saber si será necesario invertir recursos financieros en tratamientos de conservación de la obra, pudiendo incluso influir en la decisión de adquisición (ya que, si la obra se encuentra en un estado avanzado de deterioro, o si ha sufrido demasiadas intervenciones de conservación, es posible que la institución ya no esté interesada en ellas).

Durante la investigación sobre los agentes, se verificó que, en la bibliografía sobre el mercado del arte, sistema del arte, historia del arte, curaduría, crítica de arte e incluso en los documentos sobre museos, no aparece la figura del conservador como agente debidamente integrado en este sistema.⁴⁴ En algunos pocos casos aparece una rápida definición, en concreto en la bibliografía referente a los museos y la museología;⁴⁵ además de en las publicaciones

⁴² El *courier* es una actividad que generalmente realiza el conservador de la institución, sin embargo, es común que el curador y el museólogo también realicen esta tarea. El trabajo de los *couriers* es realizar el laudo del estado de conservación de las obras que va a salir del museo, acompañar el embalaje y colocación en la caja junto al responsable del museo que va a recibirla, realizar las observaciones pertinentes al informe que acompaña la obra después del viaje en compañía del responsable del museo e acompañar el montaje de la obra de acuerdo a lo acordado entre las instituciones. En España el término utilizado para *courier* es correo.

⁴³ *Condition report*, en castellano son los informes utilizados para los tramites de transporte y para las empresas aseguradoras sobre las condiciones de las obras durante prestamos.

⁴⁴ Bibliografía, *Arte e mercado de arte no Brasil; Coleccionar arte contemporâneo; El sistema del arte em España; Ecosistema y explosión de las artes; O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias; Arte como investimento; Manual do mercado de arte; El tiburón de 12 millones de dólares; O valor da obra de arte*; entre outros.

⁴⁵ Tadeu Chiarelli en entrevista para el capítulo "*Transporte de Valores*," es preguntado sobre "¿Cuál es el papel de la comunidad académica en su relación con un museo de arte contemporáneo? ¿Existe esa integración o todavía

específicas de conservación. Esta ausencia nos lleva a reflexionar sobre por qué este agente, el conservador, no aparece en tales contextos, ya que para que las obras de arte sigan existiendo son necesarios tratamientos de conservación.

El profesor James Beck,⁴⁶ en su libro, en colaboración con Michel Daley, *La restauración de obras de arte: negocio, cultura, controversia y escándalo*, dice que su experiencia en el mundo de la conservación le causó espanto e insatisfacción. Reconoce su negligencia en relación a un tema tan próximo a las obras de arte y expone el entendimiento predominante entre los estudiosos del campo del arte, afirmando que no hay preocupación ni interés, por parte de historiadores y críticos de arte, por el tema de la conservación en general.⁴⁷

El autor critica las conservaciones llevadas a cabo y que transformaron abruptamente la imagen

se está construyendo? Su respuesta a estas preguntas fue: "Existe también intercambio entre algunos docentes del museo y otros profesores de la Universidad de São Paulo, con el objetivo de trabajar juntos, especialmente en el análisis material de las obras, orientados a la conservación y restauración.", in Alain Quemín, Ana Leticia Fialho, y Angélica Moraes, *O valor da obra de arte* (São Paulo: Metalivros, 2014). p. 149.

⁴⁶ James Beck, fue profesor de Historia del Arte en la Universidad de Columbia (EUA), donde ha enseñado durante treinta años. Fue especialista en arte del Renacimiento italiano y destacado experto en la obra de Jacopo della Quercia. Beck fué uno de los líderes del movimiento que se opone a la restauración indiscriminada, abusiva y radical de obras de arte y fue, asimismo, fundador y director de ArtWatch International, cuya finalidad es la protección de las obras de arte en general, in Carlota Santabárbara Morera, "Difusión y repercusión de la teoría de la restauración de Cesare Brandi", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 49 (2018): 285–303, <https://doi.org/DOI: http://dx.doi.org/10.30827/caug.v49i0.7777>. p. 291.

⁴⁷ Una observación relevante, que atañe a la situación de desconocimiento sobre la materialidad de los objetos de arte, que no se desvincula del análisis histórico-crítico, se encuentra en un pasaje relacionado con la biografía de Clement Greenberg. En el primer capítulo, "*Icarus in the art work*", la autora de su biografía presenta una discusión en torno a la obra de David Smith, de la que se encargó Greenberg tras la muerte del artista. En cuanto a la conservación de la obra, Greenberg toma la decisión de dejar que la superficie pictórica de la obra escultórica de Smith se deteriore para que el material de la escultura de hierro quede expuesto. Esta actitud del crítico encontró resistencia por parte de otros artistas contemporáneos, de los críticos de arte y, en particular, del fotógrafo que siguió el trabajo de David Smith. El artista, según cuenta el fotógrafo Dan Budnik, presentaba sus esculturas con una pintura automotriz muy brillante, ya que quería una superficie similar a la de los automóviles Mercedes-Benz. Desde el punto de vista de la conservación, se cree que tal superficie deseada por el artista debería permanecer como él la quería. La visión de Greenberg era contraria al tratamiento de conservación, para él aquellos objetos eran como esculturas griegas que, estuvieron originariamente pintadas, y lo que podemos apreciar hoy em día es una superficie desprovista de la capa pictórica, solo el mármol, exponiendo el material de soporte. Este pasaje deja claro que las relaciones intrínsecas entre el material y la proposición conceptual artística no eran preocupaciones de Greenberg. Se percibe que su discurso queda centrado en la imagen, en la apariencia que le gustaba y en su interpretación, ignorando el papel que juegan los materiales y sus especificidades. En conversaciones con el profesor Guilherme Bueno, el dice que "ambos [la imagen y la materia] están contribuyendo decisivamente a la creación de la forma, cuyas posibilidades plantean cuestiones que son centrales incluso para la Historia del Arte. Además, es necesario recordar que, si bien se trabaja con formas visuales, el Arte no es sólo un problema de imagen, siendo algo mucho más complejo para ser abordado de manera restringida y exclusiva a través de los parámetros de la Historia del Arte." Sobre esta nota de la biografía de Greenberg ver, Humberto Farias de Carvalho, "Uma Metodologia para Conservação e Restauo de Arte Contemporânea." (Rio de Janeiro, Brasil, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, 2009). p. 23.

de las obras (por no decir que las comprometían) como objetos de experiencia estética. Cita el caso de la escultura de Jacopo della Quercia y los frescos de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina. Su ataque a los conservadores se centra en la acción – sin cualificación, según él – llevada a cabo por pequeños grupos que controlan la conservación de las obras más importantes de la historia de la humanidad. Otra queja se refiere a la existencia de un *establishment* de la conservación que controla los tratamientos, con inversiones de empresas que elaboran productos específicos para conservación, en el cual no existe transparencia en la información sobre la composición de estos productos. Por último, denuncia la ausencia de un órgano internacional de clase, que oriente las actividades de los conservadores. El autor alega que el gran problema de la conservación hoy es la enseñanza, que pone mucho énfasis en las cuestiones científicas, en detrimento de las artísticas.⁴⁸ A continuación, alguna de sus críticas:

Estas dos restauradoras y, me atrevería a decir, cientos más, junto con solícitos superintendentes de bellas artes y su personal respectivo, ilustran la validez esencial de la aguda reflexión de Cesare Brandi cuando dijo que la restauración es, en definitiva, crítica. (¿Cómo podemos delegar esta función en científicos y técnicos que de hecho pertenecen a otra profesión?).⁴⁹

Se cree que la falta de conocimiento de los conservadores sobre arte en general debilita a la categoría y puede llevar a decisiones equivocadas; sin embargo, es importante enfatizar que los conservadores "consultores,"⁵⁰ por el hecho de estar en esa posición, gozan de un gran conocimiento histórico-artístico, científicos y técnico entre otros.⁵¹

⁴⁸ "Desde el fin de la segunda guerra mundial se ha producido un cambio radical en esa situación más bien confusa. Los restauradores [conservadores] ya no estudian arte y luego se dedican a la restauración [conservación], sino que son preparados como especialistas desde un principio. Estudian informática, química, física, un poco de historia del arte y rudimentos de dibujo y pintura. Llamados ahora especialistas en conservación, aprenden a usar herramientas de diagnóstico, las diversas técnicas de verificación fotográfica y la estructura de los colores. Pero no tienen formación de artista ni están atentos, como éstos, a los aspectos estéticos que interesaron al creador, cuya obra esta tratando. Excelentes técnicos, los nuevos restauradores [conservadores] tienen en muchos casos poca sensibilidad y nula experiencia sobre cómo ha nacido una obra", in Beck, *La restauración de obras de arte*. p. 182.

⁴⁹ Beck. p. 217.

⁵⁰ Conservadores que cuentan con gran experiencia en el campo de la conservación, largos años de ejercicio, así como de docencia, que tienen experiencia en proyectos de gran dificultad técnica y generalmente con obras de grandes dimensiones, estos profesionales son llamados a ofrecer asesoría o a coordinar proyectos de gran dificultad de ejecución.

⁵¹ Algunos nombres ilustran muy bien lo que el autor llama de conservador "consultor," nombres como John Brealey, Mark Leonard y Andrea Rothe (Estados Unidos da América); Claudio Valério Teixeira, Edson Motta y Edson Motta Jr. (Brasil); Nestor Barrio, Pino Monkes y Alejandro Bustillo (Argentina); Rocio Bruquetas, Ana

Lo que Beck sugiere como alternativa para mejorar los resultados de los tratamientos de conservación, específicamente en las obras de arte, es que sean guiados por un historiador del arte; en otras palabras, que los conservadores solo sigan las pautas dictadas por los historiadores del arte. En ese sentido que indica Beck, el crítico Giulio Carlo Argan sugiere esa orientación cuando dice que "[...] la dirección de las operaciones de restauración [conservación] debe caber en exclusiva al historiador del arte, como la única persona que está en condiciones de juzgar la autenticidad de un tema figurativo como un hecho histórico."⁵² Y no son solo los historiadores y críticos del arte quienes reivindican esta posición: el teórico de la conservación más famoso, Cesare Brandi, sigue esta posición y la defiende en su *Teoría de la Restauración* así como en otros textos de su autoría. Algunos pasajes son muy clarificadores sobre su posición, como: "Será la propia obra, cuidadosamente investigada con sensibilidad histórico-crítica y competencia técnica, la que sugiera al restaurador [conservador] el camino más correcto a ser emprendido,"⁵³ es decir, el conservador ejecutará el trabajo de conservación orientado por un historiador del arte que posea una visión crítica y sensible sobre la obra de arte. En el texto *The impact of Paul Philippot on the theory and history of conservation/restoration*, de Joyce Stoner y Muriel Verbeeck-Boutin, se pueden encontrar algunas objeciones de Philippot sobre como Brandi entendía la posición del conservador:

Brandi mentions critical *judgment* as the process of the work of art's "recognition." For the Italian, this is an intellectual process, considered to be the province of the art historian. According to him, material restoration is a practical activity which closely ensues from it, but is clearly distinct from it. In his eyes, the restorer remains an "agent of execution."⁵⁴

Calvo y Arsenio Sánchez Hernamperez (España). Estos profesionales tienen grandes conocimientos artísticos (muchos se han formado como artistas) y también sobre historia del arte, además de las especificidades del oficio de conservación. Se cree que estos conservadores satisfacen las necesidades de conocimiento artístico y conservación exigidas por Beck.

⁵² Giulio Carlo Argan e Fagiolo, *Guia de História da Arte*, 2º ed, Teoria da Arte 8 (Lisboa: Editorial Estampo, 1994). p. 20.

⁵³ Cesare Brandi, *Teoria da restauração*. (Cotia: Ateliê, 2004). p. 13.

⁵⁴ T.A.: "Brandi menciona el juicio crítico como el proceso de "reconocimiento" de la obra de arte. Para el italiano, se trata de un proceso intelectual, considerado competencia del historiador del arte. Según él, la restauración [conservación] material es una actividad práctica que se deriva estrechamente de ella, pero que es claramente distinta. A sus ojos, el restaurador sigue siendo un "agente de ejecución." J.H. Stoner e Verbeeck-Boutin M., "The impact of Paul Philippot on the theory and history of conservation/restoration.", *COM-CC 18th Triennial*

Philippot se posiciona contundentemente contra Brandi, argumentando que "el restaurador [conservador] no es una herramienta,"⁵⁵ es decir, el no considera al conservador como un mero utensilio para ser usado por el historiador del arte. Sin embargo, Salvador Muñoz Viñas muestra otra cara de cómo, en el contexto de la conservación, el científico es considerado el agente que decide qué hacer en el tratamiento de conservación y el conservador es solo un ejecutor:

As the expertise required to discuss conservation decisions is restricted to scientists, the conservator's role in conservation may also be dramatically reduced. Given that science leaves little room for choices and is only discussable by scientists, and since most conservator are not scientists, conservators might be thought of as more operators implementing the decisions that others have made over them.⁵⁶

No obstante, según Beck, este sería el gran problema que enfrentan los tratamientos de conservación "¿Cómo podemos delegar esta función en científicos y técnicos que de hecho pertenecen a otra profesión?"⁵⁷ ¿Cómo permitir que el conservador sea el responsable por las decisiones de conservación? El conservador, de acuerdo a varios autores,⁵⁸ es únicamente el ejecutor de acciones objetivas que son decididas en ocasiones por un historiador y crítico, y en otras ocasiones por un científico procedente de otras áreas del saber pero que son ajenas al arte.

Por otro lado, Philippot reivindica la autonomía del conservador, sugiriendo que, en los programas de enseñanza el conservador debe ser orientado para actuar dentro del contexto "*histórico crítico*," en el cual el conservador asuma las riendas de las decisiones de conservación, basadas en la suma de su conocimiento histórico-crítico, así como con los

Conference Preprints, Copenhagen, 4–8 September 2017, ed. J. Bridgland, art. 1908. Paris: International Council of Museums., 2017.

⁵⁵ "The restorer is not a tool." Stoner e M.

⁵⁶ T.A.: "Dado que el conocimiento necesario para discutir las decisiones de conservación está restringido a los científicos, el papel de los conservadores en la conservación también puede reducirse drásticamente. Una vez que la ciencia deja poco espacio para elegir y solo es materia a discutir por los científicos, y que la mayoría de los conservadores no son científicos, los conservadores deberían ser considerados más como operadores que implementan decisiones que otros han tomado por ellos." Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary theory of conservation* (Oxford; Burlington, MA: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005). p. 154.

⁵⁷ Beck, *La restauración de obras de arte*. p. 217

⁵⁸ Como Brandi, Argan, Beck, entre otros.

técnicos-artísticos que son los conocimientos propios de su formación y, por consiguiente, de su práctica. No son conocimientos que orbiten en la formación de científicos e historiadores y críticos, como dice el propio Beck, cuando reconoce la falta de interés y conocimiento sobre el tema por parte de los historiadores del arte.

Es posible encontrar conservadores altamente cualificados que son requeridos para coordinar grandes proyectos de conservación, en los que trabajan sobre las obras a preservar usando su conocimiento histórico y crítico, así como su repertorio de conocimientos específicos y técnicos en el campo de la conservación.⁵⁹

En este sentido, es importante hacer algunas consideraciones sobre la actuación profesional del conservador. En el Encuentro Anual del Instituto Americano de Conservación – AIC de 1986, el Grupo de Libro y Papel propuso un taller de discusión titulado "*The Conservator as Collection Manager: Implications for the Profession, Panel Discussion*."⁶⁰ En este panel, se discutió la tendencia de que cada vez más conservadores experimentados emigraran para áreas de gestión, dejando de lado las actividades prácticas cotidianas y ocupándose con cuestiones de cuño administrativo y gerencial.⁶¹ Uno de los invitados para participar en ese panel de discusión fue el conservador Robert J. Espinosa. En la preparación de su discurso, Espinosa buscó en áreas relacionadas con la conservación referencias que

⁵⁹ En conversaciones con el profesor Edson Motta Jr., cita un pasaje con una profesora del curso de Historia del Arte de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro. "En un determinado cuadro del artista Rafael Frederico, que era un retrato masculino, la figura representada perdió las veladuras en la zona del cuello, muy probablemente en una limpieza (remoción del barniz). Esta pérdida proyectaba el mentón a lo largo del cuello, perjudicando la experiencia visual que confería profundidad y volumen. ¡La forma estaba afectada por un daño! La reposición de la veladura era pertinente para que la anatomía de la figura volviera a la normalidad, estaría armonizando la forma y restaurando la imagen. La profesora, después de escuchar atentamente las explicaciones sobre el problema que afectó la visualidad del cuadro, dijo: 'necesitamos que personas como usted reconozcan estos problemas que los historiadores y los críticos no conseguimos ver.' 'Es decir, es necesario alguien que sepa reconocer los daños, que sepa mirar los cuadros.'"

⁶⁰ T.A.: "El conservador como gestor de colecciones: Implicaciones para la profesión, Panel Discusión."

⁶¹ T.A.: "Estas actividades incluyen la investigación, la monitorización del medio ambiente, la renovación de las instalaciones físicas, las exposiciones, los préstamos, las adquisiciones, la formación del personal, la recaudación de fondos, la elaboración de presupuestos, etc. Este paso del taller a la gestión ha planteado una serie de cuestiones.", in The Book and Paper Group, ANNUAL. Volume five, 1986. AIC – The American Institute for Conservation, acceso en 10 de julio de 2021, <<https://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v05/bp05-22.html>>.

podieran ayudarle a esclarecer por qué se estaba produciendo este cambio. Las encontró en el libro *Novations: Strategies for Career Management*,⁶² que abordaba el tema por medio de una investigación sobre carreras profesionales en corporaciones. La base de la investigación consistía en examinar como los profesionales más experimentados eran naturalmente encaminados para cargos administrativos de mayor responsabilidad y como ese cambio contribuía significativamente a mejorar la gestión de las corporaciones. Llevando este modelo a las discusiones en el campo de la conservación, Espinosa se dio cuenta de que esta situación se configuraba de la misma manera en el contexto de la conservación de colecciones, en el que los conservadores más experimentados también emigraban con frecuencia a cargos de gestión. El autor dice que este cambio no siempre se produce debido a un deseo de los conservadores, aunque conlleva ciertos beneficios como el prestigio y el poder, ya que los conservadores no habían recibido formación para ocupar estos cargos y, en general, apreciaban la actividad que desarrollaban y alrededor de la cual construyeron sus carreras – una actividad de taller, según él. El punto clave que trae Espinosa, de acuerdo con la información del libro *Novations: Strategies for Career Management*, es la comprensión de la existencia de las etapas por las que puede pasar un conservador a lo largo de su carrera.

In the preface to this book an engineer summarized the four stages in the following terms. In stage one, he says, the inexperienced professional has a set of "tools" or techniques in their repertoire and, whether they realize it or not, they look for problems where they can apply those tools. In stage two, professionals begin to be genuinely helpful when they start to listen to the client and focus on the solution to the client's problem, using whatever tools are needed. In stage three, professionals become even more helpful when they learn to help clients explore whether or not they are working on the right problem. And in stage four, the most effective professionals are those who are broad enough in their thinking to question whether or not the right system is being addressed.⁶³

⁶² Robert J Espinosa, "The Conservator as Collection Manager: Implications for the Profession, Panel Discussion", org. Elizabeth Kaiser Schulte, *American Institute of Conservation, The Book and Paper Group Annual Volume five* (1986): 177–94, <http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v05/bp05-24.html>.

⁶³ T.A.: "En el prefacio de este libro, un ingeniero resumió las cuatro etapas en los siguientes términos. En la primera etapa, dice, el profesional sin experiencia tiene un conjunto de "herramientas" o técnicas en su repertorio y, se dé cuenta o no, busca problemas en los que pueda aplicar esas herramientas. En la segunda etapa, los profesionales empiezan a ser realmente útiles cuando comienzan a escuchar al cliente y se centran en la solución del problema del cliente, utilizando las herramientas que sean necesarias. En la tercera etapa, los profesionales se vuelven aún más útiles cuando aprenden a ayudar a los clientes a explorar si están trabajando o no en el problema correcto. Y en la cuarta etapa, los profesionales más eficaces son los que tienen un pensamiento lo suficientemente

Otro autor que presenta este tipo de categorización es Jonathan Ashley-Smith,⁶⁴ en el artículo *Losing the edge: the risk of a decline in practical conservation skills*. En el mismo, Ashley-Smith presenta una tabla del *The Institute of Conservation – Icon Professional Accreditation of Conservator-Restorers (PACR)*,⁶⁵ en el que, muy próximas a las categorías que presenta Espinoza, aparecen las categorías de novato, principiante, competente, diestro y especialista. Es interesante resaltar que la decisión del profesional de permanecer en la primera o segunda etapa de estas categorizaciones de ninguna manera supone una descalificación: es honesta y legítima la elección de lo que él quiere hacer como profesional, que solo corresponde al propio conservador. Como en todas las actividades, algunos profesionales tienen la voluntad de seguir invirtiendo en su carrera para alcanzar nuevas etapas, lo que no quiere decir que el profesional que esté en una segunda etapa pueda seguir invirtiendo en su cualificación, aunque permanece en esa fase. En otras palabras, si un conservador se dedica únicamente a realizar reintegraciones cromáticas en pinturas de caballete, puede adquirir experiencia en ello a través de cursos que mejoren su práctica, sin salir de la fase donde quiere estar. Otros, sin embargo, en número bien menor, harán de todo para cualificarse en subir posiciones, pasando de fase en fase. Cualquiera de esas elecciones es legítima.

Sin embargo, es importante reconocer que los profesionales que adquieren conocimiento – capital simbólico⁶⁶ – son naturalmente aptos para orientar y dirigir

amplio como para cuestionar si se está abordando el sistema correcto o no." Robert J Espinosa, "The Conservator as Collection Manager: Implications for the Profession, Panel Discussion", org. Elizabeth Kaiser Schulte, *American Institute of Conservation, The Book and Paper Group Annual* Volume five (1986): 177–194, <<http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v05/bp05-24.html>>.

⁶⁴ T.A.: Jonathan Ashley-Smith estudió química a nivel post-doctoral. Ha trabajado como restaurador de metales en el Victoria and Albert Museum de Londres. Entonces se convirtió en el jefe del departamento de dicho museo durante veinticinco años su primer escrito acerca de la ética de la conservación es de 1982 cuando era joven, in Santabárbara Morera, "Difusión y repercusión de la teoría de la restauración de Cesare Brandi." p. 297.

⁶⁵ Jonathan Ashley-Smith, "Losing the Edge: The Risk of a Decline in Practical Conservation Skills", *Journal of the Institute of Conservation* 39, nº 2 (2 de julio de 2016): 119–32, <https://doi.org/10.1080/19455224.2016.1210015>.

⁶⁶ "El capital simbólico – otro nombre de distinción – no es otra cosa sino el capital, cualquiera que sea su especie, cuando es percibido por un agente dotado de la categoría de percepción resultante de la incorporación de la

procedimientos de conservación, una vez que pasan, según Kant, de la minoría de edad a la mayoría de edad.⁶⁷ No obstante, parece natural que los conservadores que permanecen en lo minoría de edad acepten que los que están en lo mayoría de edad tomen las decisiones por ellos, haciendo su actividad menos compleja.⁶⁸ Por lo general, los profesionales que están en minoría de edad son los de primera y segunda etapa, según la categorización presentada por Espinosa. Las dificultades impuestas por la limitación de conocimiento teórico y crítico, impiden autonomía en la toma de decisiones y, por esa razón, necesitan seguir principios deontológicos o la orientación de profesionales que poseen esa autonomía práctica y teórica. Es necesario que alguien haya pensando por ese profesional, ya sea cuando sigue los mandamientos deontológicos, ya sea cuando sigue la orientación de algún superior en la jerarquía del conocimiento.

Los que optaron por seguir subiendo escalones, llegando a la cuarta fase sugerida por Espinosa, probablemente están en la mayoría de edad. Estos poseen autonomía de pensamiento, que los permite relativizar códigos deontológicos anclados en el pasado, los cuales, en ciertas circunstancias, debido a la limitación de los principios, no atienden las especificidades exigidas por las obras en cuestión.⁶⁹ A diferencia de la minoría de edad, la mayoría de edad requiere

estructura de su distribución, es decir, cuando es conocido y reconocido como algo obvio.", in Pierre Bourdieu, *O poder simbólico*, 5ª ed (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002). p. 145. Y en "Las especies de capital, como los triunfos en un juego, son los poderes que definen las probabilidades de ganar en un campo determinado (de hecho, a cada campo o subcampo le corresponde una especie de capital particular, que tiene lugar como poder y como cosa en un juego en este campo). [...] el capital cultural es el capital social y también el capital simbólico, generalmente llamado prestigio, reputación, fama, etc. que es la forma percibida y reconocida como legítima de las diferentes especies de capital.", in Bourdieu. p. 134-135.

⁶⁷ T.A.: La minoría de edad, para Kant, no es la falta de entendimiento, sino la incapacidad que cada individuo puede tener eventualmente para hacer uso de su propio entendimiento, mientras que la mayoría de edad, a su vez, es la capacidad de hacer uso del propio entendimiento. "*La Minoría de edad es la incapacidad de hacer uso del propio entendimiento sin la orientación de otro.*", in Immanuel Kant, "Resposta à pergunta: o que é o iluminismo." (Lisboa: Edições 70, 1990).

⁶⁸ T.A.: Tener a alguien que piense por ti te sitúa en un lugar de neutralidad y seguridad, "sólo tienes que seguir los consejos del libro de autoayuda", o seguir códigos de conducta ya hechos por alguien que tiene el poder de controlar a los que no están dispuestos a afrontar el esfuerzo y las dificultades del pensamiento. "*Es tan cómodo ser más pequeño.*", in Kant.

⁶⁹ Si consideramos que el arte contemporáneo está en constante transformación, será muy difícil pensar que un código de ética, una conducta basada en preceptos preestablecidos, pueda orientar los procesos de conservación de todas las obras de arte. Una vez que el arte contemporáneo está en constante cambio, el pensamiento ético

dedicación, esfuerzo y coraje para superar las etapas, y esto provoca un cambio conceptual. En la minoría de edad, como alguien generalmente piensa por el profesional, el está en un lugar seguro, hay menos motivos de preocupación, el está centrado en ejecutar de la mejor forma la actividad que su superior le determinó. Por otro lado, quien está en la mayoría de edad, vive con la angustia de la inseguridad en relación a la toma de decisiones. Como su repertorio teórico es amplio, se le presentan muchas posibilidades de elección, son muchas las puertas entre las que decidir por cual es mas adecuado entrar. Con eso, utilizando aquí una frase de un clásico del cine y los cómics, que ilustra bien el peso que puede causar este cambio. "Un gran poder, conlleva una gran responsabilidad,"⁷⁰ entendiendo que esos "grandes poderes" fueron alcanzados a costa de mucho sacrificio y trabajo intelectual.

Respecto a la pregunta formulada al inicio de este subcapítulo, que indagaba sobre la razón por la que la actividad del conservador no aparece en la bibliografía sobre el mercado del arte y sobre los agentes del sistema del arte en general, una posible respuesta puede provenir del propio mercado del arte. En una conversación con el profesor Edson Motta Jr.,⁷¹ se le

acompaña estos cambios, siendo siempre un pensamiento por hacer. Según Lino García Morales, los supuestos deontológicos brandianos no atienden las especificidades del arte contemporáneo, especialmente de las obras de arte de los nuevos medios. ¿Cómo aplicar el principio de original en una obra de arte digital donde toda copia (del código) es original? O el principio de reversibilidad, cuando en la obra de Barrio se sustituye el pan viejo de una semana por pan fresco; ¿y de los soportes híbridos de las obras en los nuevos medios? Para García Morales la reversibilidad en este caso es una falacia. Es decir, difícilmente un programa de reglas preestablecido puede dar respuestas a un universo de prácticas y materiales que cada día crece. Lino García Morales, *Teoría de la conservación evolutiva: Conservación y restauración del arte de los nuevos medios*, Edición: 1 (S.l.: Books on Demand, 2019).

⁷⁰ Esta frase contiene la lección dada al personaje de Peter Parker por su Tío Ben en los cómics de Marvel *Hombre Araña*. La historia fue escrita por Stan Lee en 1962 en el 15º volumen de *Amazing Fantasy*. Parece que esa frase sea objeto de la influencia del pensador francés Voltaire, o de un mensaje parecido que se puede encontrar en la Biblia " [...] a todo aquel a quien se haya dado mucho, mucho se le demandará; y al que mucho se le haya confiado, más se le pedirá." (Lucas 12:48), acceso en: 4 de mayo de 2021, <<https://super.abril.com.br/blog/superblog/frase-da-semana-8220-com-grandes-poderes-vem-grandes-responsabilidades-8221-8211-stan-lee/>>.

⁷¹ Edson Motta Jr. es profesor y conservador de la Universidad Federal do Rio de Janeiro. Juntamente con el colega y amigo, profesor Claudio Valério Teixeira, fue responsable por los trabajos de conservación de los paneles, *Guerra y Paz*, de Candido Portinari, y de las pinturas decorativas del Teatro Municipal de Rio de Janeiro, de autoría del artista Eliseu Visconti. Es licenciado en Historia por la Universidade Federal Fluminense (1978), máster en Historia y Crítica de Arte por la Universidade Federal do Rio de Janeiro (1996), diploma de postgrado en Conservación y Restauración por el Courtauld Institute de la Universidad de Londres (1985) y doctorado en Conservación y Restauración de Patrimonio por la Universitat Politècnica de València (2004). Actualmente es profesor asociado IV en la Universidad Federal de Río de Janeiro. Tiene experiencia en el área de las Artes, con

preguntó sobre por qué en los libros dedicados al coleccionismo de arte, o sobre el sistema del arte, y que buscan identificar a sus agentes, no aparece la figura del conservador.⁷² Motta Jr. considera que el trabajo de conservación es ocultado por los agentes que comercializan las obras de arte; o mejor dicho: no es bueno para su imagen mostrar que las obras que están en su poder han pasado por procedimientos de conservación. Dicho de otra manera, cuando un marchante o galerista va a ofrecer una obra de arte a un potencial comprador, el no quiere decir que la obra ha sido conservada, creyendo que eso puede perjudicar el producto ofrecido en venta. La verdad es que esos agentes van a hacer lo posible para que las obras no tengan apariencia de obras que han pasado por tratamientos de conservación;⁷³ se tiene la impresión de que el deseo del mercado es vender obras que parezcan – si se permite aquí hacer una comparación – con una "balzaquiana virgen."⁷⁴ Es decir, el conservador, cuando se le pide realizar un tratamiento de conservación tiene que realizarlo de tal manera que el resultado sea una obra con apariencia natural, en consonancia con su época, en la que su acción no sea perceptible. La obra presentará

énfasis en la Restauración. Trabaja principalmente en los siguientes temas: restauración de cuadros, arte moderno y arte brasileño, acceso en: 10 de mayo de 2020. <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>>.

⁷² Libros como *Arte e mercado de arte no Brasil*; *Coleccionar arte contemporâneo*; *El sistema del arte em España*; *Ecosistema y explosión de las artes*; *O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias*; *Arte como investimento*; *Manual do mercado de arte*; *El tiburón de 12 millones de dólares*; *O valor da obra de arte*; entre otros.

⁷³ En un evento realizado por la *Fundação Vitae* y organizado por el profesor Edson Motta Jr. en 2005, el conservador inglés Thomas Caley ofreció el curso Técnicas de conservación inglesas. En ese curso, Caley contó que un *marchand* de arte estaba presionando a un colega inglés para que aplicara un barniz bloqueador de rayos UV (varniz Wilson & Newton spray con UV) en un cuadro, para que cuando un potencial comprador fuese a examinar la obra con luz ultravioleta negra, práctica común para verificar la cantidad de retoques o ver si el barniz esta alterado, no fuese visible observar la gran cantidad de retoques realizados por el conservador. Es decir, el *marchand* quería decir que la obra estaba íntegra, con poquísima intervención de conservación, una reliquia. Al final, el conservador recibió el apoyo de un gran número de compañeros y no aceptó la presión del marchante de camuflar la gran cantidad de retoques con un barniz que bloquearía los rayos ultravioletas que podrían denunciar su intento de disimularlos.

⁷⁴ La comparación de una obra de arte que atienda los deseos de marchantes y coleccionistas con una "virgen balzaquiana" es de autoría del profesor Edson Motta Jr., en conversaciones sobre la forma en las sombras en que la profesión del conservador se encuentra actualmente en el mercado del arte. La idea es encontrar un cuadro, por ejemplo, que presente pequeños desgastes, grietas, rayones, un barniz ligeramente amarillento, todo de una manera que no comprometa la experiencia estética, pero que le dé un aire de reliquia, algo que no haya pasado por las manos de los conservadores. Cuando el conservador en el tratamiento de conservación consigue ese objetivo, que la obra parezca una virgen balzaquiana, gana prestigio en el mercado del arte, parece como si fuera altamente sofisticado y cualificado por no obtener un resultado en que la obra no parece que haya sido sometida a un tratamiento de conservación.

un aspecto acorde a su época y al mismo tiempo una impresión de estar intacta, o lo menos manipulada posible, razón por la cual, de acuerdo con esta situación del mercado, es posible entender que la labor del conservador debe ser lo más invisible como sea posible, siendo realizada dentro de una atmósfera de secreto y misterio. Siguiendo este principio de cierta invisibilidad, cuando se habla de museos, es evidente que a muchos conservadores no les interesa realizar actividades fuera de los dominios de su *métier*. Sumado a esto, las orientaciones procedentes del campo de la historia y la crítica del arte sugieren que las decisiones de conservación sean conducidas por curadores (historiadores y críticos), lo que hace que la actividad de conservación sea menos visible o menos representativa. Es como si los curadores, historiadores y críticos de arte estuviesen en la mayoría de edad y un gran porcentaje de los conservadores en la minoría de edad, aunque muchas de las decisiones de estos "mayores" están equivocadas, pudiendo incluso causar perjuicios a las obras.

Otra perspectiva sobre la idea de invisibilidad la plantea Fernando Domínguez Rubio, en torno a los museos y el tratamiento de conservación. En su artículo "On the discrepancy between objects and things: An ecological approach," discurre sobre la importancia de que la acción del conservador sea invisible, ya que de alguna manera si su intervención fuese demasiado visible, podría acabar con la magia que hace que las personas vean las obras de arte como objetos únicos y originales. Según Rubio:

So, just as the Trobrianders carvers had to disguise their agency to keep the prow-board legible as a magical object, conservators have to disguise theirs to preserve the appearance of the untouched and unaltered art object. Leaving traces of their work and their agency can break the spell that makes us see these things as unique and original art objects, and reveal them as collective objects. This is something that, for example, has recently happened with another of Leonardo's paintings in the Louvre, *The Virgin and Child With Saint Anne*, where the conservation intervention became so visible that it raised the question of whether it had indeed created an entirely new object, rather than restoring the original one painted by Leonardo.⁷⁵

⁷⁵ T.A.: "Así que, al igual que los talladores Trobriandeses tuvieron que disfrazar su acción para mantener la tabla de proa legible como objeto mágico, los conservadores tienen que disfrazar la suya para preservar la apariencia del objeto de arte intacto e inalterado. Dejar rastros de su trabajo y su acción puede romper el hechizo que nos hace ver estas cosas como objetos de arte únicos y originales, y revelarlos como objetos colectivos. Esto es algo que, por ejemplo, ha sucedido recientemente con otro cuadro de Leonardo en el Louvre, La Virgen y el Niño con Santa Ana, donde la intervención de conservación se hizo tan visible que planteó la cuestión de si realmente había creado un objeto totalmente nuevo, en lugar de restaurar el original pintado por Leonardo." Fernando Domínguez

Entretanto, el conservador gana visibilidad cuando se trata de realizar trabajos que necesitan exclusivamente de la tarea propia de su realización. Cuando una obra carece de determinada pericia [*expertise*] (para que sea reconocida su autoría, por ejemplo), o cuando un curador necesita tener una información sobre obras denominadas *Time Based Media*, en estos casos la especificidad técnica de la obra de arte escapa por completo al repertorio intelectual del curador. Entonces, unos pocos conservadores son invitados a ofrecer su análisis sobre la obra en cuestión y, debido a su gran experiencia en los campos de historia y crítica de arte, así como de instrumentalización científica de la conservación, consiguen ofrecer un parecer que es legitimado por el medio del arte. Otro momento de reconocimiento público de la existencia del conservador es cuando se necesita realizar tratamientos de conservación de obras emblemáticas y de grandes dimensiones. Es este el caso de los paneles "Guerra y Paz," del artista brasileño Candido Portinari, pertenecientes a las Naciones Unidas en Nueva York, y el famoso cuadro "Guernica" de Pablo Picasso, que forma parte de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – MNCARS.

La conservación de la obra de Portinari fue una verdadera epopeya. Los dos murales, cada uno de 14 metros de altura por 10 de ancho, estaban instalados en el edificio de la ONU y fueron transportados a Brasil para ser tratados por conservadores brasileños. Esto generó una visibilidad gigantesca sobre la actividad del conservador, ya que la conservación fue seguida por los principales medios de comunicación. El cuadro de Picasso pasó por un proyecto de gran importancia, titulado "Repensar Guernica,"⁷⁶ encabezado por los conservadores del MNCARS, que reunió una gran cantidad de documentación referente a la historia de la obra, así como un sistema sofisticado de captura de imágenes realizado por un robot especialmente desarrollado

Rubio. "On the discrepancy between objects and things: An ecological approach." *Journal of Material Cultural*. (2015): 1–17. <<https://doi.org/10.1177/1359183515624128>>. p. 19.

⁷⁶ Acceso en 4 de mayo de 2021, <<https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/reina-sofia-presenta-web-fondo-documental-mas-completo-reunido-hasta-fecha>>.

para la ocasión. Este proyecto tuvo visibilidad internacional y, al final, ganó el premio en la 22ª edición de los Webby Awards a la mejor web de una institución cultural.⁷⁷

En un último análisis, el conservador es el agente que preserva, en casi todos los sentidos posibles, la existencia de la obra de arte; que garante la identidad del campo del arte y, por tanto, del campo museológico. Él posee el capital simbólico para realizar diferentes tareas dentro de un museo, de acuerdo a su repertorio intelectual, pudiendo colaborar con diversos sectores de la institución. La participación de conservadores privados contratados eventualmente para proyectos específicos en museos es una oportunidad muy útil para intercambiar información, ya que el entorno de la conservación privada es dinámico y busca desarrollar soluciones a problemas pertinentes para las necesidades del mercado.⁷⁸ Los conservadores de museos, por su parte, cuentan con un equipo multidisciplinar y con una colección propia, así como condiciones estructurales para la investigación; desarrollan otras soluciones que responden a las necesidades de las obras pertenecientes al museo y que pueden servir de parámetro para otros trabajos. Así, el conservador, ya sea privado o institucional, juega un papel vital en la permanencia de las obras de arte en el contexto artístico cultural.

1.1.4 El crítico: una tríada de historiador, crítico y curador

La actividad del crítico de arte es la de emitir un juicio. Está intrínsecamente ligada a la historia del arte y, en determinadas circunstancias y contextos, a la actividad del curador. La palabra "crítica" (del griego *kritiké*, "arte de juzgar"), según el diccionario de filosofía, se refiere al juicio apreciativo, ya sea desde un punto de vista estético (obra de arte) o desde un punto de

⁷⁷ Acceso en 12 de febrero de 2021, <<https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/museo-reina-sofia-gana-premio-webby-categoria-mejor-web-institucion-cultural>>.

⁷⁸ El autor de esta investigación, en visita al Laboratorio de conservación del *Whitney Museum of American Art*, en 2016, tuvo la oportunidad de conocer al conservador Matthew Skopek, que le enseñó los laboratorios, así como algunas obras que estaban siendo sometidas a procedimientos de conservación. Skopek comentó que fue muy interesante y pertinente contar con la colaboración de conservadores procedentes del sector privado, y que el recurso utilizado en el tratamiento en cuestión fue el uso de agujas de acupuntura para solucionar problemas en el soporte de algunas obras, con resultados muy satisfactorios.

vista lógico, vinculado al razonamiento intelectual, filosófico o científico.⁷⁹ Para Ramírez, el crítico es aquel que "tiene como profesión opinar (hablar y escribir) sobre el arte. Si lo hace es porque se le supone bien informado, porque tiene una visión de conjunto de los problemas artísticos – culturales, y un gusto o criterio personal mucho mejor que el común de los mortales." En relación al "gusto," el crítico de arte estadounidense Clement Greenberg, que para muchos autores fue uno de los más grandes y poderosos críticos de arte de la segunda mitad del siglo XX, dice en una entrevista que una de las calificaciones del crítico está ligada a su gusto. Para Greenberg, "su vocación es mostrar, tanto en el arte contemporáneo como en el arte del pasado, lo que prefiere, contrastándolo con lo que no prefiere, y de alguna forma invitando al lector a valorar si está de acuerdo con él."⁸⁰ Otro análisis de carácter más objetivo, y en cierto modo más positivista, se encuentra en el libro *Arte e crítica de arte*, de Giulio Carlo Argan, en el que el autor dice que la crítica de arte es una disciplina autónoma y especializada que tiene como objeto el estudio del arte y que "[...] opera según metodologías propias, su finalidad es la interpretación y valoración de las obras artísticas y, a lo largo de su desarrollo, ha dado lugar no sólo a terminologías apropiadas sino también a un auténtico 'lenguaje especial'"⁸¹; es decir, es posible darse cuenta de que por un lado Greenberg demuestra una forma de pensar vinculada a su gusto, el cual, está acompañado por una acumulación de capital cultural y simbólico enorme y, por otro lado, el pensamiento de Argan que sigue un análisis más estructurado, por medio de metodologías propias de la disciplina – aunque los dos trabajen con cuestiones subjetivas.

En cuanto a la superposición entre crítica e historia del arte, Argan dice que la historia del arte es una disciplina que, además de su preocupación por reagrupar los hechos y acontecimientos

⁷⁹ Hilton Japiassu e Danilo Marcondes de Souza Filho, *Dicionário básico de filosofia* (Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1990). p. 41

⁸⁰ Glória Ferreira, Cecília Cotrim de Mello, e Maria Luiza X. de A. Borges, *Clement Greenberg e o debate crítico*. (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001). p. 144.

⁸¹ Giulio Carlo Argan, *Arte e crítica de arte*, trad. Helena Gubernatis (Lisboa: Estampa, 1995). p. 127.

artísticos de acuerdo a ciertos criterios de orden, también se encarga de explicar históricamente toda la fenomenología del arte. Según él, "La obra de arte no es un hecho estético que también tiene un interés histórico: es un hecho que tiene valor histórico porque tiene un valor artístico, es una obra de arte."⁸² En la siguiente cita, Argan ofrece una descripción de lo que él considera que es la función de la historia del arte:

[...] tem, pois, a função de estudar a arte não como um reflexo, mas como agente da história: ela é, portanto, uma história especial (como a história da filosofia ou da economia ou da ciência), que opera num campo próprio e tem metodologias próprias, mas, como todas as histórias especiais, desemboca e enquadra-se na história geral da cultura, explicando como será a cultura elaborada ou construída pela arte.⁸³

Por tanto, el autor arroja luz sobre la relación entre crítica e historia del arte, proponiendo que esta es una relación cíclica, en la que el historiador del arte necesita ser crítico para estar dispuesto a escribir una historia basada en hechos verdaderamente artísticos, así como de ya que el crítico necesita tener una formación bien estructurada en historia del arte para desarrollar su trabajo. Los estudios críticos, de manera general se sustentan al hacer comparaciones históricas sobre lo que se hizo antes y después de una determinada obra. De esta manera Argan afirma que el: "[...] carácter artístico de la obra no es diferente de su historicidad y que el juicio crítico es el juicio histórico, de tal forma que no puede haber ninguna distinción, en el plano teórico, entre crítica e historia del arte."⁸⁴

Pensando en esta triple relación que se establece entre la crítica, la historia del arte y la curaduría, es posible ampliar la discusión, con el fin de dirigir el foco de la investigación hacia el análisis ya realizado – sobre la crítica – desde la perspectiva del mercado del arte. Para ello, se recurre a algunas publicaciones que se disponían a analizar el mercado del arte y sus agentes.

⁸² Argan e Fagiolo, *Guia de História da Arte*. p. 17.

⁸³ T.A.: "[...] tiene, por tanto, la función de estudiar el arte no como un reflejo, sino como un agente de la historia: es, por tanto, una historia especial (como la historia de la filosofía o de la economía o de la ciencia), que opera en su propio campo y tiene sus propias metodologías, pero, como todas las historias especiales, fluye y se inscribe en la historia general de la cultura, explicando cómo la cultura es elaborada o construida por el arte." Argan e Fagiolo. p. 18.

⁸⁴ Argan, *Arte e crítica de arte*. p. 142

El coleccionista Adam Lindemann escribió un libro dedicado a las personas que quieren convertirse en coleccionistas de arte contemporáneo.⁸⁵ Seleccionó cuarenta entrevistas, con agentes representativos del mercado del arte, los cuales ofrecían una amplia gama de puntos de vista y opiniones sobre el tema. Entre aquellos que él denomina los "siete protagonistas del mercado del arte," se encuentra el crítico de arte. El autor comenta, de forma provocativa y con cierto desdén, cómo este sofisticado colectivo dejó de influir en los precios de las obras de arte a partir de los años noventa. Lindemann comenta sobre el poder de Greenberg, en sus tiempos áureos, cuando podía hacer de una exposición un éxito o un fracaso, algo que no sucede según él, que ya no pasa en estos días; considera que el crítico ya no tendría ese poder. Sin embargo, según el autor, el crítico puede favorecer al coleccionista en el momento de la compra, permitiéndole ahorrar dinero: al contribuir a desinflar valores, poniendo en perspectiva cualidades artísticas señaladas por galeristas y marchantes; y confirmando la calidad de la obra deseada por el coleccionista. Para Silvia Finguerut, los críticos "[...] arrojan luz sobre la obra y la reconocen como arte. Vinculados a la academia, promueven el proceso de significación y legitimación de las obras y, por tanto, de los artistas, a través de su estudio y reflexiones."⁸⁶ Con la intención de responder a la provocación de Lindemann sobre el paso del "bastón del poder" en el sistema del arte, vale la pena revisar las aportaciones de algunos autores que han tratado este tema. Para contextualizar mejor los distintos momentos históricos, esto se hará a través de un eje cronológico y, paralelamente, por otro eje geográfico y social. En el texto *Mortes recentes da arte*, Lorenzo Mammì propone una reflexión sobre la hipótesis de una muerte del arte, a partir de dos teóricos de polos conceptuales opuestos, Argan y Arthur Danto. La reflexión sobre la muerte del arte no es el centro de nuestro análisis, sino la forma en que Mammì desarrolla su reflexión a partir del texto de Argan al respecto de la posibilidad e

⁸⁵ Adam Lindemann, *Coleccionar arte contemporáneo* (Koln: Taschen, 2006).

⁸⁶ Finguerut, "Instituições e dinâmica do mercado de arte." p. 224

imposibilidad de la acción del crítico. En líneas generales, Argan atribuye la dificultad de realizar crítica de arte sobre obras de las décadas de 1960 y 1970 al hecho de que este arte rechaza la crítica, ya que los artistas de esa época exigían un juicio artístico basado en sesgos sociales o existenciales, excluyendo cualquier intento de análisis formal (o a través de un sistema de valores). Otra reivindicación de esos artistas era tener "[...] autonomía absoluta, convirtiéndose ella misma [la obra de arte] en un ejercicio crítico sobre el lenguaje, prescindiendo de cualquier contenido y, por tanto, prescindiendo de la crítica, porque el propio arte pretendía una crítica de grado superior."⁸⁷ Existía un rechazo a la evaluación fundada en un contexto histórico, biográfico y principalmente metodológico, ya que el arte pasó a tener como valor el cuestionamiento de su propia naturaleza. Según Joseph Kosuth, la actividad crítica es reconocida como paralela al arte – ya que al final el arte conceptual busca internalizar la función de la crítica. Por lo tanto, "Si consideramos específicamente el texto producido por el artista '*¿existiría todavía alguna distinción a realizar entre el trabajo del arte y el texto sobre el arte?*'"⁸⁸ Planteándolo de otra forma, como en el arte conceptual la percepción de la obra y la concepción⁸⁹ mediadora se fusionan, la tarea del crítico de crear puentes entre aquellos que disfrutaban las obras y las propias obras se vuelve innecesaria, ya que no existe diferencia entre la actividad del crítico y la del artista. Sin embargo, esta autonomía del arte acaba siendo cuestionada, ya que las obras necesitan estar en ambientes de consagración.⁹⁰ Dicho de otra forma, obras cuyo reconocimiento artístico está implícito – como, por ejemplo, pinturas y

⁸⁷ Lorenzo Mammi, *O que resta: arte e crítica de arte* (São Paulo: Companhia das Letras, 2012). p. 18.

⁸⁸ Ricardo Basbaum, *Além da pureza visual* (Porto Alegre: Zouk, 2007). p. 36.

⁸⁹ El término "percepción" se entiende como la acción de comprender algo (en este caso, obras de arte) por medio de las sensaciones y la inteligencia. La concepción como resultado de un proceso de creación sería la capacidad de percibir algo. Es decir, el significado de estas palabras indicaría que el crítico es el agente capaz de percibir las obras de arte desde sus instrumentos teóricos y transmitir su concepción al público, los usuarios que no tendrían tales instrumentos para percibir las obras de arte, in Basbaum. p. 145.

⁹⁰ Se entiende aquí que los ambientes de consagración son museos. En cuanto a las galerías de arte o las colecciones privadas, que para algunos autores son también entornos de consagración, en realidad recae sobre ellos la sospecha que pueden existir otros intereses, intereses incompatibles con los de una institución neutra, a pesar de algunas cosas que existen fuera de los muros del museo acaben consiguiendo entrar finalmente – es decir, los museos no siempre con tan neutros como se puede imaginar. Mammi, *O que resta*. p. 27.

esculturas, entre otros lenguajes – muestran signos evidentes que las caracterizan como obras de arte, mientras que algunas obras de producción contemporánea, si no están dentro un museo, puede ser confundidas y relegadas a meras "cosas."⁹¹ Y es en este contexto que el curador gana en importancia, siendo el encargado de seleccionar y exhibir las obras, a través de un espacio de consagración.

En palabras de Mammi, "[...] ya no hay forma de distinguir entre la obra y su montaje en el espacio, porque ya no hay ninguna distinción entre el espacio de la obra y el espacio común."⁹² Siguiendo este camino, el curador Cauê Alves afirma que el trabajo del curador se desarrolla esencialmente en el espacio, siendo el papel del curador establecer posibles aproximaciones entre las obras de arte, actitud que está ligada al montaje de las exposiciones. En entrevista concedida a Guilherme Bueno y Renato Resende, Cauê Alves fue preguntado si distingue los términos "curaduría" y "crítica." El curador responde:

Obviamente exige pesquisa, fundamentos históricos e teóricos, talvez não fundamentos, mas ao menos um grande repertório histórico e teórico, além da vivência na área. Isso também é exigido pela crítica, e o catálogo de uma mostra pode ser um ponto de interseção entre a crítica e a curadoria, mas antes de tudo a crítica é um exercício de escrita, mesmo que ela seja exercida oralmente numa comissão de arte. A curadoria não é apenas o discurso, mas o exercício que se dá na organização espacial.⁹³

⁹¹ Mammi. p. 27. También en ese contexto – sobre el lugar de consagración –, la afirmación de Fernando Rubio encuentra eco en las palabras de Mammi cuando dice que "[...] si el museo sigue siendo central hoy en día, es porque sigue siendo interno al proceso de cómo se ha imaginado y practicado el propio arte. Gran parte del arte moderno y contemporáneo existe a través de una relación parasitaria con el museo, ya que las operaciones y relaciones artificiales creadas por el museo son las propias condiciones que hacen posible e inteligible ese arte. Así, se puede decir que si el museo sigue siendo central hoy en día es porque gran parte del arte moderno y contemporáneo se hace para o contra él y, por tanto, no se puede entender sin el museo." T.A.: "[...] if the museum is still central today, it is because it remains internal to the process of how art itself has been imagined and practiced. A great deal of modern and contemporary art exists through a parasitical relation with the museum, since the artificial operations and relations created by the museum are the very conditions that make that art possible and intelligible. Thus, it is possible to say that if the museum remains central today it is because a large part of modern and contemporary art is made either *for* or *against* it and therefore cannot be understood without the museum.", in Fernando Domínguez Rubio. *Still life : ecologies of the modern imagination at the art museum*. Chicago: The University of Chicago, 2020. p. 17.

⁹² Mammi. p. 27.

⁹³ T.A.: "Evidentemente, exige investigación, fundamentos históricos y teóricos, quizás no fundamentos, pero al menos un gran repertorio histórico y teórico, además de experiencia en el área. Esto también lo requiere la crítica, y el catálogo de una exposición puede ser un punto de intersección entre la crítica y la curadoria, pero sobre todo la crítica es un ejercicio de escritura, aunque se ejerza oralmente en una comisión de arte. La curadoria no es sólo el discurso, sino el ejercicio que tiene lugar en la organización espacial." Renato Rezende e Guilherme Bueno, *Conversas com curadores e críticos de arte*, Coleção Circuito (Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013). p. 238.

Aún en el libro de Bueno y Resende, el curador Felipe Scovino habla de una situación particularmente brasileña en la que no sólo el crítico, sino también el historiador y el curador mantienen una relación de promiscuidad dentro del sistema del arte.

Guilherme. Sobre o perfil da crítica brasileira atual, não existem posições demarcadas, ou seja, o artista faz uma coisa, o crítico faz outra, e o curador outra ainda, tudo virou um tabuleiro de xadrez em que as posições podem mudar. Você acredita que estamos vivendo um desligamento das especializações que tínhamos no modelo moderno?

Felipe. Essa é uma situação que se dá especificamente na América Latina, e é uma condição de origem econômica. A formação do crítico no Brasil é totalmente distinta da formação na Europa ou nos Estados Unidos. Aqui é tudo muito precário, o curador é crítico e escreve no jornal, na revista e no catálogo; e ao mesmo tempo ele é pesquisador e professor. Atua em diferentes funções; há uma promiscuidade. Porém, esta se torna aparente por uma questão puramente econômica. Apesar do crescimento do mercado de arte na última década, ainda falta um trabalho especializado para esses três profissionais citados por você no Brasil. Há uma impossibilidade de diferenciar o curador do crítico, ou o pesquisador do professor hoje em dia.⁹⁴

Aunque los autores defienden que esta promiscuidad produce un conflicto de valores,⁹⁵ es importante reconocer que, aun siendo criticadas por unos y aceptadas por otros, las actividades del historiador, el crítico y el curador están intrínsecamente ligadas, aunque en diferentes momentos una destaque en relación a las demás. El curador, crítico e historiador del arte Paulo Herkenhoff expone su posición crítica cuando comenta que la relación entre la crítica académica y el mercado del arte genera un conflicto de intereses. Es imposible la autonomía de

⁹⁴ T.A.: "Guilherme. Sobre el perfil de la crítica brasileña actual, no hay posiciones demarcadas, es decir, el artista hace una cosa, el crítico otra y el curador otra, todo se ha convertido en un tablero de ajedrez donde las posiciones pueden cambiar. ¿Cree que estamos viviendo una desconexión de las especializaciones que teníamos en el modelo moderno?"

Felipe. Esta es una situación que se da específicamente en América Latina, y es una condición de origen económico. La formación del crítico en Brasil es totalmente diferente de la formación en Europa o en Estados Unidos. Aquí todo es muy precario, el curador es crítico y escribe en el periódico, en la revista y en el catálogo; y al mismo tiempo es investigador y profesor. Actúa en diferentes papeles; hay una promiscuidad. Sin embargo, esto se hace evidente por una razón puramente económica. A pesar del crecimiento del mercado del arte en la última década, sigue faltando trabajo especializado para estos tres profesionales que ha mencionado en Brasil. Hoy en día es imposible diferenciar el curador del crítico, o al investigador del profesor." Resende e Bueno. p. 17.

⁹⁵ En el *Seminário Transmuseu*: nuevas plataformas de acción para el museo en el mundo contemporáneo (São Paulo, 2014), Paulo Herkenhoff expone los problemas de la relación entre la crítica académica y el mercado del arte. "¿Por qué un profesor universitario tiene que ser el brazo de marketing de una galería privada? Esto para mí es lo más grave, creo que ahí hay una serie de cuestiones que tienen valor, admiro mucho ambos campos, pero si quieres ser crítico de galerías es fantástico, creo que las galerías están mejorando últimamente, pero no serás profesor universitario. Porque existe un conflicto de intereses, existe una imposibilidad de autonomía de pensamiento, porque una galería no va a llamar a un crítico para que hable mal de la obra que quiere vender. Entonces esto creo que es un abismo, esta historia indica muy claramente con son los grupos de presión, y creo que erosiona las relaciones."

pensamiento, ya que un crítico no descalificará obras de una galería, aunque considere que no merece una buena valoración crítica.

En cierto modo, dentro de lo visto hasta aquí, es posible percibir un cierto debilitamiento de la actividad específica de la crítica. La crítica hoy está más vinculada a un proceso de informar que a un proceso de juzgar a los artistas, las obras y las exposiciones. Se tiene la impresión de que, en la actualidad, la acción de los críticos termina siendo la de interpretar, en detrimento de la emisión de un juicio de valor, lo que tal vez sucede por una necesidad de mantenerse en el mercado, evitando generar fricciones y enemistades, que conlleve cerrar puertas a oportunidades.

Para terminar, vamos a intentar responder a la provocación de Lindemann – ¿por qué los críticos no tienen el mismo poder que en décadas pasadas? – tal vez podamos encontrar la respuesta en el comentario del profesor Fernando Cocchiarale⁹⁶ durante el curso de Profundización en Curaduría en la Escuela de Artes Visuales de Parque Lage. En sus clases Cocchiarale comenta que los artistas de las vanguardias modernas tenían poder en el campo de las artes cuando hablaban de sus obras, en manifiestos, realizaban exposiciones, organizaban eventos, debates artísticos, etc. Alrededor de la década de 1950, este poder pasó a manos de los críticos de arte, y el máximo exponente de ese momento fue el crítico estadounidense Clement Greenberg, un hombre que ostentaba el poder de la vida y la muerte en relación a las carreras artísticas. Los cambios se produjeron muy rápidamente y, ya en 1969, Harald Szeemann, con la exposición "Cuando las actitudes toman forma: la vida en su mente," traslada el protagonismo

⁹⁶ Fernando Cocchiarale es crítico de arte, curador y profesor de filosofía del arte en el Departamento de Filosofía de la PUC-RJ (desde 1978) y en el curso de especialización en historia del arte y arquitectura de Brasil, en la misma universidad, entre 1983 y 2005. También es profesor de la Escuela de Artes Visuales Parque Lage. Autor, con Anna Bella Geiger, del libro *Abstracionismo Geométrico e Informal* (Funarte) y de centenares de artículos, textos y reseñas publicados en libros, catálogos, periódicos y revistas de arte de Brasil y del exterior. Fue curador-coordinador del programa *Rumos Itaú Cultural Artes Visuais* y curador del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Tiene un doctorado en Tecnologías de la Comunicación y Estética de la Facultad de Comunicación de la Universidad Federal de Río de Janeiro, acceso en: 2 de mayo de 2020, <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa295/fernando-cocchiarale>>.

al curador independiente; y, a partir de ese momento, el curador se convierte en la figura de mayor prestigio y poder en la escena de las artes.⁹⁷

Por tanto, específicamente dentro del museo, la actividad del crítico de arte está directamente ligada a la del historiador del arte. Normalmente estos dos agentes trabajan en la investigación para exposiciones y en los estudios sobre la colección, entre otros frentes, pero dirigidos por la figura del curador. Esta tríada, dentro de la estructura departamental museológica, está liderada por la curaduría, función denominada con diferentes términos, según el lenguaje del lugar donde se ubica la institución.⁹⁸

1.1.5 El curador

El curador es hoy en día considerado el agente de mayor prestigio y, en consecuencia, de mayor poder en el sistema del arte. Es importante recordar que el término "curador" no es común en España donde se utiliza el término *conservador*, en museos, y, para "curador independiente" (o *freelance*), *comisario*. En este análisis, se mencionan diferentes autores para coser las formas de entender este agente, que detenta gran cantidad de capital simbólico dentro de este ecosistema.

El término "curador," en su origen, se relaciona con actividades como, por ejemplo, en el área del Derecho la de curador como tutor de menores: es decir aquel que cuida de los intereses de personas que no pueden cuidarse a si mismas. Esos significados no se corresponden a lo que se entiende por "curador" en el campo del arte hoy en día. Sin embargo, en un primer momento el significado aplicado al término "curador" sí está ligado a la idea de cuidado, de

⁹⁷ Es importante señalar que durante un corto espacio de tiempo, en las décadas de 1960 y 1970, los artistas tuvieron un mayor control sobre su producción y exhibición, estando más desvinculados del control de estos agentes. El gran ejemplo fue el "movimiento" del arte conceptual.

⁹⁸ Algunos ejemplos ayudan a ilustrar la complejidad del tema. En el MoMA, definen como *Curator Department*, en el IVAM el término es *Conservación*, en el MNCARS es *Subdirección-Artística*, en el Guggenheim de Bilbao es *Equipo Curatorial*, en Serralves se llama *Serviço de Artes Performativas* y *Serviço de Artes Plásticas*, en el MAC de Niterói es la *Direção Geral*, en la Pinacoteca del Estado de São Paulo es el *Núcleo de Pesquisa e Curadoria* y en el MASP es *Curadoria*. Estos pocos ejemplos demuestran lo difícil que es categorizar los departamentos, que, aunque con diferentes nombres, suelen tener las mismas atribuciones.

celo.⁹⁹ Uno de los posibles orígenes del término, en el contexto patrimonial mexicano, revela la dificultad para que sea aceptado dentro del ámbito museológico, pues conlleva cierta falta de cientificismo:

"[curador y curaduría] no fueron aceptados con facilidad ni con simpatía porque sus significados más conocidos están asociados a actividades ajenas a la labor de los museos, como son la medicina y el sacerdocio católico; el cura cuida las almas de los pecadores, el médico la salud física de éstos y sus semejantes" (Larrauri, 2007: 92).¹⁰⁰

Aún en el contexto museológico, sobre las posibles definiciones del término, Alejandra Mosco Jaimes, define la curaduría como:

[...] la disciplina que se encarga del estudio de las colecciones, del conocimiento y/o la creación artística reunidos en el museo, a través de su identificación, clasificación, documentación, catalogación, investigación, selección y ordenamiento, para la conceptualización y desarrollo de contenidos que serán la base de las exposiciones y todos sus programas derivados, con un sentido de comunicación-divulgación dirigida a los públicos, por medio de la interpretación de sus valores y significados.¹⁰¹

Un pasaje interesante – y curioso – es el citado por Iker Larrauri, que se refiere al momento histórico en el que, se cree, se produjo el tránsito del término "conservador" a "curador;" llama la atención sobre el papel de los restauradores (conservadores) como posibles responsables de ello, ya que fueron ellos quienes reivindicaron para sí mismos un reconocimiento profesional de un carácter más científico. Según el autor:

[...] ubica en la década de 1970. Antes se empleaban en el mismo sentido las palabras de conservador y conservación (aunque aún en algunos museos se sigue usando). Sin embargo, explica que esta transformación se debió a que los expertos restauradores establecieron que su especialidad no solo era restaurar, sino en un sentido más amplio, era propiamente la de conservar; por esta razón, se entendió que era a ellos a quienes correspondía llevar el nombre de conservadores.¹⁰²

⁹⁹ Esta cita ayuda a entender mejor la de Larrauri. "La mayoría destaca que la definición deriva de la palabra curador (a), en dos sentidos principales: el primero, que tiene relación con "cuidar", y el segundo, con "curar"; es decir, curador es "el o la que cuida algo" o "alguien que tiene cuidado de algo". No obstante, al mismo tiempo tiene el sentido de curar, es decir, aliviar.", in Alejandra Jaimes, *Curaduría interpretativa: un modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones* (Ciudad de México: Publicaciones Digitales ENCRYM - INAH, 2018). p. 30

¹⁰⁰ Jaimes. p. 31.

¹⁰¹ Jaimes. p. 30.

¹⁰² Jaimes. p. 31.

De esta forma, con la apropiación por parte de los restauradores del término "conservador," se abrió espacio para la entrada del término "curador" (en España, también *comisario*, término sin embargo más apropiado para el curador independiente). Con respecto a la cita de Laurrauri sobre los cambios en el significado de los términos "conservador" y "curador," en una entrevista concedida a Xavier Bassas Vila, el curador Lluç Mayol i Palouzié comenta sobre como observa los términos y clasificaciones sobre el curador, como la idea de cuidar aparece como una propuesta relevante en su proceso de trabajo:

Yo nunca me he pensado ni me he formado como comisario. Sí que hago tareas, en muchos momentos, que podrían considerarse como tareas de comisariado. Pero siempre me he gustado más el término latinoamericano "curador," por la idea de "curar" no en sentido terapéutico, sino en el sentido de la expresión catalana "tenir cura." Trabajo con personas, conocimiento y patrimonio, y yo intento cuidar de eso. No me dedico a "organizar," como podría decirse de una práctica comisarial más clásica, sino más bien a "tenir cura,"¹⁰³

Es interesante notar que, en palabras de Palouzié, el término "curar" se remonta al término "cuidar" y conecta con el concepto ampliado de la idea de cuidado, de dar atención a las personas y al patrimonio. Por otro lado, se puede observar que el término "curador" y la expresión "tenir cura" se contraponen al rol que él considera más tradicional, el del comisario que organiza. Tal vez se está posicionando más como un agente interdisciplinario, en términos de procesos curatoriales.

Trayendo nuevamente a Ramírez al debate, para él el término "conservador" esta vinculado a la idea de cuidador de las colecciones de los museos, papel consagrado dentro de los contextos mas tradicionales (donde se caracterizaría por la colección que cuidaría, como, por ejemplo, el conservador de la colección de pintura italiana, el conservador de escultura griega etc.).¹⁰⁴ Dice el autor que ese "conservador de museo, estos tipos tradicionales, están ya

¹⁰³ Xavier Bassas et al., *Genealogías curatoriales: 26 comisarios/as en diálogo* (Madrid: Casimiro, 2016). p. 54-55.

¹⁰⁴ En Brasil, el Museu Nacional de Belas Artes, en la ciudad de Rio de Janeiro, tiene una división entre categorías, período y nacionalidad. En el catálogo de la exposición "Louis Eugène Boudin en la colección del MNBA," realizada en 1982, la conservadora de arte Zuzana Paternostro era la directora de la Unidad de Arte Extranjero del MNBA. La misma exposición fue realiza en el 2004 en el propio MNBA y en el Museo Oscar Niemeyer en la ciudad de Curitiba, en ese momento la conservadora de arte Zuzana Paternostro pasa a presentarse como curadora

casi completamente ensombrecidos por una nueva especie, de origen vagamente anglosajona: el curador."¹⁰⁵ Con cierto sarcasmo, Ramírez describe al curador como un agente calificado para reestructurar instituciones, recurrir a grandes empresarios para patrocinar grandes exposiciones, buscar apoyo político para conseguir recursos y privilegios con los medios de comunicación, bancos y otros. Y, eventualmente, este agente "también debe saber algo de arte, pero eso no es tan importante como su hábil dominio de problemas híbridos y complejos."¹⁰⁶ Según el autor, existe otro tipo de la misma especie, al que llama curador *freelance*; para Ramírez, este agente moverá cielo y tierra para poder mantener sus contactos, que son su principal arma de trabajo. Viajará por todo el mundo buscando posibilidades para mostrar su trabajo, frecuentará los círculos de las clases sociales más altas, hará amistades entre políticos y directores de museos, siempre con el objetivo de colocarse bien en el mercado del arte.¹⁰⁷

En su libro *Thinking Contemporary Curating*, Terry Smith presenta varios aspectos sobre cuestiones relacionadas a la curadoría y reflexiona sobre ellas: qué es la curadoría contemporánea; cuestiones de exhibición; las funciones invertidas del curador como artista; y el artista como curador. En el texto de abertura titulado *ICI Perspectives in Curating*,¹⁰⁸ Kate Fowle relata que el libro nace a partir de la constatación de la conturbada relación entre historiadores, artistas, curadores y directores de museos y otros agentes, evidenciada en el

y jefe de la Sección de Pintura Extranjera, antigua Unidad de Arte Extranjero. El MNBA pasó a denominar las diferentes Unidades por Secciones de Grabado Extranjero, Sección de Pintura Brasileña, Sección de Escultura, etc... De este pasaje se puede inferir que el término "conservador de colecciones" fue utilizado en Brasil en el contexto de los museos en la década de 1980, de la misma manera que los españoles lo usan hoy, aunque en ese momento ya se usaba en otras instituciones de Brasil el término "curador de colecciones" y el término "curador independiente," que encuentra su equivalente en España con el término comisario. Actualmente, en todas las instituciones brasileñas, se adopta el término "curador" para el agente responsable de la colección y exhibición y "conservador" para el agente que conserva (restaura) la colección.

¹⁰⁵ Ramírez, *Ecosistema y explosión de las artes*. p. 49.

¹⁰⁶ Ramírez. p. 51.

¹⁰⁷ Ramírez. p. 51.

¹⁰⁸ Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating* (New York, NY: Independent Curators Inc., U.S., 2012). p. 7-13.

evento organizado por la *Independent Curators International* en 2011.¹⁰⁹ Fowle habla de los debates que tuvieron lugar en el evento, donde ella defendió que las diferentes formas de acción de los curadores se caracterizan por una especialización de la categoría que evoluciona a partir de un proceso de maduración, y en la que despega la idea de un curador de procedimiento "moderno."

Smith did not totally agree with my reasoning, but concurred that there was something in the "glitch," particularly as a result of the increasingly multifarious production modes of curators. While it is widely accepted that the role has been professionalized and given independence from bureaucratic mandates, with a "coming of age" occurring in the 1990s, we are still fumbling to pinpoint what really constitutes contemporary curating. If the curatorial position remained fixed, as it was historically – behind the scenes, pragmatic, and ostensibly service oriented – this belaboring of specifics and terminologies would be unnecessary, but as the curatorial imperative gains momentum around the world, its form is mutating and becoming untethered from its modern precedent.¹¹⁰

Es decir, para Fowle el lugar cristalizado de la actividad es característico de un tipo de curador que actúa muy próximo del crítico de arte (como cita Argan), en un trabajo circunscrito a los objetos y cuya autonomía de las proposiciones artísticas, en la contemporaneidad, se vincula a actividades en el entorno expositivo. De esta forma, el trabajo del curador en el contexto del arte contemporáneo, tiene el alcance de algo que se da esencialmente en la dimensión del espacio, en un ejercicio expositivo, y no sólo en la especificidad del objeto.

En el libro *Genealogías curatoriales*, Xavier Bassas realiza varias entrevistas con curadores de renombre, que actúan principalmente en España. Comienza el libro haciendo un

¹⁰⁹ Esta cita da una idea del ambiente, así como de los nombres e instituciones de los agentes que participaron en la tarde de tertulias en la que estuvieron presentes los pesos pesados del mundo del arte. "The breakdown became palpable on the afternoon of the first day, during the discussion 'Contemporizing History/Historicizing the Contemporary,' led by Claire Bishop (Associate Professor, PhD Program in Art History, The Graduate Center, CUNY) with panelist Okwui Enwezor (Director, Haus der Kunst), Annie Fletcher (Curator, Van Abbemuseum), Massimiliano Gioni (Associate Director and Director of Exhibitions, New Museum), and Terry Smith. It continued as a fascinating glitch in the proceedings of the many sessions that followed.", in Smith. p. 8.

¹¹⁰ T.A.: "Smith no estuvo del todo de acuerdo con mi razonamiento, pero coincidió en que había algo en el "fallo", sobre todo como resultado de los modos de producción cada vez más diversos de los curadores. Si bien es ampliamente aceptado que la función se ha profesionalizado y se ha independizado de los mandatos burocráticos, con una "mayoría de edad" que se produjo en la década de 1990, todavía estamos tratando de precisar lo que realmente constituye el curador contemporáneo. Si la posición del curador se mantuviera fija, como lo ha sido históricamente – entre bastidores, pragmática y ostensiblemente orientada al servicio –, esta insistencia en las especificidades y terminologías sería innecesaria, pero a medida que el imperativo del curador gana impulso en todo el mundo, su forma está mutando y desvinculándose de su precedente moderno." Smith. p. 9.

relato sobre la experiencia con la producción del libro sobre el trabajo del curador a partir de las entrevistas. Para Bassas, que tiene formación en filología y filosofía, el curador es, por definición, una figura dialéctica; es la figura conveniente para representar al agente que pone en juego el saber de la filosofía, entrelazado con el de la teoría y la práctica del arte. El punto neurálgico de su propuesta de definición se encuentra en la relación de síntesis,¹¹¹ y no de análisis. En otras palabras, la síntesis necesita al menos dos agentes para que se produzca y abra espacio para la participación de más puntos de vista. Así, si es posible para Bassas, realizar consideraciones sobre cuál es la actividad del curador "deberíamos definirlo a partir de un equilibrio sintético y dialéctico con todas y cada una de las relaciones que establece."¹¹² Cuando el autor dice que: "[...] la practica curatorial, tensión; es decir, contaminación de intereses, disciplinas, agentes, una relación entre cada vez (al menos) dos instancias de igual importancia, no reductibles la una a la otra, e igual de fundamentales para el proceso expositivo."¹¹³, esto no parece ser exactamente lo que sucede dentro del universo de las relaciones curatoriales. Esta idea de horizontalidad de valores y diálogo en un mismo plano parece ser una práctica menos común en este universo.

Dos situaciones llaman la atención porque se repiten con varios de los curadores entrevistados por Bassas: una es la evocación del concepto de mediación, como imperativo en la práctica curatorial; la otra es la crítica al curador–autor. Sobre el concepto de mediación, queda claro que se refiere en la práctica a exposiciones, o a relaciones que requieren una

¹¹¹ La idea de sintético no tiene nada que ver con el resumen, como puede dar a entender el sentido común. "Sintético" es un término que proviene del griego y significa "reunir, juntar." Hay síntesis siempre que el predicado de un juicio añade algo a un sujeto. El profesor Clóvis de Barros Filho ofrece un ejemplo muy didáctico que presenta en sus clases de ética: el zapato es marrón. No todos los zapatos son marrones, por lo que el color no es parte de la definición del zapato, el color agrega algo a ese zapato específico. Es decir, la síntesis amplía el concepto de zapato, no lo resume, al contrario, lo amplía. En la definición de análisis el predicado no añade nada al sujeto. Por ejemplo: el zapato se calza. Calzar está en la definición misma de un zapato. "El *juicio sintético* de Kant es aquel en el predicado no pertenece al sujeto por definición, sino que añade algo a la comprensión del sujeto, resulta de un acto de síntesis.", in Japiassu y Souza Filho, *Dicionário básico de filosofia*. p. 254.

¹¹² Bassas et al., *Genealogías curatoriales*. p. 13.

¹¹³ Bassas et al. p. 13.

mediación restringida al ámbito del espacio expositivo. De forma diferente el curador–autor es una figura que se percibe con desagrado, y es una práctica, para tal grupo de entrevistados, no muy correcta. Sobre ese tema, Claire Bishop en *¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador auteur*, discute el surgimiento del curador–autor a partir de la aparición de las grandes exposiciones de instalaciones artísticas, concomitantemente con la oferta de programas de formación en materia de curaduría. Otro factor que contribuyó fue el declive del crítico de arte frente a una nueva forma de experiencia artística y el ascenso de curadores independientes como Harald Szeemann, aunque algunos artistas como Marcel Broodthaers también trabajaron como artistas curadores. En este punto, según la autora, es pertinente señalar las diferencias entre autoría curatorial y la autoría artística. En otras palabras, "Con la expresión 'arte de instalación' [...] se refiere a las obras de arte creadas en el lugar para una exposición [curaduría artística], y no a una selección de obras preexistentes reunidas por el curador."¹¹⁴ Esta referencia recuerda al discurso de Basbaum y se acerca a ella, en la medida en que se trata de la autonomía del artista que piensa el espacio que ocupará la instalación y que realiza todas las actividades propias de su práctica en la exposición. Sin embargo, en el mismo texto de Bishop, hay una afirmación de Boris Groys en la que afirma que los roles del artista y del curador, en este contexto, se vuelven uno, son la misma cosa. Esta afirmación de Groys, traída por Bishop, es refutada de manera contundente: para la autora, confundir las dos actividades autorales es frívolo y hasta peligroso. Es decir, cuando un artista hace la curaduría de su propia instalación, esto es diferente a la actividad del curador (autor).¹¹⁵ La siguiente cita aclara bien esta contradicción y propone la asignación de cada actor en su debido lugar:

¹¹⁴ Claire Bishop, "What Is a Curator? The rise (and fall?) of the auteur curator", trad. Desiderio Navarro, *DENKEN PENSÉE THOUGHT... Servicio Informativo Bimensual de Pensamiento Cultural Europeo, del Centro Teórico-Cultural Criterios* Numero 7 (2011): 1–16. p. 2.

¹¹⁵ En el texto de Bishop hay un pasaje en el que el artista Daniel Buren indica cómo el artista percibía el papel de Szeemann como curador independiente. "En el meollo de la queja de Buren está que el curador-como- *auteur* conduce a una eliminación de la autonomía artística: la idea curatorial se vuelve el centro de la atención.", in Bishop. p. 5. Este pasaje tiene una conexión con lo que afirma Groys sobre los papeles del curador y el artista que

Con el ascenso de este trabajo, el papel del curador se ajusta en conformidad. El artista de instalación instala la obra él mismo, relegando el papel curatorial al de facilitar la producción, la interpretación y la promoción. En vez de la propuesta curatorial de un tópico temático, histórico, generacional o geográfico que tiene significados múltiples, producidos por autores individuales, la instalación y su autor se vuelven el único sitio del significado.¹¹⁶

Retomando el concepto de mediación reivindicado por varios curadores entrevistados en el libro de Bassas, el texto de Bishop muestra que una de las cualidades de un curador es su capacidad mediadora. La autora relata que, en la exposición *Documenta 5: Mitologías Individuales*, siendo Szeemann encargada de la curaduría, algunos artistas, como Carter Ratcliff, Daniel Buren y, en particular, Robert Morris, se quejaron del excesivo carácter autoral de la exposición, incluso Morris se retiró de la exposición por no estar de acuerdo con la idea de la mitología individual, ya que la propuesta curatorial se apartó de las propuestas despersonalizadas del programa minimalista al que se suscribió Morris.¹¹⁷ Es decir, "Lo que

convergen en uno. Buren se queja de una actitud autoral que utiliza a los artistas para lograr el objetivo del autor curador, convirtiéndolo a él en el protagonista de la exposición.

¹¹⁶ Bishop. p. 3.

¹¹⁷ T.A.: Minimalismo (Nueva York, años 60). Aunque nunca fue un movimiento autoproclamado. El minimalismo se refiere a la pintura o la escultura realizada con una extrema economía de medios y reducida a lo esencial de la abstracción geométrica. Se aplica a las obras escultóricas de artistas como Cal Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Ellsworth Kelly, John McCracken, Robert Morris, Richard Serra, Tony Smith y Anne Truitt; a los lienzos con formas y rayas de Frank Stella; y a las pinturas de Jo Baer, Kelly, Robert Mangold, Brice garden, Agnes Martin y Robert Ryman. El arte minimalista se caracteriza generalmente por formas geométricas unitarias, precisas y de bordes duros; planos rígidos de color -generalmente tonos fríos o colores comercialmente mezclados, o a veces un solo color-; composición no jerárquica y matemáticamente regular, a menudo basada en una cuadrícula; la reducción a la forma pura autorreferencial, vaciada de toda referencia externa; y una apariencia superficial anónima, sin ninguna inflexión gestual. Como resultado de estos atributos formales, este arte también se ha denominado arte ABC, arte Cool Imageless Pop, Arte literalista, Arte objeto y Arte de estructura primaria. El arte minimalista comparte el rechazo del arte pop a la subjetividad artística y al gesto heroico del expresionismo abstracto. En el minimalismo lo importante es la base fenomenológica de la experiencia del espectador, cómo percibe las relaciones internas entre las partes de la obra y del conjunto, como en el aspecto gestáltico de la escultura de Morris. La repetición de formas en la escultura del Minimalismo sirve para enfatizar las sutiles diferencias en la percepción de esas formas en el espacio y el tiempo, a medida que el punto de vista del espectador se desplaza en el tiempo y el espacio.

"Minimalism (New York, 1960s). Though never a self-proclaimed movement. Minimalism refers to painting or sculpture made with an extreme economy of means and reduced to the essentials of geometric abstraction. It applies to sculpture works by artists as Cal Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Ellsworth Kelly, John McCracken, Robert Morris, Richard Serra, Tony Smith, and Anne Truitt; to the shaped and striped canvases of Frank Stella; and to paintings by Jo Baer, Kelly, Robert Mangold, Brice garden, Agnes Martin, and Robert Ryman. Minimalist art is generally characterized by precise, hard-edged, unitary geometric forms; rigid planes of color-usually cool hues or commercially mixed colors, or sometimes just a single color; nonhierarchical, mathematically regular composition, often based on a grid; the reduction to pure self-referential form, emptied of all external reference; and an anonymous surface appearance, without any gestural inflection. As a result of these formal attributes, this art has also been referred to as ABC art, Cool art, Imageless Pop, Literalist art, Object art, and Primary Structure art. Minimalism art shares Pop art's rejection of the artistic subjectivity and heroic gesture of Abstract Expressionism. In Minimalism what is important is the phenomenological basis of the viewer's experience, how he

está en juego aquí es una conciencia de que los curadores debieran respetar los deseos de los artistas, comunicarse con claridad, y estar accesibles para negociaciones."; y añade: "En suma, los señalamientos de Morris muestran claramente su expectativa de que el curador sea un mediador y árbitro justo, que trabaje en pro de los intereses de los artistas, en vez de un *auteur* singular."¹¹⁸ Por esa razón, incluso en el contexto específico del montaje de una exposición, la disponibilidad del curador para mediar puede no ser tan fluida como se espera, sin mencionar otras situaciones pertinentes y periféricas a la actividad de un curador inserto en el contexto de los museos.

Finalmente, el último autor convocado para este breve recorrido por la actividad del curador en el contexto museológico fue el artista, crítico y curador Olu Oguibe. En su texto *El fardo de la curaduría*, Oguibe comienza describiendo un agente que emerge en el sistema del arte a mediados del siglo XX y que de manera diligente roba la posición soberana del historiador y del crítico de arte, en el contexto de la producción artística contemporánea. Esta constatación de Oguibe encuentra eco en la opinión de varios otros autores presentados aquí con respecto a la transición de poder y prestigio dentro del sistema del arte. Sin embargo, a diferencia de los otros autores presentados hasta ahora, llama la atención sobre un tipo de categorización más ligada a la trayectoria de los artistas y que, a su vez, contribuye a orientar el interés general hacia uno u otro artista. Esto contribuyó a que el curador se convirtiera en el agente de más autoridad, más temido y, al mismo tiempo, más detestado. Antes que un agente institucional, el curador dedicado comienza a trabajar en el campo de la economía, aunque curiosamente necesita el respaldo institucional para obtener respeto y visibilidad. Este concepto de

or she perceives the internal relationships among the parts of the work and of the whole, as in the gestalt aspect of Morris's sculpture. The repetition of forms in Minimalism sculpture serves to emphasize the subtle differences in the perception of those forms in space and time as the spectator's viewpoint shifts in time and space.", in Solomon R. Guggenheim Museum e Nancy Spector, orgs., *Guggenheim Museum collection: a to z*, 3rd, rev. ed ed (New York: Guggenheim Museum Publications: Hardcover edition distributed by D.A.P./Distributed Art Publishers, 2009). p. 394.

¹¹⁸ Bishop, "What Is a Curator? The rise (and fall?) of the auteur curator". p. 3.

institución, en este momento, se amplía para incluir galerías, espacios culturales alternativos y ferias de arte,¹¹⁹ aunque los museos son considerados los lugares de mayor legitimidad.

Para Oguibe, un primer tipo de curador es lo que él considera el "burócrata," que está vinculado a un museo y cuya fidelidad se debe, en primer lugar, a la institución en la que trabaja. Él va a buscar en el mercado obras de interés para la colección de esta institución. Sin embargo, el curador burócrata también tiene sus artistas favoritos, dentro del universo de artistas que pueden tener un interés directo en la colección del museo. No hay muchos curadores de este tipo y, por eso, se les atribuye mucho poder, ya que los artistas saben que integrar la colección de un gran museo puede representar la canonización de su carrera.

Un segundo tipo de curador es el "*connaisseur*," cuya fidelidad se relaciona directamente con las obras de arte. Comprende el papel de la institución museológica en la consolidación de un artista; busca su propia consagración en el descubrimiento de obras de arte en las que detecta un sentido del buen gusto; y revela una disponibilidad para demostrar cómo las obras que eligió son realmente grandes obras de arte. Oguibe dice que "en ese sentido, el curador *connaisseur* es como un explorador, un descubridor, un pionero cuyos descubrimientos fueron hechos para redefinir el gusto contemporáneo." Para el autor la figura que mejor representa a este curador es el francés André Magnin. Oguibe dice que:

Na avaliação de Magnin, como na de outros antes dele, a África é o lugar onde esse artista será talvez mais facilmente encontrado. Entretanto, a verdade, é claro, é que esse artista nobre e bruto, isolado do mundo moderno e completamente protegido da contaminação da modernidade, não existe, e já que esse artista não existe, tem que ser inventado – e essa invenção acontece mediante o complexo mecanismo expositivo e o discursivo disponível para o curador. [...] O curador torna-se um árbitro do gosto ainda mais poderoso por causa de sua autoridade inquestionável.¹²⁰

¹¹⁹ Grandes galerías, como a Gagosian, White Cube, David Zwiner, y ferias de arte, como Art Basel, Frieze Art Fair, TEFAF Maastricht e ARCO, son lugares de gran poder económico y que, por ese motivo, acaban siendo "instituciones" formadoras de opinión, en gran parte por la fuerza del capital, los medios de comunicación y los intereses económicos, in Lindemann, *Coleccionar arte contemporáneo*.

¹²⁰ T.A.: "En la evaluación de Magnin, como en la de otros antes que él, África es el lugar en el que tal vez sea más fácil encontrar a este artista. Sin embargo, la verdad es que ese artista noble y crudo, aislado del mundo moderno y completamente protegido de la contaminación de la modernidad, no existe, y como ese artista no existe, hay que inventarlo, y esa invención tiene lugar a través de la compleja maquinaria expositiva y discursiva de que dispone el curador. [...] El curador se convierte en un árbitro del gusto aún más poderoso debido a su inquestionable

En otras palabras, existe una calle de doble sentido: el curador *connaisseur* se beneficia del artista, utilizando su prestigio y estrategias de persuasión; por otro lado, el artista, de alguna manera, también se beneficia de encontrar formas de presentar su obra de manera global, lo que de otro modo sería muy difícil que conseguir. Sin embargo, para Oguibe, este tipo de curador en realidad tiene un interés real en beneficiarse, con la justificación de que también contribuyó al surgimiento de un artista.

Un tercer tipo de curador, sería el curador "corredor cultural" (es la idea de corredor de fincas o agente inmobiliario) que, de la misma forma que el curador *connaisseur*, tiene buen ojo para saber de qué artistas se puede beneficiar. Como dice Oguibe, el curador corredor cultural "tiene el instinto del galerista, la movilidad y flexibilidad del empresario y la osadía del publicista;" además, le interesa encontrar artistas que puedan satisfacer las demandas del gusto de un determinado grupo de posibles "interesados." En cierto modo, este es el paradigma del curador que ofrecen los programas de estudios curatoriales, el de un agente dinámico, capaz de encontrar la obra adecuada para los posibles interesados, un agente comercial en la práctica.

Por último, bajo una mirada más benigna de la relación entre mercado y artista, se encuentra el curador "facilitador." Es un tipo de curador que tiene un vínculo genuino con la obra y con el artista y que busca crecer junto a ellos, a través de una colaboración en la que todos se benefician. El curador que transita caminos difíciles junto al artista puede, con su conocimiento, facilitar la inserción de este artista en la órbita del sistema del arte, de una forma más natural y mutuamente contributiva. Para Oguibe, este es el paradigma de un curador que carga un fardo, o, mejor dicho, un compromiso genuino con la obra y el artista, una especie de misión. La siguiente cita demuestra claramente lo que Oguibe quiere decir sobre tal carga:

O curador é inquisitivo, curioso, dedicado, estimulável e bem-preparado para trabalhar com artistas a fim de estabelecer as conexões necessárias entre eles e o público. Essa

autoridad." Olu Oguibe, "O Fardo da Curadoria", *Revista Concinnitas Virtual*. Ano 5 – N.6 – julho de 2004. ISBN 1981-9897, 2004, <http://www.concinnitas.uerj.br/arquivo/revista6.htm>.

responsabilidade modesta, mas altamente envolvente, pode ser definida como o fardo da curadoria.¹²¹

El autor cree que las relaciones puramente egoístas de los curadores *connaisseur* y, sobre todo, de los corredores culturales son fomentadas por los propios artistas y "se deben en gran parte a la disposición de los artistas de someter su independencia y sus objetivos al *art establishment* y a la maquinaria del juego cultural." Además, a eso se suma

"à disposição predominante dos artistas a perseguir o sucesso profissional e a fama altamente individualistas, e a se humilhar aos pés de qualquer um que possua a habilidade de ajudar a pôr em prática tais objetivos arribistas.¹²² Em seu desespero pelo sucesso individual, os artistas passaram a considerar o curador corretor cultural a facção mais poderosa na estrutura do mecanismo da cultura, aquele cujos favores têm que ser buscados quase a todo custo, para que o artista possa alcançar visibilidade, validação e um apoio efetivo."¹²³

Las reflexiones que trae Oguibe sobre los curadores y sobre su relación con los artistas y el mercado del arte son relevantes para entender cómo todos los demás autores aquí presentados se entrelazan y conectan con las distintas formas y modelos de actuación de los curadores.

Ya es posible hacer algunas consideraciones sobre la forma en que este agente desarrolla su trabajo dentro del museo. Los curadores independientes siempre se mantienen próximos a los museos, ya que es allí donde pueden obtener prestigio realizando exposiciones importantes como curadores invitados. Esta proximidad también se produce cuando consiguen donaciones o adquisiciones de obras de los artistas a los que representan. En lo que respecta a los museos que cuentan con colecciones de arte contemporáneo, el curador es el agente que, tal como se ha

¹²¹ T.A.: "El curador es inquisitivo, curioso, dedicado, estimulante y está bien preparado para trabajar con los artistas con el fin de establecer las conexiones necesarias entre ellos y el público. Esta responsabilidad, modesta pero muy atractiva, puede definirse como la carga del curador." Oguibe. p. 7.

¹²² Quién o quiénes se han empeñado en triunfar a cualquier precio, incluso en detrimento de los demás.

¹²³ T.A.: "a la disposición predominante de los artistas de perseguir el éxito profesional y la fama de forma altamente individualista, y de arrastrarse a los pies de cualquiera que posea la capacidad de ayudar a implementar tales objetivos arribistas. En su desesperación por alcanzar el éxito individual, los artistas han llegado a considerar al curador corredor cultural como la facción más poderosa en la estructura del mecanismo de la cultura, aquella cuyos favores hay que buscar casi a todo coste para que el artista logre visibilidad, validación y apoyo efectivo." Oguibe, "O Fardo da Curadoria". p. 7. Un posible acercamiento a esta situación es el de las obras falsificadas: un gran número de falsificadores que fueron descubiertos informan que sólo fue posible poner las obras falsas en el mercado porque los marchantes y galeristas estaban cegados por la codicia e hicieron un reconocimiento más laxo.

presentado en este subcapítulo, tiene la responsabilidad de: cuidar de la colección; de pensar la colección de forma que fomente las investigaciones y exposiciones; por la selección y adquisición de obras que puedan rellenar lagunas en las colecciones; por la negociación de espacios para exponer; de pensar grandes exposiciones del propio acervo así como de acceder a exposiciones itinerantes, entre otros. Es un agente con gran poder de decisión, ya que está directamente relacionado con el director del museo, así como con el patronato y los apoyos financieros. Los curadores, cuando no los propios directores de museo, se encuentran adscritos a la subdirección artística o a departamentos equivalentes, en los que también se encuentran investigadores vinculados a la historia y la crítica del arte, entre otros.¹²⁴

1.1.6 El educador

El educador es el agente que opera la interfaz de las actividades del museo con el público, en lo referente a las acciones de exhibición de la institución. Según la definición presentada en el libro *Conceptos-clave de la museología*, publicación realizada por el ICOM sobre la dirección de André Desvallées y François Mairesse,

A educação museal pode ser definida como um conjunto de valores, de conceitos, de saberes e de práticas que têm como fim o desenvolvimento do visitante; como um trabalho de aculturação, ela apoia-se notadamente sobre a pedagogia, o desenvolvimento, o florescimento e a aprendizagem de novos saberes.¹²⁵

La educación, en sentido general, es entendida como un medio que contribuye a la formación y desarrollo intelectual de los individuos. "La educación comprende los procesos

¹²⁴ En el catálogo de la exposición *Las Biografías de Amos Gitai, una exposición, un diálogo*, realizada en el MNCARS en 2014, es posible encontrar en los créditos de la publicación la posición, justo debajo del Director, la de Subdirector de Conservación, Investigación y Difusión que ocupaba João Fernandes. En este departamento se encuentran los curadores, investigadores en el campo de la historia y la crítica del arte, entre otros. Jean-François Chevrier e Amos Gitai, *Las biografías de Amos Gitai: una exposición, un diálogo* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014). p. 80.

¹²⁵ T.A.: "La educación museística puede definirse como un conjunto de valores, conceptos, conocimientos y prácticas cuya finalidad es el desarrollo del visitante; como labor de aculturación, se apoya notablemente en la pedagogía, el desarrollo, el florecimiento y el aprendizaje de nuevos conocimientos." André Desvallées e André Mairesse, *Conceitos-chave de museologia* (Armand Colin, 2013), http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf. p. 38.

formativos que se desarrollan en la vida familiar, en la convivencia humana, en el trabajo, en las instituciones de enseñanza e investigación, en los movimientos sociales y organizaciones de la sociedad civil y en las manifestaciones culturales."¹²⁶ Una de las misiones esenciales de los museos es el de la acción educativa. Esta ejerce un papel de transformación social a partir de la interpretación de la cultura y la memoria. Los objetos bajo custodia de los museos, así como los espacios de experiencia inscritos en su arquitectura, contribuyen a una actividad mediadora que los contextualiza, los conecta, desde una conciencia crítica y comprensiva del entorno social de cada individuo. Esta actividad auxiliar en la comprensión del visitante como agente social, ya que entiende su pasado, reconoce su lugar en la sociedad y proyecta sus acciones en la comunidad desde un saber artístico y cultural.

Un programa educativo que sigue estos preceptos es el presentado por el Museo Lasar Segall, en la ciudad de São Paulo, que expone sus acciones.

Os educadores têm elaborado diferentes modelos de trabalho com grupos escolares, inicialmente na forma de visitas, que poderão se desdobrar em projetos colaborativos. Em paralelo, iniciam um grupo de estudos aberto para professores e pesquisadores, de modo a tornar o museu uma instância de pesquisa e interlocução sobre abordagens contemporâneas no ensino de arte e na mediação cultural. Pretende-se, assim, fomentar o uso do museu como ferramenta pedagógica, ampliando e difundindo os vocabulários desse campo.¹²⁷

En el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, el programa educativo tiene gran visibilidad, ya que es parte de la vocación original de la institución. Todas las iniciativas están dirigidas a una integración entre el museo, en particular su arquitectura,¹²⁸ sus colecciones y a

¹²⁶ Cleverson L. Bastos e Vicente Keller, *Aprendendo a aprender: Introdução à metodologia científica*, Edição: 29 (Petrópolis: Editora Vozes, 2015). p. 20.

¹²⁷ T.A.: "Los educadores han desarrollado diferentes modelos de trabajo con grupos escolares, inicialmente en forma de visitas, que pueden desarrollarse en proyectos de colaboración. Paralelamente, están poniendo en marcha un grupo de estudio abierto a profesores e investigadores, con el fin de convertir el museo en una instancia de investigación y diálogo sobre los enfoques contemporáneos de la enseñanza del arte y la mediación cultural. El objetivo es fomentar el uso del museo como herramienta pedagógica, ampliando y difundiendo los vocabularios de este ámbito.", acceso en 17 de mayo de 2021, <<http://www.mls.gov.br/educativo/>>.

¹²⁸ La sede definitiva del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro fue diseñada por el arquitecto Affonso Eduardo Reidy (1909-1965) y se convirtió en un ícono del modernismo brasileño. El edificio fue construido en un terreno junto a la Bahía de Guanabara, donado por la ciudad al MAM, antes de la creación del Parque do Flamengo, adyacente al museo. La relación arquitectónica, así como los espacios al aire libre del Aterro de Flamengo, es parte de la relación entre el museo y la comunidad carioca. En otras palabras, las relaciones de convivencia y experiencia

su interacción con el entorno y la comunidad, siempre priorizando la relación directa entre educación y arte. Una línea de actuación es la de Mediación, que, en términos generales, es la interfaz que facilita un entendimiento cultural vinculado al entorno social de los visitantes, y se materializa a través de diversas estrategias estructuradas a partir del acervo expuesto. Otra línea de actuación es la del *Bloco Escola*, que a través de su arquitectura y prácticas institucionales promueve el desarrollo continuo de los agentes culturales, a través de cursos, seminarios y talleres, entre otras iniciativas.¹²⁹

Se podría decir que el departamento educativo en el que actúan los educadores en el museo se guía por la mediación con el público visitante del museo, el cual está compuesto por personas de diferentes edades, actividades profesionales y clases sociales, entre otros aspectos.

La actuación del educador artístico no se limita apenas a los museos. Saliendo del contexto museológico, es posible encontrar buenos ejemplos de la actividad del educador, por ejemplo, en exposiciones temporales de gran tamaño, así como en bienales y proyectos de conservación. El profesor Cayo Honorato,¹³⁰ de la *Universidade Federal de Brasília*, en un artículo para la revista *Modos*, habla del trabajo educativo en dos casos de bienales. El autor hace un relato de la trayectoria de la "curaduría pedagógica," en la cual discute el ascenso y caída en la trayectoria de mediación educativa a partiendo de su "promoción" para la categoría de curaduría. Honorato habla de inversión en el sector educativo a partir del reconocimiento de

estética dentro y fuera de la arquitectura y su entorno son parte integrante del proyecto educativo del MAM-RJ, acceso en 17 de mayo de 2021, <<https://mam.rio/educacao/>>.

¹²⁹ En el MAM-RJ, la institución optó por denominar al sector educativo "Educación y Participación", acceso en 17 de mayo de 2021, <<https://mam.rio/educacao/>>.

¹³⁰ Profesor adjunto del Departamento de Artes Visuales (VIS) del Instituto de Artes (IdA) de la Universidad de Brasilia (UnB), en el área de Historia y Teoría de la Educación en Artes Visuales; asesor acreditado en el Programa de Postgrado en Artes Visuales (PPGAV) de la UnB, con investigaciones sobre la actuación de los públicos y la mediación cultural, en el contexto de las relaciones entre artes y educación; las conjunciones y disyunciones entre artes y educación; las relaciones entre arte, educación y política. Forma parte de la red Another Roadmap for Arts Education desde 2015. Es investigador asociado en el Centro para el Estudio de la Imagen en Red (CSNI) de la London South Bank University (LSBU), Reino Unido, desde 2018, donde también fue investigador visitante durante su estancia posdoctoral, acceso en: 16 de mayo de 2021. <<https://www.escavador.com/sobre/2978515/cayo-vinicius-honorato-da-silva>>.

su importancia en el éxito de la exposición realizada en la Bienal del Mercosur en Porto Alegre de 2007. La aproximación de la educación a los procedimientos curatoriales fue una acción política que generó gran interés por parte de las agencias de fomento que patrocinaban los eventos. De esta manera, se amplió el alcance de la exposición, proporcionando un mayor número de visitantes e interesados en los programas de educación continua para profesores y educadores. Esta estrategia demostró ser exitosa desde el punto de vista cuantitativo, ya que la Bienal del Mercosur, en menos de diez años alcanzó el mismo número de visitantes que su análoga paulista, aunque con recursos mucho más modestos.¹³¹ Lo que Honorato aporta en su reflexión es que la educación debería ser reconocida por la importancia de su actividad y contribución a la sociedad en general, y no por el cambio de título – de curaduría educativa a pedagógica –, como si esta rápida transición pudiera ofrecer un reconocimiento inmediato. De la misma manera, cuando se disolvió la curaduría pedagógica, la educación retornó a donde estaba anteriormente, con la misma velocidad este colectivo ascendía y también descendía. Por esta razón se cree que la convivencia entre dos grupos de curadores de "igual importancia" (la curaduría artística y la curaduría pedagógica), tarde o temprano podría generar algún tipo de conflicto en la disputa por posiciones de poder dentro del sistema del arte. Lo importante de esta reflexión es darse cuenta de la importancia de la educación para la sociedad y verificar que la actitud entre educadores y curadores debe ser de colaboración. El intento de aumentar el prestigio de este colectivo, con el objetivo de aumentar el número de visitantes, puede haber sido una estrategia desafortunada de los educadores, ya que se cree que este reconocimiento, por acercamiento entre educadores y agentes más legítimos, al final no se demostró frágil y poco productivo.

¹³¹ Cayo Honorato, "Ascensão e declínio da curadoria pedagógica", *MODOS* 4, nº 2 (2 de maio de 2020), <https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4328>. p. 32

Otra reflexión sobre las relaciones entre el sector educativo y la curaduría, tal vez más acertada, es la presentada por Janaína Melo¹³² en entrevista realizada por Guilherme Bueno y Renato Resende. Melo comenta que en su actuación en el Instituto Inhotim¹³³ como directora de Arte Educación, su función no se centraba específicamente en la educación, actuando también en la curaduría, que a su vez era responsable por el programa educativo. Esta propuesta encuentra respaldo en la posibilidad de abrir la institución para que el artista trabaje temas de tiempo y espacio, a partir de la invitación de los curadores, para que puedan trabajar juntos. Siendo la propuesta un desarrollo de propuestas artísticas desarrolladas en un tiempo dilatado, sin un cronograma preestablecido, ofrecía una oportunidad de maduración para las obras desarrolladas para un determinado espacio expositivo, pensado conjuntamente con los curadores. Esta misma dinámica orientaba las propuestas de actividades educativas, partiendo de la misma condición particular de desarrollo de propuestas artísticas flexibles en el tiempo y el espacio. Para Janaina Melo,

[...] isso é operar no campo da educação com as mesmas categorias e conceitos que eram base na discussão curatorial. Não havia, portanto, uma proposta educativa que surgia a partir da proposta curatorial, mas sim uma ação educativa que usava as mesmas estratégias de pesquisa e ação da curadoria. Se o objeto da pesquisa curatorial era a relação do artista com o lugar para

¹³² Janaina Melo actúa como gestora y educadora en museos, curadora e investigadora en los campos del arte, la educación y la cultura. Desde 2018 es Gerente de Educación en el Instituto Cultural Inhotim, en Brumadinho, donde también trabajó de 2007 a 2012 como Curadora de Arte y Educación. Fue Gerente de Educación en el Museo de Arte de Rio/Escola do Olhar – MAR de 2012 a 2018. Fue Coordinadora de Artes Visuales del Museo Pampulha [2004-2007]. Curadora del proyecto Atelier Aberto en la Escuela Guignard de la UEMG [ediciones 2010-2012]. Fue curadora del programa de exposiciones de la primera edición del Proyecto de Residencia de Artistas JACA, Nova Lima, MG [2010] y asistente curatorial del Programa Rumos Artes Visuais em Itaú Cultural [2008-2009]. Tiene textos publicados: libros, catálogos y revistas, acceso en 22 de mayo de 2021, <<http://www.forumpermanente.org/convidados/janaina-melo>>.

¹³³ El Instituto Inhotim es un museo de arte contemporáneo y Jardín Botánico situado en [la ciudad] Brumadinho (MG). Reconocido como Organización de la Sociedad Civil de Interés Público (OSCIP) por el Gobierno del Estado de Minas Gerais en 2008, Inhotim es una organización privada sin ánimo de lucro, que se sostiene con fondos procedentes de donaciones de particulares y empresas -directamente o a través de las Leyes Federal y Estatal de Incentivos a la Cultura- por la venta de entradas y eventos. Idealizado desde la década de 1980 por el empresario Bernardo de Mello Paz, de la tierra de hierro de una hacienda de la región, nació en 2006 uno de los mayores museos al aire libre del mundo. Su ubicación privilegiada -entre los ricos biomas de la Mata Atlántica y el Cerrado- y los exuberantes paisajes a lo largo de sus 140 hectáreas de visita proporcionan a los visitantes una experiencia única que mezcla arte y naturaleza. Alrededor de 700 obras de más de 60 artistas de casi 40 países se exponen al aire libre y en galerías en medio de un Jardín Botánico con más de 4,3 mil especies botánicas raras de todos los continentes, acceso en: 19 de noviembre de 2021, <<https://www.inhotim.org.br/institucional/sobre/>>.

criação do trabalho, o objeto de pesquisa educativa era a relação do público com o lugar para instaurar possibilidade de experiência estética e educativa.¹³⁴

De esta experiencia de Inhotim, según la autora, surge una posibilidad diferente de relación educativa, que opera desde la libertad del artista para desarrollar su obra en otra perspectiva del tiempo, es decir, un tiempo de maduración en la relación con la obra y el espacio, que se traspone también a las acciones educativas. Melo demuestra este reconocimiento de lo educativo por parte de la curaduría, al referirse a una libertad de experimentación y de actuar de manera autónoma y empoderada, algo que redundaba en la misma potencialidad de la experiencia curatorial.

Un ejemplo interesante de una práctica educativa, ligada específicamente al trabajo de conservación, se vio en el programa educativo del proyecto Portinari,¹³⁵ realizado durante el trabajo de conservación de las obras "Guerra y Paz" pertenecientes a la Organización de Naciones Unidas. En 2009, los paneles del artista brasileño Candido Portinari fueron transportados a Brasil para realizar un tratamiento de conservación. El proyecto contaba con un taller abierto al público y un amplio programa educativo, que conectaba las acciones de conservación con el contenido histórico sobre la obra y el artista. El visitante tenía la oportunidad de conocer más sobre la obra y el contexto histórico en el cual la obra y el artista se vieron envueltos. Otra faceta educativa era contar con la colaboración de los conservadores, que se dividieron en un grupo que actuaba directamente sobre la obra realizando intervenciones de conservación, mientras que otro grupo contribuía con una especie de laboratorio para la

¹³⁴ T.A.: "que es operar en el campo de la educación con las mismas categorías y conceptos que fueron la base de la discusión curatorial. No hubo, por tanto, una propuesta educativa surgida de la propuesta curatorial, sino una acción educativa que utilizó las mismas estrategias de investigación y acción que la curatorial. Si el objeto de la investigación curatorial era la relación del artista con el lugar para la creación de la obra, el objeto de la investigación educativa era la relación del público con el lugar para establecer la posibilidad de una experiencia estética y educativa." Rezende e Bueno, *Conversas com curadores e críticos de arte*. p. 347.

¹³⁵ El Proyecto Portinari fue creado por João Candido Portinari con apoyo inicial de la Financiadora de Estudios y Proyectos FINEP y recursos del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico FNDCT, en 1979, juntos a la Pontificia Universidade Católica PUC-RJ, para la recuperación de la obra del artista Candido Portinari y su puesta a disposición al público, acceso en 23 de septiembre de 2021, <https://pt.wikipedia.org/wiki/Projeto_Portinari>.

producción de materiales artísticos, y un tercero grupo, que reproducía en tiempo real partes representativas de la obra. Estas acciones tenían como objetivo ofrecer a la sociedad información sobre este universo del arte y de la conservación en general poco explorado y difundido, lo que de alguna manera podría contribuir para una mayor conciencia del patrimonio artístico y su preservación, así como para la historia de la producción artística en Brasil. En su tesis doctoral, la curadora e historiadora Flavia Parisi¹³⁶ investiga la relación entre conservación, curaduría, museología y educación, con el objetivo de favorecer al público visitante. De acuerdo con Parisi, esta colaboración entre la conservación y la educación es el pilar para la construcción de una conciencia patrimonial: "De hecho, si la experiencia del visitante contribuye a la construcción de los significados y valores de las obras a preservar, la obra está preservada en la medida que su valor es reconocido por tener una función y consecuentemente un impacto en la sociedad."¹³⁷

En este breve relato que se restringe al museo, puede notarse que las acciones del colectivo de educadores deben ser reconocidas por la importancia de su contribución a la construcción de un pensamiento crítico mediado por el arte y la cultura. No debería ser el cambio o promoción de una categoría mediante la adición de un título, como el de curador pedagógico, la forma en que este agente gane legitimidad. Por el contrario, las acciones de curaduría que acompañan a las acciones educativas (además de las acciones de conservación,

¹³⁶ Flavia Parisi es licenciada en Historia del Arte y doctora en Conservación con trabajos centrados en el arte contemporáneo. Con 12 años de experiencia en gestión de colecciones, investigación, curaduría y en la organización de cursos de formación para profesionales de museos. Actualmente trabaja como consultor para el Museo MAXXI de Roma (Colecciones Fotográficas), y para el ICCROM - Centro Internacional para el Estudio de la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural (proyectos de investigación y coordinación de actividades de formación).

¹³⁷ Flavia Parisi, "El Público y las Obras de Arte Contemporáneo: Un análisis de la relación entre la función educadora y conservadora del museo" (Valencia, Univeritat Politècnica de València, 2020). p. 23.

según Parisi)¹³⁸ pueden hacer que el público acceda a claves de comprensión que lo conecten con su tiempo y su cultura.

Los educadores son un colectivo de gran importancia en los museos,¹³⁹ pues se pueden considerar el corazón de la institución. Sus acciones pueden garantizar la perpetuación de la cultura de una comunidad, ya que son los agentes que contribuyen como formadores de opinión, de forma crítica y contextualizada, colaborando en la formación de la conciencia de la sociedad, en el reconocimiento de su historia y en las acciones de preservación de la memoria y la cultura.

1.1.7 El museólogo

El museólogo es el agente que realiza diversas actividades¹⁴⁰ en el ambiente museológico y su identidad profesional, históricamente,¹⁴¹ está vinculada de modo intrínseco a la creación de museos. Todo museo cuenta, o debería o contar, con la presencia de un museólogo. Actualmente, las atribuciones de este agente se confunden, se acercan y entremezclan con las actividades de otros agentes, como curadores, conservadores y educadores, entre otros. Museología "Es la ciencia que se ocupa de la conservación, organización y promoción de las colecciones artísticas, históricas, científicas y culturales."¹⁴²

El museólogo trabaja generalmente en museos, pero también puede trabajar en centros

¹³⁸ De acuerdo con Parisi, "Partiendo del supuesto que la educación y la conservación [conservadores/curadores] son las dos funciones centrales del museo y no los servicios adjuntos, su cooperación resulta fundamental para construir respuestas conjuntas respecto a las obras de arte (...)", in Parisi. p. 23.

¹³⁹ Es importante tener en cuenta que en general estas acciones se desarrollan en grandes museos, que cuentan con recursos y demanda de público.

¹⁴⁰ El museólogo era el agente encargado de organizar, ordenar, catalogar, restaurar y clasificar. También diseñaba el plan museológico, comunicación-expografía, documentación y preservación-conservación. Daniel Dalla Zen, "O Curso de museus e a museologia no Brasil.", *Revista Eletrônica Ventilando Acervos* 3, n° 1 (2015): 76–91, <https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/11/06_Artigo05.pdf>. p. 83>.

¹⁴¹ El curso de museología en Brasil data de 1922, fundado como un curso técnico y se constituye como una iniciativa pionera ya que el curso de museografía de la *École du Louvre*, la institución fundadora del pensamiento museológico en el mundo, tendrá lugar cinco años después. Por tratarse inicialmente de un curso técnico, ya aparece como una actividad profesional desarrollada por agentes. En 1932 se crea el Curso de Museos en el Museo Histórico Nacional y Gustavo Barroso asume el cargo de director, manteniendo la misma propuesta de formar técnicos para el MHN. Dalla Zen. p. 78.

¹⁴² Acceso en: 22 de mayo de 2021, <<https://museuweg.net/blog/o-que-faz-um-museologo/>>.

culturales, institutos de investigación, institutos de artistas, centros de documentación, galerías de arte y cualquier tipo de institución que esté vinculada a la protección, documentación, conservación, investigación y difusión del patrimonio cultural. Otra actividad que se aproxima a la museología es la museografía,¹⁴³ pero esta última, en general se diferencia por su carácter técnico y práctico, mientras que la museología está ligada a las cuestiones teóricas de investigación en museos, aunque ambas se complementen. Según Alejandra Mosco Jaimes:¹⁴⁴

Museología. Es una disciplina que tiene por objeto el análisis de la realidad histórico-social, de los principios y métodos del proceso de adquisición, conservación, investigación, exposición, difusión y divulgación de objetos, el conocimiento y la creación artística, así como de la búsqueda de planteamientos para desarrollar todos los quehaceres de la actividad museal.

Museografía. Disciplina que conjuga diversos conocimientos y áreas relacionadas con la creación, uso e intervención de espacios, la aplicación del diseño y la tecnología para exponer colecciones, el conocimiento y las artes, en un espacio museal.¹⁴⁵

En la publicación del ICOM titulada *Conceptos-claves de la museología*, se encuentra la definición más actual en el campo de la museología, que es la propuesta por Georges Henri Rivière, en la que define la museología como:

[...] uma ciência aplicada, a ciência do museu. Ela o estuda em sua história e no seu papel na sociedade, nas suas formas específicas de pesquisa e de conservação física, de apresentação, de animação e de difusão, de organização e de funcionamento, de arquitetura nova ou musealizada, nos sítios herdados ou escolhidos, na tipologia, na deontologia. A museologia opõe-se, de certo modo, à museografia, que designa o conjunto de práticas ligadas à museologia.¹⁴⁶

Pensando de forma más centrada en la vida de los profesionales de la museología, la profesora Mariana Estellita,¹⁴⁷ en entrevista, cuenta que por tener un gran interés en el arte, y

¹⁴³ Actualmente la museografía se define como la figura práctica o aplicada de la museología, es decir, el conjunto de técnicas desarrolladas para el cumplimiento de las funciones museísticas, y en particular en aquello que concierne a la administración del museo, conservación, restauración, seguridad y exhibición. Desvallées e Mairesse, *Conceitos-chave de museologia*. p. 58

¹⁴⁴ Historiadora, museóloga y especialista en interpretación del patrimonio. Profesora – investigadora de tiempo completo. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Curaduría, Museo Regional de Guadalajara, acceso en: 23 de marzo de 2022. <<https://inah.academia.edu/AlejandraMoscoJaimes>>.

¹⁴⁵ Jaimes, *Curadoría interpretativa: un modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones*. p. 22.

¹⁴⁶ Desvallées e Mairesse, *Conceitos-chave de museologia*. p. 61.

¹⁴⁷ Mariana Estellita es Profesora Adjunta del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Federal de Maranhão - UFMA. Doctora en Artes Visuales (línea de investigación - Historia y Crítica de Arte) por la Universidad Federal de Rio de Janeiro, Becaria CAPES para el Programa de Doctorado Sandwich en el Extranjero en la Universidade Nova de Lisboa (2017). Máster en Artes Visuales (línea de investigación - Historia y Crítica de Arte) por la Universidad Federal de Río de Janeiro. Especializada en la gestión de colecciones de arte

en especial en arte contemporáneo, acabó siguiendo un camino ligado a la producción artística. Estellita tuvo varias experiencias como museóloga en trabajos de artistas brasileños, como Carlos Vergara y Luiz Zerbini, así como en las colecciones de los Institutos Gerchman y Tunga. Dirigió su formación hacia la comprensión del objeto del arte contemporáneo, y para ello buscó formación relacionada con las prácticas artísticas, como en el curso de Profundización Artística de la Escola de Artes Visuales del Parque Lage, además su master y doctorado siguieron la línea de investigación de Historia y Crítica de Arte, ambas del Programa de Posgrado en Artes Visuales de la UFRJ. Esta formación diversificada en áreas afines, enfocada en el arte contemporáneo, contribuyó a situarla en un nicho de trabajo en el que hay pocos profesionales. Ella comenta que gran parte del trabajo del museólogo se dirige hacia la parte documental, lo que termina por darle cierta identidad a este profesional.¹⁴⁸ Sobre su formación, Estellita comenta que en la carrera de museología cursó disciplinas que actualmente podrían compararse con las de otras áreas afines – por ejemplo, en su formación en museología ella estudio salvaguarda y conservación (actividad que realiza el conservador); comunicación de las actividades del museo (acción similar a las del educador); formas de presentar y estudiar el espacio expositivo, así como proponer la adquisición de obras (actividad propia del curador); documentación y catalogación (actividad realizada también por el registro). Es importante dejar claro que estas disciplinas de la museología forman parte de las atribuciones ejercidas por los museólogos, y están amparadas como actividad reglada por ley.¹⁴⁹ Estos puntos de contacto

contemporáneo. Como investigadora actúa principalmente en el campo del Arte Contemporáneo y sus relaciones con la museología.

¹⁴⁸ En general, la formación de museólogo prepara a este profesional para trabajar en museos arqueológicos, etnográficos, de ciencias, de historia natural, artísticos, entre otros. Tal vez esta sea la clave de la percepción de que para estos museos que tienen su origen a principios del siglo XX, la actividad del museólogo englobaba lo que ahora se percibe como la actividad de varios otros agentes. De acuerdo con Mariana Estellita, la aproximación de un museólogo al campo específico del arte confiere al museólogo una especialización en este nuevo campo y, por esta razón, se diferencia de las actividades que el museólogo tradicional debía compartir con estos otros agentes que llegaron después junto con una nueva economía de mercado, que afectó todos los ámbitos de la producción humana incluyendo la artística como explica el artista Basbaum.

¹⁴⁹ Acceso en: 18 de noviembre de 2021, <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/4893-1992-cofem-codigo-de-etica-profissional-do-museologo.html>> y en,

entre actividades profesionales provocan que hoy en día la actividad del museólogo sea realizada también por otros actores, especialmente en los casos de museos de arte contemporáneo – tal vez en consecuencia de una reserva de mercado, otros profesionales se especializaron en las disciplinas que forman parte del elenco de opciones del museólogo.

En los museos españoles, en particular en los de arte contemporáneo, es difícil encontrar la figura del museólogo, o un sector con ese nombre, si bien este profesional existe en este contexto y puede ubicarse en diferentes departamentos, debido a que posee una formación con diversas competencias. Lo que llama la atención es que, aunque esta investigación no encontró un departamento de museología en los museos, es posible encontrar situaciones – como, por ejemplo, en la contratación de la Subdirección General de Colección y Exposiciones del museo IVAM – en las que consta la exigencia de experiencia en museología y museografía. Entre los requisitos exigidos para la plaza y los criterios que se valoraban en los candidatos, se encontraba lo siguiente:

Experiencia en el desempeño de la actividad profesional en los siguientes ámbitos: Museología y museografía; Gestión artística y cultural; Construcción de colecciones; Producción de catálogos; Acreditación de la realización de comisariado de exposiciones; Conocimiento de Valenciano en mayor nivel que el exigido como requisito; Idioma de nivel superior al exigido como requisito; Títulos académicos oficiales iguales o superiores al exigido como requisito excluyendo este; Otras titulaciones relacionadas con las funciones del puesto.¹⁵⁰

Un proceso similar ha tenido lugar recientemente en el MAM-RJ. Se publicaron en la página web del museo¹⁵¹ ofertas de trabajo, y entre ellas estaba la de *Gerente de Acervo e Conservação*, para la cual se exigía formación en museología o posgraduación en áreas afines. Sin embargo, como se puede comprobar en la página web del museo, no existe un departamento de museología, ni tampoco una posición profesional de Museólogo.¹⁵²

<http://icom.org.br/wpcontent/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf>.

¹⁵⁰ Acceso en: 25 de mayo de 2021, <<https://masdearte.com/convocatorias/subdirectora-general-de-coleccion-y-exposiciones-del-ivam/>>.

¹⁵¹ Acceso en: 25 de mayo de 2021, <<https://mam.rio/trabalhe-no-mam/>>.

¹⁵² Acceso en: 25 de mayo de 2021, <<https://mam.rio/sobre-o-mam/equipe/>>.

En el caso del MASP, sobre la gestión de la Dirección (Directoría) Artística se encuentra el departamento de Colecciones, Conservación y Restauración, y ese cuenta con una museóloga que desarrolla las actividades de préstamo de colecciones, así como toda gestión documental pertinente a las actividades de ese departamento.¹⁵³ La Pinacoteca del Estado de São Paulo, a su vez, cuenta con el Núcleo de Colección Museológica, algo poco común actualmente, debido tal vez a al carácter más histórico de su colección, formado principalmente por obras del Siglo XIX. Esta percepción sobre los museos con colecciones más tradicionales o históricas, queda más clara cuando se verifica el cuadro de personal de la institución en la que se encuadra el sector de la museología.

Finalmente, se puede decir que el agente museólogo tiene reconocimiento profesional, tiene regulada su actividad en algunos países e incluso cuenta con un consejo de clase profesional.¹⁵⁴ Sin embargo, lo que se observa es que el agente museólogo, especialmente en los museos de arte moderno y contemporáneo, rara vez tiene una autonomía departamental propia, como sucede con la curaduría, la educación y la conservación, a pesar de que este profesional trabaja dentro de dichos departamentos y que, en cierta medida, la formación de un museólogo es un requisito para contrataciones. El hecho de que los departamentos de museología y el museólogo como actividad autónoma no fueran identificados por esta investigación no significa que no existan, simplemente ha quedado claro que esta ausencia se refiere en particular a los museos de arte moderno y contemporáneo. Se puede decir que hoy en día, la identidad de este profesional en los museos objeto esta investigación, está ligada a los procesos de documentación e investigación. No obstante, es interesante pensar que el museólogo, por su formación, podría ser un candidato a trabajar de acuerdo a con lo que aquí

¹⁵³ Acceso en: 25 de mayo de 2021, <<https://masp.org.br/sobre/equipe>>.

¹⁵⁴ Tanto el Conselho Federal de Museologia – COFEM y los Conselhos Regionais de Museologia – COREM son instituciones que actúan en Brasil.

se discute, es decir, como agente mediador, que cuenta con un capital simbólico para gestionar la toma de decisiones respecto de las obras de arte en un museo.

1.1.8 El registro

En un museo, el registro es el departamento encargado de controlar lo que sale y lo que entra, en relación a obras de arte. Esta entrada se refiere a obras procedentes de exposiciones temporales en el museo, pero también se refiere a adquisiciones y donaciones a la colección del museo. En cuanto a la salida, el registro se encarga de tramitar los préstamos solicitados por otras instituciones que deseen exhibir las obras del museo que presta. En líneas generales, el registro es el departamento que hace realidad los planes de exhibición deseados por los directores y curadores del museo o de otros museos que solicitan sus obras. En el *Running a museum: a practical handbook* del ICOM, se encuentra la siguiente referencia sobre el registro, el sería: "Aceptación formal de un objeto en una colección y su inscripción en el registro del museo junto con una transferencia de propiedad."¹⁵⁵ En entrevista, Cristina Molinas Pastor,¹⁵⁶ jefa del departamento de registro del Institut Valencià de d'Arte Modern, ella hace un completo y largo relato sobre la actividad realizada por los profesionales del departamento de registro:

[...] respecto a las exposiciones temporales organizamos el transporte, coordinamos y también organizamos el seguro y recibimos todas las obras, chequeamos todas las obras, anotamos cómo vienen embaladas, todo ello para al finalizar la exposición repetir la operación en sentido contrario, y el objetivo es devolver las obras a sus prestadores en las máximas, mejores condiciones, eso es uno de los aspectos. Por supuesto me podría extender mucho más, pero esto es una de las misiones. Y respecto a la colección permanente la misión fundamental es registrar y hacer el inventario de todas las obras de la colección del museo. Los trabajos que implica son recepción y registro puro y duro; es decir, dar un número de inventario. Esto no es catalogar, siempre tenemos que diferenciar la catalogación, sería la historia que aporta un historiador a esa pieza, la sitúa en un contexto histórico. Nosotros no, es un tratamiento físico y técnico, es decir, la medimos, anotamos todo aquello que esté en la pieza por ejemplo inscripciones, firma, o podemos estudiar la técnica y luego le hacemos una ficha. Le damos un número de inventario, un número único e irrepetible que es similar al Documento Nacional de Identidad o número de pasaporte. Sólo hay uno, es único e irrepetible, y luego lo que hacemos es darle un destino, como puede ser en el almacén, por lo cual llevamos también los almacenes. Y como última

¹⁵⁵ Boylan e Museums Association, *Running a Museum*. p. 210

¹⁵⁶ Cristina Molinas, Entrevista para la tesis "El conservador como gestor: posibilidad de acción política en la interfaz institucional", Audio, 6 de marzo de 2019.

gestión ligada a la colección permanente sería la gestión de los préstamos a otras instituciones entonces yo creo que aquí lo he resumido todo.¹⁵⁷

Molinas Pastor también habla de la necesidad, por parte del profesional que trabaja en el registro, de tener conocimientos sobre diversas áreas relacionadas con temas burocráticos, como el transporte aéreo, marítimo y terrestre; sobre aduanas y logística internacional; sobre seguros y pólizas de arte, entre otros. Una parte significativamente importante del trabajo implica un conocimiento real sobre arte. Molinas Pastor pregunta: ¿Cómo vamos a registrar algo sin saber lo que es? Este cuestionamiento es todavía más potente en el caso de obras de arte contemporáneo. Por esta razón, ella entiende que la labor del registro está íntimamente ligada a la del conservador, así como a la de los curadores de la institución. Una situación que ejemplifica esta relación de colaboración entre agentes y que expone Molinas Pastor está relacionada con las adquisiciones; comenta un episodio en el que el registro dio entrada en la colección una obra que era una performance, y relata los problemas que esto podía generar a la administración pública.

A ver es muy sencillo, yo lo único que tengo que darle es un número de inventario y una descripción del proyecto [de la performance] claro esto un auditor no lo entiende, un auditor es el que viene y repasa las cuentas, y todos los años tenemos una visita de un auditor que me dice: 'Cristina, quiero ver todas estas obras para ver si existen.' Claro, cuando llegamos a la performance, que a lo mejor ha costado 70.000 euros, yo tengo que explicarle a un señor que es un economista y un auditor del estado la compra de esta pieza, pero le tengo que explicar que esta pieza no es un objeto en sí.¹⁵⁸

En el Museo de Arte Moderno de Nueva York, se encuentra el equivalente al sector de registro, el *Office of the Registrar*, que se encuentra dentro del departamento *Collection Management and Exhibition Registration* (CMER), que a su vez realiza las mismas actividades presentadas por Molinas Pastor en su relato.¹⁵⁹ En Brasil, el término "registro" no es utilizado para designar actividades semejantes a las que designa en los museos estadounidenses y españoles. Generalmente, las tareas realizadas por el registro son realizadas en Brasil por los

¹⁵⁷ Molinas.

¹⁵⁸ Molinas.

¹⁵⁹ "Collections Management Policy the Museum of Modern Art," abril de 2020. p. 6.

departamentos de colección y conservación. En el MASP-SP, por ejemplo, quien realiza esas tareas es el *Departamento de Acervo, Conservação e Restauro*, que es requerido por la *Diretoria Artística* para realizar tales actividades. En la Pinacoteca do Estado de São Paulo, ese sector es denominado *Núcleo de Acervo e Museologia*, y trabaja directamente con el *Núcleo de Conservação e Restauro*, ambos realizando tareas solicitadas por el *Núcleo de Pesquisa e Curadoria*. Sin embargo, cuando se trata de traer una exposición temporal al museo, esta prerrogativa está a cargo del *Área de Projetos Culturais*. Ambas instituciones cuentan con departamentos equivalentes al departamento de registro, ya expuesto por Molinas Pastor.¹⁶⁰

Es decir, el profesional que trabaja en el departamento de registro, o en departamentos afines, tiene como atribución ejecutar los proyectos expositivos pensados por los curadores de la institución, tramitando todos los documentos para la salida o entrada de las obras, lo que requiere la contratación de diversos servicios extrínsecos a las prerrogativas del museo, tales como transporte y seguro, entre otras. Tiene la obligación de tramitar la documentación necesaria para la adquisición de obras, así como de prestar cuentas a las instituciones gubernamentales encargadas de la auditoría pública. Y, finalmente, le corresponde a él trabajar en estrecha colaboración con los profesionales de la conservación y curaduría, para registrar adecuadamente las obras de su colección y destinar medios y recursos para la custodia y exhibición de su acervo. Este profesional normalmente solo se encuentra en los museos, sin que existan figuras equivalentes fuera de los mismos.

1.1.9 El público

¿Se puede considerar al público como un agente del ecosistema museo? ¿Es el público un agente como los otros que hemos presentado hasta este momento? Si el conservador como gestor invita a los agentes a sentarse en la mesa de debate para discutir sobre algún tipo de

¹⁶⁰ Acceso en 25 de mayo de 2021, <<https://masp.org.br/sobre/equipe>>.

decisión al respecto de obras de la colección, ¿el público debe tener asiento en la mesa? Para todas esas preguntas, se cree que la respuesta es: sí, el público puede ser considerado un agente del ecosistema museo. Para llegar a esa afirmación, no obstante, es necesario analizar al público desde dos vertientes o instancias. Reconocer la importancia del público está intrínsecamente ligado a la existencia misma del museo. Se considera que el museo es, de acuerdo con el ICOM,

[...] uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite.¹⁶¹

Se puede decir que la existencia del museo depende del público. Si el museo da acceso al público a su colección en forma de exhibiciones; si el museo preserva la memoria cultural de una sociedad a través de la conservación de su colección; y si él ofrece su colección para realizar investigaciones; son todas acciones dirigidas al público y sin el mismo no tendría sentido la existencia del museo. En otras palabras, si no hubiera un público que utilizara el museo a través de diferentes acciones, no tendría sentido que el museo existiera. La acción de experimentación estética con las obras, de apropiarse del espacio del museo, según Bourdieu, coloca al público en el lugar de un agente, es decir, al actuar como visitante, se revela como agente y su acción se conecta con lo social. En palabras de Flavia Parisi,

El público es el verdadero protagonista del museo contemporáneo, y para los conservadores [curadores] resulta hoy imprescindible conocer el punto de vista de los interlocutores para los cuales las obras son conservadas. En la actualidad, el público constituye tanto un destinatario, como uno de los agentes involucrados en los procesos de adopción de decisiones.¹⁶²

¹⁶¹ T.A.: "una institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su entorno, con fines de estudio, educación y disfrute." Boylan e Museums Association, *Running a Museum*. p. 222.

¹⁶² Parisi, "EL Público y las Obras de Arte Contemporáneo: Un análisis de la relación entre la función educadora y conservadora del museo". p.22

Este lugar del público como agente que visita, consume y explora el museo en todas sus posibilidades genera un interés por parte de la administración del museo.¹⁶³ Es decir, los grandes museos que tienen célebres obras de arte o que realizan importantes exhibiciones temporales, están interesados en que acudan al museo el mayor número posible de visitantes, que compren *souvenirs*, libros, objetos especialmente desarrollados para acompañar las exposiciones, consuma en su restaurante y en sus cafés, entre otros espacios, y que fomenten la economía de la cultura.¹⁶⁴ Por tanto, el público es un agente muy importante y todo lo que hace el museo relacionado con las exposiciones debe tener en cuenta a este agente. Esta vertiente podría considerarse la más cuantitativa, ya que involucra a otros sectores de la sociedad, que en cierto modo dependen de los museos, o galerías de arte, para que estos promuevan ingresos económicos para la comunidad en general.

Por otro lado, hay otra cara del agente público, una vertiente más cualitativa, si es que se puede llamar así. Está vinculada a una mirada dirigida a la experiencia estética, especialmente a la experiencia con obras que invitan a la interacción. Por esa razón, e para fines de análisis, se puede decir que el público como agente es una entidad,¹⁶⁵ como todo aquello que constituye la esencia de algo, es una representación abstracta del colectivo de aquellos que interactúan con las obras de arte. Cuando esta "entidad público" tiene un asiento en la mesa de debate, se produce una mayor dinámica de implicación entre los agentes. Y esto requiere un gran debate, que involucra el proyecto curatorial, el montaje expositivo y la preparación de las obras para atender la demanda interactiva del público. Asimismo, cuando se presentan

¹⁶³ Para que el museo conquiste más apoyos y patrocinios, necesita tener visibilidad, es decir, cuanto más éxito tengan las exposiciones, cuanto mayor sea el público, más posibilidades tendrá de conseguir recursos económicos, ya que las grandes empresas aumentarán simultáneamente la visibilidad de sus marcas.

¹⁶⁴ "Economía de la cultura" se refiere a todo lo que se deriva de una gran exposición de arte y que es necesario para estructurar grandes eventos. Son medios de transporte que transportan a turistas y visitantes, hoteles, cafeterías, restaurantes y todos los servicios que rodean a esta economía.

¹⁶⁵ "Entidad," en el diccionario portugués, tiene como uno de sus significados: lo que puede ser parte o constituir algo real; todo aquello que existe o puede existir; esencia, acceso en 20 de septiembre de 2021, <<https://www.dicio.com.br/entidade/>>.

situaciones de incompatibilidad entre la interacción del usuario con las obras, es necesario buscar alternativas que sirvan a todos los involucrados en el proceso.¹⁶⁶ Está claro que la idea de que el público tenga un asiento en la mesa de debate es una forma de imaginar su presencia, de decir que hay que hacer el ejercicio de pensar en él, como él y para él. Según Muñoz Viñas, "Si los objetos del patrimonio pertenecen a una ciudad, a una nación, a la Humanidad, estos colectivos deberían ser atendidos; en este sentido, la presunción de que sobre el patrimonio de muchos sólo deben decidir los expertos es una forma de dominio tecnocrático [...]"¹⁶⁷ Al no tener en cuenta la participación del público a la hora de pensar una exposición y los procedimientos de conservación, entre otros, se corre el riesgo de crear una desconexión entre lo que realmente importa en la relación de experimentación estética y para la preservación de la propuesta artística. Se advierte que cuando se trata de obras interactivas, en las que la existencia de la obra depende de esta interacción, y se impide que el público experimente plenamente esta experiencia, se compromete aún más el sentido de pertenencia y preservación de la obra, así como la experiencia. Esta percepción también la comparte la artista y curadora Maria Theodoraki, en el texto "Protegiendo el objeto, dañando el arte", hace una fuerte crítica al respecto.

This misrepresentation not only obliterates the work's historical significance and misinforms the public, it also eradicates the potentiality of the artwork's intended social role – given that this

¹⁶⁶ En el museo Jean Tinguely, las obras que cuentan con componentes electrónicos que permiten los movimientos de los objetos, así como la interacción con el público, tuvieron que pasar por una adaptación para que pudieran seguir "funcionando" durante los períodos de exhibición. Se entendió que para que las obras funcionaran con cierta constancia, debían trabajar de forma programada, es decir, controlando el tiempo de experiencia de la obra con el público, siendo necesario tener mapeado el tiempo de duración y desgaste de las piezas y que son el principal motivo por el que las obras dejan de funcionar. Para llevar a cabo esta estrategia, fue necesario colaborar con el público, que entendió las necesidades que impone el uso de los objetos, de esta manera, los conservadores, junto con los demás agentes, encontró una solución en la que fue posible satisfacer la propuesta artística además de ofrecer la experiencia estética y relacional con los objetos. Para ello se propuso un sistema de sensor de presencia que se activaba cierto número de veces al día durante un cierto tiempo. Con esta estrategia desarrollada por todo el equipo del museo, se logró evitar que las obras fueran expuestas, pero estuvieran sin uso por parte de los visitantes, un buen ejemplo de trabajo adaptativo entre agentes que tuvo en cuenta la participación del público como algo vital para la experiencia artística, in Jean Tinguely et al., orgs., *Museum Tinguely Basel: the collection* (Basel, Switzerland : Heidelberg ; Berlin: Museum Tinguely ; Kehrer Verlag, 2012). p. 189-208.

¹⁶⁷ Muñoz Viñas, *Teoría contemporánea de la Restauración*. p. 162.

role was seen by the artist as wholly dependent on a specific relationship between object and audience.¹⁶⁸

Para terminar, todo lo que ha sido presentado hasta el momento refuerza la importancia de tener en cuenta la participación del público, o de esa entidad, en relación a las obras de arte, principalmente en las obras interactivas, que a lo largo de su existencia desafía a todos los involucrados en la toma de decisiones en relación a su preservación, así como de su exhibición y custodia.

1.2 El mercado del arte como un ecosistema

Hasta este momento, a excepción del artista, todos los agentes aquí presentados están circunscritos a las actividades que se realizan en los museos. También se ha dicho que por lo general, con algunas excepciones, muchos de los agentes que realizan actividades laborales dentro de los museos tienen análogos fuera del museo, que ejercen las mismas actividades que ellos, pero en el mercado que en que ellos se sitúan – llamado mercado del arte.

La profesora Bruna Fetter, de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, en el artículo *De las reconfiguraciones contemporáneas de(los) mercado(s) del arte*, habla de la complejidad del sistema del arte y que existe una confusión, en general por parte del sentido común, de pensar el sistema del arte como si solo fuera el mercado del arte (que trabaja con la compra y venta). En su artículo, Fetter recoge una cita de Maria Amélia Bulhões, que dice "[...] el sistema del arte corresponde al 'conjunto de individuos e instituciones responsables de la producción, difusión y consumo de objetos y eventos,' [...]"¹⁶⁹ Considerando el mercado del arte como un sistema – o un campo, según Bourdieu –, se puede crear una correspondencia con

¹⁶⁸ "Esta tergiversación no solo borra el significado histórico de la obra y desinforma al público, sino que también erradica la potencialidad del rol social previsto de la obra de arte, dado que el artista consideraba que este rol dependía totalmente de una relación específica entre el objeto y el público.", in Theodoraki, Maria. "Issues of Display," in *VoCA Journal*, February 8, 2016, p. 7, acceso en 14 de marzo 2020, <<https://journal.voca.network/issues-of-display/>>.

¹⁶⁹ Bruna Fetter, "Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte", *MODOS. Revista de História da Arte.*, 2018. p. 104.

esa definición de Bulhões, de acuerdo con la cual los agentes interactúan dentro del sistema, en las más diversas áreas ligadas a la producción, difusión y al consumo, y no exclusivamente en relación a la compraventa de obras de arte. El mercado del arte no puede ser considerado como un agente, dada su dimensión y complejidad, pero puede verse como un ecosistema más (varios sistemas más pequeños interactuando dentro de un gran sistema) que interactúa directamente con los museos. Así, a partir de la interacción del ecosistema del mercado del arte con el ecosistema del museo, se produce la formación de un bioma, que se define por la unión de dos o más ecosistemas, teniendo en común que ambos orbitan alrededor del objeto del arte y de todas las relaciones que sustentan su existencia. Por tanto, en este contexto, el mercado del arte se entiende como un ecosistema, un espacio de relaciones de interés común, en el que todas las actividades ejercidas (todos los agentes que trabajan para lograr este movimiento comercial de los objetos de arte, así como su preservación) necesitan el objeto arte para existir. Por ejemplo, se considera que cuando un marchante¹⁷⁰ pretende vender una obra, esta tiene que estar en buen estado de conservación, pudiendo entonces necesitar de un marco o, incluso, requerir que se tomen fotos profesionales para su documentación, exigida en los procesos de venta, aseguramiento, autenticación, transporte entre otros. En un último análisis, en esta investigación, el mercado del arte es entendido como el lugar donde se desarrolla toda una estructura de servicios que contribuyen para concretar la comercialización y preservación de las obras de arte en las diversas áreas.

La interacción entre estos dos ecosistemas, el mercado del arte y el museo, se puede presentar de dos formas: la primera se da cuando los agentes de comercialización, como marchantes y galeristas necesitan a los museos, ya sea de forma directa con el objetivo de vender obras, ya sea indirecta, en las cuales sus artistas representados puedan beneficiarse del

¹⁷⁰ Marchante o *Marchand* es un término utilizado internacionalmente para referirse a los agentes que comercian con obras de arte, in Moulin Raymonde, *El mercado del arte*, trad. María José Cardinal (Buenos Aires: La Marca editora, 2012). p. 20.

prestigio conferido por los museos, una vez que sus obras entren en sus colecciones. Se puede decir que la otra cara del mercado del arte se presenta cuando el museo busca en el mercado del arte profesionales que presten servicios dentro del museo, en la calidad de correo, conservador, fotógrafo o arquitecto, por poner algunos ejemplos, en la producción de una exposición o en un proyecto específico. Generalmente, esta necesidad surge cuando el museo no tiene en su propio equipo de colaboradores los profesionales adecuados para realizar proyectos de exhibición, o cuando tiene estos agentes, pero eventualmente necesitan un refuerzo, especialmente en algunas áreas, como cuando contratan conservadores para tratar muchas obras de la colección, o incluso personal de seguridad y educativo, para complementar el personal necesario para una determinada exposición.

También el coleccionista puede ser considerado un agente del mercado del arte. Compra obras y, así, mueve el sistema con la entrada de capitales, alimentando el mercado del arte también cuando vende obras de su colección, lo que puede ocurrir por varios motivos, ya sean financieros o cambios de interés en lo que colecciona. De esta forma, el coleccionista mueve los mercados primario y secundario,¹⁷¹ consumiendo y alimentando el sistema.

En todo ecosistema un agente depende del otro para que ambos puedan existir; de la misma manera los ecosistemas museo y mercado del arte necesitan el uno del otro para mantenerse. Por muy importante que sea un agente, su permanencia existencial depende de los otros. Es decir, la obra existe porque un artista la elaboró, el artista existe porque existe público, el museo existe porque existen las obras y el público, una obra no sobrevive ella sola, ella depende de los cuidados de los conservadores, y así sucesivamente.

¹⁷¹ "[...] el mercado primario – formado por galerías que representan a artistas en activo y se ocupan de obras que se venden por primera vez – y el mercado secundario – donde operan oficinas de arte, galerías y casas de subastas, cuyo foco es la reventa de obras previamente comercializadas.", in Quemin, Fialho, e Moraes, *O valor da obra de arte*. p. 37.

En cuanto a los agentes que prestan servicios en el mercado del arte, a excepción de los marchantes y galeristas, no quedan dudas sobre sus atribuciones. Sin embargo, lo que es importante relativizar es la relación entre el museo y la parte del mercado del arte que comercializa las obras de arte, esta sí puede presentar ambigüedades. Esta relación de poder que dominan los comerciantes de arte se desarrollará mejor en el Capítulo II. El caso es que, hoy en día, gran parte de lo que reciben los museos para sus colecciones proviene de galerías o de compras realizadas en las grandes ferias de arte. Es común que los museos, públicos o privados, cuenten con Asociaciones de Amigos, que contribuyen financieramente o subsidian la asesoría de asociados especialistas en temas jurídicos, económicos, artísticos, entre otros. Con el apoyo financiero de esas asociaciones, curadores y directores de museo buscan obras en el mercado, en las galerías y en las ferias, para comprarlas y atender las demandas de sus colecciones.¹⁷² También existen otras formas de adquisición, como por medio de recursos estatales para la compra o a través de convocatorias de selección para exposiciones, en las que las obras premiadas se incorporan a la colección; esta estrategia es una apuesta de inversión, con pocos recursos, en artistas jóvenes que tienen un gran potencial artístico. De esta manera, se evitan grandes inversiones en el futuro, cuando la obra de estos artistas, posiblemente habrá alcanzado cifras mucho más altas, lo que podría hacer inviable su adquisición. Por último, existen las donaciones de grandes colecciones, que según los especialistas son menos comunes, principalmente en países como Brasil.¹⁷³ Otra modalidad de donación es la donación temporal, conocida como comodato, una especie de concesión de uso por un cierto período de tiempo.¹⁷⁴

¹⁷² Generalmente, en un proceso de adquisición, ya sea mediante compra por parte del museo con recursos del Estado, o mediante compra y donación de un miembro de la sociedad, o incluso mediante donación de un coleccionista, se realizan trámites previos a esta acción. Es común que los curadores, directores o el departamento de investigación del museo se pronuncien sobre una nueva adquisición. Después de definir la naturaleza de la adquisición, el consejo, el patronato, los inversores, los miembros de la directoría de las asociaciones de apoyo, son comunicados y definen si es una adquisición que responde a los intereses de la institución.

¹⁷³ Quemim, Fialho, e Moraes, *O valor da obra de arte*. p. 158.

¹⁷⁴ Un comodato (*commodatum*), también conocido como préstamo de uso en el derecho civil y en derecho escocés, es un préstamo gratuito; un préstamo o concesión gratuito de cualquier cosa mueble o inmueble, por un cierto

Muchos herederos de grandes colecciones, tras la muerte de familiares que se dedicaron a construir una colección, acaban vendiendo todas las obras o parte de ellas. Sin embargo, es cierto, aunque ocurre en menos casos, que hay quienes dan continuidad al legado de los familiares que iniciaron la colección. Cuando las obras de grandes colecciones salen a la venta, generalmente son comercializadas por galeristas, marchantes o en subasta, y la mayoría de estas obras van a parar a colecciones particulares. Un caso que ejemplifica esta dinámica es el de la reciente venta de treinta y ocho obras de la colección de João Sattamini (1935-2018) para el *Senior Partner* del banco BTG, André Esteves, información divulgada en varios medios de comunicación de Brasil.¹⁷⁵ Las obras de la colección Sattamini se encontraban en el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói desde su fundación en 1996. El que era el alcalde de la ciudad de Niterói en esa época, invitó al arquitecto Oscar Niemeyer a crear un museo para la ciudad, un museo que, en un principio, albergaría la colección Sattamini bajo la fórmula del comodato; y, con el tiempo, el MAC – Niterói pudo construir su propia colección. Este modelo, en palabras de Tadeu Chiarelli cuando era curador jefe del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, debería ser evitado; para el museo es una tentación aceptar obras en este modelo, pero Chiarelli lo considera una solución equivocada para formar una colección.

Porque a instituição gasta dinheiro para armazenar, conservar e até restaurar peças que, passado algum tempo, por cláusula contratual, podem se retomadas. O destino seguinte das obras é serem vendidas ao mercado. Aliás por preços mais altos, porque o fato de ter permanecido sob a guarda de um acervo público de prestígio eleva a cotação da obra. Acaba sendo um ótimo negócio para o dono da obra, que embolsa o lucro, e um péssimo negócio para o museu, que só fica com o prejuízo. Privatiza-se o lucro, e socializa-se o prejuízo.¹⁷⁶

período de tiempo, con la condición de devolverlo en las mismas condiciones al término de un cierto período de tiempo, acceso en 27 de septiembre de 2021, <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Comodato>>.

¹⁷⁵ Acceso en 26 de septiembre de 2021, <<https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/andre-esteves-leva-doriorio-para-sao-paulo-38-obras-da-colecao-satamini.html>>.

¹⁷⁶ T.A.: "Porque la institución gasta dinero en almacenar, conservar e incluso restaurar piezas que, pasado un tiempo, por cláusula contractual, pueden ser retiradas. Las obras se venden después en el mercado. De hecho, alcanzan precios más altos, porque el hecho de que hayan permanecido bajo la custodia de una colección pública de prestigio eleva el precio de la obra. Acaba siendo un gran negocio para el propietario de la obra, que se embolsa el beneficio, y un pésimo negocio para el museo, que sólo se queda con la pérdida. El beneficio se privatiza y la pérdida se socializa." Quemin, Fialho, e Moraes, *O valor da obra de arte*. p. 154.

Lo que acabó pasando con parte de las obras de la colección Sattamini que estaban en comodato en el MAC – Niterói fue exactamente el destino previsto por Chiarelli; el mercado vendió la *crème de la crème* de la colección para un coleccionista particular. Naturalmente, estas obras de gran importancia para la cultura artística brasileña saldrán del circuito de exposición y se quedarán bajo la custodia de una colección particular, que privará al público de la experiencia estética, así como de la investigativa, entre otros aspectos.¹⁷⁷ Este es un ejemplo de pérdida para el museo y ganancia para el mercado, que se benefició de la intermediación de la venta, y favoreció a unos pocos en detrimento de muchos, aunque el nuevo propietario divulgue que con esas obras va a crear un museo de arte concreto en la ciudad de São Paulo. Todo eso, sin mencionar el desmembramiento de un acervo, que era considerado una importante colección de arte concreto brasileña.

Por otro lado, y en sentido contrario, la entrada de obras en el museo a través del mercado puede generar sospechas de cierta postura ambigua. Si un asociado, amigo del museo, ofrece comprar una obra para donarla a la institución que apoya, es una actitud desinteresada, a los ojos de la sociedad, y su único interés es el bien de la institución. La ambigüedad puede estar en ese lugar nebuloso donde se aplican los mecanismos de ingeniería fiscal. Si un comprador realiza una compra bajo la orientación del director del museo al que se donará la obra, y la compra satisface las necesidades de la institución, no parece que sea mala o resultado de mala fe. En principio, si en esta compra el donante hace uso del derecho a recibir una exención fiscal que le beneficie, al final todos ganan: el museo con una nueva adquisición, y el

¹⁷⁷ Es importante recalcar que se deben hacer matices en cuanto a la responsabilidad y características de los espacios públicos y privados. El MAC de Niterói, siendo una institución pública mantenida con recursos municipales, tiene dificultades financieras y técnicas para preservar las obras que están en comodato, aunque se sabe que ese formato es injusto para la administración pública, como lo plantea Chiarelli. El Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro, es conocido por no facilitar el acceso a la investigación, el autor de esta investigación es testigo de esta práctica. Algunas colecciones privadas, así como algunos propietarios de galerías, son extremadamente generosos al ofrecer sus obras para la investigación y mantienen sus colecciones en excelentes condiciones de conservación. De esta manera, es posible, aunque sea una excepción, situaciones en las que el servicio público tiene dificultades para mantener su misión institucional, y en el ámbito privado es posible tener acceso a investigaciones y a obras que de alguna manera han sido privadas de los ojos del público.

donante, con el sentimiento de que contribuye a la sociedad destinando recursos, previamente destinados al pago de impuestos al gobierno, para la adquisición de un bien cultural. Sin embargo, algunos autores apuntan a la posibilidad de una acción perversa por parte de quienes comercializan las obras. Por ejemplo, Ronaldo Brito habla del intento del mercado de anular el sistema del arte bloqueando la crítica, y que sería ingenuo creer que el mercado es solo una cuestión financiera de vender y comprar obras, para él hay una estrategia de dominación, una ideología. Según el autor, hoy no existe crítica, sino una especie de comentarista de artistas, que escribe de acuerdo al interés del mercado.¹⁷⁸ Siguiendo esta línea de pensamiento, Julián Díaz Sánchez indica que la crítica dejó de criticar debido a la presión del mercado y que ya no existe espacio para ella: criticar es crear enemistades y, dada la situación económica actual, lo único que pueden hacer los críticos es informar de forma positiva sobre los artistas y las exposiciones realizadas por las galerías.¹⁷⁹ Hans Herzog, en *Reflexiones sobre la crítica y el mercado del arte*, critica duramente a los galeristas y marchantes, así como a otros agentes¹⁸⁰ que participan de negocios en esa área nebulosa de la comercialización del arte. Para Herzog,

Los galeristas y marchantes fabricaron carreras artísticas enteras, desde cero, de la noche a la mañana, con densos volúmenes legitimados por críticos famosos mediante sus contribuciones de texto. Todos se beneficiaron por igual de estos *pop-ups*, así que muy pocos se quejaron. ¿Por qué querría un crítico trabajar durante varias semanas en una publicación elaborada, sofisticada y mal pagada, si la transcripción eufemística de comunicados de prensa para una revista de lujo le ofrece una suma principesca? Encima, hay que tener en cuenta que los artículos hoy deben redactarse mucho antes de que inauguren las exposiciones reseñadas. ¿Crítica? Gracias, pero ¡no gracias!¹⁸¹

Por esa razón, si el asociado amigo del museo utiliza un recurso de exención fiscal con la intención de obtener un lucro para sí mismo, esa actitud no beneficia al museo, ya que la

¹⁷⁸ Glória Ferreira, *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas* (Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte-FUNARTE, 2006). p. 261

¹⁷⁹ Juan Antonio (ed.) Ramírez et al., *El sistema del arte en España* (Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2010). p. 126.

¹⁸⁰ "Los curadores, en trabajo conjunto con los historiadores del arte, [y se puede poner también a los críticos] disponen de un alto nivel de información no sólo sobre las obras sino por los valores y los posibles compradores.", in Raymonde, *El mercado del arte*. p. 23.

¹⁸¹ Acceso en 14 de septiembre de 2021, <[https://hansherzog.art/artes-latinoamericano/reflexiones-sobre-la-critica-y-el-mercado-del-arte/?ct=\(RSS_EMAIL_CAMPAIGN\)](https://hansherzog.art/artes-latinoamericano/reflexiones-sobre-la-critica-y-el-mercado-del-arte/?ct=(RSS_EMAIL_CAMPAIGN))>. p. 5-6.

institución tendrá un objeto inadecuado comparado a la calidad del resto de obras de su acervo, y el Estado se quedará sin ingresos fiscales para utilizarlos en servicios de su competencia en beneficio de la sociedad. Es decir, se produce una doble pérdida.¹⁸²

Hoy en día, el mercado del arte, en especial los agentes que comercializan las obras, han adquirido capital simbólico por la fuerza de su capital financiero. Son formadores de opinión, financian publicaciones de arte, realizan exposiciones de gran porte, y llevan a sus artistas representados por diversas partes del mundo, a través de las ferias de arte. Contribuyen a la entrada de obras en los museos, pero también perturban las relaciones institucionales cuando imponen sus intereses por la fuerza del poder económico. Por otro lado, es en el mercado del arte donde se encuentran diversos profesionales que atienden con sus servicios al mercado de la compraventa y que son de gran utilidad para los museos. En definitiva, el ecosistema del mercado del arte anda junto y en constante relación de intercambio con el ecosistema del museo; en última instancia, se puede decir que de alguna manera los dos forman un bioma.¹⁸³

¹⁸² Es de conocimiento público, en el contexto brasileño, que en las subastas, en las ferias de arte y en el mundo del mercado del arte, que muchos galeristas y *marchands* se unen a los grandes coleccionistas para "incrementar" a un artista en el que la galería y los coleccionistas tienen un interés personal (como presentado por Herzog en la cita anterior). Una estrategia bien conocida es comprar muchas obras de un artista "prometedor" e inflar así su precio en el mercado. Estar en grandes colecciones es una especie de escaparate, de legitimación, en el mercado del arte. Después de algunos años y con precios muchas veces superiores a los que pagan los inversores de grandes colecciones, estas obras son donadas generosamente a los museos, ya que los museos no tienen los recursos para comprar estas obras "reconocidas." De esta forma, los coleccionistas obtienen beneficios fiscales sobre valores inflados, haciendo así un doble negocio, en el reintegro de valores creados artificialmente y en la valoración de las obras que aún están en su poder.

¹⁸³ Es importante señalar que no es raro que algunos agentes que trabajan en los museos presten algún tipo de servicio al mercado del arte. El autor de esta investigación ha sido testigo de situaciones que ejemplifican esta afirmación. Cuando trabajaba como conservador por contrato para el Museo Nacional de Bellas Artes, podía ver a los galeristas invitando a los montadores del MNBA a trabajar en el montaje de exposiciones en sus galerías, y también en el montaje de obras en la feria de arte de Río de Janeiro – ArtRio. Otra situación se dio al ser testigo del trabajo de curadores de colecciones realizando pericias tanto para coleccionistas privados como para galeristas. Finalmente, cuando el autor era estudiante de conservación estudiando con una conservadora en el MNBA, vio que su profesora realizaba tratamientos de conservación para particulares en un estudio privado, y gran parte de los trabajos que hacía eran indicaciones de empleados del museo que recibían llamadas telefónicas solicitando recomendaciones de conservadores profesionales. En aquel momento, el museo era la fuente de información más segura porque era un lugar de referencia y legitimidad. Por lo tanto, parece claro que la relación entre los dos ecosistemas es una calle de doble sentido y ayuda a probar su interacción.

CAPÍTULO II – LA RELACIÓN ENTRE LOS AGENTES EN EL ECOSISTEMA MUSEO

Una vez presentados en el Capítulo I los principales agentes del ecosistema del museo, este capítulo se dedica a examinar las relaciones entre los agentes que conviven en el mismo, así como las relaciones entre estos agentes y otros agentes que no están dentro de este ecosistema, pero que de alguna manera mantienen relaciones con ellos. Este capítulo se estructura en tres momentos. En el primero se analiza el problema que esta investigación se propone enfrentar: las relaciones de conflicto entre los agentes, a partir de un marco teórico propio, propuesto para esta discusión. En el segundo, se busca demostrar, como alternativa a esta situación, la posibilidad de que el conservador se convierta en el agente que medie en estas relaciones conflictivas, debido a la naturaleza de su formación. Y, en un tercer momento, se presentan las vías por las que el conservador puede alcanzar este objetivo, a partir de estrategias también presentes en la fundamentación teórica, para obtener reconocimiento dentro del ecosistema museo. En otras palabras, este capítulo se propone investigar el problema relacional como algo inscrito en el contexto de los museos; a continuación, propone al conservador como a un agente que posee habilidades innatas para actuar como mediador en situaciones de conflicto entre los agentes; y por último, se sugieren estrategias para alcanzar el objetivo de legitimación del conservador como aquel que puede contribuir a la mejoría de las relaciones entre los agentes, en beneficio de las obras.

2.1. Los campos y las disputas de poder

Las relaciones entre agentes, en lo referente a las decisiones sobre las obras de arte de las colecciones de los museos, no siempre se dan de forma armoniosa. En realidad, es en muchos casos una relación conflictiva y puede producir fricciones entre los diversos actores, y se puede llegar al caso en que la relación sea nula. Ana Cecília Rocha Veiga, en "La nueva museología y la interdisciplinariedad," comenta la falta de diálogo entre los diversos agentes que en principio deberían mantener una interlocución, y como eso provoca una crisis

institucional en los museos, culminando en nuevas formas de pensar sobre la función de los museólogos y de los museos.

Curadores e museólogos decidiam isoladamente o que merecia ser musealizado; conservadores outorgavam em seus próprios círculos o que deveria ser preservado; historiadores e cientistas de distintas áreas sacramentavam – em sua linguagem peculiar – o que precisava ser descrito e analisado; museógrafos e arquitetos demarcavam percursos e leituras obrigatórias; e o publico, razão maior dos museus, assistia passivo a tudo isso, contentando-se em ser mero espectador no teatro pouco dançante da vida nos museus.¹⁸⁴

Se advierte que, cuando los agentes se relacionan exclusivamente con sus pares, dentro de su propio campo, acaban formando campos aislados, que actúan sin la perspectiva del todo y sin la participación de todos, razón por la cual las obras de arte y la experiencia estética del público puede ser perjudicada.

Esta percepción se reafirma en la experiencia del autor de esta investigación, a lo largo de más de veinte años de actividad como conservador y como profesor en universidades públicas y privadas, una experiencia permeada por las relaciones con los museos y sus agentes.¹⁸⁵ En una tentativa de corroborar esta hipótesis, se han realizado varias entrevistas con los agentes involucrados en las dinámicas relacionales dentro y fuera de los museos, lo que ha contribuido a constatar que existe una dificultad para dialogar entre los agentes en momentos importantes para tomar decisiones en relación a las obras de arte. De esta manera, creemos que

¹⁸⁴ T.A.: "Los curadores y museólogos decidían en solitario lo que merecía ser *musealizado*; los conservadores aprobaban en sus propios círculos lo que debía ser conservado; los historiadores y científicos de distintas áreas sancionaban -en su peculiar lenguaje- lo que debía ser descrito y analizado; los museógrafos y arquitectos marcaban caminos y decretaban que lecturas eran obligatorias; y el público, principal razón de ser de los museos, asistía pasivo a todo ello, contentándose con ser meros espectadores en el pequeño teatro danzante de la vida en los museos." Ana Cecília Veiga, "A Nova Museologia e a Interdisciplinaridade," in *I SEBRAMUS SEMINÁRIO BRASILEIRO DE MUSEOLOGIA*, vol. 1 (A Nova Museologia e a Interdisciplinaridade, Belo Horizonte: UFMG, 2014), 26–36. p. 27-28.

¹⁸⁵ El autor de esta investigación tuvo la oportunidad de trabajar como conservador contratado en laboratorios de conservación de museos brasileños, como el Museo Nacional de Bellas Artes, realizó trabajos como conservador particular para museos como el Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, Museo Guggenheim de Nueva York y TATE Modern de Londres. Realizó prácticas en el Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía, además de trabajar como profesor de las disciplinas de conservación de pinturas y arte contemporáneo en la Universidad Estácio de Sá y en la Universidad Federal de Rio de Janeiro, ambas en la ciudad de Rio de Janeiro, así como en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo, y en todas las universidades siempre mantuvo una relación de convenio con los museos locales para auxiliar en la práctica a los estudiantes. También trabaja desde hace mas de 17 años para el Centro de Conservación de Bienes Culturales en calidad de conservador e investigador asociado, y para galerías de arte brasileñas e internacionales.

los museos, así como otros campos sociales,¹⁸⁶ son espacios de relación, donde las estructuras jerárquicas de poder pueden generar conflictos entre los agentes que los integran. Esta constatación expone problemas variados, que pueden afectar a las obras de arte, desde su adquisición, pasando por la conservación y guarda, así como a su restauración propiamente dicha, hasta llegar a su exhibición entre otros.

Para fundamentar esta fase de la investigación se ha recurrido a los escritos del sociólogo francés Pierre Bourdieu,¹⁸⁷ en especial su Teoría General de los Campos. Este concepto contribuye a comprender cómo se dan las relaciones dentro de un contexto real de relaciones vividas y, por tanto, sociales, verificando las verdaderas razones de las intenciones detrás de los discursos y actitudes.¹⁸⁸ En palabras de Barros Filho,

As atividades sociais estão cobertas por um conjunto de discursos que muito mais escondem os interesses reais das pessoas do que propriamente explicitam estes interesses, razão pela qual o trabalho do intelectual é um trabalho de desconstrução dos discursos para encontrar as verdadeiras motivações.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Según Pierre Bourdieu, el "campo" es siempre un campo de fuerzas, donde los agentes sociales están dispuestos en diferentes posiciones, cada uno con sus estrategias para intentar dominar el campo o conseguir sus trofeos específicos. Pierre Bourdieu, *Questões de sociologia*, trad. Miguel Serras Pereira (Lisboa: Edições, Sociedade Unipessoal, 2003). p. 119-127.

¹⁸⁷ Pierre Bourdieu (Denguin, 1930 - París, 2002) fue uno de los sociólogos más relevantes del siglo XX. Su trabajo se centró en los ámbitos de la sociología de la cultura, la educación, los medios de comunicación y los estilos de vida. Fue director de la École Pratique de Hauts Études y del Centro de Sociología Europea, y Catedrático de Sociología en el College de France desde 1981. Dirigió la revista *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* entre 1975 y 2002, y fue uno de los fundadores de la editorial Liber-Raisons d'agir. En 1989 obtuvo el nombramiento de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Berlín y, en 1996, por la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt. Durante su estancia en Argelia entre 1958 y 1960 comenzó las investigaciones que fundamentarían sus posteriores obras de crítica social, acceso en: 14 de octubre de 2021, <<https://www.circulobellasartes.com/biografia/pierre-bourdieu/>>.

¹⁸⁸ La actividad social que examina esta tesis se circunscribe principalmente a los museos y, en un nivel secundario al mercado del arte. Durante las entrevistas, y en conversaciones informales con varios agentes de estos dos ecosistemas, se pudo percibir la dificultad de conocer la situación real vivida por los agentes en las relaciones, veladas por un barniz de compromiso institucional que cubría las historias reales ahí vividas. El autor recuerda que, en conversaciones con un entrevistado, este le dijo que sería muy difícil que un agente le dijera la verdad sobre las relaciones institucionales, ya que esto podría perjudicarlo públicamente, y que por ello era preferible resguardarse.

¹⁸⁹ T.A.: "Las actividades sociales están cubiertas por un conjunto de discursos que ocultan los verdaderos intereses de las personas mucho más de lo que los hacen explícitos. Por eso el trabajo del intelectual es un trabajo de desconstrucción de los discursos para encontrar sus verdaderas motivaciones." Clóvis Barros Filho, *Curso de Ciência Política da Escola de Comunicação e Arte - ECA, Universidade de São Paulo - USP* (São Paulo: Dailymotion, 2017), <<https://www.dailymotion.com/playlist/x4s01o>>.

Se inició esta investigación tomando como punto de partida las proposiciones comparativas del tipo "El conservador como [...]." Esta estrategia se utiliza generalmente con el objetivo de complementar el hacer de una actividad profesional que normalmente no está dentro del campo de la conservación, en una tentativa de colaborar para mejorar la eficiencia y asertividad en los tratamientos de conservación. Dentro de esta propuesta, algunos profesionales han ido desarrollando aproximaciones, paralelismos, con otros campos de las artes o profesiones relacionadas con la actividad de conservación, con el objetivo de contribuir al campo de la conservación. Ejemplo representativo es el trabajo ya citado "El restaurador como artista – intérprete,"¹⁹⁰ propuesto por González Tirado, que equipara la actividad del conservador al del artista-intérprete, ambas actividades se encuentran usualmente en el campo de las artes de actuación, como el teatro, la danza o incluso la música. Puede decirse que, de acuerdo con esta propuesta, el conservador funcionaría como una especie de traductor, de intérprete, y que el resultado de la apariencia de la obra tras el tratamiento de conservación sería consecuencia de las elecciones realizadas a través de su interpretación "artística" aplicada en el acto de conservación de la obra. Otro ejemplo es "El conservador como narrador,"¹⁹¹ propuesto por David Bomford, en el que el conservador decide que narrativas se pueden exaltar partiendo de su *expertise* como narrador de la obra, lo que también se asemejaría a una especie de traducción que el conservador consideraría pertinente realizar.¹⁹² Mientras tanto, a diferencia

¹⁹⁰ González Tirado, C. *El restaurador como artista-interprete*. INTERVENCIÓN Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología, Año 1. Número 1. México, 2010. p. 7-15.

El término restaurador utilizado por la autora se corresponde al término conservador que se va a usar en esta investigación.

¹⁹¹ Mark Leonard et al., orgs., *Personal viewpoints: thoughts about paintings conservation: a seminar organized by The J. Paul Getty Museum, the Getty Conservation Institute, and the Getty Research Institute at the Getty Center, Los Angeles, June 21-22, 2001* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2003). p. 1-12.

¹⁹² Sobre la propuesta comparativa "El conservador como [...]", existen otros textos que se han tenido en cuenta para esta tesis que abordan la misma estrategia de agregar el hacer de una actividad profesional que normalmente no está inscrita en el campo de la conservación, tales como: Whitney Baker, "The Hibryd Conservator: Challenges in a Research Library Environment," [s.d.], 179–90.; Humberto Farias de Carvalho, "O conservador como curador," *Museion* 0, n° 24 (31 de agosto de 2016): 59–71, <https://doi.org/10.18316/1981-7207.16.29.>; Robert J Espinosa, "The Conservator as Collection Manager: Implications for the Profession, Panel Disciusion," org. Elizabeth Kaiser Schulte, *American Institute of Conservation, The Book and Paper Group Annual Volume five*

de estas contribuciones, el problema que enfrenta esta investigación no se localiza dentro del campo de la conservación; se circunscribe, de forma más amplia, en el ecosistema de la institución museo. De esta forma, se parte del entendimiento de que las acciones para combatir los problemas que afectan a las obras de arte dentro de una colección, no están exclusivamente en manos de los conservadores, sino que están en gran parte en manos de quienes controlan el proceso de toma de decisiones en relación a las obras dentro del ecosistema del museo. Es decir, incluyen acciones que se desarrollan fuera del ámbito específico de la conservación. De esta forma, se considera aquí que el origen de muchos problemas relacionados con las obras de arte es la poca interacción colaborativa entre los agentes que integran los distintos subsistemas inscritos en el ecosistema museo, y de la actuación individual de los responsables de cada una de las decisiones en relación a las obras.

Desde este entendimiento, es necesario presentar desde una perspectiva general, pero consciente de sus limitaciones, la riqueza que la teoría ofrece en términos de complejidad y amplitud, de elementos clave que constituyen la teoría de campo de Bourdieu.¹⁹³ Esto se hace con el objetivo de elaborar una reflexión sobre la naturaleza de los conflictos, así como de proponer estrategias que puedan legitimar al conservador como gestor dentro del ecosistema museo. Para un mejor entendimiento de los presupuestos de la teoría de campo, se recuperan aquí las clases del profesor Clóvis de Barros Filho, realizadas en los cursos de Ética y de Ciencia Política ofrecidas por la *Universidade de São Paulo – USP*, en el programa de la *Escola de*

(1986): 177–94, <http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v05/bp05-24.html>.; Miriam Limón Gallegos e Alma Maythé Loza Barajas, "El restaurador como intermediario en la intervención de arte contemporáneo: la toma de decisiones," *Intervención Revista Internacional de Conservación Restauración y Museología* 1, n° 1 (1° de maio de 2010): 53–58, <https://doi.org/10.30763/Intervencion.2013.7.88>.; Gregory Landrey, "The conservator as curator: combining scientific analysis and traditional connoisseurship," 1993.; Rita Macedo, Andeia Nogueira, e Hélia Marçal, "The Conservator as a Performer," *ATINER's Conference Paper Series*, 2012.; Roberta Pilette e Carolyn Harris, "It Takes Two Tango: A Conservator's View of Curator/Conservator Relations.", *Rare Books and Manuscripts Librarianship*, 1989.; Dušan Barok, Julia Noordegraaf, Arjen P. de Vries, "From Collection Management to Content Management in Art Documentation: The Conservator as an Editor", *Studies in Conservation*, (septiembre de 2019): 1–18, <<https://doi.org/10.1080/00393630.2019.1603921>>.

¹⁹³ Es importante aclarar que los términos utilizados por Bourdieu como campo, juego, trofeo, entre otros, se refieren a metáforas para mostrar cómo se producen las interacciones sociales en un contexto social determinado.

Comunicação e Arte – ECA. Gran parte de lo que se presenta sobre Bourdieu en este capítulo estuvo mediado por las clases y lecturas de la obra del autor referidas al concepto de campo.¹⁹⁴

El campo es un espacio de relaciones sociales en el que se encuentran los agentes.¹⁹⁵ Es un espacio abstracto; es decir, no es un espacio necesariamente físico. No es un ambiente constituido por iguales, ya que los distintos agentes que se relacionan dentro de un campo no tienen la misma importancia, o si se prefiere, no tienen el mismo valor. El campo implica una actividad específica en torno a la cual tienen lugar estas relaciones. Posee autonomía relativa, ya que las reglas y normas constituidas dentro del propio campo son decididas por los agentes que allí conviven. El campo se estructura en torno a los trofeos, es decir, se organiza en torno a estos objetos de deseo y todos los agentes que están ahí ambicionan los trofeos.¹⁹⁶ De esta manera, el campo se convierte en un espacio de competición en el que se disputan trofeos.

Para formar parte de un campo específico es necesario ser admitido, es decir, franquear una puerta de entrada, hecho que calificará al agente como candidato a ser competidor. No todos los jugadores tienen las mismas condiciones para conseguir trofeos¹⁹⁷ y, por esta razón, son considerados de forma desigual también dentro del campo. Dentro del campo de juego se forman dos grupos, siendo el primero el conformado por los dominantes, que son los agentes que poseen los recursos necesarios para alcanzar los trofeos, detentores del capital.¹⁹⁸ Ellos

¹⁹⁴ Clóvis Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP* (São Paulo: Dailymotion, 2017), <https://www.dailymotion.com/playlist/x4sinh>.

¹⁹⁵ "Los agentes y grupos de agente son definidos por sus *posiciones relativas* en este espacio. Cada uno de ellos esta acantonado en una posición o en una clase precisa, de posiciones de vecinas, es decir, una región determinada en el espacio, y que en la práctica no se pueden ocupar dos regiones opuestas en el espacio.", in Pierre Bourdieu, *O poder simbólico*, 5º ed (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002). p. 134. El agente es o bien dominante o es dominado, o es conservador o es subversivo, no es posible ocupar posiciones antagónicas dentro del campo.

¹⁹⁶ Por trofeos u objetos de deseo entendemos, por ejemplo, posiciones de poder dentro de un campo. Por ejemplo, un gerente de una empresa aspira a ser director financiero, ser director es un trofeo, es el objeto de deseo del gerente dentro de la empresa.

¹⁹⁷ "El campo de producción simbólica es un microcosmos de lucha simbólica entre clases [...]", es decir, entre los que tienen condiciones de adquirir los trofeos y los que no poseen los mismos recursos, in Bourdieu. p. 12.

¹⁹⁸ "El capital simbólico – otro nombre de la distinción – no es otra sino el capital, en cualquiera de sus manifestaciones, cuando es reconocido por un agente dotado de categoría de percepción resultantes de la incorporación de la estructura de su distribución, es decir, cuando es conocido y reconocido como algo obvio.", in Bourdieu. p. 145.

están en una posición de poder y van a actuar de manera tal que perpetúen sus relaciones de poder dentro del campo. Los dominantes tienen interés en que todo continúe como está, por lo que son considerados conservadores, y utilizarán todo su capital y prestigio para continuar en la posición de poder que ocupan. El segundo grupo es el de los dominados, aquellos que no tienen los medios para alcanzar los trofeos. Intentan conquistar el capital simbólico utilizando las estrategias que están a su alcance, en un intento de escalar a posiciones de poder, para obtener la posición de dominante. Los dominados buscan el cambio, son subversivos, quieren transgredir para intentar cambiar la situación de dominados en la que se encuentran, ya que también desean tener poder dentro del campo. Todo dominante es conservador y todo dominado es subversivo dentro del campo.¹⁹⁹ Las estrategias conservadoras tienen a prevalecer porque los dominantes ya ocupan los puestos de poder dentro del campo. La posibilidad de cambio va a depender de cada jugador, sin embargo, la tendencia del dominado es continuar siendo dominado, y es por ello que adquirir capital simbólico es una tarea tan difícil y que requiere tanto esfuerzo por parte del dominado. Son pocos los dominados que consiguen llegar a dominantes, razón por la cual el equilibrio para la permanencia del campo se da por la existencia de pocos dominantes y muchos dominados.

El campo posee fronteras (internas y externas – fronteras que delimitan el espacio del partido): existen los que están dentro del campo de juego y los que están fuera del mismo. Existe por tanto también la categoría de los que están intentando entrar en el campo de juego, son los pretendientes, estos tienen que pasar los criterios de ingreso y, como ejemplifica Barros Filho, en el caso del campo académico la puerta de entrada está representada por el ingreso en un

¹⁹⁹ Sobre los dominantes y dominados y su lucha dentro del campo para mantener privilegios, para Bourdieu, "La presión que los inferiores o menos privilegiados ejercían sobre ellos los forzaba a defender sus privilegios. Y viceversa: la presión de los de arriba empujaba a los menos favorecidos para liberarse de ella, y a imitar a aquellos que habían conseguido llegar a una posición más favorable; en otras palabras, entraban en un ciclo vicioso de rivalidad de las precedencias.", in Bourdieu. p. 84.

programa de master; en el campo jurídico ser licenciado en Derecho y aprobar el examen de entrada en la *Ordem dos Advogados do Brasil – OAB*. También según Barros Filho,

O campo é um espaço de posições e relações onde agentes específicos atuam buscando troféus cujo valor é restrito a aquele campo, obedecendo regras válidas para aquele campo, com estratégias que só fazem sentido naquele campo e disputando um capital de notoriedade, de prestígio e de glória que também é exclusivo daquele campo.²⁰⁰

Todo campo tiene sus reglas, cuya aceptación implícita es respetada por todos. De esta forma, el campo es un espacio de disputa y, al mismo tiempo, un espacio de acuerdos. Se trata de una situación ambigua, en la cual hay distancia y proximidad; confrontación y complicidad; la lucha y defensa de las reglas del juego, porque si se acaba el partido se acaba para todos.²⁰¹ Por esta razón las reglas son propias de cada campo y son respetadas para que el juego pueda continuar y, de esta forma, permanezca en un estado conservador.²⁰²

El capital es el conjunto de recursos que tiene un agente y que puede utilizar para alcanzar los trofeos que se encuentran dentro del campo de juego. El capital tiene un valor específico para cada campo, lo que sirve para un campo puede que no sirva en otro campo. Es reconocido por los jugadores, por los agentes que entran al partido, necesita ser aceptado por los agentes del campo para tener valor, y es necesario que sea reconocido y legitimado por ellos o por quienes le dan prestigio y poder. El valor que un determinado capital tiene dentro de un

²⁰⁰ T.A.: "El campo es un espacio de posiciones y relaciones donde agentes concretos actúan en busca de trofeos cuyo valor está restringido a ese campo, obedeciendo reglas válidas para ese campo, con estrategias que sólo tienen sentido en ese campo, y que están en disputa por un capital de notoriedad, prestigio y gloria que también es exclusivo de ese campo." Barros Filho, *Curso de Ciência Política da Escola de Comunicação e Arte - ECA, Universidade de São Paulo - USP*. "Los diferentes tipos de capital, al igual que los triunfos en una partida de cartas, son los poderes que definen las probabilidades de vencer en un campo determinado (de hecho, en cada campo o subcampo rige un tipo de capital particular, que se da tanto como poder y como algo que esta en juego en este campo). [...] el capital cultural, el capital social y también el capital simbólico, generalmente llamado prestigio, reputación, fama etc... que es la forma en que se percibe y reconoce como legítimo los diferentes tipos de capital.", in Bourdieu, *O poder simbólico*. p. 134-135.

²⁰¹ Barros Filho, *Curso de Ciência Política da Escola de Comunicação e Arte - ECA, Universidade de São Paulo - USP*. Y en "[...] en el interior de cada uno de los subespacios los ocupantes de las posiciones dominantes y los ocupantes de las posiciones dominadas están ininterrumpidamente implicados en luchas de diferentes formas (sin que eso signifique necesariamente que se conviertan en grupos antagonistas).", in Bourdieu, *O poder simbólico*. p. 153.

²⁰² "Para comprender lo que se puede decir y, y más importante, lo que no se puede decir en el palco [dentro del campo], es necesario conocer las leyes de formación del grupo de locutores – es necesario saber quien es excluido y quien excluye.", in Bourdieu, *O poder simbólico*. p. 55.

campo puede que no sea fácilmente convertible para otro campo. El jugador, dentro del campo, recurrirá a estrategias en las que articula medios y fines para ganar capital específico y, de esta forma, alcanzar los trofeos.²⁰³

La *illusio* es el término que define la obviedad del valor del trofeo en un determinado campo. Solo aquellos que están en la disputa pueden comprender completamente el valor del trofeo, y solo están en la disputa quienes entran en el partido, es decir, los jugadores.²⁰⁴

Se presupone que la inscripción en el contexto relacional del partido es social y no individual, de ahí la importancia del trofeo. Todos los jugadores tienen claro qué nivel de trofeo pueden alcanzar, conforme a la condición que se le reconoce dentro del campo. Sin embargo, el jugador siempre está luchando para aspirar a la posición de dominante, y muy probablemente si alcanzara su objetivo pasaría a desempeñar un papel conservador, muy lejos de los ideales subversivos que defendía en sus tiempos de dominado.²⁰⁵

Todo agente juega a partir de su *habitus*,²⁰⁶ que es el modo de acción y de pensar originado por la posición ocupada dentro del campo, la manera en que se comporta dentro de un campo específico, su forma de actuar sin raciocinio previo; es la acción innata del agente – el actúa por *habitus*.

²⁰³ Los jugadores (agente) pueden utilizar estrategias de unión con otros para intentar con la colaboración de más jugadores, en este caso dominados, buscar formas de conseguir los objetivos dentro del campo. Se trata de una estrategia para conseguir adquirir capital.

²⁰⁴ Una vez dentro del campo, el agente/jugador seguirá luchando, aunque no alcance el objetivo de convertirse en dominante. "La única libertad absoluta que existe durante el partido es la libertad de *dejar el partido* por medio de una renuncia heroica que, a menos que empiece otro partido, obtiene ataraxia [tranquilidad] sólo a expensas de lo que es, desde el punto de vista del partido y de la *illusio*, una muerte social.", in Bourdieu, *O poder simbólico*. p. 84.

²⁰⁵ Barros Filho, *Curso de Ciência Política da Escola de Comunicação e Arte - ECA, Universidade de São Paulo - USP*.

²⁰⁶ "El *habitus* como indica la palabra es un conocimiento adquirido y también un *haber*, un capital (de un sujeto trascendental en la tradición idealista) el *habitus*, la *hexis* [característica del individuo], indica la disposición incorporada, casi postural –, de un agente en acción [...]", "[...] una estrategia práctica del *habitus* científico, especie de sentido del partido, que no tiene necesidad de raciocinar para orientarse y se sitúa de manera racional en un espacio.", in Bourdieu, *O poder simbólico*. p. 61-62.

La definición de campo ofrecida por Miguel Ângelo Montagner e Inez Maria Montagner, en "La teoría general de los campos de Pierre Bourdieu: una lectura," que contribuye para la comprensión de este concepto.

A gênese do conceito de campo pode ser pensada como o resultado de uma necessidade de situar os agentes portadores de um *habitus* dentro do espaço no qual esse mesmo *habitus* havia sido engendrado sob o pecado original da dominação e que, para tanto, pressupôs um arcabouço estável no qual essa dominação se reproduziria.²⁰⁷

Un ejemplo que aclara lo que se ha presentado sobre el concepto de campo de Bourdieu es el del campo académico.²⁰⁸

El campo académico, como se ha explicado, es un espacio abstracto; aunque existan las universidades y los centros académicos constituidos por espacios físicos, el campo académico extrapola esa concepción espacial. La puerta de entrada al campo académico es a través de la admisión a un programa de master, rigurosamente controlado, en el que existen escasez de programas y vacantes; de esta forma se crea un cuello de botella provocado por la demanda en la selección.²⁰⁹ En Brasil por ejemplo, entrar en un programa de master es extremadamente riguroso y exige una preparación que antecede al examen de selección (examen que generalmente dura de tres a cuatro días en materias de Humanidades), como la confección de un anteproyecto de investigación que se adecúe a las líneas de investigación y que debe ser aprobado por la comisión del programa de posgraduación; a continuación, es necesario aprobar un examen escrito y otro de lengua extranjera; y finalmente defender el anteproyecto ante un tribunal de tres profesores del programa. Cuando un candidato ingresa en un programa de master, ya se sitúa en el campo como perteneciente al grupo de los dominados. Si el candidato

²⁰⁷ T.A.: "La génesis del concepto de campo puede ser pensada como el resultado de una necesidad de situar a los agentes portadores de un *habitus* dentro del espacio en el que este mismo *habitus* había sido engendrado bajo el pecado original de la dominación y que, para ello, suponía un marco estable en el que esta dominación se reproduciría." Miguel Ângelo Montagner e Inez Maria Montagner, "A teoria geral dos campos de Pierre Bourdieu: uma leitura", *Tempus Actas de Saúde Coletiva - Antropologia e Sociologia da Saúde: novas tendências*, 2011. p. 259.

²⁰⁸ Este ejemplo se basa en los ejemplos presentados por el profesor Barros Filho en sus clases de teoría de campos.

²⁰⁹ Barros Filho, *Curso de Ciência Política da Escola de Comunicação e Arte - ECA, Universidade de São Paulo - USP*.

pasa las diferentes etapas exigidas por el programa de master y adquiere el título de maestro, tendrá la oportunidad de continuar la carrera y hacer un doctorado. Una vez termine el doctorado, si su deseo es la de continuar en el ámbito académico, podrá concurrir a una plaza de profesor efectivo, por medio de una selección pública en el caso de las universidades públicas. Al ingresar en una universidad – que, dicho de paso, tiene prácticamente el monopolio de la producción de conocimiento en el país –, el nuevo profesor continúa en la posición de dominado, aunque ahora tenga posibilidades reales de participar en el juego académico con mas recursos, pues ya ha pasado por varias etapas y ha conquistado cierto capital simbólico. Los profesores considerados dominados intentarán conquistar las posiciones de poder existentes dentro del campo académico, lo que se da por ejemplo cuando asumen posiciones de coordinador de curso, jefe de departamento, coordinador de programa de posgrado o altas posiciones en la *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES*,²¹⁰ entre otros. En general los dominados pueden alcanzar los puestos de coordinación de cursos y de jefe de departamento, ya que estos requieren recursos (capital simbólico) mas modestos. Difícilmente un dominado llegará al puesto de coordinador de un programa de posgrado o de representante de área en la CAPES, porque para llegar a esos puestos se necesitan medios y recursos mucho más sofisticados y una cantidad considerable de capital simbólico.

Una vez en estas posiciones de poder, los dominantes harán todo lo posible para mantener su estatus. Es importante enfatizar que la condición de dominante alcanzada por el agente es independiente de los intereses que hay detrás de las elecciones que van regir su forma

²¹⁰ *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)* es una fundación vinculada al Ministerio de Educación (MEC) de Brasil que actúa en la expansión y consolidación de los posgrados *stricto sensu* (master y doctorado) en todos los estados brasileños. Es una entidad que tiene tradición de determinar la desacreditación (en la práctica el cierre) de los cursos que tienen notas bajas o deficientes. La evaluación de los cursos de posgrado fue introducida en 1976 por el entonces director general (en esa época el cargo mas alto en la agencia, que después se convertiría en fundación), el educador Claudio de Moura Castro. Desde 2007, la formación de profesores de educación básica también compone su cuadro de actividades, ampliando el alcance de sus acciones en la formación de personal cualificado en Brasil y en el exterior, acceso en: 14 de febrero de 2022. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Coordena%C3%A7%C3%A3o_de_Aperfei%C3%A7oamento_de_Pessoal_de_N%C3%ADvel_Superior>.

de actuar dentro del campo. Esa posición es el reconocimiento de su autoridad y prestigio como investigador. Pensando en académicos que, por ejemplo, mantienen su prestigio y poder, no es raro que el individuo que dirige una revista académica de prestigio sea el mismo que lidera un grupo de investigación en la CAPES y que también dirige un programa de posgrado. Es decir, toda la maquinaria académica puede estar bajo su control, porque como responsable del programa de posgrado, tiene el poder de decidir que candidatos van a ingresar y que investigaciones van a desarrollar, que en la mayoría de los casos son investigaciones que fomentan su propia línea de investigación. Como editor responsable de revista de prestigio, decide quién es admitido y quién no; generalmente se aceptan trabajos que pueden servir a sus intereses, para que él pueda aumentar su prestigio con más investigaciones que giren en torno a su propia investigación y, de esta manera, aumentar su legitimidad. Al final, lo que le queda al dominado es dar clases y participar en las actividades académicas requeridas, quizás podrá pertenecer a alguna comisión académica o ser coordinador de cursos, que puede considerarse un primer trofeo para contribuir a la acumulación de capital simbólico.

Es interesante mencionar que la imagen generalmente aceptada por el público del profesor como responsable de transmitir conocimiento dentro de las universidades en favor de los estudiantes se desmonta cuando nos damos cuenta de sus verdaderos intereses en el campo académico, aunque muchos profesores no participen en esa disputa de poder estando dentro del campo, pero sin interesarse en participar en el partido – no son jugadores. El jugador académico no está necesariamente preocupado por el estudiante, sino con su propia trayectoria académica y con la consecución de cada vez tener más prestigio. Es decir, el jugador necesita de reconocimiento de sus partes, y el apoyo de los estudiantes no es una variable que sirva para conquistar capital simbólico y legitimidad en ese contexto. El *habitus* del jugador en el campo académico es producir artículos, pertenecer al cuerpo editorial de revistas de renombre, luchar por los puestos de poder, entre otros. Él lo hace por su naturaleza de jugador, consciente o

inconscientemente, y por eso anhela puestos de poder, por la obviedad del beneficio que le traerá.

Obviamente, todo en el juego académico sigue una reglas aceptadas y acordadas por todos. Cuando un académico investigador escoge una universidad y un tutor de renombre internacional, él esta jugando el partido. Es común escuchar comentarios de colegas académicos que expresan el reconocimiento del valor del capital simbólico del tipo: "Mira, X ha sido orientado por Bourdieu (o por Michael Foucault o Rosalind Krauss), ha hecho su doctorado (o post-doctorado) en *Princeton University* (ou *University College London* o *Universitat de Barcelona*)." Todos los jugadores reconocen estos signos como trofeos de gran valor, prestigio y poder, que legitiman a su poseedor con un capital simbólico propio de un dominante dentro del ámbito académico.²¹¹ Sin embargo, ningún jugador permitirá la infracción de las reglas. No es aceptable dentro del campo académico que otro jugador copie o plagie artículos o tesis, e incluso los subversivos que intentan encontrar estrategias para cambiar internamente su posición saben que este tipo de estrategia no es válida en el juego dentro del campo académico.

Por tanto, desde la perspectiva de Bourdieu, se puede deducir que en el campo académico los jugadores no son iguales y, por ello, no poseen las mismas condiciones de disputar sus objetos de deseo. Para la existencia del campo académico, como para cualquier otro campo, es necesario que haya una gran cantidad de dominados – como estudiantes de posgrado (niveles de master y doctorado) y profesores que no cuentan con el capital simbólico suficiente – para que haya un pequeño número de dominantes. Los dominantes, por estar en las posiciones de poder y prestigio en el campo académico, controlan los filtros de entrada al campo, así como todas las instancias de legitimación. De esta forma intentan conservar su

²¹¹ Es importante aclarar que junto a lo que se ha presentado como una reflexión sobre la teoría del campo de Bourdieu, o prestigio también está regulado por el impacto científico y por desempeño académico (en el que participa incluso el alumnado).

poder, repartiendo poder entre agentes que les ayudarán a adquirir aún más poder y prestigio, consagrando el *status quo*.

2.2. El museo como un campo

En cuanto a los museos, considerando que son ecosistemas, es decir, grandes sistemas que incluyen otros sistemas menores que se relacionan entre sí, parece que es posible a modo de análisis, considerar por analogía el ecosistema museo como un campo que engloba otros subcampos en su interior. En una primera aproximación se podría considerar que los subcampos están representados por los agentes, en otras palabras, lo que se considera un subcampo – como la conservación o la educación – será presentado en un primer momento por el agente que representa al subcampo – es decir, el conservador y el educador. A continuación, se discutirán las relaciones dentro de los subcampos. De esta forma el museo se puede considerar un campo social en cuyo campo están los diversos agentes que allí se relacionan representados por los subcampos.

Partiendo de la base de que el museo puede ser considerado como un campo, se podría decir que los conservadores, los educadores, los montadores, el equipo encargado de la custodia y transporte interno de las obras, los técnicos de iluminación, los museólogos, todo el equipo de apoyo vinculado al mantenimiento de edificios, administrativo, personal de seguridad, cuerpo de bomberos, registro, entre otros, pueden ser considerados como dominados. Por otro lado, la dirección del museo, los curadores y los miembros del consejo del museo podrían ser considerados dominantes. Es decir, dentro del campo museo, así como en otros campos, existen muchos dominados y pocos dominantes. Obviamente, los agentes considerados dominados dentro de este campo museo son conscientes de su posición y condición dentro del juego. El montador de exposición sabe que no es su prerrogativa decidir qué obra necesita adquirir el museo para satisfacer las necesidades de su colección. Probablemente él intentará alcanzar la

posición de dominante en su propio campo. Asimismo, no debería ser competencia del curador decidir cuál es el mejor tratamiento de conservación para una obra, ya que no domina el oficio de conservación; sin embargo, al tratarse del agente dominante en el campo museo, él actúa con base en su poder dentro del campo, y no por las atribuciones propias de su área de formación y actuación profesional.²¹²

Mientras tanto, lo que está en disputa dentro del campo es el poder de decisión y elección. Dentro del museo, el poder de decisión confiere al agente que lo posee la posibilidad de adquirir más poder y prestigio, y este es el centro neurálgico de la lucha por el poder: obtener más poder para poder mantenerse en él. Esta es una clave importante para la comprensión que conduce a disputas dentro del campo museo. Se puede decir que, según la teoría de campo, tener el poder de decisión es el trofeo ansiado en el campo museo.

En relación al curador, se percibe que si él tiene el poder de decidir – sobre que obra y de que artista será adquirida para la colección, sobre el negociante (galeristas o marchante) con el que se realizaran las nuevas adquisiciones, sobre el qué, y cómo se va a exponer, lo que se debe conservar o no conservar, y sobre lo que debe quedar en la oscuridad de el almacén, entre otras decisiones –, el aumenta su prestigio en el campo museo, así como en el campo específico de la curaduría. Distribuye poder entre los agentes que pueden favorecer su aumento de prestigio y, así, los artistas lo apoyan, las galerías lo apoyan, los patrocinadores de los museos también, los coleccionistas lo ven como una figura capaz de dictar las tendencias del mercado, el capital financiero está a su disposición para financiar proyectos personales de curaduría, entre otros beneficios. De esta forma, se coloca como agente dominante de los dominantes, que podrá escalar a otros puestos de mayor poder como por ejemplo dejar un museo de prestigio para ir a

²¹² Esta información fue presentada en el Capítulo I, cuando se habló del curador, del historiador y de los críticos de arte p. 11. "Él [James Beck] reconoce su negligencia en relación a un tema tan vinculado a las obras de arte, y expone la opinión reinante entre los estudiosos del campo del arte, afirmando que no existe preocupación ni interés por parte de los historiadores y críticos de arte [y curadores], con el tema de la conservación en general."

otro de mayor prestigio todavía. Tendrá en sus manos el control de las instancias de legitimación, siendo el museo la más importante de ellas en el mundo del arte.

Volviendo al problema al que se enfrenta esta tesis, que es el de tratar de demostrar la relación conflictiva entre agentes, se puede decir que una de las formas más comunes en las que se origina este conflicto es cuando un agente que representa a un campo se encuentra con otro agente que representa otro campo en un lugar de cruce con respecto a la toma de decisiones.²¹³ La discrepancia se puede dar en la medida en que los intereses de cada uno pueden seguir direcciones opuestas. Por ejemplo, cuando el agente curador tiene que relacionarse con el agente conservador para decidir sobre el tratamiento de conservación de una obra, se llega a un lugar de cruce²¹⁴ en el que el interés de uno puede ser diferente al de otro cuyo campo de actuación se encuentra en el mismo lugar de la disputa. Y por tratarse de una relación de fuerza y poder, la decisión final recaerá en el agente más legitimado. Es lo que Bourdieu considera como "espacio de interacción,"

é o lugar da atualização da intercessão entre os diferentes campos. Os agentes na sua luta para impor o veredicto "imparcial," quer dizer, para fazer reconhecer a sua visão como objetiva, dispõem de forças que dependem da sua presença a campos objetivamente hierarquizados e da sua posição nos campos respectivos.²¹⁵

Y es en este momento cuando surgen conflictos que pueden afectar a las obras de arte, así como a la experiencia estética del público y de todo el ecosistema museo. Sin embargo, es pertinente tener en cuenta que no siempre los intereses están en campos opuestos, es posible que existan intereses comunes que sirvan a ambos agentes.

Hay varios casos que demuestran esta situación, en los que el "ganador" es el individuo que tiene mayor legitimidad en el campo, aunque no sea el agente más cualificado para dirigir

²¹³ Acceso en: 8 de noviembre de 2021, <https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_de_conjuntos>.

²¹⁴ La idea de "cruce" fue presentada al autor en conversaciones con el profesor Edson Motta Jr.

²¹⁵ T.A: "es el lugar donde se actualiza el cruce entre los diferentes campos. Los agentes, en su lucha por imponer el veredicto "imparcial," es decir, para que su punto de vista sea reconocido como objetivo, tienen a su disposición fuerzas que dependen de su presencia en campos objetivamente jerarquizados y de su posición en los respectivos campos." Bourdieu, *O poder simbólico*. p. 55.

una elección.²¹⁶ Un ejemplo en el campo del arte que ilustra bien la idea del legitimador, es el presentado por Paulo Herkenhoff sobre la artista brasileña Lygia Pape.²¹⁷ Herkenhoff, en el libro *Arte e mercado no Brasil*, escribe un capítulo en el que propone presentar un glosario para el mercado de arte. En ese capítulo incluye la "Ley de Pape" como un término de su glosario, cuya definición se basa en la crítica al respecto del lugar de Pape en la historia del arte. Herkenhoff dice que Pape, en su momento de producción durante la década de 1950 podría ser comparada al artista estadounidense Frank Stella,²¹⁸ artista fundamental de ese período. El crítico compara la xilografía de Pape titulada *Tecelar* de 1958 con un cuadro muy parecido de Stella de la serie *Black Paintings*, de 1959. Las dos obras fueron presentadas en una exposición del MoMA de Nueva York en el año 2000²¹⁹ con el propósito de proponer convergencias y divergencias entre una artista neoconcreta y un artista minimalista, a partir de obras que poseen una extremada semejanza visual (Ilustración 4 e 5). Lo que se pudo verificar, en esa exposición, fue a una artista inscrita en el programa conceptual neoconcreto de línea orgánica,²²⁰

²¹⁶ Un ejemplo interesante, aunque fuera del contexto del museo, fue el conocido plagio de una canción del artista brasileño Jorge Ben Jor. Este compuso una canción llamada *Taj Mahal*, y el cantante británico Rod Stewart hizo un plagio perfecto de acuerdo con los especialistas con su canción *Da ya think I'm sexy?* en 1979. Este hecho fue probado por varios maestros brasileños de prestigio internacional y posteriormente se interpuso un proceso de la productora de Jorge Ben Jor contra el cantante británico Rod Stewart que años después confesó el plagio, declarando que fue un plagio inconsciente, ya que estando en el carnaval de Rio de Janeiro escuchaba constantemente la canción *Taj Mahal*, y que por ese motivo quedo grabada en su subconsciente. Durante muchos años toda la escena musical le dio la razón a Stewart ya que él era el artista con mas legitimidad en el medio, contrariamente al artista brasileño que carecía de un grado tan alto de legitimidad. Sin embargo, después de muchos años Ben Jor consiguió ganar el litigio y realizó una donación a UNICEF por el valor obtenido por la canción plagiada, acceso en: 8 de noviembre de 2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=GIWavNeggUI>>.

²¹⁷ Lygia Carvalho Pape (Nova Friburgo, 1927 – Rio de Janeiro, 2004). Grabadora, escultora, pintora, directora de cine, diseñadora y docente. Integra dos de los principales movimientos brasileños de renovación del canon constructivista europeo. Su obra es guiada por la libertad con la que experimenta y manipula los diversos lenguajes y formatos, incorporando al espectador como agente, acceso en: 8 de mayo de 2022. <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa950/lygia-pape>>.

²¹⁸ Frank Stella (Malden, Massachusetts, 1936) es un pintor y grabador estadounidense, reconocido por su trabajo en las áreas del minimalismo y de la abstracción pospictórica, acceso en: 8 de mayo de 2022. <https://es.wikipedia.org/wiki/Frank_Stella>.

²¹⁹ Paulo Herkenhoff fue curador adjunto de pintura y ecultura del MoMA de la citada exposición "MoMA, press. Releases 2000. Complex Themes of Irrationatily in Art Investigated. 'The Marriage of Reason and Squalor'. March 30 - September 19, 2000. Fourth Floor." (New York, 2000), <http://www.moma.org/about_moma/press/2000/reason_squ_6_30_00.html>.

²²⁰ El concepto de línea orgánica fue desarrollado por Lygia Clark en sus experiencias e investigaciones, cuando trabajaba junto al grupo Neoconcreto, Clark observa que cuando se abre una puerta o una ventana, existe un espacio

representado en su obra por líneas "blancas" (en realidad por el color del soporte), que se plasmaban por la ausencia de pintura en la matriz de la xilografía; mientras que, para el estadounidense, la línea blanca producida se practicaba también por la ausencia de pintura, era esa ausencia de pintura del lienzo sobre la que el "afirmaba que a través de esas franjas respiraba el cuadro."²²¹ Lo que se puede ver en este escenario es que, comparando, una artista que elaboró su obra en 1958 y que vivía en lo que entonces se consideraba un país sin legitimidad, y un artista que produjo su obra en 1959, en un país que es el centro hegemónico del arte – y cuyo compromiso artístico teórico no tenía la misma robustez que el de Pape. De acuerdo con Herkenhoff,

Ao artista do centro hegemônico exime-se da responsabilidade de conhecer a história da arte de seu tempo. Fossem as datas o inverso, o veredito imediato seria de que a obra de Pape seria derivativa da arte hegemônica e canônica. A esse processo perverso de trocas desiguais, que inclui a exclusão da história da arte e o julgamento sempre desfavorável aos artistas oriundos do que era visto como a periferia internacional, denominamos de "Lei de Pape," ainda hoje prevalecendo na história da arte.²²²

Es decir, el artista poseedor de capital simbólico de "mayor valor," así como de legitimidad, acabando siendo beneficiado en esta situación. Es interesante reparar que en el episodio narrado el valor del capital simbólico necesita de un espacio de legitimación que confirme su valor. Es decir, Pape produjo una obra de alta calidad artística, dentro de un sofisticado programa conceptual, pero por el hecho de que ni ella ni su obra se encontraban en

ocupado por la luz o por su ausencia, sombra. En las obras "superficies moduladas" y "unidades" ella yuxtapone dos superficies que se presentan dejando un espacio entre ellas, espacio creado por el sobrante, que se presenta como una línea, como elemento de la composición. Sin embargo, esta línea en realidad no existe, esta línea ella la denominó "línea orgánica" o "línea espacio." Se trata de un dispositivo que conceptualmente permitía el desarrollo de la experiencia del plano para el espacio. "En 1956, la línea que la obsesionaba esta relacionada con la línea funcional arquitectónica (de las ventanas, de las puertas) y ella formula la "línea orgánica" o "línea espacio" que existe por si misma.", in Aracy Abreu Amaral, org., *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*, Edição fac-similar, 2014 (Rio de Janeiro e São Paulo: MEC - FUNARTE, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Secretaria da Cultura, ciência e Tecnologia, Pinacoteca do Estado de São Paulo., 1977). p. 246.

²²¹ Cesar Cunha Campos, org., *Arte e mercado no Brasil: Art and market in Brazil / organization, Cesar Cunha Campos ; translation, Izabel Burbridge, James Mulholland, Maria Magda Arréllaga, Peter Lenny* (Rio de Janeiro, Brazil: FGV Projetos, 2016). p. 26.

²²² T.A.: "Al artista del centro hegemónico se le exige de la responsabilidad de conocer la historia del arte de su tiempo. Si las fechas fueran inversas, el veredicto inmediato sería que la obra de Pape es derivada del arte hegemónico y canónico. A este proceso perverso de intercambio desigual, que incluye siempre la exclusión de la historia del arte y el juicio desfavorable de los artistas de lo que se consideraba la periferia internacional, lo llamamos "Ley de Pape," que aún prevalece en la historia del arte actual." Campos. p. 29-30.

un espacio "canónico" ni en un país dominante, sus capitales simbólicos no encontraron el justo y debido reconocimiento por parte de las instancias legitimadoras, según Herkenhoff, de la historia del arte.

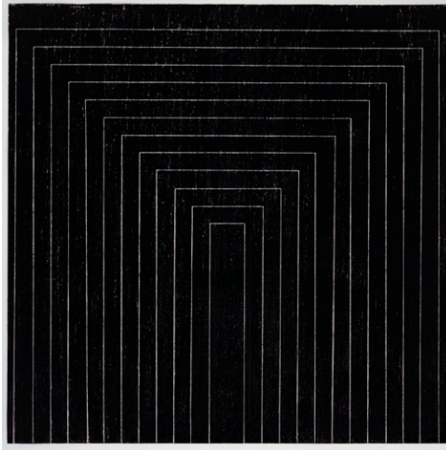


Ilustración 4 - Lygia Pape, Tecelar, 1958, xilogravura, 50,8 x 50,8 cm. Fuente: <<https://nonsite.org/helio-oitica-tropical-hyperion/>>.



Ilustración 5 - Frank Stella, The Marriage of Reason and Squalor II, 1959, esmalte sobre lienzo, 230,5 x 337,2 cm. The Museum of Modern Art. Fuente: <<https://smarthistory.org/stella-marriage/>>.

Otra situación que ejemplifica el poder de la legitimidad la experimentó el autor de esta tesis. El autor trabajaba para una galería de arte muy prestigiosa en el mercado del arte brasileño e internacional. La obra en cuestión era también de la artista Lygia Pape, de la serie *Amazonino*. La obra está constituida por dos discos de metal de aproximadamente 100 cm de diámetro cada uno, y unidos por una goma de color negro (Ilustración 6). La obra presentaba problemas de conservación en los discos de metal: pérdida de capas de tinta, oxidación del soporte metálico, y protuberancias y abolladuras en las extremidades (Ilustración 7). La goma se encontraba en buen estado de conservación, compatible con su edad. Fue constatado que los discos de metal fueron repintados con una tinta industrial. Esa repintura confería un brillo satinado a la superficie pictórica; sin embargo, cuando la artista se adquirió los discos de metal y los presentó como una obra de arte, estos tenían apenas una capa gris de *primer*²²³ extremadamente mate. Es

²²³ Sobre el producto de protección *Primer*. Indicado como promotor de adherencia y anticorrosivo, para la preparación de superficies metálicas ferrosas y no ferrosas (aluminio, zinc, estaño, galvanizado y acero inoxidable). Amplia utilización en la pintura de estructuras metálicas en general. Composición básica - Producto: Resinas vinílica, epoxi, fenólica, cargas minerales, diversos pigmentos, anticorrosivos, diversos disolventes, acceso en: 8 de noviembre de 2021, <<https://www.maxirubber.com.br/produtos/wash-primer/>>.

decir, la obra no estaba pintada y no tenía un brillo satinado. La repintura cambió semánticamente la elección del material de la obra, ya que el mate del *primer* contrastaba con el satín de la goma de color negro, lo que caracterizaba un acto artístico de apropiación estética, por medio de utilización de materiales con superficies de brillo diferentes, y evidenciaba su característica de producto industrializado. La repintura satinada es realizada a mano libre, y se igualaba con el aspecto de brillo también satinado de la goma, algo probablemente no deseado por la artista, pues eliminaba la idea de una superficie preparada por la industria para otro fin no artístico.



Ilustración 6 - Lygia Pape, Amazonino, 1989-1992, metal pintado y goma, 171 x 91 cm. Imagen de la obra después del tratamiento de conservación. Fuente: Archivo Lurixs Arte Contemporânea.

La opción de tratamiento, después de mucha investigación y de discusiones con la hija del artista, con historiadores y curadores conocedores de la obra de Pape, así como con colegas especialistas en el campo de la química del patrimonio, fue desmontar las partes constituyentes de la obra para proceder a la higienización de la goma y enviar las partes metálicas a un profesional de la industria de la pintura, con el objetivo de que tratar el metal y lo dejara en el estado más próximo posible a la versión original de la obra. Tras este tratamiento, la goma se unió a los dos discos metálicos y la obra fue entregada al galerista. El galerista no quedó del todo satisfecho con la "goma original," dijo que prefería que la cambiaran por una nueva, para así darle unidad al conjunto, lo que en un primer momento podría ser una reclamación sensata.

Sin embargo, el autor argumentó que la goma conservaba las características temporales de aquella obra y que su estado actual no comprometía la experiencia estética. Por esta razón, la goma era el elemento material y visual que conectaba la obra con el momento de su creación, y si el material estuviera en un nivel de deterioro que comprometiera la experiencia estética, probablemente sería sustituido,²²⁴ pero que afortunadamente ese no era el caso. El galerista no se dejó convencer por las explicaciones, cuestionando si esa era la decisión mas adecuada en relación a la goma negra original.

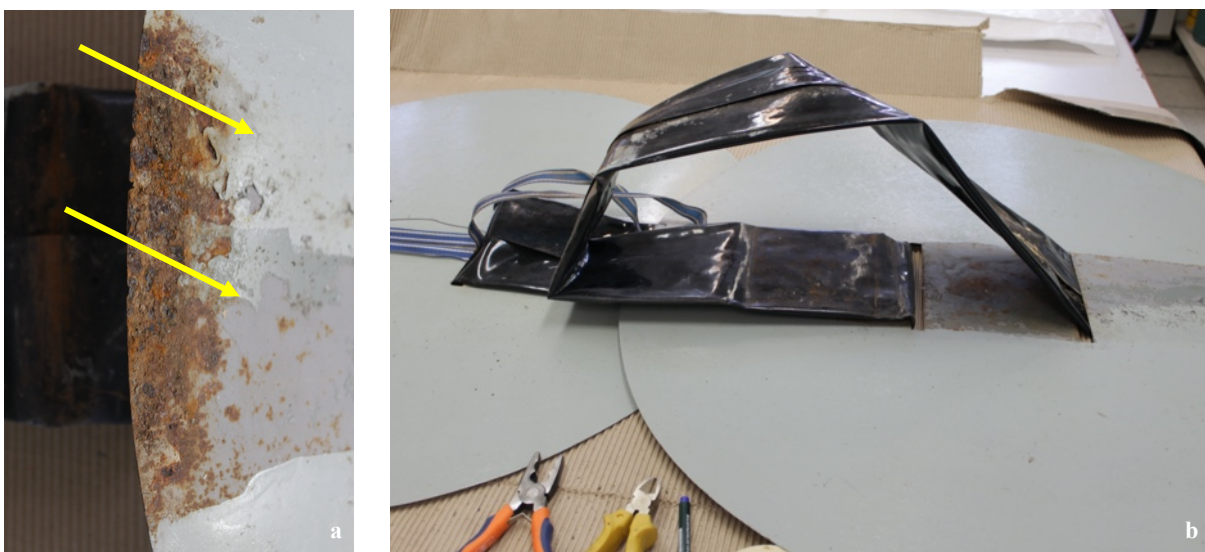


Ilustración 7 - Lygia Pape, Amazonino. Detalle de a área oxidada y del repinte satinado (a) y de la goma (b).
Fotos del autor.

Algunos meses después de finalizar el tratamiento de la obra, un curador de una reconocida institución extranjera visitó la galería, con el objetivo de adquirir obras de Pape, siendo la obra en cuestión una pieza emblemática en la carrera de la artista y, potencialmente, un objeto de interés para adquisición. Tras la presentación de la obra y de toda su documentación, el galerista comentó el tratamiento de conservación e insinuó cierta disconformidad con el tratamiento de la goma. Para sorpresa del galerista, el curador dijo que

²²⁴ Por tratarse de una artista que perteneció al grupo Neoconcreto, es razonable admitir que las cuestiones referentes a los materiales de las obras tenían una intencionalidad de trascendencia de la elección de ese material. La obra como experiencia es mas importante que el objeto material que la objetiva. Una vez que el material no permita la experiencia, el será naturalmente sustituido para privilegiar la experiencia estética. Luciano Figueiredo, org., *Abstração Geométrica 1. Projeto Arte Brasileira, Concretismo e Neoconcretismo* (Rio de Janeiro: FUNARTE, Ministério da Cultura, 1987). p. 10.

el conservador de la galería había tomado la decisión más adecuada para esa obra, que la obra estaba equilibrada y en condiciones para ser disfrutada de acuerdo con lo que se espera de una obra de la década de 1970. Al término de este episodio con el curador, el galerista entró en contacto con el autor y le contó lo sucedido durante la visita del ilustre curador, reconociendo que el tratamiento había sido el pertinente para la obra. Se puede observar que el conservador, en este caso, no fue debidamente reconocido como un agente consciente y cualificado para la toma de decisiones en relación con la obra, a pesar de que se preocupaba por los elementos históricos del arte, con la comprensión de la identidad ²²⁵ de la obra y con el concurso de un número considerable de profesionales para llegar a una postura común sobre la decisión final del tratamiento. Fue necesario que un agente externo, poseedor de prestigio, reconocido e indiscutiblemente legitimado, avalara el tratamiento, transmitiendo así legitimidad a la posición del conservador.

Los dos ejemplos "de conflicto y desencuentro," uno del crítico con las instancias legitimadoras de la historia del arte, y el otro entre el agente conservador y el galerista, muestran el poder de la legitimidad dentro del campo, incluso cuando el agente más legitimado, en ciertos casos, no sea detentor de las prerrogativas relacionadas al conocimiento del campo en relación al que él opina. Sin embargo, hay otro lado de esta dinámica, en lo que se refiere a la autoridad del curador. En el segundo ejemplo presentado, el curador tiene, o es investido, de lo que Bourdieu llama el "poder de designar." A él le es concedido, por el medio social, la autoridad de juez, que le permite emitir su "veredicto." El curador, es quien ostenta la legitimidad, aunque

²²⁵ La identidad, en este caso, está en función de las propiedades intrínsecas al Objeto. Son propiedades "retinianas," en el sentido de Danto (criterios objetivos, medibles, etc.). Sin embargo, existen teorías que consideran que determinadas propiedades extrínsecas a la obra (aunque se trata de otro tipo de convenciones) penetran, igualmente, en la *esencia* de las obras, a la manera de Danto – Borges (criterios subjetivos, incommensurables, etc.). Se podría decir que los juicios que penetran en la esencia de las obras, ya sean objetivos o subjetivos, son "juicios de valor," entendido "valor" como el alcance de la significación o importancia de una cosa, acción, palabra o frase. La selección de ambos conjuntos de atributos que determinan la "identidad" de una obra de arte: *intrínsecos* y *extrínsecos*, son juicios de valor; en ningún caso, verdades irrefutables. Son valores esenciales (para un individuo), sociales (para una comunidad), comerciales, etc.; valores propios de la dinámica de una "economía cultural," en continua transmutación, in Lino García Morales, *Teoría de la Conservación Evolutiva: basada en ejemplos* (Alemania: Edición e impresión por BoD – Books on Demand, 2021). p. 13-14

escapen de su repertorio teórico las prerrogativas del mundo de la conservación, impone su legitimidad, dictando cual es el tratamiento de conservación adecuado. En palabras de Bourdieu, ese poder se compone de "[...] actos mágicos que tienen éxito porque son reconocidos universalmente, y, por tanto, de conseguir que nadie pueda rechazar o ignorar su punto de vista, la visión que ellos imponen."²²⁶ De esta forma, el curador opera monopolizando el poder en el momento en el que él dicta lo que está correcto o lo que está equivocado de acuerdo con sus argumentos. En la situación presentada, el curador, imbuido de coherencia, colaboró con el prestigio del conservador dando al galerista su opinión.

2.3. Dificultad relacional, ausencia de relación y posibilidad de acuerdo entre los agentes

Dentro del campo museo es posible que existan dificultades de entendimiento entre los agentes implicados en tomar decisiones, probablemente debido estas discrepancias se deban al intento de hacer prevalecer el interés específico de cada agente. En ciertos casos los agentes investidos de las prerrogativas de elección y decisión las toman sin la participación de los demás agentes, agentes que por la naturaleza de la decisión deberían estar implicados en el proceso, lo que puede causar muchos problemas y conflictos. Sin embargo, también es posible encontrar situaciones en las cuales todos los agentes estén implicados en la toma de decisiones, siendo una práctica que se sigue para optimizar la toma de decisiones y elecciones.

Sobre el primer aspecto mencionado, cuando la discrepancia entre los agentes aparece en el momento en que un agente quiere hacer prevalecer su propio interés en detrimento del interés de los otros agentes implicados en el proceso, existen algunos ejemplos que nos pueden ayudar a ilustrar esta realidad. En el libro *Masterpieces: based on a manuscript by Mario*

²²⁶ Bourdieu, *O poder simbólico*. p. 237.

Modestini de Dianne Dwyer Modestini, la autora narra un suceso ilustrativo de la idea de conflicto, discrepancia y enfado, en este caso entre un marchante y un conservador.

One disagreement Mario had with Wildenstein over varnishing particularly upset him. Daniel Wildenstein sent him a neoclassical-style Picasso, a portrait of his first wife, Olga Khokhlova, a former dancer with the Ballets Russes. Mario was impressed by the tonal quality, the drawing, and the speed of the unerring brushwork. He said it was really just a very large sketch. He removed a yellow coating and brushed on a thin coat of diluted varnish, just enough to saturate the slight blanching always left by the removal of a varnish so that the surface remained semi-matte; he was convinced that the appearance was suitable for the picture, similar to how it looked when Picasso finished it. Once again Wildenstein sent it back to him, complaining that the surface should be evenly glossy. Mario was obliged to give it more varnish but said it spoiled the whole effect. Later, when someone complained about the varnish – as must have happened when everyone finally came to accept the importance of matte finishes – Wildenstein's doubtlessly blamed Mario!²²⁷

Curiosamente, con el autor de esta tesis ocurrió una situación muy similar – salvando las distancias – a la que le sucedió a Mario Modestini. Hace unos diez años, estaba trabajando en el taller con el que colaboraba como investigador y conservador. Un marchante, cliente habitual del taller, llegó con la obra de uno de sus propios clientes y solicitó que la obra fuese tratada por el autor de esta tesis, ya que había sido recomendado por el propietario de la obra. Se trataba de un cuadro del período del arte concreto brasileño, que presentaba una superficie sucia, pequeñas pérdidas de la capa pictórica y cierto blanqueo de la pintura en algunas zonas. Después del trabajo de investigación sobre la obra y recabar información sobre los procedimientos realizados hasta la fecha con el marchante, el autor realizó el tratamiento, cuidando de mantener el aspecto mate de algunas zonas de la superficie del cuadro, ya que sabía que en esas zonas mates la pintura había sido realizado con pintura al óleo, pero el

²²⁷ T.A.: "Un desacuerdo que Mario tuvo con Wildenstein sobre el barnizado lo molestó particularmente. Daniel Wildenstein le envió un Picasso de estilo neoclásico, un retrato de su primera esposa, Olga Khokhlova, ex bailarina de Ballet ruso. Mario se quedó impresionado por la calidad tonal, el dibujo y la velocidad incuestionable de la pincelada. Dijo que en realidad era solo un boceto grande. Quitó una capa de pintura amarilla y aplicó con brocha una fina capa de barniz diluido, lo suficiente para saturar el ligero blanqueamiento que deja la eliminación de un barniz para que la superficie quedara semi mate; estaba convencido de que la apariencia era adecuada para la imagen, parecida a cuando Picasso la terminó. Una vez más, Wildenstein se lo devolvió, quejándose de que la superficie debería ser uniformemente brillante. Mario se vio obligado a darle más barniz, pero dijo que eso estropeaba todo el efecto. Más tarde, cuando alguien se quejó del barniz -como pasó cuando finalmente todos aceptaron la importancia de los acabados mate- ¡Wildenstein sin dudarlo culpó a Mario!" Dianne Dwyer Modestini e Mario Modestini, *Masterpieces: Based on a Manuscript by Mario Modestini* (Fiesole (Firenze): Cadmo, 2018). p. 398.

procedimiento artístico se había realizado con un sistema de pintura en aerosol, utilizando una pistola de pintura automotriz.²²⁸ Era importante preservar el gesto transgresor del artista, utilizando un material ortodoxo como la pintura al óleo, pero subvirtiendo su aplicación, a través de un procedimiento técnico industrial, que daba al cuadro una apariencia heterogénea, haciendo coincidir el fondo satinado con las figuras de acabado mate. Para lograr el objetivo de mantener las características visuales y semánticas del cuadro, se utilizó un barniz de bajo peso molecular, que pudiera proporcionar una suave saturación de los colores, pero al mismo tiempo mantener el aspecto mate, como pretendía el artista; también se realizaron pequeños retoques en las áreas en que se había producido pérdida de pintura.

Tras el tratamiento y explicación por parte del autor y del director del taller sobre los procedimientos de conservación, el marchante se mostró satisfecho con el resultado obtenido por el tratamiento. Sin embargo, un mes después volvió al estudio solicitando que se aplicara más barniz a la obra, para que la capa de pintura quedara homogénea y brillante, lo que causó cierta sorpresa y espanto a los conservadores, pues se trataba de algo totalmente incoherente como ya se había sido explicado y consensuado con el marchante. El marchante alegó que al propietario le gustaría – exigía realmente – que la obra tuviera el mismo aspecto brillante de otros cuadros del mismo artista y de la misma época que formaban parte de su colección. La diferencia radicaba en que los otros cuadros estaban pintados con tinta apta para pintar automóviles y se aplicaban con pincel sobre un soporte de madera aglomerada, que confería naturalmente brillo y una superficie homogénea – algo totalmente diferente de pintura al óleo ya sea diluida y aplicada por aspersión en un lienzo, que es de forma natural absorbente y que, por esa razón, deja la superficie heterogénea y con un brillo mate. El destino final del cuadro de estilo concreto brasileño fue el mismo que el del Picasso de Modestini: se aplicó barniz en

²²⁸ Waldemar Cordeiro e Analivia Cordeiro, *Waldemar Cordeiro: fantasia exata*, trad. John Norman, Marisa Shirasuna, e Izabel Burbridge (São Paulo, Brazil: Itaú Cultural, 2014).

contra de la voluntad del director del taller (quien le dijo al marchante que la obra estaba gravemente alterada estéticamente), así como del autor, todo para plegarse a la presión del propietario de la obra, quien en ningún momento participó de las discusiones del tratamiento y que mostró una visión sumamente limitada y basada en su gusto, exigiendo que la obra tratada tuviera la misma apariencia que las demás de su colección. Probablemente en el futuro el autor será acusado de haber aplicado un barniz inadecuado sobre la obra. No quedará registrado para la Historia la falta de interacción entre el conservador y el propietario; ni que no fue posible convencer al propietario sobre el error que suponía violentar la obra, dándole una apariencia artificial contraria a los principios semánticos y procesales adoptados por el artista; ni que el marchante en ningún momento se posicionó a favor de la obra, sino que acató convenientemente los caprichos del propietario. En conclusión, en esta dinámica el marchante gana prestigio, por ser el agente con conocimiento en el mercado del arte, haciendo de puente entre el propietario y el profesional indicado para realizar el tratamiento de conservación, y también aumenta su prestigio por al conseguir satisfacer los deseos del coleccionista. Finalmente, y de acuerdo a la teoría del campo de Bourdieu, las cuestiones sobre la intención del artista, sobre si los conservadores quedaron satisfechos con el resultado del tratamiento, o si la obra resultó perturbada estéticamente, no importan porque para el marchante no son variables que cuenten para adquirir capital simbólico y aumentar su propio prestigio.

Otra situación abordada en este capítulo es la ausencia de interacción entre los agentes. La ausencia de relación entre agentes, sea o no conflictiva, no deja de ser una forma eficiente de imponer el poder de un agente sobre el resto, al quitarles el derecho a la posibilidad de interrelación. El siguiente caso demuestra principalmente la falta de interacción directa entre el curador y los conservadores, aunque al final otros muchos agentes participaron en el proceso. El autor fue invitado a coordinar los procedimientos de transporte de una instalación artística, que fue adquirida por un museo estadounidense en una importante feria de arte en Río de

Janeiro. Uno de los curadores del museo propuso la compra de una instalación de una artista brasileña, que fue adquirida por un generoso coleccionista, que quería donar una obra al museo estadounidense. El trabajo para el que se contrató al autor era el de coordinar con el artista y la empresa fabricante de las cajas de transporte, la mejor manera de transportar la instalación. El autor preguntó al artista sobre los documentos referentes al estado de conservación de la obra, *condition report*, utilizados habitualmente para contratar el seguro de la obra, y también sobre las instrucciones de montaje de la instalación. La artista respondió que no sabía nada sobre esos asuntos, y que desconocía la existencia de tales documentos. La galería envió una foto de la instalación, que era insuficiente para organizar el transporte, y también informó de que no tenía ningún documento en su poder. El autor entró en contacto con el museo estadounidense, para indagar acerca de dichos documentos, y los conservadores del museo tampoco sabían de su existencia. El museo, al darse cuenta de que los documentos no existían, ya que ni ellos ni la galería los tenían, solicitó al autor que elaborara los mismos para poder realizar el transporte. Para ello, se tomaron fotografías de las distintas piezas de la instalación, se elaboró la documentación referente al estado de conservación, más toda la información sobre las dimensiones y tipificación de los materiales. En el taller del artista se grabó la secuencia de cómo se debía montar la obra, con las distancias entre objetos en el espacio, la descripción del encaje de qué partes con otras, en una secuencia que permitiese el montaje de la obra. Después de todo ese trabajo, comenzó la discusión sobre el tipo y el número de cajas necesarias para transportar las piezas de la instalación de forma segura. ¿Qué conclusiones sacó el autor de toda esta situación? Primero, el curador que indicó la compra de una obra de arte debió consultar al resto de agentes del museo.²²⁹ Los conservadores no tenían ni idea de lo que iban a recibir para

²²⁹ Cristina Molinas Pastor, jefe del departamento de registro del Institut Valencia de Arte Moderno, en entrevista realizada en el marco de esta investigación, nos relata su experiencia al respecto de un hecho curioso sobre las decisiones de adquisición que no son discutidas por todos los agentes implicados en la misma. El curador compró una obra que, por sus dimensiones, no podía entrar en el museo, no pasaba por la puerta, algo básico que podría haber sido fácilmente prevenido si el equipo de responsable de la guarda y conservación estuviese en contacto con

después ser archivado en el almacén, lo que podría generar numerosos y gravísimos problemas de conservación y poner en riesgo las demás obras que se encontraban en el mismo. La galería, de forma poco profesional, no mostró el más mínimo interés en colaborar con el comprador después de realizada la venta, y no disponía de los documentos básicos exigidos para los trámites de transporte internacional. La artista desconocía de lo que era necesario para transportar su obra fuera del país y para que los profesionales del museo realizaran el montaje de la obra, ya que no había instrucciones para ello. Es decir, hubo una ausencia total de colaboración entre agentes necesarios para tomar las decisiones pertinentes en relación a la adquisición de la obra, dentro de los parámetros previstos en los protocolos de una adquisición institucional. La decisión de una agente tomada de forma independiente, basada en su poder dentro de su propio campo, sin dar a los demás colaboradores el derecho a tener una opinión sobre la nueva adquisición, podría haber causado un problema de grandes proporciones. Excluir al otro de la relación es la mayor forma de dominación, ya que el agente que tiene el poder de decisión indiscutible mantiene su posición dominante.

Finalmente, también se dan las relaciones en las que tiene lugar la colaboración de muchos agentes, con el fin de llegar a la decisión más favorable para la obra, aunque casos como el del siguiente ejemplo representan un porcentaje muy pequeño y una realidad poco común en el universo de las relaciones institucionales. La conservadora brasileña Beatriz Fonseca²³⁰ en entrevista para esta investigación, relata su experiencia personal trabajando en un proyecto específico en el Getty Conservation Institute de Los Angeles.²³¹ Fonseca narra que

la curaduría. Cristina Molinas, Entrevista para la tesis "El conservador como gestor: posibilidad de acción política en la interfaz institucional," Audio, 6 de marzo de 2019.

²³⁰ Beatriz Fonseca es Química por la UFRJ, donde también completó tres años del curso de Bellas Artes. Master en Conservación de Objetos Arqueológicos y de Museo por la Universidad de Durham en Inglaterra. Investigó la caracterización no invasiva de pigmentos orgánicos rojos con espectroscopia de reflectancia por fibra óptica (FORS) en el Getty Conservation Institute. Actualmente es doctoranda en Ciencia aplicada a la conservación, por la Universidad de Copenhagen.

²³¹ Beatriz Fonseca, Entrevista para tesis "El conservador como gestor: posibilidad de acción política en la interfaz institucional," Audio, 20 de octubre de 2020.

había reuniones regulares en las que primaba la horizontalidad del debate y la participación de todos los equipos, es decir, de todos los agentes que conviven en el campo del Museo Getty. Para la conservadora brasileña, fue una oportunidad de trabajar en un ambiente en el que se sintió privilegiada, por poder ofrecer su opinión en diferentes situaciones en las que había que tomar una decisión sobre algún aspecto de las obras del museo, especialmente en aquellas relacionadas con su área de actuación profesional. Es cierto que, al tener el Getty equipo propio en varios sectores, esta condición contribuye a facilitar la relación entre los agentes, frente a los museos que constantemente necesitan contratar personal temporal, con los que la relación puede ser más difícil y compleja. Para Fonseca esa fue una experiencia muy diferente a la que había tenido en otros museos en los que había trabajado, en los que cada agente trabaja en su área, sin que existiese una relación de intercambio entre ellos, y en los que la mayoría de decisiones se tomaban de manera vertical. Puede decirse que esta experiencia que tuvo Fonseca fue la única que el autor percibió como positiva en las entrevistas, conversaciones y encuentros informales realizadas para documentar su tesis, muy diferente a las declaraciones que, en su abrumadora mayoría, se quejaban sobre las dificultades en las relaciones entre agentes. Es interesante destacar que, en este caso, se manifiesta una forma de mantener posiciones jerárquicas establecidas de común acuerdo, en las que dominantes y dominados participan en el proceso de toma de decisiones, lo que de alguna manera evita una lucha de poder más encarnizada. Desde esta perspectiva, cada agente conoce exactamente su lugar en el campo de juego, lo que lleva a un "equilibrio inestable."²³²

Otra situación que se alinea con esta propuesta es la que se encuentra en el documental de catorce episodios sobre la adquisición de la obra de Artemisia Gentileschi, *Autorretrato*

²³² "[...] el mundo social es en gran parte, aquello que los agentes hacen en cada momento, sin embargo, ellos no tienen opciones de deshacer o rehacer a no ser que sea con base en un conocimiento realista de la materia y de aquello que son capaces en ese ámbito en función de la posición que ocupan. ", in Bourdieu, *El poder simbólico*. p. 150. "Todo jugador tiene claro el nivel del trofeo que puede alcanzar, conforme al reconocimiento de su posición dentro del campo" Capítulo II, p. 7.

como *Santa Catarina de Alexandria*, de 1615-17, por la National Gallery de Londres²³³ (Ilustración 8). Este puede considerarse un ejemplo paradigmático de colaboración y participación de los agentes, en busca de respuestas a los problemas y de guía para la toma de decisiones en las que, al final, todos ganan; siendo los grandes vencedores la obra de arte y el museo. El jefe de conservación, Larry Keith,²³⁴ abre el documental presentando la nueva adquisición del museo, algo poco común y que llamó la atención del autor, ya que normalmente esa tarea compete al director del museo, al curador. Keith nos habla sobre la obra, primero resalta la importancia de la adquisición y a continuación sobre los aspectos relativos a su estado de conservación. En ese análisis, Keith consigue de forma sofisticada aunque simple, explicar cómo los daños han afectado a la superficie de la obra, así como su soporte, señalando como los elementos de la composición y de la gramática visual del cuadro han sido afectados por el envejecimiento de la obra y por antiguas restauraciones, y como los materiales empleados han perdido sus propiedades físicas y por consiguiente estéticas. Durante el documental, el conservador menciona en varias ocasiones la importante colaboración de todos los colegas del departamento científico, que dieron el soporte necesario para la identificación de los materiales y realizaron los exámenes precisos (como radiografías y fotografías especiales). También informa sobre la participación de los colegas conservadores que se dedicaron al tratamiento estructural, etapa vital para la estabilidad de la obra; de la curaduría y de todos los equipos del museo, que, de alguna manera colaboraron en el tratamiento de la obra.

Es interesante observar la participación de la curadora Letizia Treves, especialista en pintura italiana, española y francesa del siglo XVII. Su análisis se circunscribe a la historia fáctica, sobre la vida de la artista, su relación con el arte, el lugar donde vivió, con quién se

²³³ Acceso en: 8 de noviembre de 2021, <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/artemisias-gentileschi-self-portrait-as-saint-catherine-of-alexandria>>.

²³⁴ T.A: "Larry Keith es el jefe del Departamento de Conservación, y tiene la responsabilidad de la gestión de la manipulación de obras de arte, el enmarcado y los registros de la colección."

casó, entre otros aspectos. La curadora en disertación aborda los elementos iconográficos del cuadro, así como los iconológicos, que, en cierto modo, se ciernen sobre una perspectiva más sociológica. Treves es consciente de la importancia del tratamiento de conservación de la obra y está totalmente de acuerdo con la propuesta del equipo de conservación y del resto de agentes de otras áreas del museo implicados en la toma de decisiones. En un pasaje del tercer episodio, la curadora pregunta al conservador sobre que otros cambios puede producir en la obra el tratamiento de eliminación del barniz amarillento que tiene por objeto mejorar la percepción tridimensional. Keith inicia su respuesta diciendo que la composición ganará en movimiento, ya que será posible percibir los matices de las diferencias entre las áreas claras y las oscuras, pues es sabido que con el amarillamiento del barniz los tonos oscuros se aclaran y que los claros se oscurecen. Se resaltarán los contrastes de colores fríos y calientes ya que la película de barniz amarillento crea una unidad entre los tonos fríos, que se vuelven ligeramente cálidos, y los tonos cálidos pierden su fuerza cromática. Por último, provocara cambios también en la espacialidad escultórica de las formas de la figura, el cuadro ganará profundidad después del tratamiento debido a la transparencia adquirida, que crea una ilusión de aire, de espacio circundante alrededor de la figura.²³⁵ El conservador explica que la mejora que experimentará el cuadro no se deberá únicamente a la eliminación del barniz; también se deberá al tratamiento estructural, que planificará la obra y podrá ofrecer un aumento dimensional significativo, con un impacto positivo en la composición de la obra. Keith explica que, por ejemplo, parte de la joya de la cabeza de la figura se ha perdido, muy probablemente debido a algún corte o remoción del soporte en el pasado, lo que se explica por las dimensiones inusuales de la obra, una forma cuadrado imperfecto (Ilustración 9). Con un aumento sutil del soporte, abarcando la

²³⁵ Toda la información referente a las explicaciones de Keith sobre el tratamiento de conservación y de la restitución material de conformidad con las especificidades de la técnica y de la propuesta artística se encuentran explicadas en el libro *Las cuatro integridades: manual de procedimientos para la restauración de cuadros* de Edson Motta Jr., in Edson Motta Jr., *As quatro integridades: manual de procedimentos para o restauro de pinturas* (Rio de Janeiro: Desalinho, 2018), p. 23-31.

zona en la que se encuentra la parte faltante de la composición, se produce una mejora en la percepción de la figura y del fondo. Y todo ello realizado después de la reintegración cromática, es decir, después de que la obra esté debidamente barnizada y retocada. En cuanto al marco, se invitó a la discusión al jefe del departamento de enmarcado, Peter Shader, quien ofreció un número considerable de posibilidades. En este punto de la presentación, el conservador defiende de forma convincente un marco en concreto, que considera el más adecuado, y explica por qué las otras alternativas resultan menos adecuadas al cuadro en cuestión, desde el punto de vista formal, cromático, de las interferencias que podía provocar en la experiencia estética de la obra y cómo la sugerida por él tenía características que ensalzaban las cualidades estéticas del cuadro. Los argumentos del conservador fueron aceptados por todos los implicados.



Ilustración 8 - Obra antes del tratamiento de conservación. Fuente:

<<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/artemis-gentileschi-self-portrait-as-saint-catherine-of-alexandria>>.



Ilustración 9 - Obra después del tratamiento de conservación. Fuente:

<<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/artemis-gentileschi-self-portrait-as-saint-catherine-of-alexandria>>.

Al final del documental se realiza una exposición para mostrar la nueva adquisición. En ese momento es perceptible la complicidad de todos los involucrados, que pudieron contribuir y participar con su experiencia, inteligencia y dedicación al oficio, lo que culminó en la excelente calidad en todos los aspectos de la exposición de la obra. Es de esperarse que las relaciones entre los agentes no transcurrieran en completa armonía, tranquilidad y acuerdo; muy

probablemente, lejos de las cámaras se produjeron enfrentamientos, discusiones en defensa de los intereses personales de cada agente, algo normal en las relaciones sociales. A esto se suma el hecho de que es un cuadro de caballete, que en general genera menos conflictos, en comparación con las cuestiones que impone el arte contemporáneo en general. Pero la clave es que hubo diálogo entre los involucrados. Creemos que en este caso los agentes consiguieron llegar a un acuerdo, y que todos pudieron interactuar de manera profesional a favor del colectivo, la institución y la obra en cuestión.

2.4. "El conservador como [...]": estrategia para obtención de capital simbólico

La proposición comparativa "el conservador como [otros agentes pertenecientes a diferentes campos]" se moviliza, en esta tesis, como estrategia para la conversión del capital simbólico procedente del campo de la conservación a los otros campos implicados en las interacciones relacionales en el museo. Para Bourdieu, el valor de determinado capital dentro de un campo no es fácilmente convertido para su uso en otros campos. Sin embargo, creemos que, por la naturaleza de la formación del conservador su capital simbólico se caracteriza por la flexibilidad, lo que le permite tener un cierto grado de transferencia a otros campos. Una vez que se le permita al conservador frecuentar otros campos, creemos que esta estrategia puede ser una alternativa que contribuya a la mejora de las relaciones entre los agentes, cuando sea necesaria una mediación para encontrar puntos de acuerdo, ya que pretende de manera transdisciplinar, atender las demandas de otros agentes, derivadas de sus campos específicos.

Conforme a lo presentado hasta ahora, es común que se presenten problemas de relación entre los agentes en sus interacciones de trabajo y convivencia, siendo habitual que el diálogo o la interacción entre ellos sean prácticamente inexistentes. Además de los problemas ya presentados, otro aspecto que merece atención es el proceso de "naturalización" de una comprensión "equivocada" respecto de las atribuciones del agente conservador. Es necesario

llamar la atención sobre este tema, pues evidencia cómo se procesan los discursos y como se materializan en hechos,²³⁶ dentro del campo. Este procedimiento tiene lugar cuando se percibe que el conservador sufre interferencias, muchas veces impuestas por terceros agentes, ajenos al ámbito de la conservación. Esta postura de normalizar un posicionamiento equivocado de la figura del conservador, se vuelve un obstáculo más que se suma a todos los problemas de relaciones que ya existen. Es decir, además de la dificultad relacional que se deriva de los conflictos originados por la defensa de su interés que realiza cada colectivo, se ha convertido en un *habitus*, por parte de otros agentes del ámbito museo, interferir en el trabajo del conservador, agravando el problema relacional, distanciando aún más a las partes interesadas. Es evidente que esta "naturalización del proceso de exclusión" es un acto premeditado para que dentro del campo museo estos otros agentes puedan ocupar el espacio del conservador, apropiándose de su poder de decisión dentro de su ámbito específico de actuación. Este "efecto de verdad" produce un borrado, los agentes olvidan cómo se hacían las cosas normalmente antes y actuando como si siempre se hubieran hecho de la nueva manera.

En una ocasión un empleado del equipo de producción de exposiciones de un museo de São Paulo envió un correo electrónico al autor de esta tesis, pidiéndole que le hiciera un presupuesto para el tratamiento de conservación de un cuadro perteneciente a un coleccionista privado que iba a prestar su obra para una exposición, siendo el tratamiento de conservación la contraprestación por el préstamo de la obra. Lo que llamó la atención del autor fue la naturalidad²³⁷ con que la productora del museo informaba en su correo electrónico que los

²³⁶ La idea como hecho, como acontecimiento verdadero en un discurso, se construye a partir de un conjunto de documentos que excluyen otros relatos que no fueron considerados en la producción de hechos. Esto plantea una cuestión de desconfianza con respecto a la aceptación de un determinado enunciado en vez de otro. Tal vez una consideración que se puede hacer sobre esta cuestión pueda aproximarse al concepto de dominante de Bourdieu, ya que es el dominante el que tiene el poder (para Foucault, la cuestión del poder se da en un discurso guiado: quien habla, por qué, desde donde, y para quién) de aprobar, de legitimar el documento que lo convierte en hechos y verdades. Michel Foucault, *A arqueologia do saber*, trad. Luiz Felipe Neves, 7º ed (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008). p. 30; 103.

²³⁷ Bourdieu también habla de la función ideológica del discurso dominante "[...] es en la correspondencia de estructura, la estructura donde se realiza la función propiamente ideológica del discurso dominante, intermediario

curadores del museo y el propietario ya habían decidido cuál sería el tratamiento de conservación aplicable, y que, por esa razón, constaba adjunto al correo electrónico el conjunto de procedimientos de tratamiento que el conservador debía tener en cuenta para elaborar el presupuesto. El autor quedó sorprendido por la forma en que se produjo la invitación: siendo él excluido de una parte vital del proceso. Para realizar una propuesta de presupuesto de tratamiento de conservación, lo mínimo es poder ver la obra, y lo indicado es realizar pruebas para constatar, de primera mano, de qué se trata en relación a materiales y daños, y proceder a una investigación artística e histórica, para avalar la información que proporcionen las pruebas. Por no hablar de la falta de coherencia que supone pedirle a un conservador que le prepare un presupuesto y, posteriormente, un tratamiento en cuya propuesta no tuvo participación alguna, y en relación a la cual no pudo opinar sobre los aspectos que consideraba pertinentes, de acuerdo a su *expertise*. En esta situación, los agentes curador y propietario llegaron a un acuerdo entre ellos y excluyeron al agente principal, poseedor de las habilidades para realizar el tratamiento de la obra, delegándole únicamente la opción de realizar lo que otros decidieran por él.²³⁸ Este debilitamiento del papel del conservador dentro del campo museo demuestra claramente cómo la naturalización de una práctica de exclusión revela los intereses detrás del enunciado y que, según Foucault, "Pero ¿quién no ve que se trata aquí, de anular uno de los términos de la relación, y no de suprimir la propia relación?"²³⁹ Es la acción de suprimir la autonomía del conservador sin tener que anular toda la relación y su existencia.

estructurado y estructurante que tiende a imponer la aprehensión del orden establecido como **natural** (ortodoxia) por medio de la imposición mascarada (por ello ignorada como tal) de sistemas de clasificación y de estructuras mentales objetivamente ajustadas a la estructura social (negrita del autor de la tesis), in Bourdieu, *El poder simbólico*. p. 14.

²³⁸ Ya fue presentado en el Capítulo I cual es la postura de muchos críticos e historiadores del arte (Argan e James Beck) en relación a las decisiones de conservación, incluso por el gran teórico de la conservación Cesare Brandi. Ellos defienden que el conservador sea un ejecutor de las decisiones tomadas por los historiadores y críticos de arte. En el texto queda claro que a esta dinámica de delegación al conservador apenas de la parte práctica se suman otros agentes.

²³⁹ Michel Foucault, *A ordem do discurso*, trad. Laura Sampaio, 3º ed (São Paulo: Edições Loyola, 1996). p. 24.



Ilustración 10 – "Bichos" de Lygia Clark. Foto Vicente Melo.
Fuente: Yve-Alain Bois, Lygia Clark (1920-1988): 100 anos
(Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 2021). p. 103

Retomando la idea de "el conservador como [...]", otro problema detectado en este ambiente relacional y que esta directamente ligado a la exposición de las obras, es la dificultad de aceptar al público como un agente que pertenece al debate, algo que afecta a las obras en exposición en varios aspectos: el expositivo, de permanencia física de la obra en la exposición, de funcionamiento del museo, y otros. Lo que aquí se propone es una reflexión que puede aclarar esta cuestión, a partir de las consideraciones realizadas por el autor en su condición de "conservador como mediador." En especial, esta reflexión ilustra la necesidad de pensar en el público que va a disfrutar de las obras de arte con una expectativa de experiencia corporal, en el caso de obras que, en esencia, invitan a la interacción física. Puede decirse que en este momento está en juego la relación entre la curaduría y el público. Un ejemplo que aún hoy genera muchas preguntas sobre la forma de exhibición e interacción con la parte material de las

obras por parte del público visitante es el de "Bichos," de la artista brasileña Lygia Clark²⁴⁰ (Ilustración 10).

Es necesario hacer una breve contextualización sobre Clark y el arte brasileño de la década de 1960. Lygia Clark formaba parte del movimiento Neoconcreto, que se regía por algunos principios básicos, siendo el principal "el privilegio de la experiencia como momento generador de la obra, lo que reducía la teoría, que era determinada por la *praxis*."²⁴¹ Había una búsqueda de la trascendencia de la experiencia estética, que los planos racional y sensorial no agotaban. De esta forma los neoconcretos pretendían redirigir la actividad artística para el campo de la subjetividad, en una especie de sublimación de la materialidad de la obra, haciendo que se extendiese mas allá de sus límites físicos. De esta forma,

a obra de arte para os neoconcretos não se limita ao objeto concreto, material que a objetiva. O que a distingue do comum dos objetos é essa transcendência, de caráter quase metafísico, profundamente ligado a experiência estética – ela é, nesse sentido, conforme Ferreira Gullar, um não-objeto.²⁴²

Por tanto, para los artistas que pertenecían al grupo neoconcreto, la materialidad de la obra estaba al servicio de la imagen y su valor semántico, lo que lleva a la experiencia estética a un lugar fuera del propio objeto físico.

²⁴⁰ Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920 - Rio de Janeiro, 1988). Sus primeros estudios, todavía en Brasil, se dan bajo la orientación de Burle Marx y de Zelia Salgado, y, en París en los inicios de 1950 con Arpad Szenes (1897-1985), Isaac Dobrinsky (1891-1973) y Ferdinand Léger (1881-1955). Fue una de las fundadoras del Grupo Frente, marco histórico del movimiento constructivista en el país. Mas tarde, pasa a denominarse "no artista" o "proponente," abandonando rótulos y escuelas e inicia una búsqueda incesante para extender los límites de la obra de arte, desarrollando experiencias sensoriales en los que el arte cumpliría un papel terapéutico, acceso en: 20 de septiembre 2021. <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark>>.

²⁴¹ Figueiredo, *Abstração Geométrica 1. Projeto Arte Brasileira, Concretismo e Neoconcretismo*. p.10.

²⁴² T.A.: "[...] la obra de arte para los neoconcretos no se limita al objeto concreto, material que la objetiva. Lo que la distingue de los objetos comunes es esa trascendencia, de carácter casi metafísico profundamente vinculado a la experiencia estética, es, en ese sentido, según Ferreira Gullar un no-objeto. Figueiredo. p.10.

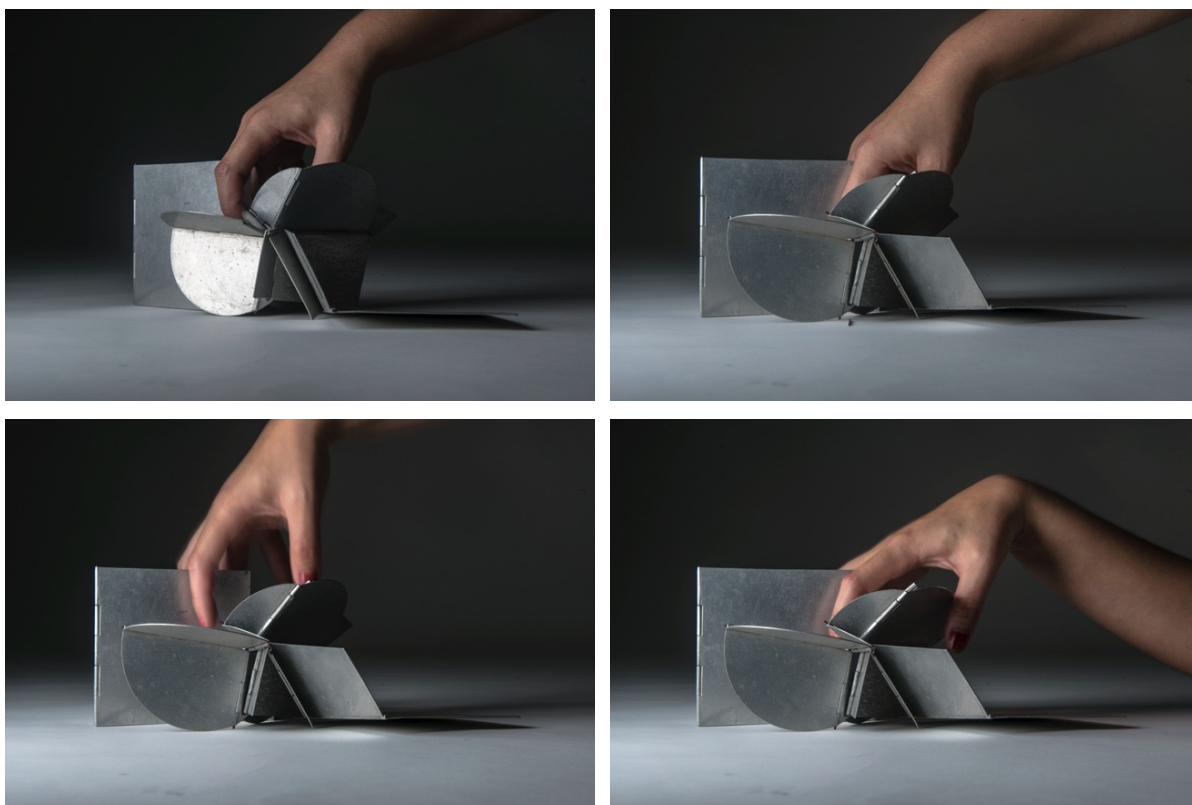


Ilustración 11 – Manipulación de "Bicho." Foto de Vicente Melo. Fuente: Yve-Alain Bois. Lygia Clark (1920-1988): 100 anos (Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 2021). p. 98-99.

Volviendo a los "Bichos," están hechos de estructuras de metal en forma de chapa, conectadas con bisagras que permiten al público su manipulación; "son construcciones metálicas, hechas de partes móviles, que permiten al espectador transformarlas dentro de una serie limitada de movimientos y combinaciones"²⁴³ (Ilustración 11). Esta propuesta artística tiene un carácter esencialmente orgánico, y el Bicho sería una especie de simbiosis entre el público y la artista, una relación mutua entre dos especímenes, ambos dependientes de la acción del espectador – actuante, que activa las figuras y de esta forma hace que la "obra de arte" pase a existir. La propuesta artística sólo cobra vida con la interacción del público, de lo contrario la obra no encuentra su lugar en el mundo. En palabras de Clark, el Bicho,

É um organismo vivo. Uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma interação total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o "bicho" não há passividade, nem sua nem dele. Acontece uma espécie de corpo a corpo entre duas entidades

²⁴³ Amaral, *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. p. 255.

vivas. Acontece, na verdade, um diálogo em que "bicho" tem respostas próprias e muito bem definidas aos estímulos do espectador.²⁴⁴



Ilustración 12 – Paul Keller (izquierda), el fundador de la galería Signals London, y el artista David Medalla en la exposición *Lygia Clark*, Signals London, 1965. Fuente: Cornelia H. Butler, *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988* (New York, NY: Museum of Modern Art, 2014). p. 185.

Tras esta breve presentación de Clark y sus "Bichos," podemos lanzar algunas interrogantes y consideraciones respecto a la participación e interacción del público con las obras que necesitan de la participación del espectador para existir, centrándonos en la importancia del público como agente activo y participativo (Ilustración 12).

Los "Bichos" de Clark hoy en día tienen un valor cultural y artístico inconmensurable y, además del reconocimiento del sistema del arte, estas obras tienen un valor económico añadido altísimo, para los valores negociados en el mercado del arte. Es fácil entender que un coleccionista o un museo que han invertido recursos económicos en una obra de esta naturaleza,

²⁴⁴ T.A.: "Es un organismo vivo. Una obra esencialmente activa. Se establece una interacción total, existencial, entre tú y ella. En la relación que se establece entre tú y el "bicho" no hay pasividad, ni la tuya ni la suya. Existe una especie de interacción cuerpo a cuerpo entre dos entidades vivas. De hecho, hay un diálogo en el que el "bicho" tiene sus propias respuestas muy bien definidas a los estímulos del espectador." Amaral. p. 248.

no quiera que su objeto al ser prestado para una exposición sea manipulado por cientos de personas, lo que podría llevar a la destrucción de la obra y pérdida del capital invertido. Es importante no hacer un juicio de valor basándose únicamente en cuestiones económicas, ya que es cierto que la pérdida de un bien cultural también afecta a toda la sociedad, aunque cueste creer que el patrimonio cultural y la pérdida simbólica supere la pérdida de su valor comercial para la persona que lo posee.



Ilustración 13 - "Bichos" en pedestales blancos y protegidos por cúpulas acrílicas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (a y b) y en la Pinacoteca do Estado de São Paulo (c). Fotos del autor.

Cuando los espectadores van a un museo a ver los "Bichos," esperan poder interactuar directamente con la obra, y esto se debe a que en el texto de recepción de las exposiciones y en los catálogos se informa de la necesidad de una acción activa del espectador en relación con la obra, que invita al espectador a participar físicamente, teniendo una especie de experiencia

pública, tal y como apunta la curadora en el texto de apertura de la exposición. El caso es que ninguno de los "Bichos" puede hoy en día ser manipulado por el público, por lo general se presentan sobre pedestales blancos y en algunos casos protegidos por cúpulas acrílicas (Ilustración 13). De esta forma, se produce una desconexión entre el público, al que se anima a manipular la obra para que ésta pueda activarse, y la situación real a la que se enfrentan los visitantes que es una obra expuesta tras un vidrio en una especie de sacralización.

La artista y curadora Maria Theodoraki, en su texto "Protegiendo el objeto, perjudicando el arte,"²⁴⁵ hace una crítica a las decisiones relativas a la forma en que se exponen las obras, en especial en el caso de "Bichos." Afirma la autora que es un esfuerzo inútil dedicar años de investigación a los artistas y sus obras, si al final lo que se conserva y expone no se corresponde a lo que ellos pensaron.

The authenticity of an artwork does not solely concern its material makeup, but pertains also to the preservation of the artwork's non-material properties i.e. the conceptual, expressive, aesthetic and interactive properties that constitute the artwork and which the artwork has by intention.²⁴⁶

Concretamente, dos exposiciones que tuvieron lugar en el Reino Unido fueron objeto de las críticas de Theodoraki: la primera fue *Organic Planes*, en el Instituto Henry Moore, de Leeds en 2014; la segunda fue *Adventures of the Black Square*, realizada en la Galería Whitechapel de Londres en 2015. Se nota la decepción e incluso indignación por parte de Theodoraki, ya que en relación con ambas exposiciones, la autora critica que los "Bichos" de Clark no pudieron ser manipulados, aun después de que los curadores y los responsables de la exposición hablaran de la necesidad de participación del público, "[...] en el catálogo de la

²⁴⁵ "Protecting the object, Damaging the artwork." Theodoraki, Maria. "Issues of Display," in *VoCA Journal*, February 8, 2016, acceso en: 14 de marzo de 2020, <<https://journal.voca.network/issues-of-display/>>.

²⁴⁶ T.A.: "La autenticidad de una obra de arte no se refiere solo a la composición material, sino también a la preservación de las propiedades no materiales de la obra, es decir, a las propiedades conceptuales, expresivas, estéticas e interactivas que constituyen la obra de arte y la intención de la propia obra." Theodoraki, Maria. "Issues of Display," in *VoCA Journal*, February 8, 2016, p. 7, acceso en: 14 de marzo de 2020, <<https://journal.voca.network/issues-of-display/>>.

exposición, artistas como Clark 'rechazan la veneración de la imagen o escultura, bajando los objetos del pedestal y entregándolos al espectador.'"²⁴⁷ Theodoraki dice que,

In the case of the two recent exhibitions cited above, the mode of address of *Bicho* was dramatically altered. Visitors were deprived of an embodied experience with the artwork and were directed towards a solely visual and cerebral understanding of it.²⁴⁸

This misrepresentation not only obliterates the work's historical significance and misinforms the public, it also eradicates the potentiality of the artwork's intended social role – given that this role was seen by the artist as wholly dependent on a specific relationship between object and audience.²⁴⁹

Sin embargo, algunos curadores brasileños muy acostumbrados a la obra de Lygia Clark, y que incluso llegaron a tener una larga relación con la artista, dicen que este tipo de posicionamiento de Theodoraki puede considerarse una actitud algo ingenua. Afirman que las obras de arte nacen y van al mundo y que no es posible satisfacer todos los deseos e intereses que envuelven las obras; en el caso de "Bichos," de esta forma justifican que es una experiencia que se pudo tener en el pasado, y que actualmente se puede interactuar con el objeto mentalmente con cierto poder de abstracción es posible comprender la experiencia propuesta por Lygia Clark. Queda claro que los curadores y muchos otros agentes tienen una opinión diferente, ya que es un terreno incierto y de decisiones complicadas, que involucran a los coleccionistas, al patrimonio museístico y a la familia de los artistas, y al final quien suele salir perjudicado es el artista y el público.

²⁴⁷ "[...] in the exhibition's catalogue that artists like Clark 'dispelled the veneration of the image or the statue by taking objects off the plinth and handing them to the viewer.'" Theodoraki, Maria. "Issues of Display," in *VoCA Journal*, February 8, 2016, p. 6, acceso en: 14 de marzo de 2021, <<https://journal.voca.network/issues-of-display/>>.

²⁴⁸ T.A.: "En el caso de las dos recientes exposiciones mencionadas anteriormente, el 'modo dirección' [según la autora es el mensaje dirigido al público] de *Bichos* fue dramáticamente alterado. Los visitantes fueron privados de una experiencia incorporada a la obra de arte, y fueron dirigidos a una comprensión exclusivamente visual y cerebral de la misma." Theodoraki, Maria. "Issues of Display," in *VoCA Journal*, February 8, 2016, p. 7, acceso en: 14 de marzo de 2021, <<https://journal.voca.network/issues-of-display/>>.

²⁴⁹ T.A.: "Esta tergiversación no solo borra el significado histórico de la obra y desinforma al público, sino que también erradica la potencialidad del rol social previsto de la obra de arte, dado que el artista consideraba que este rol dependía totalmente de una relación específica entre el objeto y el público." Theodoraki, Maria. "Issues of Display," in *VoCA Journal*, February 8, 2016, p. 7, acceso en: 14 de marzo de 2021, <<https://journal.voca.network/issues-of-display/>>.

En el caso de "Bichos" sí ciernen algunos interrogantes sobre esta situación de desconexión. ¿En que lugar queda el público en este contexto casi esquizofrénico en el que se dice que la propuesta de la obra es interactuar con él, pero en el que, al final, no será posible hacerlo por razones extrínsecas a la experiencia estética, como la preservación de la materia que compone la obra y su capital económico agregado? ¿Dónde queda, según Theodoraki, la preservación de una experiencia artística, así como la propuesta conceptual creada por la artista, cuya preservación es responsabilidad de las instituciones culturales, como museos, centros culturales, galerías y coleccionistas? Todo ello por no hablar de los derechos de autor y de imagen que están bajo el control de las familias y los herederos de los artistas, lo que puede imposibilitar, por ejemplo, la producción de copias de exhibición. Si la "entidad público" tuviera un lugar en la mesa de discusión, si los distintos agentes pudieran tener la sensibilidad para entender la necesidad de su participación, se podría intentar encontrar un acuerdo que minimice las posibles pérdidas. A la mesa redonda podría sumarse también la presencia de la entidad artista (en el caso presentado, Clark), a través de numerosos escritos que dejó y de representantes cualificados para expresar cuál era su visión.

En el caso de "Bichos" todo lo expuesto hasta ahora nos lleva a asumir que: para los neoconcretos, la trascendencia de la materia refleja el deseo de que la experiencia estética sea superior a la materialidad mediadora de la proposición. Si el soporte material no puede sostener la experiencia relacional, la obra no puede existir; de la misma manera cuando la obra se protege con una superficie de cristal en su condición de objeto escultórico, la obra tampoco encuentra su lugar en el mundo (aunque hoy muchos creen que la necesidad de manipular la obra es un falso problema). La artista pretendía que los "Bichos" se produjeran en ediciones ilimitadas, para que todos pudieran tener acceso a la obra, y esto era parte de su proceso artístico, partiendo de un presupuesto de impersonalidad y democratización del arte. Fernando Cocchiarale, en las clases de Curso de Profundización en Curaduría de la Escola de Artes Visuais do Parque Lage,

comenta que Clark decía que le gustaría que sus obras fueran vendidas en *camelôs*,²⁵⁰ indicativo de lo que ella pensaba sobre su trabajo. Se entiende con esto que posibilitar la interacción simbiótica entre la obra y el público debe ser objeto del esfuerzo de los diversos agentes. Sin embargo, ¿cómo hacer posible tal experiencia teniendo en cuenta que los coleccionistas y los museos no permiten que sus objetos originales se dañen ni pierdan su valor económico? De hecho, dentro de la concepción neoconcreta y de la proposición conceptual artística de Clark, la serie de "Bichos" no tiene un "original" (entendiendo aquí por "original" lo que se produce por primera vez, a diferencia del concepto de algo original como no copiado, no imitado).²⁵¹ La primera obra materialmente hablando, elaborada a través de procesos industriales, es sólo la primera concreción de un objeto y de una experiencia entre materia y público, es la "encarnación" de una idea en la materia. Ser original no es un valor intrínseco de la proposición conceptual artística de "Bichos." La idea de un original es un valor extrínseco a la obra. La sociedad occidental, así como el sistema del arte,²⁵² transforma ese primer ejemplar, que sirve de medio para la experiencia estética, en un fetiche.²⁵³ La obra "Bichos" quizás esté más

²⁵⁰ "Camelô" en original portugués es un tipo de vendedor ambulante que trabaja de forma semi irregular, informal y autónomo, que vende en la calle en condiciones precarias, productos generalmente accesibles a las clases mas pobres.

²⁵¹ Para reflexionar sobre el significado "de original" tal vez sería mas interesante pensar que la obra *Bichos* sería un regreso al punto de partida, o el patrón utilizado para reproducción de otros idénticos: copia a partir del original, y no como algo único, envuelto en un aura, y que tiene su valor en el material original, acceso en: 22 de septiembre de 2021, <<https://www.dicio.com.br/original/>>.

²⁵² Para Raymonde Moulin, en el mercado del arte existe el principio de "rareza" de la obra de arte, para él, "La rareza actual de una obra antigua o moderna, que tiene un lugar destacado en la historia del arte y cuyo *pedigree* garantiza la autenticidad y la originalidad, constituye la referencia máxima del mercado del arte [...]", in Moulin Raymonde, *El mercado del arte*, trad. María José Cardinal (Buenos Aires: La marca editora, 2012). p. 124. Este principio que presenta Moulin en su libro confirma la idea de original como argumento occidental y de fetiche comercial, algo que se aleja de lo que Clark pretendía con su propuesta conceptual artística con los *Bichos*.

²⁵³ "*Abandonment of Art, 1948–1988* (Museum of Modern Art, New York, 2014), the museum gave its audience an opportunity to physically interact with a small series of *Bicho*, though it also presented quite an extensive series of *Bicho* for which interaction was banned. The museum referred to the objects in the former series as 'replicas' while the objects in the latter series were presented as the originals. industrially produced, made with the same materials, based on the same designs. The differences between them are the date of the objects' manufacture and the fact that one version was ordered by the artist's estate and the other was ordered by the artist. The issue with this type of presentation is that it can create a hierarchical divide inside the exhibition space, between a *Bicho* that can be touched and a *Bicho* that cannot be touched. To a degree, it is an issue of terminology: the term 'replica' is more demeaning than that of 'exhibition copy' as it connotes a 'non-original' and thus bears an evaluative dimension. By creating a space for discrimination between 'more' and

familiarizada con los principios de originalidad orientales, relacionados a la identidad y a la materialidad,²⁵⁴ o incluso con la idea de un tipo de arte más cercano al cine, en el que todas las copias son originales y en el que, a medida que la película se desgasta y ya no se puede disfrutar

'less' important objects and then providing access only to the latter, the subtext of trust, equality, synergy and interdependence that defines the original relationship of *Bicho* with its audience is destroyed. Further, the concept of the 'original' goes against both the material reality and the conceptual identity of *Bicho*. Clark, justifying her decision to produce *Bicho* as unlimited multiples, had noted that "a 'multiple' is a concept which negates, which refutes the aristocratic idea of the originality of Both versions were an artist's work. This is why I do not like the idea of a limited number of 'multiples'; by definition it should be unlimited."

T. A.: En el texto "Protegiendo el objeto, perjudicando el arte" de Theodoraki se encuentra este pasaje que aborda el problema de etiquetar una obra como *Bichos* como original, réplica o versión "La gran exposición retrospectiva, Lygia Clark: El Abandono del Arte, 1948-1988 (Museo de Arte Moderno de Nueva York), el museo le dio al público la posibilidad de interactuar físicamente con una pequeña serie de Bichos, aunque también se expusieron otra serie más extensa de la misma obra con la cual estaba prohibido interactuar. El museo presentaba los objetos de la primera serie como "réplicas", mientras que los objetos de la siguiente serie se presentaron como originales. Ambas versiones fueron producidas industrialmente, elaboradas con los mismos materiales, basadas en los mismos diseños. Las diferencias son: la fecha de fabricación de los objetos y el hecho de que una versión fue solicitada por los propietarios de la obra y la otra fue solicitada por el artista. El problema de este tipo de presentación es que puede crear una división jerárquica dentro del espacio expositivo, entre unos *Bichos* que se pueden tocar y un *Bichos* que no se pueden tocar. Al crear un espacio de discriminación entre objetos "mas" y "menos" importantes y luego permitir solo la manipulación de estos últimos, se destruye el subtexto de confianza, igualdad, sinergia e interdependencia que define la relación original de *Bichos* con su público. Además, el concepto de "original" va contra la realidad material y la identidad conceptual de Bichos. Clark justificando su decisión de producir Bichos como múltiples ilimitados, afirmaba que "el 'múltiplo' es un concepto que niego, lo que refuta la idea aristocrática de la originalidad de la obra de un artista. Es por ello que no me gusta la idea de un número limitado de "múltiplos"; que por definición debe ser ilimitado.", in Theodoraki, Maria. "Issues of Display," in *VoCA Journal*, February 8, 2016, p. 7-8, acceso en: 14 de marzo de 2021, <<https://journal.voca.network/issues-of-display/>>.

²⁵⁴ Lino García Morales presenta en su libro una idea que ilustra bien el concepto oriental sobre la identidad de las cosas y que se aproxima íntimamente a la concepción de los artistas neoconcreto y por consiguiente a la obra *Bichos*. "Yo recuerdo que una vez en Japón, fui de visita al *Gold Pavilion Temple* en Kyoto y me sorprendí al observar lo bien que el templo había resistido el paso del tiempo desde que fuera construido en el siglo catorce. Entonces me explicaron, que en realidad el edificio no había resistido, ya que de hecho se había quemado hasta los cimientos dos veces durante este siglo. Por lo que le pregunté a mi guía japonés

–¿O sea que no es el edificio original?

–Al contrario, por supuesto que es el original –me contestó, un tanto sorprendido por mi pregunta.

–¿Pero no se incendió?

–Sí.

–Dos veces.

–Muchas veces.

–Y fue reconstruido.

–Por supuesto. Es un edificio histórico importante.

–Con materiales completamente nuevos.

–Por supuesto. ¡Si se había incendiado!

–Pero entonces, ¿cómo es posible que sea el mismo edificio?

–Siempre es el mismo edificio.

En Japón los templos se reconstruyen cada vez que sea necesario para mantener su 'esencia' y esta esencia está desvinculada de lo material; lo material es accesorio. Adams tuvo que admitir que su punto de vista [el de su interlocutor] era perfectamente racional, solo que partía de un postulado completamente inesperado. La idea del edificio, la finalidad del mismo, y su diseño, son todos conceptos inmutables y son la esencia del edificio. El propósito de los constructores originales es lo que sobrevive. La madera de la que está construido decae y es reemplazada todas las veces que sea necesario. El preocuparse por los materiales originales, que sólo son recuerdos sentimentales del pasado es no saber apreciar al edificio." Lino García Morales, *Filosofía de la restauración. Después del fin de la restauración*. (Alemania: BoD - Book on Demand, 2020). p. 248-249.

sin ruido, se sustituye por una copia o, mejor, por otro original. Una vez entendido que para que la obra exista es vital que el público pueda manipular el objeto desde un punto de vista teórico se puede recurrir a causas aristotélicas para respaldar y sustentar la idea de que para el "Bichos" no existe un original como pieza única y que es posible el contacto entre obra y público, ya que esta categoría de obras ofrece la condición para aplicar causas aristotélicas.²⁵⁵

Las causas aristotélicas son cuatro: material; formal, eficiente y final. Un buen ejemplo de la aplicación de las causas aristotélicas es la paradoja del Barco de Teseo. Para Aristóteles, si una cosa tiene las mismas causas, esa cosa es la misma y no otra. En otras palabras, el barco de Teseo a lo largo de su existencia y trayectoria fue reparado, siendo sustituidas las piezas que no estaban en condiciones de uso para la navegación. Al cabo de un tiempo todas las piezas fueron sustituidas. Según Aristóteles, si se aplicaran las causas que él promulga, el barco sería el mismo a pesar de que hayan sido reemplazadas todas las piezas originales. Así, por la causa material (que es la materia), si el barco se construyó con madera de roble y se sustituyeron las partes viejas por madera de la misma calidad, se respetó la causa. La causa formal se refiere a la forma, al diseño; si la forma de una cosa es un cuadrado con ciertas dimensiones, y otra cosa también es un cuadrado y tiene las mismas dimensiones, esta causa también se ha respetado. La causa eficiente está ligada a la forma en que se hace algo; si la madera de la proa del barco se lija de una forma determinada, para respetar esta causa eficiente, la madera nueva habrá de ser lijada de la misma forma, siguiendo los mismos procedimientos. Por último, la causa final que se refiere al fin propuesto: el fin de un barco es navegar, y si el fin sigue siendo navegar,

²⁵⁵ Otras obras analizadas en esta tesis también sirven de ejemplo cuando recurrimos a las causas aristotélicas, como la obra *Áo* de Tunga, en la que la película de 16 mm, al estar muy desgastada por el uso y la imagen comprometida, debe ser claramente sustituida. El mismo principio se aplicó a la obra *Espaços Virtuais Canto 4*, de Cildo Meireles, en la que la tela pintada fue sustituida por otra, siguiendo las causas aristotélicas. En el caso de Cildo Meireles, fue una intervención sin problemas, ya que el artista estuvo presente y contribuyó al tratamiento de conservación. Obviamente, esta alternativa no se aplica a las obras consideradas únicas, como un cuadro de Picasso, entre otras obras de esta naturaleza. Sobre las causas aristotélicas, in Lino García Morales, *Teoría de la Conservación Evolutiva: basada en ejemplos* (Alemania: Edición e impresión por BoD – Books on Demand, 2021). p. 29-30.

esta causa, como las demás, se habrá respetado. Por tanto, si el material del "Bicho" está constituido por un tipo de metal, y en la construcción de otro "Bicho" se utilizó el mismo metal; si fue construida con la misma forma y dimensiones, con los mismos procesos industriales; y si mantiene su finalidad de ofrecerse a la manipulación del público que visita la exposición; entonces es el mismo "Bicho." En definitiva, es posible producir el mismo objeto, una copia para exhibición, y la experiencia será la misma en una infinidad de "Bichos" producidos de acuerdo con causas aristotélicas, sin diferencias jerárquicas entre interactuar con el "Bicho" primero o con sus copias. El primer objeto (original) puede ser considerado un documento histórico,²⁵⁶ con toda la información que se le ha agregado durante su existencia material, y ser preservado como el primer ejemplar de una infinidad de copias que pueden ser ofrecidas a la experiencia estética propuesta por la artista, preservando así, no solo la propuesta material del primer objeto, sino también la propuesta artística pretendida por Lygia Clark. Este procedimiento podría servir no solo a los propietarios de las obras "originales," sino también a la propuesta conceptual artística de Lygia Clark, devolviendo el carácter transformador y cuestionador de la obra, que pone en cuestión una serie de cuestiones en el contexto artístico que Clark rompe con su obra "Bichos" "vivos" (Ilustración 14).

²⁵⁶ Para Theodoraki, la idea de original esta ligada a algo que se refiere al primer material así como a la experiencia incorporada. Esto equivaldría a una experiencia original. Ella entiende que el MoMA debería, por respeto al público y transparencia, presentar la obra "original" como material de archivo, informando al espectador de lo que este material contiene de la obra. Theodoraki, Maria. "Issues of Display," in *VoCA Journal*, February 8, 2016, p. 9, acceso en: 14 de marzo de 2020<<https://journal.voca.network/issues-of-display/>>. En la obra *Espaços Virtuais Canto 4*, de Cildo Meireles, el tejido "original" de la obra fue guardado después de haber sido sustituido en un tratamiento de conservación. Este comportamiento se siguió por las instrucciones del profesor Guilherme Bueno. Informó al autor sobre la necesidad de archivar este material como documento, ya que representaba materialmente a toda una generación de artistas que trabajaban en condiciones precarias. De esta forma, tanto el primer tejido de los *Cantos*, como los primeros "Bichos" pueden ser considerados documentos que aportan extensa información sobre su historia material y procesual.



Ilustración 14 - Visitante interactuando con una copia de exhibición de un "Bicho." Fuente: <<http://artobserved.com/2014/08/new-york-lygia-clark-the-abandonment-of-art-at-moma-through-august-24th-2014/>>.

En la misma línea de pensamiento, pero en este caso la relación en cuestión es otra vez entre curador y conservador, el autor relata una experiencia vivida en primera persona cuando hizo una residencia en un museo de prestigio. En ese momento, el autor se interesó por conocer más sobre temas relacionados con la curaduría del museo y cómo los proyectos curatoriales podían mantener alguna relación con los conservadores que trabajaban en la institución, principalmente porque se trata de un museo de arte contemporáneo donde, en general, las obras demandan mayor atención, dadas sus características poéticas que utilizan diferentes materiales y tienen diferentes fines. Lo que llamó la atención del autor fue cómo el curador de la exposición, con el cual trabajó en el montaje – en este caso, un curador invitado – mostró una actitud de indiferencia hacia el equipo de conservación del museo.²⁵⁷ En el transcurso de la

²⁵⁷ Quizás esta indiferencia se deba, de acuerdo con el concepto de campo de Bourdieu, al hecho de que los conservadores y sus contribuciones no cuenten como una variante que pueda agregar valor para la exposición y capital simbólico del curador. En realidad, la propuesta de los conservadores restringía la libertad del curador de presentar las obras como él quería, aunque esta libertad pudiese colocar las obras en riesgo.

relación con el curador y los conservadores del museo, el autor se dio cuenta de que algo no estaba en sintonía. También constató que los conservadores, en especial el conservador jefe, responsable del por hacer el seguimiento del montaje, no hacía ningún esfuerzo por conocer el proyecto curatorial. El *impasse* (bloqueo) surgió cuando el curador visitante quiso exhibir una pieza escultórica de cierta manera y el conservador jefe dijo que no era posible, ya que tal montaje pondría en riesgo la integridad física de la obra, dada la especificidad del suelo del museo, que podría ser inestable y provocar la caída de la obra y en consecuencia daños en la misma. El conservador jefe sugirió que se crearan una serie de estructuras protectoras, como una plataforma de grandes dimensiones, para que el espectador no pudiera acercarse a la obra, y eso le daría cierta estabilidad al objeto escultórico. También sugirió que se produjeran estructuras metálicas con cables finos de acero para garantizar la estabilidad del objeto. El curador, como era previsible, no estuvo de acuerdo con la sugerencia de estas estructuras de seguridad en el contexto de la exposición, argumentando que habría una descaracterización visual del objeto causada por añadir estas estructuras. En ese momento se inició un *impasse* entre los agentes de los distintos campos: por un lado, el área de conservación no cedía en relación a las estructuras de protección, por otro lado, la curaduría no podía concebir la exhibición de la obra contaminada visualmente como recomendaba el responsable de conservación. Se hizo evidente cómo la perspectiva de la conservación era poco permeable a los argumentos del curador: su foco estaba en garantizar la seguridad del objeto y todas las variables del curador como pensar en pequeñas tesis, en diálogos entre objetos, en mediación con el público, no le parece ser una justificación suficiente para prescindir de las estructuras de protección y poner en riesgo la obra. Al mismo tiempo, el curador tampoco estaba abierto a entender el porqué de tantos recursos técnicos de protección, a entender que la forma en que proponía la obra estaría en riesgo inminente – la consideración de estas variables tampoco formaba parte de su repertorio de preocupaciones. El hecho es que la curaduría y la

conservación trabajaban y pensaban en sus campos específicos, y no miraban más allá de sus cualificaciones e intereses inmediatos, generando un impasse.²⁵⁸ Al final, el compromiso con la seguridad de la obra se impuso y llevó al curador del museo a aceptar las sugerencias del responsable de conservación, a pesar de la indeseada injerencia en la presentación de la obra. Este ejemplo plantea una pregunta: ¿este impasse podría haber tenido otro resultado? Quizás si los conservadores tuvieran una formación que los habilitase para discutir los procedimientos curatoriales, hubiera sido posible llegar a una propuesta de compromiso, una negociación más adecuada sobre la exhibición de la obra, en un proceso al final del cual los verdaderos beneficiarios serían el artista y el público.²⁵⁹

Un "conservador como curador" podría ser el primer paso hacia este entendimiento. Un conservador que comprendiera las variables que intervienen en el proceso de curaduría de una exposición podría mantener un diálogo con un curador invitado, para que éste comprendiera la gravedad de exhibir la obra como él quería. Al mismo tiempo, podría entender la intención del curador y, al final, encontrar una manera de exhibir el trabajo que respondiera mínimamente a las necesidades desde los puntos de vista de los dos agentes involucrados. La dificultad estriba en romper la barrera jerárquica que circunscribe al curador en su campo específico. Por lo tanto, no basta que un conservador sea el más cualificado dentro de su campo, como señalan Espinosa y otros autores aquí mencionados, es necesario que su acción vaya más allá de este campo, yendo más allá del paradigma establecido sobre conservación para que pueda lograr reconocimiento en otros campos.

²⁵⁸ Carvalho, "O conservador como curador."

²⁵⁹ Carvalho.

2.5. Estrategias de legitimación dentro del campo museo

El cambio propuesto en esta investigación va en la dirección de un paradigma ampliado de conservación, en el que el conservador tiene, además del conocimiento de su campo, competencias sobre actividades relevantes para los campos de otros agentes. Para ello, la presente investigación utiliza la siguiente propuesta comparativa "El conservador como [...]" como estrategia transdisciplinar, como un dispositivo que permite al conservador moverse en diferentes campos específicos. En otras palabras, el conservador *siendo* curador, estará habilitado para dialogar con el curador en busca de estrategias de conservación que tengan en cuenta la perspectiva curatorial. El conservador *siendo* administrador, estará habilitado para establecer estrategias de adquisición, conservación y exhibición de las obras. El conservador *siendo* conservador, podrá mediar con los colegas en procesos que atiendan las necesidades de los otros agentes dentro de un proceso de negociación con todas las partes. Es decir, "El conservador como [...]" es una estrategia flexible de acción transdisciplinar que tiene alcance dentro de los otros campos que componen el ecosistema museo. Ese interés de traspasar, entrar, ir más allá de las fronteras de las disciplinas, tiene como objetivo la cualificación del conservador, ofreciendo la posibilidad de una comprensión más amplia de las áreas con las cuales se relaciona.²⁶⁰

Secco Suardo, en *Il restauratore dei dipinti* señala la necesidad de que el conservador tenga un conocimiento profundo sobre otras áreas relacionadas a los objetos de arte, además de reconocer que tiene derecho a participar en las actividades y las decisiones referentes a su campo de actuación.

²⁶⁰ Una conexión potencial (y cronológica) con la noción posconceptual del "artista como...", que también informa nuevas prácticas artísticas que convergen con algunas posiciones postuladas por él, es decir, una estructura operativa donde tanto las prácticas del artista como las del conservador amplían el ámbito de su actuación más allá de la "manufactura" convencional de la obra. Y, lo que es más importante, absorbiendo estructuras y métodos discursivos de otros campos del conocimiento. En cierto modo, el artista se ha convertido en el "gestor" de la producción, en lugar de su artífice como era antes. Esta dinámica también se observa en la proposición "conservador como." *O artista como etnógrafo*, in Hal Foster. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014. p. 158-185.

[...] o perfeito restaurador [conservador] deve ser um homem dotado de uma série de conhecimentos excepcionais e que deve ter disposições especiais para todos os ramos nos quais se divide a sua arte. É verdade que não se poderia exigir razoavelmente que tantas operações da natureza, tão díspares, sejam todas realizadas pessoalmente por ele, mas, por outro lado, ele tem todo o direito de pleitear que todas sejam dirigidas por ele. Por isso é indispensável que todas sejam conhecidas a fundo.²⁶¹

Otra reflexión a este respecto, Lino García Morales, en *Filosofía de la Restauración: más allá de las cosas*, relata como Boris Groys hace una metáfora necrológica del sistema del arte, según la cual el curador del museo es el enterrador encargado de llevar los cadáveres al cementerio, los conservadores serían los peritos forenses que necesitan entender lo que le ha pasado al finado para poder conservar de la mejor manera posible el cadáver, los marchantes y coleccionistas serían los traficantes, pero no se sabe quien sería el asesino. Sugiere que éste pueda ser el acto dirigido por instancias de reconocimiento oficial y patrimonial del arte, o podría ser incluso ser el artista que produce cosas muertas.²⁶² Esa "conspiración" tampoco revela como tiene lugar la relación entre los actores, pareciendo en que cada uno actúo dentro de sus atribuciones, separadamente y con poca complicidad. Sin embargo, se puede decir que,

Lo cierto es que, aunque este complot funcionaba en departamentos estancos; ahora se necesitan entre sí mucho más [interacción] de lo que incluso desearían. El sistema del arte exige más conexión; la complejidad de la obra así lo exige. Si se coloca la obra, el objeto de Restauración, en el centro de este sistema, la necesidad entre todas las partes es inevitable.²⁶³

El conservador, según Secco Suardo, necesita dominar y tener conocimientos de varios saberes que tengan relación con los objetos de arte, y eso se incrementa en el caso de las obras de arte contemporáneo que amplían el repertorio conceptual y material, volviendo difícil operar en todos los campos del saber. El conservador, en la perspectiva de Morales y Suardo, puede

²⁶¹ T.A.: "[...] el perfecto restaurador [conservador] debe ser un hombre dotado de una gama excepcional de conocimientos y que debe tener disposiciones especiales para todas las ramas en que se divide su arte. Es cierto que no es razonable exigir que realiza personalmente tantas operaciones y tan díspares, pero, por otro lado, tiene todo el derecho a alegar que todas ellas deben ser dirigidas por él. Por lo tanto, es indispensable que se conozca a fondo todas elloa." Giovanni Secco-Suardo, L. de Jasienski, e Gaetano Previati, *Il restauratore dei dipinti* (4. ed. [ristampa anastatica]. - Milano: Hoepli, 2010).

²⁶² Lino García Morales, *Filosofía de la Restauración Más allá de las cosas* (Germany: BoD – Books on Demand, 2020). p. 329.

²⁶³ García Morales. p. 329.

ser el gestor de actividades "todas dirigidas por él,"²⁶⁴ ya que, "para que todo esto funcione 'engrasadamente' el solapamiento [la transdisciplinaridad] entre cada uno de ellos debe aumentar hasta justo el límite de la injerencia. Todos deben trabajar mancomunadamente para que, en definitiva, el espectador pueda disfrutarlos."²⁶⁵

Para que la estrategia del "conservador como [...]" sea efectiva, creemos necesario en primer lugar, que el agente sea dominante en su propio campo.²⁶⁶ Sería muy difícil para un conservador que tiene la condición de dominado en su propio campo, aunque sea por elección, poder obtener capital específico de otros campos, así como conseguir convertir su capital para que tenga validez en otros campos. Es comprensible que un dominado, que todavía es "menor de edad," cuando su interés se restringe a realizar tareas que son guiadas por un dominante en su campo, sea dueño de un capital cuyo valor no es transferible a otro campo, aunque ese capital tiene gran valor y prestigio dentro de su campo. Esto se da, por ejemplo, cuando un conservador tiene la habilidad de realizar tratamiento de soporte de cuadros, pero es un valor nulo para poder ser convertido para el campo de la curaduría o el educativo.²⁶⁷ Es decir, el capital específico y simbólico al que se aspira es aquel que puede ser transferido de alguna manera a otro campo. Si el ejemplo anterior (habilidad de tratamiento de soporte de cuadros) fuese acompañado con comprensión de la historia del arte, de la curaduría y de la estética, tal vez pudiese tener valor

²⁶⁴ Secco-Suardo, Jasienski, e Previati, *Il restauratore dei dipinti*.

²⁶⁵ García Morales, *Filosofía*. p. 300.

²⁶⁶ Concretando que es lo que se entiende por un conservador dominante, cabe mencionar que es necesario que posea capital simbólico, configurado por ejemplo como: ser profesor en una universidad de prestigio; ser reconocido en el mercado del arte y en el contexto institucional como un conservador que participa en proyectos importantes y en colecciones de gran importancia y representatividad; tener actividad profesional académica en el exterior; en centros y museos de prestigio; pertenecer a comisiones de referencia e importancia en su oficio, como el ICOM y el IIC, y en otros campos como ser miembro de la *Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA*; tener un doctorado en una universidad internacional de prestigio, y haber sido orientado por una referencia internacional en el área de investigación; tener formación en las áreas de curaduría, de educación, conocimientos administrativos, entre otros.

²⁶⁷ "Así, no siempre las grandes conquistas internas en un campo no siempre son entendidas como tales por los agentes externos.", in Clóvis Barros Filho e Arthur Meucci, "Transparência e estratégia: uma reflexão sobre ética em relações públicas.", in *XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* (Porto Alegre, 2004), 1–15. p. 10.

en otros campos, una vez que ese capital pasa a constituirse como algo diferente y de interés para los agentes del campo pretendido. Esta habilidad transversal se podría aplicar una discusión sobre la apariencia de los cuadros en un proceso de curaduría determinado o a un tema específico que el departamento educativo quisiera trabajar.

Empieza a quedar claro que, para que el agente pueda tener cierto prestigio fuera de su campo específico, es necesario que pueda tener voz y ser aceptado, y la estrategia para lograr esta legitimación en otros campos es poseer un capital específico que lo habilite para el debate en el otro campo. Creemos que la estrategia de el "conservador como [...]" es efectiva cuando el capital propio del campo tiene potencial de diálogo con el capital de otros campos. Es decir, no es suficiente con que un agente obtenga capital específico de otros campos, sino que además ese capital tiene que ser capaz de dialogar con el capital de su propio campo para que pueda despertar el interés por parte de otros agentes del resto de campos. De esta forma, el agente tendrá las condiciones necesarias para ser admitido en otro campo, no sólo porque ha adquirido capital de ese otro campo, sino porque añade el conocimiento de su propio campo, que produce un efecto diferente y novedoso en ese capital. Es poco probable que un conservador que consiga entrar en el campo de la curaduría pueda ser dominante en ese campo; de hecho, su aceptación en él se debe al hecho de que el conservador ostenta un capital simbólico específico, proveniente del campo de la conservación, lo que provoca cierta extrañeza de los curadores, pues es un área desconocida para ellos pero que reconocen como pertinente, por la interlocución y contribución al capital específico de la curaduría.²⁶⁸ Un ejemplo que muestra la posibilidad de negociar el capital específico del conservador en el campo de la curaduría en favor de ambos

²⁶⁸ Esta situación de aceptación del conservador en el campo de la curaduría (se cree) fue vivida por el autor cuando fue admitido en una selección pública para participar en el curso "Profundización en la curaduría" ofrecido por la Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Como el autor en ese momento tenía un capital simbólico en el campo de la curaduría, ya que formaba parte de la Comisión de Cultura del Instituto Brasil Estados Unidos - IBEU y tenía una master en Historia y Crítica del Arte, el comité organizador del curso entendió que el autor podría hacer una contribución significativa a las discusiones del curso. Esta aceptación se debió muy probablemente a que el autor supo fusionar su capital de conservación con el adquirido por la curaduría y la historia y crítica de arte, aportando así algo nuevo al campo de la curaduría.

agentes, así como del público, se encuentra en el libro *Personal Viewpoints*, donde en un taller de discusión Jorgen Wadum dice:

I think we can reach an enormous audience by explaining that these pristine artworks were once in the hands of somebody who maybe had paint dripping on their trousers or was standing in a dirty workshop. It is valuable to try and make a link between the public and the making of these objects. In the twenty-first century, conservators will be the bridge between collections and public more than curators have been in the twentieth century.²⁶⁹

El conocimiento sobre el proceso de elaboración de la obra de arte, sobre los materiales y sus procesos de transformación a lo largo del tiempo, puede ser de interés para los curadores, ya que con esta información pueden acercar al público un repertorio teórico que no se limita a su campo, pero que pueden aprovechar actuando en colaboración con los conservadores. De esta manera, puede aumentar su prestigio frente al resto de agentes como curadores, historiadores, conservadores y el propio público. En definitiva, el capital específico del conservador, para ser aceptado en otros campos, debe tener grados de diferencia y grados de similitud, y se puede decir que esta afirmación es oportuna, ya que muestra que el campo es un espacio de disputa al mismo tiempo que es un espacio de acuerdo.

Como se vio anteriormente, el campo se compone de muchos dominados y pocos dominantes, y en ese sentido el conservador con el capital de la curaduría asociado al capital de su campo, puede cualificarlo para estar en una posición flexible y fluida dentro del campo de la curaduría. Esta "aceptación" para circular en el campo de la curaduría no necesariamente lo habilita para actuar como curador de una exposición; se trata de un capital híbrido, con un grado de diferencia y un grado de similitud, que puede legitimarlo para participar en discusiones sobre procesos curatoriales en beneficio de las obras de arte y, como se ha visto anteriormente, incluso de las decisiones del propio curador. No será visto como un dominado ni como un dominante,

²⁶⁹ T.A.: "Creo que podemos llegar a una audiencia enorme si explicamos que estas obras de arte inmaculadas alguna vez estuvieron en manos de alguien que tal vez tenía pintura goteando en sus pantalones o estaba parado en pie en un taller sucio. Es valioso intentar establecer un vínculo entre el público y la elaboración de estos objetos. En el siglo XXI, los conservadores serán el puente entre las colecciones y el público más de lo que lo han sido los curadores en el siglo XX." Leonard et al., *Personal viewpoints*. p. 37.

sino como un agente legitimado, invitado a moverse por el campo para dialogar con los curadores dominantes.

Este movimiento raramente tiene lugar en sentido inverso. El curador es el dominante en el campo museo, y es conocido su desinterés y desconocimiento de las cuestiones de conservación, difícilmente hará el ejercicio de adquirir capital del campo de la conservación como estrategia para obtener prestigio eficiente. No parece ser de interés del curador adquirir capital específico para facilitar su diálogo con los otros agentes con los que convive.²⁷⁰ De hecho, muy al contrario, una vez que tiene poder, prestigio y legitimidad, lo que quiere es no tener que gastar energías en comprender, ya que una vez en su posición no necesita tal reconocimiento, como ya se ha dicho; obtener capital de los dominados no es una variante que cuente para que el curador aumente su prestigio. De esta forma, al curador le basta aproximarse a la información cuando es de su interés, y esta estrategia es válida para todos los demás agentes que quieran beneficiarse de la información procedente del ámbito de la conservación.

Aunque de forma ficticia, si esa fuera una estrategia interesante para adquirir capital simbólico, sería difícil para un curador, viniendo del campo de la curaduría, conquistar capital simbólico del campo de la conservación, ya que este capital no forma parte del repertorio de conocimientos impartidos en su formación. Por otro lado, en la formación del conservador se ofrece la disciplina de historia del arte, que es la base para la formación de los curadores, así como otras disciplinas que abordan elementos de museología, estética, transporte, montaje y, en algunos cursos, incluso de curaduría,²⁷¹ además de las específicas de su campo que son las

²⁷⁰ Sobre ese aspecto conviene mencionar el concepto de *Illusio* – término que define la obviada del valor del trofeo en un determinado campo, que se adhiere a la *doxa* "conjunto de creencias fundamentales, de dogmas implícitos del campo. Vehicula sus valores, que determinan lo importante, lo que vale la pena, el verdadero objeto de lucha." No parece razonable que el curador tenga interés en el capital de la conservación. Es decir, existe implícito un juicio de valor, una idea de coste-beneficio. Para el curador adquirir capital fuera de su campo es una lucha que no vale la pena el esfuerzo que conlleva, in "Barros Filho e Meucci, Transparência e estratégia: uma reflexão sobre ética em relações públicas." p. 11.

²⁷¹ El curso de conservación de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo – PUC-SP tiene un tronco común con el curso de historia del arte y curaduría. Los estudiantes de conservación estudian con estudiantes de historia del arte y curaduría, pero éstos no estudian materias de conservación.

disciplinas de tipo artístico, técnico, y métodos y ciencia de la conservación. En otras palabras, el capital del campo de la conservación puede, si se complementa con teoría, ser transferible a otros campos, pero en otros casos, como por ejemplo el del capital específico de la curaduría, tiene poco valor de conversión al campo de la conservación, ya que este capital no tiene asociación directa con las especificidades de la producción artística y los procesos técnicos y científicos de conservación.

Un ejemplo que puede ser considerado como el de un conservador dominante en su campo y poseedor de un capital simbólico diverso, incluso pertinente a la historia del arte y la curaduría, es el del conservador, artista y crítico de arte Claudio Valério Teixeira.²⁷² Teixeira, durante el periodo en que dirigió el *Centro de Conservação de Bens Culturais* – CCBC, fue invitado a realizar el tratamiento de conservación de las obras pertenecientes a la colección del Sítio Roberto Burle Marx,²⁷³ ya que esta institución carecía de los recursos físicos ni humanos para realizar el tratamiento de conservación de su acervo.

²⁷² Cláudio Valério Teixeira (Rio de Janeiro, 1949 – Niterói, 2021). Pintor, dibujante, restaurador y crítico de arte. Contribuyó a la historia del arte de Brasil con sus producciones en artes visuales y con su actuación en la restauración de cuadros y edificios importantes para el patrimonio histórico y cultural del país. Inicia su formación artística en el taller de su padre, el pintor Oswaldo Teixeira en Rio de Janeiro. En 1969 se gradúa en la Escuela de Bellas Artes (EBA/UFRJ), donde se especializa en pintura y, más tarde, pasa a dar clases. Integra el consejo consultivo de restauración del Teatro Municipal do Rio de Janeiro en 1989, y en los años 90 coordina la restauración de edificios que forman parte del acervo arquitectónico e histórico de la ciudad de Niterói, como la Iglesia de San Lorenzo de los Indios y el Teatro Municipal João Caetano, trabajo por el que se le otorga el Premio Rodrigo Melo Franco de Andrade, del Instituto de Arquitectos de Brasil (IAB). En 2009 realiza la restauración de las pinturas decorativas del pintor italiano Eliseu Visconti, en el Teatro Municipal do Rio de Janeiro. En 2011, actúa en la recuperación de 18 paneles realizados por el pintor Cândido Portinari que integran la obra *Guerra y Paz*, expuesta en la sede de Organización Naciones Unidas (ONU) en Nueva York. En 2020 realiza la exposición *Aquarelas da Quarentena* en la Galería Evandro Carneiro Arte, en la que expone obras sobre su rutina durante la pandemia de covid 19, acceso en: 10 de enero de 2022, <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10484/claudio-valerio-teixeira>>.

²⁷³ El Sítio Roberto Burle Marx está situado en la Barra de Guaratiba, barrio de la Zona Oeste de Rio de Janeiro. La propiedad en que Burle Marx vivió y trabajó durante sus últimos 20 años de vida fue, y continúa siendo, un gran laboratorio de experimentos: más de 3.500 especies de plantas tropicales y subtropicales, organizadas en viveros y jardines, conviven en armonía con la vegetación nativa en un área de 405 mil metros cuadrados, que incluye varios edificios, lagos, jardines, colecciones de arte, y una vasta biblioteca. Desde 1985, el Espacio es una unidad especial vinculada al *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (Iphan), cumpliendo el rol de preservación, investigación y divulgación de la vida y obra de Roberto Burle Marx, acceso en: 23 de noviembre de 2021, <<https://sitioburlebrlemarx.org.br/sobre-o-sitio/>>.

La propuesta consistía en la conservación de los cuadros de grandes dimensiones realizadas por Burle Marx²⁷⁴ en la década de 1970, que presentaban algunos problemas de orden estético y estructural. A pesar de que el autor de esta investigación participó en la conservación de las obras del Sítio Roberto Burle Marx, lo que interesa en este momento es la estrategia de adquisición de capital simbólico de otros campos llevada a cabo por Teixeira, y cómo el éxito de esta estrategia contribuyó a su reconocimiento en el campo de la preservación patrimonial, así como en el campo de la curaduría²⁷⁵ y de la crítica de arte.

Teixeira tuvo contacto con el arte desde pequeño, ya que su padre, Oswaldo Teixeira, era artista y director del Museo Nacional de Bellas Artes en Río de Janeiro. Con su formación como artista en la Escuela de Bellas Artes y como conservador en la misma institución, donde también fue ayudante de Edson Motta,²⁷⁶ adquirió una amplia y sólida formación sobre las más diversas técnicas artísticas, lo que contribuyó al desarrollo de su carrera como conservador. Además de sus conocimientos en arte y conservación, Teixeira también desarrolló investigaciones y trabajos en el campo de la crítica de arte, lo que le otorgó un gran prestigio

²⁷⁴ Roberto Burle Marx (São Paulo, 1909 - Rio de Janeiro, 1994) fue uno de los principales paisajistas del siglo XX, reconocido nacional e internacionalmente. Siguiendo su concepción innovadora del paisajismo, fue el creador del jardín tropical moderno, proponiendo un diálogo entre la botánica tropical y la modernidad urbana, en una relación de continuidad entre los sistemas naturales y estéticos. Para él, los jardines son elementos integrados en la visión social y urbana. Burle Marx también fue un hombre de artes, un artista completo. Entre 1928 y 1929, cuando la familia se mudó a Berlín, Alemania, el joven Burle Marx frecuentó óperas, teatros, museos y galerías de arte y entró en contacto con la producción de las vanguardias europeas, artistas como Van Gogh, Picasso y Paul Klee, llegando a estudiar pintura en el estudio de Degner Klemn. También en tierras alemanas reparó en el potencial estético de la flora tropical cuando visitó el Jardín Botánico de Dahlem, acceso en: 23 de noviembre de 2021, <<https://siti robertoburle marx.org.br/artista-e-paisagista/>>.

²⁷⁵ Claudio Valério Teixeira fue en los años 80 curador de exposiciones realizadas por la colección Roberto Marinho en el Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires y en la Fundación Calouste Gulbenkian en Lisboa.

²⁷⁶ Edson Motta (Juiz de Fora, 1910- Rio de Janeiro, 1981). Pintor, restaurador, profesor. En 1927 ingresa en la Escuela Nacional de Bellas Artes – Enba, donde recibe clases de pintura con Rodolfo Chambelland y Marques Júnior. En 1931 fundó el Núcleo Bernardelli con Aldo Malagoli, José Pancetti, Milton da Costa, Quirino Capofiorito, Manuel Santiago, Bruno Leshowski, entre otros artistas. En 1936 recibió la medalla de plata en el 42 Salón Nacional de Bellas Artes y, en 1939, se le premia con un viaje al extranjero. En 1944, ya de regreso en Río de Janeiro, fue invitado a organizar el Sector de Recuperación de Arte del Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional - Sphan, permaneciendo en el cargo de director y conservador jefe hasta 1976. Entre 1945 y 1980, fue profesor de teoría, técnica y conservación de la pintura, en la Enba, en la Universidad de Brasil, actualmente Universidad Federal de Río de Janeiro - UFRJ. Entre sus publicaciones se encuentran *El papel: problemas de conservación y restauración*, de 1971, e *Iniciación a la pintura*, de 1976, ambas escritas en colaboración con Maria Luiza Salgado, acceso en: 10 de enero de 2022, <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8639/edson-motta>>.

en el mercado del arte, ya que era un gran conocedor de los artistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Su familiaridad con la obra de artistas como Castagneto, Batista da Costa, Visconti y Parreira, entre otros, le viene de la convivencia con su padre. Teixeira, como artista y conservador, tuvo contacto con la generación de artistas modernos, como Di Cavalcanti, Portinari, Volpi y Guignard, entre otros, que también se encontraban entre los amigos de su padre, lo que también contribuyó a una mayor intimidad con la obra de estos artistas. Además, como era de esperar, también se relacionó con otros artistas contemporáneos en el ambiente artístico en el que él mismo, como artista, estaba involucrado, entre ellos Carlos Vergara, Artur Barrio, Antonio Manuel y Ascânio MMM.

Con relación al trabajo en el Sítio Roberto Burle Marx, después del tratamiento de conservación, la responsable de la institución se comunicó con el CCBC, manifestando estar insatisfecha con el resultado del tratamiento, porque no estaba de acuerdo con el criterio seguido en el trabajo de conservación llevado a cabo. Ella se quejaba del resultado del acabado final, ya que la superficie de la pintura quedó irregular, lo que provocó el enfado de la responsable de la colección. Claudio Valério Teixeira, acompañado por el autor de esta tesis, fue al lugar donde se encontraban las obras. Una vez allí, Teixeira mostró a la responsable la forma en que Burle Marx pintó aquellos cuadros, explicó el interés del artista en realizar un dibujo que representase una forma abstracta orgánica, muy similar a la que realizaba en sus jardines. Las obras en sí son representaciones verticales de vistas aéreas de los jardines, llenos de curvas y de diferentes topografías en las cuáles, en las áreas pintadas, había contrastes de color, textura, de opacidad y de brillo, como los que se encontraban en los jardines realizados por el paisajista. Teixeira explicó que, si el acabado final fuera homogéneo, el efecto pretendido por el artista – de algo similar a las representaciones de diferentes plantas, con diferentes texturas, profundidades, colores, brillos y contrastes – sería pasteurizado, es decir, todo estaría en el mismo plano, como en un poster y no un cuadro. Pero es que además de su conocimiento sobre la praxis del creador,

Teixeira era amigo personal de Burle Marx, almorzaba con él frecuentemente los fines de semana, acompañaba las novedades sobre las del artista y los dos habían acordado hacer algo que Burle, como lo llamaba Claudio Valério, nunca había hecho antes, un panel usando la técnica al fresco. Después de toda la explicación de Teixeira sobre el tratamiento aplicado a las obras, la responsable del Sítio Roberto Burle Marx se retractó, reconociendo su indelicadeza al juzgar los procedimientos adoptados sin tener los conocimientos técnicos y artísticos suficientes para tal juicio.

Este episodio, del que fue testigo el autor, tiene relación con otro de naturaleza similar. Cuando el autor estaba trabajando como conservador jefe de los cuadros del panel *Guerra e Paz*, de Cândido Portinari, sucedió algo inusitado. La química especializada en análisis químicos para el patrimonio artístico y cultural estaba encargada de identificar los pigmentos que habían sido utilizados por Portinari. Sorprendida por los resultados obtenidos, le dijo a Claudio Valério Teixeira que, en las áreas de encarnación de las figuras, siempre encontraba blanco titanio y blanco zinc asociados, algo nuevo y sorprendente para ella. Teixeira respondió educada y respetuosamente diciendo que conocía esa información, que todos los artistas que tenían formación en pintura también conocían los pigmentos que ella encontró en los paneles de Portinari. La química estaba intrigada y preguntó, ¿cómo es esto posible? ¿Cómo era posible que los artistas supiesen de algo que el equipamiento²⁷⁷ de la especialista química estaba informando en ese mismo instante? Teixeira le explicó que, en las áreas de modelado de las figuras, los artistas usan blanco de titanio y de zinc, y en las pinturas anteriores a la introducción del blanco de titanio, se usaban blanco de plomo y de zinc. Según Teixeira, el modelado se realiza de forma leve, trabajada, el pincel se desliza con la pintura suavemente, algo que no permiten los pigmentos de blanco de titanio o de plomo, por su dureza al pintar. Con el blanco

²⁷⁷ Equipo Tracer III SD de Bruker, para la identificación de los materiales por fluorescencia de rayos X, acceso en: 13 de febrero de 2022, <<https://www.directindustry.com/pt/prod/bruker-handheld-xrf-spectrometry/product-60556-395809.html>>.

zinc ocurre distinto, y la mezcla de ambos permite la realización de las áreas modeladas de las figuras representadas, principalmente en las áreas más luminosas. Además, cuando Teixeira tenía ocho años, vivía en la calle donde estaba la nave donde Portinari, un amigo de su padre, pintó sus dos inmensos paneles, y tuvo la oportunidad de ayudar a "batir" el pigmento junto con el aceite de linaza en una batidora específica para macerar el pigmento, siendo testigo ocular y cómplice en la preparación de la pintura para los paneles cuya labor de conservación, décadas después, junto a Edson Motta Jr., sería el coordinador.²⁷⁸

Estos dos episodios, observados por el autor, ayudan a comprender la forma en que Teixeira, con un capital simbólico brutal de diversos campos relacionados con el arte – desde la parte técnica, la cocina y los procedimientos artísticos, hasta las historias contadas y vividas con su padre, conocimientos específicos de conservación, entre muchos otros –, estaba naturalmente capacitado para estar en posición de tomar decisiones con base en sus conocimientos transdisciplinar que incluía el específico de conservación. Teixeira logró fusionar todo el capital adquirido en vida, lo que naturalmente provocó una transferencia de valor entre los diversos campos en los que actuó. La estrategia que utilizó Teixeira para adquirir capital simbólico no fue del todo consciente, fue simplemente su *habitus*, el actuaba conforme al *modus operandi* en que se crio, a partir del *habitus* de su padre, de una vida dedicada al arte en todos los sentidos. Era su manera de actuar, de estar en el mundo, dibujando, pintando, conservando, escribiendo críticas y realizando curadurías, autenticando obras, relacionándose con artistas, músicos, conservadores, curadores, escritores, poetas, marchantes, galeristas, diplomáticos, políticos y personas comunes de su día a día.

²⁷⁸ Claudio Valério Teixeira fue profesor de dibujo de la esposa de Portinari, que tras la muerte de este donó al propio Teixeira los pigmentos que el artista había utilizado a lo largo de su carrera. Es decir, Teixeira tenía información de primera mano de la paleta que Portinari utilizó prácticamente en toda su producción lo que le confiere un capital de conocimiento técnico inestimable.

2.6. Legitimidad del portavoz

La legitimidad del portavoz es el reconocimiento de la posición social que ocupa el hablante.²⁷⁹ Es una especie de lealtad del conjunto de personas involucradas en las relaciones dentro y fuera de los museos. Lo que se busca con las estrategias de adquisición y conversión de capital simbólico es el reconocimiento de nuestra legitimidad por parte del resto de agentes que integran los otros campos, es decir, la autoridad para hablar en su nombre. Sin embargo, la tentativa de obtener reconocimiento dentro y fuera del campo del museo es una tarea extremadamente difícil, lo que corrobora la afirmación de Bourdieu de que el campo es un espacio de disputa y conflicto, es un espacio de juego. Eventualmente, este reconocimiento surge de manera espontánea, generalmente por parte de agentes que no están directamente involucrados en la dinámica relacional de los museos.²⁸⁰ El hecho es que es una lucha, una disputa diaria, en busca de afirmación y reconocimiento del lugar propio de su práctica. Esta persistencia en el intento de legitimarse se establece de diferentes formas. Por la acción fluida de la colaboración, en la relación entre el conservador y el artista (cuando éste necesita de los conocimientos técnicos y materiales que pueden ofrecer los conservadores, para mejorar la elaboración de sus obras sin comprometer la poética y los valores semánticos deseados por la

²⁷⁹ Barros Filho, *Curso de Ciência Política da Escola de Comunicação e Arte - ECA, Universidade de São Paulo - USP*.

²⁸⁰ En una entrevista realizada por el conservador Juan Antonio Sánchez del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía al artista Cildo Meireles, con motivo de la exposición retrospectiva del artista en 2013, Meireles dice que: "*Respeto cada vez más a los restauradores [conservadores], porque ponen la energía a favor del otro, ¡es noble!*" Otro testimonio del reconocimiento a la actividad del conservador se presenta en la tesis doctoral de la profesora May Paiva, cuyo epígrafe es del poeta Carlos Drummond de Andrade "Lo que hizo Edson Motta toda su vida fue trabajar en beneficio de los valores culturales del país, ya sea como pintor de gran sensibilidad y excepcional perspicacia técnica, ajeno a las falsas modas, o como ferviente defensor de la permanencia de las obras ajenas. A la humildad del restaurador [conservador], con una formación científica ejemplar, se añadía en él la llama del artista. Pero muchas veces fue impedido de ejercer su llama artística porque Edson Motta consumía su tiempo en la resurrección (es la palabra) del arte de los demás. Un estilo de recuperación de obras de arte fue implantado en Brasil por este hombre discreto, honesto, que sólo deja nostalgia. Permaneciendo creador, sin egoísmo, dedicándose a los demás, pasados y presentes, ¿cuántos podrán cumplir este destino de la mayor sencillez y pureza?", in May Christina Paiva, "A História Técnica da Conservação e Restauro de Pinturas no Brasil entre os anos de 1947 e 1985: Edson Motta e seus seguidores." (Porto, Universidade Católica Portuguesa, [s.d.]). p. 4.

elección de los materiales utilizados).²⁸¹ También por medio de la relación de enfrentamiento, cuando los marchantes y galeristas quieren proponer situaciones profesionales que bordean posturas antiéticas (es común que marchantes y galeristas impongan su voluntad, que en muchas ocasiones extrapola los límites éticos del medio del arte, e intentan imponer sus gustos personales, sin tener una idea consistente de como los objetos conservados pueden ser optimizados simbólicamente).²⁸² Otra forma sería por el convencimiento de los coleccionistas, para mejorar el ambiente en el cual se encuentran las obras (en muchos casos, es complicada la relación con los coleccionistas que contratan servicios de conservación, porque es común que las obras deban volver a los talleres o laboratorios de conservación para ser tratadas nuevamente, y es necesario convencer a los propietarios para que mejoren las condiciones físicas y ambientales en las que se encuentran las obras, para evitar tratamientos precoces y repetitivos de conservación).²⁸³ También cuando los críticos e historiadores de arte se dan

²⁸¹ El autor participó en el Simposio Participación de Artistas en la Conservación del Arte Contemporáneo: las entrevistas a artistas como fuente directa de documentación. En esa ocasión el artista español David Rodríguez Caballero durante su intervención en la mesa redonda decía que "*los restauradores [conservadores] tienen que tener más voz dentro de los engranajes del mundo del arte. Su contribución es algo que contribuye significativamente, e incluso con respecto a la supervivencia de la obra, tienen que ser más autoritarios.*" Creo que cuando usa la palabra autoritario se refiere al sentido de posicionarse, ya que ve a los conservadores como "demasiado humildes e invisibles." Simposio realizado en Madrid los días 14 e 15 de noviembre de 2019 en el Instituto del Patrimonio Cultural de España – IPCE. <<https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:66e2af3b-9ad6-42d8-b00b-c9ddcd9a84fe/programa-participaci-n-del-artista-19--002-.pdf>> Sin embargo, también hay artistas (y críticos e historiadores del arte) que califican a los conservadores como destructores de la apariencia original de las obras, así como de los valores semánticos atribuidos por los artistas, evitando siempre los tratamientos de conservación y la participación de los conservadores en la rutina de sus actividades. En la entrevista realizada por conservadores a Miquel Barceló, este se dirigió a los conservadores de forma irónica, con comentarios que los descalificaban, una postura similar a la de James Beck, in Rosario Llamas Pacheco, *Arte contemporáneo y restauración: O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico* (Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.), 2014). p. 79-82.

²⁸² Casos presentados en esta tesis, como el de Mario Modestini, quien fue presionado por el marchante para aplicar barniz a una obra cubista, y el que presenta Thomas Caley, del marchante que presionó a su colega conservador para que aplicara barniz con filtro ultravioleta para que los retoques no se detectaran en los exámenes ultravioleta, demuestran que es necesario que los conservadores se impongan ante tales presiones. Una situación que otorgó legitimidad y respeto al conservador se dió cuando un marchante de arte le pidió a Claudio Valério Teixeira que quitara (en este caso, quitar era pintar encima para borrar) los cuernos de unos demonios que aparecían bailando en una pintura de paisaje, ya que eso dificultaba la venta de la obra. Teixeira le dijo al marchante: "¡Señor, estos no son demonios, son Bacos! ¡Es una escena de una bacanal en el bosque! No vendes esta obra porque no sabes lo que es, ¡no tienes idea lo que estás tratando de vender!"

²⁸³ Es habitual para el conservador tener que convencer a otros agentes de la necesidad de adaptaciones en las casas u oficinas en las que se exponen o almacenan las obras. Una situación común en Río de Janeiro es que el coleccionista envíe las obras para tratamientos de conservación atacadas por hongos. Tras el tratamiento de eliminación de hongos – y en ocasiones la limpieza por sí sola no es suficiente, requiriendo la aplicación de resinas

cuenta de que les faltan conocimientos de cuño técnico procesual artístico, siendo necesaria la colaboración del conservador (como en el caso del cuadro del artista Rafael Frederico y de la conversación entre los profesores Edson Motta Jr. y prestigiada profesora, en el que la profesora reconoce que es fundamental la colaboración con conservadores para temas específicos del arte que están ligados al estado de conservación de las obras).²⁸⁴ Por fin, una última forma de obtener legitimidad, sería la lucha para convencer a los museólogos de que corresponde a los conservadores decidir los tratamientos de conservación que deben ser realizados por los conservadores, aunque esa actuación de los museólogos esté amparada como una actividad regulada por ley (la práctica de la conservación exige la formación por medio de un curso enteramente dedicado a la museología, mientras que en los cursos de museología la conservación es solo una disciplina más entre otras, con las cuales el museólogo apenas tiene contacto, no teniendo la obligación de realizar prácticas en conservación ni dedicando muchas horas de prácticas en su formación). Por esta razón,

[...] a palavra do porta-voz deve uma parte de sua força de elocução à força do grupo para cuja produção como tal ele contribui pelo ato de simbolização, de representação; ela tem o seu

y retoques –, el propietario no tarda en enviar la obra de vuelta al taller alegando que el hongo ha vuelto a atacar la obra. De hecho, el problema está en el lugar donde se ubica la obra, un ambiente infestado de hongos, debido a la alta humedad relativa del aire y la contaminación del espacio, siendo fácilmente atacado el material artístico. Es recomendable tratar el entorno en el que están las obras, pero esto requiere un cambio de actitud por parte de los coleccionistas, que muchas veces no quieren adaptar sus casas a las colecciones. Otro problema de la misma naturaleza se presenta cuando los trabajos son en oficinas, en edificios comerciales que cuentan con un sistema de aire acondicionado central. Generalmente, y salvo raras excepciones, el mantenimiento de estos sistemas no es el adecuado y no existe la preocupación de adaptar el sistema de climatización a las obras de arte, sistema que debe contar con filtros específicos, como el control de la humedad relativa, en parámetros adecuados para las obras. Además, los coleccionistas que fuman en sus oficinas afectan directamente a las superficies de las obras. Un coleccionista cliente del CCBC, propietario de cuadros de Castagneto, meses después del tratamiento de conservación de algunos de ellos, notó que la superficie de los cuadros estaba amarillenta, algo que no sucede con el barniz Paraloid B72 aplicado a las obras en el tratamiento de conservación. Las obras fueron devueltas al CCBC, y en el acto de limpieza se notó que lo que amarilleaba la obra era la acción del humo del cigarro, pues como el barniz aplicado tiene cierta fuerza estática, atraía el humo hacia la pintura, que poco a poco amarilleó los cuadros recién conservados. La solución propuesta fue colocar cristales en los marcos, ya que el coleccionista informó que no dejaría de fumar en su oficina.

²⁸⁴ De acuerdo con el relato del profesor Edson Motta Jr., la profesora dijo: "necesitamos una persona como tú, para que puedas reconocer esos problemas que se nos escapan a los historiadores y críticos." Capítulo I, p. 15, cita 43.

princípio no ato de força pelo qual o locutor investe no seu enunciado toda a força para cuja produção o seu enunciado contribui, ao mobilizar o grupo a que ele se dirige.²⁸⁵

El "conservador como [...]" debe operar sus acciones a partir de su capacidad de movilizar las fuerzas necesarias para convencer a los agentes de otros campos, avalada por la legitimidad que le confiere su propio grupo, que es, en definitiva, el campo al que representa. No es una tarea individual, sino una acción de clase, de grupo, porque si no se fortalece el campo, siempre estarán latentes las acciones de borrado y exclusión provenientes de otros grupos.

En último análisis, al conservador le resulta difícil ser aceptado como legitimado para actuar en su propio ámbito profesional. Casi siempre tiene que luchar para posicionarse como un agente autorizado para realizar tareas propias de su profesión. Si ya es difícil esta situación de lucha por el propio espacio o, mejor dicho, por el derecho a ser el detentor autónomo de la propia actividad profesional, más rara y más difícil aún es conquistar reconocimiento y actuar como conservador en otros campos. De acuerdo con los principios de la teoría de campos, es una batalla dentro del campo, para alcanzar capital de legitimidad y prestigio, por lo que convertir capitales a otro campo es aún más difícil, una tarea que requiere mucha dedicación intelectual, para lograr adquirir los conocimientos necesarios y específicos relevantes para los otros campos pretendidos, además del conocimiento relacional. En otras palabras, no basta con tener un volumen de capital satisfactorio certificado para ser convertido, es necesario tener las habilidades interpersonales propias de un gestor. Es necesario adquirir capacidades que le permitan relacionarse bien con los diversos agentes, en su campo o en otros campos, una actitud genuina de un gestor preocupado por mediar conflictos, en busca de algo que satisfaga a todos los involucrados. El reconocimiento de la posición de legitimidad del portavoz dentro del

²⁸⁵ T.A.: "[...] la palabra del portavoz debe una parte de su fuerza de elocución a la fuerza del grupo a cuya producción como tal contribuye a través del acto de simbolización, de representación. Tiene su inicio en el acto de fuerza por el cual el locutor invierte en su enunciación toda la fuerza a cuya producción contribuye su enunciación, movilizándolo al grupo al que se dirige.", in Bourdieu, *O poder simbólico*. p. 187.

ecosistema museo, así como del mercado del arte, se tiene que pelear sin descanso, es un trabajo incesante de convencimiento – obviamente, esto ocurre con los conservadores que, según Kant, deciden ser mayores; o que, para Espinoza, buscan alcanzar posiciones más avanzadas en sus carreras; o que, para Bourdieu, están dispuestos a jugar el juego.

CAPÍTULO III – EJERCICIOS DE NEGOCIACIÓN

En el capítulo anterior se argumentó como las relaciones entre los agentes se constituyen a partir de los valores que otorgan poder y legitimidad dentro de los espacios relacionales, conforme a la teoría de campos de Pierre Bourdieu. Así, para el sociólogo "[el] campo es siempre un campo de fuerzas, donde los agentes sociales están dispuestos en diferentes posiciones, cada uno con sus estrategias para intentar dominar el campo o conseguir sus trofeos específico."²⁸⁶ Se trata de un proceso de revelación de los procedimientos de dominación simbólica dentro de los espacios sociales. Sin embargo, se debe tener en cuenta que existen agentes que no tienen consciencia de la existencia del campo, o que, cuando lo reconocen no están dispuestos a participar del partido.²⁸⁷ El concepto de campo contribuye para el análisis de la manera en que se comportan los diversos agentes que interactúan dentro del ecosistema museo. Vimos que, en el interior del espacio social, la constitución jerárquica se organiza a través de la disputa del poder y de la acumulación de capital. Cuanto más capital simbólico se adquiera, mayor será la posibilidad de controlar las instancias de poder. De esta forma, queda claro que la situación de desigualdad entre los agentes y el mantenimiento de posiciones de poder producen un espacio de disputa y conflicto.²⁸⁸

Otra línea de trabajo desarrollada fue la proposición, para los conservadores, de estrategias de adquisición de capitales específicos de otros campos, con la intención de

²⁸⁶ Pierre Bourdieu, *Questões de sociologia*, trad. Miguel Serras Pereira (Lisboa: Edições, Sociedade Unipessoal, 2003). p. 119-127

²⁸⁷ T.A.: En el texto de Elaine Aparecida Teixeira Pereira, la autora cita Bernard Lahire, que critica algunos aspectos de la teoría de campo de Bourdieu. "[Lahire defiende] que es posible vivir en un universo sin estar en él completamente, es decir sin entrar en la competición: 'de hecho se puede participar como practicante amateur [...], simple consumidor [...], o incluso en calidad de simple participante en la organización material de ese universo, sin participar directamente en el partido que se está jugando.' Es el caso, para Lahire, de que todas las actividades en las que participamos de forma temporal que, a su juicio, no pueden ser consideradas 'campos.' La teoría de campos, por lo tanto, podría usarse para "iluminar los grandes escenarios," pero no para mirar a "aquellos que preparan estos escenarios." Elaine Pereira, "O conceito de campo de Pierre Bourdieu: possibilidade de análise para pesquisa em história da educação brasileira", *Revista Linhas* 16, nº 32 (2015): 337-56. p. 342.

²⁸⁸ Es importante aclarar que la teoría de campo también considera el entendimiento y la colaboración entre agentes. Sin embargo, este acuerdo, este entendimiento tiene lugar en la medida en que ambos pueden beneficiarse de este acuerdo para encontrar la manera de alcanzar los objetivos dentro del campo. Un agente puede unir fuerzas con otro para mantener el equilibrio del campo, o para conquistar juntos un capital simbólico que estando solos sería más difícil. Se trata de otra estrategia de captación de capital.

vincularlos al campo de la conservación, y convertir estos capitales en un capital híbrido, potencialmente reconocido, valorado y deseado por otros campos. Creemos que, partiendo de esos presupuestos, el agente conservador podrá alcanzar posiciones de legitimidad dentro de otros campos, pudiendo contribuir en las discusiones sobre la toma de decisiones en torno a las obras de arte.

Sin embargo, la condición de agente legítimo para actuar en otros campos no es suficiente para habilitar al conservador solucionar el problema relacional entre los agentes al que se enfrenta esta tesis. El conservador podrá estar capacitado para moverse entre campos y, puntualmente, en función de intereses particulares, contribuir a aumentar el prestigio de uno u otro agente. En esta condición, el conservador actúa más como un colaborador que ofrece su capital para atender determinadas necesidades que como un mediador. Es decir, por ejemplo, los agentes administrativos y los agentes curadores pueden beneficiarse de las contribuciones del conservador, pero esto no significa que esas contribuciones estén resolviendo los conflictos existentes, ya que, en este caso, se trataba de una relación de interés de uno u otro agente, y no de la búsqueda de una solución a un problema que afecta a todos los agentes dentro del museo.

Para que el conservador se posicione como mediador de conflictos y oriente las contribuciones para la toma de decisiones, será necesario agregar una segunda estrategia. Una estrategia que pueda, partiendo de su capital híbrido, sumar herramientas de mediación que lo habiliten para operar con instrumentos de negociación entre agentes y, de esta forma, poder hacer una contribución real al ecosistema partiendo de su capital.

Dicho esto, este capítulo tiene como objetivo examinar la proposición presentada de que el conservador como gestor es una posibilidad de acción mediadora en la interfaz institucional. Para alcanzar este fin, recurrimos a la fundamentación teórica que se encuentra en el concepto

de Ética del Discurso, del filósofo alemán Jürgen Habermas.²⁸⁹ Para la propuesta de construcción de una pauta de negociación, de ofrecer una estructura de entendimiento, fue necesario problematizar algunos conceptos y principios éticos con los cuales los conservadores y otros agentes el campo museológico están acostumbrados a orientarse.

3.1 Sobre la ética del discurso

En primer lugar, como ya se ha dicho, es importante recordar que esta no es una tesis de filosofía, ni de sociología. El marco teórico de estas áreas solo contribuye a fundamentar la problematización conceptual aquí planteada. Por tratarse de una investigación que se enfoca en cuestiones de relación entre agentes que conviven en un espacio de trabajo, ha sido necesario tomar prestados algunos fundamentos de la sociología, así como de la ética, para sustentar y orientar las consideraciones aquí desarrolladas.

Jürgen Habermas es un filósofo que tiene una carrera notable dentro de las ciencias sociales. A lo largo de su agenda de investigación propone algo audaz, o, según algunos de sus críticos, algo utópico, que es la idea de que la democracia se fundamenta en el entendimiento entre las personas y que este entendimiento sólo es posible si cada individuo puede expresarse libremente, en un espacio de argumentación, con predisposición a buscar consensos, todo ello con honestidad en las discusiones. "Pero, ¿desde cuando los seres humanos practican un juego

²⁸⁹ Jürgen Habermas (Düsseldorf 1929) es un filósofo y sociólogo alemán que participa de la tradición de la teoría crítica y del pragmatismo, perteneciendo a la Escuela de Frankfurt, en su época de asistente de Theodor Adorno. Ha dedicado su vida al estudio de la democracia, especialmente por medios de sus teorías sobre el actuar comunicativo, de la política deliberativa y la esfera pública. Es conocido por sus teorías sobre la racionalidad comunicativa y la esfera pública, siendo considerado uno de los intelectuales contemporáneos más importantes. La obra de Habermas aborda los fundamentos de la teoría social y la epistemología, el análisis de la democracia en sociedades bajo el capitalismo avanzado, el estado de derecho en un contexto de evolución social y la política contemporánea, particularmente en Alemania. Sus obras han sido estudiadas, debatidas y aplicadas en diversos campos del conocimiento, desde las Ciencias de la Comunicación hasta el Periodismo, desde la Sociología hasta la Ciencia Política, desde la Filosofía del Lenguaje hasta el Derecho, con enormes contribuciones especialmente en lo que se refiere al giro hacia la concepción de la democracia deliberativa, acceso en: 3 de febrero de 2020, <<https://pt.wikipedia.org/wiki/1929>>.

limpio y honesto en todas sus discusiones?"²⁹⁰ Para Habermas, es precisamente porque el ser humano no está acostumbrado a ser honesto en las discusiones que es necesario establecer reglas y modos para que pueda existir el entendimiento.

"E este entendimento só pode ser obtido pela única coisa que todos os seres humanos têm em comum, a razão. Somos capazes de discutir racionalmente qualquer assunto. Se nós conseguirmos abandonar as paixões, o que é quase impossível, mas é justamente este o objetivo quase utópico que precisa ser levado em consideração em uma discussão democrática."²⁹¹

Es perceptible las diferencias entre el pensamiento de Bourdieu y el de Habermas al respecto de la teoría de campos y de la ética del discurso. Por un lado, el sociólogo defiende la idea de que el espacio relacional es de disputa y lucha, y de que está constituido por agentes que se encuentran en condiciones asimétricas de confrontación para conquistar los objetos de deseo. Por otro lado, el filósofo argumenta que sólo es posible llegar a un acuerdo a través de un entendimiento en el que todos los involucrados puedan participar y ser reconocidos, en pie de igualdad de condiciones y a través de la razón. Se puede decir que son formas de pensar diametralmente opuestas. Bourdieu es un científico que quiere entender la sociedad tal y como es; Habermas es un filósofo, a quien le importa hacia dónde queremos ir como sociedad. Se puede considerar entonces que, para esta investigación, Bourdieu contribuye a comprender y reconocer cuál es el problema en el espacio social, mientras que Habermas contribuye a comprender cómo encontrar formas de resolver el problema relacional. Para Barros Filho, la idea del espacio público en Habermas,

[...] é um espaço abstrato, como o Campo, possibilita a necessidade que os agentes sociais têm de interagir, de se apresentar e de defender seus pontos de vista, defender seus valores em aliança com outros e em contradição com terceiros. O espaço público democrático é a condição de emancipação da sociedade. Isto é, a condição para que o homem consiga trazer as rédeas da sociedade, no sentido de uma definição de para onde queremos ir. O espaço público, portanto, é um espaço em que todos, através da exposição de si mesmo, através da aparição pública, conhecemos as diferenças que temos em relação aos outros e de certa maneira nos ajuda a nos

²⁹⁰ Luís Mauro Martins, *Cinco pensadores para entender o mundo contemporâneo, Jürgen Habermas.*, vol. 5, *Cinco pensadores para entender o mundo contemporâneo: Zigmunt Bauman, Michel Foucault, Jürgen Habermas, Nick Couldry, Edgar Morin* (São Paulo, 2015).

²⁹¹ T.A.: "Y esta comprensión sólo puede obtenerse por lo único que todos los seres humanos tienen en común, la razón. Somos capaces de discutir racionalmente cualquier asunto. Si conseguimos abandonar las pasiones, lo que es casi imposible, pero es precisamente este objetivo cuasi utópico que debe tenerse en cuenta en una discusión democrática." Martins.

conhecer melhor. Portanto, é um espaço onde decantarão os melhores argumentos, decantará o melhor valor, decantará o melhor ponto de vista, decantará a melhor ideia para aquele espaço, o melhor caminho a ser trilhado por aquele coletivo. É um espaço de enfrentamento com vistas a um pacto, com vistas a um consenso, em função de uma deliberação coletiva sobre para onde queremos ir.²⁹²

En los últimos años, Habermas ha emprendido un intento de reformular la teoría de la moral de Kant, partiendo del fundamento de las normas de la conducta a través de la teoría de la comunicación. Habermas busca defender lo que llamó la "primacía de los Justos," entendido desde un punto de vista deontológico.²⁹³ Esta perspectiva de lo justo está ligada a la idea de equilibrio, de la aceptación en el espacio público de los principios elegidos por las personas. Habermas pretende con su ética del discurso rehabilitar la esfera pública, es decir, ambiciona una opinión pública libre, frente a un Estado que considera tiene argumentos técnicos que conciernen predominantemente al espacio público.

La ética del discurso se presenta como una ética cognitivista, formalista y universalista, que se aproxima al carácter deontológico de la ética kantiana. En líneas generales, los elementos caracterizados de la ética del discurso, como el de ser cognitiva, proceden de la convicción de que la razón puede ser una guía adecuada en la identificación de lo que es moralmente correcto o incorrecto. También puede ser considerada formalista,²⁹⁴ en la medida en que sus normas persiguen ser aplicadas de forma universal, en un procedimiento que busca, a través del

²⁹² T.A.: "[...] es un espacio abstracto, como el Campo, posibilita que los agentes sociales satisfagan su necesidad de interactuar, presentarse y defender sus puntos de vista, defender sus valores en alianza con otros y en contradicción con terceros. El espacio público democrático es la condición para la emancipación de la sociedad. Es decir, la condición para que el hombre pueda llevar las riendas de la sociedad, en el sentido de definir hacia dónde queremos ir. El espacio público, por tanto, es un espacio en el que todos, a través de la exposición, a través de la aparición pública, conocemos las diferencias que tenemos en relación con los demás y de alguna manera nos ayuda a conocernos mejor. Por tanto, es un espacio donde se aparecerán los mejores argumentos, aparecerá el mejor valor, aparecerá el mejor punto de vista, aparecerá la mejor idea para ese espacio, el mejor camino a seguir por ese colectivo. Es un espacio de confrontación, pero en busca del pacto, en busca del consenso, en función de una deliberação colectiva sobre hacia dónde queremos ir." Clóvis Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP* (São Paulo: Dailymotion, 2017), <<https://www.dailymotion.com/playlist/x4sinh>>.

²⁹³ Jürgen Habermas, *Comentários à ética do discurso*, trad. Gilda Lopes Encarnação (Lisboa: Instituto Piaget, 1999). p. 9.

²⁹⁴ Jürgen Habermas, *Consciência moral e agir comunicativo*, trad. Guido Antônio de Almeida, Biblioteca Tempo Universitário Estudos Alemães 84 (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989).p. 126.

discurso, probar la validez de la norma. Sin embargo, el universalismo de Habermas es diferente de aquel propuesto en la ética kantiana. Para Kant, las normas de conducta se basan en el "imperativo categórico,"²⁹⁵ que significa que el individuo "[actúa] sólo según aquella máxima por la cual puedas querer que al mismo tiempo se convierta en ley universal."²⁹⁶ En otras palabras "compórtate con los otros como te gustaría que se comportaran contigo." Se trata de una elección subjetiva, que exige la separación entre lo general y lo particular, y en el que la razón impera sobre las pasiones; "son las normas, las órdenes, los consejos y otros enunciados de cuño deontológico, relativos al deber."²⁹⁷

Es en ese sentido en que se diferencia la aceptación del universalismo de Habermas: él la sitúa como una regla de argumentación basada en el actuar comunicativo,²⁹⁸ cuya función consiste en garantizar la validación de las normas en cuanto fruto del consenso de un discurso práctico. Es decir, para actuar bien no es suficiente una acción de buena voluntad pensada individualmente. El principio de obrar bien con los demás es llevado a una instancia en la que se encuentran todos los afectados por la acción, quienes podrán manifestar su posición. En otras palabras, no es posible saber de antemano si una determinada acción será buena para el otro en base al propio juicio personal, no se sabe lo que verdaderamente es bueno o deseado por el resto de personas afectadas por la acción, estos otros tienen que informar de lo que es bueno para ellos. En ese sentido se produce un tránsito de una acción subjetiva a una acción intersubjetiva.

²⁹⁵ Sobre el Imperativo Categórico: "Obra como si la máxima de tu acción debiera tornarse, por tu voluntad, ley universal de la naturaleza.", in Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP*.

²⁹⁶ "No hagas con los otros lo que no quieres que hagan a ti.", in Habermas, *Comentários à ética do discurso*. p. 108; 15.

²⁹⁷ Lacombe Lauss, "A ética do discurso em Habermas - Ideal Libertário.", *Blog no WordPress.com* (blog), acessado 13 de julho de 2020, <<https://ideallibertario.wordpress.com/2016/06/06/a-etica-do-discurso-em-habermas/>>. p. 3.

²⁹⁸ Habermas denomina de comunicativas aquellas interacciones con relación a las cuales "las personas involucradas se ponen de acuerdo para coordinar sus planes de acción, el acuerdo alcanzado en cada caso midiéndose por el acuerdo intersubjetivo de las pretensiones de validez.", in Habermas, *Comentários à ética do discurso*. p. 79.

Por esa razón, las normas que se consideran válidas son presentadas por los individuos en el espacio público para que puedan ser evaluadas, aceptadas o no, de común acuerdo por todos los participantes.

Habermas afirma que, nas relações quotidianas (segundo a intuição de Strawson de que é preciso partir das efetivas relações sociais), há uma diferença entre *pretensão de verdade* e *pretensão de validade*, e para desenvolver essa ideia, ele retoma a distinção entre o agir estratégico (busca de fazer com que outra pessoa atue da forma que você considera adequada) e o agir comunicativo (busca de convencer outra pessoa de que ela deveria agir da forma adequada, persuadindo o outro a aderir ao seu posicionamento).²⁹⁹

Es por ello que, para Habermas, el concepto de universalismo tiene lugar en el espacio público de discusión, donde de forma práctica³⁰⁰ los individuos pueden argumentar sobre las posibles normas de conducta que pueden ser adoptadas. Aquí queda más claro que la idea de valor de "verdad" de la norma no puede ser comprobada, ya que ella parte de un deber circunscrito a la intimidad de quién obra. Es diferente de la forma de proceder en el espacio público, en el cual se presupone la "validez" de la norma, que introduce un principio que posibilita un consenso en argumentos morales. La aceptación por todos se configura como algo universal, acordado por todos los participantes de forma activa participando a través de la comunicación. Tal principio de universalización fue definido por Habermas como (U), según el autor:

(U) Toda norma válida tem que preencher a condição de que as consequências e efeitos colaterais que previsivelmente resultem de sua observância *universal*, para a satisfação dos interesses de *todo* indivíduo, possam ser aceitas sem coação por *todos* os concernidos.³⁰¹

²⁹⁹ T. A.: "Habermas afirma que en las relaciones cotidianas (siguiendo la intuición de Strawson de que es necesario partir de las relaciones sociales efectivas), existe una diferencia entre *pretensión de verdad* y *pretensión de validez*, y que para desarrollar esa idea, retoma la distinción entre el obrar estratégico (que busca hacer con que la otra persona actúe de la forma que tu consideras adecuada) y el obrar comunicativo (que busca convencer a la otra persona de que debería obrar de la forma adecuada, persuadiéndola a asumir nuestra posición)." Lauss, "A ética do discurso em Habermas - Ideal Libertário." p. 7.

³⁰⁰ "[...] quien participa del proceso de comunicación al decir algo y al comprender lo que se dice; ya sean opiniones que son *relatadas*, una constatación o una promesa que son *hechas*, o de una orden que es *dada*; ya sean intenciones, deseos, sentimientos o estados de ánimo que son *expresados*, asume siempre una actitud *performativa*.", in Habermas, *Consciência moral e agir comunicativo*. p. 42.

³⁰¹ T.A.: "(U) Toda norma valida tiene que cumplir con la condición de que las consecuencias y efectos colaterales que previsiblemente resulten de su observancia *universal*, para la satisfacción de los intereses de *todo* individuo, y puedan ser aceptadas sin coacción por *todos* los concernidos." Habermas. p. 141

As normas morais, que no mundo da vida se tornam problemáticas, podem ser validadas em discursos práticos, desde que se possa garantir o assentimento de todos os concernidos mediante a introdução de (U), já que o próprio assentimento de todos é condição para que as normas possam ser validadas.³⁰²

Retomando lo mencionado anteriormente, "para Habermas es precisamente porque los seres humanos no suelen ser honestos en las discusiones, que es necesario establecer reglas [presupuestos] y modos para que el entendimiento pueda tener lugar." Siendo así, los presupuestos son importantes para la elaboración de los argumentos. Para que los individuos puedan comunicarse y argumentar, para que se produzca la validación del consenso, es necesario de acuerdo con Habermas que se sigan los siguientes presupuestos:

- Los participantes de un intercambio comunicativo deben usar expresiones lingüísticas de la misma manera;
- Ningún argumento pertinente será suprimido o excluido por los participantes;
- Ninguna fuerza, a no ser la del mejor argumento, será utilizada;
- Los participantes estarán motivados únicamente por la voluntad de encontrar el mejor argumento;
- Todos deben estar de acuerdo con la validez universal del asunto que está siendo tratado;
- Todos los que son capaces de argumentar y actuar son cualificados para participar y todos son igualmente cualificados para incluir nuevos tópicos o expresar las actitudes o deseos que consideren necesarios;
- Ninguna petición de validez de una norma está exento de una evaluación crítica en las argumentaciones.³⁰³

De acuerdo con los principios de la ética del discurso, la validación de las normas dentro de un proceso democrático y participativo sigue el siguiente orden: existencia de un conflicto, debate y discusión, consensuar que es y que no es aceptable, universalización. De esta forma es posible que a través de la ética del discurso se pueda alcanzar el tan deseado espacio abierto, libre, ventilado, donde todos tienen el mismo valor y son invitados a presentarse como proponentes de normas de convivencia y de entendimiento, con el objetivo de mejorar las relaciones y condiciones que involucran a las obras de arte.

³⁰²T.A.: "Las normas morales, que en el mundo de la vida se vuelven problemáticas, pueden ser validadas en discursos prácticos, desde que se pueda garantizar el asentimiento de todos los concernidos mediante la introducción de (U), ya que el propio asentimiento de todos es condición para las normas puedan ser validadas." Vânia Azeredo, "Filosofia e ética do discurso: o fundacionismo moderado em Habermas.", *Conjectura: Filosofia* 23, nº Dossie. 19. Ética e democracia (2018): 396–410, <<https://doi.org/10.18226/21784612.v23.dossie.19>>. p. 407.

³⁰³ Acceso en: 18 febrero de 2022. <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ética_da_discussão&oldid=58696771>.

Sin embargo, esta no es una tarea fácil de llevar a cabo, se podría decir que está un poco alejada de la realidad. Es difícil imaginar que un agente que ostente una gran cantidad de capital simbólico, que posea atributos intelectuales y un amplio repertorio cognitivo, esté dispuesto a participar en discusiones con agentes con poco capital simbólico sobre procedimientos institucionales. Parece improbable que se produzca un debate entre un curador y un montador de exposiciones sobre un proyecto curatorial, en busca de la mejor forma de exhibición. Del mismo modo, parece difícil imaginar que los responsables de la adquisición de nuevas obras para el museo inviten a varios agentes de menor prestigio a exponer sus opiniones e intereses, para que todos puedan encontrar un consenso sobre una determinada adquisición, que satisfaga todos los involucrados y que al final sea beneficiosa para la institución. Finalmente, como se presentó en el capítulo anterior, a través de varios ejemplos de situaciones vividas en la realidad cotidiana por el autor de esta investigación, las relaciones entre los agentes en relación a las nuevas adquisiciones pueden ser muy conflictivas y está lejos de ser un proceso en el que participen todos los agentes. Una posibilidad que se propone aquí como estrategia para aproximar el uso de la ética del discurso a la experiencia práctica es la inclusión de un mediador que pueda facilitar esta interfaz entre agentes de diferentes valores y jerarquías dentro del ecosistema del museo. Es decir, para los supuestos "*Los participantes en un intercambio comunicativo deben utilizar las expresiones lingüísticas del mismo modo*" y "*No se utilizará más fuerza que la del mejor argumento*" puedan ser aplicados en plenitud es importante la participación del mediador. Será necesario un agente (una especie de traductor / intérprete) que pueda modular la conversación, que pueda situar los argumentos en un nivel donde sean entendidos por todos. Si se hace una analogía, para que un mensaje sea emitido por un emisor

y se dirija a un receptor, es necesario un "aparato," un medio que permita que el mensaje llegue a su destinatario y sea entendido.³⁰⁴

Llevando la reflexión a una dimensión práctica y real, el primer desafío sería hacer posible que este espacio pretendido facilite la presentación de propuestas a favor del ecosistema museístico, porque este espacio público que presenta Habermas no parece tener mucho en común con la situación que encontramos en la mayoría de los museos. En segundo lugar, creemos que para que este espacio de argumentación y acuerdo produzca resultados, será necesaria la presencia de un agente facilitador que pueda promover el entendimiento entre los agentes, según los supuestos que se encuentran en la ética del discurso de Habermas.

En este sentido, es pertinente la propuesta del conservador como gestor, ya que este agente es capaz de mediar los deseos de los agentes durante una acción comunicativa. Más aún, este conservador, poseedor de un capital simbólico híbrido, puede alentar a los agentes dominantes, persuadiéndolos con argumentos convincentes sobre la necesidad de este espacio de debate y colaboración entre todos los agentes, como medio para encontrar respuestas más certeras, que beneficien a las obras y al museo. En otras palabras, el conservador es el agente que puede hacer la interlocución entre todos los demás agentes, a través de la transdisciplinariedad que su capital híbrido le proporciona.³⁰⁵ En definitiva, el conservador como gestor puede ser considerado el elemento que promueva el equilibrio de la balanza, cuando se está tratando de encontrar vías de entendimiento dentro de un espacio de convivencia entre desiguales.

³⁰⁴ Este agente mediador que puede opinar y dirigir las discusiones debe ser reconocido, legitimado, por todos en el campo como un facilitador del diálogo y la orientación.

³⁰⁵ De acuerdo con García Morales, "no solo esto [su capital híbrido], sino por su relación con el objeto de arte. El conservador conoce el objeto mejor que ningún otro agente, desde su ontología y puede, debería, conocer al objeto desde su interrelación con otros objetos."

3.1.1 Algunas consideraciones sobre los principales programas de pensamiento ético

La propuesta de citar a Habermas para la fundamentación teórica contribuye significativamente para pensar una forma de encontrar respuestas al problema enfrentado por esta tesis. Por tratarse de un programa ético, la ética del discurso invita a la discusión sobre las cuestiones éticas relacionadas a la práctica de la conservación, así como a los modos de actuar en el interior de las instituciones. Por ello, creemos pertinente hacer algunas consideraciones de forma esquemática, sobre los principales sistemas éticos, para que podamos avanzar en las discusiones sobre la propuesta de mejora de la situación de conflictividad entre los agentes dentro de las instituciones museológicas. Para esta tarea recurrimos nuevamente al profesor Barros Filho, dada la claridad y riqueza con que el profesor presenta los principales pensamientos sobre ética. En su primera clase sobre el curso de ética el empieza diciendo que la "primera verdad que se presenta en este curso es que no hay una verdad de valores morales de las acciones humanas. Cada verdad potencial se podrá encontrar en algún sistema filosófico."³⁰⁶ Partiendo de esta afirmación podemos darnos cuenta que es complejo entender los conceptos de verdad y moral. Para el profesor la ética es el campo de pensamiento que estudia la discusión entre lo correcto y lo incorrecto, ese es su campo de investigación.³⁰⁷

Según Barros Filho, para el sentido común el concepto de moralidad está vinculado a la idea de represión, y, de hecho, la moralidad es lo contrario.³⁰⁸ La moral es un diálogo del

³⁰⁶ Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP*.

³⁰⁷ Algunos ejemplos del propio Barros Filho nos ayudan a entender: la matemática es una ciencia, una disciplina, es el lugar donde se discute por ejemplo el teorema de Pitágoras. ¿Podemos, por ejemplo, decir que es ético matar a la madre? Sí, es ético, porque es una discusión pertinente a la disciplina llamada ética. Ahora es correcto o incorrecto matar a la madre será debatido dentro de la esfera del pensamiento ético. Barros Filho.

³⁰⁸ La idea de que cuando las autoridades responsables del control y regulación del tráfico vehicular urbano instalan sistemas de radar para controlar la velocidad de los vehículos, así como un gran número de semáforos, esto se considera una actitud moralizante, es un error. En campañas políticas en ocasiones muchos políticos usan el artificio del control como una actitud buena y moral para la sociedad "el radar va a moralizar el tráfico." En realidad, el paradigma de la moral puede observarse en ciudades en las que un individuo compra el periódico en un quiosco donde no hay un vendedor, y el dinero está al lado de los periódicos para que el propio lector pague y coja su cambio. En este caso no hay ninguna estructura de control, el individuo se comporta con lo que considera una actitud moral, incluso sabiendo que nadie le está viendo o controlando.

individuo consigo mismo, esta en la conciencia de cada sujeto que realiza una determinada acción porque considera que es la mejor posible, considerando que vive en sociedad y no porque está bajo control de un tercero. El agente no actúa en función de una presión externa y si por una conciencia moral. Siguiendo esta idea "la ética es el arte de la convivencia, es el resultado de un esfuerzo colectivo para llegar a una conclusión sobre se quiere convivir."³⁰⁹ Vista de esta forma la ética puede ser considerada como la ciencia de la moral, en el sentido de que la moral es el objeto de la ética. Es decir, la ética tiene un enfoque macro en el acuerdo entre todos, y la moral es individual ya que es una acción íntima ligada a la razón y la conciencia.

Para el profesor, la ética en la actualidad es una especie de palabra paraguas que engloba tres grandes reflexiones. Los principales programas éticos tienen un vínculo histórico, pues fueron hegemónicos en algún momento de la historia del pensamiento, pero de alguna manera siguen presentes en la actualidad y continúan existiendo por preocupaciones humanas. La palabra ética tiene varios significados abstractos, lo que dificulta encontrar una definición concreta de la ética.

Se puede considerar, de forma simplificada, que la primera reflexión sobre la ética, o el primer significado de la palabra ética, fue propuesto por el pensamiento de los antiguos griegos, bien representado por Aristóteles. Para reflexionar sobre el significado de la palabra ética en el pensamiento antiguo, sería necesario que el individuo se hiciera la siguiente pregunta: ¿cómo debo vivir?, o ¿qué es una buena vida?, o mejor todavía ¿qué es una vida de éxito? Para Aristóteles el objeto de la reflexión para saber si has tenido éxito en la vida, es la trayectoria de esa vida, y es necesario evaluar la misma de principio a fin. La pregunta planteada nos conduce a una segunda pregunta: ¿qué tiene que pasar en la vida para que se entienda como positiva, como exitosa? Para Aristóteles, los hombres nacen con algunos talentos, algunas potencialidades, algunos atributos de posibilidades de vida. La ética de Aristóteles usa como

³⁰⁹ Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP.*

base referencial una metáfora con la botánica, a través de la alegoría de la planta. Un brote puede potencialmente convertirse en un árbol frondoso y, dependiendo de lo que haya sucedido a lo largo de la vida del brote, esta potencialidad puede llegar a desarrollarse o no. Va a depender de si su consumó la potencialidad en un acto. En otras palabras, para que un brote pueda convertirse en un árbol será necesario que elementos externos al mismo, proporcionen las condiciones para que desarrolle su potencialidad de convertirse en un árbol. Por tanto, una buena vida es la que permite desplegar las potencialidades, en una trayectoria dedicada al desarrollo de virtudes.

Para Aristóteles, esto está vinculado al papel del hombre en el universo, en un intercambio implícito de nuestro papel con la naturaleza, que es el paradigma cósmico.³¹⁰ Para los griegos la dignidad moral consistía en vivir bien, y vivir bien era desarrollar nuestras virtudes. No desarrollar las virtudes era un fracaso moral, en el que se fallaba al universo, al cosmos, lo que desembocaría en una valoración negativa de la vida. Había muy pocas personas virtuosas en la sociedad, ya sea porque pocos tenían la suerte de descubrir sus talentos, o porque, aunque hubieran descubierto sus talentos no habían podido desarrollarlos a un nivel de excelencia. En otras palabras, hay un pequeño número de personas virtuosas capaces de desarrollar plenamente sus talentos y una enorme cantidad de personas que trabajan al servicio de una minoría, una élite. Por lo tanto, hay una adhesión a la naturaleza universal, los no virtuosos trabajan y son esclavos, contribuyendo así al cosmos ayudando al desarrollo de los virtuosos. La ética de Aristóteles también es conocida como ética de la virtud.³¹¹

La segunda gran reflexión la podemos encontrar entre las teorías de la moralidad, que tienen por objeto que es correcto o incorrecto en relación a las variadas conductas de los

³¹⁰ En el cosmos todo está perfectamente alineado, el viento tiene su papel, produce olas en el mar, los animales realizan actividades propias de su naturaleza, entre otras cosas en el mundo. En palabras de Barros Filho, el viento sopla, la marea oscila y el gato gatea. Y el hombre para estar en equilibrio con el cosmos debe desarrollar sus virtudes.

³¹¹ Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP*.

individuos. La pregunta que nos debemos hacer en este caso es diferente, ya no es "¿qué es una buena vida?" o "¿qué es una vida de éxito?" La pregunta ahora es: ¿cómo debo obrar?, es decir ¿cómo deben ser las conductas humanas? Se trata de una relación más próxima de lo que se entiende por ética actualmente. Se puede decir que en la actualidad existen dos grupos de pensamiento. El primero es el de las teorías consecuencialistas, que son relativistas, es decir presuponen una moral relativa; el segundo es de la deontología, que es la moral de los principios, es decir una moral absoluta.

En las teorías consecuencialistas, el valor moral de una acción existe porque es causa de las cosas que tienen lugar en el mundo, es consecuencia de las acciones de los individuos: si fueron buenas, obró bien, cuando fueron malas, obró mal. La buena conducta es la conducta dirigida a obtener buenos resultados o buenas consecuencias. El consecuencialismo se subdivide en dos grupos, el pragmático y el utilitarista. El pragmatismo parte de la pregunta: ¿cómo sé si he obrado bien o mal? Y la respuesta depende de la consecuencia de la acción: si la consecuencia es buena para el agente, ha obrado bien, si la consecuencia es mala, obraste mal. Obra bien quien consigue lo que quiere actuando, es la satisfacción del que actúa, es la coincidencia entre el fin pretendido y el resultado conseguido. Se puede decir que el nombre más representativo de este pensamiento es Nicolau Maquiavel.³¹²

El utilitarismo y el pragmatismo son pensamientos muy distintos. El pragmatismo propone una forma de pensamiento que no solo es diferente, sino que es incompatible con el utilitarismo, uno excluye al otro.³¹³ Para Barros Filho, el utilitarismo es una forma de pensar típicamente inglesa, que tiene como grandes exponentes nombres ingleses, como el jurista Jeremy Bentham y el filósofo John Stuart Mill. El pensamiento utilitarista está inscrito en el paradigma de la ética consecuencialista, de acuerdo con la cual obra bien aquel que provoca

³¹² Carlos Alexandre Marques, "A ética em Maquiavel e suas implicações na política.", *Revista Enciclopédia. Revista de Filosofia* 4 (2015): 16–25. p. 21.

³¹³ Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP*.

buenas consecuencias. Conseguir buenas consecuencias para el utilitarismo no significa que el individuo consiga lo que desea o que ha tenido éxito como agente, la buena consecuencia es cuando se provoca felicidad a un mayor número de individuos afectados por la acción realizada.³¹⁴ De esta forma, es siempre fuera del agente que se va a encontrar el principio fundador del valor moral utilitarista.³¹⁵ En vista de esto, el pragmatismo puede considerarse una filosofía moral egoísta, en la que el valor moral de una acción se dirige a la satisfacción del agente. A su vez, el utilitarismo puede ser considerado una filosofía moral altruista, en la que el valor moral de la acción del agente no está en su propia satisfacción, sino en la de los otros. Según Barros Filho, la moral utilitaria no está desligada de la naturaleza; Para Mill, lo más importante es la felicidad, entendida como aumento del placer y disminución del dolor, y, por tanto, la felicidad está ligada a la naturaleza, a las sensaciones, y no a la razón.

El tercer sentido de ética se encuentra en la deontología, siendo su mayor representante Immanuel Kant. La pregunta que nos hacemos continúa siendo: ¿cómo debo obrar? Para este pensamiento, obra bien quien obra siguiendo unos principios, la acción vale por el principio que la motiva y no por el resultado que causa, ya que no es posible controlar el resultado de las conductas, pero el principio que motiva la decisión de actuar. Se da valor a la conducta por sí misma con independencia del resultado que provoque. Para Kant, los hombres se vuelven iguales por ser todos racionales, dotados de libertad de elección por naturaleza, para decidir qué hacer con sus vidas. La igualdad procede de la libertad que se tiene para decidir qué hacer con la vida, y esto es posible porque ya no somos esclavos del cosmos aristotélico. Por tanto, hay un desapego de la naturaleza, que se refleja en la posibilidad soberana de deliberar contra el

³¹⁴ Como ejemplo, muchos filósofos utilizan el dilema moral del tren. Un tren atropellará a 5 personas que trabajan en la vía desprevénidas. Pero tienes la oportunidad de evitar la tragedia tirando de una palanca que lleva al tren a otra línea, donde solo atropellará a una persona. ¿Cambiarías el rumbo, salvando a 5 y matando a 1? Según el pensamiento moral del utilitarismo, el obrar correcto es aquel cuyo resultado produce felicidad para el mayor número de afectados, acceso en: 24 de febrero de 2022. <<https://super.abril.com.br/cultura/dilemas-morais-o-que-voce-faria/>>.

³¹⁵ Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP*.

deseo, es el triunfo de la razón sobre la pujante naturaleza humana,³¹⁶ es la soberanía de la capacidad deliberativa del hombre sobre sus propias inclinaciones.³¹⁷ El hombre actúa por deber en relación a la ley, y esto se traduce en imperativos, lo que el individuo debe respetar para obrar bien. La aplicación del Deber en una acción concreta es un imperativo, es decir, aplicable a través de imperativos.³¹⁸ De esta manera, según Kant, se debe obrar respetando la ley, siguiendo el imperativo categórico que funciona categóricamente para todos. "Obra sólo según aquella máxima por la cual puedas querer que al mismo tiempo se convierta en ley universal. De esta forma, convierte una acción en una ley universal, un principio a respetar."³¹⁹ Actualmente, lo que se entiende por ética encaja en una reflexión un poco diferente. Puede decirse que "la ética es la certeza de que una noción de razón común permite la mejora de la convivencia, la ética hoy, mucho más que una lista de lo bueno o lo malo, es una disposición abierta y permanente para la argumentación ininterrumpida sobre problemas virginales, no repetibles, que nos hay que afrontar cada segundo."³²⁰ Esta forma de entender la ética se aproxima a lo que Barros Filho considera como Ética de las Relaciones. Ésta, a su vez, reflexiona sobre un acuerdo en el cual todos los implicados en la convivencia son invitados a opinar sobre la forma en que les gustaría que se formularan las relaciones dentro del espacio de convivencia. Esta percepción se aproxima a la ética del discurso de Habermas, ya que

É necessário que em toda as argumentações eles partam pragmaticamente do pressuposto de que todos os indivíduos em questão podem participar em princípio, enquanto seres livres e iguais, numa procura cooperativa da verdade, na qual apenas pode interessar o imperativo do melhor argumento. O princípio da ética do discurso assenta neste facto pragmático-universal: apenas as

³¹⁶ Habermas, *Comentários à ética do discurso*. p. 23.

³¹⁷ Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP*.

³¹⁸ Habermas, *Comentários à ética do discurso*. p. 27.

³¹⁹ T.A.: "Cuáles son los instantes que se deben vivir, los que se viven según el deber, según la razón y en función del imperativo categórico que prevé la universalización del principio que rige su conducta. Distingue el deseo de la voluntad, y la vida que vale la pena vivir para Kant es la vida en la voluntad y no en el deseo.", in Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP*.

³²⁰ Barros Filho.

reglas morais que podem obter a anuência de todos os indivíduos em causa, na qualidade de participantes num discurso prático, podem reclamar validade.³²¹

En otras palabras, se puede decir que lo que actualmente se entiende por ética es una discusión que busca una respuesta lo más adecuada posible para la convivencia. Es decir, es el proceso, es la búsqueda, es la reflexión compartida, es el resultado de un esfuerzo colectivo para llegar a una conclusión sobre cómo convivir.³²²

3.2.1 Ética y conservación

Cuando se habla de ética en el campo de la conservación, todos los profesionales del área, así como otros profesionales que trabajan en museos, tienen como referencia los códigos éticos conocidos como códigos deontológicos o códigos de conducta.³²³ Los códigos éticos de las diversas instituciones que representan los agentes del ecosistema museo, presentan generalmente los principios que fundamentaron la creación de las mismas.

La conservadora estadounidense Barbara Appelbaum en *Conservation in the 21st Century: Will a 20th Century Code of Ethics Suffice?*, habla sobre el código ético del *American Institute for Conservation* que "describe en términos generales como debemos comportarnos. Los tópicos incluyen honestidad, respeto y comunicación."³²⁴ En *Reflection on conservation-*

³²¹ T.A.: "Es necesario que en toda argumentación se parta pragmáticamente del supuesto de que por principio todos los individuos en cuestión pueden participar, como seres libres e iguales, en una búsqueda cooperativa de la verdad, en la que sólo puede interesar el imperativo del mejor argumento. El principio de la ética del discurso se asienta sobre este hecho pragmático-universal: sólo las reglas morales que pueden obtener el asentimiento de todos los individuos involucrados, como participantes en un discurso práctico, pueden ser reivindicadas como válidas." Habermas, *Comentários à ética do discurso*. p. 151.

³²² Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP*.

³²³ Es posible encontrar varios códigos éticos de la profesión de conservador: American Institute for Conservation – AIC, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works – IIC, International Council of Museums – Committee for Conservation – ICOM-CC, Australian Institute for Conservation of Cultural Material – AICCM, Canadian Association for Conservation of Cultural Property and Canadian Association of Professional Conservators – CAC/CAPC, Institute of Conservation – ICON, European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations – E.C.C.O. En Brasil se agruparon varias asociaciones para crear un código ético basado en los utilizados en las instituciones de referencia, Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores – ABRACOR; Associação Brasileira de Encadernação e Restauo – ABER; Associação Catarinense – ACCR; Associação do Rio Grande do Sul – ACORRS; Associação Paulista – APCR.

³²⁴ T. A.: "It describes, in general terms, how we should behave. The topics include honesty, respect, and open communication." Barbara Appelbaum, "Conservation in the 21st Century: Will a 20th Century Code of Ethics

restoration practice today. A european perspective, de Stefan Belishki y Susan Corr, los autores señalan que "[estas] directrices son creadas para promover la autorregulación por los profesionales de la conservación, con base en la presunción de que los propios conservadores-restauradores son los que mejor saben práctica y su profesión."³²⁵ Asimismo, el código ético del *Australian Institute for Conservation of Cultural Material* declara en el inciso "Propósito" tener como objetivo: "Proporcionar a los miembros pautas para la práctica profesional que enfatizen en todo momento la protección y conservación del material cultural." En el apartado de "Conducta:" "La adhesión al Código Ético [...] es una cuestión de responsabilidad personal y profesional. El miembro del AICCM debe guiarse siempre por los objetivos contemplados en este documento [...]."³²⁶ A su vez, el código ético brasileño dice que "El presente código persigue establecer normas y principios que orienten al conservador-restaurador en el buen ejercicio de su profesión." Así, se puede apreciar cómo los códigos éticos, son generalmente documentos que contienen principios establecidos por un grupo de profesionales, cuyo fin u objetivo es orientar la forma de actuar de estos profesionales, es decir, indicar una conducta moral. En este sentido es una ética deontológica, es decir, una ética según la cual quien actúa conforme a esos principios obra bien, siendo valorada la acción con base al principio que la guía. Por lo tanto, cualquier acción que no respete los principios orientadores puede ser considerada una conducta inmoral.

Volviendo a Appelbaum, en su texto plantea la pregunta: ¿puede el código ético del siglo XX responder a los desafíos impuestos por el siglo XXI? A continuación, ella misma responde que sí, argumentado que, también puede ocurrir que algunos colegas puedan sentirse

Suffice?", en *Ethics & Critical Thinking in Conservation*, vol. 1 (Washington: American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, 2013), 1–10. p. 1.

³²⁵ T. A.: "These guidelines are created to promote self- regulation by the conservation professionals based on the presumption that conservator-restorers themselves know best their practice and their profession." Stefan Belishki e Susan Corr, "Reflection on Conservation-Restoration Practice Today. A European Perspective," *Protection of Haritage* 8 (2019): 15–28. p. 17.

³²⁶ "Code of Ethics and Code of Practice. Australian Institute for Conservation of Cultural Material" (Australian Institute for Conservation of Cultural Material - AICCM, 2002).

intimidados cuando tengan que realizar intervenciones consideradas asertivas, por no seguir estrictamente los principios establecidos en los códigos de conducta.³²⁷ La autora afirma que los principios del código son "fuertes" y actualizados, por lo que constituyen una guía orientadora a la hora de tomar decisiones sobre conservación. Appelbaum observa que "[antes] de todo, los códigos éticos son concebidos para ser documentos permanentes."³²⁸ Y después complementa:

Conservations ethics do not have to change in response to new treatment method or new media. As conservation has moved into new areas, it has become clear that our long-standing core values are not outdated. Strong central principles are, in fact, what enable us to deal confidently with change.³²⁹

La autora refuerza su consideración sobre el carácter inmutable los códigos de conducta, que atienden las necesidades de las mas diversas poéticas artísticas del mundo contemporáneo.

Another indication that what we have is just fine is that the AIC Ethics and Standards Committee has not been bombarded with requests for change. The brave conservators who work with videos and plastic and food and another odd stuff seem to find what they need to move ahead right there in AIC core documents.³³⁰

No obstante, este pasaje de Appelbaum es contestado por García Morales, cuando diferencia los significados de "clase" y de "miembro" en el universo del arte.

Un axioma de la *teoría de los tipos lógicos* dice que cualquier cosa que comprenda o abarque a todos los miembros de una *clase* (colección), no puede ser un *miembro* de la misma. Existe una discontinuidad entre una *clase* y sus *miembros*. La clase no puede ser miembro de sí misma y tampoco puede ser la clase uno de sus miembros porque el término utilizado para la clase está en un nivel de abstracción distinto – un *tipo lógico* distinto – del de los términos usados para los miembros. El *arte del software* no es un miembro de la clase *arte contemporáneo*. El *arte contemporáneo* no es un miembro de la clase *arte "tradicional"*. El *arte del software*, el *arte contemporáneo* y el *arte "tradicional"* son miembros de la clase *arte*, a secas. Ni el *arte "tradicional"*, ni el *arte contemporáneo*, ni el *arte del software* pueden constituir la clase *arte*, a secas, porque no pueden ser miembros de sí mismo. Los *miembros* tienen algún *atributo*

³²⁷ Appelbaum, "Conservation in the 21st Century: Will a 20th Century Code of Ethics Suffice?" p. 1.

³²⁸ "First of all, codes of ethics are designed to be permanent documents." Appelbaum. p. 2.

³²⁹ T.A.: "La ética de la conservación no tiene que cambiar en respuesta a nuevos métodos de tratamiento o nuevos medios de comunicación. A medida que la conservación se ha trasladado a nuevas áreas, ha quedado claro que nuestros valores fundamentales de larga data no están desactualizados. Los principios centrales son sólidos, de hecho, son los que nos permiten enfrentar con confianza los cambios." Appelbaum. p. 2.

³³⁰ T.A.: "Otro indicio de que el código actual funciona es que el Comité de Ética y Normas de AIC no ha sido bombardeado con peticiones de cambio. Los valientes conservadores que trabajan con videos, plásticos, alimentos y otros materiales no convencionales, parecen encontrar lo que necesitan en los documentos centrales del AIC." Appelbaum. p. 2

particular adjudicado incorrectamente a la clase que conduce, como es el caso, a un *error de tipificación lógica*. En ambos casos la diferencia es cuantitativa y cualitativa.³³¹

Cuando García Morales habla de error de tipificación lógica, cuestiona que Appelbaum se refiera a un tratamiento de las obras con base en un código único, tratando como si todos los objetos perteneciesen al mismo tipo. Las obras de vídeo para García Morales, pertenecen a una familia que puede ser denominada como *media art* o *new media art*, es decir, puede ser un vídeo analógico o un vídeo digital, no son lo mismo que un cuadro moderno y mucho menos una performance. En este sentido, una obra de vídeo instalación (analógica) como *Ão* de Tunga, no debería ser tratada conforme a principios deontológicos como: "El tratamiento de la propiedad cultural a través de una *intervención mínima* [...]" o "[...] bienes culturales, con *carácter y significado únicos* [...]" y "[...] todas las acciones de los miembros del AICCM deben estar regidas por un *respeto inquebrantable a la integridad física* [...]",³³² pues todos esos principios no atienden las necesidades impuestas por la identidad de la obra *Ão*. ¿Cómo aplicar el *principio de mínima intervención* en una obra en la que, cuando la película de 16mm se desgasta tiene que ser sustituida?, ¿cómo respetar la integridad física cuando componentes del proyector, bombillas y la película son cambiados? Es decir, tal vez la utilización, como base, de directrices de códigos deontológicos únicas para todos los objetos, en especial los de arte contemporáneo, pueda ser considerado un error de tipificación lógica.³³³

La propia Appelbaum reconoce:

³³¹ Lino García Morales, *Filosofía de la restauración. Después del fin de la restauración*. (Alemania: BoD - Book on Demand, 2020). p. 112.

³³² Se utilizó un código ético como ejemplo, ya que la mayoría de los códigos se basan unos en otros, siendo las diferencias pequeñas. Es por ello que se han seleccionado partes que son comunes a casi todos ellos. "Code of Ethics and Code of Practice. Australian Institute for Conservation of Cultural Material."

³³³ Otro enfoque oportuno se refiere a las teorías de la conservación y a la relación con uno de los pilares de las teorías y códigos éticos, que es el de tener en cuenta la reversibilidad de los tratamientos. "Todas las *teorías "tradicionales"* de la Restauración tienen como objeto de Restauración la *materia*. Las teorías "contemporáneas" de la Restauración deben tener en cuenta que la imagen puede ser material, inmaterial o híbrida por lo que, la *reversibilidad*, es una utopía. Las teorías de los "nuevos medios" de la Restauración deben tratar además con soportes híbridos. En este caso la reversibilidad es, simplemente, una falacia.", in Lino García Morales, *Teoría de la conservación evolutiva: Conservación y restauración del arte de los nuevos medios*, Edición: 1 (S.l.: Books on Demand, 2019). p. 56.

Another reason that ethics cannot be the ultimate guide to conservation is that many different treatment choices lie within the strictures of ethical codes. Some of them may produce better results than others for technical reasons. As the author of a rather long book on decision-making, I can attest to the fact that treatment choice is not primarily a matter of ethics, but of judging the large number of factors that come under the term "appropriateness."³³⁴

En otras palabras, la autora dice que la ética, en este caso los principios del código, no podrían ser la pauta a utilizar, debido a que algunas decisiones más acertadas caerían "dentro de las restricciones del código de ética." Por lo tanto, si existe la posibilidad de tener "principios" más adecuados, éstos deberían incluirse en los códigos. En otras palabras, parece ambiguo que, en un momento dado, para la autora, la ética sea el principio rector, y en otro, ya no satisfaga los intereses de quienes intervienen en la toma de decisiones. Este pasaje puede ser considerado como un indicio de que los códigos éticos no pueden abarcar las infinitas posibilidades que las decisiones de tratamiento requieren. Esto queda claro cuando Barros Filho dice que "la ética es un pensamiento que está por hacer y nunca quedará terminado porque en el momento en que piense que se completa enciclopédicamente todas posibles las conductas humanas, siempre aparecerá algo nuevo o que no se haya pensado."³³⁵

Algunos autores reflexionaron al respecto de esta dificultad, la de que los códigos éticos son documentos orientadores inconclusos, o que no atienden todas las necesidades que exige la práctica de la conservación. Belishki y Corr discurren sobre los códigos de conducta presentando sus virtudes como documento, sin embargo, en un determinado momento observan que incluso los documentos que demuestran eficacia y éxito, son objeto de críticas por parte de algunos autores, como Salvador Muñoz Viñas y Jonathan Ashley-Smith.

³³⁴ T.A.: "Otra razón por la que la ética no puede ser la guía definitiva para la conservación es que hay muchas opciones de tratamiento diferentes dentro de los postulados de los códigos éticos. Algunos de ellos pueden producir mejores resultados que otros por razones técnicas. Como autora de un libro bastante largo sobre la toma de decisiones, puedo dar fe del hecho de que la elección del tratamiento no es principalmente una cuestión de ética, sino de valorar una gran cantidad de factores que se incluyen bajo el término "adecuación."" Appelbaum, "Conservation in the 21st Century: Will a 20th Century Code of Ethics Suffice?"

³³⁵ "Un ejemplo: ¿se puede pensar en principios éticos para un contenido infantil apropiado en la televisión antes de que ésta existiera? Es decir, no era posible pensar en este fenómeno antes de que existiera. De este modo, el pensamiento se redefine constantemente para los acontecimientos que se imponen en la vida.", in Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP*.

Según Beleshki e Corr, Muñoz Viñas defiende una "ética adaptativa," y Ashley-Smith, una "ética a medida." De forma simplificada, el modelo de ética defendido por Muñoz Viñas encuentra respaldo en la ética utilitarista. Para el autor, los principios deontológicos son normas establecidas por agentes que piensan en la conservación para los objetos, pero para Muñoz Viñas los principios de la conservación deberían ser pensados para los sujetos, es decir, satisfacer el mayor número de afectados por la acción. Por ejemplo, el principio de mínima intervención, aplicado al tratamiento de una obra, sigue una conducta moral, sin embargo, tal principio puede no atender al deseo de las personas interesadas en la obra en cuestión.

Un ejemplo ilustrativo de este pasaje fue el tratamiento realizado por el autor de esta tesis descrito a continuación. Un cuadro al óleo sobre tela del artista Tomie Ohtake³³⁶ presentaba grietas en proceso de despegarse por toda la extensión de la obra. Lo más probable es que esto se deba a la utilización de un lienzo preparado industrialmente, inadecuado para los parámetros de conservación, así como para los procedimientos empleados por el artista. El cuadro en cuestión pertenece a una fase artística de Ohtake en la que solía pintar con la técnica magro sobre gordo,³³⁷ y el proveedor de lienzos las preparaba con un encolado de origen animal³³⁸ en una concentración alta, en exceso, y sin realizar adecuadamente el estiramiento del tejido, conforme a la orientación de los manuales de producción de lienzos. La obra se encontraba en la ciudad de Río de Janeiro, ciudad conocida por su excesivo calor y alta humedad. Generalmente, las residencias de los coleccionistas están equipadas con potentes

³³⁶ Tomie Ohtake (Kioto, 1913 - São Paulo, 2015). Pintora, grabadora, escultora. Llegó a Brasil en 1936, instalándose en São Paulo. En 1952, comienza a pintar con el artista Keisuke Sugano. Al año siguiente, se incorporó al Grupo Seibi. Tras un breve periodo de arte fugaz, la artista se definió por el abstraccionismo. A partir de los años 70, trabajó con serigrafía, litografía y grabado en metal. En sus obras aparecen formas orgánicas y la sugerencia de paisajes. En la década de 1980, comenzó a utilizar una gama cromática más intensa y contrastada. También se dedicó a la escultura, y realizó algunas para espacios públicos. En Brasilia recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura - Minc, en 1995. En 2000, se crea el Instituto Tomie Ohtake en São Paulo, acceso en: 08 de abril de 2022, <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4437/tomie-ohtake>>.

³³⁷ Una tinta magra es una tinta con poco aglutinante, y una tinta gorda es una tinta con bastante aglutinante.

³³⁸ Stephen Hackney, *On Canvas: Preserving the Structure of Paintings* (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2020). p. 163-165.

unidades de aire acondicionado, que no están diseñadas para mantener los parámetros de humedad adecuados para las pinturas. De esta forma, cuando los dueños de las obras encienden los aires acondicionados, la humedad del aire desciende drásticamente, provocando que el encolado del lienzo pierda humedad rápidamente y contraiga el soporte del mismo, así como las capas de pintura. Cuando los propietarios salen a realizar sus actividades de rutina, los equipos de aire acondicionado se apagan y produce un aumento inmediato de humedad en el aire, provocando que la tela se hinche, expandiéndose debido a la absorción de humedad por parte del lienzo. Este efecto de acordeón, potenciado por la inadecuada preparación del lienzo y por el estilo del artista, hizo que las grietas y el desprendimiento fueran extremos. Cuando la obra entró en tratamiento de conservación, se siguió el principio de conducta de mínima intervención. Se aplicó adhesivo para la fijación y luego se consolidó la capa de pintura mediante una tabla de succión y calor. Se sabía que por las condiciones ambientales y las características materiales y de estilo del artista, el tratamiento podría no ser suficiente para estabilizar la obra. Dos semanas después del tratamiento la obra volvió al taller, ya que se encontraba en las mismas condiciones que antes del tratamiento. En ese momento, se decidió seguir otro camino, ya que el elegido anteriormente fue insatisfactorio para el cliente, y para recuperar la confianza del mismo, el tratamiento ahora debía ser asertivo. Se optó entonces por la "máxima intervención"³³⁹ para garantizar que la obra fuese estabilizada y pudiese ser disfrutada adecuadamente en la casa del propietario. La obra fue desmontada del bastidor, aplanada y reentelada con una membrana de poliéster, para evitar que el soporte se moviera con las fluctuaciones de la humedad relativa del aire que afectaba principalmente el encolado. La obra fue montada de nuevo en su bastidor y devuelta al propietario. Hasta el momento presente,

³³⁹ En realidad, los conservadores no realizan tratamientos con máxima y mínima intervención. En el caso presentado, en el primer momento se optó por una intervención insuficiente, y en el segundo momento por una intervención adecuada, suficiente para que la obra se mantuviera estable frente a un ambiente hostil. Como ya se ha presentado en esta tesis, es muy difícil convencer a los coleccionistas de que deben tener un entorno propio, con un mínimo de condiciones para recibir las obras. Ante esta condición, los conservadores realizan tratamientos teniendo en cuenta los contextos en los que permanecerán las obras.

la obra se encuentra en un estado de conservación estable y el cliente y toda su familia están satisfechos con el cuadro en la pared de su casa.

De esta anécdota es posible inferir que el tratamiento realizado según el principio del código ético de mínima intervención produjo resultados insatisfactorios. Quizás sea por situaciones como esta que Appelbaum resalte que "no estamos destruyendo nuestra integridad profesional cuando tenemos en cuenta las necesidades del propietario."³⁴⁰ Es decir, parece ser pertinente tener en cuenta la voluntad del quien disfruta la obra. Por esa razón, creemos que la aportación de Muñoz Viñas en el sentido de orientar el tratamiento de conservación a los sujetos, provoca una distribución de responsabilidades que finalmente puede desembocar en decisiones mas democráticas y asertivas. Esto no quiere decir que todos los involucrados queden plenamente satisfechos con sus deseos, pero el conservador puede, con base en la información y necesidades expuestas por los interesados, conducir, a través de su *expertise*, un proceso que lleve a un *compromise* sobre el tratamiento a ejecutar, que agrade al mayor número de personas que tengan relación con la obra.³⁴¹ Esta es la idea de una ética adaptativa, una ética utilitarista, en la que la buena consecuencia es aquella que promueve la felicidad del mayor número de personas afectadas por la acción realizada, dando un sentido adecuado a la ética de la conservación, el de un acuerdo entre personas sobre la mejor manera de convivir con los objetos.³⁴² En otras palabras, los principios pueden ser aquellos que respondan a las demandas

³⁴⁰ "We are not destroying our professional integrity when we take the owner's needs into account." Appelbaum, "Conservation in the 21st Century: Will a 20th Century Code of Ethics Suffice?" p. 7.

³⁴¹ Un caso emblemático de tratamiento de conservación orientado a la satisfacción del mayor número de personas posible fue el tratamiento de conservación de la escultura del Rey Kamehameha en Hawai, realizado por el conservador estadounidense Glenn Wharton. El conservador orientó el tratamiento de la obra hacia los sujetos, pues en lugar de realizar un tratamiento basado en códigos deontológicos con base en el principio de intención del artista, Wharton invitó a la comunidad a participar en el proceso de decisión de conservación, que respetó toda una trayectoria cultural del uso de la escultura. El trabajo generó algunas críticas de los conservadores más conservacionistas, ya que Wharton optó por respetar lo que quería la comunidad que interactuaba con la obra, in Glenn Wharton, *The painted king: art, activism, and authenticity in Hawai'i* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012).

³⁴² "Cualquier individuo afectado por la alteración de un símbolo tiene no sólo derecho, sino sólo motivos y autoridad para hacer oír su opinión a respecto.", in Salvador Muñoz Viñas, *Teoría contemporánea de la Restauración* (Madrid: Editorial Síntesis, S. A., 2003). p. 162.

del mayor número de personas interesadas, que viven y mantienen una relación directa con la obra conservada.

A su vez Ashley-Smith en *A role for bespoke codes of ethics*, entiende que, en el intento de constituir una profesión reconocida, los códigos éticos enfatizan la unidad en vez de la diversidad. Ashley-Smith busca proponer una forma de documentar los diferentes posicionamientos locales en relación a las diferentes formas de decidir sobre tratamientos de conservación, visando preservar la diversidad de procedimientos. Propone una forma de documentar protocolos de tratamiento asertivo y crear, a partir de esta experiencia, "directrices/principios" a la medida de las distintas instituciones encargadas de conservar sus colecciones. Cuando comenta que "[parecía] que lo que era necesario era un método para estimular a las personas a pensar sobre la ética del tratamiento de los objetos [...]",³⁴³ el autor se dedica a reflexionar *sobre* el pensamiento ético para el tratamiento de los objetos y, de esta manera, conecta con un pasaje de Barros Filho, que estimula y aclara el principio fundador del pensamiento ético como algo por hacer.

Se a ética fosse a resposta certa, a ética não existiria. A ética é exatamente o oposto disso, ela não é a resposta certa, porque se houvesse uma resposta certa não haveria por que pensar *sobre*, e se não houvesse por que pensar *sobre* não haveria ética, porque a ética é o pensar *sobre*.³⁴⁴

Esta idea de directrices éticas universales, de principios genéricos en forma de tabla, establecidos en bases internacionales,³⁴⁵ pueden ser considerados como "principios estandarizados de la profesión de conservador, que son insuficientes o inadecuados para para

³⁴³ T.A.: "It seemed that what was required was a method to stimulate people to think about the ethics of object treatment [...]" Jonathan Ashley-Smith, "A Role for Bespoke Codes of Ethics.", en *ICOM-CC 18th Triennial Conference. Theory and History of Conservation (A role for bespoke codes of ethics.*, Copenhagen: ed. J. Bridgland, 2017), 1–8. p. 1.

³⁴⁴ T.A.: "Si la ética fuera la respuesta correcta, la ética no existiría. La ética es exactamente lo opuesto de eso, no es la respuesta correcta, porque si hubiera una respuesta correcta, no habría por qué pensar *sobre*, y si no hubiera por qué pensar *sobre*, no habría ética, porque la ética es pensar *sobre*." Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP*.

³⁴⁵ Debe tenerse en cuenta que cuando se dice "principios internacionales" se refiere a los europeos y estadounidenses, existe un desconocimiento de lo que otras culturas realizan en términos de cultura y conservación.

atender las necesidades [...]."³⁴⁶ Según el autor, "[habría] un beneficio mucho mayor si sus códigos personalizados, compilados de acuerdo a un formato adecuado, estuviesen a disposición inmediata para consulta y comparación."³⁴⁷

En la misma línea de pensamiento, Jane Henderson & Tanya Nakamoto, en *Dialogue in conservation decision-making*, postulan que "ningún valor es absoluto. Los objetos y sus valores cambian con el tiempo. Ellos tienen su propia historia y existen y cambian en su propio contexto social y geográfico."³⁴⁸ Y agregan que "[en] conservación, lo que puede estar bien para un cliente o curador, estará mal para otro, por lo tanto, creo que debemos abandonar los intentos de escribir códigos éticos y sustituirlos por códigos de buenas prácticas... Se trata de un sistema de reglas o regulaciones relativos al método de trabajo."³⁴⁹

Ashley-Smith parece haber llegado a la conclusión de que los códigos éticos actuales limitan la forma de pensar para alcanzar los tratamientos más adecuados para cada caso. Al igual que otros autores, se dio cuenta de la necesidad de que ampliar la discusión es un requisito para colocar al conservador en un lugar de reflexión sobre su propia práctica, liberándole del encasillamiento de normas preexistentes.³⁵⁰ Esto no quiere decir que los códigos éticos vigentes no tengan utilidad, algunos principios son básicos para todos aquellos que conviven y se relacionan con la actividad profesional, lo que podría llamarse una base común para todos los

³⁴⁶ Ashley-Smith. p. 3.

³⁴⁷ T.A.: "There would be far greater benefit if their bespoke codes, compiled to an agreed format, were readily available for consultation and comparison." Ashley-Smith. p. 6.

³⁴⁸ T.A.: "no value is absolute. Objects and their values change over time. They have their own history and exist and change in their own social and geo- graphical context." Jane Henderson y Tanya Nakamoto, "Dialogue in conservation decision-making", *Studies in Conservation* 61, n° sup2 (junio de 2016): 67–78, <<https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1183106>>. p. 68

³⁴⁹ T.A.: "In conservation, what may be right for one customer or curator will be wrong for another: thus, I believe that we should abandon attempts to write codes of ethics and instead construct codes of practice ... It is a system of rules or regulations relating to a method of working." Henderson e Nakamoto. p. 76

³⁵⁰ Según Barros Filho, "Los códigos éticos caducan, necesitan que se reflexione sobre ellos, de ser repensados, ser redefinidos.", in Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP*.

profesionales.³⁵¹ Lo que esta en cuestión es el principio orientador de la noción del sentido de ética que tenemos hoy. La reflexión que se propone es una tentativa de aproximarse a un pensamiento que se sitúa más allá de las normas absolutas desarrolladas por terceros y de carácter estandarizado, es una tentativa de moverse hacia un paradigma de pequeñas utopías. Si cada obra es un universo en sí misma, los principios morales para conducir su preservación deberían ser también personalizados. En este sentido, quizás un camino posible sería pensar los principios a partir de las propias obras y de los interesados, y no pensar principios para las obras. El ejercicio de reflexionar sobre la ética en la conservación ha contribuido significativamente a consolidar un marco teórico que pueda atender las diversas demandas del campo de la conservación. Por tanto, una vez que el agente disponga de ese capital específico en el campo de la conservación, dispondrá de más instrumentos para aplicar los conceptos de la ética en un intento de encontrar formas de acuerdo entre los agentes del ecosistema museo. Las diversas reflexiones desarrolladas por los autores presentados anteriormente, confirman la necesidad de pensar formas de mantener la reflexión viva, en continua transformación, ya que "*Si queremos que todo siga como está, necesitamos que todo cambie.*"³⁵²

Para terminar, y volviendo a *Dialogue in conservation decision-making*, los autores constatan que la idea de consultar a los *stakeholders* a propósito de los tratamientos de conservación esta arraigando cada vez mas en las situaciones en las que es necesario una toma de decisión, y ellos lo consideran una conducta ética.³⁵³ Para ellos, "[si bien] la necesidad de

³⁵¹ Creemos que muchos principios deontológicos son verdaderamente importantes para mantener una postura ética en las relaciones de trabajo en el campo de la conservación. Además, estos documentos son el primer paso para que los jóvenes profesionales al inicio de sus carreras puedan reflexionar sobre la ética y la forma de actuar en el campo de la conservación. Se trata de directrices establecidas y diseñadas para los conservadores que aún no están en condiciones de tener autonomía de pensamiento dada su reciente incorporación al mercado laboral.

³⁵² "Si queremos que todo siga como está, necesitamos que todo cambie." Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Citado por: García Morales, *Filosofía de la restauración. Después del fin de la restauración.* p. 5.

³⁵³ Henderson y Nakamoto, "Dialogue in conservation decision-making". p. 67.

consulta es explícita y casi universal, es menos claro quién se debe ser consultado³⁵⁴ y cómo se deben manejar los conflictos que surjan de la consulta."³⁵⁵ Lo que se pretende es cambiar el sentido de la idea de colaboración hasta ahora inscrita en los documentos presentados, con el fin de encontrar caminos asertivos. El término "consultar," utilizado comúnmente por varios autores, no es suficiente para indicar la búsqueda de vías de entendimiento entre los involucrados. La propuesta es cambiar el "término" consultar por "participar." No basta solo con estar informado sobre el deseo del otro, es necesario proponer que el otro participe para llegar a un acuerdo entre todos los interesados. Ahora bien, si la ética "es una discusión que busca una respuesta que sea lo más adecuada posible para la convivencia. [...] es el proceso, es la búsqueda, es la reflexión compartida," si la "ética es una disposición para discutir lo que no está sobre la mesa," y si "la ética es el arte de la convivencia, es el resultado de un esfuerzo colectivo para llegar a una conclusión sobre cómo se quiere convivir"³⁵⁶ – todo eso solo tiene sentido si se produce la participación de los interesados, en un espacio abierto de diálogo, para llegar a un acuerdo bajo la mediación y orientación del conservador.³⁵⁷

Es sobre este momento que se centra esta tesis, y es a este proceso que pretende hacer una contribución: la de entender la ética como un acuerdo entre los interesados, que crean sus

³⁵⁴ En relación a la conservación de arte contemporáneo, la conservadora Marta García Celma, del Museo M+ de Hong Kong, en el artículo "Supporting Decision-Making when Conserving Contemporary Art: A Model for Identification and Categorization of Stakeholders," hace una contribución significativa al tema planteado por Henderson y Nakamoto sobre lo difícil que es saber a quién se debe consultar, quiénes son los *stakeholders*. En su artículo, García Celma presenta un modelo de identificación y categorización de actores relevantes para la conservación y preservación del arte contemporáneo y trata de dar respuesta a preguntas como: ¿Quiénes son partes interesadas en el proceso de conservación? ¿Cuál debe ser su participación? ¿Cómo impactan en el proceso de conservación? ¿Quién debe identificarlos? ¿Como se puede hacer esto? en Marta García Celma, "Supporting Decision-Making when Conserving Contemporary Art: A Model for Identification and Categorization of Stakeholders", *Journal of the American Institute for Conservation* 60: 2-3, (octubre de 2021): 161–174, <<https://doi.org/10.1080/01971360.2021.1980695>>. p.161

³⁵⁵ T.A.: "Whilst the need to consult is both explicit and nearly universal, who to consult and how to manage any conflict arising from consultation is far less clear." Henderson y Nakamoto. p. 68.

³⁵⁶ Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP*.

³⁵⁷ Se trata de proponer el espacio público sugerido por Habermas, "Es un espacio de confrontación, pero cuyo objetivo final es el pacto, con miras al consenso, en términos de una deliberación colectiva sobre hacia dónde queremos ir." Barros Filho.

propios principios para ser seguidos y respetados por todos, siendo que cada trabajo de conservación puede generar sus propios principios éticos. Si consideramos que "cada caso es un caso," es posible afirmar que para cada caso se puede y se debe proponer un código ético, es decir, una norma de conducta pensada, debatida y consensuada para cada situación. La idea de que la ética "es una disposición abierta y permanente para la argumentación ininterrumpida sobre problemas virginales y no repetibles que debemos enfrentar cada segundo" refuerza el carácter cambiante de las relaciones y la conciencia de que para cada nueva relación serán necesarios nuevos argumentos, nuevos principios.

Y para responder a Henderson y Nakamoto, sobre "[es] menos claro definir quién debe ser consultado y cómo se deben manejar los conflictos que se originen en el proceso consulta," todos, en la medida de lo posible, deben ser "consultados," o mejor dicho, deben participar, y aquí la ética del discurso está intermediada por el conservador, que pasa de una posición periférica dentro del ecosistema del museo, a una posición central de gestor.

En definitiva, el conservador como gestor, poseedor de un capital simbólico híbrido, puede, a través de la transdisciplinariedad – en ese lugar intermedio –, conducir y orientar caminos de búsqueda de soluciones a los conflictos, soluciones que puedan ser consensuadas por todos los agentes involucrados en la dinámica de relaciones dentro del ecosistema museo, y teniendo como fin encontrar la mejor solución para la obra.

CAPÍTULO IV – CASOS DE ESTUDIO

Este capítulo tiene como objetivo elaborar casos de estudio que puedan contribuir en la justificación de la hipótesis de que un conservador como gestor es el agente que posee las prerrogativas necesarias para operar como interlocutor político³⁵⁸ en la interfaz de los diversos subsistemas del ecosistema museo. Se defiende aquí que el conservador es el agente que puede conducir los debates y opinar sobre los diversos aspectos relacionados a los objetos que dan identidad a la institución museo; de esta forma, el cambio de paradigma propuesto tiene lugar cuando el conservador se traslada de una posición periférica para un lugar en el centro de los debates dentro del campo, lugar a partir del cual puede contribuir orientando e intermediando las diversas demandas de los agentes. Al tratarse de una experiencia personal, en este capítulo el autor lo tratará en primera persona.

La ruta propuesta en esta tesis ha sido la de trazar un recorrido lineal, dentro del cual el Capítulo I estuvo dedicado a analizar los principales agentes que mantienen relaciones de trabajo circunscritas en el ecosistema museo; en el Capítulo II se investigó el problema relacional como algo inscrito en el contexto de los museos, se defendió la figura del conservador como agente poseedor de habilidades que lo cualifican como mediador en situaciones de conflicto entre los agentes, y se sugirieron estrategias para alcanzar el objetivo de legitimación del conservador como aquel que puede contribuir a la mejora de las relaciones entre los agentes, en beneficio de las obras; en el Capítulo III se buscaron formas de ofrecer una estructura de entendimiento a partir de otras estrategias, en la cual fue necesario problematizar algunos conceptos y principios éticos con los que los conservadores y los agentes del campo museo están acostumbrados a orientarse. De esta forma, el cambio de paradigma propuesto puede

³⁵⁸ Según el profesor Clóvis de Barros Filho, la política es el intento permanente de hacer posible una convivencia entre seres deseantes, es la gestión de deseos contradictorios, in Clóvis Barros Filho, *Curso de Ciência Política da Escola de Comunicação e Arte - ECA, Universidade de São Paulo - USP* (São Paulo: Dailymotion, 2017), <https://www.dailymotion.com/playlist/x4s01o>.

contribuir al equilibrio del ecosistema museo, en favor de todos los que allí comparten relaciones de trabajo, por el bien común.

En este Capítulo IV, para comprobar la hipótesis a partir de casos de estudio, se han seleccionado tres obras que plantean problemas diferentes; de esta manera, es posible evaluar el alcance y los resultados obtenidos con la estrategia del conservador como gestor. El primer caso de estudio propuesto es el de la instalación *Lezart*, el segundo la videoinstalación de *Ão*, ambos del artista brasileño Tunga (1956-2016) y, por último, el tercer caso de estudio es la obra *Superficie Modular n° 3*, de la artista brasileña Lygia Clark (1920-1988).

4.1 Tunga



Ilustración 15 - Tunga. Foto: Lucia Helena Zaremba.

Hablar de Tunga (Ilustración 15) es difícil, ya que su vasta producción artística abarca diversas formas y medios de expresarse poéticamente. Sin embargo, también es algo accesible, ya que sus obras poseen un alcance íntimo, estimulante para aquellos que las experimentan. Ya en mis primeras lecturas sobre Tunga me di cuenta del carácter ambiguo y misterioso del

personaje, nacido en Rio de Janeiro, pero registrado en la localidad de Palmares (Pernambuco), su madre tenía una hermana gemela,³⁵⁹ hechos que despertaron mi curiosidad y por medio de los cuales el artista nos deja con dudas sobre los hechos de su vida. Los relatos de la vida del artista son utilizados por el mismo para crear una "ficción" en relación a su propia historia, en un proceso que desarrolló a lo largo de toda su obra.³⁶⁰

Eu nasci em Palmares, Pernambuco, e ao mesmo tempo em que nasci no Rio de Janeiro, no mesmo dia e hora. [...] Retemos aos fatos de nossa vida a partir de uma idade terna, mas já longe daquela do nascimento. Então, acreditamos que nascemos em um lugar porque algum documento atesta, ou porque alguém te conta, ou porque você investiga por meio de fontes diversas. Eu fui investigar onde tinha nascido porque não me lembrava. E essa investigação me levou a testemunhos e documentos. Eu me deparei com documentos de nascimento em dois lugares diferentes na mesma hora, no mesmo momento: Palmares, em Pernambuco, e Rio de Janeiro. [...] Sabendo que, na minha primeira infância, a minha mãe e minha tia eram gêmeas idênticas, suspeitei que algum tipo de alteração genética tivesse se operado e eu tivesse, efetivamente, nascido em dois lugares e eles se juntaram depois. Acho que venho tentando exercer essa capacidade de me juntar depois, de juntar não só os Tungas que podem ter nascido separados, mas a pluralidade de sujeitos que constituem o meu sujeito.³⁶¹

Desde que fui invitado a colaborar como conservador investigador en el taller Agnut (que es la palabra "Tunga" leída de derecha a izquierda), que después se convirtió en el Instituto Tunga, tuve la grata oportunidad de conocer mas sobre la obra y vida del artista. Desde el primer momento quedé intrigado sobre cómo Tunga conseguía implicar de una forma tan intensa, fuerte, visceral, sensible y sensual. La ambigüedad a la que me refería, cuando me relacionaba con su obra, me pareció algo presente en el conjunto de su poética. Cuando me encontré con

³⁵⁹ Es de conocimiento público que las hermanas gemelas Léa y Maura (madre y tía de Tunga) fueron retratadas por el artista Alberto da Veiga Guignard en 1940, obra bajo el título *Léa y Maura* y que pertenece al acervo del Museo Nacional de Bellas Artes de Rio de Janeiro, acceso en: 30 de abril de 2022, <<https://br.pinterest.com/pin/96968198215399957/>>.

³⁶⁰ Tunga, Evandro Salles, et al., *Tunga: o rigor da distração/ Tunga: the rigour of distraction : Museu de Arte do Rio, junho a novembro, 2018/ June to November, 2018* (Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019).

³⁶¹ T. A.: "Nací en Palmares, Pernambuco, y al mismo tiempo nací en Río de Janeiro, el mismo día y a la misma hora. [...] Recordamos los hechos de nuestra vida desde una tierna edad, pero ya lejana del nacimiento. De esta forma, creemos que nacemos en un lugar porque algún documento lo atestigua, o porque alguien te lo dice, o porque investigas a través de diferentes fuentes. Yo fui a investigar donde había nacido porque no me acordaba. Y esa investigación me llevó a testigos y documentos. Y me encontré con documentos de nacimiento de dos lugares diferentes, a la misma hora y en el mismo momento: Palmares, en Pernambuco, y Rio de Janeiro. [...] Sabiendo que, en mi primera infancia, mi madre y mi tía eran gemelas idénticas, sospeché que se había producido algún tipo de alteración genética y que yo en realidad había nacido en dos lugares, y esos dos "yos" se juntaron después. Creo que he estado tratando de ejercitar esta capacidad de juntarme después, de juntar no sólo a los Tungas que pueden haber nacido separados, sino a la pluralidad de sujetos que componen mi sujeto." Tunga, Salles, et al.

las obras, percibí una especie de materialidad manipulada, como hacen los químicos o, mejor dicho, como me di cuenta después: como un alquimista (utilizando líquidos orgánicos, limaduras de hierro, vapores, humo, animales e insectos, sopas, maquillaje, gelatina, entre otros). En su obra existe la dureza y la maleabilidad de los materiales, el calor del fieltro y el frío de la piedra, el material esculpido (torneado) y moldeado (fundido), la fragilidad del vidrio y la resistencia del imán, lo vivo y lo muerto. Pude ver una obra que, bajo mi punto de vista, hace todo el tiempo una conexión con los dobles, con la simetría y el contraste: el ausente y el presente, la luz y la sombra, la materia y el vacío, lo translúcido y lo opaco.

Esse "duplo," em Tunga, não configura a oposição de dois elementos, mas o questionamento dos limites entre a realidade e a ficção, entre texto e imagem, entre real e virtual. A experiência dupla e interligada desses elementos é uma metáfora da relação de trânsito contínuo e influência mútua que duas instâncias aparentemente opostas poderiam ter.³⁶²

Cuando vi por primera vez el *Eixo Exógeno*, la sensación que tuve fue de experimentar un proceso de alquimia, de misterio, en el que de forma inesperada observé que la estructura de madera de la obra, con un cáliz de metal encima, ambos en forma de eje, en el lado opuesto representaba la silueta de una mujer, la cual podía verse de forma infinita, dada su forma circular sobre un eje (Ilustración 16).

Tuve la misma revelación cuando presencié la obra *Toro*, un objeto cuyo interior es un infinito, un círculo sin entrada ni salida, o, como decía Tunga, "¡es un acelerador de partículas!" (Ilustración 17).

³⁶² T. A.: "Esta "duplicidad," en Tunga, no configura la oposición de dos elementos, sino el cuestionamiento de los límites entre realidad y ficción, entre texto e imagen, entre real y virtual. La experiencia dual e interconectada de estos elementos es una metáfora de la relación de continuo tránsito e influencia mutua que pueden tener dos instancias aparentemente opuestas." Tunga, Isabella Rjeille, et al., *Tunga: o corpo em obras* (São Paulo, Brazil: MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2017). p. 26



Ilustración 16 - Eixo Exógeno, metal [acero/acero inoxidable inoxidable/cobre/latón], madera dura [ipê/cedro rosa/peroba/itaúba], aproximadamente 240 cm X 40cm. Foto: Catherine Lamper et al., Tunga (São Paulo, Brazil:CosacNaify). p. 162

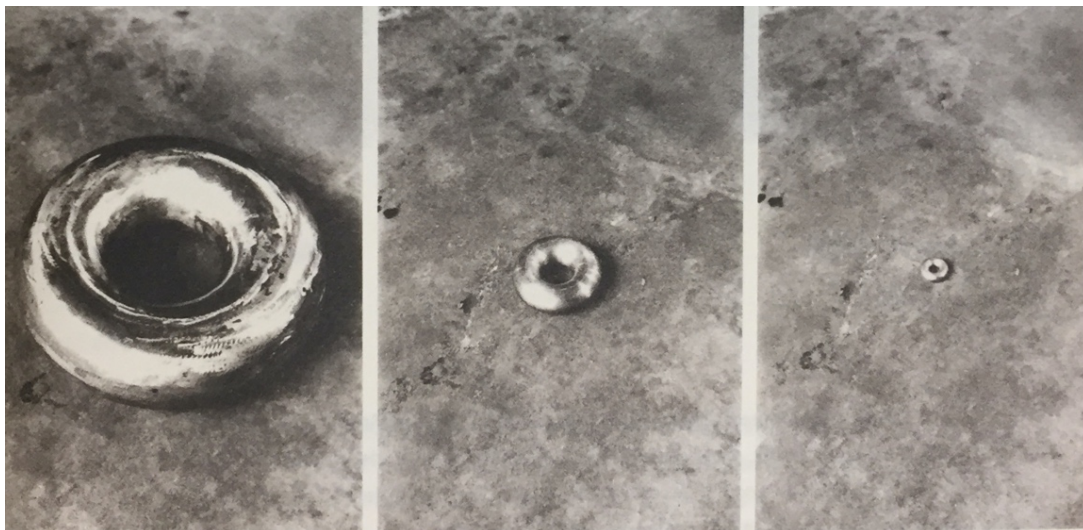


Ilustración 17 - Toro, hierro macizo Ø 30cm, Ø 10cm, Ø 3,333... .Foto: Wilton Montenegro

Este efecto de infinito también lo pude apreciar en la videoinstalación *Ão*, que es uno de los casos de estudio que se presenta más adelante, una película que representa un viaje por el interior de un túnel que nunca termina, que está en bucle, con una imagen que gira permanentemente en una dirección, como en *Toro*. El concepto de duplicidad se evidencia en

la referencia realizada por el artista al nombre del túnel, "*Dois Irmãos*" (Dos Hermanos), en el tipo de película en blanco y negro, en la música que acompaña la videoinstalación, *Night and Day*, de Frank Sinatra;³⁶³ en la representación de *Toro* en cada *frame* de la película, en la circulación de la película fuera del proyector, creando una forma circular que también nos remite a *Toro* (Ilustraciones 18, 19 y 20).

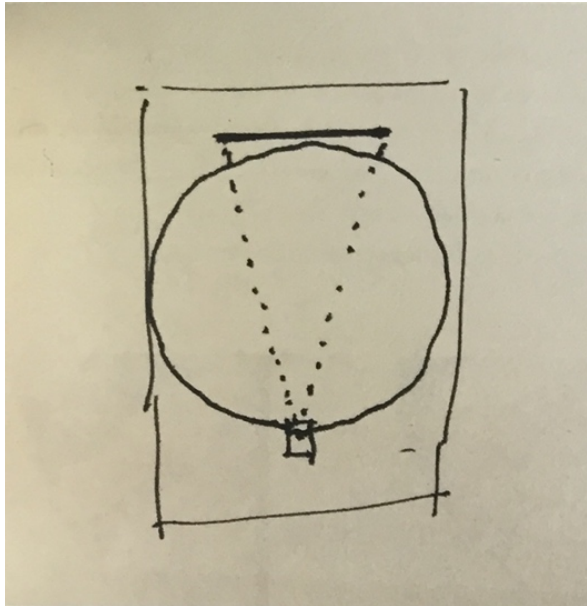


Ilustración 18. Dibujo del plano de montaje del Áo (a), Foto: Catherine Lamper et al., Tunga (São Paulo, Brazil:CosacNaify). p 181



Ilustración 19 - Detalle de la película Áo, Foto: Wilton Montenegro.

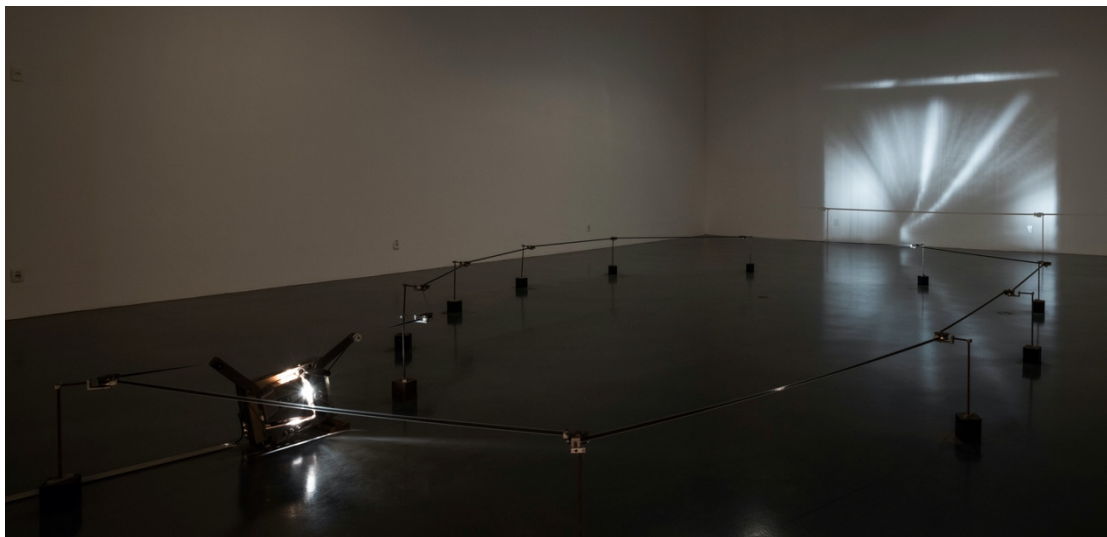


Ilustración 20 - Áo, 1981, Tunga. Videoinstalación en película de 16mm con banda sonora en repetición continua de parte de la canción *Night and Day*, de Frank Sinatra. INHOTIM. Foto: Daniel Mansur.

³⁶³ La música es editada para repetir siempre el fragmento cantado de *Night and day*.

Cuando entré en el espacio del Instituto Tunga (como si estuviese entrando en un tabernáculo, en algo especial, mágico), observé que había otras obras derivadas de *Toro*, como el *Manifiesto Oculito* (Ilustración 21), una radiografía con la forma de Toro en el cráneo de una persona, y en *Torus Enfumé* (Ilustración 22), obra efímera realizada que consiste en fumarse un puro, la acción performática de inhalar el humo y expulsarlo en anillos.



Ilustración 21 - Manifiesto Oculito 1983. Radiografía, 18 X 12 cm [captura de vídeo]. Foto: Arthur Omar

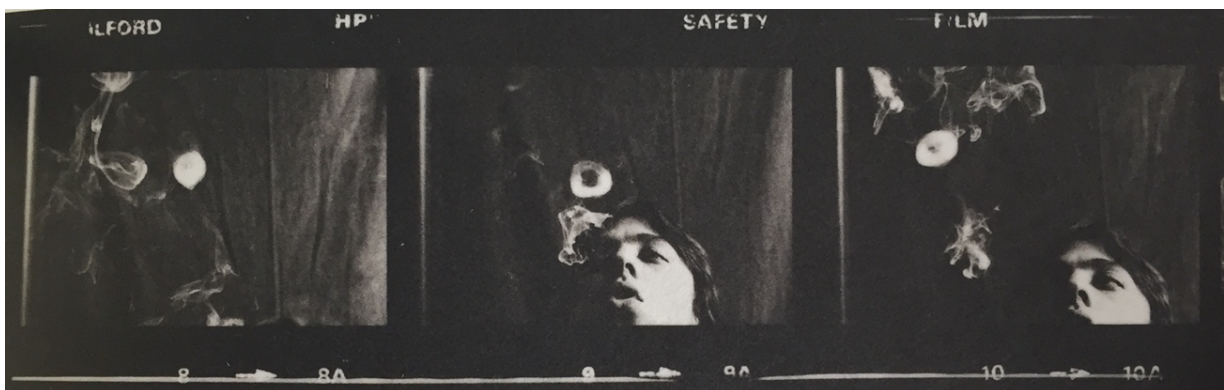


Ilustración 22 - Torus Enfumé 1983. Fotos del anillo de humo y de Tunga haciendo anillos de humo. Foto: Wilton Montenegro.

Otra obra que voy a presentar como caso de estudio es el de *Lezart*, para mi otra inmersión en la obra de Tunga, pues esa "instauración"³⁶⁴ absorbe algunas otras obras del artista, como la de *TaCaPe* y la de *Pintura Sedativa*, entre otras. En el libro *Tunga*, de Catherine Lampert, encontré un pasaje que me dio algo de consuelo cuando leí: "Un repertorio: de formas a las cuales se añaden otras formas, combinándose y oponiéndose unas a otras de forma dinámica. El resultado: un laberinto de posibilidades. Esos principios recorren toda la obra de

³⁶⁴ El concepto de "instauración," creado por Tunga, está explicado en la nota 366.

Tunga."³⁶⁵ Este juego de adivinanzas, de descubrimiento, de una obra componiendo o descomponiendo varias obras, da esa idea de laberinto, en el que el visitante puede adentrarse por cualquier lugar a través de cualquier obra, y se dará cuenta de que muchos caminos conducen a infinitas posibilidades de experiencias (Ilustraciones 23 y 24).

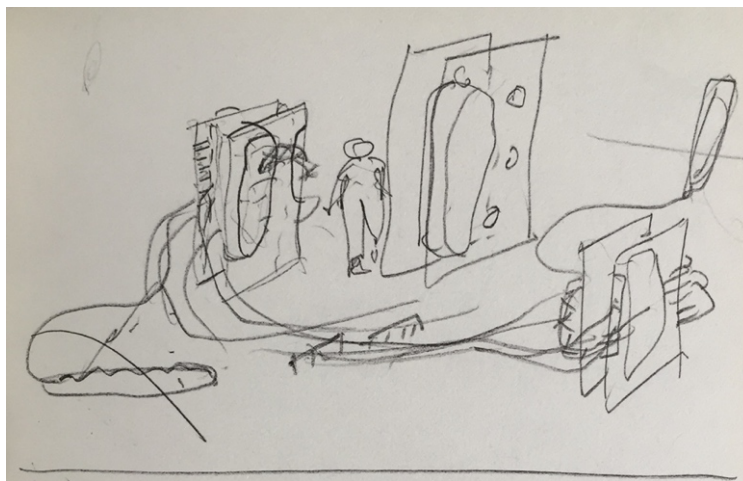


Ilustración 23 - Diseño del estudio de Lezart. Foto: Instituto Tunga.



Ilustración 24 - Lezart y Xifópagas entre Nós 1989, Instauración.
Foto: Gilles Hutchinson.

³⁶⁵ T.A.: "Um repertório: de formas às quais outras formas são acrescentadas, se combinando e se opondo umas às outras de maneira dinâmica. O resultado: um labirinto de possibilidades. Esses princípios percorrem toda a obra de Tunga." Catherine Lampert et al., *Tunga* (São Paulo, Brazil: CosacNaify, 2019). p. 119.

En *Lezart* encontramos el *TaCaPe*, (Ilustración 25) que inicialmente es una *Trança* (Ilustración 26 a, b, c), sobre la trenza de hierro, se aplican imanes hasta componer la forma de una maza (*tacape* en portugués). Es decir, para el "participante del juego" desprevenido, el no darse cuenta de que una obra nace de otra y que formará una tercera, y así sucesivamente, no se perturba la experiencia, sin embargo, cuanto más se sabe sobre las obras, mayor la capacidad del espectador de perderse en este fascinante laberinto.

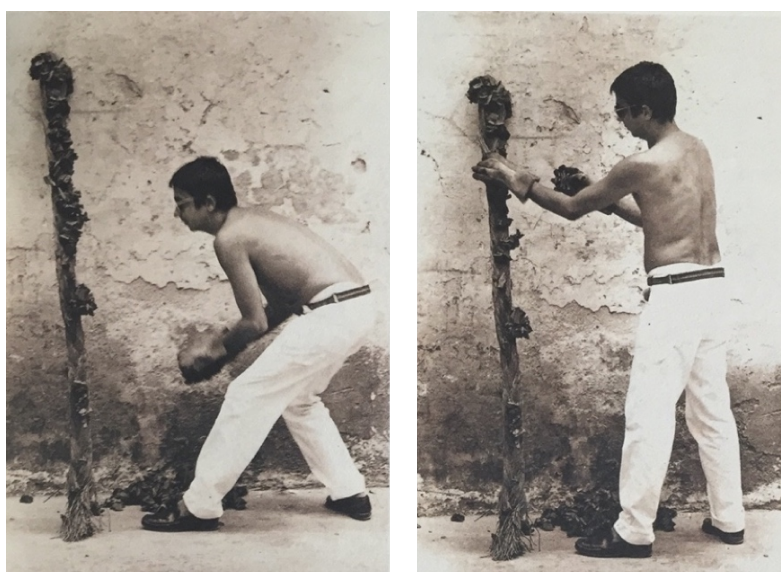


Ilustración 25 - TaCaPe 1986. Ferro trançado e ímãs. Foto: Wilton Montenegro.

Otra forma poética de Tunga que me encantó fue su capacidad de ofrecer la posibilidad de experimentar el erotismo³⁶⁶ en lo invisible. Puede parecer extraña la idea de experimentar lo invisible, pero eso es lo que se puede percibir en los *Portais*. La mención a un portal, algo que posibilita el paso entre espacios o entre mundos, la fuerza (invisible) que los imanes ejercen sobre las botellas de vidrio incrustadas en la pared magnética, el equilibrio inestable de las estructuras que dan soporte a un gran cristal, todo eso también conforma un objeto que posee cualidades especiales, espirituales. Y, en algunos casos, encontramos las limaduras de hierro que producen formas orientadas por fuerzas magnéticas, lo invisible que define las formas

³⁶⁶La idea de lo erótico aquí tiene que ver con el poder de la imaginación, es algo que insinúa lo que se ve, que no se da; cada individuo deposita su repertorio imaginativo a partir del dispositivo visual. Es algo opuesto a lo pornográfico, que es algo dado, explícito, que no posee la potencia de la imaginación.

visibles. Muchas obras tienen referencias a la mitología (*Semeando Sereias*) (Ilustración 27), a romance (*Afinidades Eletivas*), a la música y a documentales (*Encarnações Miméticas*), entre otros.



Ilustración 26 - Trança (a), 1983. Plomo, 1.120 x 17 x 9 cm. Foto: Gabi Carrera | A Vanguarda Viperina (b), 1985. Tres serpientes y éter sedante. Foto: Lucia Helena Zaremba | Trança Humana (c), 2001. Foto: Wilton Montenegro.

Tunga es un artista que navega usando diferentes medios y materiales, creando una simbología propia, inaugurando nuevas formas y conceptos, como las "instauraciones" para sus instalaciones performáticas.³⁶⁷ Tunga creó su iconografía personal, y toda su poética esta intrínsecamente vinculada al dibujo, como dice Paulo Venancio, "diríamos que es casi una obsesión por el diseño."³⁶⁸

³⁶⁷ En conversación con Fernando Sant'Anna, las *instauraciones* de Tunga son el momento en que las obras nacen. La estructura de la obra en forma de instalación, en el acto de la abertura, es complementada, es el acabado final, cuando una performance tiene lugar en la interacción con los objetos de la instalación. Después de la finalización de la performance, todos los residuos resultantes o que fueron manipulados por los que realizaron la performance, se queda como está (congelado), y vuelve a ser una instalación, pero ahora finalizada por el recuerdo de un acontecimiento, una *instauración*.

³⁶⁸ T.A.: "diríamos, quase obsessão pelo desenho." Retirado del texto de la exposición "*Tunga: Conjuncões Magnéticas*," realizada en el Itaú Cultural en São Paulo, diciembre de 2021 a abril de 2022.



Ilustración 27 - Semeando Sereias, 1987. Foto: Wilton Montenegro.

Durante mi estancia de investigación, tuve la oportunidad y la suerte de contar con la amistad y generosidad del artista Fernando Sant'Anna, asistente y colaborador de Tunga y todo su equipo, lo que me ayudó inmensamente al proporcionarme los hilos de Ariadna necesarios para que pudiese entrar de forma segura en ese laberinto de posibilidades.

4.2. *Lezart* (1989)



Ilustración 28 – *Lezart*, 1989. Cobre, hierro e imanes, limaduras de hierro, pintura sobre seda, 350 x 500 x 800 cm. Foto: Instituto Tunga.

Tunga produjo varias "ediciones y ejemplares" del *Lezart* (Ilustración 28), de diferentes dimensiones y materiales, y con diferentes posibilidades de inclusión de obras en su creación (Ilustración 29).



Ilustración 29 - *Lezart* 1989-2021. Acero, cobre e imán, 60 x 40 x 40 cm. Foto: Paulo Schlick (Acervo Instituto Tunga).

El *Lezart* propuesto para el análisis es el que pertenece a la Colección Diane y Bruce Halle, del Museo de Bellas Artes de Houston. "*Lezart* es una escultura de muchas esculturas [instalación], posee su propio cuerpo, muchos otros cuerpos, algunos bien conocidos y otros no tanto, es una pieza sinfónica. Entre ellos, los elementos que destacan son *TaCaPe*, *Trofêu*, *Xifópagas Capilares entre Nós*, *Trança* e *Pintura Sedativa*."³⁶⁹ (Ilustraciones 30 y 31)

³⁶⁹ Lampert et al., *Tunga*. p. 195.



Ilustración 30 - Troféu 1984. Latón, cobre y acero. Foto: Wilton Montenegro.



Ilustración 31 - Pintura Sedativa 1984. Seda pintada. Foto: Instituto Tunga.

En la instalación *Lezart* tres (o en ocasiones dos) estructuras verticales de cobre y hierro son conectadas por "hilos de cabello" incrustados en el peine y que proceden de la obra *Troféu*. La presencia de *Trança* se da a través de *TaCaPe*, que al salir de dentro de éste, se extiende convirtiéndose en *Troféu*, en un proceso de mutación entre las tres obras. En *Lezart* el *TaCaPe* es cortado por la estructura de cobre y hierro por donde pasan los hilos que penetran en el mismo, y salen en forma de trenza, que a su vez se convierten en las púas de los peines de *Troféu*. En el texto de Lampert, ella habla del *Lezart*:

[...] acreditando que as partes materiais exerciam uma energia agitada e inquieta, em que ondas abundantes de cabelo lustroso de fio metálico eram contidas entre os dentes de grandes pentes rígidos, enquanto pequenos lagartos de ferro se prendiam em montes peludos de limalha fosca, que aderiam em densas camadas às superfícies magnéticas de ferro.³⁷⁰

En las esquinas del espacio expositivo, en sentido diagonal, se encontraban las *Pinturas Sedativas*. El título de la obra, *Pintura Sedativa*, viene de una combinación de sentidos, y uno de ellos se da por el propio soporte de la pintura, que es realizada sobre seda. La idea es que ese material, colgado de las esquinas superiores, aluda a un velo por efecto de su caída. Otro valor semántico inherente a esta obra es la idea de que es una especie de radiografía de *Lezart*,

³⁷⁰ T. A.: [...] creyendo que las partes materiales ejercían una energía agitada e inquieta, donde las ondas abundantes de cabello lustroso de hilo metálico eran contenidas entre los dientes de grandes peines rígidos, mientras los pequeños lagartos de hierro se prendían en montes peludos de limadura mate, que se adherían en densas capas a las superficies magnéticas de hierro. Lampert et al. p. 21. Significado de Lagarto, Zoología. (*Suborden Lacertilia*) Género de reptiles terrestres pertenecientes al orden de los saurios. De diverso tamaño, sus especies tienen cabeza grande y ovalada, cola en forma de cono y un cuerpo casi cilíndrico, acceso en: 2 de mayo de 2022. <<https://es.wiktionary.org/wiki/lagarto>>.

de los elementos que se encuentran encubiertos, el *TaCaPe*, la *Trança* y los *Cabelos*.³⁷¹ Esto se debe al patrón, al ritmo de las pinceladas, que también se parece al campo magnético, similar al de un imán.³⁷² El punto neurálgico para la comprensión de esta obra es su intrínseca relación con una impresión, algo realizado en un único acto, "El resultado se asemeja a una gran impresión, o sello, o radiografía (...)." ³⁷³ (Ilustración 32).



Ilustración 32 - Pintura Sedativa 1984. Seda pintada. Foto: Catherine Lamper et al., Tunga (São Paulo, Brazil: CosacNaify). p 148.

³⁷¹ Lampert et al. p. 149.

³⁷² Lampert et al. p. 149.

³⁷³ Lampert et al. p. 149.

4.2.1 Caso de estudio de Pintura Sedativa (1984)



Ilustración 33 - Pintura Sedativa, 1988. Seda pintada, 128 x 230 cm. Foto: Instituto Tunga.

El caso de estudio sobre la obra de *Lezart* del Museo de Bellas Artes de Houston (Museum of Fine Arts, Houston – MFAH) se inicia en 2020, en plena pandemia de Covid-19, cuando la responsable por la gestión del acervo del Instituto Tunga, Clara Gerchman, me pidió que la ayudase a pensar en una solución para un problema que afectaba a *Pintura Sedativa* (Ilustración 33) del *Lezart* de Houston. Gerchman me informó que la curadora del MFAH, Mari Carmen Ramírez, entró en contacto con el Instituto Tunga comunicando que estaban finalizando un nuevo edificio, en el cual habría una sala permanente para exponer el *Lezart*. La curadora informó que tenía algunas dudas al respecto del montaje de la obra, y cuando fue a verificar las condiciones de la obra para el futuro montaje, se dio cuenta que la *Pintura Sedativa* presentaba un estado de conservación delicado y frágil. La obra presentaba pequeños desgastes y agujeros en las esquinas superiores, probablemente provocados por la forma en que Tunga montaba la obra con los imanes. Además, el soporte presentaba cierta fragilidad, y una de las características de la nueva sala era que habría una gran entrada de luz natural, lo que podría empeorar aún más el frágil estado de la obra. Mari Carmen era amiga de Tunga y conocía bien

su obra, razón por la cual le preguntó a Gerchman si era posible realizar una copia de la obra para exponerla, de manera que se preservase la "original."

En ese momento me preparaba para iniciar una estancia de investigación en el Instituto Tunga y en Inhotim. La propuesta era estudiar la obra de Tunga, que ofrecía diversas posibilidades para pensar en la conservación, así como en la exhibición y custodia, y buscar posibles casos de estudio que pudiesen contribuir para que pudiese poner a prueba mi hipótesis. En ese primer momento, cuando Gerchman me invitó a colaborar con ese trabajo, entendí que era la oportunidad para encontrar un primer caso de estudio en el que se pudiera aplicar la forma de trabajar del conservador como gestor. Al comienzo tuve una ardua pero también estimulante tarea, como fue estudiar la obra de Tunga, especialmente la *Pintura Sedativa* que componía la instalación del *Lezart*, seguida de largas conversaciones con Fernando Sant'Anna sobre la obra, sobre Tunga y Antônio.³⁷⁴ En conversaciones con Fernando Sant'Anna sobre la *Pintura Sedativa* me dijo que la idea de Tunga era hacer una cantidad mayor, pero que en aquel momento no era posible pensar en realizar una forma de impresión, y que la acción gestual en las pinceladas no era algo importante, sino la forma que había encontrado para realizar el efecto que pretendía.³⁷⁵

En un segundo momento se reunió al equipo del Instituto Tunga; estaban presentes en ese momento Fernando Sant'Anna (Director de Producción y asistente de Tunga), Clara Gerchman (Gestora del acervo), Antônio Mourão (Director Ejecutivo e hijo de Tunga), Ingrid Illner (Museóloga) y el autor de esta tesis dirigiendo la mesa de debates. Aproveché esa excelente oportunidad para verificar lo que preocupaba a Gerchman en relación a las posibles alternativas para solucionar el problema, como la realización de copias, le pregunté a Antônio

³⁷⁴ El nombre de Tunga es Antônio José de Barros Carvalho de Mello Mourão, artista y autor. Mi interés era conocer más sobre los dos.

³⁷⁵ En conversaciones con Fernando Sant'Anna durante mi estancia de investigación, dijo: "Las *Pinturas Sedativas* las hizo él [Tunga], pero se sabe que como era una época difícil económicamente, hizo que la obra fuera la opción."

Mourão, como hijo del artista y Director Ejecutivo del Instituto, como veía el la situación, a Ingrid Illner su posición como museóloga en términos de catalogación, y finalmente le pedí a Fernando, después de largas conversaciones con el sobre otras situaciones, sobre lo que Tunga pensaría al respecto de la situación presentada, y como él pensaba que se podía solucionar el problema. Clara Gerchman se preocupaba con cuestiones de índole jurídica. Ella no sabía si era posible realizar tal copia y, una vez que se determinara si era posible, si eso podría abrir un precedente peligroso. Mourão estaba abierto a la posibilidad, pero, al igual que Gerchman, mostró cierta preocupación. Ingrid Illner estaba un poco preocupada, ya que este tipo de procedimiento estaba más allá de su experiencia como museóloga. Y Fernando Sant'Anna se mostró más tranquilo, diciendo, como hizo en conversaciones anteriores conmigo, que creía que no era un problema hacer copias de *Pintura Sedativa*, ya que para Tunga "*se parecía a una gran impresión o versión sellada, o una radiografía.*" Mi papel en este debate fue tratar de informar a Clara Gerchman y Mourão sobre cuestiones conceptuales, como la realización de copias para exhibición, así como aclarar a Ingrid Illner sobre cómo podíamos proceder en términos de documentación para futuras copias que pudieran componer la obra en cuestión.

En un principio pensé que podríamos dar respuesta al problema de la copia utilizando los argumentos filosóficos de las cuatro causas aristotélicas, ya que un argumento similar se había utilizado en el tratamiento de conservación de la obra *Espaços Virtuais Canto 4*, de Cildo Meireles, que fue muy bien recibida por la Dirección del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, por el artista y por el curador Guy Brett, responsable en esa época de la exposición retrospectiva sobre Cildo Meireles en la Tate.³⁷⁶ Tal como se presenta en el Capítulo II, las causas aristotélicas son cuatro: "material; formal; eficiente y final. Para Aristóteles, si una cosa

³⁷⁶ Lo cierto es que en su momento no utilizamos los argumentos de las causas aristotélicas, ya que acababa de conocer ese concepto durante mi investigación doctoral, de la mano de mi director Lino García Morales. Sin embargo, lo realizado sirvió como parámetro en los procedimientos de conservación de la obra de Cildo Meireles donde se siguió a grandes rasgos - aunque inconscientemente - este principio de causalidad aristotélica.

tiene las mismas causas, esa cosa es la misma y no otra."³⁷⁷ Es decir, si fuera posible hacer copias siguiendo las cuatro causas, podríamos considerar que las copias representarían los originales. También podríamos reforzar el argumento afirmando que la realización de copias sería algo coherente, según el testimonio de Fernando Sant'Anna, y por la afirmación de que era una obra que "se parecía a una gran impresión o versión sellada, [...]," una vez que la impresión y la versión sellada son formas de producción de copias. Además, destacaríamos que la obra no tenía vínculo con la idea de fetiche, Tunga buscó distanciarse de la relación de vínculo material con lo que elaboró la obra.³⁷⁸ Fernando Sant'Anna cuenta que lo interesante para Tunga en el caso de las *Pinturas Sedativas* era la "duda," es decir aparecía la idea de "velo," de algo que él hace, pero que no se sabe exactamente como fue hecho. Tunga ofrecía a los otros el ejercicio de tener libertad para descubrir ellos mismos el velo. A partir de esta reunión, de esta mesa de debate en la que todos pudieron participar dando su opinión, presentando sus puntos de vista en relación a sus inseguridades, ya que la situación era algo inédito para el Instituto, fue posible encontrar un camino de entendimiento en el que pude guiar las colaboraciones y ofrecer una propuesta que ofrecía una propuesta fundada en principios acordados por todos.

³⁷⁷ "La *causa material* determina de qué está hecha una cosa; la *causa formal*, la disposición o forma de una cosa; la *causa eficiente*, cómo llega a existir una cosa; y la *causa final*, la función u objeto de una cosa.", in Lino García Morales, *Teoría de la Conservación Evolutiva: basada en ejemplos* (Alemania: Edición e impresión por BoD – Books on Demand, 2021). p. 30.

³⁷⁸ Conversaciones con Fernando Sant'Anna.



Ilustración 34 - Imagen captada en la reunión entre Instituto Tunga y MFAH. Foto del autor.

Después de diseñar una propuesta, Clara Gerchman, Mourão y este autor, en representación del Instituto Tunga, se reunieron con el equipo del museo de Houston, en la que participaron Mari Carmen Ramírez (Curadora de Arte Latinoamericano), Verónica Sesana (Asistente de Curaduría), Rachel Mohl (Asistente de Curaduría), Per Knutås (Jefe de Conservación), Ingrid Seyb³⁷⁹ (Conservadora Asociada) y Jane Gillies (Conservadora) (Ilustración 34).

La reunión fue abierta por la curadora, quien explicó brevemente su propuesta para posibilitar la realización de copias para exposición. Todos estaban de acuerdo con esta posibilidad, el equipo del Instituto Tunga expusimos nuestro entendimiento de la propuesta de hacer copias y el personal de Museo de Houston también hizo sus consideraciones. A partir de ahí, la curadora presentó a la conservadora Ingrid Seyb como especialista en conservación de objetos textiles, que sería la responsable de la obra, lo que nos dio cierta tranquilidad ya que

³⁷⁹ Tuve la oportunidad de conocer a Ingrid Seyb en 2018 durante el Simposio *It's about time! Building a new discipline: Time based media art conservation*, en la New York University. En aquella ocasión hablamos sobre la obra de Abraham Palatnik de la colección del MFAH. Conocí Per Knutås en 2019, en el *Conserving Canvas Symposium*, en la Yale University. La posibilidad de haber conocido previamente a los conservadores del MFAH contribuyó para que el debate fuese fluido y facilitó el acuerdo.

era una profesional que podía ofrecer muchas posibilidades y opciones para la propuesta. La primera sugerencia acatada por todos, fue la de realizar una fotografía de alta fidelidad del color, para que se pudiese posteriormente imprimir la imagen en un tejido que tuviese las mismas características que la seda.³⁸⁰ A partir de ese momento, Seyb condujo la reunión, explicando como ella sería la encargada de acompañar la producción de las copias, sería ella quien realizaría tales procedimientos. Nos informó que conocía empresas de los Estados Unidos que podrían realizar las impresiones con gran calidad y fidelidad de color. También nos informó que había realizado una investigación que concluía que no era posible realizar la impresión en un tejido de seda, y que el tejido alternativo sugerido poseía todas las características de la seda. Esta parte no sería un problema para nosotros, ya que, de conformidad con el principio de causa material si la tela tiene las mismas características que la seda, como transparencia, suavidad, ajuste, entre otras, estaría respetando esta causa.

Hasta ese momento, todos estaban siguiendo los argumentos de Seyb y mostrándose de acuerdo a lo propuesto por el equipo del MFAH, hasta que Clara Gerchman pidió la palabra y preguntó cómo se realizaría el control de la cantidad de impresiones.³⁸¹ En otras palabras, como

³⁸⁰ Todos los grandes museos tienen un departamento de fotografía. Comenté este hecho a mis compañeros del Instituto Tunga, para que tuvieran una mejor percepción de lo que se estaba presentando como procedimiento, para que tuvieran la seguridad de que la foto tendría fidelidad de color necesaria.

³⁸¹ Clara Gerchman también es Directora Ejecutiva del Instituto Rubens Gerchman y ha sufrido con la venta de copias no autorizadas de la obra de su padre, también artista. Muchas de las copias no autorizadas tienen origen en antiguos fabricantes de obras seriadas contratados por su padre. Una obra muy conocida titulada "*Black and White*" fue comprada en una subasta y el comprador solicitó al Instituto un certificado de autenticidad. El problema es que esa era una obra única, no seriada, y estaba en el acervo del Instituto Rubens Gerchman, es decir que el comprador se presentó con una copia no autorizada. La obra que se subastó tenía una capa de pintura muy reciente, lo que no es raro, ya que muchas de estas obras acaban sufriendo con el paso del tiempo y, al ser elaboradas en procedimientos industriales, es habitual que sean repintadas. Pero la obra tenía retoques de "restauración" muy evidentes y de baja calidad, estrategia conocida por los falsificadores para que parezca que la pieza es antigua y había sido restaurada hace mucho tiempo. Otra evidencia era que la obra tenía una placa de metal con la firma del artista. Esta placa era compatible con otras obras que el artista encargaba a empresas dedicadas a la elaboración de estos productos, el problema era que Gerchman comenzó a utilizar estas placas como firma en obras seriadas diez o doce años después de la creación de la obra "*Black and White*." ¿Cómo podría la placa de una serie producida diez años después en una obra anterior a ese tiempo? Además de que ya sabíamos que solo existía una obra "*Black and White*." Esto demuestra que los fabricantes de piezas o de obras enteras que trabajaban para los artistas a veces no tenían una postura ética, y esa era la preocupación de Clara Gerchman con respecto a la producción de *Pintura Sedativa* que en aquel momento formaba parte de la instalación *Lezart*, pero que era una obra independiente que podía ser comercializada fácilmente en el mercado del arte.

el Instituto Tunga sabría en qué momento el museo iría a producir más copias para reemplazar a las antiguas, porque en algún momento la copia expuesta también se vería afectada por la degradación natural y sería necesario hacer nuevas copias para reemplazar las antiguas. Ese control, sobre qué hacer con las copias antiguas y sobre cuando se realizarían nuevas copias, preocupaba a Gerchman. Sugerí a Clara Gerchman que el museo hiciese una propuesta y que nosotros desde el Instituto Tunga pensaríamos en una forma de control. Finalmente, el procedimiento de realización de copias fue aceptado por todos los participantes, lo que me sorprendió, ya que mostraba que todos en la mesa estábamos en la misma sintonía.

Meses después, el equipo del Instituto Tunga participamos en una reunión con el equipo del Museo y fuimos informados de las dificultades que estaba teniendo la conservadora para conseguir un resultado fidedigno en la copia (Ilustración 35).



Ilustración 35 - Detalle de los ejemplares de muestra de copia de la Pintura Sedativa en proceso. Encima una muestra fuera del patrón deseado, y debajo la copia con fidelidad de color. Foto: Ingrid Seyb.

Ella nos enviaba constantemente imágenes de los resultados y poco a poco fue encontrando el resultado deseado por todos. Sin embargo, Clara Gerchman estaba un poco preocupada, ya que se estaban produciendo múltiples copias de la obra, aunque no coincidiesen con la obra "original." Yo le argumenté que los museos son instituciones sólidas y que tienen una responsabilidad social, que son lugares donde todos los trámites son controlados y protegidos, de ahí su reconocimiento por parte del Estado y por toda la sociedad. En todo caso, si sería adecuado realizar una especie de dossier de seguimiento del procedimiento realizado, que incluyera un registro de todo el proceso hasta alcanzar un resultado satisfactorio, ya que sería difícil mantener el control por parte de las imprentas. Este dossier sería un documento que documentaría cómo se llevó a cabo el trabajo, mostrando las dificultades y soluciones encontradas por la conservadora del MFAH y los técnicos de impresión. La sugerencia realizada fue la hacer una numeración del número de copia/número total de copias, como por ejemplo 1/24, 2/24 ... 24/24. Pensando en este escenario, desde el Instituto elaboramos una documentación que pudiese ser seguida por el MFAH, para que hubiese un control de ambas partes, en una forma de documentar cada nueva copia, y que solo estas dos instituciones tendrían las instrucciones sobre cómo producir ese registro. La propuesta del dossier y un documento formal entre ambas instituciones hasta el momento presente no está concretada, ambas instituciones están en conversaciones con el objetivo de definir el formato más adecuado. Sin embargo, tras todos estos eventos relacionados con la superación de cuestiones éticas y técnicas, el MFAH presenta actualmente la obra de *Lezart* en la nueva sala de exposiciones, en condiciones aptas para su exposición junto a las *Pinturas Sedativas* en un estado de conservación acorde con el conjunto de la instalación (Ilustración 36).



Ilustración 36 – Dos puntos de vista de la obra Lezart, Museu de Belas Artes de Houston. Foto: Adriano Pedrosa.

4.3 *Ão* (1980-1981)

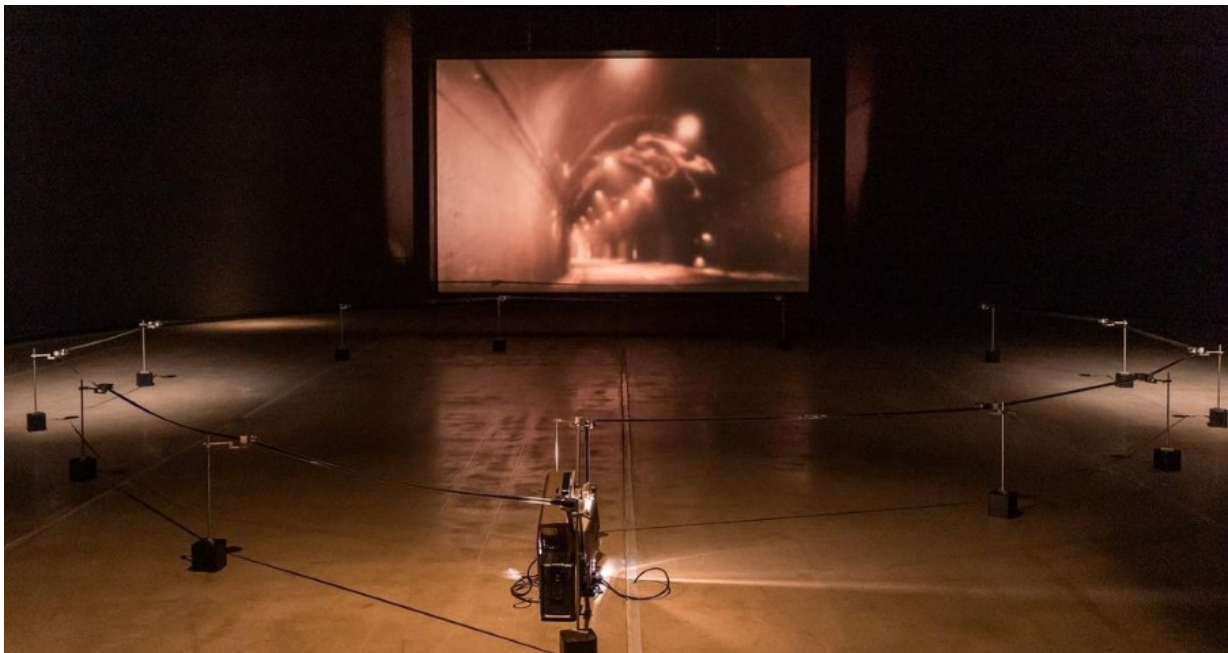


Ilustración 37 - *Ão*1981, Exposición "Tunga: Conjunções Magnéticas," realizada en Itaú Cultural y Instituto Tomie Ohtake en São Paulo, de diciembre de 2021 a abril de 2022. Foto: Paulo Schlick (Acervo Instituto Tunga).

La videoinstalación *Ão* (Ilustración 37) está compuesta por un proyector de 16mm, 20 metros de fotogramas, 14 rodillos por donde pasa la película, varias objetivas (dependiendo de la distancia entre el proyector y la pared se elige la mas adecuada, posibilitando la exhibición

en diferentes espacios). *Presstape Movie Splicer* (para pegar los fotogramas en el montaje y posteriormente cuando se rompan) y la banda sonora (Ilustración 38 y 39).



Ilustración 38 - Rodillos que componen la instalación (a) y detalle de funcionamiento (b). Fotos del autor.



Ilustración 39 - Presstape Movie Splicer (a), y lentes de cámara (b). Fotos del autor.

De acuerdo con el manual de montaje del Instituto Tunga, para facilitar la exhibición de la obra *Ño* el audio puede ser grabado digitalmente, con las debidas repeticiones en bucle, generando un archivo equivalente al tiempo diario de exposición. Por ejemplo, si la exposición funciona de 10h a las 17h, serían 7 horas de audio continuo. La sala de exhibición debe tener una luz de servicio que pueda ser activada en cualquier momento en caso de mantenimiento, incluso durante la exhibición pública. La sala de exposición debe estar a oscuras durante la proyección. La pantalla debe estar ubicada en la pared frontal a la entrada del público. La entrada de visitantes deberá contar con un paso intermedio para evitar la entrada de luz exterior a la sala cuando el público entra y sale. Por lo general, los visitantes se "dispersan," apoyándose

en las tres paredes de la sala de exposición: la pared opuesta a la proyección y las otras dos paredes laterales. Asimismo, la circulación de personas tiende a respetar la forma circular de la instalación. Los visitantes suelen caminar dando la vuelta completa a la obra, incluso pasando por delante de la proyección. Sin embargo, no es raro que los visitantes al entrar en la sala no se fijen en los objetos que componen la instalación situada en suelo, quizás por un efecto óptico reactivo al contraste entre la iluminación del exterior de la sala y la oscuridad del interior. Puede ser porque la proyección puede llamar más la atención que los elementos del suelo y la persona puede distraerse al caminar (y esta situación a veces provoca algún tipo de accidente como rotura de la película o la desorganización de las posiciones de los rodillos). El visitante entrando de frente a la proyección y proyectando su propia "sombra" es parte de la experiencia, que mezcla sensaciones circulares a través de varios recorridos de proyección (Ilustración 40).

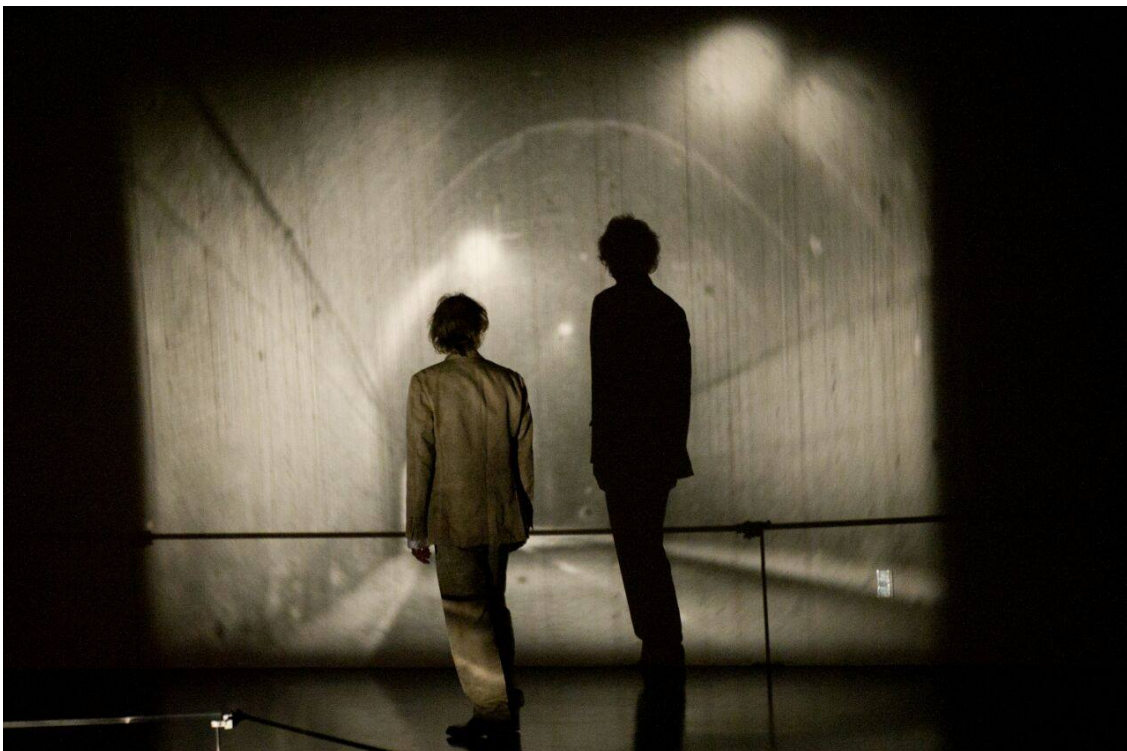


Ilustración 40 - Imagen de Tunga proyectando una sombra en la proyección. Foto: Instituto Inhotim.

Por todo ello y por la fragilidad de los elementos del suelo, es importante que la sala de exposición esté siempre bajo supervisión. El personal de sala (o mediador cultura) puede estar en la entrada de la sala, advirtiendo para tener cuidado al caminar en la oscuridad, y

ocasionalmente entrando en la misma para comprobar que el sistema funciona correctamente. Cuando la película se rompe, ya sea por desgaste natural o por accidente, la proyección se detiene y es necesario realizar ajustes lo antes posible. La luz de servicio debe estar encendida en ese momento retirar al público de la sala para realizar la reparación del desajuste y la reorganización de la película en el sistema de proyección. El personal de sala debe estar capacitado para, en caso de que sea necesario, cambiar o ajustar la película y reposicionar los soportes (rodillos externos) para mantener los fotogramas suficientemente estirados y en funcionamiento. La dimensión mínima necesaria para la sala de exposición es de 9 x 8 m², podemos prever un pasillo de unos 1,5 a 2 metros de ancho entre las paredes y los soportes (rollos de la obra), dado el tamaño de la instalación, que tiene medidas un poco flexibles, puede alcanzar de 4,5 a 6 metros de diámetro.³⁸²

Como ya fue presentado en este capítulo, la obra *Ão* tiene relación directa con la obra *Toro*, concretamente por medio de las relaciones con el infinito y la duplicidad. El infinito en *Toro* a causa del vídeo que representa un recorrido dentro de un túnel, recorrido que nunca acaba, no tiene fin. El concepto de duplicidad por su parte aparece en el nombre del túnel en el cual fue grabada la película, túnel "*Dois Irmãos*," (Dos Hermanos en español), en el tipo de película en blanco y negro, en la música que acompaña la videoinstalación, "*Night and Day*," en la representación del *Toro* en cada frame de la película, y en la circulación de la película fuera del proyector creando una forma circular.

En 2012, el Instituto Inhotim creó un pabellón para albergar una gran cantidad de obras de Tunga que fue diseñado junto con el artista. La arquitectura del pabellón, también conocido como Galería Psicoactiva, está influenciada por el estilo arquitectónico del taller de Tunga (*Pensatorium*) ubicado en el barrio Barra da Tijuca de Río de Janeiro. Un detalle importante relacionado con *Ão*, es que la obra se ubica en el centro e inferior de la base de la galería. Y eso

³⁸² Información ofrecida por el Instituto Tunga.

fue algo pensado por el propio Tunga. El *Ão* es el centro generador de energía que se dispersa por toda la galería, funcionando ininterrumpidamente, generando movimiento a través de la película que circula como un "acelerador de partículas;" y la presencia del sonido de *Night and Days* ocupando y reverberando por toda la galería, confieren a esta obra una importancia creativa e impulsora.

Desde 2017 vengo acompañando los montajes de la obra *Ão* y tuve la oportunidad de documentarme y hacer un entrenamiento sobre el montaje de la misma, cuando fue expuesta en la exposición "Iluminados," en el SESC de Belenzinho, en São Paulo. Con la experiencia del montaje de la obra me di cuenta de que, por tratarse de un medio analógico, muchos de los problemas referentes a la reposición del material ya existían desde 2017. En 2018, antes de iniciar esta investigación de doctorado, fui al Instituto Inhotim para estudiar su versión de la obra. Es importante señalar que la obra *Ão* es una edición en tres versiones: una pertenece al Instituto Tunga, la segunda al Instituto Inhotim, y la tercera al MoMA de Nueva York. En 2018 tuve la oportunidad estar con la conservadora jefe del laboratorio de conservación de *Time Based Media* del MoMA, Kate Lewis, que me comentó que la versión del MoMA no funcionaba y que ella desconocía el motivo. Figuraba inicialmente en el proyecto de esta investigación realizar una estancia de investigación en las instituciones que poseían versiones del *Ão*, de manera que fuera posible hacer comparaciones en cuanto al estado de conservación de las diferentes versiones de la obra, como se procedía al montaje de la misma de acuerdo a las particularidades de cada espacio expositivo, y sobre cuáles eran los problemas y demandas que afectaban a los propietarios de las obras. Con la llegada de la pandemia de Covid-19 no fue posible realizar esta tarea en su totalidad, ya que no me fue posible viajar a Nueva York para realizar una estancia de investigación. De esta forma, me centré en las otras dos instituciones que me fue posible visitar, sumando estas experiencias a la de montaje de la obra en el SESC

Belenzinho, en 2017, y en el Instituto Tomie Ohtake, en São Paulo en 2021 el con motivo de la exposición de *Tunga: conjunções magnéticas*.

El gran problema que afecta a la obra *Ão* es, sin ningún género de dudas, es la obsolescencia de la tecnología de proyección, ya sea del propio proyector (que no se fabrica más), la dificultad para encontrar piezas de repuesto, o la de conseguir asistencia técnica para estos equipos, ya que ni existen laboratorios de fotogramas en Brasil para hacer las copias. Por la experiencia adquirida en las dos instituciones estudiadas y las exposiciones de 2017 y 2021, sabemos que una película nueva usada en una exposición, se agota (se gasta hasta el punto de imposibilitar la lectura de la imagen proyectada) en unos 2 o 3 meses, y durante ese tiempo se rompe una media de 3 veces al mes. La dificultad de conseguir hacer las copias preocupa a los gestores de las instituciones ya que pone en riesgo la viabilidad de la exposición de la obra. Las dos instituciones, cuando necesitan copias, tienen que recurrir a un laboratorio en Los Ángeles en los Estados Unidos; lo que aumenta el coste, el tiempo y la incertidumbre sobre si en el futuro seguirá existiendo la posibilidad de hacer copias con los laboratorios que aún existen.³⁸³

Después del trabajo de investigación sobre la obra *Ão*, durante la estancia de investigación en los dos institutos, a partir de las entrevistas realizadas a los profesionales que trabajaron con *Tunga*, con la ayuda de Fernando Sant'Anna y todo el equipo del Instituto *Tunga*, realicé el trabajo de coordinación y orientación de una propuesta para la futura conservación de la obra *Ão*. La idea era pensar una propuesta asumiendo que no hubiera más material de reposición y asistencia técnica especializada, y que debería existir alguna alternativa a este hecho, y por eso es importante que desde el principio se piense en una propuesta que sea viable, desde el punto de vista económico, logístico, técnico y ético.

³⁸³ Un dato que conocí durante el montaje del *Ão* en el Instituto Tomie Ohtake conversando con colegas del ramo del cine de Sao Paulo, fue que algunos profesionales del área del cine estaban planeando montar un laboratorio para revelación y copia de películas.

Para esa tarea recurrí a la propuesta desarrollada en esta tesis de actuar en calidad de conservador como gestor. Propuse a las instituciones la realización de reuniones en las que participaran los agentes involucrados, para colaborar en la elaboración de una propuesta que fuese satisfactoria para todos ellos. El montaje de la exposición *Tunga: conjunções magnéticas* me proporcionó la oportunidad de invitar a uno de mis directores de tesis, que es especialista en el área de conservación de obras de arte de nuevos medios artísticos, a acompañar el montaje del *Ão* en el Instituto Tomie Ohtake, y poder así ofrecer su punto de vista al respecto de la posibilidad de elaborar un proyecto de conservación de la misma. También en esta ocasión fue posible acompañar el montaje del *Ão* por parte del primer asistente de Tunga, Mauricio Pereira, que participó en la exposición, fue enriquecedor ver esa otra mirada de un profesional que posee la experiencia de otros tiempos y otro contexto artístico e histórico de la obra de Tunga.

Después del montaje de la obra *Ão* en São Paulo, fuimos (mi director de tesis – Lino García Morales y yo) al Instituto Inhotim y allí tuvimos una reunión con los agentes que el Instituto consideró pertinentes. Yo guie las preguntas y el debate, García Morales, ayudando como experto en el tema; Bruna D. Oliveira³⁸⁴ como Coordinadora de Área Técnica, Paulo L. Rodrigues como representante del Registro; Serafim Cruz como Productor Artístico, Johnny Michael Silva como Productor Técnico Audiovisual, y Lucas Menezes como Coordinador de Curaduría de Arte. Yo ya había estado en el Instituto Inhotim en 2018, investigando esta misma obra, en esa época realicé una entrevista con el responsable del mantenimiento de *Ão* en ese momento, y pude ver de primera mano los problemas que atravesaba la institución. Fui a la reunión preparado con una buena cantidad de información sobre la poética y el deseo de Tunga en relación a la obra, así como datos sobre la parte técnica relacionada con los equipos y su

³⁸⁴ En mi primera visita a Inhotim en 2018, tuvimos una reunión con Pedro Assis (Productor Técnico Audiovisual) que en ese momento se encargaba del mantenimiento de la obra y con Bruna Oliveira que ocupaba el cargo de Conservadora, este detalle es importante porque le otorga autoridad como experta en temas en el campo de la conservación que van más allá de las funciones que actualmente ostenta el cargo de Coordinador Técnico del Área.

montaje en diferentes espacios; y finalmente con el marco teórico sobre los procedimientos de conservación de obras de esa naturaleza.

Inicié la reunión haciendo las presentaciones, la mía y la del profesor Lino García Morales, a continuación, se presentaron los demás agentes invitados a participar en la mesa de debate. Tras las presentaciones pregunté a cada agente individualmente sobre sus necesidades específicas. Paulo Rodrigues y Bruna Oliveira comentaron que sería oportuno que se encontrara una forma de reducir los costes, teniendo en cuenta que la manutención era cada vez mas cara, también señalaron que era necesario estandarizar manual de la instalación para posibles préstamos, y que si fuera posible hubiese una mayor autonomía para poder mantener la obra y no se requiriera tanta mano de obra externa a la Institución. Johnny Michael Silva relató la dificultad que presentaba tener que acompañar siempre a los visitantes en el momento de entrar en la sala, acompañamiento que se debía a la frecuencia de los accidentes por el ambiente con poca luz con que se exhibía la obra, accidentes que en ocasiones causaban daños en el proyector y la película y consecuentemente un trastorno en la exhibición de la obra y un perjuicio financiero.

Por su parte Serafim Cruz y Lucas Menezes estaban preocupados con cuestiones de exhibición, cuestiones vinculadas a la curaduría y a la experiencia estética. Esto sucede porque la obra esta en exposición 3 horas al día, de las 11:30h a las 13:00h y de las 14:30h a las 16:00h. Esta reducción fue una estrategia institucional para minimizar el desgaste de la obra y poder contar con un monitor de tiempo completo durante la exhibición, reduciendo costos de reposición de partes de la obra y accidentes con visitantes. De esta manera, por se mejoró por cuestiones logísticas la permanencia de la obra expuesta en los horarios designados por la institución, ya que al estar Inhotim lejos de los grandes centros urbanos, todo lo relacionado con la compra y manutención de equipos es mas lento y costoso. A Cruz y Menezes les gustaría que la obra se exhibiera a tiempo completo, durante todos los días de funcionamiento de la

institución, ya que una queja recurrente de los visitantes es que la obra no estaba disponible cuando iban a verla, ya sea por el horario restringido de exhibición, o por razones técnicas como reparación de equipos y falta de película.³⁸⁵

Una vez presentadas las necesidades de cada agente, el profesor García Morales comenzó a pensar cómo sería posible proponer algo que satisficiera las necesidades de todos. Regresamos a nuestro hotel en Brumadinho,³⁸⁶ y comenzamos a desarrollar un borrador de lo que podría ser un proyecto de conservación que atendiese las peticiones de los distintos agentes considerando los criterios éticos y técnicos. Para García Morales, siguiendo su teoría de la conservación evolutiva, la propuesta sería mantener la experiencia analógica de la obra para mantener su identidad, pero con una ejecución digital de la imagen. Para Morales, tarde o temprano la obra necesitará algún cambio para sobrevivir, ya que difícilmente la obra podrá permanecer en formato analógico por mucho tiempo. Esto no quiere decir que habrá un cambio en la percepción del público, la propuesta es que para el visitante la obra siga siendo analógica, siendo los cambios propuestos invisibles a los ojos del espectador. Para poner en práctica esta propuesta, en primer lugar, sería necesario digitalizar la película, exactamente tal y como se proyecta, respetando las características de la proyección analógica de 16 mm, así como los efectos de un proyector de su época. Una vez digitalizada, se almacenaría la información en un SD (*Secure Digital Card*),³⁸⁷ para que pudiese conectarse al proyector digital y ser transmitida. Se preservaría totalmente la estructura externa del equipo de proyección, así como toda la estructura de los rodillos y la película, pero en la parte interna del proyector se adaptaría un mini proyector digital, ubicado en la posición de la bombilla para proyectar y estéticamente y visualmente sustituir a la bombilla original.

³⁸⁵ Si bien la institución cuenta con proyectores de repuesto, para atender la exhibición, y rollos de película de repuesto, ya se han dado casos de que la obra no funcione por falta de uno u otro componente de la instalación.

³⁸⁶ Brumadinho es la ciudad donde está el Instituto Inhotim, pertenece al estado de Minas Gerais – Brasil.

³⁸⁷ Acceso en: 29 de marzo de 2022. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Secure_Digital_Card>.

En la versión original, los fotogramas rodaban en frente de la bombilla del proyector para que se emitiera la imagen. En este caso, seguiría habiendo unos fotogramas que pasarían en dirección contraria para que no pasase por la luz del proyector digital, y de esta forma no provocase interferencias en la proyección.

Esta propuesta también atendería las cuestiones levantadas en relación a la manutención, ya que el proyector funcionaría como motor que circulase la película, se acabaría el coste de las bombillas de tungsteno del proyector, coste que sería sustituido por el coste de la bombilla del proyector digital calculado por horas de proyección de forma mas precisa. No habría necesidad de realizar copias de la película, ya que se utilizarían las películas ya existentes, y por tanto no habría que producir películas nuevas para proyección, y una película desgastada cumpliría igual con la función de emular el funcionamiento de una proyección analógica. Para que la emulación de un medio antiguo en un medio nuevo (de analógico a digital) sea completa, sería necesario colocar un sensor en el lugar por donde pasa la película frente al proyector, con el fin de que en una eventual rotura de los fotogramas, se apagara la proyección y la música, se encendería la luz de servicio y se enviaría un mensaje a algún dispositivo móvil del asistente o técnico responsable, para que se presente en la sala de exhibición y proceda a pegar los fotogramas rotos, y que se pueda continuar la proyección. De esta forma el visitante tendría la percepción de un sistema analógico, ya que cuando se rompiese la película conteniendo los fotogramas, la exhibición de la imagen también se interrumpiría, evitando una situación desagradable en que estando rota la película la imagen continuara siendo proyectada.

El borrador de esta propuesta fue presentado a los agentes del Inhotim y del Instituto Tunga, todos ellos mostraron interés, porque en gran medida recogía todas sus peticiones. Actualmente el profesor Lino García Morales esta diseñando un prototipo para evaluar la adaptación del mini proyector digital dentro del proyector de 16mm y de las objetivas necesarias para valorar la funcionalidad de la propuesta. Finalmente, la propuesta que orienté,

reuniendo para el debate a todos los agentes involucrados en la preservación y exhibición de la obra *Ão*, fue aprobada por todos ellos como una alternativa viable desde el punto de vista económico, logístico, técnico y ético. Creo que la actuación de un conservador como gestor para la puesta en marcha de esta dinámica de implicación de los distintos agentes y profesionales cualificados en el debate, con el objetivo de encontrar una propuesta que satisficiera a todos los implicados.

4.4 Superficie Modulada nº 3 (1957)

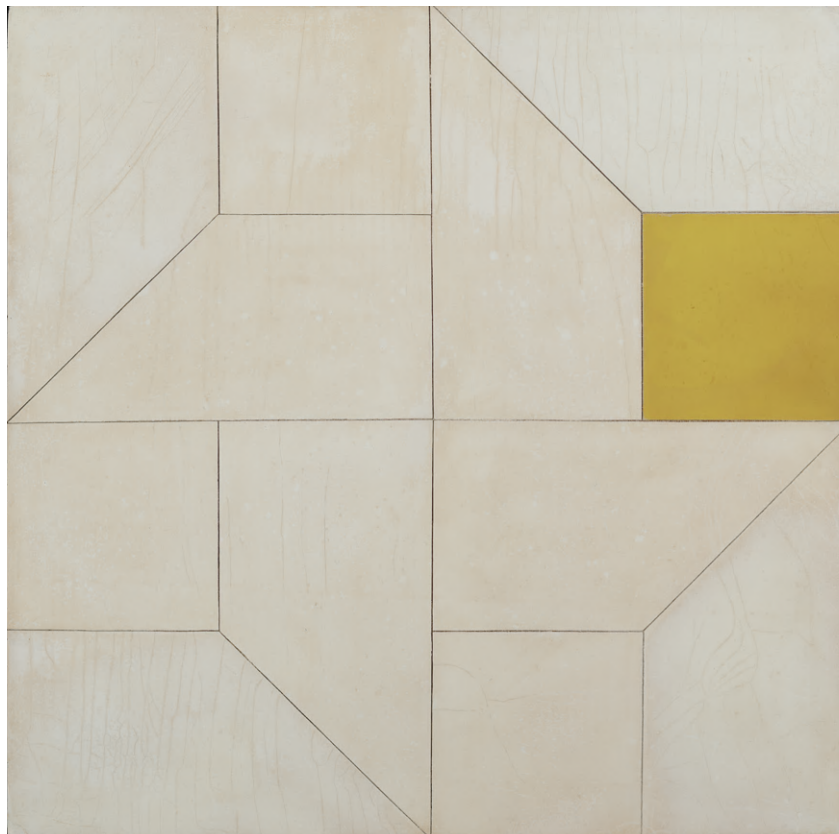


Ilustración 41 - Superficie Modulada nº 3 1957. Ates de la intervención. Pintura para automóviles, madera y panel de fibra de madera, 60 X 60 cm. Foto: Jaime Acioli.

La última obra propuesta para el caso de estudio permitió observar una dinámica diferente en relación a los estudiados anteriormente. En este caso el conservador coordinó las discusiones, medió en el debate, propuso alternativas con las que todos los involucrados estuvieron de acuerdo y ejecutó el trabajo de conservación. Esta fue una de esas oportunidades únicas que se presentan en el momento oportuno, en un encuentro fortuito de la necesidad del

tratamiento de conservación de una obra con la conciliación de tiempo y disponibilidad para formular un caso de estudio para esta investigación.

Durante el periodo de investigación para esta tesis, mientras organizaba el material producido durante mi estancia en el Instituto Tunga, recibí una llamada telefónica del galerista Max Perlingeiro, director de la Pinakothek Cultural, invitándome a realizar un tratamiento de conservación de una obra de Lygia Clark que formaría parte de una exposición que estaba organizando en honor a la artista, que si estuviera viva habría celebrado su 100 cumpleaños. En ese momento, tras reflexionar sobre la invitación lamentablemente tuve que declinarla, justificando que estaba en el último año de mi investigación doctoral y que estaba en Río de Janeiro de paso investigando en el Instituto Tunga, y que tendría que regresar a València en un futuro cercano. Perlingeiro, muy decepcionado de que yo no pudiera aceptar la invitación, dijo que, en ese caso él tendría un problema con la familia propietaria, ya que la obra en cuestión pertenecía a la Colección Sattamini, y los dueños de la obra solo la prestarían a condición que yo personalmente fuera el responsable por el tratamiento de conservación. Le pedí un tiempo para estudiar una alternativa, e inmediatamente me puse en contacto con mis orientadores explicándoles la situación y discutiendo la posibilidad de incorporar el trabajo como caso de estudio en mi investigación de doctorado. Yo estaba ansioso por obtener una respuesta, ya que vi que ese momento que podía ser uno de esos raros casos de estar en el día, hora y lugar indicados, porque era una de las obras más emblemáticas e importantes de la producción artística de Clark, además pertenecía a una de las colecciones de arte concreto más importantes del mundo y que los propietarios pusieron como condición para prestar la obra el hecho de que yo realizara el tratamiento de conservación, lo cual es un prestigio y un reconocimiento. Afortunadamente, mis orientadores estuvieron de acuerdo en que sería una oportunidad que no se podía perder, y me autorizaron a seguir adelante con la propuesta. Al día siguiente comuniqué a Perlingeiro que sería posible realizar el tratamiento, pero que la condición sería que yo pudiera

utilizar este trabajo como caso de estudio para mi tesis. Como era de esperarse, aceptó la propuesta e informó a la familia dueña de la obra de mis condiciones.³⁸⁸

La obra *Superficie Modulada n° 3* es un cuadro realizado con pintura para coches (de la marca Duco, a base de resinas de nitrocelulosa y alquídico³⁸⁹) sobre un soporte de madera pegada a una chapa de aglomerado de pulpa de fibra de madera de eucalipto (de la marca Eucatex), dimensiones de 60 X 60 cm (Ilustraciones 41 y 42).



Ilustración 42 - Superficie Modulada n° 3 1957. Foto del anverso y reverso de la obra antes del tratamiento de conservación. Foto: Jaime Acioli.

³⁸⁸ En este punto de la investigación queda claro que, en cierta medida, el reconocimiento de la autoridad del conservador es conferido por una autoridad superior, es decir, por agentes con mayor poder y prestigio dentro del campo. En los ejemplos de estudio de las obras de Tunga, esta autoridad fue conferida por los directores del Instituto Tunga, de lo que se deduce que es la instancia más legítima en relación con el artista. En el caso de la obra de Lygia Clark, esta autoridad fue conferida por la familia de la artista, así como por la familia Sattamini, propietaria de la obra. El grado de importancia de este nombramiento se demuestra cuando en un primer momento el conservador declinó de la invitación a conservar la obra de Clark y el galerista le dijo que de ser así, tendría un problema, porque el conservador elegido por las autoridades superiores, no podría realizar el tratamiento - ya que el préstamo de la obra estaba sujeto a la condición de que la obra fuera conservada por el conservador designado por el organismo superior (la familia del artista y la familia propietaria de la obra). En el libro de García Morales esta reflexión encuentra semejanza con la cita: "La teoría de grupos proporciona una base para pensar acerca de la clase de cambios que pueden tener lugar dentro de un sistema que, en sí, permanece invariable, mientras que la teoría de los tipos lógicos proporciona una base para considerar la relación que existe entre miembro y clase y la peculiar metamorfosis que representan las mutaciones de un nivel lógico al inmediatamente superior. Si aceptamos esta básica distinción entre ambas teorías, se deduce que existen dos tipos diferentes de cambio: uno que tiene lugar dentro de un determinado sistema, que en sí permanece inmodificado, y otro, cuya aparición cambia el sistema mismo [Watzlawick et al., 1976, pp. 30-31].", in Lino García Morales, *Filosofía de la restauración. Después del fin de la restauración*. (Alemania: BoD - Book on Demand, 2020). p. 134-135.

³⁸⁹ Giulia Giovani, «A análise de técnicas e materiais aplicada à conservação de arte contemporânea: o uso da tinta industrial sobre madeira na produção pictórica de Lygia Clark» (Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, 2015). p. 102.

En el Capítulo II, me centré en explicar en detalle el proceso artístico de Clark, su trayectoria como miembro del grupo Neoconcreto, donde desarrolló el programa conceptual de la línea orgánica, y en explicar la evolución de su recorrido artístico a partir de la producción de obras que salen del plano de la pared hacia el espacio relacional, entre otros aspectos. La obra *Superfície Modulada n° 3* sigue el procedimiento fundado en la "construcción" del cuadro partiendo de la unión de diferentes partes, doce en total, todas de madera³⁹⁰ pintada, adheridas al soporte de la tabla de aglomerado. Ese procedimiento según Fernando Cocchiarale,³⁹¹ es un ejemplo de como el Concretismo,³⁹² en el sentido de construcción de la obra se constituye de forma en que las partes sean montadas como si fuera una obra de ingeniería civil o mecánica, encajando unas piezas con otras, y en ese proceso es donde tiene lugar el efecto de línea orgánica. En este procedimiento las partes se ensamblan una al lado de la otra, y la línea surge de la ausencia de materia en el intersticio de las partes, existe visualmente pero no materialmente. La pintura para coches se aplicó de la misma forma en que se usa con los automóviles, confiriéndole un carácter despersonalizado y un acabado industrial, es decir liso e impersonal. A título informativo decir que es importante tener en cuenta que la serie de los *Planos em Superfície Modulada*, así como todo el movimiento neoconcreto, influenciaron mucho a Tunga, especialmente en sus primeros años de formación artística.³⁹³ De alguna manera la influencia de Clark sobre Tunga conecta los casos de estudio presentados en esta tesis, ya que ambos trabajaron el concepto de duplicidad, de material e inmaterial, y eso confirma la potencia artística de las obras producidas por Clark.

Lygia Clark acreditava que artistas contemporâneos poderiam agir como propositores de "um ritual sem mito," e muitas das "instaurações" – o termo de Tunga para suas proposições – anteciparam um similar "poder vivo do ritmo." Lygia criou obras bidimensionais impressionantes em 1957; Planos em Superfícies Moduladas eram objetos que foram

³⁹⁰ En conversaciones personales con Luciano Figueiredo, éste me aclara que la madera que utilizó Clark en estas obras era de aeromodelismo, extremadamente fina, estable y liviana. Pude confirmar esta afirmación cuando estuve en contacto directo con la obra durante el tratamiento de conservación.

³⁹¹ Declaración de Cocchiarale en las clases de Profundización en Curaduría en la Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 2015-2016.

³⁹² "Término usado para designar a la experiencia constructivista en Brasil.", in Lampert et al., *Tunga*. p. 29.

³⁹³ Lampert et al. p. 29.

interpretados como se escapando de sua identidade material e as figuras sólidas caracterizadas por fortes diagonais eram **interpenetradas** pelo espaço externo.³⁹⁴

La relevancia de las propuestas conceptuales artísticas encontradas en *Superficie de Modulada n° 3* tiene su base en la idea de una experiencia estética que tiene lugar en el espacio de relación entre el espectador y los "espacios de la obra." No se trata de la experiencia que se tiene con un cuadro con una superficie pictórica plana, sino de una experiencia espacial, de la voluntad de salir del plano hacia el espacio. La obra es presentada ligeramente fuera de la pared, parece estar fluctuando, como si estuviese yendo hacia el espacio relacional, y eso tiene lugar por la existencia de un bastidor adherido al reverso de la obra, provocando que sus extremidades, así como la línea orgánica, potencien el efecto de interpenetración de la obra, según Lampert. Percibo que el espacio "vacío" de *Eixo Exógeno* se proyecta hacia el vacío de la línea orgánica, en el sentido de una materialización del vacío, de algo que se hace presente perceptiblemente, pero de forma inmaterial. En una duplicidad, cada una de las partes depende de la otra para poder existir, *Eixo Exógeno* sin el vacío a su alrededor no tendría una silueta femenina, y el vacío sin el *Eixo* físico tampoco existiría, de la misma forma eso pasa para que pueda existir la línea orgánica. Creo que eso se acerca a las "poéticas orgánicas" e investigaciones que ambos artistas desarrollaron.

Después de algunas consideraciones sobre la obra, hablamos sobre la idea de formar una mesa de debate conducida por el conservador como gestor, con vistas a elaborar una propuesta de tratamiento que pueda atender las diversas aspiraciones. En un primer momento conversé informalmente con Perlingeiro quien manifestó estar un poco asustado por el estado de conservación de la obra, y a la dificultad de realizar tratamientos en las obras de ese período de Clark, llegando incluso a afirmar que había pensado incluso en no hacer nada excepto limpiar

³⁹⁴ T. A.: "Lygia Clark creía que los artistas contemporáneos podrían actuar como proponentes de "un ritual sin mito," y muchas de las "instauraciones," el término de Tunga para sus propuestas, anticiparan un parecido "poder vivo del ritmo." Lygia creó obras bidimensionales impresionantes en 1957, Planos en Superficies Moduladas eran objetos que fueron interpretados escapándose de su identidad material, y las figuras sólidas interpretadas por fuertes diagonales eran **interpenetradas** por el espacio externo." Lampert et al. p. 29.

superficialmente. Esta postura del galerista se debe al alto valor artístico y financiero de la obra, dado que la conservación es extremadamente delicada y difícil, es común que la gente opte por no realizar ningún tratamiento por miedo a que el mismo deje la obra en peor estado. Esto podría considerarse una visión fetichista, de acuerdo a la cual la obra vale por su valor material único, algo justificado cuando se es responsable de una colección, sin embargo, ya sabemos que para los neoconcretos la experiencia estética trasciende la materia que da concreción al objeto, y en la medida de lo posible se podrían sugerir alternativas.

La obra presentaba suciedad generalizada en la capa pictórica, con manchas de color marrón oscuro. Al parecer, la obra también presentaba manchas de hongos. Estaba muy marcada por manchas de secreciones (de origen desconocido) y presentaba interferencia visual provocada por un material marrón oscuro, que exudaba por las grietas de la capa pictórica. Fue posible observar antiguos tratamientos de conservación que se encontraban en condiciones inadecuadas, con soporte irregular y retoques alterados. Presentaba discretos desprendimientos entre los soportes de madera y la plancha de aglomerado, así como en algunas zonas del bastidor adherido a la parte trasera de la obra.

El primer paso fue seleccionar a los *stakeholders*, es decir las personas con interés³⁹⁵ sobre la obra. El artista Luciano Figueiredo³⁹⁶ fue escogido dada su relación profesional y de

³⁹⁵ La idea de "interés" se da de varias maneras, como el interés en la investigación artística, en la preservación del legado de la cultura brasileña, en los elementos que pueden ser utilizados en los procesos educativos, por el valor financiero del objeto, entre otros. En este sentido, los *stakeholders* son agentes que participan en el mundo del arte, y sobre cuyas obras son objeto de sus investigaciones (en el caso de historiadores, críticos, curadores, editores, educadores, conservadores, entre otros) y/o de utilización (aquí están los que venden objetos, propietarios, público, entre otros).

³⁹⁶ Luciano Figueiredo (Fortaleza 1948) inicia su profesional en los años 60 como diseñador de escena en Salvador. En 1967 participa en la 9ª Bienal Internacional de Sao Paulo. Se muda a Rio de Janeiro en 1969 y pasa a crear escenografías para shows musicales y piezas de teatro, y a desarrollar proyectos gráficos para discos, libros y revistas como la Navilouca editada por los poetas Torquato Neto (1944 - 1972) y Waly Salomão (1944 - 2003). Entre 1972 y 1978, vive en Londres, donde estudia historia del arte y literatura inglesa, se interesa por las posibilidades visuales de la página impresa de un periódico y, con base s sus investigaciones, elabora cuadros y objetos tridimensionales con collages, mallas de alambre y relieves monocromáticos. De vuelta en Brasil a fines de la década de 1970 y principios de la de 1970, trabajó como director de arte en películas del cineasta Júlio Bressane (1946). Entre 1981 y 1995 actuó como director técnico del Proyecto Hélio Oiticica, en Río de Janeiro, y en 1994 fue responsable de las salas especiales Hélio Oiticica y Lygia Clark en la 22ª Bienal Internacional de São Paulo. Fue nombrado director del Instituto Nacional de Artes Plásticas de la Fundación Nacional de las Artes -

amistad con la artista, a cuyo pedido había contribuido a reeditar en 1980 algunas series de obras de 1950. Figueiredo, además de ser un gran conocedor de la obra de Clark, también tuvo la oportunidad de seguir la obra de la artista durante muchos años, ya sea por su cercanía a las galerías de arte, o cuando dirigió importantes centros culturales como FUNARTE, órgano del Ministerio de Cultura y el Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, ambos en la ciudad de Río de Janeiro. Tuve la oportunidad de entrevistar a Figueiredo con motivos de proyectos de conservación de sus obras y por mis estudios sobre la obra de Clark, lo que me ayudó a estrechar mis vínculos con él. Como mencionado anteriormente, otro *stakeholder* invitado a participar del proceso fue el director de la Pinakothek Cultural, Max Perlingeiro,³⁹⁷ por ser un gran conocedor de la obra de Clark, ya que organizó exposiciones de la obra de la artista, comercializado sus obras y publicados libros; y por ser responsable de la gestión de grandes colecciones brasileñas, como la colección Sattamini. Mi relación de colaboración con Perlingeiro también se retrotrae a muchos años atrás, de la época en que participé en proyectos de conservación y trabajos que realicé para él en el CCBC, bajo la dirección de Claudio Valério Teixeira. Los dueños de la obra también participaron en el proceso, aunque de manera más reservada, en la mayoría de los casos fue Perlingeiro quien actuó como portavoz de los intereses de la familia.

El tercer miembro de la mesa de debate, actuando de forma más discreta, fue el crítico y curador Paulo Venâncio.³⁹⁸ Venâncio un intelectual de gran sensibilidad y, a día de hoy, una

Funarte en 1986 y fundó el Instituto Nacional de Artes Gráficas en el mismo organismo, dos años después, acceso en: 02 de abril de 2022, <<https://www.escriitoridearte.com/artista/luciano-figueiredo>>.

³⁹⁷ Max Perlingeiro es editor, galerista, curador y empresario del sector de la cultura. Director de las empresas Pinakothek Cultural, Rio de Janeiro, RJ, Pinakothek São Paulo, SP y Multiarte en Fortaleza, CE. Especializado en la gestión de colecciones privadas relevantes en Brasil. Miembro del Directorio del Museo de Imagen y Sonido y Paço das Artes de São Paulo, SP, y miembro asociado del Instituto Lina Bo y P. M. Bardi, São Paulo, SP, acceso en: 2 de abril de 2022, <<https://www.premiopipa.com/pag/max-perlingeiro/>>.

³⁹⁸ Paulo Venâncio Filho (Rio de Janeiro 1953) es Profesor Titular de la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Profesor invitado de la University of the Arts London (2014/2015), consultor de la Fapesp y miembro del Consejo Asesor de Curadores del Museo de Arte Moderno de São Paulo (2015). Trabaja como crítico de arte y curador. Ha sido comisario de las siguientes exposiciones: "Piero Manzoni"(MAM-SP, 2015), "Possibilities of the object: experiments in modern and contemporary Brazilian Art (The Fruitmarket Gallery, Edimburgo, 2015), "Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil" (The Wexner Center for the Arts, 2014), "30 x Bienal"(Fundação

de las mayores autoridades en arte moderno, en especial a los concretos y neoconcretos, y en arte contemporáneo. Mi relación con Venâncio viene también de antiguo, de cuando yo era estudiante de master y desde entonces él ha acompañado mi trabajo, siempre ayudándome y colaborando con su *expertise*. Contamos también en la mesa de debate con la experiencia del profesor y conservador Edson Motta Jr., quien contribuyó con su amplia experiencia en el examen de cuadros, usando sus conocimientos para relacionar la materia que constituye el objeto y los procesos de envejecimiento. Es un intelectual con una sólida formación en historia del arte, conservación y en las cuestiones técnicas y químicas del campo de las artes, además ha sido mi orientador durante el master y he participado en varios proyectos de conservación bajo su coordinación. Dado el carácter privado de la obra, no fue posible la participación de otros agentes que no fuesen personas con una formación específica en arte, sin embargo, en todo momento se pensó en como agregar la participación del público y de representantes legitimados, especulando como sería su posicionamiento en el debate.

Después de enviar las invitaciones comencé las conversaciones con Luciano Figueiredo. Le pedí que hiciera algunas consideraciones sobre la obra en cuestión, específicamente sobre su estado de conservación.³⁹⁹ Quedó muy impactado con la apariencia y estado de conservación de la obra, dijo que en esas condiciones no podía ser exhibida ya que podría acarrear un daño a la imagen de la artista, ya que todo el propósito artístico deseado por Clark había sido tergiversado por los problemas estéticos que presentaba la obra. Figueiredo confesó que no podía creer que la obra hubiera llegado a tal estado de decadencia. Puede percibirse que ya en

Bienal de São Paulo, 2013), "Oswaldo Goeldi: Sombria Luz" (MAM-SP,2012), "Sergio Camargo: Claro enigma (IAC, 2010) "Wifredo Lam"(Caixa Cultural, 2010), "Time & Place: Rio de Janeiro 1956-1964" (Moderna Museet, 2008), "Hot Spots" (Kunshaus Zürich, 2008) "Cildo Meireles: Caso de sacos" (Caixa Cultural, 2005), "Antonio Manuel: Fatos" (CCBB-SP,2004), "Georg Baselitz (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010), "Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis" (Tate Modern, 2001), "Tunga: conjunções magnéticas" (Itaú Cultural, 2021-2022), entre otras, acceso en: 2 de abril de 2022, <<https://www.escavador.com/sobre/6143642/paulo-venancio-filho>>.

³⁹⁹ Es importante señalar que las conversaciones con Luciano Figueiredo fueron por vía telefónica y por correo electrónico, debido al momento convulso y peligroso de la pandemia del Covid-19. Con los demás agentes se pudo dialogar en persona.

estas primeras conversaciones sobre la obra aparece una fuerte contradicción: por un lado, Perlingeiro, en un primer momento sugirió que tal vez la obra podría ser exhibida en las condiciones en que se encontraba, alegando que había sufrido alteraciones, pero que estas formaban parte de su historia (según Muñoz Viñas ese es el estado auténtico de la obra, su estado actual); por otro lado, Figueiredo declaró que era inaceptable exhibir la obra en tales condiciones ya que esto atentaría contra el artista. Paulo Venâncio estaba más inclinado a estar de acuerdo con Figueiredo, pero también entendió la posición y los criterios expuestos inicialmente por Perlingeiro. Para él, lo mejor sería ver si sería posible hacer algo que pudiera mejorar la apariencia de la obra. Sin embargo, como no dominaba los temas relacionados con la materialidad y sus alteraciones visuales, no sabía decir cuál sería la mejor forma de proceder, por lo que creyó más prudente delegar esta responsabilidad en el conservador.

Edson Motta Jr. quedó muy impresionado con el estado de alteración en que se encontraba el cuadro. Señaló que, si se pudiera mejorar el estado de las manchas, dándoles un aspecto más liso, es decir, con menos interferencias, eso ya representaría un avance extraordinario para la obra. Estuvo de acuerdo con Venâncio, entendiendo ambos que una posición intermedia podría ser algo aceptable, dadas las características de la pintura utilizada en la obra y la edad de la misma.⁴⁰⁰ Pero también aceptaba las declaraciones de Perlingeiro, en el sentido de que era posible imaginar cómo sería la propuesta conceptual deseada por Clark, sabiendo que la obra es de 1957. A la familia propietaria de la obra le gustaría que la obra se expusiera en condiciones aceptables, pero no tenían claro cuáles serían unas condiciones

⁴⁰⁰ Esta cuestión es interesante, porque se suele creer que, por ser una pintura producida para pintar automóviles, conferiría una alta resistencia al ambiente hostil con el que podría experimentar la obra. De hecho, este tipo de pintura tiene una resistencia de algunos años, pero durante muchos años ha mostrado poca resistencia a los efectos ambientales que rodean las obras. Los coches pintados en esta época, especialmente los blancos, recibían una nueva capa de pintura, generalmente cada dos años. Este repintado se debió a un ligero amarilleo de la pintura, pero también a que en esta época de la industria la carrocería de los automóviles sufría procesos de oxidación, de ahí la doble necesidad de nuevas pinturas de rutina, acceso en: 2 de abril de 2022, <<https://quatorrodas.abril.com.br/noticias/muito-oleo-pouca-garantia-os-perrengues-para-manter-um-carro-nos-anos-60/>>.

aceptables, o mejor dicho, cuáles serían los límites de lo aceptable, ya que a principio Perlingeiro habría un criterio, y Figueiredo otro diametralmente opuesto. Es importante destacar que Perlingeiro estaría satisfecho si hubiera un tratamiento que pudiera llegar a lo que Venâncio y Motta Jr. habían propuesto, en ese punto estaban de acuerdo. Lo que noté, en el discurso de Figueiredo, es que para él no había forma de tratar la obra que le fuera a devolver la apariencia que los demás involucrados imaginaban adecuada. Creo que para él sería inevitable realizar un repintado total, que le devolviera los valores semánticos anhelados por Clark.

Por mi parte, yo imaginaba que sería posible realizar un tratamiento de limpieza que pudiese reducir considerablemente las manchas, considerando las experiencias previas con tratamientos de conservación semejantes y satisfactorias realizados en obras de Clark del mismo período. De gran ayuda para este trabajo fue el trabajo de investigación de máster de la profesora conservadora de la Universidad Federal de Minas Gerais, Giulia Giovani,⁴⁰¹ que había examinado las principales obras de Clark de la colección Sattamini. En su disertación, Giovani profundizó en la identificación de los materiales, buscando identificar problemas de conservación que afectarían a las obras en 2015. De esta forma, teníamos en nuestras manos la identificación de los pigmentos y el aglutinante de la pintura automotriz utilizada en la obra en cuestión. Con estos datos, invité a Bia Fonseca, mi colega y colaboradora en muchos trabajos de conservación, que podía contribuir con información sobre los aspectos químicos relacionados a los procesos de deterioro, así como con sugerencias sobre opciones para el tratamiento de limpieza. Por mi experiencia anterior con trabajos de esta naturaleza, sé que es posible lograr un buen resultado de limpieza utilizando quelantes como el citrato amónico dibásico y el ácido etilendiaminotetraacético – EDTA tetrasódico, ambos con un pH de 8,0.

⁴⁰¹ Giovani, «*A análise de técnicas e materiais aplicada à conservação de arte contemporânea: o uso da tinta industrial sobre madeira na produção pictórica de Lygia Clark*».

Fonseca me informó que esta fórmula sería una alternativa viable, desde el punto de vista químico. Yo tenía la información de que estas tintas que componen la obra, después de años de envejecimiento, eran resistentes a disolventes como el aguarrás de hasta un 20% de un hidrocarburo aromático como el xileno. Esta información era importante para asegurarme de que podía trabajar con materiales que pudieran ser reversibles en esta escala de polaridad, es decir, para que la pintura con la que retocara la obra fuera soluble en el futuro a través de esta mezcla, para garantizar su "reversibilidad."

La obra *Superficie de Modulada n° 3*, por el hecho estar formada por piezas que se unen y componen la obra, nos daba la posibilidad de realizar una prueba en una de las partes. De esta forma si los materiales y técnicas sugeridos no funcionasen o provocasen algún efecto indeseado, algo que preocupaba a Perlingeiro, podríamos tratar esa parte sin correr el riesgo de comprometer toda la obra. Después de realizadas todas las consideraciones y después de consultar a los *stakeholders*, los invité a todos nuevamente y realicé las consideraciones que creí pertinentes para el tratamiento de la obra. Creía que la obra debía tener una superficie homogénea, teniendo en cuenta su historia, porque se deseaba una superficie sin ruido cuando era disfrutada, pero que presentase las características de su época de creación. Es decir, algo que presentase una superficie envejecida, pero que conservara las características esenciales del valor semántico propuesto por Clark. También era importante tener en cuenta que sería necesario realizar retoques en las esquinas de la obra, especialmente en la esquina superior derecha, donde se había realizado una intervención antigua muy alterada. Otra posibilidad que no fue explícitamente planteada, era el repintado de la obra, algo que ya se ha hecho en cuadros de la época que se encontraban en un estado de degradación en el que ya no era posible realizar tratamientos de conservación, como obras quemadas o que hayan sufrido accidentes violentos. Conforme a lo ya expuesto en esta tesis en relación a la proposición conceptual de la artista de Clark, esto no sería un problema desde un punto de vista ético y técnico. Sin embargo, tras ser valorada, esta posibilidad fue

descartada por todos, convencidos tras mis consideraciones de que sería posible conseguir un resultado satisfactorio con los tratamientos convencionales de conservación.

Me gustaría señalar que, tras presentar los argumentos, Perlingeiro se mostró favorable y me brindó todo el apoyo necesario para realizar el trabajo, y durante todo el tiempo que duró el tratamiento estuvimos en permanente contacto para conversar sobre los resultados del mismo y de las dificultades que fueron apareciendo.⁴⁰² De esta forma la expectativa sobre el tratamiento de conservación era la de alcanzar eso que puede ser descrito con una analogía con la "balzaquiana virgen," yo creía que sería posible recuperar un estado "auténtico"⁴⁰³ que la obra presentó en un momento dado de su trayectoria, permaneciendo dentro de los límites éticos y técnicos del tratamiento de conservación y atendiendo a los varios interesados que participaban en la mesa de debate.

Después de cumplir con todas las formalidades de documentación, inicié el tratamiento haciendo una limpieza con una goma vulcanizada para eliminar la suciedad superficial. A continuación, realicé un test de limpieza con EDTA en una parte de la obra, conforme a lo propuesto, para evaluar la eficiencia de limpieza (Ilustración 43).

⁴⁰² La argumentación de Appelbaum sobre los tratamientos mal ejecutados me parece pertinente como argumento para no realizar ningún tratamiento. "(...) no es aceptable evitar un tratamiento que mejore la interpretación del objeto o aumente su longevidad simplemente porque algunos tratamientos anteriores no hayan tenido buenos resultados.", in Barbara Appelbaum, *Metodologia do Tratamento de Conservação*, trad. Karina Schöder, 1. ed. (Porto Alegre: Mariana Gaelzer Wertheimer, 2017., 2021). p. 188.

⁴⁰³ Salvador Muñoz Viñas habla del concepto de autenticidad como tautología, lo que significa que hay varios estados auténticos, uno no es mejor ni peor que otro, son estados diferentes, pero todos auténticos (un cuadro rasgado es un auténtico cuadro rasgado; un cuadro en buen estado es una auténtica pintura en buen estado, y así sucesivamente). Con base en este concepto, la propuesta de tratamiento era encontrar un estado auténtico, dentro de los diversos estados auténticos, que pudiera satisfacer las demandas de los interesados. Es decir, dentro de las posibilidades y límites técnicos, encontrar la manera de presentar la obra dentro de uno de estos posibles estados auténticos. Barbara Appelbaum defiende la idea de una "línea del tiempo," en la que se podría encontrar el estado ideal pretendido. Esta idea de la cronología de Appelbaum, sumada al concepto de autenticidad propuesto por Muñoz Viñas, me parecen adecuados para el tratamiento de la obra. *Superficie de Modulada n° 3*, in Salvador Muñoz Viñas, *Teoría contemporánea de la Restauración* (Madrid: Editorial Síntesis, S. A., 2003). p. 84-93. E, in Appelbaum, *Metodologia do Tratamento de Conservação*. p. 193.



Ilustración 43 - Detalles de dos zonas de limpieza. Foto: Jaime Acioli.

Noté que el uso del quelante daba buen resultado y decidí seguir adelante, creyendo que sería posible alcanzar el resultado deseado. Después de algunos días de trabajo logré eliminar gran cantidad de manchas de la superficie de la obra. Sin embargo, fui sorprendido por algo. La obra había sufrido muchas intervenciones de conservación a lo largo de su vida, desde tratamientos estructurales hasta estéticos. Después de la limpieza, nos dimos cuenta de que dos partes de la obra habían sido repintadas en algún momento (Ilustración 44).



Ilustración 44 - Detalle de las zonas más claras debido al repintado. Foto: Jaime Acioli.

Este repintado quedó cubierto por la gran cantidad de suciedad y manchas oscuras que creaban una película, capa que igualaba las partes que originalmente tenían tonalidades diferentes. Así, por un lado, resolvimos el tema de las manchas, pero, por otro lado, teníamos dos zonas más claras debido al repintado realizado en el pasado. La solución propuesta fue aplicar un barniz teñido, para velar las zonas más claras y, de esta manera, igualar la superficie, dando unidad al conjunto.

Para esta tarea fue necesario realizar ensayos para probar la tonalidad del barniz y saber cuántas capas serían necesarias para lograr el efecto deseado. Preparamos el ensayo intentando utilizar los mismos materiales y aplicamos algunas formulaciones de barnices teñidos (Ilustración 45).



Ilustración 45 - Prueba con barniz teñido (1,4,3, N,2). Foto: Jaime Acioli

Para esta etapa del trabajo conté con la experiencia de Motta Jr., ya que él fue quien me enseñó esta técnica para el tratamiento de cuadros. La dificultad, en este caso, se debía a que se trataba de una superficie lisa y monocromática, con un acabado realizado con pintura en spray, lo que aumentaba el grado de dificultad a la hora de aplicar el barniz teñido. Otro desafío fue encontrar una concentración que consiguiera el acabado satinado que tenía la obra, ya que, si

la capa de barniz teñido aplicada tuviera más o menos brillante, podía comprometer la idea de unidad de superficie que el artista consiguió en el pasado.

Otra complicación fue tener que realizar el tratamiento estructural, que consistió en restaurar la parte perdida de las esquinas superior e inferior derecha y retocarlas del mismo color que la zona repintada, para que al aplicar el barniz teñido se lograra el efecto de veladura. En ese momento, esta era la parte de la intervención que podía dar problemas, ya que era difícil conseguir lisura y las cualidades ópticas en el retoque, primero porque el retoque se hacía con pincel, siendo un acabado diferente al realizado con spray, y segundo, porque la tinta de conservación elegida para realizar el retoque no tenía las mismas cualidades ópticas que la pintura de coches, como opacidad y poder de cobertura. Para tratar de conseguir estas características, primero retocamos con pintura gouache y luego retocamos con tinta Gamblin por encima, para encontrar el tono y el brillo deseados. Acabé utilizando una espátula térmica específica para este tipo de tratamientos, para intentar disimular las pinceladas y dar la suavidad deseada. Después de haber retocado la obra, aplicamos el barniz. Utilizamos barniz Laropal A81⁴⁰⁴ y pintura Gamblin como tinte, sumado a un 2% de Tinuvin 292,⁴⁰⁵ para estabilizar el barniz. El uso de la tinta Gamblin y la resina Laropal A81 se debió a que el aglutinante de la pintura es el propio barniz Laropal A81, y ambos son solubles en los solventes adecuados para la obra (Ilustraciones 46 y 47).

Como consideraciones finales sobre este caso de estudio, podemos decir que: se eligieron, por los diversos colaboradores interesados en las obras, los principios propuestos por nosotros, que orientaron las acciones de conservación. Estos principios fueron aceptados tras

⁴⁰⁴ Laropal A 81. Naturaleza – Producción de condensación de urea y aldehídos alifáticos. Es soluble en disolventes de pintura común, pero insoluble en agua. Su tolerancia a la solubilidad/diluyente en disolventes alifáticos como los alcoholes minerales es limitada. Tales soluciones tienden a separarse, particularmente a temperaturas por debajo de los 15 grados C, pero se pueden estabilizar agregando 2-5% de un solvente aromático [xileno], acceso en: 2 de abril de 2022, <https://www.talasonline.com/images/PDF/TechnicalDataSheet/Laropal_A81.pdf>.

⁴⁰⁵ Tinuvin 292 es un estabilizante (HALS) contra la autoxidación fotoquímicamente iniciada debido al oxígeno y a la luz ultravioleta, acceso en: 2 de abril de 2022, <<https://www.talasonline.com/Tinuvin-292>>.

largos debates, orientados e intermediados por el conservador, quien supo convencer a los involucrados, usando su capital híbrido, que sería posible llegar a un punto de acuerdo que agradara y satisficiera los deseos de todos. Durante el proceso de conservación, tuvimos problemas y nuevos principios se formularon, discutieron y aceptaron, que demostraron cómo la ética *"Es una discusión que busca una respuesta lo más adecuada posible para la convivencia. Es decir, es el proceso, es la búsqueda, es la reflexión compartida. [...] y siempre aparecerá algo nuevo o no pensado."*⁴⁰⁶ Por otro lado, también acordamos principios sobre aquello que no sería aceptable, como volver a pintar la obra o dejarla en su estado actual, sin ser conservada. También en este proceso recibimos muchas contribuciones de agentes que de alguna forma intervinieron en el trabajo de conservación, como la del fotógrafo Jaime Acioli y la productora ejecutiva de Pinakotheke, Bruna Araújo. Agradecemos las observaciones pertinentes de los dos, que contribuyeron a reforzar los principios elegidos.



Ilustración 46 - Foto de la obra antes de la aplicación del barniz teñido (a) y después de la aplicación localizada del barniz teñido (b). Foto: Jaime Acioli

⁴⁰⁶ Clóvis Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP* (São Paulo: Dailymotion, 2017), <<https://www.dailymotion.com/playlist/x4sinh>>.



Ilustración 47 - Foto de la obra antes (a) y después (b) del tratamiento de conservación. Foto: Jaime Acioli.

Finalizado el tratamiento de conservación, envié imágenes del resultado del tratamiento de conservación realizado según lo acordado con los agentes. Luciano Figueiredo, en correo electrónico, declaró: "*Estimado Humberto. Muchas gracias por enviarme las fotos de la restauración [conservación]. Es difícil opinar con base en una foto, pero creo que la primera [fotografía] parece corresponder a lo que vi un día [de la obra], no recuerdo cuándo. Enhorabuena por el trabajo, un abrazo amigo. Luciano.*"⁴⁰⁷ Max Perlingeiro en un documento elaborado para formar parte de la documentación sobre el tratamiento de conservación afirma:

*Ao aceitar o convite da Associação Cultural Lygia Clark e iniciar o planejamento para a implantação do projeto 'Lygia Clark (1920-1988) – 100 Anos,' dentre os inúmeros desafios, talvez um dos mais relevantes seria a conservação das pinturas selecionadas para a exposição. Lygia ao longo da sua vida artística experimentou todo o tipo de técnicas e processos e o resultado era surpreendente. Entretanto, utilizou suportes inadequados (aglomerado industrial), que ao longo do tempo se tornou os maiores problemas para os conservadores. Após uma longa discussão com especialistas, o conservador optou por não alterar a superfície com repinturas e equilibrou a entonação das cores mantendo a sua integridade assumindo a ação do tempo. O resultado foi surpreendente!*⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ Correspondencia electrónica mantenida durante el proceso de conservación.

⁴⁰⁸ T. A.: "Al aceptar la invitación de la *Associação Cultural Lygia Clark* y comenzar a planificar la implementación del proyecto 'Lygia Clark (1920-1988) – 100 años', entre los innumerables desafíos, quizás uno de los más relevantes sería la conservación de los cuadros seleccionadas para la exposición. A lo largo de su vida artística, Lygia experimentó con todo tipo de técnicas y procesos y el resultado fue sorprendente. Sin embargo, utilizó soportes inadecuados (aglomerado industrial), que con el tiempo se convirtieron en los grandes problemas para los conservadores. Tras una larga discusión con expertos, el conservador optó por no alterar la superficie con repintados y equilibró la tonalidad de los colores manteniendo su integridad y asumiendo la acción del tiempo. El resultado fue sorprendente."

Paulo Venâncio, cuando estaba en la exposición "Lygia Clark –100 años," dijo, en un tono relajado y aliviado, después de una larga espera en la que se generaron grandes expectativas con el resultado: "*Hoy vi 'tu' Lygia Clark. ¡Perfecta!*"⁴⁰⁹ Edson Motta Jr., que acompañó el tratamiento mas de cerca, como Perlingeiro, se mostró muy contento con el resultado del tratamiento, observamos que habíamos conseguido llegar a un *compromise*, un equilibrio entre lo solicitado por los implicados y el tratamiento de conservación. Según Motta Jr., fue posible alcanzar un equilibrio en el tratamiento que posibilitó ver una obra de 1957 en un estado acorde con su edad, y además en condiciones de ser disfrutada, algo que se acerca a la percepción de Figueiredo, cuando reconoció en el estado actual de la obra conservada un estado anterior de la obra en el pasado.⁴¹⁰ Para Motta Jr., lo más importante, el mayor compromiso del conservador, es la idea de *compromise* alcanzado entre los elementos de la sintaxis de la obra y el acuerdo de valores semánticos pretendido por Clark.⁴¹¹

⁴⁰⁹ T. A.: "Vi hoje a 'sua' Lygia Clark. Perfeita!" Mensaje por aplicativo de smartphone en 2 de septiembre de 2021.

⁴¹⁰ Creo que la idea de un retorno a algún lugar del pasado, a un estado auténtico de entre muchos, que resuena en el discurso de Luciano Figueiredo, es una idea de aproximación visual, de volver a un momento en el que los valores semánticos deseados por el artista continúen funcionando dentro de los límites de la materia y los procedimientos de conservación. El significante, en este caso, es la imagen-materia y tiene que seguir significando, dando el sentido pretendido por el artista. Si cambia el significante, también cambia el significado. "En definitiva, cuando decimos que estamos devolviendo un objeto a su estado ideal, en realidad estamos hablando de un simulacro de un estado ideal. Lo que queremos decir es que estamos trayendo de vuelta los atributos que nos interesan.", in Appelbaum, *Metodologia do Tratamento de Conservação*. p. 235.

⁴¹¹ Conversa con Edson Motta Jr. En la Pinakothek Cultural tras el tratamiento de conservación de la obra.

CONCLUSIÓN

Las consideraciones finales de esta tesis apuntan a la confirmación de la hipótesis de que el conservador como gestor⁴¹² puede ser una alternativa productiva, con un impacto positivo en las relaciones entre los agentes que conviven e interactúan en el ecosistema museo y en el mercado del arte, y siempre en favor de las propias obras. Esto tiene lugar en la medida en que el conservador, propietario de un capital híbrido, puede, a través de una acción transdisciplinar, orientar y participar en las discusiones sobre las decisiones a tomar en relación a las obras de arte, desde la adquisición, pasando por la exhibición, el almacenamiento, hasta la conservación.

Este cambio de paradigma, en el que el conservador pasa de una posición periférica, dentro del ecosistema, a una posición central en calidad de gestor, lo habilita para relacionarse con todos los agentes; en la medida en que es poseedor de conocimientos sobre la materialidad y unicidad de las obras, sobre las teorías de la conservación; que es una prerrogativa propia de los conservadores. El conservador conoce la obra de arte, como objeto de conservación, tanto desde dentro (propiedades y procesos autocontenidos), como desde fuera (propiedades y procesos proyectados). No se pretende crear una categoría, sino el reconocimiento de que el conservador puede actuar como gestor, como el coordinador y responsable de la preservación en casi todos los sentidos y estados posibles, de la existencia de la obra de arte, y como aquel que garantiza la identidad del campo del arte y, por tanto, del ecosistema museo.

La tesis se ha desarrollado de forma lineal, con la intención de que cada uno de los capítulos tuviese un cierto grado de independencia y también un cierto grado de dependencia o correlación con los demás. En el Capítulo I se presentan los principales agentes relacionados en el bioma museo-mercado del arte, prestando mayor interés a los agentes que se encuentran

⁴¹² La idea de gestor se justifica porque abarca otras posibilidades - como curador, administrador, museólogo, educador, conservador, entre otros: "*se entiende como gestor a un agente que tiene algún dominio de las diversas actividades circunscritas al entorno que es responsable de administrar y, por lo tanto, necesita ser mínimamente competente de todas las actividades incluidas que están bajo el paraguas de la conservación.*", in Capítulo I. p. 10.

más cerca del conservador. El propósito fundamental aquí es mostrar cómo cada agente desarrolla su trabajo dentro de su campo de actividad, a la vez que documentar la realidad de proximidad que experimentan estos profesionales al desarrollar sus respectivas actividades. La idea de traer diferentes autores es interesante para presentar las diferentes formas de pensar sobre la naturaleza y actuación de cada agente aquí seleccionado. De esta forma, se busca presentar a los agentes a partir de diferentes lecturas, de forma actualizada y sistematizada, y mostrar la realidad cotidiana de los agentes en sus respectivas instituciones. Así, reconocer a los principales agentes y saber cómo realizan sus actividades permite que en el Capítulo II el lector pueda comprender algunas de las razones relacionadas con los desencuentros y conflictos que experimentan los agentes dentro del ámbito laboral.

En la segunda parte de la tesis, se demuestra que el problema enfrentado, es decir, los conflictos relacionales entre agentes o incluso en ciertos casos, la inexistencia de relaciones entre ellos, no se trata de un falso problema. En varias ocasiones se comprobó, a partir de la referencia bibliográfica presentada, entrevistas, conversaciones informales y a través de la narración de las experiencias personales del autor, que las relaciones entre los agentes en muchos casos son conflictivas y en otros ni siquiera existen, muy probablemente por una relación de poder y, necesariamente jerárquica. Los presupuestos de la teoría de campo de Pierre Bourdieu, en este sentido, son fundamentales, a la hora de examinar a los agentes y sus interrelaciones dentro del campo museo y, de cierta manera, en el campo del mercado del arte.

La principal contribución del Capítulo II es el desarrollo del concepto de capital híbrido, a partir de los conceptos de capital específico y capital simbólico de Bourdieu. Se trata de un capital con poder de conversión, un capital específico del conservador que se ensancha, para ser deseado por otros campos, porque tiene un grado de diferencia y un grado de semejanza. Este capital híbrido es la forma por medio de la cual el conservador como gestor (o el conservador como [otros agentes pertenecientes a diferentes campos]) puede tener acceso a

otros campos y, desde ese "lugar intermedio," colaborar con otros agentes del ecosistema. Sin embargo, conforme a lo presentado en el capítulo, el capital híbrido del conservador que busca actuar como gestor aún no es suficiente para que pueda ser considerado ese agente mediador, orientando el camino para encontrar la solución a los conflictos presentados en la tesis.

En el Capítulo III se examina otra estrategia que complementa a la anterior. El conservador que pretende actuar en la interfaz relacional debe utilizar estrategias que encuentren un sustrato en la ética, ya que "[la] ética es el arte de la convivencia, es el resultado de un esfuerzo colectivo para llegar a una conclusión sobre cómo se quiere convivir."⁴¹³ El cuadro teórico establecido, procedente de algunos de los principales programas éticos del repertorio filosófico y, especialmente, de la ética del discurso de Jürgen Habermas, contribuye para alcanzar el objetivo de un cambio de paradigma que esta tesis propone.

Para pensar en las formas de relacionarse con las personas, con los agentes, con los *stakeholders*, entre otros, es necesaria una forma más elevada de reflexión, que esté en constante "pensar sobre"⁴¹⁴ las diversas situaciones que se presentan en la rutina relacional de los implicados. Por tanto, no es suficiente con seguir los códigos deontológicos de museos concretos, o de la categoría de conservadores, o de organizaciones de otros agentes, porque en cada momento surgirán situaciones nuevas, y la investigación ha puesto de manifiesto la dificultad de que los códigos de conducta preestablecidos, en su mayoría desde los centros hegemónicos, tienen para lidiar con el universo de relaciones en diferentes geografías, escalas de tamaño y complejidad, que surgen en cada momento.

De esta manera, la principal contribución de esta tesis es la posibilidad de trabajar con pequeñas utopías, en las cuales los implicados, los interesados, los que disfrutan de las obras, puedan adecuar sus propios principios éticos, de manera que puedan atender a sus necesidades,

⁴¹³ Clóvis Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP* (São Paulo: Dailymotion, 2017), <https://www.dailymotion.com/playlist/x4sinh>.

⁴¹⁴ Barros Filho.

teniendo en cuenta el carácter local y provisional de las situaciones. De modo general, la elección de los principios debe ser naturalmente conducida por el conservador como gestor, ya que él, como es evidente a partir de los casos de estudio, es el agente más habilitado y legitimado para llevar a cabo la tarea de reunir a todos los agentes en la mesa de debate y, desde este lugar de mediación, a orientar el establecimiento de principios que respondan a las necesidades del momento, en cada caso, en cada grupo, en cada pequeña utopía, sin contradicciones, ni paradojas.

También es importante recordar dos ejemplos paradigmáticos de la posible actuación del conservador como gestor, corroborando así los hallazgos de la investigación: son los casos del tratamiento del *Autorretrato como Santa Catarina de Alejandria* de Artemisia Gentileschi, "gestionado" por Larry Keith, y el trabajo de conservación de los paneles *Guerra y Paz*, de Candido Portinari, "gestionado" por Claudio Valério Teixeira y Edson Motta Jr.

Otro ejemplo de cómo la participación de todos los implicados es condición *sine qua non* para el éxito de una exposición fue la exposición de *Tunga: Conjunções Magnéticas*, realizada en el Itaú Cultural, en São Paulo en 2021-2022, con la curaduría de Paulo Venâncio Filho. Pude conversar en varias ocasiones con el curador sobre diferentes asuntos, sobre la recreación de las obras, las formas de exponer, etc., estas conversaciones tuvieron lugar antes, durante y después del montaje de la exposición. Todos los grupos de profesionales comentaron lo armoniosa y productiva que fue el montaje de la exposición, durante la cual Paulo Venâncio tuvo el cuidado de escuchar a todos los profesionales involucrados y con amabilidad supo manejar las cuestiones que se presentaban, encontrando formas de atender las demandas de todos, manteniendo su propuesta curatorial. Fue un ejemplo que también corroboró las ideas defendidas en esta tesis.

Generalmente cuando se piensa en la existencia de un conflicto se tiene la impresión de que es algo negativo y perjudicial. Por un lado, el conflicto es de hecho algo negativo y

perjudicial, sin embargo, las discrepancias también pueden tener su valor, y lo cierto es que es positivo que exista divergencia de ideas, para que se pueda romper la barrera del lugar común, y eso es positivo como movimiento. Barbara Appelbaum, en un pasaje de su libro sobre metodologías de tratamientos de conservación, dice: "Ellos [los conservadores] deben discrepar, no hay nada como una discrepancia expuesta para generar impulso."⁴¹⁵ Por tanto, es mejor que exista contacto, conflicto y discrepancia, pues lo contrario significa que se ignora al otro, ignorando su existencia, deslegitimando su voz y hasta incluso su existencia. Lo que se ha intentado demostrar en esta tesis, es la necesidad de inclusión, de hacer con que todos los que tengan alguna relación con una obra puedan participar en el proceso de toma de decisiones sobre la misma, y por eso es importante el pensamiento ético, pues cada uno es parte legítima del todo.

Para finalizar, y para futuras investigaciones que busquen retomar lo desarrollado en esta tesis, una opción entre muchas sería la de cómo llevar esta propuesta de un conservador con atribuciones de gestión dentro de las universidades y cursos de formación, con el objetivo de dejar claro a los estudiantes el lugar central de acción del profesional de la conservación. En conversaciones con el profesor Edson Motta Jr., en los momentos en que cuestionábamos la demostración de la hipótesis de esta investigación, él me hizo la siguiente pregunta: "Partiendo del supuesto de que tu hipótesis sea demostrada, y yo creo que eso va a ocurrir. Imaginemos una situación en la que tú presentas tu propuesta de un conservador como gestor a Cocchiarale, explicándole las prerrogativas de este conservador, y la posibilidad de mejorar las relaciones entre los agentes del museo en beneficio de las obras. Entonces Cocchiarale te dice, 'de acuerdo, preséntame a este conservador para que lo contrate en mi museo,' ¿qué le vas a responder?" Lo que Motta Jr. quiere decir es que ese profesional no existe, o si realmente existe, hay muy pocos.

⁴¹⁵ T.A: "Eles [os conservadores] *devem* discordar; não há nada como a discordância aberta para gerar impulso." Barbara Appelbaum, *Metodologia do Tratamento de Conservação*, trad. Karina Schöder, 1. ed. (Porto Alegre: Mariana Gaelzer Wertheimer, 2017., 2021). p. 25

Según Motta Jr. "talvez lo que se pretenda es un postulado para el futuro, ya que hoy no existen conservadores con ese perfil de gestor, eso, aunque tú compruebes de forma positiva tu hipótesis."

Finalizamos usando una analogía, se podría decir que primero fabricamos los patines y ahora nuestra tarea es enseñar a la gente a patinar. Creemos que esta puede ser una propuesta para futuras investigaciones, que nos gustaría se llevase al ámbito de la educación universitaria y, de esta forma, quién sabe algún día tendremos patinadores.

CONCLUSION

The final considerations of this thesis serve to confirm the hypothesis that the conservator as manager⁴¹⁶ can be a productive alternative, with a positive impact on the relationships between the individuals who coexist and interact in the museum ecosystem and in the art market, and always for the benefit of the works themselves. This depends upon the extent to which the conservator, as possessor of a hybrid capital, can, through transdisciplinary action, guide and participate in discussions about the decisions to be made in relation to works of art, from acquisition, through exhibition and storage, to conservation.

This paradigm shift, in which the conservator goes from a peripheral position within the ecosystem, to a central position as manager, enables them to interact with all the individuals involved; to the extent that the conservator possesses key knowledge about the materiality and uniqueness of the works, on the theories of conservation; which is a prerogative of the conservator. The conservator knows the work of art, as an object of conservation, both from within (properties and self-contained processes) and from without (properties and projected processes). The intention is not to create a new category, but to recognise that the conservator can act as a manager, as the coordinator and the person responsible for the preservation in almost all possible senses and states, of the existence of the work of art, and as the person who can guarantee the identity of the branch of art and, therefore, of the museum ecosystem.

The thesis has been developed in a linear way, with the intention that each of the chapters has a certain degree of independence and also a certain degree of dependency on or correlation with others. Chapter I presents the main individuals involved in the art museum-market biome, paying greater attention to the individuals who are closer to the conservator. The fundamental purpose here is to show how each individual develops their work within their field

⁴¹⁶ The idea of manager is justified because it encompasses other possibilities - such as curator, administrator, museologist, educator, conservator, among others: "a manager is understood as an individual who has some mastery of the various activities circumscribed to the environment that they are responsible for managing and, therefore, needs to show minimal competence in all included activities that fall under the umbrella of conservation.", in Chapter I. p.10

of activity, while documenting the reality of the proximity that these professionals experience when developing their respective activities. It is interesting here to use different authors to present the different ways of thinking on the nature and performance of each individual selected here. In this way, individuals are presented through different readings, in an updated and systematised way, and this shows the daily reality of the individuals in their respective institutions. Thus, recognising the main individuals and knowing how they carry out their activities in Chapter II allows the reader to understand some of the reasons for disagreements and conflicts experienced by individuals within the workplace.

In the second part of the thesis, it is shown that the relational conflicts between individuals or even in certain cases, the non-existence of relationships between them, is a genuine problem. On several occasions it has been demonstrated, through the bibliographical reference presented here, interviews, informal conversations and through the narration of the author's personal experiences, that the relationships between the individuals in many cases are inharmonious and in others they are essentially non-existent, most likely due to the necessarily hierarchical power dynamic at play. The principles of Pierre Bourdieu's field theory, in this sense, are fundamental when examining individuals and their inter-relationships within the museum field and, to a certain extent, within the field of the art market.

The main contribution of Chapter II is the development of the concept of hybrid capital, based on Bourdieu's concepts of specific capital and symbolic capital. What is referenced here is a capital that can be transformed, a specific capital belonging to the conservator that can expand, becoming desirable to other fields, because it has a degree of difference and a degree of similarity. This hybrid capital is the way in which the conservator as manager (or the conservator as [other individuals belonging to different fields]) can have access to other fields and, from that "intermediate place," collaborate with other individuals in the ecosystem. Nevertheless, as presented in the chapter, the hybrid capital of the conservator who seeks to act

as manager is still not enough for them to be considered the mediating agent, a finding which directs us towards a solution to the conflicts presented in the thesis.

Chapter III examines a strategy that is complementary to that previously explored. The conservator who intends to act as a major part of the relational interface must use strategies with a fundamental basis in ethics, since "ethics is the art of coexistence, it is the result of a collective effort to reach a conclusion about how we would best wish to live together."⁴¹⁷ The established theoretical framework, drawn from some of the major ethical programs of the philosophical repertoire and, especially, from the discourse ethics of Jürgen Habermas, contributes to achieve the goal of a paradigm shift that this thesis proposes.

In order to take into consideration the variety of different ways of relating to people, to agents and to stakeholders, among others, a more elevated form of reflection is necessary, one that is constantly "thinking about"⁴¹⁸ the various situations that arise in the relational routine of those involved. Therefore, it is not enough to follow the ethical codes of specific museums, or those followed by conservators themselves, or those of organizations of other individuals, because new situations are always arising, and research has revealed the difficulty that pre-established codes of conduct, mostly taken from hegemonic centres, have in dealing with the realm of relationships found in different geographical locations, scales of size and complexity, which are constantly emerging.

In this way, the main contribution of this thesis is the possibility of working with small utopias, in which those involved, those interested and those who enjoy the works, can adapt their own ethical principles, so that they can meet their needs, taking into account the local and temporary nature of the situations. In general, the choice of principles must naturally be conducted by the conservator as manager, since that he, as is evident from the case studies, is

⁴¹⁷ Clóvis Barros Filho, *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP* (São Paulo: Dailymotion, 2017), <https://www.dailymotion.com/playlist/x4sinh>.

⁴¹⁸ Barros Filho.

the most empowered and legitimated agent to carry out the task of bringing all the agents together at the discussion table and, from this place of mediation, to guide the establishment of principles that respond to the needs of the moment, in each case, in each group, in each small utopia, without contradictions, or paradoxes.

It is also important to remember two textbook examples of the potential action the conservator as manager can take, thus corroborating the findings of the research: they are the cases of the handling of *Self-Portrait as Saint Catherine of Alexandria* by Artemisia Gentileschi, "managed" by Larry Keith, and the conservation work done on the War and Peace panels, by Candido Portinari, "managed" by Claudio Valério Teixeira and Edson Motta Jr.

Another example of how the participation of all those involved is a *sine qua non* for the success of an exhibition was the Tunga exhibition: *Conjunções Magnéticas*, held at Itaú Cultural, in São Paulo in 2021-2022, curated by Paulo Venâncio Filho. I was able to talk on several occasions with the curator about different matters, about the process of recreating the works, the ways of exhibiting, etc., these conversations took place before, during and after the assembly of the exhibition. All groups of professionals commented how harmonious and productive the assembly of the exhibition was, during which Paulo Venâncio was careful to listen to all the professionals involved and demonstrated his affability and knowledge of how to handle any issues that arose, finding ways to meet the demands of all, while sticking to his curatorial aims. It was an example that also corroborated the ideas defended in this thesis.

Generally, when one thinks of the existence of a conflict, one is inclined to consider it to be necessarily something negative and detrimental. On the one hand, conflict is indeed something negative and harmful, however, discrepancies can also have their value, and the truth is that it is positive that there is a divergence of ideas, so that the barrier of the shared space can be broken, and this development must be seen as positive. Barbara Appelbaum, in a passage from her book on conservation treatment methodologies, says: "They [conservators] should

disagree, there is nothing like an exposed disagreement to build momentum."⁴¹⁹ Therefore, it is better for there to be contact, conflict and discrepancy, because in their absence, we are essentially ignoring the others involved, ignoring their existence, delegitimizing their voice and even their existence. What this thesis has tried to demonstrate is the need for inclusion, to ensure that all those who have any relationship with a work can participate in the decision-making process around it, and that is why ethical thinking is important, since each one is a legitimate part of the whole.

Finally, and for future research that seeks to advance upon the ideas developed in this thesis, one option among many would be how to move forward with this proposal from a conservator with management powers within universities and training courses, with the aim to make the central location of action of the conservation professional clear to students. In conversations with Professor Edson Motta Jr., at a time when we were how best to demonstrate the hypothesis of this research, he asked me the following question: "Assuming your hypothesis is proven, and I think that is going to happen, let's imagine a situation in which you present your proposal for a conservator as manager to Cocchiareale, explaining the prerogatives of this conservator, and the possibility of improving relations between museum agents for the benefit of the works. So Cocchiareale tells you, 'Okay, introduce me to this conservator so I can hire him for my museum,' what are you going to say?"

What Motta Jr. means is that this professional does not exist, or if he really exists, there are very few of them around. According to Motta Jr. "perhaps what is intended is a postulation for the future, since today there are no conservators that also fit the profile of manager, although you positively prove your hypothesis."

⁴¹⁹ Barbara Appelbaum, *Metodologia do Tratamento de Conservação*, trad. Karina Schöder, 1. ed. (Porto Alegre: Mariana Gaelzer Wertheimer, 2017., 2021). p. 25

We finish using an analogy, it could be said that first we manufacture the skates and now our task is to teach people to skate. We believe that this could be a proposal for future research, which we would like to see applied to the area of university education and, in such a way, it is entirely possible that one day we will have skaters.

BIBLIOGRAFÍA REFERENCIADA

- Amaral, Aracy Abreu, ed. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Edição fac-similar, 2014. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC - FUNARTE, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Secretaria da Cultura, ciência e Tecnologia, Pinacoteca do Estado de São Paulo., 1977.
- Appelbaum, Barabra. *Metodologia do Tratamento de Conservação*. Traducido por Karina Schöder. 1. ed. Porto Alegre: Mariana Gaelzer Wertheimer, 2017., 2021.
- Appelbaum, Barbara. «Conservation in the 21st Century: Will a 20th Century Code of Ethics Suffice?» En *Ethics & Critical Thinking in Conservation*, 1:1-10. Washington: American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, 2013.
- Argan, Giulio Carlo. *Arte e critica de arte*. Traducido por Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1995.
- Argan, Giulio Carlo, y Fagiolo. *Guia de História da Arte*. 2.^a ed. Teoria da Arte 8. Lisboa: Editorial Estampo, 1994.
- Ashley-Smith, Jonathan. «A Role for Bespoke Codes of Ethics.» En *ICOM-CC 18th Triennial Conference. Theory and History of Conservation*, 1-8. Copenhagen: ed. J. Bridgland, 2017.
- . «Losing the Edge: The Risk of a Decline in Practical Conservation Skills». *Journal of the Institute of Conservation* 39, n.º 2 (2 de julio de 2016): 119-32.
<https://doi.org/10.1080/19455224.2016.1210015>.
- Alvargonzález, David. *La idea de sistema*. Madrid: Editorial Verbum, 2021.
- Azeredo, Vânia. «Filosofia e ética do discurso: o fundacionismo moderado em Habermas.» *Conjectura:Filosofia* 23, n.º Dossie. 19. Ética e democracia (2018): 396-410.
<https://doi.org/10.18226/21784612.v23.dossie.19>.
- Baker, Whitney. «The Hibryd Conservator: Challenges in a Research Library Environment», s. f., 179-90.
- Barok, Dušan, Julia Noordegraaf, Arjen P. de Vries. «From Collection Management to Content Management in Art Documentation: The Conservator as an Editor». *Studies in Conservation*, (septiembre de 2019): 1–18.
<https://doi.org/10.1080/00393630.2019.1603921>.
- Barros Filho, Clóvis. *Curso de Ciência Política da Escola de Comunicação e Arte - ECA, Universidade de São Paulo - USP*. São Paulo: Dailymotion, 2017.
<https://www.dailymotion.com/playlist/x4s01o>.
- . *Curso de Ética da Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo - USP*. São Paulo: Dailymotion, 2017.
<https://www.dailymotion.com/playlist/x4sinh>.
- Barros Filho, Clóvis, e Arthur Meucci. «Transparência e estratégia: uma reflexão sobre ética em relações públicas.» En *XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 1-15. Porto Alegre, 2004.
- Basbaum, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- . *Arte Conceitual: Do diagrama à performance, das linhas de sonoridades ao artista-etc: arte conceitual como contra-arte e como arte-guerrilha, da arte conceitual ao bioconceitualismo*. Video. Conversações filosóficas com Caio Sauto. Rio de Janeiro, 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=4K5eXTlp5Ik&fbclid=IwAR0vvZt5ZBXpt3cAFE_1YSRjVwnMXgUYefOrL4I2ycPFaVUkhNdPA66zRso.
- Bassas, Xavier, Alba Benavent Villaseñor, Pilar Bonet, Celia del Diego, Oriol Fontdevila, Sabel Gavaldón, Carles Guerra, et al. *Genealogías curatoriales: 26 comisarios/as en diálogo*. Madrid: Casimiro, 2016.
- Bastos, Cleverson L., y Vicente Keller. *Aprendendo a aprender: Introdução à metodologia científica*. Edição: 29. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

- Beck, James, en colaboración con Michael Daley. *La restauración de obras de arte: Negocio, cultura, controversia y escándalo*. Edición: 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, S.A., 2001.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Taurus, 2019.
- Belishki, Stefan, y Susan Corr. «Reflection on Conservation-Restoration Practice Today. A European Perspective». *Protection of Heritage* 8 (2019): 15-28.
- Bishop, Claire. «What Is a Curator? The rise (and fall?) of the auteur curator». Traducido por Desiderio Navarro. *DENKEN PENSÉE THOUGHT... Servicio Informativo Bimensual de Pensamiento Cultural Europeo, del Centro Teórico-Cultural Criterios* Numero 7 (2011): 1-16.
- Bois, Yve-Alain. *Lygia Clark (1920-1988): 100 anos*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2021.
- Bourdieu, Pierre. *O poder simbólico*. 5.^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- . *Questões de sociologia*. Traducido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Edições, Sociedade Unipessoal, 2003.
- Bourriard, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- Boylan, Patrick John, and Museums Association, eds. *Running a Museum: A Practical Handbook*. The Heritage - Care Preservation Management. Paris: International Council of Museums, ICOM, 2004.
- Brandi, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê, 2004.
- Bueno, Guilherme. *A teoria como projeto: Argan, Greenberg e Hitchcock*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- Butler, Cornelia H. *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*. New York, NY: Museum of Modern Art, 2014.
- Campos, Cesar Cunha, ed. *Arte e mercado no Brasil: Art and market in Brazil / organization, Cesar Cunha Campos; translation, Izabel Burbridge, James Mulholland, Maria Magda Arréllaga, Peter Lenny*. Rio de Janeiro, Brazil: FGV Projetos, 2016.
- Carvalho, Humberto Farias. «O conservador como curador». *Mouseion* 0, n.º 24 (31 de agosto de 2016): 59-71. <https://doi.org/10.18316/1981-7207.16.29>.
- . «Uma Metodologia para Conservação e Restauo de Arte Contemporânea». Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, 2009.
- Celma García, Marta. «Supporting Decision-Making when Conserving Contemporary Art: A Model for Identification and Categorization of Stakeholders». *Journal of the American Institute for Conservation* 60: 2-3, (octubre de 2021): 161–174. <https://doi.org/10.1080/01971360.2021.1980695>.
- Chevrier, Jean-François, y Amos Gitai. *Las biografías de Amos Gitai: una exposición, un diálogo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2014.
- «Code of Ethics and Code of Practice. Australian Institute for Conservation of Cultural Material». Australian Institute for Conservation of Cultural Material - AICCM, 2002.
- «Collections Management Policy the Museum of Modern Art», abril de 2020.
- Cocchiarale, Fernando, e Geiger, Anna Bella. *Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNART, 1987.
- Cometti, Jean-Pierre. *Conservar/restaurar: la obra de arte en la época de su preservación técnica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2018.
- Cordeiro, Waldemar, e Analivia Cordeiro. *Waldemar Cordeiro: fantasia exata*. Traducido por John Norman, Marisa Shirasuna, y Izabel Burbridge. São Paulo, Brazil: Itaú Cultural, 2014.
- Corr, Susan, Jeremy Hutchings, Jaap van der Burg, David Cueco, Mechthild Minor, Agnès Ortlik, y Sebastian Dobrusskin. *Competencias Necesarias para Acceder a la Profesión de Conservador-Restaurador*. Traducido por Lemercier. E.C.C.O. European

- Confederantion of Conservator-Restorers' Organization A.I.S.B.L. Belgium, 2011.
<http://www.ecco-eu.org>.
- Coutinho, Wilson. *Imediações: a crítica de Wilson Coutinho*. Organização: Isabela Pucu. Rio de Janeiro: FUNART, 2008.
- Dalla Zen, Daniel. «O Curso de museus e a museologia no Brasil.» *Revista Eletrônica Ventilando Acervos* 3, n.º 1 (2015): 76-91
https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/11/06_Artigo05.pdf.
- Danto, Arthur C. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- Desvallées, André, e André Mairesse. *Conceitos-chave de museologia*. Armand Colin, 2013.
http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf.
- Dwyer Modestini, Dianne, and Mario Modestini. *Masterpieces: Based on a Manuscript by Mario Modestini*. Fiesole (Firenze): Cadmo, 2018.
- Espinosa, Robert J. «The Conservator as Collection Manager: Implications for the Profession, Panel Discussion». Editado por Elizabeth Kaiser Schulte. *American Institute of Conservation, The Book and Paper Group Annual* Volume five (1986): 177-94.
<http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v05/bp05-24.html>.
- Ferreira, Glória. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte-FUNARTE, 2006.
- Ferreira, Glória, Cecília Cotrim de Mello, e Maria Luiza X. de A Borges. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- Fetter, Bruna. «Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte». *MODOS. Revista de História da Arte.*, 2018.
- Figueiredo, Luciano, ed. *Abstração Geométrica I. Projeto Arte Brasileira, Concretismo e Neoconcretismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Ministério da Cultura, 1987.
- Finguerut, Silvia. «Instituições e dinâmica do mercado de arte». En *Arte e mercado no Brasil: Art and market in Brazil / organization, Cesar Cunha Campos; translation, Isabel Burbridge, James Mulholland, Maria Magda Arréllaga, Peter Lenny*, editado por Cesar Cunha Campos, 194-237. Rio de Janeiro, Brazil: FGV Projetos, 2016.
- Fonseca, Beatriz. Entrevista para tese «O conservador como gestor: possibilidade de ação política na interface institucional». Áudio, 20 de outubro de 2020.
- Foster, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- Foucault, Michel. *A arqueologia do saber*. Traducido por Luiz Felipe Neves. 7.^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- . *A ordem do discurso*. Traducido por Laura Sampaio. 3.^a ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- Freire, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- García Morales, Lino. *Filosofía de la restauración. Después del fin de la restauración*. Alemania: BoD - Book on Demand, 2020.
- García Morales, Lino. *Filosofía de la Restauración Más allá de las cosas*. Germany: BoD – Books on Demand, 2020.
- . *Teoría de la Conservación Evolutiva: basada en ejemplos*. Alemania: Edición e impresión por BoD – Books on Demand, 2021.
- García Morales, Lino. *Teoría de la conservación evolutiva: Conservación y restauración del arte de los nuevos medios*. Edición: 1. S.l.: Books on Demand, 2019.
- Giovani, Giulia. «A análise de técnicas e materiais aplicada à conservação de arte contemporânea: o uso da tinta industrial sobre madeira na produção pictórica de Lygia Clark». Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, 2015.

- Gilbert, Zanna; Gottschaller, Pia; Learner, Tom; Perchuk, Andrew. *Purity is a Myth: The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay*. Los Angeles: Getty Research Institute and Gatty Conservation Institute, 2021.
- Gottschaller, Pia and Le Blanc, Aleca. *Making art concrete: works from Argentina and Brazil in the colección Patricia Phelps de Cisneros*. Los Angeles: Getty Research Institute and Gatty Conservation Institute, 2017.
- Habermas, Jürgen. *Comentários à ética do discurso*. Traducido por Gilda Lopes Encarnação. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- . *Consciência moral e agir comunicativo*. Traducido por Guido Antônio de Almeida. Biblioteca Tempo Universitário Estudos Alemães 84. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- Hackney, Stephen. *On Canvas: Preserving the Structure of Paintings*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2020.
- Henderson, Jane, and Tanya Nakamoto. «Dialogue in conservation decision-making». *Studies in Conservation* 61, n.º sup2 (junio de 2016): 67-78.
<https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1183106>.
- Honorato, Cayo. «Ascensão e declínio da curadoria pedagógica». *MODOS* 4, n.º 2 (2 de mayo de 2020). <https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4328>.
- Jaimés, Alejandra. *Curadoría interpretativa: un modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones*. Ciudad de México: Publicaciones Digitales ENCRYM - INAH, 2018.
- Japiassu, Hilton, e Danilo Marcondes de Souza Filho. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1990.
- Kant, Immanuel. «Resposta à pergunta: o que é o iluminismo.» Lisboa: Edições 70, 1990.
- Lampert, Catherine, Charles Cosac, Tatiana Grinberg, y Tunga. *Tunga*. São Paulo, Brazil: CosacNaify, 2019.
- Landrey, Gregory. «The conservator as curator: combining scientific analysis and traditional connoisseurship», 1993.
- Lauss, Lacombi. «A ética do discurso em Habermas - Ideal Libertário.» *Blog no WordPress.com* (blog). Accedido 13 de julio de 2020.
<https://ideallibertario.wordpress.com/2016/06/06/a-etica-do-discurso-em-habermas/>.
- Leonard, Mark, J. Paul Getty Museum, Getty Conservation Institute, y Getty Research Institute, eds. *Personal viewpoints: thoughts about paintings conservation: a seminar organized by The J. Paul Getty Museum, the Getty Conservation Institute, and the Getty Research Institute at the Getty Center, Los Angeles, June 21-22, 2001*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2003.
- , eds. *Personal viewpoints: thoughts about paintings conservation: a seminar organized by The J. Paul Getty Museum, the Getty Conservation Institute, and the Getty Research Institute at the Getty Center, Los Angeles, June 21-22, 2001*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2003.
- Limón Gallegos, Miriam, y Alma Maythé Loza Barajas. «El restaurador como intermediario en la intervención de arte contemporáneo: la toma de decisiones». *Intervención Revista Internacional de Conservación Restauración y Museología* 1, n.º 1 (1 de mayo de 2010): 53-58. <https://doi.org/10.30763/Intervencion.2013.7.88>.
- Lindemann, Adam. *Coleccionar arte contemporáneo*. Köln: Taschen, 2006.
- Macedo, Rita, Andeia Nogueira, and Hélia Marçal. «The Conservator as a Performer». *ATINER's Conference Paper Series*, 2012.
- Machado, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- Mammi, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- Marques, Carlos Alexandre. «A ética em Maquiavel e suas implicações na política.» *Revista Enciclopédia. Revista de Filosofia* 4 (2015): 16-25.

- Martins, Luís Mauro. *Cinco pensadores para entender o mundo contemporâneo, Jürgen Habermas*. Vol. 5. Cinco pensadores para entender o mundo contemporâneo: Zigmunt Bauman, Michel Foucault, Jürgen Habermas, Nick Couldry, Edgar Morin. São Paulo, 2015.
- Mattos, Marcus de Dutra. «O Habitus e o Projeto Original». Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2018.
- Molinas, Cristina. Entrevista para la tesis «El conservador como gestor: posibilidad de acción política en la interfaz institucional». Audio, 6 de marzo de 2019.
- «MoMA, press. Releases 2000. Complex Themes of Irrationally in Art Investigated. “The Marriage of Reason and Squalor”. March 30 - September 19, 2000. Fourth Floor.» New York, 2000.
http://www.moma.org/about_moma/press/2000/reason_squ_6_30_00.html.
- Montagner, Miguel Ângelo, e Inez Maria Montagner. «A teoria geral dos campos de Pierre Bourdieu: uma leitura». *Tempus Actas de Saúde Coletiva - Antropologia e Sociologia da Saúde: novas tendências*, 2011.
- Motta Jr., Edson. *As quatro integridades: manual de procedimentos para o restauro de pinturas*. Rio de Janeiro: Desalinho, 2018.
- Motta, Paulo Roberto. *Gestão contemporânea: a ciência e a arte de ser dirigente*. 9.^a ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.
- Muñoz Viñas, Salvador. *On the Ethics of Cultural Heritage Conservation*. London: Archetype Publications Ltd, 2020.
- Muñoz Viñas, Salvador. *Contemporary theory of conservation*. Oxford; Burlington, MA: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005.
- . *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis, S. A., 2003.
- Oiticica Filho, César. Org. *Encontros: Mario Pedrosa*. Rio de Janeiro: Beca do Azougue, 2013.
- Oguibe, Olu. «O Fardo da Curadoria». *Revista Concinnitas Virtual*. Ano 5 – N.6 – julho de 2004. ISBN 1981-9897, 2004. <http://www.concinnitas.uerj.br/arquivo/revista6.htm>.
- Pacheco, Rosario Llamas. *Arte contemporáneo y restauración: O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.), 2014.
- Paiva, May Christina. «A História Técnica da Conservação e Restauro de Pinturas no Brasil entre os anos de 1947 e 1985: Edson Motta e seus seguidores.» Universidade Católica Portuguesa, s. f.
- Parisi, Flavia. «EL Público y las Obras de Arte Contemporáneo: Un análisis de la relación entre la función educadora y conservadora del museo». Unoveritat Politècnica de València, 2020.
- Pereira, Elaine. «O conceito de campo de Pierre Bourdieu: possibilidade de análise para pesquisa em história da educação brasileira». *Revista Linhas* 16, n.º 32 (2015): 337-56.
- Pilette, Roberta, and Carolyn Harris. «It Takes Two Tango: A Conservator’s View of Curator/Conservator Relations.» *Rare Books and Manuscripts Librarianship*, 1989.
- Quemin, Alain, Ana Leticia Fialho, y Angélica Moraes. *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.
- Ramírez, Juan Antonio. *Ecosistema y explosión de las artes*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 1994.
- Ramírez, Juan Antonio (ed.), Carlos Reyero, Julián Díaz Sánchez, Ana Ávila, Jesús Carrillo, y Patricia Mayayo. *El sistema del arte en España*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2010.

- Raymonde, Moulin. *El mercado del arte*. Traducido por María José Cardinal. Buenos Aires: La marca editora, 2012.
- Rezende, Renato, e Guilherme Bueno. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Coleção Circuito. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.
- Rubio, Fernando Domínguez. *Still life: ecologies of the modern imagination at the art museum*. Chicago: The University of Chicago, 2020.
- Rubio, Fernando Domínguez. «On the discrepancy between objects and things: An ecological approach». *Journal of Material Cultural*. (2015): 1–17. <https://doi.org/10.1177/1359183515624128>.
- Santabárbara Morera, Carlota. «Difusión y repercusión de la teoría de la restauración de Cesare Brandi.» *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 49 (2018): 285-303. <https://doi.org/DOI: http://dx.doi.org/10.30827/caug.v49i0.7777>.
- Secco-Suardo, Giovanni, L. de Jasienski, y Gaetano Previati. *Il restauratore dei dipinti*. 4. ed. [ristampa anastatica]. - Milano: Hoepli, 2010.
- Sehn, Magali Melleu. *Entre resíduos e dominós: preservação de instalações de arte no Brasil*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2014.
- Shiner, Larry. *La invención del arte*. Barcelona: Editorial Planeta, 2004.
- Smith, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York, NY: Independent Curators Inc., U.S., 2012.
- Smith, Terry. *Talking Contemporary Curating*. New York, NY: Independent Curators Inc., U.S., 2015.
- Solomon R. Guggenheim Museum, y Nancy Spector, eds. *Guggenheim Museum collection: a to z*. 3rd, rev. ed ed. New York: Guggenheim Museum Publications: Hardcover edition distributed by D.A.P./Distributed Art Publishers, 2009.
- Stoner, J.H., y Verbeeck-Boutin M. «The impact of Paul Philippot on the theory and history of conservation/restoration.» *COM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen, 4–8 September 2017, ed. J. Bridgland, art. 1908*. Paris: International Council of Museums., 2017.
- Tarica, Sami. *Cómo me convertí en marchante de arte*. Barcelona: Editorial Elba, 2011.
- Tejedor, Jorge. Entrevista para la tesis «El conservador como gestor: posibilidad de acción política en la interfaz institucional». Audio, 23 de enero de 2020.
- Tinguely, Jean, Reinhard Bek, Claire Wüest, Miranda Fuchs, Corinne Gasser, Dominik Müller, Annja Müller-Alsbach, et al., eds. *Museum Tinguely Basel: the collection*. Basel, Switzerland: Heidelberg; Berlin: Museum Tinguely; Kehrer Verlag, 2012.
- Tunga, Isabella Rjeille, Tomás Toledo, e Catherine Lampert. *Tunga: o corpo em obras*. São Paulo, Brazil: MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2017.
- Tunga, Evandro Salles, Luisa Duarte, e Museu de Arte do Rio. *Tunga: o rigor da distração/ Tunga: the rigour of distraction: Museo de Arte do Rio, junho a novembro, 2018/ June to November, 2018*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.
- Veiga, Ana Cecília. «A Nova Museologia e a Interdisciplinaridade». En *I SEBRAMUS SEMINÁRIO BRASILEIRO DE MUSEOLOGIA*, 1:26-36. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- Wharton, Glenn. *The painted king: art, activism, and authenticity in Hawai‘i*. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2012.