

Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts
Departament de Conservació i Restauració de Bens Culturals



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

HIBRIDOS FOTOGRÁFICOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Un estudio para su conservación

Doctoranda: Pilar Montolio Debón
Directora: Prof. Dra. Rosario Llamas Pacheco

Memoria presentada en el
Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la
Universidad Politécnica de Valencia para optar al grado de doctor.
Programa: Conservación y Restauración del Patrimonio.

Valencia, Septiembre 2017

AGRADECIMIENTOS

Quería expresar mi más profundo agradecimiento a mi directora de tesis Rosario Llamas Pacheco, que con su fuerza, ganas de trabajar, profesionalidad y entusiasmo ha sabido dirigir esta tesis, sin ella no hubiese sido posible.

A dos personas que he tenido la suerte de encontrar en mi carrera, y admiro profundamente, Gianluigi Colalucci, por su humildad, bondad y sabiduría, del cual habría que aprender y Elisa Quiles Faz por su energía, profesionalidad y calidad como persona.

A Elena, compañera de fatigas, que con tanto entusiasmo y pasión, nunca ha sabido decirme que no, sin miedo, siempre preparada a darme una mano.

A Francesco, *più degli altri*, che mi ha sostenuto in tutti questi anni, in tutte le decisioni che ho preso, che a creduto in me, *più di quanto lo abbia fatto io*, ma soprattutto per dirmi nel momento giusto... *avanti, ce la fai!*.

A todos los que habéis estado ahí apoyándome en este proyecto y a los que no están aquí, porque se que sé que estarían orgullosos de este trabajo.

Muchísimas gracias.

INDICE 5

RESUMEN	11
RESUM	13
SOMMARIO	15
ABSTRACT	17
CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN	19
ESTRUCTURA Y CONTENIDO DE LA TESIS	21

INTRODUCCIÓN	25
OBJETIVOS	35
METODOLOGÍA	
Antecedentes	41
Estudio documental	42
Trabajo de campo	43

CAPITULO 1. LOS HIBRIDOS FOTOGRÁFICOS.

‘Cómo, cuándo, porqué’, inserción en el contexto artístico, evolución y precursores.

1.1. EVOLUCIÓN DE LOS HÍBRIDOS ARTÍSTICOS.

Contexto histórico en el cual maduran los nuevos géneros artísticos y las nuevas ideas que generan su génesis.

1.1.1. Antecedentes y estudios previos significativos.	64
1.1.2. La era digital.	72

1.2. MAN RAY.

Una figura fundamental en la génesis de los híbridos fotográficos. 78

CAPITULO 2. GÉNEROS HÍBRIDOS EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA.

Estudio de los nuevos objetos de expresión a través del análisis de las propuestas artísticas.

2.1. FOTOMONTAJE.

‘Una ilusión, dos realidades’.	93
Carmen Calvo	102

2.2. FOTOGRAFÍAS DE GRAN FORMATO

'El trabajo fotográfico como las grandes obras'.	105
Manuel Vilariño	113
Matteo Basilé	115

2.3. FOTOPROYECCIONES.

'Cómo las fotografías pueden cambiar el espacio'.	119
Krzysztof Wodiczko	124
Daniel Canogar	128

2.4. POLAROID.

'Arte instantáneo'.	131
Andy Warhol	139
Maurizio Galimberti	140

2.5. PERFORMANCE, HAPPENING.

'El arte de la performance materializado a través del objeto fotográfico'.	143
Cindy Sherman	152
Marina Abramovic	155

2.6. ESCUELA DE LOS BECHER.

'La búsqueda de la autenticidad'.	159
Candida Höfer	168
Thomas Ruff	170

2.7. LAND ART o EARTH WORKS.

'La experiencia sensorial en un click'.	173
Lucía Loren	183
Richard Long	184

2.8. INSTALACIONES FOTOGRÁFICAS.

'La búsqueda de nuevos lenguajes'.	187
Christian Boltanski	195
Graciela Sacco	200

2.9. FOTOGRAFÍA RETROILUMINADA O LIGHTBOX.

'De los medios mass-media, a las salas expositivas'.	203
Alfredo Jaar	207
Chema Alvargonzález	209

2.10. FOTOGRAFÍA-PINTURA.

'La fotografía a través de los cromatismos, grafismos y texturas de la pintura'.	211
Gerhard Richter	217
Linarejos Moreno	219

2.11. OTROS TIPOS DE FOTOGRAFÍA

'Imágenes del instante'.	221
--------------------------	-----

2.11.1. FOTOGRAFÍA DE MODA	
'Las imágenes que más influyen en nuestros deseos'.	223
Richard Avedon	229
David LaChapelle	233
2.11.2. ENSAYO FOTOGRÁFICO	
'El instante capturado'.	235
Robert Capa	244
Cristina García Rodero	247

CAPITULO 3. NATURALEZA Y DEGRADACIÓN DE LOS HÍBRIDOS FOTOGRÁFICOS

'Estudio de los diferentes elementos que afectan a su correcta conservación.'

3.1. MATERIALES EMPLEADOS EN LOS HÍBRIDOS FOTOGRÁFICOS	255
Película fotográfica	259
Nitrato de celulosa	260
Acetato de celulosa	260
Poliéster	261
Diapositivas	261
Polaroid	262
Papel	263
Papel baritado RC	264
Ilfochrome . Cibachrome	265
Nuevos soporte de impresión	267
Papeles para imprimir sublimación de colorantes o dye-sublimation	267
Papeles para impresión láser (Electrografía)	267
Papeles para impresoras de chorro de tinta (Inkjet)	268
Plásticos	268
PVC - Cloruro de Polivinilo	269
PE - Polietileno	269
PP - Polipropileno	269
PMMA - Polimetacrilato de metilo	270
Vidrio	271
Metal	272
Derivados de la madera	273
Últimos soportes	274
Diasec . Face-mounting	274
Forex	277
Dibond	277
Foam	277
Adhesivos	278
Categorías varias: DVD, CD, HD, BR	279

3.2 FACTORES DE DEGRADACIÓN Y PATOLOGÍAS MÁS FRECUENTES EN LOS HÍBRIDOS ARTÍSTICOS

3.2.1 FACTORES DE DEGRADACIÓN

Acidez	282
Suciedad	283
Abrasiones y arañazos	284
Actividad biológica	285
Desgarros, roturas, cortes o agujeros	285
Deformaciones del soporte - pliegues	286
Cambio de color	286
Desvanecimiento de color	287
Cambios dimensionales	288
Averías	288
Obsolescencia	289
Película fotográfica	291
Diapositivas	291
Polaroid	292
Papel	293
Nuevos soporte de impresión	294
Plásticos	295
Vidrio	295
Madera	297
Face-mounting, Diasec en Forex, Dibond, Foam	297
Categorías varias: DVD, CD, HD, BR	298
3.2.1.1. Factores íntinsecos o inherentes a las obras	299
3.2.1.2. Factores extrínsecos o externos a las piezas.	301

CAPITULO 4. CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.

El universo intelectual que envuelve el mundo del arte y los híbridos fotográficos.

Las opiniones de los protagonistas.

4.1 FACTORES QUE INFLUYEN DIRECTAMENTE EN LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN. 323

4.1.1 INTENCIONALIDAD DEL ARTISTA.

'Preservación de la intencionalidad artística del autor'. 325

4.1.2 IDEA Y CONCEPTO.

'Dos factores imprescindibles en la lectura de la obra'. 329

4.1.3 ORIGINALIDAD DE LA MATERIA.

'La importancia de la particularidad de los materiales en el arte no convencional'. 333

4.1.4 FUNCIONALIDAD DE LA OBRA.	
'La supervivencia de la funcionalidad primigenia'.	335
4.1.5 METODOLOGÍA CORRECTA DE ANÁLISIS.	
'El análisis de las metodologías de trabajo'	337
4.1.6 ESTUDIO DE LOS DIFERENTES ASPECTOS QUE AFECTAN A SU CONSERVACIÓN	
'Preservación de la intencionalidad artística '	340
4.2 ENTREVISTAS	
Las opiniones de los protagonistas.	345
<hr/>	
CAPITULO 5. METODOLOGÍAS HABITUALES DE ACTUACIÓN .	
Herramientas y prácticas para conservar el arte contemporáneo	
5.1 TRATAMIENTOS HABITUALES EN SOPORTES.	
'El uso de una correcta metodología de trabajo'.	381
5.2 REPLICAS Y COPIAS o FACSIMILES.	
'La utilización de réplicas y facsímiles como método de preservación'.	389
5.3 SISTEMAS DE PROTECCIÓN Y EMBALAJES.	
'La preservación de una imagen'.	391
5.4 ALMACENAMIENTO.	
'Planificación para un correcto almacenamiento en los depósitos'.	395
5.5 TRANSPORTE.	
'La problemática del traslado de obras de arte y soluciones'.	400
5.6 CONSERVACIÓN PREVENTIVA.	
'La conservación preventiva como herramienta de trabajo'.	404
5.7 ALGUNAS CUESTIONES QUE AFECTAN A LOS MUSEOS.	
'La evolución de los museos. El museo actual'.	410
5.8 ANÁLISIS CRÍTICOS DE PROCESOS DE INTERVENCIÓN	415
<hr/>	
CAPITULO 6. CONCLUSIONES	431
<hr/>	
BIBLIOGRAFÍA.	443
APÉNDICE FOTOGRÁFICO.	455

RESUMEN

Desde que naciese la fotografía, a finales del s. XIX, muchos son los avances que han surgido en torno a esta 'nueva' técnica. Se trata en definitiva de un medio delicado que ha conseguido con la misma sutileza, posicionarse como una más de las categorías artísticas de las bellas artes. Su capacidad de hibridación y fusión le han dado la posibilidad de crear nuevos géneros artísticos de la mano de grandes artistas. Ha sido, y todavía lo sigue siendo, utilizada como vehículo y materia por todos aquellos que la adoptan para testimoniar su existencia, sobre todo en el arte conceptual, donde las obras pasan a tener múltiples lecturas e interpretaciones.

En este trabajo de investigación, se ha realizado una revisión de los diferentes usos de la fotografía en el arte contemporáneo, analizando las diferentes formas híbridas que han surgido, todo ello realizando una revisión histórica desde sus primeras experimentaciones, pasando por el periodo de mayor creatividad, durante los años '80, y llegando a las últimas tendencias. Con esta aportación al estudio de los híbridos fotográficos se ha contribuido a determinar los diferentes materiales que se han venido utilizando y las últimas tendencias que están empleando los artistas, así como las problemáticas a las cuales se enfrentan los conservadores-restauradores y todo ello valorando y analizando, las diferentes opiniones de los especialistas del sector, es decir, los propios artistas, los conservadores-restauradores y los gestores del arte.

Palabras clave: arte contemporáneo, fotografía, híbridos, conservación.

RESUM

Des que va nàixer la fotografia, a finals del s. XIX, molts són els avanços que han sorgit entorn da aquesta 'nova' tècnica. Es tracta en definitiva d'un mitjà delicat que ha aconseguit amb la mateixa subtileza, posicionar-se com una més de les categories artístiques de les belles arts. La seua capacitat de hibridació i fusió li han donat la possibilitat de crear nous gèneres artístics de la mà de grans artistes. Ha sigut, i encara ho continua sent, utilitzada com a vehicle i matèria per tots aquells que l'adopten per a testimoniar la seua existència, sobretot en l'art conceptual, on les obres passen a tindre múltiples lectures i interpretacions.

En este treball d'investigació, s'ha realitzat una revisió dels diferents usos de la fotografia en l'art contemporani, analitzant les diferents formes híbrides que han sorgit, tot això realitzant una revisió històrica des de les seues primeres experimentacions, passant pel període de major creativitat, durant els anys '80, i arribant a les últimes tendències. Amb esta aportació a l'estudi dels híbrids fotogràfics s'ha contribuït a determinar els diversos materials que s'han utilitzat i les últimes tendències que estan utilitzant els artistes, així com les problemàtiques a les quals s'enfronten els conservadors-restauradors i sobre tot valorant i analitzant, les diferents opinions dels especialistes del sector, és a dir, els propis artistes, els conservadors-restauradors i els gestors de l'art.

Paraules clau: art contemporani, fotografia, híbrids, conservació.

SOMMARIO

Dal momento che la fotografia è nata alla fine del s. XIX, sono molti gli sviluppi che sono emersi intorno a questa "nuova" tecnica. Si tratta sicuramente di un mezzo delicato che è stato realizzato con la stessa finezza fino a posizionarsi come una delle categorie artistiche delle belle arti. La sua capacità di ibridazione e la fusione hanno dato la possibilità di creare nuovi generi artistici di grandi artisti. E 'stato, e rimane ancora, ed il materiale utilizzato come veicolo per tutti coloro vogliono testimoniare la loro esistenza, soprattutto in arte concettuale, dove per le opere capita di avere più letture e interpretazioni.

In questa ricerca si è condotta una revisione dei diversi usi della fotografia dell'arte contemporanea, analizzando le varie forme ibride che sono emerse, il tutto facendo una rassegna storica fin dalle sue prime sperimentazioni, attraverso il periodo di maggiore creatività negli anni '80, e ad arrivare alle ultime tendenze. Con questo contributo allo studio di ibridi fotografici ha contribuito a identificare i diversi materiali che sono stati utilizzati e le ultime tendenze che stanno utilizzando gli artisti e i problemi cui i conservatori devono far fronte, valorizzando e analizzando le diverse opinioni di esperti del settore, ovvero gli stessi artisti, restauratori e manager dell'arte.

Parole chiave: arte contemporanea, fotografia, ibridi, conservazione.

ABSTRACT

Since the birth of photography, at the end of the nineteenth century, there has been much progress in the field of this 'new' technique. It is a delicate means which in a subtle way managed to become an additional artistic category of fine arts. Its ability to be hybrid and fuse with different elements gave photography the opportunity to create new artistic genres through the hand of great artists. It has been, and continues to be, used as a vehicle and material for all those who use it to provide evidence of their existence, especially in conceptual art, where artworks can be read and interpreted in many different ways.

The purpose of this research is to identify the different uses of photography in contemporary art throughout the analysis of the hybrid forms that have emerged. The study is a historical overview which begins from the early experimentations, then focuses on the period of highest creativity – the eighties – and ultimately on the latest trends. This contribution to the study of photography's hybrid techniques helps to determine the different materials used over the years and the latest trends employed by artists, as well as the challenges faced by conservator-restorers. The results were achieved by evaluating and analysing the opinions of the sector experts, that is to say artists, conservator-restorers and art curators.

Keywords: contemporary art, photography, hybrids, conservation.

CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN

De la presente investigación se han derivado las siguientes publicaciones:

P. Montolio, R. Llamas (2010). *Estudio de la idea, la materia y los factores discrepantes que afectan a la conservación de los híbridos artísticos*. Chile: Revista *Conserva*. N° 14. Pag. 81 - 105

P. Montolio (2013) *Híbridos fotográficos*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Poster:

P. Montolio (2013) Poster: *Híbridos fotográficos en el arte contemporáneo*. Encuentro de estudiantes de doctorado 2013. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

La presente tesis se enmarca dentro del proyecto:

HAR 2013 - 41010 - P. Ministerio de Economía y Competitividad. Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación. Programa estatal de Investigación Científica y Técnica de Excelencia (2014-2017).

'Conservación y restauración de arte no convencional. Actualización de procesos y criterios de actuación', dirigido por Rosario Llamas Pacheco.

ESTRUCTURA Y CONTENIDO DE LA TESIS

La siguiente investigación se divide en seis capítulos, en los cuales se ha estudiado, analizado, y profundizado en los diferentes géneros híbridos que han ido surgiendo en torno a la fotografía en el arte contemporáneo, su nacimiento, evolución, diferenciación, componentes, naturaleza, degradación, criterios y metodologías de actuación.

En el primer capítulo, se analiza el contexto histórico-artístico en el cual evolucionan los híbridos fotográficos desde su nacimiento. También se abordan los primeros usos, quizás un poco tímidos, que se hace de la fotografía, y se da una pincelada general a lo que posteriormente se desarrollará en el siguiente capítulo, para finalmente concluir con el estudio en profundidad de la figura del artista Man Ray, uno de los pioneros en la utilización y experimentación a través del soporte fotográfico.

El segundo capítulo es el más extenso, se centra en concreto, en los diferentes usos que se ha dado a la fotografía en el arte contemporáneo, con la recogida y análisis de información de estos nuevos géneros híbridos surgidos. Aunque no existen trabajos previos especializados en este tipo de análisis, el capítulo se aborda con una explicación inicial sobre el nacimiento de los híbridos, así como con su posterior análisis, clasificación y subdivisión en los diferentes grupos; focalizándonos ulteriormente en el estudio y ampliación de cada uno de estos movimientos a nivel histórico y profundizando en el estudio de algunos de los artistas más representativos de estos nuevos géneros híbridos, así como en algunos de los artistas más relevantes del panorama español.

El tercer capítulo, se centra en la descripción de los diferentes materiales empleados por los artistas en la producción de sus trabajos, las patologías y problemáticas de los materiales utilizados. Es también en este capítulo, donde se estudian los diversos factores que pueden afectar a su estado óptimo, tanto los intrínsecos o inherentes a la materia original, como los extrínsecos o externos a los que sometemos las obras.

El cuarto capítulo se divide en dos partes principalmente, por un lado se argumenta sobre los diferentes criterios de actuación que afectan directamente a la posible intervención, ya que ante un caso similar, son muchos los valores que están en relación con su conservación y posible restauración. Por otra parte, se ha dedicado un apartado a la comprensión y reflexión de la opinión de los protagonistas del momento, no solo los involucrados directamente, como son los artistas, sino también los conservadores y los coleccionistas, estableciendo una serie de conclusiones derivadas del estudio y comparación de estas entrevistas.

En el quinto capítulo se analizan las diversas metodologías que se vienen utilizando para mejorar la conservación de los híbridos fotográficos, no sólo durante la exhibición en espacios expositivos, sino también durante transporte, almacenamiento, así como la utilización de replicas y facsímiles como método de preservación de la obra. Es también en este capítulo donde se han buscado, analizado y estudiado casos prácticos en intervenciones y se ha profundizado en el estudio del periodo práctico durante las estancias de investigación en los diferentes centros, fundaciones y archivos.

En el sexto y último capítulo, se ha llevado a cabo una reflexión pormenorizada acerca de los capítulos precedentes, para desarrollar una serie de conclusiones finales extraídas del estudio, reflexión y análisis de este trabajo de investigación sobre los híbridos fotográficos surgidos en el arte contemporáneo. Para concluir este capítulo, se han planteado algunas líneas de investigación que se podrán desarrollar en un futuro a partir de este proyecto de investigación

'Della fotografia non c'è nulla da dire: bisogna solo guardare'.¹

Henri Cartier-Bresson.

T.A.: *'De la fotografía no hay nada que decir: solo hace falta mirar'.*

INTRODUCCIÓN

'I bravi artisti copiano, mentre i geni rubano'.¹

Pablo Picasso

Los artistas, los fotógrafos, los artistas - fotógrafos, los fotógrafos - artistas, a través de su cámara fotográfica, o bien a través de la fotografía que han realizado y sobre la cual trabajan, consiguen robar la imagen, arrebatarse un fragmento de realidad y modificarla, o quizás solo nos hacen apreciar aquello que ha acontecido ante de nuestros ojos y que no hemos sido capaces de ver, ¿serían los genios que nos señala Picasso?

La gran fortuna que tiene la fotografía es la de inmortalizar el momento, la de hacernos recordar, la de ver todo lo que se nos escapa, la de hacernos pensar, soñar o imaginar.

Esta investigación pretende establecer una clasificación y subdivisión de los diferentes tipos de fotografía que encontramos actualmente, estudiar los artistas que los usan, analizar los materiales y los problemas que podemos encontrar para su conservación, y, como consecuencia, establecer una clasificación y subdivisión de los diferentes tipos de técnicas híbridas que han surgido en torno a la fotografía y que encontramos actualmente.

¹ Bonami, F. (2009). *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*. Milano: Mondadori. p. 60 T.A.: 'Los buenos artistas copian, mientras los genios roban'.

El nacimiento de la fotografía es relativamente reciente con respecto a otras materias relacionadas con la Bellas Artes. Se descubrió hace relativamente poco, a finales del s. XIX ² y nunca hubiésemos podido vaticinar tal evolución y repercusión en una técnica que nació en un principio como un invento científico.³ Mucho menos hubiésemos podido pensar que llegaría a formar parte de las artes plásticas junto a las otras disciplinas artísticas.

Como dice el crítico de arte y comisario Francesco Bonami:

'La fotografía è nata per essere al servizio della realtà e della memoria, più che dell'arte, ma la fortuna ha voluto che finisse in mano a talenti come Henri Cartier-Bresson o Walker Evans che l'hanno saputa trasformare in arte. Dai fatti siamo passati alle opere. Dal documento all'emozione'.⁴

Desde que apareciese ha estado muy presente en el mundo del arte, quizás no directamente, quizás no a modo de disciplina artística, pero sí, como medio para acercarnos tanto al arte como a la arquitectura,⁵ hasta llegar a entrar dentro de nuestros museos y galerías finalmente como obra de arte.

Con la cámara fotográfica, conseguimos captar momentos efímeros y únicos que no vuelven, y es solo a través de ella, cuando conseguimos registrarlos y retenerlos, pasando a formar parte de nuestra memoria.

Amalia Martínez en su libro 'De Andy Warhol a Cindy Sherman', define la fotografía de la siguiente manera:

'Se trata de un arte que centra su interés en el estudio de los fenómenos relativos a la percepción y reconocimiento visual afanándose, a partir de las enseñanzas de la fenomenología de la percepción y la semiótica, en el análisis de las convenciones de la representación icónica y las operación que lleva implícita'.⁶

La fotografía, poco a poco, se abre paso y empieza a interactuar con otros

2 Csillag, I. (2000). *Conservación de fotografía patrimonial*. Santiago de Chile: Publicaciones Centro Nacional de Conservación y Restauración. DIBAM. p. 18

3 *Ibidem*, p. 19

Louis-Jacques-Mandé Daguerre, artista francés nacido en 1787, inventó el diaporama y el dagherrotipo. El 19 de Agosto de 1939, Manuel Arago, frente a la academia de Ciencias y Bellas Artes en Francia, da a conocer públicamente el proceso del dagherrotipo. Francia compra el descubrimiento y lo entrega a la humanidad.'

4 Bonami, F., *op cit.*, p. 24

T.A.: 'La fotografía ha nacido para estar al servicio de la realidad y de la memoria, más que del arte, pero la fortuna ha querido que acabase en las manos de talentos como Henri Cartier-Bresson o Walter Evans que la han sabido transformar en arte. De los hechos hemos pasado a las obras. Del documento a la emoción'.

5 *Ibidem*, p. 26

6 Martínez, A. (2000). *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del s. XX. Vol. 2*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. p. 109

medios que se utilizan en las vanguardias del arte contemporáneo donde el artista, dependiendo de lo que nos quiere mostrar o expresar, se aprovecha de los diversos materiales que encuentra para así, a través de ellos, provocar diversas reacciones en el espectador: rabia, miedo, paz, nostalgia, etc. A través de las imágenes, estas reacciones están mucho más presentes, ya que es uno de los medios que tiene mayor trascendencia por estar considerado uno de los más verídicos para el público.

Es interesante analizar la diversidad temporal que afecta al concepto de arte contemporáneo, entre Europa y Estados Unidos, según nos explica Paul Schwartzbaum en su artículo 'Problemi Giuridici e il circuito delle informazioni'.⁷ En Europa generalmente el arte contemporáneo comprende desde el periodo impresionista, que coincide con el nacimiento de la fotografía, hasta ahora; mientras que en Estados Unidos, realizan una subdivisión de este en modernismo, que abarca desde los impresionistas hasta la II Guerra Mundial y el arte contemporáneo' que parte desde los años 40 hasta hoy y que señala:

'(...) L'espressionismo astratto, e cioè il primo movimento d'avanguardia d'ol-treoceano che si impone internazionalmente, in stretta connessione con il definitivo consolidamento dell'egemonia americana in tutti i campi'.⁸

Como hemos visto, la diferencia que encontramos entre el arte moderno y el arte contemporáneo, se basa solo en una cuestión de tiempo. Pero es también con el arte contemporáneo con el que se crean y evolucionan nuevas técnicas, teorías etc. lo que nos lleva a nuevos problemas que tendrá que afrontar el restaurador, junto con otras figuras como son el artista, comisario, historiadores, y todas las figuras profesionales que surjan en un futuro en el mundo del arte. No solo se interviene a nivel material, también se debe afrontar la parte teórica y ética.

Con el inicio del arte contemporáneo y la rotura de todo lo que tiene que ver con el arte tradicional realizado hasta el momento, los artistas no se marcan límites en la búsqueda de nuevos materiales.

Para la realización de sus trabajos los artistas seleccionan y elijen aquellos materiales que les aportan mayores posibilidades creativas; este suceso coincide

7 VV.AA (2006). *Problemi giuridici e il circuito delle informazioni. Ma cos'è l'arte contemporanea?. Arte contemporanea. Conservazione e restauro*. Torino: Umberto Allemandi. p. 113

8 VV. AA. (2003). *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*. Milano: Electa. p. 7
T.A.: 'El expresionismo abstracto, es el primer movimiento de vanguardia que atraviesa el océano, que se impone internacionalmente, en una estrecha conexión con una definitiva consolidación de al hegemonía en todos los campos'

muchas veces con la elección de materias que acaban de surgir en el mercado. Se trata de materiales de los que desconocemos cómo reaccionarán ante posibles mutaciones causadas por su vulnerabilidad o por los componentes que los forman y su capacidad de perdurabilidad en el tiempo, otras veces las degradaciones que pueden surgir no dependen tanto de los materiales en sí, sino de la forma en la cual han sido utilizados o conservados.

La realidad es que nos hallamos ante una gran cantidad de movimientos artísticos que surgen infatigablemente y cada vez nos sorprenden más y más. Pero sobre todo, lo que más asombra, tiene que ver con el uso de los nuevos materiales que aparecen en el mercado de forma continua. A menudo tienen una naturaleza variada y esta a su vez resulta cada vez más y más compleja, la conservación es difícil; no sólo la del material fotográfico, sino también la de los nuevos soportes empleados para la realización de los híbridos fotográficos.

Resulta muy interesante el concepto de restauración que se aplica en otras culturas, como en la oriental, donde se tiene una percepción de la restauración que es totalmente diferente al *'Tratado de la Restauración'* de Cesare Brandi que estudiamos en Europa. Para ellos, la conservación es la sustitución de todo aquello que ya no es funcional, y por lo tanto, conlleva el reemplazo de partes íntegras de las obras. La conservación a todo coste de una pieza que ya no sirve, es la que se aproxima más a la mentalidad Europea, en cambio en China y Japón⁹ la obra habría perdido su funcionalidad y por lo tanto su identidad.

Como se ha comentado en el párrafo anterior, y aunque quizás parezca descabellado, la sustitución de elementos enteros, con respecto a la conservación y restauración más clásica o purista, sería una de las posibilidades que posiblemente se acercase más a la conservación y restauración del arte contemporáneo actual donde encontramos que algunas obras pueden sufrir cambios.

En el caso de algunas piezas o partes que se encuentran deterioradas o rotas, se pueden cambiar e incluso rehacer completamente, porque en algunos casos, para el artista, este deterioro ha cambiado por completo el concepto por el cual fue creada. Como dice Francesco Bonami: *'Il problema di questo arte è che si basa nell'idea, no sulla tecnica'*.¹⁰

⁹ Papa, M. (2007). *Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea*. (en línea). Milano: Exiart. Disponible en Art. www.exibart.com (2013, 19 julio). p. 12

¹⁰ Bonami, F., *op cit.*, p. 4

T.A.: *El problema de este arte es que se basa en la idea, no en la técnica*'.

A causa de esta preferencia nos encontramos con que gran parte de los artistas se centran en el efecto visivo final, sin preocuparse de la longevidad de los materiales.

Como veremos más adelante en esta tesis, estos nuevos materiales desde el inicio, desafortunadamente, nos muestran inmediatamente su fragilidad; llevándonos muchas veces a un rápido deterioro, debido en muchas ocasiones a la incompatibilidad entre los materiales o en los procesos utilizados.

Nos hallamos ante un tipo de arte no estable; un arte que, aunque no realicemos ninguna intervención, está en continua mutación y cambio. A menudo, es una metamorfosis deseada por parte del artista, pero muchas veces, cuando esto no es así, esta transformación y este cambio se podrían reducir solo con la puesta en práctica de un previo plan de conservación preventiva, retardando o reduciendo el nivel de deterioro y la futura restauración de las obras, no solo de las expuestas, sino también de las que se conservan en los fondos, depósitos o archivos de las colecciones. Como bien dice el conservador de fotografía Luis Pavão, la correcta conservación del material fotográfico consiste en:

*‘¿En que consiste la conservación de fotografías?. Es una actividad que comprende: la identificación y fechado de las imágenes; su limpieza y acondicionamiento en embalajes adecuados; el control del ambiente en la sala de archivo, con valores de humedad y temperaturas determinados, sin fluctuaciones y exenta de polvo, gases contaminantes y mohos; la prevención contra insectos, ratas y otros parásitos; el tratamiento de las especies deterioradas, en cuanto a su estabilidad; la duplicación, en otros soportes y materiales más estables, de especies inestables; la ordenación y clasificación que posibiliten la consulta sin una excesiva manipulación’.*¹¹

La fotografía en sí misma, es un material particularmente sensible a los fenómenos ambientales que la rodean y específicamente en los casos donde se presenta una degradación lo es más todavía. La cosa se complica aún más si pasamos del soporte clásico de papel, a los híbridos fotográficos, donde la variedad de los nuevos materiales utilizados hace que estos, muchas veces tengan una vida llena de problemas conservativos.

El contacto con los artistas es fundamental para el conservador - restaurador, no solo para nuestra labor de conservación y restauración, sino también para

¹¹ Pavão, L. (2001). *Conservación de Colecciones Fotográficas*. Granada: Comares. p. 13

salvaguardar la integridad de la obra.

Muchas veces, una simple entrevista nos puede ser muy útil, ya que éste nos puede dar disposiciones directas que nos resultarán importantísimas para poder entender qué técnica o técnicas ha utilizado, qué tipo de materiales, por qué esos y no otros, qué opina sobre la sustitución de algunos elementos por otros nuevos o simplemente para saber si quiere o no que su obra sea manipulada o restaurada.

Existen casos donde el autor restaura su propia obra ya que considera que la manipulación realizada por otro, puede cambiar su significado. En otras situaciones, encontraremos artistas que tienen sus propios restauradores y son ellos quienes están autorizados a realizar el trabajo, ya que conocen exactamente cómo ha sido realizada la obra, con qué ha sido elaborada y por supuesto, cómo intermediar, pues quizás se han encontrado ante situaciones similares. Por otra parte, existe otro grupo que prefiere que el paso del tiempo se apodere de la obra. Como se puede ver, lo que tienen todos y cada uno de ellos en común es que mientras esté el artista vivo, es él el que decide cómo, quién y en qué manera ha de intervenir.

El hecho de la existencia del artista y su poder de decisión sobre la obra, por motivos de derechos de autor, debe ser tenida en cuenta, al contrario de lo que sucede en el arte tradicional, donde nos basamos en parámetros, en tratados, en experiencias prácticas ya consolidadas.

En el arte no convencional la situación es completamente diversa, ya que nos enfrentamos a problemáticas muy distintas que hacen que muchas veces debamos tratar de forma única y separada cada obra.

En cuanto a la técnica, a partir de los años '90 se produce un cambio revolucionario dentro del mundo de la fotografía: llega la venta al público de la primera cámara fotográfica digital de la mano de Steve Sasson, aunque la primera patente data del 1975, y con ella se produce toda una rápida evolución de la tecnología electrónica.

La fotografía pasa a ser 'esencial' dentro de la sociedad en la que vivimos, en caso de los países desarrollados, donde no existe prácticamente una persona que no posea una cámara de fotos, un teléfono móvil con cámara o una tablet, en fin, cámaras de fotos en sus diferentes posibilidades y opciones, con

una calidad y resolución casi similar a aquella que nos da la cámara tradicional con el negativo.

La sociedad necesita de la fotografía para captar la belleza, la fealdad, la denuncia, el recuerdo; se convierte así en testimonio esencial de la historia y de nuestra memoria.

Lo que sí que hemos podido apreciar, es que en los últimos años, ha aumentado en gran número la venta de cámaras fotográficas digitales. Las múltiples ventajas que aporta la cámara fotográfica digital sobre la cámara analógica son obvias, como por ejemplo: poder visualizar la fotografía en el mismo instante en que la hemos realizado, su posible tratamiento posterior a través de soportes informáticos, su rápida eliminación o su difusión a través de las redes sociales, etc.

Las múltiples posibilidades que nos da la fotografía digital, se prestan más fácilmente a la hibridación, por su fácil manipulación a través del ordenador. Pero todavía existen fotógrafos que continúan utilizando el sistema analógico como Gianni Berengo Gardin, ya que según muchos, la fotografía digital todavía no ha llegado a tener la calidad y el encanto que obtenemos mediante una cámara analógica;¹² otros en cambio, como Sebastião Salgado, han empezado a utilizar cámaras digitales,¹³ pero en sus trabajos no intervienen procesos informáticos como Photoshop. El periodista Carlos A. Moreno de la agencia EFE, nos explica en su artículo acerca de Sebastião Salgado, la técnica utilizada por este, ya que por una parte se beneficia de las ventajas del digital, pero para la estampa sigue prefiriendo el revelado químico:

'El brasileño relató que sus asistentes hacen una plancha de contacto con sus fotografías en las que selecciona y edita con una lupa, y que, tras concluir el proceso, produce un negativo a partir del archivo digital'.¹⁴

El acercamiento de la fotografía a través de la era digital, ha propiciado el hecho de que ahora todo el mundo, 'sea fotógrafo', ya que puede apretar el botón tantas veces como quiera sin tener la presión psicológica de la limitación del carrete. Sebastião Salgado afirma en esta entrevista para la agencia EFE:

12 Peco, R. (2013). *La fotografía analógica se resiste a desaparecer, (en línea)*. Vanity Fair. Disponible en: <http://www.revistavanityfair.es/articulos/la-fotografia-analogica-se-resiste-a-desaparecer/17905> (2013, 16 agosto).

13 Moreno, C.A. (2016) *Sebastião Salgado considera que la fotografía está en proceso de extinción*. [en línea]. Río de Janeiro: Agencia EFE. Disponible en: <http://www.efe.com/efe/espana/cultura/sebastiao-salgado-considera-que-la-fotografia-esta-en-proceso-de-extincion/10005-3080989#> (2017, 20 marzo)

14 *Ibidem*, (2017, 20 marzo)

'La fotografía es lo que tus padres hicieron cuando eras un niño: revelaron un filme que te hicieron en la esquina; hicieron un álbum y tu fuiste guardando esas fotos. La fotografía es algo intrínseco, que tu tocas. Hoy lo que existe es imagen. La imagen no es fotografía. Cambiamos el concepto de fotografía. Pasamos para otra cosa. Y estamos en un proceso de eliminación de la fotografía.

No creo que la fotografía viva más de 20 o 30 años. Vamos a pasar para otra cosa. Fotografía era una memoria, una referencia. Hoy la imagen es un lenguaje. Instagram es otra cosa. Lo que yo hago no es eso. Lo que yo hago es fotografía. Eso es imagen, que es otro concepto'.¹⁵

En realidad, esta nueva forma de trabajar podría disminuir la calidad de las fotografías que se están realizando actualmente, ya que no existe la necesidad de reflexionar y esperar ese momento efímero antes de realizar la foto, mientras que antes se reflexionaba sobre si realmente merecía la pena o no apretar el botón.

Lo que no podemos discutir, es que la cámara fotográfica es uno de los fenómenos tecnológicos con mayor trascendencia dentro del mundo del arte y con ella la fotografía, aún hoy sigue estando más vigente que nunca, quizás su carácter atemporal, ha hecho que permanezca en el tiempo con gran intensidad.

Es durante los años '90,¹⁶ como hemos comentado, cuando se unifican las diferentes tecnologías surgidas en el mercado. Por una parte encontramos las tecnologías digitales y por otra las tecnologías que están en relación con otros procesos informáticos, todas ellas se fusionarán, unificando soportes y procesos artísticos. Se puede decir que entramos todavía más en un territorio que denominan híbrido.

En resumen, el artista se vale tanto de la fotografía analógica, como de la digital; lo mismo emplea un soporte celulósico, como tela, paredes, cristal, etc. todo es válido para expresarse. Cada uno utiliza y transforma la imagen, según lo que nos quiere decir y transmitir.

En los siguientes capítulos veremos cómo ha evolucionado la fotografía, cómo se adapta y nacen nuevos lenguajes y géneros, quién la utiliza y como la uti-

¹⁵ Moreno, C.A., *op. cit.*, (2017, 20 marzo)

¹⁶ Bajac, Q. (2011). *Dopo la fotografia. Dall'immagine analogica alla rivoluzione digitale*. Roma: Contrasto. p. 99

liza, los materiales que podemos encontrar en estas nuevas formas artísticas, daños que se pueden presentar, factores que pueden afectar a su conservación, así como algunas entrevistas a diversas personas que están vinculadas con el mundo del arte.

OBJETIVOS

Con esta tesis sobre la *conservación y restauración de la fotografía contemporánea* se ha pretendido realizar una búsqueda sobre los diferentes usos que se hacen de la fotografía desde principios del siglo XX hasta nuestros días, para así descubrir y encontrar posibles soluciones a las distintas problemáticas que estas nuevas técnicas conllevan, que pueden ir desde su conservación a su exposición o almacenaje.

Cabe señalar para comenzar, que se trata tanto de una investigación teórica, cómo práctica, pues se realizaron estancias de restauración en instituciones como el Círculo Histórico Fotográfico la Gondola de Venecia, la Fundación Pablo Ruíz Picasso de Málaga y el Centro Pompidou de Málaga.

Son muchas las tipologías de formas híbridas que han ido surgiendo en estos años dentro del arte contemporáneo, estudiamos aquellas que para su realización hacen uso de la fotografía como elemento principal siendo esenciales para el entendimiento de la obra. Todo esto nos ha llevado a la necesidad de crear una subdivisión de todos los tipos de producción según los materiales y el uso realizado.

A lo largo de este periodo de búsqueda y estudio nos hemos encontrado ante la situación de poseer poca información concreta al respecto, sobre todo a nivel de conservación. Tampoco hemos encontrado reseñas que nos hablen directamente sobre el fenómeno de los híbridos fotográficos que cada vez esta más presente en sus diferentes formas dentro del arte no convencional.

También hemos observado que no hay demasiada información donde se nos muestre una posible clasificación de los mismos por tipología, materiales u autores. Por ello, en este trabajo nos hemos planteado los siguientes objetivos:

En esta investigación se ha tratado de realizar un estudio sobre la evolución de la fotografía desde principios del siglo XX, en relación con las primeras categorías híbridas. Los fotomontajes, que todavía hoy siguen muy presentes, fueron los primeros en desmarcarse de la fotografía más clásica, pero sobre todo se estudiará la evolución a partir de los años '60, para centrarnos más en concreto en las nuevas categorías que nacen a partir de los años '80 hasta nuestros días, a través de las diferentes corrientes artísticas surgidas.

Se ha considerado que era también muy interesante poder definir en qué momento de la historia del arte, la fotografía deja de ser un objeto de reproducción de la realidad y en qué momento pasa a relacionarse con otras categorías artísticas, lo cual era impensable en el momento de su creación, ya que fue diseñada como un objeto para la reproducción fiel de la realidad. De este estudio surgió una pregunta que podía ser esencial, ¿quién es el precursor del nacimiento de estos nuevos géneros y lenguajes?.

Como resultado del punto anterior, podemos decir que el estudio ha derivado en la realización de un listado de los diferentes usos actuales de la fotografía, estudiando y clasificando, en cierta medida, los artistas que más la han influenciado y favorecido, y que todavía intervienen e innovan en la evolución de esta nueva variante híbrida de la fotografía que ha aflorado, aportando nuevos materiales y nuevas formas de expresión.

Un objetivo importante es el de identificar y analizar los materiales y productos que intervienen en su elaboración y que podemos encontrar en la fotografía contemporánea. La fotografía, al igual que otras disciplinas, ha evolucionado rápidamente, han surgido nuevos materiales, muy heterogéneos, dando paso a nuevos soportes, tintas, acabados, etc. los cuales estudiaremos en este trabajo.

Para la investigación resulta muy importante el estudio de los diferentes casos que han sido presentados a través de publicaciones en libros, artículos, congresos, etc. ya que permitirán definir, a través de intervenciones precedentes, el análisis de procedimientos en obras que han ido surgiendo a través de estos nuevos lenguajes, y que nos podrían ayudar a crear diferentes metodo-

logías de conservación.

Otro importante objetivo es el de evaluar las diferentes patologías que podemos encontrar en los híbridos fotográficos, las cuales han podido ser desarrolladas por los propios materiales, o ser debidos a factores externos como una errónea manipulación, almacenaje o una desafortunada conservación o restauración, etc. Con el estudio individualizado de éstos se podrá retardar o mejorar el envejecimiento de las obras, o su posible degradación.

La realización de entrevistas a artistas, fotógrafos y agentes vinculados al mundo del arte, nos llevará a comprender mejor el universo intelectual que envuelve la obra y el artista, desde su punto de vista y su opinión sobre la conservación y restauración.

Para este trabajo de tesis se ha considerado también imprescindible la realización de una serie de estancias de investigación en el interior de diversas instituciones, como ha sido el Circulo Fotográfico la Góndola, el Centro Pompidou de Málaga o la Fundación Casa Natal, Pablo Ruíz Picasso. Con ello se pretendía profundizar en las metodologías de conservación dentro de un contexto real.

No cabe duda que estudiar la evolución del concepto de las obras de arte, será indispensable para comprender la intencionalidad artística, concepto – idea que se quiere transmitir, la intención plástica y la originalidad de la materia, para analizar el objeto de conservación, ya que en algunos casos la modificación de la apariencia estética o física de los objetos puede hacer que se pierda la autenticidad, intencionalidad artística o idea primigenia.

De acuerdo a los diferentes planteamientos que hemos presentado en esta tesis, entendemos que establecer un posible protocolo de actuación, sobre todo desde el punto de vista de la conservación preventiva de los híbridos fotográficos, será esencial.

Pero sobre todo, en este trabajo de investigación se intentará contribuir al acercamiento entre el mundo de la creación de la fotografía contemporánea, a través del estudio de los artistas, nuevas categorías surgidas, materiales utilizados, el respeto hacia el trabajo, la intencionalidad, la materia y el mundo de la conservación de las obras de arte.

Para concretar, el objetivo general y principal de esta tesis es el de estudiar la fotografía en el arte contemporáneo, no sólo el soporte tradicional, sino

también, todas las variantes que han ido surgiendo en el mundo del arte, clasificándolas y acercando este estudio a todos. Y esto, a través de la búsqueda y la clasificación de los materiales que se utilizan, su conservación y posible restauración, sin obviar el punto de vista de las diferentes personas y roles dentro del mundo del arte.

Como objetivos específicos proponemos:

Estudiar y analizar la evolución de la fotografía desde la figura de Man Ray, al que consideramos uno de los principales precursores de la fotografía contemporánea y los híbridos artísticos, hasta el nacimiento de otras mutaciones a lo largo de historia del arte contemporáneo.

Investigar y comprender, cuándo la fotografía deja de ser un elemento de reproducción de la realidad, para conseguir entrar en el mundo del arte como una disciplina más de las bellas artes, a través de museos, galerías, etc.

Clasificar las diferentes tipologías híbridas que han surgido en torno a la fotografía, sobre todo en mayor medida a partir de los '80, que es cuando se hace más patente, hasta hoy en día.

Realizar un estudio y clasificación de los diferentes artistas que han utilizado y siguen todavía utilizando estos nuevos lenguajes expresivos, a través de un estudio teórico.

Investigar y clasificar los materiales que se han utilizado y aquellos que se están introduciendo últimamente en la realización de los híbridos fotográficos, así como los principales problemas que están surgiendo en torno a su conservación.

Analizar todos los factores que pueden afectar a una correcta conservación de los híbridos artísticos, tanto en el interior del área expositiva, depósito, así como en el transporte en caso de itinerancia.

Establecer las medidas más adecuadas para una correcta conservación preventiva, como herramienta de trabajo y salvaguarda.

Comprender y analizar los diferentes factores que influyen directamente en su conservación y restauración.

Entrevistar y analizar a diferentes personas que se encuentran vinculados al mundo del arte, sus verdaderos protagonistas, que darán su visión personal acerca del arte, híbridos artísticos, conservación y restauración.

Analizar algunos casos de intervenciones prácticas, que han sido realizadas por expertos de la conservación y restauración, que sirvan como ejemplo de problemáticas más habituales y como estudio de los materiales y procedimientos de intervenciones más frecuentes.

METODOLOGIA

Antecedentes

Este trabajo de investigación sobre los híbridos fotográficos, nace a través de la necesidad de profundizar en el tema desarrollado durante el periodo de Master en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, (30774), de la Universidad Politécnica de Valencia, con la tesina: 'Los híbridos: aportación al arte contemporáneo. Estudio de la idea, la materia y los factores discrepantes que afectan a su conservación y restauración', siendo dirigida por la Prof. Dra. Rosario Llamas Pacheco.

En el anterior trabajo se estudió en profundidad la historia de la fotografía desde su nacimiento, con Nicéphore Niépce, pasando a las diferentes tipologías de soportes fotográficos surgidos en la historia de la fotografía, hablando de una forma más general de la fotografía contemporánea.

Una vez finalizada la tesi nos dimos cuenta de la magnitud de la investigación, y que todavía quedaban muchos aspectos en los que indagar y reflexionar, por lo que se pensó que el trabajo merecía una mayor profundización y revisión de la fotografía en arte contemporáneo a partir de los híbridos fotográficos y la figura de Man Ray, hasta nuestros días; desde movimientos, artistas, contexto histórico, etc. También se pensó que era interesante no dejar pasar la oportunidad de investigar los materiales que se han utilizado y se siguen utilizando, hasta los más recientes, comportamiento y factores de degradación.

No existen muchos estudios concretos a cerca de los híbridos fotográficos, como una variante artística, pero con los años comienza a tomar mayor importancia y vamos encontrando algunos artículos especializados a cerca de problemáticas y tratamientos en estas formas híbridas surgidas en torno a la fotografía en arte contemporáneo, que se dan en mayor medida a partir los años '80 hasta hoy en día.

Instituciones de todo el mundo publican sus estudios y tratamientos de conservación e intervención como: Nora W. Kennedy, Meredith Reiss, Katherine Sanderson, del Metropolitan Museum of Art, New York; Maite Martínez López, Isidre Sabater Collado, Isabel Álvarez Pérez del IVAM; Lee Ann Daffner del MoMA, New York; Rosina Herrera Garrido, en el Rijksmuseum en Amsterdam; Arianne Vanrell Velloso, Juan Antonio Sáez Dégano, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Christian Adrián Díaz del MBA-MAC de Argentina; María Del Carmen Bellido Márquez docente de la Universidad de Granada, Rosalía Fernández Rodríguez y Enara Artetxe Sánchez docentes de la UPV/EHU, del País Vasco, Emilio Ruiz de Arcaute Martínez de la Diputación Foral de Álava, entre otros.

La metodología de estudio empleada para la realización de este trabajo de investigación sobre la conservación y restauración de la fotografía en arte contemporáneo, se ha diversificado en varios puntos, por ello hemos utilizado el siguiente protocolo de actuación:

Se ha procedido al examen exhaustivo y recopilación de información bibliográfica para la investigación a través de diferentes medios. Por una parte, se ha realizado una atenta búsqueda de información a través de una pesquisa on-line, revisión bibliográfica a través de diferentes soportes como son revistas, catálogos, libros, monografías, webs, exposiciones, conferencias, actas de congresos de conservación y restauración, visitas a galerías, museos, etc.

Desde el punto de vista histórico-artístico la investigación se ha focalizado principalmente en el periodo en el cual la fotografía deja de ser un invento de reproducción de la realidad y pasa a estar considerada como una más de la bellas artes, se ha tratado de contextualizar el momento de su 'nacimiento' como arte híbrida, hasta el día de hoy, donde la encontramos en pleno apogeo junto a otras disciplinas artísticas.

Desde el punto de vista conservativo, el trabajo se ha centrado principalmente en la recopilación de información sobre las diversas tipologías de los nuevos materiales que han ido surgiendo, estudiando cómo han sido utilizados, cómo se comportan y cómo las obras están siendo intervenidas o conservadas por las manos de los expertos en el sector.

Es también necesario señalar la importancia que toma la recopilación de información bibliográfica con respecto a la conservación y restauración de patologías tan heterogéneas entre ellas que se están presentado a lo largo de estos años, y las diferentes soluciones que los expertos en el sector de la conservación y restauración han decidido dar a los diferentes casos, así como las diversas teorías acerca de la filosofía en cuanto a la metodología de intervención y los derechos sobre las obras.

Trabajo de campo

De la misma forma, se ha considerado esencial la realización de un extenso trabajo de campo, ya que resulta ser una importante fuente de información. Ha sido importante la observación in situ de las obras gracias a las visitas a las diferentes áreas expositivas, el estudio directo durante las diversas estancias de investigación realizadas o el dialogo con personas relacionadas directamente con el mundo del arte, los cuales nos han hecho comprender mejor, la esencia de estos nuevos lenguajes.

Se han visitado importantes museos, fundaciones, colecciones, exposiciones monográficas y colectivas como son: Institut Valencià d'Art Modern, IVAM, Valencia, España; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid, España; Fondazione Prada, Venecia, Italia; Biennale d'Arte Contemporanea di Venezia, Italia; Fondazione François Pinault: Palazzo Grassi y Punta della Dogana, Venezia, Italia; Centro de Arte Contemporáneo, CAC, Málaga, España; Museu Coleção Berardo, Lisboa, Portugal; Museo d'Arte Moderna e Contemporanea de Trento e Rovereto, MART, Rovereto, Italia; Museo d'Arte Contemporanea di Roma, MACRO, Roma, Italia; Tate Britain y Tate Modern, Londres, U.K.; Saatchi Gallery, Londres, U.K.; Centro Pompidou, Málaga, España; Fundación Pablo Ruíz Picasso, Málaga, España; Espai d'Art Contemporani de Castelló, EACC, Castellón, España; o exposiciones monográficas como Robert Capa o Man Ray en Villa Manin, Codroipo, Italia; Franco Fontana, Sebastião Salgado, Maurizio Galimberti, Gianni Berengo Gardin, Elliot

Erwit en la Casa dei Tre Oci, Venecia, Italia. Estas son algunas de las instituciones visitadas, y que resultaban más afines en cuanto a contenido, para desarrollar nuestro trabajo de investigación.

Con estas visitas se pretendía recoger la información necesaria para la realización de una clasificación de los diferentes artistas que buscan la hibridación de la fotografía junto con otras disciplinas, observar *in situ* los diferentes materiales que han sido utilizados y las diversas patologías que hayan podido surgir durante su exhibición, manipulación o almacenaje.

Otro punto muy significativo con respecto al entendimiento de este estudio, era el que se pretendía alcanzar realizando la estancia de investigación en el seno de las diversas entidades. Las propuestas en la elección de los centros, pueden resultar muy heterogéneas entre sí, pero en cada una hemos podido observar y estudiar los diferentes tipos de fotografía, los diversos usos dados y su conservación-restauración más idónea dependiendo de cada situación.

El Archivo Histórico Fotográfico La Góndola de Venecia, nos ha dado la oportunidad de estudiar las metodologías de comportamiento dentro de un archivo fotográfico, así como profundizar en las diferentes problemáticas que podemos encontrar en la fotografía, a través de casos reales. Esta ha sido una experiencia realmente gratificante, ya que se trata de uno de los archivos más importantes de fotografía del Veneto, fundado en 1948, el cual alberga:¹⁷ *20.662 Impresiones fotográficas vintage, 36.244 negativos, 17.500 diapositivas, 26 fondos, 600 volúmenes, 2.000 revistas, 30 carpetas de documentación y otra información.*

Con este basto archivo, el Circulo Histórico Fotográfico La Góndola fue declarado: *'dal primo gennaio 2011 una parte delle fotografie dell'archivio stoico è stata dichiarata bene d'interesse culturale da parte della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico/Artistico della città di Venezia'*.¹⁸

En este proceso de la investigación y de aprendizaje también se ha realizado otro periodo formativo en el seno de la Fundación Casa Natal Pablo Ruíz Picasso y el Centro Pompidou de Málaga, donde se ha participado activamente

17 Circolo fotografico La Gondola. (2011). *Encomiabile e Benemerito della Fotografia Italiana* [en línea]. Venezia: Circolo fotografico La Gondola. Disponible en: http://www.cflagondola.it/PDF/Archivio_CF_La_Gondola.pdf (2015, 13 febrero)

18 *Ibidem*, (2015, 13 febrero)

T.A.: *'Desde inicios 2011 una parte de las fotografías del archivo histórico ha sido declarada bien de interés cultural por parte de la Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico/Artistico de la ciudad de Venecia.'*

en las diferentes tareas que intervienen en el correcto funcionamiento de dos instituciones tan importantes.

En ellos se ha participado en el montaje y desmontaje de exposiciones, control ambiental de temperaturas, de humedad relativa, luminosidad ambiental, archivo, movimentación de obras, control del proceso de transporte de obras, en trabajos de Benice Abbott, Laure Albin Guillot, Rogi André, Ina Bandi, Denise Bellon, Ilse Bing, Marianne Breslauer, Yvonne Chevalier, Marcelle D'Heilly, Nora Dumas, Florence Henri, Germaine Krull, Ergy Landay, Dora Maar, Enrique Brinkmann, Palazuelo, Eusebio Sempere y Cabra de Luna, Amadeo Gabino, Manuel Millares, Chillida, Rueda o Rafols Casamada, entre otros. Y participando activamente en tratamientos de restauración y conservación sobre las obras de Christo, Luís Molledo, Francisco Hernández, Encarni Lozano, Fernan Léger o Silvia Horning. 'S.T'.

En una reflexión constante por entender el mundo que envuelve el arte no convencional, se ha podido comprobar que son muchos los factores a tener en cuenta en la recopilación de información, por lo que también se ha considerado necesario el trato directo con fotógrafos, artistas, coleccionistas, conservadores-restauradores, etc.

A medida que evolucionaba la investigación, nos dábamos cuenta de la importancia de reunir el mayor número de información posible. El dialogo con las personas vinculadas al arte contemporáneo resultaba imprescindible, para obtener una visión real a través de su pensamiento y forma de trabajar. Se han realizado diversas entrevistas, como por ejemplo Manuel Vilariño, con sus fotografías en gran formato, Carmen Calvo con sus fotomontajes - collage, Ana Teresa Ortega con sus proyecciones fotográficas, Ouka Leele, con su fotografía-pintura, Vanessa Pastor con sus instalaciones fotográficas, a la conservadora-restauradora de la Fundación Pablo Picasso de Málaga y del Centro Pompidou de Málaga, o al coleccionista Norbert Salenbauch. En estas conversaciones explican qué es lo que nos quieren enseñar a través de sus obras, por qué a través de esos materiales, la importancia de la perdurabilidad de su obra o quizás no, cómo conservarlas, o qué es lo que les impulsa a la creación de una obra en concreto.

Visto el carácter teórico del trabajo, a medida que avanzaba la investigación se empezó a crear un listado detallado de los diferentes usos que se otorgan actualmente en el arte contemporáneo a la fotografía. Con la recopilación de

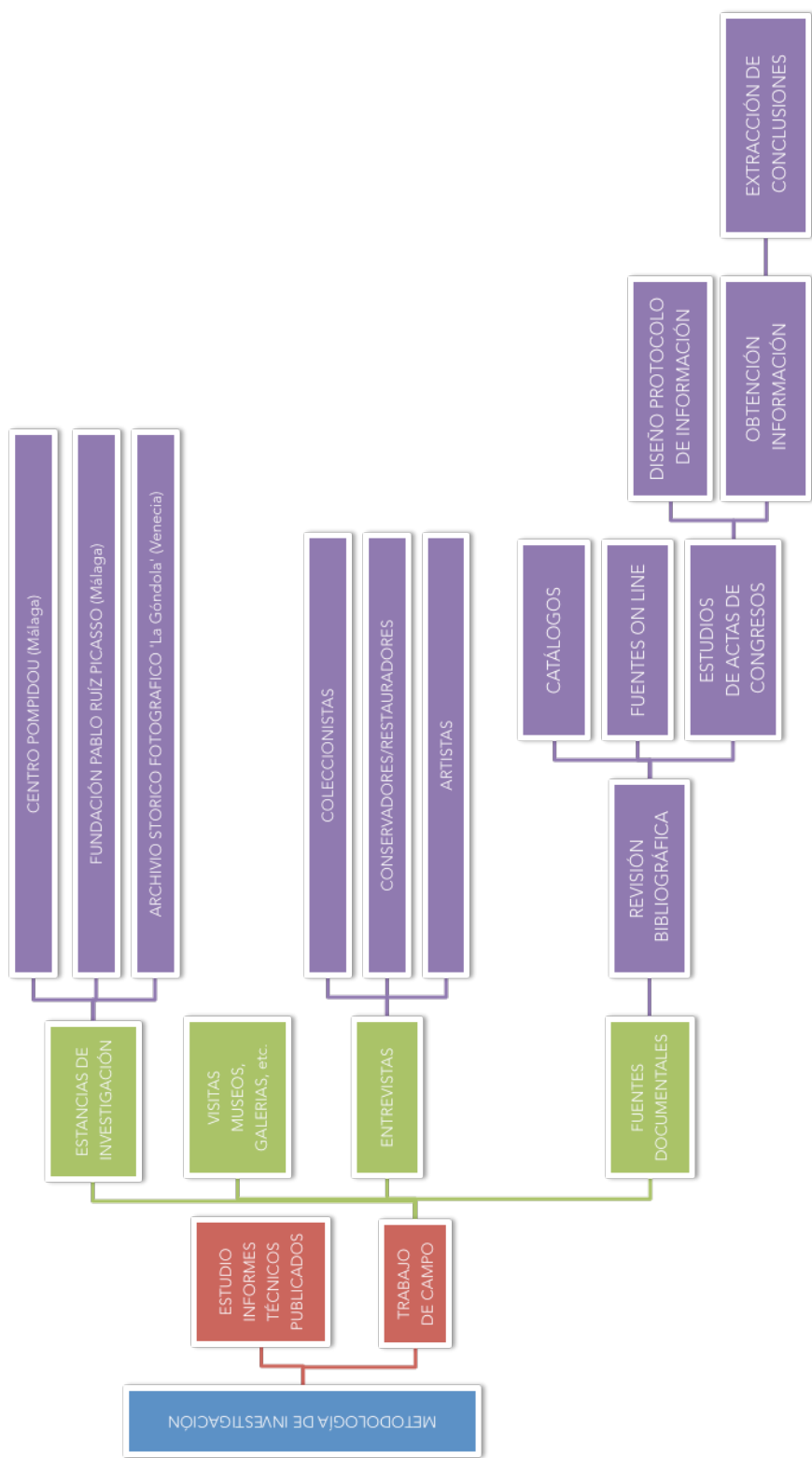
esta información se procedió a la identificación y catalogación de los diferentes artistas, técnicas, así como el análisis de la gran cantidad de materiales utilizados, tratando de individualizarlos para un mejor reconocimiento de todos ellos.

La búsqueda de información nos ha permitido identificar y analizar los materiales y productos que intervienen y que podemos encontrar en la fotografía contemporánea. Se ha elaborado un elenco de diferentes materiales que están interviniendo actualmente en la creación de los híbridos fotográficos, desde los más usuales, a los que se están usando especialmente en estos momentos.

Así como avanzaba el trabajo hemos observado cuáles pueden ser los más problemáticos y cuáles son los que resisten mejor al paso del tiempo y cómo reaccionan, cómo se comportan ante los diversos agentes, cuáles son las condiciones ambientales más idóneas para su conservación, siempre a través de la lectura y estudio de diferentes autores.

En este estudio, también nos hemos dado cuenta de los diferentes problemas que nos podemos encontrar dentro de las obras y que pueden estar relacionados con la propia naturaleza del material o con los diferentes factores externos a los cuales los sometemos y que pueden condicionar su envejecimiento natural. El estudio de otros casos prácticos similares de intervenciones precedentes, que pudiesen tener relación con nuestras posibles patologías, nos ha ayudado a razonar sobre posibles pautas de conservación, para así evitar una futura intervención.

Del resultado de esta investigación, se ha establecido un posible protocolo de actuación, derivado del estudio de los resultados de la búsqueda y de la disertación de casos precedentes, en los cuales se establecen indicaciones óptimas para la conservación a través del estudio de la correcta conservación preventiva, posibles tipologías de almacenaje, sistemas de protección o transporte, etc.



Esquema de la metodología de investigación utilizada para realización de la presente tesis



LOS HIBRIDOS FOTOGRÁFICOS

‘Cómo, cuándo, porqué’, inserción en el contexto artístico, evolución y precursores.

*‘Ogni fotografia è un istante che non aspetta l’istante successivo: un’immagine che fugge e che vuole essere vista così com’è proprio in quel preciso momento’.*¹

Henri Cartier-Bresson

La fotografía² nace en el siglo XIX y es en el siglo siguiente cuando llega a consagrarse como una más de las Bellas Artes, pasando así a formar parte de las materias imprescindibles. La fotografía consigue entrar en el mundo del arte a través de museos y galerías, como si de una obra más de arte se tratase.

En relación con su evolución, la primera exposición fotográfica que se realizó fue en el espacio expositivo *Little Galleries of the Photo-Secession*,³ posteriormente la galería vendrá conocida como 291; es en este mismo número dónde estaba ubicada, justo en la 5ª Avenida de Nueva York, permaneció abierto desde 1905 - 1917⁴. Estuvo dirigido en aquellos años por el gran artista - fotógrafo Alfred Stieglitz (Hoboken, USA 1864 – 1946 New York, USA),

1 Bonami, F. (2009). *Lo potevo fare anch’io. Perché l’arte contemporanea è davvero arte*. Milano: Mondadori. p. 82

T.A.: ‘Cada fotografía es un instante que no espera el instante sucesivo: una imagen que se escapa y que quiere ser vista así como es, justo en ese preciso momento’.

2 Csillag, I. (2000). *Conservación de fotografía patrimonial*. Santiago de Chile: Publicaciones Centro Nacional de Conservación y Restauración. DIBAM. p. 17

Fotografía: ‘Significa literalmente ‘escritura con luz’ (del griego potos, luz, y graphos que significa escritura). La palabra se usa habitualmente para referirse a cualquier sistema para producir una imagen visible por la acción de la luz. Sir John Herschel menciona la palabra ‘Fotografía’ por primera vez, en una carta escrita a Henry Fox Talbot fechada el 28 de Febrero de 1839’.

3 Falces, M. (2005) *Stieglitz y la galería 291*. [en línea]. Madrid: El país. Disponible en: http://elpais.com/diario/2005/04/02/babelia/1112396773_850215.html (2017, 23 marzo)

4 *Ibidem*, (2017, 23 marzo)

figura esencial para la evolución del arte en Estados Unidos, sobre todo desde el punto de vista de impulsor del arte contemporáneo.

En el interior del espacio expositivo se organizaron exposiciones de pintura, escultura y fotografía. Alfred Stieglitz se dio cuenta de la importancia de ese momento histórico, en el cual existe la necesidad de convivir la fotografía junto con otras disciplinas, por lo que entre 1908 – 1910⁵, decidió comenzar a exponer dentro del mismo espacio, la fotografía junto a la pintura y la escultura, ratificando así la paridad entre la fotografía junto a otros géneros.

*‘L’intelligenza è la mancanza di pregiudizi grazie alla quale egli si è interessato in ugual misura alle differenti forme d’arte, pittura, scultura, fotografia, lo rendono un precursore nonché uno dei principali fautori della nascita dell’arte moderna negli Stati Uniti’.*⁶

Con la necesidad de A. Stieglitz de contribuir a la evolución de la fotografía moderna, esta muestra de inicios del 1900 está considerada como la primera exposición fotográfica artística, pasando a ser mediadora dentro de las diferentes categorías, poniendo la fotografía al mismo nivel de la pintura o la escultura. Su confirmación llegará de forma unánime a partir de los años setenta y ochenta.

A raíz de esta nueva forma de usar la imagen, la fotografía consigue romper con su antigua característica de copia de la realidad, para conquistarse un puesto dentro del mundo del arte. También la encontramos en otros ámbitos, que estudiaremos más adelante, veremos que comenzó a integrarse dentro de otros campos como es el del periodismo, pasando a ser la única imagen fiable y que todavía es ahora sinónimo de realidad.

Como dice el artista Gerhard Richter: *‘La fotografia non è uno strumento che serve alla pittura, ma è la pittura che serve ad una fotografia realizzata con gli strumenti della pittura’.*⁷

5 Musée d’Orsay (2004) *New York e l’ arte moderna. Alfred Stieglitz ed il suo cerchio (1905-1930)* [en línea]. Paris: Musée d’Orsay. Disponible en: http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/archivi/mostre-archivi/browse/17/article/new-york-et-lart-moderne-alfred-stieglitz-et-son-cercle-1905-1930-4217.html?S=&tx_ttnews%5B-backPid%5D=252&cHash=0e0b423eb0&print=1&no_cache=1 (2017, 22 marzo)

6 *Ibidem*, (2017, 22 marzo)

T.A.: *‘La inteligencia y la falta de prejuicios gracias a los cuales se interesó de igual forma a las diferentes formas de arte, pintura, escultura, y fotografía, lo hacen precursor y uno de los principales autores del nacimiento del arte moderno en los Estados Unidos’.*

7 Chevrier, J.F. y Lingwood, J. (1989) *Un’altra obiettività/Another Objectivity*. Milano: Idea Books. p. 18

T.A.: *‘La fotografía no es un instrumento que sirve a la pintura, pero si es la pintura la que ayuda a una fotografía realizada con los elementos de la pintura’.*

Estas palabras nos hacen ver cómo ha cambiado la mentalidad de los artistas, cómo la fotografía abandona su posición al servicio de la pintura y como deja de ser un complemento de esta, para pasar así a formar parte, como una más, de las categorías artísticas.

Así, ha cambiado la forma de concebir la imagen y de usarla, ha traído una nueva forma de pensamiento. Muchas personas utilizan la fotografía como un medio que les permite crear las imágenes donde proyectar sus ideas, como si se tratase de una pintura, un dibujo, un grabado, etc.

Para poder entender la evolución dentro del mundo del arte y cómo se desarrollaron los diferentes acontecimientos, es necesario volver a releer la historia de lo que estaba sucediendo en el mundo durante esos años.

1.1. EVOLUCIÓN DE LOS HÍBRIDOS ARTÍSTICOS

Contexto histórico en el cual maduran los nuevos géneros artísticos y las nuevas ideas que conllevan su génesis

A finales del siglo XIX, se percibe una gran cantidad de cambios no solo a nivel social, con las reformas laborales, agrícolas, etc. sino también cambios a nivel industrial, científico o cultural, con el nacimiento de nuevos movimientos, corrientes artísticas y nuevas formas de pensar a nivel filosófico, político o literario, que lógicamente, influenciaron a los artistas.

Lo cierto es que con la llegada de la II Revolución Industrial, la cual perfeccionó y fortaleció la tecnología desarrollada durante la I Revolución Industrial, trajo consigo un rápido desarrollo económico, comienzan a integrarse nuevos materiales e ideologías en la sociedad, dando paso así a todos los cambios que nos traería la vida moderna.

A partir de los años '30 vemos una gran evolución dentro del sector químico, que introduciría nuevos materiales en el mercado, la cual eliminará algunos de los procedimientos artesanales;⁸ concluida la II Guerra Mundial nos hallaremos dentro de un momento pleno de la industrialización.

⁸ Rotaache, M. (2011). *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Madrid: Síntesis. p. 144

Como consecuencia, muchos de los productos que se necesitaban dentro del mundo del arte, los podían adquirir ya confeccionados, despuntando en el mercado una infinidad de nuevos materiales de uso común, que poco a poco comenzaron a captar la atención de los artistas.

Por su parte, en el mundo de la fotografía y no muy lejos de su nacimiento, solo algunas décadas después, los hermanos Lumière⁹ no solo se hicieron famosos por ser los inventores del cinematógrafo, sino que patentaron un proceso para realizar fotografías a color.¹⁰ Auguste (Besançon, Francia 1862 – 1954 Lyon, Francia) y Louis Lumière (Besançon, Francia 1864 – 1948 Bandol, Francia) inventaron el *Autochrome*¹¹ en 1904, para dicha creación emplearon varios años de su vida, lanzándolo al mercado el 10 de junio 1907. Se trataba de un método por el cual se distribuían millones de granos de fécula de patata sobre una superficie sensible, consiguiendo captar la luz a través de la tricromía, un sistema RGB (naranja, verde y morado) sobre una superficie de cristal, que daba imágenes positivas y transparentes.

Después de un largo tiempo de soberanía, es a partir de los años '30 cuando se introdujeron las primeras fotografías a color sobre película, sustituyendo las anteriores en cristal, que eran mucho más frágiles, en concreto en 1935 con la Kodachrome¹² y la Agfacolor en 1936.¹³

Este espacio de tiempo coincidió con el periodo de crisis de las técnicas artísticas más clásicas, vemos cómo comienzan a integrarse nuevos materiales

9 Rubio. O. y Koetzle, H. M. (2006). *Momentos estelares. La fotografía en el s. XX*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. p. 83

10 Pavão, L. (2001). *Conservación de Colecciones Fotográficas*. Granada: Comares. p. 39-40

11 *Ibidem*, p. 39

Authochrome: Las placas Authochrome fueron inventadas por los hermanos Auguste y Louis Lumiere (A.L: 1862 -1954; L.L.: 1864-1948), fabricadas por la firma francesa Lumière, desde 1907 hasta la década de 1930. Fue el primer proceso fotográfico en color practicado durante mucho tiempo por profesionales y aficionados. El año 1907, fecha de su lanzamiento, no fue casual; es el año siguiente a la comercialización de la primera emulsión pancromática.

Un Autochrome consiste en una placa de vidrio cubierta por minúsculos granos transparentes de color naranja, verde y violeta, yuxtapuestos en una imagen fotográfica en blanco y negro tapa los granos de color no deseado y no tapa los granos de color necesarios para producir un determinado objeto.

12 Pavão, L. op. cit., p. 42

Kodachrome. Fabricada en Estados Unidos por la casa Eastman Kodak, esta película fue inventada por Mannes y Godosky. En este caso los colorantes se incorporaban durante el revelado en lugar de la película, como es el caso de la Agfacolor. Se fabricaron para películas domésticas en formatos muy diversos 35 mm, 120, 110, 126, 127, 828. (2015, 13 mayo)

13 Información extraída de: https://www.agfa.com/co/global/en/internet/main/about_us/history/years_of_expansion/index.jsp (2015, 13 mayo)

Agfacolor: Originalmente empezaron realizando placas fotográficas. La compañía alemana Agfa presentó la película a color en 1936, dándole el nombre de Agfacolor Neu. Fue el primer proceso positivo / negativo con un revelado cromógeno, realizado mediante un proceso sustractivo químico, esta película recogía tres capas de colores primarios, para crear el negativos a color. Estos serán la base de todos los procedimientos actuales.

que hasta el momento no teníamos presentes en la sociedad: los plásticos como la baquelita o el celuloide, nuevas pinturas siempre derivadas de los plásticos, el nylon, el acero,¹⁴ etc. Se trata de un periodo en continuo cambio y mutación, con un incesante ir y venir de novedades que actualmente se encuentran perfectamente integradas dentro de nuestra sociedad.

En realidad, muchas personas pensaron que con el nacimiento de la fotografía esta acabaría sustituyendo a la pintura o el dibujo, ya que hasta ese momento la función de las artes era la de ser el fiel reflejo de la realidad. Hasta ese periodo, como se puede ver en la pintura o el dibujo, intentaron captar lo más exactamente posible la realidad que se percibe a través de los ojos.

Afortunadamente para la pintura o el dibujo, llevaron distintos, pero paralelos caminos, dando paso al nacimiento de movimientos como el impresionismo, fauvismo, cubismo, etc. movimientos cuyo objetivo no era el de la imitación de la realidad, sino el de captar la luz, el color, o el volumen, a través de las artes.

Al inicio, muchos artistas utilizaron la fotografía como un punto de apoyo desde el cual realizar sus obras, fue posteriormente con el nacimiento de otros movimientos como el surrealismo o el dadaísmo, cuando observamos cómo empezaron a fusionar materiales y disciplinas junto a la fotografía, hasta llegar a crear diversas técnicas híbridas.

El escritor y crítico de fotografía D. Mormorio, en su libro *'Meditazione e fotografia'* recoge un fragmento de un discurso realizado por el filósofo Sören Kierkegaard, donde habla del instante, que es el que nosotros tratamos de captar con la fotografía:

' (...) Giungere all'acutezza dell'occhio significa coltivare l'ascolto ed entrare nel silenzio. In un suo famoso discorso conosciuto col titolo, 'Guardate gli uccelli nel cielo, osservate il giglio nel campo', il filosofo Sören Kierkegaard ha detto: 'Solo tacendo si coglie l'istante; mentre si parla, non appena si dice una sola parola, ci si lascia sfuggire all'istante; l'istante è solo nel silenzio'.¹⁵

Al mismo tiempo, la fotografía ha sido y todavía sigue siendo considerada

14 Rotaeché, op. cit., p. 109

15 Mormorio, D. (2010). *Meditazione e fotografia. Vedendo e ascoltando passare l'attimo*. Milano: Contrasto Due. p. 93

T.A.: *Conseguir la agudeza del ojo significa cultivar la escucha y entrar en el silencio. En su famoso discurso conocido con el título, 'Mirad los pájaros en el cielo, observad el lirio en el campo', el filósofo Sören Kierkegaard dijo: 'Solo estando en silencio se coge el instante; mientras se habla, justo apenas se dice una palabra, se deja escapar el instante; el instante es solo en el silencio'.*

como uno de los elementos más importantes y verídicos a la hora de contar-nos la realidad de lo que sucedía y sucede dentro y fuera de los confines, un medio que consigue acercarnos las historias de lo que está sucediendo en el mundo.

Hemos visto cómo se utilizó en la investigación, sustituyendo los antiguos grabados y dibujos; o cómo nos ha hecho ver aquellos lugares donde no tenía acceso todo el mundo, retratando paisajes, edificios, etc. imágenes que nos empezaron a llegar a través de diferentes formatos como postales fotográficas, revistas, periódicos, etc. acercándonos así la información que antes nos llegaba a través de los dibujos.

De hecho, la imagen es uno de los elementos esenciales dentro del mundo de la comunicación, porque la noticia ya no es solo la palabra, dado el hecho de estar acompañada de la imagen; pasa a formar parte de la memoria general de la sociedad.

En 1880 el periódico de New York, *Daily Graphic* introduce por primera vez la imagen dentro de su tirada. Por el contrario, en Europa, llega más tarde, de la mano del periódico sensacionalista británico *Daily Mirror*,¹⁶ que nace a finales de 1903. Solo algunos meses más tarde en 1904, incluyeron las imágenes fotográficas entre sus páginas, dando paso a un nuevo tipo de prensa, una nueva forma de hacer periodismo, pasando a ser la fotografía el fiel referente de la realidad.

Unida a esta revolución periodística surge un nuevo tipo de fotografía, el fotoperiodismo, así como un nuevo personaje, el *photoreporter*¹⁷ o reportero gráfico; como ejemplo de ello, encontramos a importantes fotógrafos que nos han contado la historia a través de imágenes que ahora forman parte de nuestra memoria colectiva como: Robert Capa (Budapest 1913 – Thai Binh, Vietnam 1954), Edward Steichen, (Bivange, Luxemburgo 1879 – 1973 Umpawa, EE.UU), Eugene Smith (Wichita, EE.UU 1918 – 1978 Tucson, EE.UU), Henri Cartier Bresson (Chanteloup, Francia 1908 – 2004 Montjustin, Francia), Gökşin Sipahioğlu (Esmirna, Turquía 1926 – 2011 París, Francia), Robert Frank (Zurich, Suiza 1924), Robert Doisneau (Gentilly, Francia 1912 – 1994 París, Francia), Raymond Depardon (Villefranche-sur-Saône, Francia 1942), Abbas Attar (Irán 1944), Steve McCurry (Darby, Pensilvania 1950), James Nachtwey (New York

¹⁶ Menduni, E. (2008). *La fotografía. Dalla camera oscura al digitale*. Bologna: Il Mulino. p. 63

¹⁷ *Ibidem.*, p. 89



2. Jacob Riis
Sleeping, homeless children. 1890

1948), entre otros.

Uno de los primeros *photoreporter* y *padre del fotodocumentalismo social*, fue el gran Jacob August Riis (Ribe, Dinamarca 1849 – 1914 Massachusetts, EE.UU),¹⁸ comenzó a trabajar para el periódico americano *New York News Association* en 1873, fue editor y director del periódico *South Brooklyn News*, posteriormente pasó a ostentar un trabajo de mayor prestigio en *Tribune*.¹⁹

Riis debía recoger las imágenes de lo que sucedía en la ciudad como: suicidios, robos, incendios, homicidios, etc. aunque decidió dedicar una buena parte del tiempo a recoger fotografías de lo que allí acaecía, buscando siempre la parte más sensacionalista.

De Jacob Riis (Fotografía 2) hay que destacar también su parte social y cercana hacia los menos favorecidos. Realizó una serie de fotografías muy interesantes, donde retrató cómo vivía la gente más necesitada, haciendo ver a la sociedad aquello que no querían ver. De esta serie de imágenes se publicó un libro llamado *'How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New*

¹⁸ Alland, A. (1974) *Jacob A. Riis: photographer & citizen*. New York: Aperture Book. p. 17

¹⁹ *Ibidem.*, p. 24



3. Jacob Riis
Lodgers in a Crowded Bayard Street Tenement. 1889

York' 1890,²⁰ también publicó el libro *'The Children of the Poor'* en 1892.²¹

Hay que señalar que aunque no fuese un fotógrafo, rápidamente se dio cuenta de la importancia y el poder de la imagen, por lo que no se limitó a tomar fotografías, sino que con ellas obtenía un trato cercano con los protagonistas (Fot. 3) de sus retratos, acercándose a las personas para entender la situación por la que estaban pasando: cómo vivían y sus historias personales, proporcionando una cruel visión de lo que sucedía en la sociedad del momento.

Poco a poco surgen agencias de periodismo como la *A.P. Associated Press* que nació en 1846, siendo la agencia a la que le han otorgado mayor número de galardones en el mundo del periodismo, como el premio Pulitzer o World Press Photo Award. Tras finalizar la segunda guerra mundial se fundó una de las agencias más prestigiosas y conocidas del panorama fotográfico: *Magnum Photos*. Esta cooperativa fue creada en 1947.²² Después llegaron World Press Photo en 1955, Roma Press Photo en 1955, Europa Press en 1957, Sipa

20 Heiferman, M. (2013). *La fotografía cambia tutto. Come il mezzo fotografico trasforma la nostra vita*. Milano: Contrasto. p. 133

21 Alland, A., op. cit., p. 31

22 Menduni, F., op. cit., p.100

Press en 1973 y Associated Press 1846 que incluye sus fotografías desde 1935.

De la misma forma que hubieron artistas que contribuyeron a la llegada de las vanguardias y ayudaron en el cambio hacia el arte contemporáneo, encontramos otros personajes también imprescindibles para entender la historia del arte, como son los mecenas y coleccionistas. Dentro del mecenazgo y del coleccionismo hallamos a Peggy Guggenheim, personaje que resulta imprescindible dentro del panorama artístico, no solo en los Estados Unidos, sino también en la conexión con el resto de las vanguardias Europeas.

Desde el punto de vista artístico, se puede decir que el avance de la fotografía dentro del arte contemporáneo ha evolucionado prácticamente al mismo ritmo que lo realizaran las vanguardias, con artistas como Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, Francia 1887 – 1968 Neuilly-sur-Seine, Francia), László Moholy-Nagy (Bácsborsód, Hungría 1895 – 1943 Illinois, U.S.A.), entre otros pero sobre todo Man Ray (Filadelfia, EE.UU 1890 – 1976 París, Francia), en la forma de hacer fotografía; aportaron a este cambio. Los artistas comenzaron a experimentar con las imágenes fotográficas, en busca de aquello que el medio les podía ofrecer.

Estos artistas marcaron la diferencia, contribuyendo a la evolución del arte contemporáneo, un arte que se apropia de los nuevos materiales que aparecen en el mercado: innovadores, muchas veces caducos, y en algunos casos, de incierta perdurabilidad en el tiempo.

'Marcel Duchamp adopta esa actitud alegórica por la que el arte deja de ser un objeto en sí mismo para pasar a describir un campo de asociaciones abierto a la especulación. Entonces se torna contextual y relativo, estructurándose alrededor de un programa de ideas donde cualquier medio puede ser utilizado'.²³

Son artistas que comenzaron a trabajar con el concepto del ready made,²⁴ como Marcel Duchamp, que hizo uso de los objetos para expresar un concepto, Man Ray que experimentó con las *rayografías*²⁵ o Alexander Rodchenko (San Petersburgo, Rusia 1891 – 1956 Moscú, Rusia) que utilizó los fotomontajes²⁶ para expresarse, entre muchos otros. Es decir, se valieron de todos los medios y materiales que consideraron necesarios para poder transmitir lo que

23 Monleón, M. (1999). *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los años ochenta*. Valencia: Diputació de València Institució Alfons el Magnànim. p.7

24 Bonami, F., *op. cit.*, p. 28

25 Dorfler, G. y Vettese, A. (2006). *Arti Visive. Il Novecento. Protagonisti e movimenti*. Bérgamo: Atlas. p.196

26 *Ibidem*, p.168

querían decirnos, ya que la idea es la esencia de la obra.

En la historia del arte existen todo tipo de expresiones artísticas, encontraremos: pintura, escultura, fotografía, video, objetos de desecho, el cuerpo humano, un largo etcétera de técnicas y materiales con los que trabajan libremente, separadamente o fusionando entre ellas.

Es Marcel Duchamp, quien nos hizo ver y entender que lo importante no es solo el objeto, sino también el espacio dónde viene expuesto y la autoría de este. Un objeto al interior de un espacio expositivo puede cambiar su significado, pudiendo pasar a ser considerado una obra de arte, como es el caso de *'Fountain'* de 1917, el urinario que firmó con el seudónimo de R. Mutt. La comisaria e historiadora del arte y filosofía, Angela Vettese nos explica la importancia de la aserción de la autoría.

'Un merito che va comunque ascritto ai ready made di Duchamp, si diceva, è avere messo in evidenza la firma. Nella difficoltà di distinguere quando un oggetto possa essere letto come opera d'arte o meno, è fondamentale che si capisca l'identità di chi l'ha fatta, di chi intende mettersi in gioco e anche venire, eventualmente, criticato per questo'.²⁷

Francesco Bonami a través de una provocación en su libro *'Lo potevo fare anch'io'* define de la siguiente forma: *'Dell'arte di provocare e irritare: Marcel Duchamp, il padre di tutto ciò che vi farà esclamare: 'Ma la chiamate arte questa?'.²⁸* Esta visión conceptual de las creaciones sigue todavía siendo válida y estando muy vigente en nuestros días.

Aunque el cambio en el mundo del arte comienza a partir de los años '30, los híbridos comienzan a evolucionar principalmente a partir de los años '60 como raíz del Arte Conceptual. Para entender un poco más el arte conceptual, Sol LeWitt (Hartford, EE.UU, 1928 – 2007 New York, EE.UU) dice al respecto de este en la revista *'Artforum'* de '67:

'Nell'arte concettuale, il concetto, l'idea e l'aspetto, è il più importante nel lavoro. Quando un artista utilizza una forma d'arte concettuale, significa che tutti i programmi e decisioni sopra esposti, e l'esecuzione sarà un lavoro meccanico.

27 Vettese, A. (2012). *L'Arte Contemporanea. Tra mercato e nuovi linguaggi*. Bologna: Il Mulino. p. 40
T.A.: *'Un mérito que va unido a los ready made de Duchamp, se dice, que es aquel de haber puesto en evidencia la firma. Con la dificultad de distinguir cuando un objeto pueda ser leído como una obra de arte o no, es fundamental que se entienda la identidad de quien lo ha hecho, de quien entiende ponerse en juego y saber, eventualmente, que puede ser criticado por esto'.*

28 Bonami, F., *op.cit.*, p. 27

T. A.: *'Del arte de provocar e irritar: Marcel Duchamp, el padre de todo lo que os hará exclamar: ¿Llamáis arte a esto?.*

L'idea diventa una macchina che crea l'arte (...). Lo scopo dell'artista interessato all'arte concettuale rende mentalmente interessante il lavoro dello spettatore perché l'artista sarebbe diventato arido nel piano emozionale'.²⁹

El arte conceptual despunta a mediados de los años '60 en Inglaterra, como consecuencia de un movimiento en el cual se mezcla el arte junto a palabras,³⁰ cuyo referente es Joseph Kosuth (Ohio, EE.UU, 1945). Se le definió como conceptual por la provocación a través de la obra, por ser un arte donde pierde importancia el objeto, y en donde la idea del artista viene percibida por el espectador.

'Arte concettuale non è solo il nome di uno tra i più recenti e probabilmente più radicali movimenti artistici, ma è un termine che attira l'attenzione su un mutamento generale dell'arte. (...) La designazione di arte concettuale si apre a forme artistiche che non possono essere giudicate e comprese sulla base di creazioni concrete e manifeste, ma che si basano – così come avviene per altri media – su procedure e processi. In altre parole, il cambiamento che questo termine introduce non riguarda solo la forma e il soggetto dell'arte, ma la sua stessa struttura. (...) 'all'interno di questa forma d'arte (...) 'acquista visibilità una procedura che ha in sé il potenziale per uno sviluppo artistico radicalmente nuovo'.³¹

Con este fragmento introductor de Rolf Wederer de 1969, de la exposición realizada en Städtisches Museum di Leverkusen, se daba inicio a la que es considerada la primera exposición de arte conceptual que se realizaba en el interior de un Museo, y a la cual se le dio el nombre de 'Konzeption/Conception',³² el comisario de esta fue Konrad Fischer. En ella participaron algunos de los más importantes artistas iconos del arte conceptual, como son: John Baldessari (National City, EE.UU 1931), Victor Burgin (Sheffield, Inglaterra,

29 Masini, L-V. (1992). *Dizionario del fare arte contemporáneo: pittura scultura, architettura, poesia, cinema, teatro, musica di ricerca, design, fotografia, dalla metà degli anni '50 ad oggi*. Firenze: Sansoni. p. 76
T.A.: 'En el arte conceptual la idea, el concepto y el aspecto, es lo más importante en el trabajo. Cuando un artista utiliza una forma conceptual de arte, quiere decir que todas las programaciones y decisiones que se han establecido anteriormente, y la ejecución será un trabajo mecánico. La idea pasa a ser una maquina que crea arte (...). El objetivo del artista interesado en el arte conceptual hace su trabajo mentalmente interesante para el espectador, y por ello el artista querría llegar a ser árido en el plan emotivo'.

30 Dorfler, G. y Vettese, A., op. cit., p. 412

31 Roberto, M. T. (2003). 'Arte concettuale'. *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*. (pp. 123 – 149) Milano: Electa. p. 152

T.A.: 'El arte conceptual no es solo un nombre entre los más recientes y probablemente radicales movimientos artísticos, pero es un término que llama la atención sobre una mutación que genera arte. (...) La designación de arte conceptual se abre a formas artísticas que no pueden ser juzgadas y comprendidas sobre la base de creaciones concretas y manifestadas, pero que se basan – así como sucede por otros media – sobre procedimientos y procesos. Con otras palabras, el cambio que este término introduce no tiene que ver solo con la forma y el sujeto del arte, pero su misma estructura (...) En el interno de esta forma de arte (...) adquiere una forma de proceder que tiene en si mismo el potencial para un desarrollo artístico radicalmente nuevo'.

32 *Ibidem*, p. 152

1941), Jan Dibbets (Weert, Países Bajos, 1941), On Kawara, Joseph Kosuth, Daniel Buren (Boulogne-Billancourt, Francia 1938), Sol LeWitt, Douglas Huebler (An Arbor, EE.UU., 1924 – 1997 Cape Cod, EE.UU.), Edward Ruscha (Omaha, EE.UU., 1937).³³

El nacimiento del arte conceptual permitió a los artistas la hibridación o mutación de las técnicas y de los materiales, muchos utilizaron la imagen a forma de catalogación, otros en cambio la combinaron junto con textos, imágenes, mapas, dibujos, alejándose así de cualquier posición que se pudiese entender como formalista, dando un giro a la forma de observar.

Es también a partir de los años '60 cuando se advierte un aumento drástico del uso de la fotografía dentro del mundo del arte, convirtiéndose en uno de los medios más expresivos, junto al video, del siglo XX.

Poco a poco, el arte contemporáneo se desvincula totalmente del arte más tradicional y cada vez se va concretizando más, se puede decir que a mitad de los años '70 encontramos un arte ya pleno. Lara-Vinca Masini en su libro, *'Dizionario del fare arte contemporanea'*, realiza una subdivisión muy interesante de la fotografía contemporánea:

'Per semplicità espositiva possiamo comunque proporre una suddivisione della contemporanea produzione fotografica seguendo alcune linee di lettura, necessariamente contaminanti, che ricalcano partizioni storiche, appaiono forse inadeguate a definire rigide categorie: il reportage sociale, la ricerca formale classico-estetizzante, l'indagine concettuale-sperimentale-artistica, cui è necessario aggiungere il settore ampiamente creativo della fotografia 'commerciale' più nobile ed evoluta'.³⁴

Los artistas, sobre todo los conceptuales, comienzan a utilizar la imagen como *'medium'*, pasando a ser uno de los materiales e instrumentos con mayor importancia y repercusión dentro del mundo del arte. Ellos la ven como un medio que les permite plasmar su obra, que de otra forma quedaría en algo efímero, ejemplo de ello es el caso de Richard Long (Bristol, U.K. 1945), Bernd & Hilla Becher (Siegen, Alemania 1931 – 2007 Rostock, Alemania) y (Postdam, Alemania 1934 – 2015 Düsseldorf, Alemania) (Fot. 4), Cindy Sherman (Glen

33 Roberto, M.T., *op. cit.*, p.153

34 Masini, L.V., *op. cit.*, p. 121

T.A.: *'Por simplicidad expositiva podemos proponer una subdivisión de la producción fotográfica contemporánea siguiendo algunas líneas de lectura, necesariamente contaminadas, que remarcan particiones históricas, las cuales parecen inadecuadas para definir categorías rígidas: el reportaje social, la búsqueda formal clásico-estética, la indagación conceptual-experimental-artistica, es aquí que es necesario añadir el sector ampliamente creativo de la fotografía 'comercial' noble y evolucionada'*.



4. Bernd & Hilla Becher
Watertowers. 1988

Ridge, EE.UU, 1954), Joseph Kosuth, etc., derivándose posteriormente en las diferentes variantes de arte que evolucionarán y mutarán a partir de los años '80.

Es curioso señalar una obra que nos propone el artista conceptual italiano Giulio Paolini (Génova, Italia, 1940), llamada '*Giovane che guarda Lorenzo Lotto*' de 1967,³⁵ donde la obra pasa a ser una fotografía realizada por el mismo artista a un cuadro de Lorenzo Lotto. Se trata de un juego irónico, donde la fotografía pasa a ser la nueva obra de arte vista a través de la ojos del Paolini, se trata de una curiosa reflexión a través de los ojos del artista.

35 Roberto, M.T., *op.cit.*, p.173

La calidad y la inserción de la fotografía dentro del mundo del arte comenzó a aumentar considerablemente a partir de los años '80, no solo a nivel de maquinaria y tecnología, sino también a nivel de calidad en la impresión, en la manipulación y en la hibridación junto con otros materiales.

Por otra parte, el artista Gerhard Richter, que anticipa el fotorealismo americano dice así de la fotografía:

'Una fotografia è già, in sé, un quadro di piccole dimensioni, senza però esserlo completamente. Questa caratteristica è irritante e si ha voglia di trasformare definitivamente la fotografia in un quadro'.³⁶

Los museos y galerías de arte empezaron poco a poco a realizar exposiciones, a adquirir fotografías para sus fondos, a aumentar la adquisición de imágenes fotográficas entre coleccionistas. Es durante este periodo cuando encontramos un crecimiento visible de artistas que interactúan usando la imagen fotográfica junto con la pintura, escultura, instalaciones, y performances, uniéndose y creando así los híbridos fotográficos.

Es cierto que las cámaras fotográficas, objetivos, carretes, técnicas de revelado o soportes han cambiado y es cierto que esto puede afectar a la imagen final. Si hacemos una comparación entre el tipo de fotografía que realizaba Robert Capa (Fot. 5), durante la guerra civil española y las que se están realizando en la actualidad, nos damos cuenta que eran mucho menos sensacionalistas. No podemos decir que hay fotografías mejores ni peores, pero sí que podemos decir que existe una gran influencia psicológica y visual tanto del que las expone como del que las observa.

Hay que decir también, que la fotografía se siente muy influenciada por las tendencias del mundo del arte y por lo que demanda el espectador, de la misma manera que avanza la vida frenéticamente, las imágenes se hallan en continuo cambio y evolución.

Un ejemplo lo tenemos cuando vemos cómo ha permutado en pocos años el prototipo de fotografía que realiza el reportero gráfico en caso de conflictos bélicos. Este cambio de tendencias en la fotografía no lo encontramos únicamente en las imágenes de los conflictos bélicos, lo encontramos también en la fotografía de moda. Así, percibimos como han evolucionado las tendencias

³⁶ Chevrier, J.F. y Lingwood, J., *op.cit.*, p. 17

T.A.: 'Una fotografia es ya, en si, un cuadro de pequeñas dimensiones, sin llegar a serlo completamente. Esta característica es irritante y se tiene ganas de transformar definitivamente la fotografia en un cuadro'.



5. Robert Capa
Madrid, noviembre-diciembre 1936.

en cuanto a encuadre, escenografía o iluminación. Podemos ver esta transformación paragonando las fotografías realizadas por Richard Avedon (New York, EE.UU., 1923 - 2004 San Antonio, EE.UU) con aquellas tomadas por la fotógrafa Corinne Day (Londres, U.K., 1962 - 2010 Denham, U.K), o por ejemplo, las que captaban los objetivos de las cámaras con respecto a la fotografía como documento social³⁷ o la *Straight Photography*.³⁸

Dentro del grupo de los artistas - fotógrafos o fotógrafos - artistas, encontramos a: Henri Cartier Bresson (Fot. 6), Andreas Gursky (Leipzig, Alemania 1959), Gerhard Richter, Richard Long (Bristol, U.K. 1945), William Klein (New York, EE.UU. 1928), Thomas Demand (Munich, Alemania 1964), Joseph Kosuth, Cindy Sherman, Rineke Dijkstra (Sittard, Países Bajos 1959), Robert Smithson (Passaic, EE.UU. 1938 - 1973 Amarillo, EE.UU), Gilbert & George (San Martin de Tor, Italia 1943), (Plymouth, U.K. 1942), Nan Goldin (Washington,

37 Rubio, O., y Koetzle, H. M., op. cit., p. 32

38 *Ibidem*, p. 16

Straight Photography (Fotografía directa) a comienzos del siglo XX, apoyada por fotógrafos influyentes como Alfred Stieglitz y Paul Strand y por el ensayo A Plea for Straight Photography (1904) de Sadakichi Hartmann, trata de desligar a la fotografía de la imitación de la pintura. La Straight Photography aboga por una fotografía pura, directa, que deje atrás la utilización de la glicerina, la goma bicromatada y las raspaduras.



6. Henry Cartier-Bresson
Madrid. 1933

EE.UU, 1953) o Jeff Wall (Vancouver, Canadá 1946), entre muchos otros. Cada uno de ellos utiliza la fotografía adaptándola a sus exigencias o necesidades. Las fotografías de estos fotógrafos - artistas o viceversa, llegan a cotizarse dentro del mundo del arte, tanto, como si se tratase de una obra sobre lienzo, una escultura, un grabado o un dibujo.

1.1.1. Antecedentes y estudios previos significativos

Se considera que la primera fotografía nace de manos del físico francés Nicéphore Niépce en 1826³⁹, quien obtiene la primera imagen negativa con una cámara oscura, con una lente realizada por el óptico francés Charles Chevalier.⁴⁰ Este invento innovador nace después de una serie de experimentos químicos a través de un proceso fotoquímico.

El título que se le dio a la primera fotografía fue: *'Punto de vista desde la ventana de Gras'* y fue tomada en su casa de verano en el campo de *Chalon-sur-Saône*, siendo sus medidas 20 x 25.⁴¹ Para la realización de la primera fotografía hicieron falta 8 horas de exposición,⁴² debido a la escasa sensibili-

39 Csillag, I., *op. cit.*, p. 18

40 Marra, C. (2014). *Fotografia e arti visive*. Roma: Carocci Editori. p. 42

41 Bonito, A. (2010). *Enciclopedia delle arti contemporanee*. Milano: Mondadori. Electa. p. 356

42 Csillag, I., *op. cit.*, p. 18

dad de los materiales químicos utilizados, lo que explica la extraña iluminación a ambos lados de los edificios que aparecen en la imagen.

En 1827 Niépce crea el heliograbado o heliografía se trata de una estampa directa para cuya realización utilizó placas de peltre (aleación de zinc, estaño y plomo) que venían recubiertas de betún de Judea, (éste posee unas óptimas propiedades para captar las imágenes ya que se trata de un material fotosensible) y que posteriormente venían fijadas con aceite de lavanda.

El 19 de agosto de 1839,⁴³ se presentó en París oficialmente la cámara fotográfica ante el público, en la Academia de las Ciencias y Bellas Artes de París. Por esta creación, el estado pagó una pensión vitalicia a los autores, quienes pretendían hacer pública la patente para poder así promover y difundir este nuevo invento. Acabó siendo un acontecimiento que pasó a la historia y que dio así inicio a una rápida evolución del invento gracias a las grandes mejoras que sufrió en poco tiempo.

Es curioso ver cómo la fotografía vino presentada ante un comité y cómo fue considerada un descubrimiento a nivel científico, y cómo posteriormente éste ha entrado en el campo de las Bellas Artes, es más, si nosotros preguntásemos actualmente dónde la enmarcaríamos, todos los encuestados la colocarían dentro del panorama artístico.

También es interesante conocer que, a pocos años del nacimiento de la fotografía, en 1844, el fotógrafo, Henry Fox Talbot escribió el que es considerado el primer libro sobre la fotografía, titulado: *'The pencil of the nature'*,⁴⁴ en el cual aparecían impresiones realizadas con la técnica del calotipo,⁴⁵ inventada por él mismo, donde explicaba cómo realizar las fotografías. Era una especie de libro promocional para exhibir las múltiples posibilidades que este nuevo invento ofrecía.

43 Csillag, I., *op. cit.*, p. 19

44 Marra, C., *op. cit.*, p. 50

45 Fuentes de Cía. A.M (2012). *La conservación de archivos fotográficos. 3 Documentos de trabajo*. Octubre 2012. [en línea]. Madrid: SEDIC, Asociación Española de Documentación e Información. Disponible en: <http://www.sedic.es/wp-content/uploads/2016/01/conservacion-arch.-fotograficos.pdf>. p. 19-20 (2017, enero 17)

Calotipo: Proceso desarrollado por William Henry Fox Talbot en U.K. en 1839. Usados comercialmente entre 1840 y 1855, aunque en declive desde 1850. Su soporte es papel de escritura de máxima calidad (100% algodón). No llevan emulsión. Su imagen final es plata de revelado físico. Se usaron dos agentes sensibles: yoduro de potasio y nitrato de plata; y, galonitrato de plata (mezcla de soluciones a y b al 50%): solución a (nitrato de plata + 1/6 ácido acético) solución b (solución saturada de ácido gálico y agua destilada fría). Se revelaban con una mezcla de soluciones a y b al 50%. Se utilizaba como fijador yoduro o bromuro de potasio. Para incrementar la transparencia podían ser sometidos a baños de cera o de aceites. Podían llevar enmascarados realizados con soluciones pigmentadas de color negro aplicadas a pincel, generalmente sobre las luces'.

Lo que no cabe duda es que nombres como el del primer inventor de la fotografía Joseph Nicéphore Niépce, el del daguerrotipo Louis Jacques Mandé Daguerre, Henry Fox Talbot, creador del calotipo o Hippolythe Bayard, con su búsqueda de la fijación de las imágenes a través de la imagen positiva, pasarán a la historia por formar parte del nacimiento de la fotografía.

Algunos años después de la invención de la primera fotografía, llegó al mercado la cámara fotográfica de la marca Kodak, realizada por la Eastman Company, con la que el americano George Eastman provoca toda una revolución alrededor del mundo de la imagen fotográfica. Con este eslogan: *'You press the button, we do the rest'* o *'Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto'* y por la módica 'cantidad de 25 dólares, en 1889⁴⁶ nace una cámara sencilla y popular, la Kodak N° 1,⁴⁷ que permitió una mayor difusión del arte y la técnica de la fotografía al ser más asequible que las máquinas anteriores, aunque todavía no al alcance de todos.

Cabe decir que es también a George Eastman⁴⁸ a quien debemos el invento del carrito fotográfico. Al poseedor de esta cámara le bastaba únicamente con mirar a través del punto de mira y apretar un botón, despreocupándose del resto, sin tener que pensar en todo el laborioso proceso de revelado y fijado, solo debía pensar en llevar el aparato al centro especializado, ya que eran ellos los encargados de abrir la cámara, revelar la película y volver a recargarla.

En el mercado encontramos otros fabricantes que comercializaron nuevas marcas que llegaron a los neo aficionados, como puedan ser: Nikon 1917, Olympus 1919, Pentax 1919,⁴⁹ Canon 1933, Fuji 1934, Bronica 1958 o Konica 1873, entre otras. En 1942 llega al mercado la novísima Kodakcolor, una película a color de 35 mm,⁵⁰ muy fácil de usar, la cual obtuvo gran éxito y por ello una gran difusión.

A partir de 1900 vemos que, aunque tímidamente, la fotografía comienza a introducirse en el mundo del arte al ser la elegida en algunos de sus ámbitos. Notamos cómo posteriormente adquirirá mayor fuerza a través de intervenciones experimentales y pioneras hasta el momento e inimaginables

46 Csillag, I. *op. cit.*, p. 24

47 *Ibidem*, p. 24

48 Pavão, L., *op. cit.*, p. 42

49 Bajac, Q. (2011). *Dopo la fotografia. Dall'immagine analogica alla rivoluzione digitale*. Roma: Contrasto. p. 17

50 *Ibidem*, p. 15

dentro de las bellas artes. Es sobre todo durante el periodo surrealista cuando el uso de la fotografía se hace más patente, pero sobre todo más común, ya que permite experimentar y ofrece resultados que no habían sido posibles hasta el momento con otras técnicas.

Para los artistas - fotógrafos, la cámara fotográfica es muy importante, se convierte en una metáfora, llegando a ser una parte más del cuerpo, una parte imprescindible, como ejemplo de ello tenemos estas palabras que Henri Cartier-Bresson dijo de su cámara: *'Avevo scoperto la Leica, che è diventata il prolungamento del mio occhio e non mi ha più lasciato'*.⁵¹

Es a partir de los años '50⁵² cuando la cámara fotográfica sufre un aumento del número de ventas entre la población. Esta nueva máquina entra en las casas de un gran número de personas, pasando a ser uno de los elementos que denotan el progreso industrial y económico de la sociedad del momento ya que son mucho más fáciles y ligeras de utilizar y de transportar que sus predecesoras. Veremos así cómo pasarán a ser un elemento imprescindible entre la clase media.

Otra marca productora de cámaras fotográficas que revolucionó el mundo de la fotografía fue la Polaroid, sobre todo con su modelo Polacolor 48.⁵³ Se lanzó al mercado en 1963⁵⁴ y se presentó como la primera película a color que se auto-revelaba. De estas fotografías hablaremos más adelante en este mismo capítulo, pero cabe decir que muchos artistas decidieron adaptarse al nuevo invento que llegó y cambió la forma de hacer la fotografía, buscando nuevas experiencias a través de las imágenes a color, dando paso a un nuevo formato. Podemos pensar que el principio o concepto revolucionario de la instantaneidad de la Polaroid sería el antecesor de la cámara digital.

A partir de los años '60 muchos artistas comienzan a utilizar la fotografía; sobre todo por la posibilidad de reproducción serial y mecánica que ofrece la técnica. Como todos sabemos, la fotografía es una de las técnicas más versátiles, la encontramos dentro de diversos ámbitos de la comunicación como portador de información, y tan polivalente, que puede pasar de una revista a

51 Mormorio, D. (2010). *Meditazione e fotografia. Vedendo e ascoltando passare l'attimo*. Milano: Contrasto Due. p. 82
T.A.: *'Había descubierto la (cámara) Leica, que ha pasado a ser la prolongación de mi ojo y que no me ha dejado nunca'*.

52 Bajac, Q., op. cit., p. 14

53 *Ibidem*, p. 20

54 *Ibidem*, p. 20

una sala de museo con una gran calidad, no solo a nivel técnico, sino también a nivel estético.

En los años '70 la tecnología Japonesa irrumpe en el mercado de la fotografía analógica, colocándose entre los primeros puestos. Irrumpen productos más fuertes e importantes a nivel mundial, hasta el momento encontramos marcas tan prestigiosas como Canon, Hasselblad, Sinar, Nikon, Kodak, Pentax, Olympus, Polaroid, Fujifilm, Casio, Panasonic, Sony, Holga, Leica, Diana, o Yashica.

El hecho de que se trate de un medio accesible, ha hecho que llegue a ser muy popular en todos los estratos sociales; esta demanda ha propiciado que evolucione rápidamente, alcanzando un puesto de prestigio en nuestras vidas.

El tiempo y la memoria se pueden considerar conceptos abstractos, pero es gracias a la fotografía que éstos se convierten en materiales ya que en muchos casos son las imágenes las que nos permiten recordar cosas que habríamos olvidado. La fotografía ha pasado a formar parte de nuestra memoria y de nuestra historia.

Una frase muy breve pero interesante es la extraída del libro *¿Qué ha sido de la fotografía?*, de D. Green, donde Thoré, hace una reflexión sobre este medio: '*La fotografía facilitó el arte de mirar*'.⁵⁵

Y es cierto, ya que muchos de nosotros no nos damos cuenta de muchas de las cosas que pasan a nuestro alrededor. El fotógrafo, por curiosidad o quizás por esa visión fotográfica, observa, puede ser con más detalle que el resto de personas y capta ese momento, esa imagen, de la que de otra forma no nos daríamos cuenta o no conseguiríamos retener. A través del objetivo del fotógrafo se dispara esa imagen, que quedará posteriormente registrada y que nos facilitará el arte de observar y recordar el momento.

En los años '70 dos apasionados de la fotografía como eran André James y Nicolas Rauch, realizaron la primera subasta de fotografía en Europa, en Ginebra, en ella podíamos encontrar desde cámaras fotográficas a fotografías.⁵⁶ Pero comercialmente no tuvo un gran éxito

Esa idea pionera de James & Rauch, que no tuvo la transcendencia esperada, actualmente ha cambiado, las fotografías de época han alcanzado precios

⁵⁵ Green, D. (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 113

⁵⁶ Bajac, Q., *op. cit.*, p. 62



7. Andreas Gursky
99 Cents. 1999

astrológicos, dentro del mundo de la foto e impensable durante mucho tiempo. La fotografía de Andreas Gursky '99 cents' (Fot. 7) alcanzó en subasta el precio de 3,3 millones de dólares, otro ejemplo de esto serían las imágenes de Richard Prince.

Durante los años '70, algunas galerías prueban a realizar exposiciones y venta de fotografías en Europa, como son Limelight Photo Gallery, The Photographers' Gallery, Agathe Gaillard, Octan, y la Torch & Harry Lunn de Washington.⁵⁷

Para que nos hagamos una idea del valor que ha adquirido la fotografía dentro del mundo del arte, nos remitimos a la estampa más cara vendida hasta ahora, la del artista - fotógrafo Andreas Gursky, titulada 'Rhein II' de 1999 (Fot. 7), en la que aparecen los márgenes del río Rin, en Alemania y cuyas dimensiones son 363 cm de ancho por 185 cm de alto. Esta fotografía ha estado expuesta en importantes museos de arte contemporáneo como el Museum of Modern Art, MoMA de N.Y. en el 2011 o la Tate Modern de Londres. De esta fotografía solo existen 6 copias, numeradas y firmadas por el reverso y la número 1 fue vendida en la casa de subastas Christie's de New York en noviembre del 2011, llegándose a pagar por ella la suma de 4.338.500 dólares.⁵⁸

Otra artista muy cotizada es Cindy Sherman, quien ostentaba el récord a la fotografía más cara de la historia hasta que Andreas Gursky se lo arrebató

⁵⁷ Bajac, Q., op. cit., p. 63

⁵⁸ Información extraída de: www.christies.com/lotfinder/photographs/andreas-gursky-rhein-ii-5496716-details.aspx (2016, 23 abril)



8. Andreas Gursky
Rhein II. 1996.

pocos meses después, con '*Untitled#96*' (Fot. 9), vendida también por la casa de subastas Christie's de New York en mayo del 2011 por 2.882.500 dólares. En esta fotografía, tomada en 1981, aparece retratada la artista, inmersa dentro de uno de sus personajes, en este caso se trata de una adolescente, una Lolita, vestida con uniforme escolar y una expresión entre inocente y pícara. Esta fotografía también fue exhibida en grandes museos como el Akron Art Museum en 1986 - 1987, el Junstmuseum en 1996 o la Metro Pictures Gallery.⁵⁹

Éstos son solo dos ejemplos extraídos entre el gran número de fotografías de grandes artistas - fotógrafos que han llegado a alcanzar cifras astronómicas, equiparables a las de otras obras de arte. Encontramos nombres como Jeff Wall con '*Dead Troops Talk*'⁶⁰ de 1992, vendida por 3.666.500 dólares o Alfred Stieglitz con '*Georgia O'keeffe (Hands)*', de 1919 o Edward Steichen con '*The Pond-Moonlight*' de 1904, que serían un buen ejemplo para hacernos ver la importancia que ha adquirido la fotografía dentro del mundo del arte.

Aunque todos pensasen que con el nacimiento de la cámara fotográfica y de

59 Información extraída de: <http://www.christies.com/lotfinder/lot/cindy-sherman-untitled-96-5559186-details.aspx> (2016, 23 abril)

60 Información extraída de: <http://www.christies.com/lotfinder/photographs/jeff-wall-dead-troops-talk-5559203-details.aspx> (2016, 23 abril)



9. Cindy Sherman
Untitled #96.1981

la fotografía se unificaría la forma de plasmar las imágenes, creando retratos fieles a la realidad y muy similares entre ellos, el fotógrafo Richard Shiff nos cuenta que:

'Henry Fox Talbot se resistía al temor de que la fotografía fuera a 'sustituir el trabajo mecánico por el talento y la experiencia; habría un amplio espacio para el ejercicio de la destreza y el juicio porque el operador humano controlaría algunas variables, como las producidas por las diferencias en los tiempos de exposición'.⁶¹

Esto denota que ya desde el principio del nacimiento de la máquina fotográfica existe una necesidad de buscar la propia personalidad en las imágenes, intentando diferenciarse del resto. Otro ejemplo de esta preocupación son las fotografías de Nadar, quien fotografió a personajes ilustres de la época como Charles Baudelaire, Víctor Hugo, George Sand, Jules Verne, Sarah Bernhardt, Émile Zola, Honoré de Balzac o Camille Corot, entre otros. Son retratos de personas importantes de la sociedad con quienes se dice que Nadar hablaba durante largo tiempo,⁶² haciendo así que la persona fotografiada se relajase y dándonos en consecuencia una imagen totalmente diferente a los retratos hieráticos y muchas veces carentes de expresión de la época, dónde las personas permanecían inmóviles durante un largo tiempo.

⁶¹ Green, D., *op. cit.*, p. 113

⁶² Menduni, E., *op. cit.*, p. 24

1.1.2. La era digital

Actualmente, la fotografía analógica está desapareciendo para dar paso a la fotografía digital. La tecnología digital ha dado grandes pasos, realizado profundos avances que han provocado cambios no solo a nivel histórico sino también a nivel socio - cultural. La revolución producida afecta no solo al mundo de la fotografía; el cambio ha trascendido rápidamente a todos los niveles de la sociedad de diferentes maneras: con las cámaras fotográficas, teléfonos, webs, ordenadores, etc. un sin fin de posibilidades surgen al 'alcanzar' de todos.

La exigencia de crear una imagen digital llega a raíz de la llegada del hombre a la luna, momento en el que aparecen problemas como sería el de transmitir imágenes cuando existen grandes distancias, de una forma rápida y eficaz. Hay que pensar que el primer sensor óptico charge-coupled device o C.C.D., fue inventado en 1969 en los Laboratorios Bell,⁶³ pero no es hasta 1975 cuando Steve Sasson le da la patente de la primera cámara digital a la marca Kodak. De igual forma tuvimos que esperar todavía algunos años hasta que ésta se comercializase.

Hoy por hoy casi todo el mundo posee una cámara fotográfica digital; estudios recientes indican que 2,5 billones de personas en el mundo podrían haber realizado 375 billones de fotografías en formato digital y que en el breve instante de tiempo de 2 minutos realizamos más fotografías de las que tomó la humanidad en el XIX.⁶⁴ La fotografía nos ha hecho cambiar la forma de observar las cosas dentro de la sociedad, todos estamos sujetos a ser inmortalizados dentro de una fotografía digital, en cualquier lugar donde nos hallemos; e Internet es la rápida plataforma para el lanzamiento a nivel mundial.

Con la llegada de la nueva tecnología digital, muchas veces nos encontramos ante situaciones donde no se piensa en la imagen que se va a realizar y se disparan un exceso de fotografías, sin reflexionar sobre aquello que queremos captar. Un buen ejemplo de esto, con relación a la clásica fotografía, nos lo da el libro de Mormorio, '*Meditazione e Fotografia*', donde nos cuenta una anécdota muy interesante sobre cómo se realizaban las fotografías antes de la era digital. En estos párrafos nos hace entender cómo antes se selecciona-

63 Menduni, E., op cit., p. 116

64 VV.AA. (2011). *¿Cuántas fotos se ah tomado en toda la historia?*. [en línea] Disponible en: <http://www.creativoempresarial.com/¿cuantas-fotos-se-han-tomando-en-toda-la-historia/> (2016, 13 julio)

ban las imágenes y cuán importante era la elección del momento, cosa que actualmente no realizamos ni tenemos en cuenta:

‘Il mio amico Tazio Secchiaroi (1925-1998) mi raccontava che quando era ancora ragazzo e faceva la sua prima esperienza fotografica nell’agenzia del padre del fotogiornalismo italiano, Adolfo Porry-Pastorel, questi lo mandava a fotografare gli avvenimenti dandogli solo tre lastre. ‘Se non riuscite a fotografare un fatto con tre lastre, non lo saprete fotografare neanche con mille’, diceva ai suoi aiutanti il vecchio fotoreporter.

*A quel tempo nell’agenzia di Pastorel si usavano ancora le macchine a lastre e l’intento del fotoreporter era quello di educare i suoi giovani collaboratori a risparmiare materiale prestando molta attenzione all’atto del fotografare’.*⁶⁵

Si bien es cierto que se habla de las facilidades que presenta la fotografía digital por el hecho de que ésta se puede manipular mediante programas informáticos, también cabe decir que la fotografía analógica nos permite un rango de manipulación menor que la imagen digital pero con resultados interesantes, cómo lo han realizado y lo continúan realizando algunos de los grandes fotógrafos y artistas.

En algunos casos, la fotografía digital nos pone ante situaciones donde el discernimiento resulta ser una tarea realmente complicada; sobre todo el poder diferenciar las fotografías que vienen manipuladas y después exhibidas o publicadas. ¿Deberíamos especificar si la fotografía ha sido manipulada?, ¿tienen ventajas sobre las que no lo están?. En el caso de fotografías que vienen publicadas en los medios, ¿se debería especificar todavía más?. Diversas preguntas que abren un interesante debate, donde cualquier respuesta o justificación es válida.

Como hemos comentado, a menudo nos encontramos con imágenes analógicas que han sido modificadas mediante los diafragmas, los objetivos, las máscaras, los tiempos de exposición, en el revelado, a éstas variaciones sobre la imagen también las llamamos manipulación, ¿es ésta correcta y permitida y la otro no?, al fin y al cabo ambos necesitan de una cierta destreza por parte

⁶⁵ Mormorio, D. op. cit., p. 73

T.A.: ‘Mi amigo Tazio Tazio Secchiaroi (1925-1998) me contaba que cuando era todavía un chaval e hizo su primera experiencia fotográfica en la agencia del padre del fotoperiodismo italiano, Adolfo Porry-Pastorel, este lo mandaba a fotografiar los acontecimientos dándole solo tres lastras. ‘Si no consigues fotografiar una escena con tres lastras, non sabrás fotografar ni con mil, decía a sus ayudantes el viejo fotoreporter.

En aquel tiempo, en la agencia de Pastorel, se usaban todavía las máquinas de lastras, el intento del reportero era aquel de educar a sus jóvenes colaboradores en el ahorro de material, prestando mucha atención al acto de fotografar’.

del que manipula las imágenes y cabe decir que aunque haya una manipulación de la fotografía, sea en el formato analógico, sea en el formato digital, tanto los artistas como los fotógrafos seguirán siendo los mismos, ya que la esencia sigue siendo la misma.

En el transcurso de los años desde que llegase la primera cámara fotográfica han ido surgiendo concursos y premios fotográficos que han contribuido a la evolución de la fotografía, como es el caso del World Press Photo, en vigor desde 1955, siendo la primera fotografía galardonada la del fotógrafo Mogens von Haven (Dinamarca 1917 - 1999).

En España encontramos el certamen de PhotoEspaña, que en pocos años ha alcanzado un gran renombre y prestigio. El festival se inauguró otorgando el primer premio a Joseph Koudelka (Moravia, Checoslovaquia, 1938). Aunque se trata de un festival mucho más joven que otros de renombre internacional, cuenta a sus espaldas ya con casi veinte años de historia y se sitúa como uno más entre los más prestigiosos. Así se definen desde PhotoEspaña:

'PhotoEspaña, Festival internacional de fotografía y artes visuales, nació en 1998 con un claro propósito: mostrar al público la obra de los mejores fotógrafos y artistas visuales internacionales y convertirse anualmente en una cita que sirviera de punto de reflexión y encuentro en torneos a la fotografía así como en una plataforma para jóvenes creadores y sus proyectos'.⁶⁶

En torno a él se organizan exposiciones, programas culturales, actividades, conferencias, etc. donde intentan acercar la fotografía a los distintos niveles de público que se aproxima y que van desde los niños a los adultos, del amateur al profesional, sin cerrar sus puertas a nadie e intentando implicar así al público independientemente de su destreza y sus conocimientos.

Uno de los premios más conocidos a nivel mundial es el Pulitzer en sus distintas categorías, con su temprano premio de 1942, en este caso concedido a Milton Brooks (St. Louis, U.S.A., 1901 – 1956); todos ellos han favorecido al acercamiento y evolución de la fotografía.

Al igual que los premios, los certámenes fotográficos, las galerías de arte, las exposiciones, las exposiciones universales, todas ellas han fomentado que haya una mayor difusión de la fotografía y del arte contemporáneo, así como que ésta pueda llegar a ser accesible a todo el mundo.

⁶⁶ Información extraída de: http://www.phe.es/es/prensa/que_es_photospana (2016, 8 julio)

Las nuevas tecnologías, que se caracterizan por su globalización, han llegado recientemente a nosotros y nos han permitido tener un rápido acceso en tiempo real a cualquier acontecimiento que suceda en cualquier parte del mundo, ya que actualmente la difusión de la información es inmediata y se dirige a todos los niveles sociales, dándonos por tanto entre muchas otras cosas un mayor acceso al arte, que así ha conseguido salir y desvincularse de infraestructuras como museos o galerías de arte en las que ha estado confinado hasta hoy.

El avance de las nuevas tecnologías ha sido uno de los rasgos que han distinguido este s. XXI; una evolución que se ha caracterizado por los rápidos cambios dentro del mundo de la telecomunicación. Uno de estos cambios fue el nacimiento en 1997 del primer teléfono con cámara incorporada de la mano de Philippe Kahn. La primera imagen fotográfica que éste envió con un teléfono móvil fue la de su hija que acabada de nacer.

Estas pequeñas cámaras incorporadas han evolucionado velozmente en los últimos años, llegando a gozar de una gran calidad. Son usadas por todo el mundo y allá donde hallemos un acontecimiento, encontraremos una fotografía realizada con la cámara de un teléfono, no hay evento que se le escape.

Esta tecnología ha avanzado velozmente, hasta el punto de que estas cámaras incorporadas dentro de los teléfonos móviles están sustituyendo a sus predecesoras, las cámaras fotográficas digitales. El hecho de unir fotografía e internet hace que la imagen viaje velozmente a través de códigos y que en cuestión de segundos se difunda a todo el mundo sin encontrar barreras.⁶⁷

Durante estos últimos años han surgido un sin fin de webs donde la gente puede descargar, intercambiar, vender, etc. sus imágenes y sobre todo compartirlas en una red sin fronteras donde, desde el mismo momento en que importas una fotografía, ésta llega en cuestión de una fracción de segundo a cualquier parte del mundo. Esta velocidad ha conllevado un rápido crecimiento de las imágenes digitales en las redes sociales. Actualmente encontramos páginas web como Flickr, Instagram, Twitter, Facebook, etc. en las que existen más de un centenar de plataformas que nos dan múltiples posibilidades de difusión.

⁶⁷ Heiferman, M., *op. cit.*, p. 75

Como se ha podido ver, la técnica fotográfica ha evolucionado velozmente, y se ha ido permutando y adaptando a las nuevas técnicas que han ido surgiendo en la sociedad. A esta evolución se ha unido el artista, el cual, se ha apropiado de la técnica fotográfica y la ha hecho suya, en una simbiosis perfecta.

A pesar de que muchas personas no entienden la hibridación de los materiales fotográficos y solo conciben una postura más formal de la fotografía, no se puede obviar lo que en la sociedad y en el mundo del arte está sucediendo, pero sobre todo los cambios que se están produciendo.

Ya en el siglo precedente, en el momento en que la fotografía entra a formar parte de las artes plásticas, se crean dos grupos muy diferenciados en cuanto a estética en la fotografía. Digamos que una propuesta de subdivisión muy interesante sería la que nos propone el crítico de arte Jean-François Chevrier, que divide los tipos de fotografía en dos puntos de vista diferentes: 'artistas que utilizan la fotografía' y 'fotógrafos puros',⁶⁸ por ello encontramos:

Aquellos que conciben la fotografía como elemento de reproducción de la realidad a través de un aparato mecánico. Si bien es cierto que muchos de ellos no se conforman solo con plasmar la realidad, detrás hay todo un trabajo de búsqueda, escenografía, encuadre, etc.

O aquellos que utilizan la fotografía como una técnica artística que puede venir manipulada, fusionada, mezclada con otras técnicas artísticas o medios, y que les sirve como medio para poder llegar a expresarse.

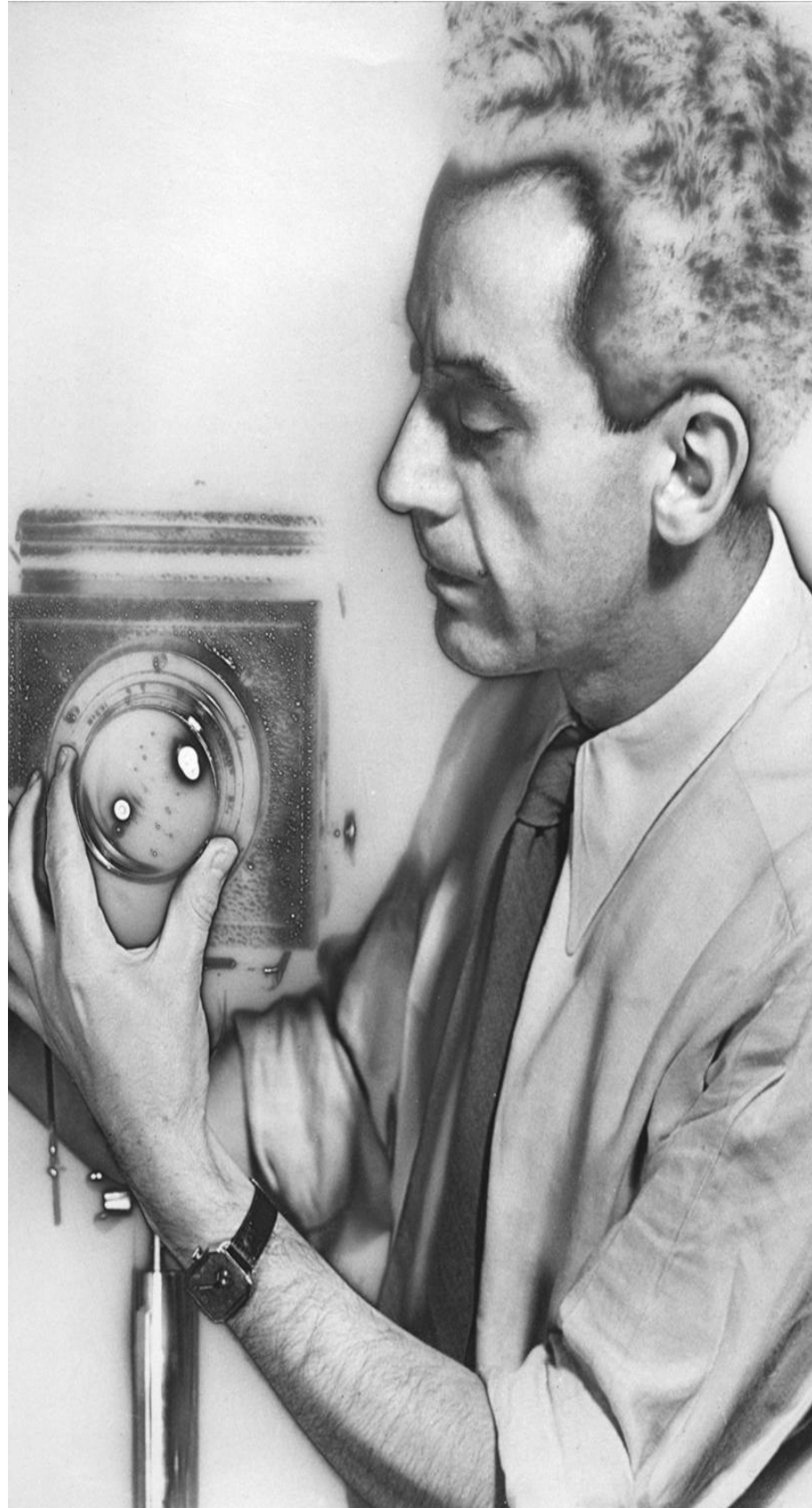
Como se puede observar, ambos tipos de esta subdivisión son completamente lícitos y correctos, y ambos pueden convivir en armonía.

Después de toda esta reflexión a través de la historia de la fotografía, es necesario focalizarnos en el precursor de la fotografía en arte contemporáneo; por lo que resulta esencial hablar de la figura de Man Ray como elemento fundamental para poder entender la génesis de los híbridos fotográficos. Con sus obras nos da una visión distinta del objeto y de la fotografía poco vista hasta el momento. Con sus rayografías y solidarizaciones, hace bailar el sentido más clásico de la fotografía, donde nos demuestra que para obtener una imagen fotográfica no es siempre necesario utilizar una cámara fotográfica.

Pero no es notorio solo por sus trabajos con técnicas experimentales, sino también por su interpretación del dadaísmo y surrealismo a través de la ima-

⁶⁸ Baque, D. (2003) *La fotografía plástica*. (pp. 42 – 47) Barcelona: Gustavo Gili. p. 43

gen fotográfica, así como también son notables sus retratos a famosos de la época, autorretratos, desnudos, bodegones o sus incursiones en distintos ámbitos del arte y la comunicación como son las revistas de moda de los años '50, dando una visión totalmente novedosa hasta el momento.



1.2. MAN RAY.

Una figura fundamental en la génesis de los híbridos fotográficos.

Man Ray (Pseudónimo de Emmanuel Radnitzky, Filadelfia, EE.UU 1890 – 1976 París, Francia),⁶⁹ artista de origen ruso-hebreo nació en Filadelfia pero en 1897 se trasladó con su familia al barrio de Brooklyn, en aquel entonces suburbio de Nueva York, periodo en el cual frecuentó clases de dibujo y diseño técnico, materia que se reveló de interés para el artista. Recibe una beca para entrar en la universidad, a la que renuncia.⁷⁰ Posteriormente, a la edad de 23 años, se trasladó a New Jersey para vivir dentro de una comunidad anarquista e intelectual.⁷¹

En 1914 se apropia del nombre de Man Ray (Fot.10), derivado de su nombre de pila; ese mismo año se casa con la poetisa Adon Delacroix,⁷² también llamada Donna Lecur, de la cual se divorciará pocos años después.

Era una persona inquieta, de naturaleza autodidacta en el mundo de la fotografía ya que no asistió a ninguna academia para aprender la técnica fotográfica, pero sin duda alguna no fue un problema para conseguir adquirir la destreza necesaria. Así explica Man Ray sus primeras experiencias con la fotografía:

69 Meyer, M. (2006) *Man Ray: yo soy un enigma*. Málaga: Fundación Pablo Picasso-Museo Casa Natal / Ayto. Málaga. p. 17

70 Ray, M., y Fossati, P. (1983) *Oggetti d'affezione. Man Ray*. Torino: Einaudi. p. 263

71 Martínez, R. y Campbell, B. (1990). *Los grandes Fotógrafos. Man Ray*. Barcelona: Orbis Fabri. p. 61

72 Ray, M., y Fossati, P., *op. cit.*, p. 264

'Alcune riproduzioni di miei quadri che m'erano state fatte da vari fotografi non mi avevano soddisfatto. Tradurre in bianco-nero il colore richiedeva non solo una certa abilità tecnica, ma anche una comprensione delle opere da riprodurre. Pensavo che nessuno, meglio dello stesso pittore potesse fare un simile lavoro. Mi procurai una macchina e buon numero di filtri... i risultati furono ottimi'.⁷³

En 1915 funda una revista de origen dadaísta llamada *The Rigeffield Gazook* (1915),⁷⁴ posteriormente participó en *TNT* (1919)⁷⁵ y en la revista *New York Dada* (1921),⁷⁶ esta última junto a Marcel Duchamp. Veremos que a lo largo de su carrera artística colabora con otras revistas como *La Révolution Surréaliste* (1924),⁷⁷ *Le surréalisme au Service de la Révolution* (1930)⁷⁸ o *Minotaure* (1933),⁷⁹ así como creó un museo de arte de vanguardia junto a sus amigos y artistas Marcel Duchamp y Katherine Dreier.⁸⁰

Man Ray, desde el principio de su carrera, se mueve dentro del mundo del arte, entre artistas como Francis Picabia (París, Francia 1879 – 1953), Breton y fotógrafos como es el caso de Alfred Stieglitz, quien le pondrá en contacto con las vanguardias europeas, del cual define así su fotografía:

'Le foto di Stieglitz erano prive di elementi aneddotici e sentimentali, ma restavano profondamente figurative, in contrasto con i quadri e le sculture d cui egli si circondava. Non potevo evitare di pensare che, avendo la fotografia liberato il pittore moderno dal fastidio di una rappresentazione improntata a fedeltà, quest'ultima avrebbe dato dignità alla fotografia fino a farla divenire un'arte in senso pieno. Così intendeva Stieglitz, e così non vi era conflitto tra i due modi d'espressione'.⁸¹

Como bien define él mismo: *'Toda historia que se define a través de una evo-*

73 Ray, M., y Fossati, P., op. cit., p. 264

T.A.: *'Algunas reproducciones de mis cuadros que me habían realizado algunos fotógrafos no me satisficieron. Traducir en blanco-negro el color necesitaba no solo de una cierta habilidad técnica, y también una comprensión de las obras a reproducir. Pensaba que nadie mejor del mismo pintor pudiese hacer un trabajo símil. Me procuré una maquina fotográfica y unos cuantos filtros.. los resultados fueron óptimos'.*

74 Martínez, R. y Campbell, B. Bajac, Q., op. cit., p. 61

75 *Ibidem*, p. 61

76 *Ibidem*, p. 61

77 *Ibidem*, p. 61

78 *Ibidem*, p. 61

79 *Ibidem*, p. 61

80 Ray, M., y Fossati, P., op. cit., p. 267

81 *Ibidem*, p. 264

T.A.: *'Las fotos de Stieglitz eran privas de elementos anecdóticos y sentimentales, se veían profundamente figurativas, en contraste con los cuadros y las esculturas de las cuales estaba rodeado. No podía evitar pensar que, habiendo liberado la fotografía al pintor moderno del fastidio de una representación marcada según la fidelidad, esta última hubiese dado dignidad a la fotografía hasta hacerla ser un arte en sentido pleno. Así la entendía Stieglitz, y así no estaba nunca en conflicto entre los dos modos de expresión'.*

lución reiterante y cíclica, o sea, cuando una propuesta llega a un extremo, es el momento de iniciar una nueva búsqueda en una dirección opuesta'.⁸² Afirmación aplicable sobre todo al mundo del arte, el cual cuando llega a un extremo se reinventa y consigue crear algo totalmente nuevo.

Fue uno de los principales precursores de los híbridos fotográficos. A lo largo de su carrera hay que señalar que trabajó con otras disciplinas artísticas, como la pintura, de la cual siempre fue un gran apasionado, siendo sus primeras obras de origen cubista. También fue uno de los primeros en utilizar pinturas realizadas con el aerógrafo, que utilizaba de una forma mecánica. Está considerado uno de los primeros en formar parte del grupo de los dadaístas dentro del panorama americano, pero sobre todo participó en el movimiento surrealista,⁸³ expresándose a través de la fotografía con la que tuvo mayor repercusión y en la que se sintió más reflejado.

Se puede decir que con él cambió el curso de la fotografía, presentándonosla no como la fotografía clásica, sino como un medio capaz de crear, que nos permitiría captar y a la vez modificar la realidad a la que estaríamos habituados con la fotografía clásica, llegando a ser una más de las categorías artísticas y pictóricas.

Se trata de un artista que decidió no respetar los cánones clásicos que nos da la fotografía y utilizar las capacidades que le proporcionaba; con ella consiguió plasmar la parte más pictórica de la fotografía gracias a los juegos de luces y sombras, las imágenes recortadas, pero sobre todo alejándose de los roles; de hecho, el tipo de fotografía directa que se realizaba en esa época no se acerca para nada al estilo personal, original, íntimo y experimental que encontramos en Man Ray a caballo entre una continua búsqueda técnica y el pictorialismo.

Dicen de él que utilizaba sencillas cámaras Kodak para trabajar, incluso que en algunos casos, donde faltaba la lente, ésta venía sustituida por un cristal de sus gafas.⁸⁴

‘El arte es la negación de la inspiración sin la cual una obra carece de espíritu. El fotógrafo no se limita, por lo demás, a desempeñar el papel de copista. Es un explorador maravilloso de los aspectos que nuestra retina no registra nunca

82 Moreira, J. C. (2009) *La creación contemporánea además de la materialidad. Los artistas y los límites en la conservación y restauración del arte contemporáneo.* (Tesis Doctoral). Valencia: UPV. p. 55

83 Menduni, E., *op. cit.*, p. 109

84 Martínez, R. y Campbell, B., *op. cit.*, p. 5



11. Man Ray
Portrait of Rose Sélavy, 1921

y que continuamente contradice con crueldad a los idólatras de las visiones excelsas, tan poco numerosas, cuyo descubrimiento fue realizado mucho antes de que un audaz navegante llegase a otros continentes.

He tratado de plasmar visiones que el crepúsculo, la luz demasiado viva, su fugacidad o la lentitud de nuestro aparato ocular sustraen a nuestros sentidos. Y siempre me he maravillado, me he quedado encantado, a veces literalmente arrobado'. Man Ray.⁸⁵

Es interesante entender el punto de vista de la fotografía tradicional a través de los ojos de Man Ray. Durante su carrera experimentó con la imagen a través de los retratos como los que realizaba a su amigo Marcel Duchamp en 1921, donde se travestía (Fot. 11) y cogía el pseudónimo de 'Rose Sélavy' o 'Eros c'est la vie' (del francés Eros es la vida). Se trata de imágenes del periodo surrealista, de una mujer muy femenina que posa para la cámara, que sabe que la están fotografiando y a la cual se propone con timidez.

85 Martínez, R. y Campbell, B., *op. cit.*, p. 59



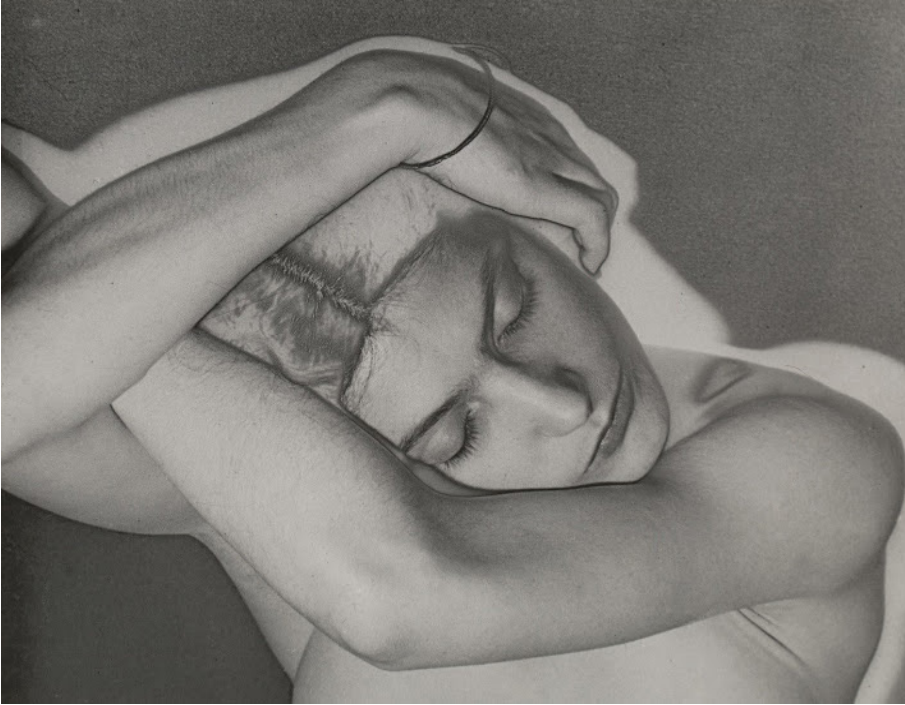
12. Man Ray
Lee Miller. Solarización. 1930

Artistas actuales, como Cindy Sherman,⁸⁶ parece que retoman y se apropian de esta idea de crear o convertirse en otra persona diferente para la realización del tipo de retrato, donde no se les escapa el detalle. Otro ejemplo serían las obras realizadas por Meret Oppenheim (Berlín, Alemania, 1913 – 1985 Basilea, Suiza),⁸⁷ la cual también toma la idea de la realización de la escenografía o bien crea una unión entre la realidad y la ficción, en su caso a través de la experimentación fotográfica.

Algunas de las variaciones más conocidas de la fotografía, realizadas por Man Ray, fueron las rayografías o *rayographs* y la solarización (Fot. 12-13). El nombre de *rayographs* viene dado por el pseudónimo de éste, Ray-rayo, gráfica-dibujo, luz que dibuja; éste es un proceso de sensibilización de la película

⁸⁶ Dorfler, G. y Vettese, A., *op. cit.*, p. 450

⁸⁷ *Ibidem*, p. 196



13. Man Ray
Natacha allongée. 1931

fotográfica que descubrió de forma casual durante el periodo que habitó en París, lo explica de la siguiente forma.

'Posai semplicemente i grandi negativi su un foglio di carta fotografica che stava su tavolo, alla luce della piccola lampadina rossa. Accesi per qualche secondo la luce centrale, poi sviluppai le prove. Sviluppando scoprii un procedimento per fare fotografie senza l'apparecchio fotografico: la avrei chiamato Rayographe. Un foglio di carta sensibile ancora vergine stava sotto dei negativi che erano già in esposizione. Misi assieme vari fogli da sviluppare contemporaneamente. Non appariva nulla. Irritato per aver sprecato del materiale, appoggiai macchinalmente un piccolo imbuto di vetro, un ferro graduato e il termometro nella bacinella, sulla carta a mollo. Accessi la luce: un'immagine prendeva forma. Non si trattava di una semplice profilatura degli oggetti: questi risultavano deformati e rifratti dai vetri, a seconda che questi fossero più o meno a contatto con la carta, e la parte direttamente esposta alla luce emergeva, quasi a rilievo sul fondo nero.

*I risultati erano ottimi. Tzara voleva continuare con altri materiali, ma io non lo incoraggiavo: ero un poco geloso della mia scoperta (...)'.*⁸⁸



14. Man Ray
Rayogramme (Rayograma).1923

Para la realización de las *rayographs*⁸⁹ (Fot. 14) Man Ray apoyaba los objetos sobre el papel fotosensible que luego exponía a la luz directa por un breve tiempo. Su primera colección de *rayographs* fue realizada en 1921. Algunos artistas crearon diferentes composiciones que se asemejaron a la técnica de

⁸⁸ Ray, M., y Fossati, P., op. cit., p. 268

T.A.: 'Apoyé simplemente los grandes negativos sobre un folio de papel fotográfico que había sobre la mesa, con la luz de la pequeña bombilla roja. Encendí durante algún segundo la luz centra, posteriormente revelé las pruebas. Revelando descubrí un procedimiento para hacer fotografías sin la necesidad de utilizar la cámara fotográfica: lo llamaré Rayografías. Un papel fotográfico sensible todavía virgen estaba debajo de los negativos que estaban ya en exposición. Los metí junto a varias hojas para revelar contemporáneamente. Y no apareció nada. Irritado por haber desechado del material, apoyé un pequeño embudo de cristal, un hierro graduado y el termómetro en el recipiente con la carta en reposo. Encendí la luz: una imagen estaba cogiendo forma. No se trataba de un simple perfil para los objetos: estos se veían deformados y reflejados del cristal, según los cuales hubiesen estado más o menos tiempo en contacto con el papel, y la parte directamente expuesta a luz de emanaba, casi a relieve sobre el fondo negro.

Los resultados eran geniales, Tzara quería continuar con otros materiales, pero yo no lo animaba: estaba celoso de mi descubrimiento'.

⁸⁹ Dorfler, G. y Vettese, A., op. cit., p. 196



15. Man Ray
Picasso. 1932

los *rayographs* de Man Ray, como László Moholy-Naghy con los *fotogramas* o Christian Schad (Miesbach, Alemania, 1894 – 1982 Stuttgart, Alemania), que llamó a este mismo proceso *Schadographie*.⁹⁰

Otra técnica que creó y que descubrió a través de una larga experimentación con las imágenes y el proceso de revelado fue la derivada de las *rayographs*, a la cual le dio el nombre de *solarización*. Se trata de la superposición de negativos a la luz blanca, que luego manipulaba durante el proceso de revelado.

90 VV.AA.(1981). *Man Ray. Fotografía anni '30*. Parma: Quaderni '52. p. 15

En el caso del procedimiento de la solarización se trabaja con la fotografía tradicional, que posteriormente viene modificada durante el proceso de revelado, haciendo uso del procedimiento fotográfico, por contra, la rayografía,⁹¹ se trata de una técnica más artística, que utiliza el papel foto sensible y la luz para trabajar sobre ésta.

No se conformó solo con la experimentación y la creación que le permitía realizar la fotografía sino que también realizó retratos a personajes notorios y adinerados de la sociedad Parisina, así como a artistas de la época, y así encontramos retratos de Pablo Picasso (Fot.15), Gertrude Stein, Catherine Deneuve, George Braque, Meret Oppenheim, Joan Miró, Costantin Brancusi, Giorgio di Chirico, André Breton, o Alberto Giacometti, entre otros, asimismo participó en la realización de fotografía de moda para revistas ⁹² como Harper's Bazaar,⁹³ o Vogue, o nos dejó fotografías míticas como '*Le violon d'Ingres*'.

En 1951 los artistas Man Ray, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer (Haag am Hausruck, Austria, 1900 – Montecito, U.S.A), Otto Steinert (Saarbrücken, Alemania, 1915 – 1978 Essen, Alemania) fueron algunos de los participantes de la primera exposición fotográfica sobre la 'fotografía subjetiva'.⁹⁴

Durante su vida trabajó y vivió entre Estados Unidos y París, ciudad que fue ocupada por los nazis y a la cual, durante el periodo de la II Guerra Mundial se vio obligado a dejar, para volver a New York, por su descendencia hebrea. En 1951, Man Ray se traslada a vivir a París donde permanecerá hasta su muerte en 1976. La última exposición realizada por el artista fue en la Bienal de Venecia de 1976.

'Pinto lo que no puede fotografiarse. Fotografío lo que no quiero pintar'.⁹⁵

Man Ray.

91 VV.AA.(1981) *Man Ray. Fotografía anni '30*. Parma: Quaderni '52. p. 27

92 Rubio, O., y Koetzle, H. M.. *op. cit.*, p. 28

93 Esten, J. (1989). *Man Ray. Les années Bazaar*. Paris Adam Biro p. 12

94 Chevrier, J.F. y Lingwood, J., *op. cit.*, p. 26

95 Martínez, R. y Campbell, B., *op. cit.*, p. 10



GÉNEROS HÍBRIDOS en la FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

Estudio de los nuevos objetos de expresión a través del análisis de las propuestas artísticas

*‘L’arte è un’attività umana che consiste in questo: che un uomo consapevolmente, per mezzo di certi Segni, trasmette agli altri i sentimenti che ha vissuto. Lo fa in modo tale che gli altri sono contagiati da quei sentimenti e li vivono anche loro’.*⁹⁶ Lev Tolstoj

Sobre todo durante los primeros años de la fotografía, ésta fue usada por los artistas no como medio de expresión artística, sino como ayuda para crear sus obras. Es cierto que en ese momento se realizaron fotografías que el tiempo ha hecho que vengan consideradas obras de arte, pero nunca de forma consciente, nunca pensando en el proceso creativo, como sí comienza a suceder a partir de los años '30 y '40.

Se puede decir que es a partir de los años '60 cuando la fotografía comienza a abrirse camino dentro el mundo del arte al empezar a interactuar con otras disciplinas artísticas que la usan para recoger el instante efímero como es el caso de las actions, las performance, el land art, el body art..., en fin, el arte conceptual, consiguiendo así conservar la memoria visual del momento etc.

Aunque muchos de los nuevos movimientos surgidos en estos años pretenden desvincularse de las ataduras del arte más 'tradicional' que encontramos en museos y galerías, los artistas hallan en la fotografía el vehículo perfecto

96 Whelan, R. (2001). *Robert Capa. La collezione completa*. London: Phaidon. p. 14
T.A.: 'El arte es una actividad humana que consiste en esto: un hombre conscientemente, por vía de ciertos señales, transmite a otros los sentimientos que ha vivido. Lo hace en modo tal que los otros se contagian de estos sentimientos y los viven también'.

para su nueva entrada dentro del mercado del arte, ya que es la que les permite documentar este ingreso.

*‘Il fotografo non è soltanto autore delle sue immagini. È anche sempre il semplice mediatore delle sue immagini. È anche sempre il semplice mediatore dell’immagine che pure egli stesso orienta, nella misura in cui si lascia svestire dal medium della riproducibilità tecnica della sua abilitazione a produrre l’immagine’.*⁹⁷

Amalia Martínez, dice del uso de la fotografía en las vanguardias: *‘Las mismas características que habían privado del derecho a pertenecer al gran arte, la convertían ahora en instrumento de renovación vanguardista’.*⁹⁸

Las artes visivas permiten también a los artistas expresarse a través de sus obras, que muchas veces pueden llegar a provocar un escándalo, sin que éstas lleguen a tener consecuencias políticas para ellos.

A partir de los años ‘80 encontramos una fotografía mucho más madura, que se afirma, segura ya de la importancia que ha adquirido, sobre todo gracias al trabajo realizado por grandes artistas.

Son imágenes que se integraron dentro del mundo del arte, no solo para contarnos o enseñarnos algo a través del soporte tradicional, sino que ahora las encontramos aglutinadas con otros materiales. Empezaron a cobrar importancia otras cualidades de la fotografía, como su aspecto físico, en las que no se había pensado hasta el momento como son la textura, los acabados, el tamaño, etc. y que rompieron con la idea anterior que se tenía sobre la imagen, quedando así, totalmente atraída por el mundo del arte gracias a las múltiples cualidades que estaba ofreciendo a los artistas, mayormente llevadas al mundo de la escultura.

Muchos artistas se apropian de la fotografía a través de la escultura y las fusionan, creando algo único que en la gran mayoría de los casos produce una interacción entre obra y espectador, como pueden ser las instalaciones de Christian Boltanski (Paris, Francia 1944), Paloma Navarés, (Burgos, 1947), Alfredo Jaar (Santiago de Chile, Chile 1956) o Daniel Canogar (Madrid 1964),

⁹⁷ Gian Ferrari, C. (1996). *Fotografia nell’arte tedesca contemporanea*. Milano: Charta p. 8
T.A.: *‘El fotógrafo no es solamente autor de sus imágenes. Es también siempre el simple mediador de sus imágenes. Es también siempre el simple mediador de la imagen que el mismo dirige, en la medida en la cual se deja desvestir por el medio de reproducción técnica y de su habilidad en reproducir la imagen’.*

⁹⁸ Martínez, A. (2000). *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Arte del s. XX. Vol. 2. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. p. 222

quienes usan la imagen a través del soporte fotográfico para abordar los diferentes planteamientos plásticos.

Por otra parte, es curioso ver artistas que dan un giro de 180° a la lectura textual de las palabras, como por ejemplo sucede con las fotografías de los Bernd and Hilla Becher, que presentan sus fotografías a la *Biennale di Venezia*,⁹⁹ ganando el león de oro en la sección de escultura, unas fotografías sin pretensiones, neutras, haciéndonos ver lo que es demasiado obvio y que se nos pasa desapercibido, o como las fotografías realizadas por Gilbert and George,¹⁰⁰ donde sus fotografías son el medio para plasmar sus esculturas vivientes.

A lo largo de este capítulo, estudiaremos los diferentes usos que se han hecho de la fotografía en el arte contemporáneo, los nuevos géneros híbridos surgidos, los artistas que los vienen utilizando o han utilizado y profundizando en la obra de algunos de ellos.

⁹⁹ Monleón, M. (1999). *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los años ochenta*. Valencia: Diputació de València Institució Alfons el Magnànim. p.27

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.33



2.1. FOTOMONTAJE

'Una ilusión, dos realidades'

El fotomontaje se forma a partir de la unión de dos o más imágenes fotográficas para crear una única composición con una finalidad artística o en algunos casos publicitaria o propagandística.

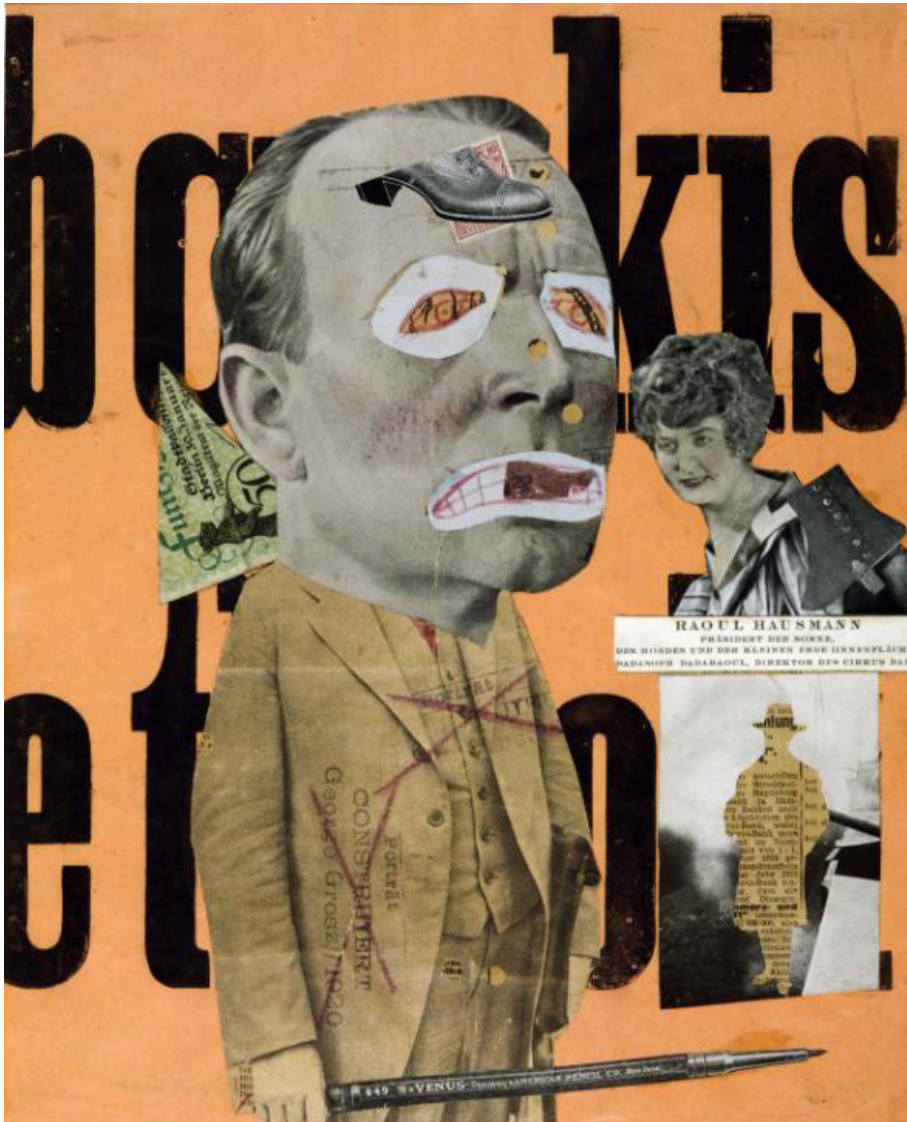
Hallamos algunos antecedentes a mediados del s. XIX, como aquellos que se comenzaron inconscientemente a realizar en los álbumes con trocitos de fotografías a modo de collage y que se llamaron 'divertimientos fotográficos'. Se realizaban con retoques fotográficos sobre las imágenes, la superposición de diversas fotografías o bien con una doble exposición de negativos.

No es hasta el siglo XX, durante el periodo de entreguerras, cuando se empieza a ver cómo el fotomontaje comienza a cobrar mayor importancia y a transformarse en forma artística, que es como lo conocemos hoy. Mau Monleón dice al respecto del fotomontaje del primer periodo:

'El concepto de montaje es adoptado por toda la vanguardia histórica, no sólo en las artes visuales, sino también en la literatura y el cine. Su característica y yuxtaposición de imágenes, a favor de una búsqueda de lenguajes no representativos'.¹⁰¹

Lo encontramos dentro de movimientos como el surrealismo, el dadaísmo y el constructivismo. Principalmente, algunos de sus promotores fueron, George Groz (Berlín, Alemania 1893 – 1959), Hannah Höch (Gotha, Alemania 1889 –

101 Monleón, M., *op. cit.*, p. 67



18. Raoul Hausmann
The critic art. 1919

1978 Berlín, Alemania), Raoul Hausmann (Viena, Austria 1886 – 1971 Limoges, Francia), (Fot.18) entre otros.

Es en 1918,¹⁰² en Berlín, donde una serie de artistas Dadaístas empezaron a utilizar la técnica del pegado fotográfico y la superposición de imágenes, buscando en ellas nuevas formas de expresión y de abstracción a través de la técnica fotográfica.

¹⁰² Rubio, O. y Koetzle, H. M. (2006). *Momentos estelares. La fotografía en el s. XX*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. p. 28.

Una de las características de la fotografía que más apreciaron los artistas era la idea de crear a partir de trocitos de realidad, ya que las imágenes fotográficas son conocidas como el medio más fiable y reconocible por la sociedad para captar la realidad hasta el momento, con ello consiguieron crear una realidad ficticia.

Parte de los trabajos que encontramos son composiciones realizadas con recortes de páginas de periódicos, propagandas, revistas, palabras, frases, etc. del periodo del momento, que podían venir coloreadas o pintadas. A esta simbiosis de los diversos elementos utilizados para la creación, fueron los dadaístas los que le dieron el nombre de fotomontaje.

'Fu un lampo, vidi all'istante che era possibile creare immagini composte esclusivamente di fotografie ritagliate'.¹⁰³ Raoul Hausmann

En esta técnica se unen el arte y la fotografía, dando como resultado imágenes que pueden llegar a asemejarse a la realidad. Los artistas se acogieron a este periodo de grandes cambios, sobre todo durante los años '20, como periodo productivo y de rebelión a todos los acontecimientos que estaban acaeciendo en la época, como fueron la revolución industrial, la dictadura de Hitler, Mussolini o Franco, la II Guerra Mundial, la invasión de la sociedad americana, el consumismo, entre otros muchos argumentos.

La técnica del fotomontaje, sobre todo durante la primera mitad del siglo XX, nos da muchas imágenes propagandísticas, publicitarias y de fines políticos, de contenido satírico,¹⁰⁴ explícito y a la vez impactante, fácilmente reconocibles por todos los niveles de población, una gran parte de la cual es analfabeta y no sabe leer pero sí interpretar las imágenes que se le presentan.

En la política fue utilizado propagandísticamente por ambos lados, tanto del gobierno, como de la población; pero en concreto a los artistas y al pueblo les ayudó a luchar contra las injusticias y a rebelarse contra el sistema. El fotomontaje se usó en diversas disposiciones como ilustraciones de carteles, cabeceras de libros, revistas, panfletos de propaganda, etc.¹⁰⁵

Encontramos artistas muy importantes como son John Heartfield (Berlín, Ale-

103 Bonito, A. (2010). *Enciclopedia delle arti Contemporanee*. Milano: Mondadori. Electa. p. 147

T.A.: 'Fue como un rayo, vi en ese instante que era posible crear imágenes compuestas exclusivamente de fotografías recortadas'.

104 *Ibidem*, p. 148

105 *Ibidem*, p. 147

mania 1891 – 1968), László Moholy-Nagy, Aleksandr Rodchenko (Fot. 19-20) o Marx Ernst (Bühl, Alemania 1891 – 1976 París, Francia), etc.

De esta época no solo hay presencia masculina en la utilización de esta técnica, sino que también encontramos participación femenina, como es el caso de Wanda Wulz (Trieste, Italia 1903 – 1984), Grete Stern (Elberfeld, Alemania 1904 – 1999 Buenos Aires, Argentina), Hannah Höch, Tina Modotti (Udine, Italia 1896 – 1942 Ciudad de México), etc.

Entre los artistas españoles más reconocidos de este periodo que trabajaron con el fotomontaje encontramos al Valenciano Josep Renau (Valencia 1907 – 1982 Berlín, Alemania). Sus obras critican el régimen franquista, la 'invasión americana' (Fot. 17) o la sociedad del momento; una sociedad dominada por la burguesía, la política, la guerra, etc.

Los artistas se apropian de fotografías ya existentes o que realizan ellos mismos, para unirlas y modificar su significado inicial, alzándose, desde un plano artístico, contra los acontecimientos del momento y mostrándonos lo que realmente está sucediendo; muchas veces en un formato provocador: partiendo de dos realidades diferentes, ellos consiguen crear un nuevo ambiente ficticio.

Se da así inicio a la creación de imágenes donde intervienen diversas técnicas como es la fotografía, el collage, el diseño y los caracteres tipográficos, que posteriormente utilizaban a la estampa fotomecánica para poder facilitar su reproducción.

A diferencia de los fotomontajes que se realizan en la actualidad, donde lo importante es que no se llegue a apreciar la diferencia entre realidad y ficción, en el primer periodo de esta técnica, el hecho de que se percibiera la unión de las fotografías carecía de importancia, lo primordial era el discurso que se quería transmitir.

Durante un tiempo la técnica del fotomontaje pierde fuerza entre los artistas, cobrando mayor importancia otras tipologías muy diversas. Es a mediados de los años '50, durante el periodo del Pop Art, cuando se entrevé un resurgimiento de la técnica del fotomontaje, quizás debido a que hicieron resurgir técnicas que se basaban en métodos mecánicos como es el caso del fotomontaje. Artistas como Richard Hamilton (Pimlico, U.K., 1922 – 2011 Northend, U.K.), comenzaron a trabajar con los collages en 1956, uno de los



19 - 20. Aleksandr Rodchenko
Lilia Brik y Books. Ed. Gosizdat. 1925



21. Richard Hamilton

Just What Is It That Makes Today's Homes so Different, so Appealing?.1956

más famosos es '*Just What Is It That Makes Today's Homes so Different, so Appealing?*' (Fot. 21). Otros artistas que los utilizaron a partir de los años '60 fueron Klaus Staeck (Pulsnitz, Alemania, 1938) o Peter Kennard (Londres, U.K. 1949). Todos ellos se valen de esta técnica, para manifestar su disconformidad con la sociedad.

A partir de los años '90 hasta hoy, han ido surgiendo otros artistas que siguen utilizando la técnica del fotomontaje, herederos de esta nueva reinención entre los cuales descubrimos a artistas como es el caso de: Denis Olivier (Royan, Francia 1969), Martha Rosler (New York, U.S.A. 1943), María Cañas (Sevilla 1972), Ilene Segalove (Los Ángeles, U.S.A. 1950), Erik Johansson (Götene, Suiza 1985), Valie Export (Linz, Austria 1940) o Javier Piñón (Miami, EE.UU, 1970), Jerry Uelsmann (Detroit, U.S.A 1934) (Fot. 22), etc. quienes le han dado una imagen totalmente nueva y actual.



22. Jerry Uelsman.
Untitled. 1982.

Javier Piñón utiliza viejas revistas y libros vintage que serán la base de sus trabajos y obras. Este artista norteamericano, recupera la clásica técnica del fotomontaje para seguir realizándola tal cual se realizaba en la época del Dadaísmo.

Quizás dentro de los fotomontajes habría que hacer una subdivisión en tres categorías que podrían ser:

- Fotomontajes donde intervienen diversos materiales encolados sobre una superficie. Dentro de este grupo aparecen artistas como Josep Renau, Richard Hamilton o Carmen Calvo.

- Aquellos fotomontajes donde la superposición de imágenes se realiza durante el proceso de revelado de la fotografía con los negativos. Aquí hallamos autores como Man Ray, Grete Stern (Fot. 23), László Moholy-Nagy, Christian Schad, Javier Piñón.
- Y los más recientes, los fotomontajes digitales, realizados mediante las nuevas tecnologías fotográficas e informáticas, donde no se consigue diferenciar la realidad de la ficción. Un representante de esta última técnica es el fotógrafo Denis Olivier. Actualmente, tras la aparición del ordenador, encontramos artistas que se valen de este medio para la realización de los fotomontajes, siendo una de sus herramientas principales, junto a la fotografía.

Por otra parte encontramos el *dé-collage*, creado por Wolf Vostell (Leverkusen, Alemania, 1932 – 1998 Berlín, Alemania). Este artista de origen alemán creó este nuevo tipo de técnica donde solapaba y pegaba los papeles y fotografías para luego arrancarlos parcialmente del nuevo soporte que había creado; en algunos casos invitaba o incitaba a los espectadores a tirar con él de estos fragmentos de papel.

También localizamos dentro de este grupo a Jacques Villeglé¹⁰⁶ (Quimper, Francia 1926) o al artista italiano Mimmo Rotella (Catanzaro, Italia, 1918 – 2006 Milán, Italia) quien hizo uso del *dé-collage* a partir de los '60. El artista empezó a utilizar esta técnica a su vuelta a Italia después de un periodo en Estados Unidos. Para sus trabajos Rotella utilizó sobre todo carteles cinematográficos de *Cinecittà*, que encolaba y posteriormente iba arrancando para crear sus trabajos. El mismo dijo de sus arranques: *'Strappare dai muri i manifesti è l'unico mezzo di protesta che ci resta contro una società che ha perduto il gusto dei mutamenti e delle meravigliose trasformazioni'*.¹⁰⁷

Otra variante del fotomontaje que se está utilizando en los últimos años es el fotomontaje digital, actualmente los artistas se valen de las últimas tecnologías digitales para la creación de nuevas 'realidades'.

Como todos sabemos, la técnica fotográfica ha evolucionado velozmente en un brevísimo periodo de tiempo, sobre todo durante los últimos años, donde

¹⁰⁶ Grenier, C. (2003). *'Nuovi realismi'*. *Arte Contemporánea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*. (pp. 10-35) Milano: Electa. p. 18

¹⁰⁷ Masini, L. V. (1992). *Dizionario del fare arte contemporaneo*. Firenze: Sansoni. p. 320
T.A.: *'Arrancar de las paredes los carteles es el único medio de protesta que nos queda contra una sociedad que ha perdido el gusto por las mutaciones y de las maravillosas transformaciones'*.



23. Grete Stern
Artículos eléctricos para el hogar. 1950

la fotografía analógica ha sido sustituida casi por completo por la fotografía digital, entrando así en una nueva era tecnológica.

Las cámaras fotográficas han evolucionado rápidamente, aumentando vertiginosamente sus ventas. Han avanzado y avanzan tanto en definición como en memoria a una velocidad tal que, en poco tiempo, las cámaras de última generación resultan desfasadas con respecto a las cámaras del año precedente. Con ellas también han mejorado tanto la calidad en la resolución de la imagen como los soportes o los programas de edición de fotografías; actualmente encontramos un gran abanico de programas que nos permiten intervenir sobre la imagen.

Al contrario que en el caso del fotomontaje tradicional, donde los retoques vienen realizados manualmente, en el fotomontaje digital, que es el que se está realizando en estos momentos en mayor medida, se pueden realizar no

solo retoques, sino crear una nueva imagen; y en este caso, no están permitidos los errores, no está permitido el hecho de diferenciar la realidad de la ficción. Por ello, los artistas - fotógrafos utilizan este nuevo tipo de fotomontaje con gran precisión para que la imagen fotográfica aparezca como una única realidad; una realidad que en muchos casos es difícil de diferenciar, creando así una ilusión óptica.

Una artista que utiliza la técnica del collage fotográfico con gran maestría, es la artista Valenciana Carmen Calvo.

CARMEN CALVO

Carmen Calvo, nace en Valencia en 1950, estudia en la Escuela de Artes y Oficios, obteniendo el título en Publicidad en 1970, y posteriormente frecuenta la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia.¹⁰⁸

La obra de Carmen Calvo se caracteriza por ser una obra que se mueve entre el arte conceptual y el objetual, con una continua búsqueda del elemento, del objeto, de la repetición, de la materia, del ritmo, del recuerdo, de miedos, de alegrías, de esperanza... muchas veces junto a una base humorística.

Las obras de esta gran artista las podemos encontrar en numerosos museos y colecciones de todo el mundo. Cabe destacar el hecho de que ha recibido numerosos premios no solo a su obra sino también a su carrera.

Pero sobre todo de Carmen Calvo nos interesa la obra que realiza desde finales de los años '90,¹⁰⁹ cuando comienza a intervenir sobre las fotografías como si de una arqueóloga se tratase.

Utiliza en gran parte imágenes *vintage* en blanco y negro, que pertenecen generalmente a los años '40 o '50 cuando todavía en España se vivía en el periodo de la dictadura.¹¹⁰ Compra las fotografías en rastros o colecciones de álbumes familiares anónimos y luego las amplía, pinta y manipula a modo de fotomontaje, o incluso les añade elementos que encuentra muchas veces de la vida cotidiana como muñecos, objetos pertenecientes a niños u otros más especiales como ojos de cristal, pasteles, pelo, trocitos de cristal, etc.

¹⁰⁸ Información extraída de: <http://www.carmencalvo.es> (2016, 14 abril)

¹⁰⁹ VV.AA (2007). *Carmen Calvo. Institut Valencià d'Art Modern, 29 novembre - 20 gener 2008. Valencia: IVAM.* p. 53

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 54



24. Carmen Calvo
Transfer 05. 2010

Así, donde muchas veces la artista juega con la ambigüedad que los objetos representan.

La decisión de la ampliación del formato de las fotografías le permite poder trabajar en ella y evidenciar todavía más aquello que quiere expresar. Muchas veces aplica color en ciertas partes, con gruesas pinceladas, en contraste con el blanco y negro original.

Es muy interesante pensar cómo Carmen Calvo (Fot. 24), a través de esta apropiación de antiguas imágenes, de alguna manera les da una segunda vida y cómo las descontextualiza a través del uso del collage.



2.2. FOTOGRAFÍAS DE GRAN FORMATO

'El trabajo fotográfico como las grandes obras'

A partir de los años sesenta encontramos algunos artistas y fotógrafos que optan por engrandecer el tamaño de sus fotografías, alejándose así de los formatos más clásicos y usando otros nuevos que resultan ser más impactantes.

Pero no es hasta finales de los '70 e inicios de los '80 cuando se comenzó a ratificar la posición de este nuevo tipo de imágenes de gran formato que proporcionaba a los artistas la posibilidad de explorar nuevas aptitudes no solo a nivel formal sino también a nivel expresivo.

Los avances y las novedades que surgieron y que aportó la técnica fotográfica al mercado, no solo a nivel tecnológico sino también en relación con los soportes, causaron una gran revolución en el mundo del arte.

El gran formato permitió a los fotógrafos poseer un negativo de altísima calidad, con una granulometría exigua, lo que les daba la posibilidad de realizar ampliaciones del negativo de mayores dimensiones que las realizadas hasta el momento.

Muestra de ello son las imágenes tomadas por Ansel Adams (Western Addition, California 1902 – 1984 Monterrey, California) o Richard Avedon (New York, U.S.A., 1923 - 2004 San Antonio, U.S.A.), dos ejemplos separados por algunos años de diferencia y por dos tipologías de retratos diferentes. En el gran formato de Ansel Adams se aprecia una búsqueda a través del negativo,



26. Thomas Struth
San Zaccaria. 1995

de la nitidez que éste aporta, mientras que en el caso de Richard Avedon el negativo de gran formato no solo le aporta perfección y detalle sino que le permitirá ampliar y estampar las fotografías a tamaños que no se solían utilizar hasta el momento.

Es en este periodo cuando surgen los grandes formatos, la fotografía comienza a 'competir' con la pintura, rompiendo las barreras que las separaban y desmarcándose así del típico formato para competir con otros medios y hacerse un hueco por méritos propios.

Algunos artistas - fotógrafos utilizan el gran formato desde hace más o menos tiempo para estampar sus imágenes. Entre muchos otros encontramos a Pierre Gonnord (Cholet, Francia, 1963), Matteo Basile (Roma, Italia, 1974), Urs Lüthi (Lucerna, Suiza, 1947), Katharina Sieverding (Praga, República Checa, 1944), Axel Hütte (Essen, Alemania, 1951) (Fot. 27), Candida Höfer (Eberswalde, Alemania 1944), Thomas Struth (Geldern, Alemania 1954) (Fot. 26), Helmut Newton (Berlín, Alemania 1920 – 2004 West Hollywood, U.S.A.), Hannah Collins (Londres, UK, 1956), Gabriele Basilico (Milán, Italia, 1944 – 2013) (Fot. 30), Richard Avedon o Gillian Wearing (Birmingham, U.K., 1963).



27. Axel Hütte
Vetlebrean (Norway). 2000

En la obra de algunos de estos artistas se puede observar cómo el uso de la fotografía de gran formato, tanto a color como en blanco y negro, puede llegar a inundar los espacios, y cómo en algunos casos, el uso de estas gigantografías puede ser un hecho recurrente por la influencia del cine.

Un interesante apunte es el que hace Günter Förg (Füssen, Alemania 1952 – 2013 Freiburg, Alemania) sobre la funcionalidad de sus fotografías en una entrevista realizada por Martin Hentschel y publicada en *Neue Kunst in Europa*, en 1985: *'lo in realtà non sono un vero fotografo. La fotografia per me è soltanto un mezzo per illustrare la realtà, per avvicinarmi alla realtà'*.¹¹¹

Posiblemente lo que nos aportan los grandes formatos, con respecto a los tamaños más pequeños, es el hecho de que al aproximarnos a dimensiones cercanas a la realidad, las imágenes nos transmitan sensaciones en las que nos vemos reflejados nosotros mismos, pasando a formar parte de la imagen junto con el objeto expuesto, creando así una rotura con el formato clásico.

Günter Förg afirma así esta idea cuando responde a la pregunta:

'Quali sono gli aspetti delle tue foto che distinguo da quelle di un fotografo di professione? Innanzitutto il formato. La fotografia classica è in genere prigioniera del formato - 60 centimetri al massimo (...) Quando parlo del mio lavoro non uso mai la parola fotografia perché le mie foto per me sono anch'esse dei

¹¹¹ Chevrier, J.F. y Lingwood, J. (1989). *Un'altra obiettività/Another Objectivity*. Milano: Idea Books. p. 17
T.A.: *'Yo en realidad no soy un verdadero fotógrafo. La fotografía para mi es solamente un medio para ilustrar la realidad, para acercarme a la realidad'*.

*dipinti, ed infatti le provvedo di cornice come se fossero dei quadri. Le mie fotografie sono stralci, particolari di una realtà più vasta. Ciascuna delle mie foto ha sempre una prima e un dopo.*¹¹²

A la cuestión que plantea Martin Hentschel, Günter Förg responde de esta manera:

*Ho notato che quelle di grande formato sono spesso 'incorniciate' da uno spazio bianco su un solo lato. Lo fai per accentuare l'illusione prospettica? Contesta: È un espediente che dovrebbe servire ad accentuare l'effetto finestra. Spiega allo spettatore dove deve mettersi per vedere l'immagine come se la guardasse da una finestra. Anche il vetro, riflettendo lo spettatore, contribuisce questo effetto. E dice: La fotografia su alluminio ha molti punti di contatto con la pittura.*¹¹³

Otra fotógrafa que efectúa fotografías de gran formato es Hannah Collins (Londres, UK, 1956). Su proceso creativo consiste en tomar las imágenes como si fuese un documental, como un recuerdo, una memoria; de hecho, esta es una de las grandes virtudes que tiene la fotografía: darnos la posibilidad de almacenar imágenes que formarán parte de nuestros recuerdos. En sus fotografías existe el valor dado por el recuerdo, la memoria social de los espacios y las personas que los han vivido; las fotografías te hacen pensar, pensar en qué sucedió, quién vivió y cómo vivió. Muchas veces se buscan imágenes simples pero detrás de ellas existe una compleja historia.

En este tipo de obra también se optó por cambiar el tipo de soporte para su impresión. Actualmente existen un sinfín de acabados, que crean un diálogo más directo entre la imagen y el espectador. Como dice el crítico Quentin Bajac: *'con este nuevo formato de alguna manera se aproximan más a los cuadros'*.¹¹⁴

112 Chevrier, J.F. y Lingwood, J., *op. cit.*, p. 117

T.A.: *¿Cuales son los aspectos de tus fotos que te distinguen de aquellos de un fotógrafo de profesional? Sobre todo en formato. La fotografía clásica es un genero prisionero del formato – 60 centímetros al máximo (...) Cuando hablo de mi trabajo no uso nunca la palabra fotografía porque mis fotos para mi son también pinturas, y de echo las proveo de marco como si fuesen cuadros. Mis fotografías son fragmentos particulares de una realidad muy basta. Cada una de mis fotos tiene siempre un antes y un después.*

113 *Ibidem*, p. 118

T.A.: *He notado que aquellas de gran formato (las fotografías) van a menudo 'enmarcadas' por un espacio blanco sobre un único lado. Lo haces para acentuar la ilusión prospectica?. Contesta: Es una forma de presentar que debería servir para acentuar el efecto de la ventana. Explica al espectador donde debe meterse para ver la imagen como si la viese desde una ventana. También el cristal, refleja al espectador, contribuye a este efecto. Y dice: La fotografía sobre aluminio tiene muchos puntos de contacto con la pintura.*

114 Bajac, Q. (2011). *Dopo la fotografia. Dall'immagine analogica alla rivoluzione digitale*. Roma: Contrasto. p. 17



28. Luis Montolio
Víctor González. 2016

El fotógrafo Thomas Struth (Geldern, Alemania 1954), artista indispensable dentro del panorama de la fotografía contemporánea, también utiliza la fotografía de gran formato.¹¹⁵ Durante sus inicios comenzó a estudiar con el artista Gerhard Richter, de hecho, en sus primeras obras es donde se nota una clara influencia de este artista. En 1979 entra en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, donde asiste a las clases que impartían el matrimonio Becher.

Es el propio Bernd quien inicia a Thomas Struth en las fotografías de gran formato, prestándole la cámara fotográfica Linhof Technika 6x9 cm.¹¹⁶ Lo que le

115 Marra, C. (2003). 'Fotografía como arte'. *Arte Contemporánea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi.* (248 – 273) Milano: Electa. p.270



29. Salvatore di Gregorio
S.T. 2016

aportaba esta cámara era fundamental para el tipo de fotografía que deseaba realizar, porque, sobre todo, le evitaba las distorsiones que provocan los objetivos de las otras cámaras, en cuanto a la verticalidad y a la perspectiva,

116 La Marca Linhof se fundó en 1887 de la mano de Valentin Linhof, el cual dio su apellido como marca. El nombre de la cámara viene dado de la fusión de las palabras en alemán de Technische Kammer. Gracias a su óptica y sus lentes descentrables, nos permiten captar las imágenes sin que se deformen. La Linhof Technika 6 x 9 viene usada mayormente para captar panoramas, espacios abiertos, y arquitecturas, teniendo como particularidad que esta nos da imágenes verticales y horizontales.

lo que le permitía captar las imágenes de los espacios sin que se percibiese la deformación producida por la lente. Al contrario de los retratos realizados por Thomas Ruff, en las fotografías de Thomas Struth, no aparece una única persona,¹¹⁷ si no un grupo de gente, dentro de un contexto común y las relaciones sociales entre ellos.

Para algunos fotógrafos como es el caso de Candida Höfer, también discípula de la Escuela de los Becher, comenzó utilizando el formato 57 x 38 cm hasta 1997, a partir de este año cambiará por el 360 x 205 cm,¹¹⁸ el hecho de la utilización del gran formato es fundamental para poder entender y apreciar su obra. En una entrevista realizada por Alejandra de Argos a la Candida Höfer le responde así a la siguiente pregunta: *¿Qué significado añade el formato al mensaje de sus obras?:*

'Por lo que respecta a mis obras de formato más grande, creo que mi mayor interés lo constituyen la luz, las estructuras, las repeticiones formales y las variaciones como características de un espacio. En cuanto a las obras más pequeñas y recientes, examino esos elementos de un modo más abstracto'.¹¹⁹

De la misma forma, otra artista que utiliza el gran formato es Geneviève Cadieux (Montreal, Canadá 1955), quien presentó su obra de gran formato en la Biennial de Venecia en 1990, lo que le dio un reconocimiento a nivel mundial, o el artista Robert Polidori (Montreal, Canadá 1951). En ambos casos, si su fotografía estuviese realizada en otro formato, ésta quizás no alcanzaría el mismo nivel de comprensión por parte del espectador.

En muchas ocasiones, en sus imágenes no hay una búsqueda de monumentalidad, sino una búsqueda estética de aquello que le pueda aportar mayor expresividad y carácter a lo presentado. El hecho de la utilización del color, junto al gran formato, hace que se refuerce la belleza del espacio representado.

Por otro lado resulta muy sugestivo el uso que hace del gran formato el fotógrafo Joel Meyerowitz (New York, USA 1938). Está señalado como uno de los mejores *Street Photographer* en la denominada fotografía de calle, e igualmente son muy reconocidas sus landscapes o panorámicas.

117 Gian Ferrari, C., *op. cit.*, p. 12

118 Gronert, S. (2009). *La scuola di Düsseldorf. Fotografia contemporanea tedesca*. Monza: Johan & Levi. p. 28

119 Cué, E. (2016). *Entrevista a Candida Höfer*. [en línea] Disponible en: www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/507-entrevista-a-candida-hofer. [2016, 19 octubre]



30. Gabriele Basilico
Madrid. 1993

Una parte muy interesante de su obra es el estudio que realiza de lo acontecido en New York después del 11 de septiembre,¹²⁰ fecha que señalaría un antes y un después en la ciudad de New York. Meyerowitz fue el único fotógrafo acreditado que pudo tomar fotografías en el interior de las ruinas de las torres gemelas mientras trabajaban los diferentes cuerpos de bomberos, policía, técnicos, etc. creando así la memoria histórica fotográfica de lo allí acaecido.

El gran formato tiene una gran aceptación entre aquellos que realizan fotografías de paisajes, vistas de interiores, elementos arquitectónicos; pero cabe decir que son muchos los artistas que utilizan este gran formato para realizar también retratos de personas, como es el caso de Ricardo López Bueno (Sevilla), Lee Jeffries (Manchester, U.K., 1971).

Existe un mercado especializado que proporciona este tipo de soporte. Estas cámaras fotográficas vienen utilizadas generalmente por fotógrafos comerciales y profesionales, ya que les aportan una gran cantidad de recursos creativos, de definición, control de la profundidad de campo, corrección de

120 Bajac, Q., *op. cit.*, p. 49

la perspectiva, contraste, así como una calidad del enfoque y el soporte, que las hace superiores a otros formatos. Algunas marcas fotográficas especializadas en este tipo de soporte son: Mamiya Leaf,¹²¹ Linhof,¹²² Silvestri,¹²³ Hasselblad,¹²⁴ Horseman,¹²⁵ Linof,¹²⁶ Sinar,¹²⁷ Toyo,¹²⁸ entre otras, en una variante más especial, que es la de la Polaroid, encontramos la gran Berta, de la cual hablaremos en este capítulo.

A continuación analizaremos a dos artistas que utilizan la fotografía de gran formato, para temáticas completamente diversas, pero en ambos casos, se trata de trabajos realizados con gran maestría desde el punto de vista técnico, iluminación, temática, selección de espacios y contexto.

MANUEL VILARIÑO

Manuel Vilariño (La Coruña, 1952) no es un fotógrafo más. Este polifacético fotógrafo, artista, poeta y bioquímico es un artista que va más allá de la simple estampa.

En sus imágenes se observa su relación espiritual con lo fotografiado, con lo observado, con lo estudiado, con la naturaleza que lo envuelve, los animales, la poesía, el arte, el silencio, o la soledad, junto con sus experiencias personales, en una búsqueda incansable de emociones y sensaciones.

Este artista visual encuentra inspiración en los elementos más diversos; desde la naturaleza de su tierra natal: plantas, animales, colores; desde los viajes realizados, a los bodegones del barroco español que llevó a la Biennale di Venezia. En él y como señaló en una entrevista realizada por el periodista David Cabezón en ese mismo año, *'le interesa transmitir el tenebrismo a través del soporte fotográfico'*. Los objetos que va fotografiando en muchos casos son elementos que busca o que va encontrando a medida que va desarrollando su trabajo.

121 Información extraída de: <http://www.mamiyaleaf.com> (2016, 7 mayo)

122 Información extraída de: <http://www.linhof.de> (2016, 7 mayo)

123 Información extraída de: <http://www.silvestricamera.com> (2016, 7 mayo)

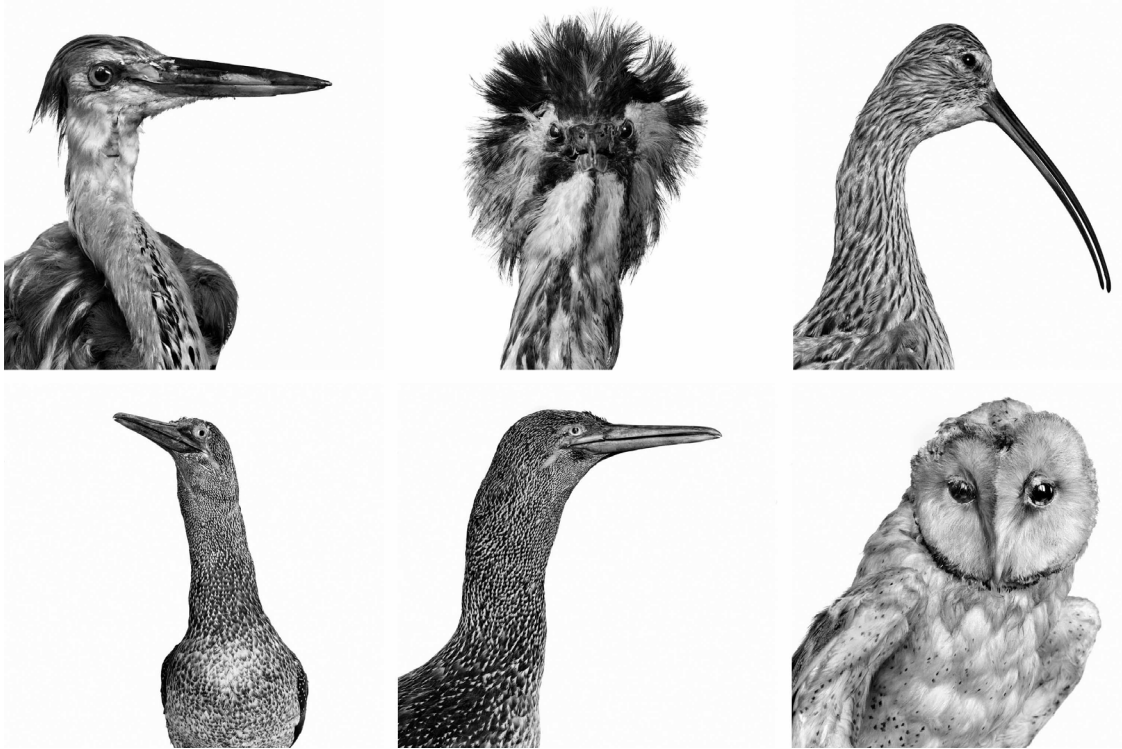
124 Información extraída de: <http://www.hasselblad.com> (2016, 7 mayo)

125 Información extraída de: <http://www.horsemanusa.com> (2016, 7 mayo)

126 Información extraída de: <http://www.sinarcameras.com> (2016, 7 mayo)

127 Información extraída de: <http://www.sinarcameras.com> (2016, 7 mayo)

128 Información extraída de: <http://www.toyoview.com> (2016, 7 mayo)



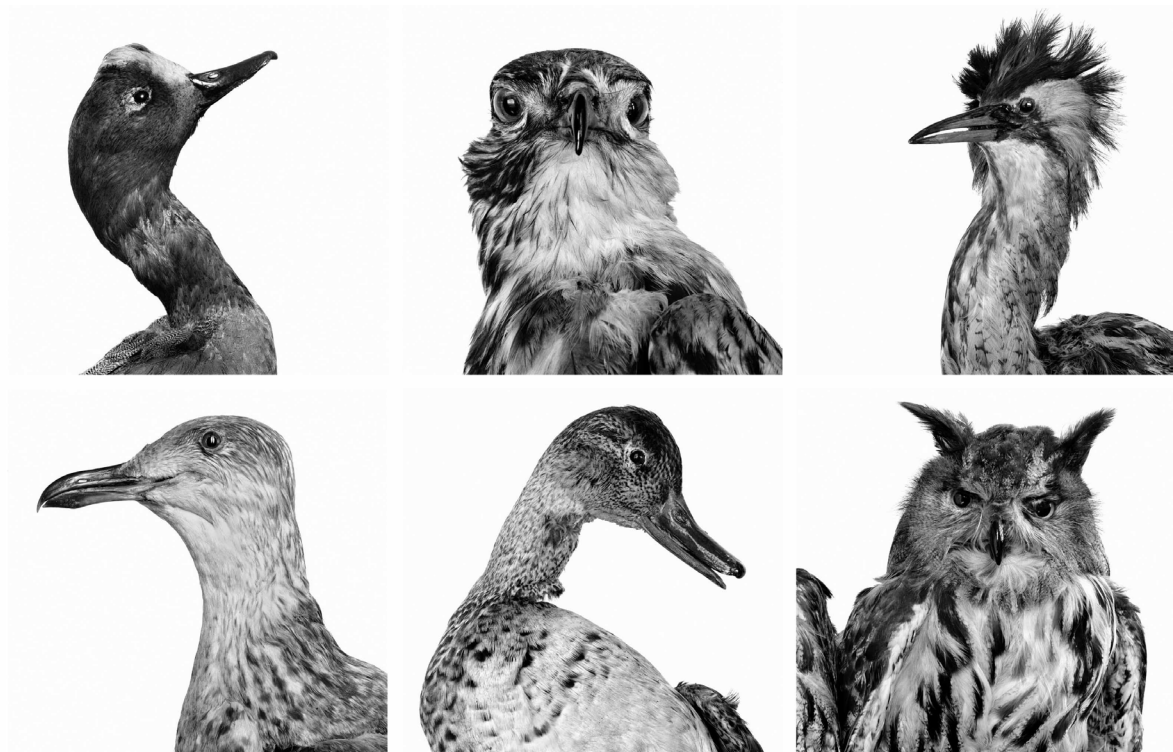
31. Manuel Vilariño
Los pájaros. 1981 - 1989

Cuando le otorgaron el premio Nacional de Fotografía de España en el 2007, Manuel Vilariño hizo una afirmación acerca de su trabajo: *'Yo no hago fotografía comercial ni aplicada, ni trabajos por encargo. Ese no es mi mundo. Soy un artista visual que utiliza soporte fotográfico'*.¹²⁹

Sus imágenes son fotografías realizadas en formato analógico, no existen retoques con soportes informáticos. Sus estampas generalmente están impresas en gran formato, lo que le da mayor solemnidad a la imagen representada y nos permite observar con detenimiento y en silencio cada uno de los detalles que de otra forma pasarían desapercibidos.

Es también interesante pensar en la importancia que da el artista a la disposición de su obra cuando viene expuesta, esos mosaicos fotográficos, resultan fantásticos a nivel creativo y artístico ya sean en blanco y negro o a color, así como el dialogo que aparece entre ellos.

¹²⁹ EFE (2007). Manuel Vilariño, Premio Nacional de Fotografía. El jurado ha querido reconocer el 'intenso sentido poético y filosófico' de la obra del artista gallego. [en línea]. El país Cultural. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2007/11/20/actualidad/1195513201_850215.html (2016, 19 julio)



A la pregunta que le realizaron sobre si se consideraba fotógrafo o artista, responde:

'Para el mercado soy un artista visual. A mí me gusta más la idea romántica de antes: partir del negativo -del papel en blanco del poeta- y componer una imagen como compones un silencio'.¹³⁰

MATTEO BASILÉ

Este joven artista italiano, (Roma, Italia, 1974), vive y trabaja en Roma, es uno de los artistas con mayor proyección dentro del panorama artístico italiano. Sus imágenes estremecedoras se mueven entre lo grotesco, lo onírico y lo surrealista, dentro de una escenografía apasionante que no deja indiferente a quien observa sus imágenes.

130 Bugallal, I. (2012). Manuel Vilarino: 'La Bienal de Venecia me alteró, me ubicó en otra esfera'. [en línea]. La opinión de la Coruña. Disponible en: www.laopinioncoruna.es/contraportada/2012/05/03/manuel-vilarino-bienal-venecia-altero-ubico-esfera/605017.html (2016, 19 julio)



32. Matteo Basile
Apparition_5. 2007

Como él mismo comentaba en una entrevista y como se puede apreciar en algunas series fotográficas de su carrera, se inspira en las historias de la vida de los santos, en recuerdos de infancia o en historias contadas y que ha estudiado, interpretadas de personajes dispares como enanos, transexuales, artistas,¹³¹ etc. entre el erotismo y orgullo. Estas historias, ya de por sí complicadas, cada vez se hacen más y más complejas, entre lo diverso y lo emocionante, llegando en algunos casos a la monstruosidad.

En sus imágenes hay una continua búsqueda por captar el alma del objeto o la persona representada, no la imagen en sí, sino la esencia del momento, ya que considera que es muy importante la relación entre el fotógrafo y el objeto fotografiado, para así transmitirnos emociones cuando lo observamos.

Igualmente, detrás de todo este trabajo por captar la esencia del momento, existe toda una *'mise en scène'*¹³² muy elaborada, muchas veces de iconografías reconocidas, dentro de una escenografía no solo en la elección de un fondo, sino de una indumentaria, un maquillaje, una búsqueda histórica, etc. que como dice Gianluca Marziani en el texto de *'(Re) Visioni dello Sacro': 'Senti mescolarsi Stanley Kubrick e Borromini, Carmelo Bene e Caravaggio, Andrej Tarkovskij e Artemisia Gentileschi, Pier Paolo Pasolini e Jusepe de Ribera'*.¹³³

Ulteriormente a todo este gran trabajo escenográfico, Matteo Basilé, trabaja mediante el retoque fotográfico en el ordenador,¹³⁴ donde conseguirá potenciar las luces, las sombras, las gamas cromáticas, etc., siendo uno de los primeros artistas en unir arte y tecnología.

Estas escenografías creadas por Matteo Basilé, junto a la potenciación del detalle que dan los grandes formatos actuales gracias a los nuevos soportes fotográficos, hacen que podamos disfrutar de imágenes que se aproximan a los cuadros del barroco, dando una calidad, minuciosidad y detalle como los que nos podría dar una pintura de estas dimensiones.

131 Basilé, M. (2007). *Matteo Basilé: Apparitions*. Milano: Skira. p. 33

132 Rubio. O. y Koetzle, H. M., op. cit., p. 50

Mise en scène o Puesta en escena: A todo lo largo del siglo XX se ha utilizado – especialmente en los autores de la Nueva visión o los surrealistas – la puesta en escena fotográfica como un poderoso utensilio creativo. Son los verdaderos precursores de la denominada Fotografía escenificada, que se desarrolla especialmente a partir de los años ochenta (...) en un momento en que se intensifica el debate sobre la fotografía documental, en que las fronteras entre realidad y ficción tienden a diluirse. Es entonces cuando este tipo de fotografía se diversifica y se afirma como un género vigoroso. El fotógrafo es ante todo un escenógrafo; más que captar la realidad la construye, abriendo todo un campo a la ficción y poniendo en cuestión la noción misma de realidad. Lo que se ve no es lo que parece. A menudo son los autores los que se ponen en escena en sus ficciones narrativas. Unas veces es el mismo autor el que juega diversos papeles, asumiendo identidades ficticias; otras son actores reales o maniqués los que bajo la dirección del artista interpretan papeles relacionados con la vida social, la mitología, los sueños... También se construyen maquetas de edificios o espacios que posteriormente se fotografían.

133 Basilé, M. (2007). *Matteo Basilé: Apparitions* Milano: Skira. p. 32

134 *Ibidem*, p. 31



2.3. FOTOPROYECCIONES

'Cómo las fotografías pueden cambiar el espacio'.

Como hemos visto con anterioridad, los artistas están siempre en continua búsqueda de nuevos territorios y materiales con los que explorar, sobre todo en el campo de la fotografía, donde esta llega a fusionarse con un sin fin de materias, para posteriormente transformarlos en nuevas expresiones artísticas.

La amplia capacidad que poseen los artistas contemporáneos para la experimentación es una de las características principales del arte que se viene produciendo sobre todo a partir de los años '70, cuando se aprecia una ruptura de las fronteras que dividían en categorías muy marcadas los distintos lenguajes, para posteriormente fusionarse entre ellos. En concreto, en el caso de las proyecciones fotográficas, fue durante los años '80 y '90 cuando adquieren mayor impulso.

En las proyecciones fotográficas, el artista proyecta imágenes a través de diapositivas, proyectores y cañones de luz sobre diversas superficies. Se trata de un arte que aprovecha los recursos visuales, adaptándose a los espacios y explorando en medios muy diversos.

El siglo XX se ha caracterizado sobre todo por ser un periodo de gran experimentación y en el caso de la proyección de fotografías podemos observar como ya durante las vanguardias algunos artistas ensayaron con ellas.

Las proyecciones fotográficas dentro del ambiente de las bellas artes, como manifestación artística, surgieron a raíz de la proyección de diapositivas. El artista usa este símbolo indiscutible de la imagen estática, que proyectaba imágenes en espacios convencionales, para posteriormente encontrarlo en otros contextos de experimentación diversos, como museos, galerías, etc. que acabaron por salir de la clásica sala de proyección.

Es en los periodos dadaísta y futurista cuando se advierte una mayor utilización de las proyecciones fotográficas, con artistas tan importantes como László Moholy-Nagy, Marcel Duchamp¹³⁵ con sus Rotoreliefs, o Man Ray, entre muchos otros que estaban trabajando y ensayando con las proyecciones a través de nuevos campos, técnicas, materiales y posibilidades.

Todas estas experimentaciones salieron poco a poco de estos espacios conservadores y se dispusieron en otras superficies de una forma más anárquica y sin miedo a explorar otras áreas. Sobre todo a partir de los años '80, los artistas comienzan a retomarlas con mayor interés.

Es en estos momentos cuando se aprecia cada vez más el fenómeno de la hibridación, pues aparecen un mayor número de artistas visuales que trabajan con la fusión de la fotografía junto al denominado *Street Art* (Fot. 34).¹³⁶

Actualmente, con el fenómeno del video mapping y el street mapping, los artistas han dado un paso más hacia esas manifestaciones efímeras de las que son ejemplo las fotoproyecciones, haciéndolas cada vez más visibles y convirtiéndolas en una mezcla de arte urbano y arquitectónico.

Hay artistas que se valen de medios tradicionales para la proyección de las diapositivas, como puedan ser los clásicos proyectores, cañones de luz, etc., pero otros en cambio, gracias a las nuevas técnicas, herramientas, programas de ordenador y materiales digitales surgidos en el mercado, con dispositivos como tablets, cámaras fotográficas digitales y proyectores, consiguen dar un uso artístico y creativo a este acto fotográfico que, en muchos casos, tiene un carácter transitorio y efímero.

135 Martínez, E., Domenech, M., López, J. y Gracia, T. (2015). *Las proyecciones audiovisuales en pantallas no convencionales, antecedentes del video mapping*. II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. ANIAV 2015. (Comp) Valencia: Universidad Politécnica [en línea] Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1682> (2016, 20 septiembre).

136 *Street art* o *arte callejero* se refiere a todo el arte urbano que se realiza en espacios públicos, gran parte de las veces de forma ilícita. Aunque cada vez más esta cogiendo mayor ímpetu dentro del mundo del arte, durante un periodo de tiempo sobre todo durante los años '90, venía considerado un acto vandálico. Durante los años '90 encontramos mayormente los graffitti, actualmente podemos ver imágenes realizadas con plantillas, pegado de papel, fotografías, lonas, proyecciones, etc.



34. Julien Nonnon
Patrick & the Funky Monkey. 2015

Las fotoproyecciones no entienden de espacios expositivos concretos y por eso podemos encontrar propuestas muy eclécticas tanto en el interior como en el exterior de los museos: pasillos, salas, fachadas de edificios públicos o privados, puentes, árboles, estaciones de tren, calles, bibliotecas, etc.

La creatividad del artista no entiende de límites ni de fronteras, en algunos casos hay una búsqueda de espacios comunes, lugares de la memoria, lugares que vuelven por un cierto tiempo a revivirse a través de las fotoproyecciones. La artista y docente Mau Monleón dice así de la obra de Wodiczko, en su libro *'La experiencia de los límites'*:

'Las obras de Wodiczko no están inacabadas pero son efímeras. (...) el artista adopta lo temporal contra el decorativismo que subyace en gran parte de las obras públicas permanentes, que con el tiempo toman carácter de monumentos. (...) Las imágenes (las proyecciones) son el único vehículo posible para esculpir el silencio'.¹³⁷

137 Monleón, M., op. cit., p. 148



35. Javier Riera
Noche aurea. 2015

En algunos casos la finalidad de las proyecciones es la de transmitir sensaciones: los artistas estudian la historia del lugar y su memoria cultural, es decir, realizan un trabajo antropológico dentro de procesos elaborados y minuciosos.

Cada artista usa los recursos según la necesidad del momento o lo allí expuesto, los hay que superponen las imágenes, los hay que las realizan, editan y montan de forma muy precisa haciendo encajar perfectamente las imágenes o los hay que utilizan las imágenes proyectadas de forma no precisa, sin especificar el espacio a ocupar.

Las imágenes proyectadas se reflejan en las superficies que escogen los artistas, espacios pasivos que durante ese instante efímero de la proyección se convierten en objetos activos que sirven como vehículos para transportar una idea o un concepto, creando un diálogo entre la obra, el espacio, el artista, el tiempo y el público.

Los artistas se apropian de los espacios¹³⁸ intentando volver a darles la funcionalidad y vitalidad de antaño o quizás proponiendo hacer salir de dentro,

138 Monleón, M., *op. cit.*, p.9



36. Elaine Tedesco
Projeção em Mostardas. 2002

durante un instante o fracción de tiempo efímera, parte de la historia que ha quedado atrapada, obteniendo de esta manera el grado de obra de arte.

Uno de los precursores y uno de los más reconocidos artistas dentro de esta tipología de lenguaje es Krzysztof Wodiczko, (Varsovia, Polonia 1943). Encontramos también a Nina Moraes (São Paulo, Brasil 1960), Elaine Tedesco (Porto Alegre, Brasil 1963) (Fot. 36) o a nivel nacional, a artistas como Ana Teresa Ortega (Valencia 1952).

Cada vez son más las manifestaciones que encontramos de este tipo de fotografía, donde aparece un diálogo entre lo que estamos viendo y el espacio físico donde viene proyectado, un lugar de encuentro abierto a todo asistente casual o previsto.

Una iniciativa muy interesante promovida desde PhotoEspaña en la pasada edición del 2016, *Proyecciones al aire libre PhotoEspaña*,¹³⁹ es la propuesta realizada a cuatro artistas visuales por la cual sus fotografías fueron expuestas y proyectadas en diferentes espacios de la ciudad de Madrid.

139 Información extraída de: http://www.phe.es/es/phe/actividades/55/en_la_noche_proyecciones_al_aire_libre_photospana_-_fundacion_banco_sabadell (2016, 28 septiembre)

Este tipo de iniciativa acerca el arte a todos los ámbitos y niveles de público ya que no entiende de barreras. Son imágenes que hacen que cambie nuestra forma de ver y concebir algunos espacios por el periodo que dura la proyección, cambiando así su aspecto estético, muy diverso a lo que estamos acostumbrados a ver y volviéndolo vivo.

En el evento se pudieron ver imágenes fijas o una serie de imágenes que iban cambiando, donde lo importante era acercar el arte al observador. Se pudieron apreciar las obras sobre fachadas completamente diferentes, tales como puentes o edificios públicos y emblemáticos.¹⁴⁰

Los jóvenes artistas que participaron a este evento fueron: Julien Nonnon (Annemasse, Francia) (Fot. 33), Daniel Canogar (Madrid 1964), Javier Riera (Avilés 1964) (Fot. 35) o Louise Mackenzie (Edinburgh, UK), quienes nos presentaron propuestas muy diversas e interesantes con esta técnica, dando soluciones muy heterogéneas entre sí dependiendo de la idea y aquello que se quería representar.

Se trata de un arte sobre todo de carácter conceptual y transitorio en el tiempo, que hace uso de la imagen, tanto durante su exposición como a la hora de recoger la memoria histórica de lo acaecido en esa manifestación.

En cuanto a la relación con otras disciplinas artísticas diversas, vemos cómo las proyecciones fotográficas no solo se encuentran en espacios artísticos propiamente dichos, sino que consiguen ampliarse y fusionarse para formar parte principal en otras expresiones del mundo del arte, algo heterogéneas entre ellas, como puedan ser las artes escénicas, donde cada vez están más presentes.

Tanto Wodiczko (Fot. 37) como Daniel Canogar son dos artistas que consiguen fusionar sus imágenes, con los espacios y los objetos sobre los que proyectan, a la vez que consiguen conmovir y transmitir emociones a través de estos instantes efímeros.

140 Información extraída de: http://www.phe.es/es/phe/actividades/55/en_la_noche_proyecciones_al_aire_libre_photoespana_-_fundacion_banco_sabadell (2016, 28 septiembre)



37. Krzysztof Wodiczko
Soldiers and Sailors Memorial Architecture. Brooklyn. 1988

Krzysztof Wodiczko, nace en Varsovia, Polonia, en 1943. Estudió en la Akademia Sztuk Pięknych de esta misma ciudad y se diplomó en la especialidad de diseño industrial en 1968. Actualmente vive y trabaja en New York.

Wodiczko es conocido sobre todo por las proyecciones gigantescas que realiza en espacios urbanos, en las que consigue uniformar escultura, fotografía y arquitectura en una misma obra. Sus trabajos los hemos visto sobre monumentos, arcos, esculturas, en medio del parque, edificios oficiales, etc.; retratos efímeros de una ciudad y de su historia, como son sus famosas proyecciones de 1986 - 1987 *'The Homeless Projection 2'* proyectada en Soldiers and Sailors Civil War Memorial,¹⁴¹ Boston; o la obra de 1988 *'The Border Projection'*,¹⁴² en el edificio del museo del hombre en San Diego, California; o una de sus obras más recientes del 2005 en la fachada de la Galería Nacional de Arte Zacheta, Varsovia, llamada *'Sans - Papiers'*,¹⁴³ entre muchos otros trabajos.

Así define sus herramientas de trabajo Mau Monleón:

'Se trata de una lucha, pero Wodiczko juega con el poder de la inteligencia: su mayor arma es un equipo de proyección de diapositivas y su gran victoria reside en saber iluminar a su enemigo. Bañado por un gran cañón de luz, el monumento y el edificio público comienzan a hablar'.¹⁴⁴

Precursor de esta nueva tipología de lenguaje que había germinado, comienza a trabajar con estas proyecciones fotográficas en los años '80, con una clara influencia de los primeros trabajos de la Bauhaus, realizándolas sobre todo en espacios públicos, en sus proyecciones aparecen temas que aluden a problemas actuales de la sociedad¹⁴⁵ como la pobreza, inmigración, xenofobia, etc. Durante su recorrido artístico ha llegado a componer más de 40 fotoproyecciones.

Realizar una fotoproyección es un proceso laborioso y largo. Primero se realiza una serie de bocetos de aquello que se pretende realizar, tanto del proceso final, como de su elaboración. Ulteriormente comienza el proceso del fotomontaje de lo que posteriormente se proyectará. Esta diapositiva creada

141 Wodiczko, K. y Rajchman, J (2009). *Krzysztof Wodiczko. Guests/goście*. Milano: Charta, Zacheta p. 71

142 *Ibidem*, p. 27

143 *Ibidem*, p.138

144 Monleón, M.op. cit., p. 142

145 Wodiczko, K. y Rajchman, J., op. cit., p. 9

especialmente para ese lugar, vendrá 'impresa' por un instante sobre las paredes de estos edificios y monumentos. Las estampas que crea se adaptarán a los espacios donde después se proyectan las diapositivas. Como explica Mau Monleón:

'Asimismo aprovechará la distorsión perspectiva producida por las fachadas, plazas, etc., para compensarlas fotográficamente, tomando las imágenes desde el ángulo del que se verán después. También la distribución espacial de los edificios orienta la iconografía a utilizar, que cambia de temática según la posición del espectador'.¹⁴⁶

Si queremos, a este tipo de manifestación artística, podemos llamarla insurrección del artista en contra de todo aquello que representan esos edificios, como la opresión, la violencia, el racismo, el poder, el gobierno, los derechos humanos, la política, etc. Muchas veces lo que aparece reflejado en su obra es solo una imagen de aquello que se teje dentro. Con estas obras Wodiczko trata de hacer reflexionar al espectador sobre lo que está sucediendo a su alrededor y de lo que quizás no se ha dado cuenta.

'Amalia Martínez dice de los edificios donde viene proyectada su obra: 'Estos quedan transformados en una realidad fantasmagórica absolutamente convincente en su ilusionismo óptico y de gran eficacia comunicativa'.¹⁴⁷

Muchos de sus trabajos han sido y serán un punto de referencia dentro de este nuevo lenguaje. La suya se trata de una obra efímera, que se transmitirá en el tiempo a través de los bocetos del artista, pero sobre todo a través de las fotografías tomadas durante las exposiciones de sus proyecciones fotográficas.

146 Monleón, M., op. cit., p. 146

147 Martínez, A., op. cit., p. 214



38. Daniel Canogar
Asalto. 2016

DANIEL CANOGAR

Daniel Canogar, Madrid 19649. Trabaja fundamentalmente como artista visual, entre otras disciplinas que van desde la fotografía al video o la instalación. Se trata de uno de los artistas con mayor proyección internacional en el panorama del arte contemporáneo en estos momentos.

Siempre interesado en las técnicas que están empezando a ser obsoletas, sus obras están a caballo entre el arte y la tecnología y en ellas encontramos materiales muy diversos, como puedan ser botellas de plástico, cd's, bombillas, 'viejos' aparatos electrónicos, proyectores, vidrios, etc., pero la parte que más nos interesa de ellas es la parte de la fotografía, en la cual consigue fusionar todos estos materiales.

Apasionado de las proyecciones, desde los años 80, las ha utilizado de forma recurrente para la realización de sus trabajos, que podemos ver proyectados sobre superficies tanto en interiores como exteriores de edificios públicos o privados.

En algunas ocasiones ha señalado su angustia por el exceso de información al que viene expuesta la sociedad en la que vivimos actualmente y a partir de esta preocupación suya consigue crear obras muy diversas.

Al respecto de la continua invasión de imágenes fotográficas con las que nos vemos avasallados, Daniel Canogar responde así a una pregunta que le realiza Rafael Ruiz para el diario *El País*:

'R.R.:¿Esa preocupación por captar el instante, pero no por revisarlo, puede estar cambiando nuestra manera de mirar y recordar, nuestra memoria?.'

D.C.: Como le decía, la fotografía es ya casi como una performance. Se trata de constatar que tú en ese momento estás haciendo algo, pero que no permanece. Lo importante es el gesto, el acto, el momento. Y yo creo que eso tiene que ver mucho con la memoria. La fotografía en sus orígenes fue una especie de asistencia a la memoria, como una forma de intentar evitar el olvido; ahora es todo lo contrario, la fotografía ayuda al olvido y a una amnesia colectiva, que yo entiendo que es extremadamente peligrosa. Tenemos que recordar siempre de dónde venimos para saber adónde vamos'.¹⁴⁸

Como ha definido él mismo en algunas entrevistas, su obra está entre lo intangible y lo material. En muchas ocasiones sus trabajos son obras muy heterogéneas a las que consigue trasladar materializándolas en videos, proyecciones, fotografías, instalaciones.

148 Ruiz, R. (2012). *Daniel Canogar: 'Mentalmente, ya hemos abandonado la Tierra'*. [en línea] Madrid: El País cultural. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/01/actualidad/1343823993_595182.html. (2016, 11 agosto)



2.4. POLAROID

'Arte instantáneo'

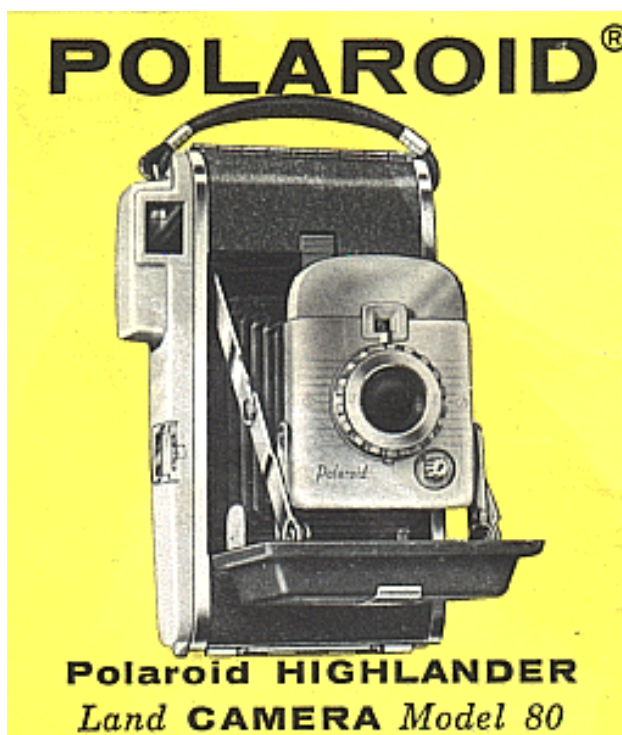
Se trata de un medio aparentemente lúdico, gracias a la espontaneidad que aporta que lo hace vivaz y sensible. En él no existe negativo y eso lo convierte en un procedimiento íntimo y único, ya que existe un único disparo positivo. Por todo esto, ha sido considerado un medium merecedor de un apartado más en esta tesis.

La fotografía polaroid gozó de una gran popularidad a partir los años '70 (Fot. 40), haciendo las delicias no solo de la población, sino también de los artistas y los amateurs que la veían como un vehículo instantáneo de creación, el cual no necesitaba pasar por la cámara oscura o la utilización de sustancias químicas para realizar el proceso de revelado fotográfico.

Como ya hemos comentado con anterioridad, la polaroid fue una cámara que cambió el curso de la historia de la fotografía. La idea de la instantaneidad sería similar a la que se ha tratado de alcanzar con la cámara digital, sobre todo el concepto de realizar la fotografía e inmediatamente poder observar el resultado final. Como dice Steve Crist en el libro dedicado al archivo fotográfico de la Polaroid:

'Mientras que la fotografía convencional ha cambiado de forma radical en los pasados años, Polaroid sigue siendo un material vivo, sensible y expresivo, con una textura y un aspecto propios'.¹⁴⁹

149 Crist, S. y Hitchcock, B., (2008). *The polaroid book. Selections from the polaroid collections of photography*. Alemania: Taschen. p. 9



40. Publicidad Land Camera. Model 80

La cámara fotográfica Polaroid se presentó por primera vez al público en la Sociedad Óptica de América en 1947,¹⁵⁰ en principio se llamó *Polaroid Land Camera*. Edwin Land (Fot. 40), a través de un proceso polarizante y de un procedimiento basado en sales solubles, justo después de un minuto del disparo consiguió una imagen fotográfica, la polaroid.

Fue la primera cámara de la historia de la fotografía que se revelaba automáticamente. Nació entre los años 1953 y 1961. La publicidad que promocionaba este aparato la vimos originalmente por primera vez en el *Boston Globe* y decía: 'Parece magia'. Así surgía la primera cámara fotográfica Polaroid, llamada Modelo 95, de la cual hicieron 3 modelos diferentes, con un precio de salida de 89,75 dólares,¹⁵¹ llegando a venderse casi dos millones de unidades.¹⁵²

Es muy interesante recordar que el creador de la Polaroid, Edwin H. Land, encontró una forma muy interesante de promocionar y mejorar la cámara fotográfica: la de ir acercando el producto y los medios directamente a artistas

150 Crist, S. y Hitchcock, B., *op. cit.*, p. 12

151 Heiferman, M. (2013). *La fotografía cambia tutto. Come il mezzo fotografico trasforma la nostra vita*. Milano: Contrasto. p. 73

152 Grove, A. (2012) *Cuando la fotografía 'vintage' es una estafa*. [en línea]. Periódico 20 minutos. Disponible en: <http://blogs.20minutos.es/trasdos/tag/polaroid-land-95/> [2014, 18 diciembre].

y fotógrafos del momento, afrontando así un reto continuo, el de mejorarla técnicamente.

Uno de los primeros en utilizarla fue el artista Ansel Adams en 1948, quien hizo uso de ella como si fuese una técnica artística, pasando a ser uno de los mayores defensores de la Polaroid, hasta el punto de que la percibía en sí como una obra más.

De la unión de Land y Adams surgieron una serie de cambios y mejoras en la máquina, que ayudaron a mejorar tanto la máquina como la técnica.

Adams escribió una carta acerca de la cámara:

*‘Siempre he pensado que Polaroid puede tener interés para todos los amantes de la fotografía sin excepción y formar parte de este arte evitando la compartimentación. Asociar las excelentes fotos Polaroid de Land con las mejores fotos realizadas en otros soportes permitirá destacar el valor y la importancia del sistema Polaroid’.*¹⁵³

Desde la empresa facilitaron a algunos artistas, tanto productos como equipos fotográficos, películas, etc. a cambio, éstos les debían entregar algunas fotografías. Posteriormente, estas imágenes pasaron a formar parte del archivo de la sociedad. Este proyecto se llamó *‘Polaroid’s Artist Support Program’* y se llegaron a recoger en la colección unas 16.000 imágenes fotográficas realizadas con el modelo SX-70.

Se creó así un archivo donde se recopilaban fotografías de importantes artistas del panorama de los últimos años como: Andy Warhol, Ansel Adams, Jon Lowenstein (Boston, U.S.A. 1970), Bruno Bourel (Paris, Francia 1957), Lucas Samaras (Kastoriá, Grecia 1936), Lucien Clergue (Arles, Francia 1934 – Nimes, Francia), Philippe Halsman (Riga, Letonia 1906 – 1979 New York, U.S.A.), David Hockney (Bradford, U.K. 1937), Robert Mapplethorpe (Floral Park, U.S.A. 1946 – 1989 Boston, U.S.A.), Helmut Newton (Berlín, Alemania 1920 – 2004 West Hollywood, U.S.A.), u Oliviero Toscani (Milán, Italia 1942), Luigi Ghirri (Scandiano, Italia 1943 – 1992 Roncocesi, Italia) entre muchos otros.

Este proyecto fue ideado sobre todo para que algunos de estos artistas pensasen en la estampa fotográfica como un medio para plasmar ideas, donde con gran maestría captaran el momento, el detalle. Tal es el caso de Walker Evans, que escapa del blanco y negro para nutrirse de la extensa gama de

153 Crist, S. y Hitchcock, B., *op. cit.*, p. 14



41. Joyce Neimanas
Untitled #3.1980

colores que brinda el soporte fotográfico de la Polaroid.¹⁵⁴

Una de las partes más interesantes que conserva la colección, es la que surgió de la mano de algunos artistas más dados a la experimentación. Estos prefirieron desarrollar sus ideas a partir de la manipulación de la Polaroid, que fue usada como un soporte sobre el cual se puede manipular y experimentar, como es el caso de los artistas - fotógrafos, Lucas Samaras (Fot. 40) o Joyce Neymanas (Chicago, U.S.A. 1944) (Fot. 41).

En algunos casos encontramos materiales muy lejanos a la fotografía y más cercanos a las bellas artes como pueden ser los acrílicos, los papeles, las tintas, etc. siempre utilizados como soporte de la Polaroid; en otras, las fotografías se convierten en mosaicos en los que las imágenes se superponen unas a otras para crear una única. Ejemplos de estas conmutaciones son los trabajos de Robert Heineken (Denver, U.S.A. 1931 – 2006 Albuquerque, U.S.A.) o Maurizio Galimberti (Como, Italia 1956). Estas variaciones sobre los soportes se hacen más perceptibles y comunes a partir de los años '70.

154 Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C. y Honnef, H. (2000). *Art of the 20th Century*. Köln: Taschen. p. 641



42. Lucas Samaras
R At Table (#9).1981

Desafortunadamente, debido a las dificultades económicas, la rivalidad a nivel tecnológico y ante el nacimiento de los nuevos productos surgidos al mercado, la Polaroid cierra sus puertas en 2008. Afortunadamente, para los amantes y seguidores de ésta, dos años más tarde abre de nuevo sus puertas una sucursal afincada en los Países Bajos.¹⁵⁵

Quizás parezca que este formato, en días donde reinan por completo los soportes digitales, sea solo para los nostálgicos, pero la realidad es algo diversa. La Polaroid sigue estando viva, no solo por los usuarios habituales de la cámara, sino también por decisión propia de los amantes de este soporte, ante el sin fin de posibilidades estéticas, la luminosidad, la paleta de colores, la frescura, las texturas, las superposiciones, las dobles exposiciones o los fotomontajes que se crean con este soporte.

Se trata de imágenes únicas e irrepetibles y algunos artistas que la han elegido como técnica y soporte siguen trabajando con ella y llevándola como si de una categoría artística se tratase, como es el caso de Andrew Millar.

La idea que todos tenemos sobre la Polaroid es que normalmente se trata de una cámara de uso 'doméstico' y que por tanto su formato es de 8,8 x 10,7 cm o 10,2 x 10,3 cm, siendo el espacio restringido para la imagen de 7,9 x 7,9 cm, uno de los más usuales que encontramos.

155 Bajac, Q., *op. cit.*, p. 23

A finales de los años '70 se fabricaron 5 cámaras fotográficas de gran formato que permitían realizar fotografías sobre un soporte de 50 x 60 cm. El peso de la cámara no era algo anecdótico ya que pesaba unos 240 kg y era necesaria la presencia de un técnico, tanto para su uso como para su manejo, debido a la complejidad de la misma.

En España, una iniciativa muy interesante que se llevó a cabo desde el Centro Andaluz de fotografía, en Almería,¹⁵⁶ fue la de adquirir uno de estos cinco ejemplares en los años '90.

De la mano de Manuel Falcés surgió la idea, durante los años 1992 - 1994,¹⁵⁷ de elegir algunos artistas - fotógrafos españoles del momento e invitarlos a usar esta impresionante y mágica Cámara Fotográfica. En esta iniciativa dieron completa libertad artística a los creadores para componer sus imágenes pluridisciplinares, cada una de ellas con un estilo propio y temática libre.

Algunos de los artistas invitados fueron: Ouka Leele (Madrid 1957), Chema Madoz (Madrid 1958), Juan Manuel Castro Prieto (Madrid 1958), Manuel Vilarriño (La Coruña 1952), Roberto Chicharro, Toni Catany (LLuchmayor, Mallorca 1942 - 2013 Barcelona) (Fot. 43), Josep Vicent Monzó (Valencia 1950), Ricardo Martín (Granada 1953), Mónica Lleó y Manuel Falces (Almería 1952 – 2010).

De este trabajo conjunto de investigación salieron 146 fotografías de estos artistas quienes definen así en el prólogo de la exposición su experiencia con la imagen de la mítica cámara fotográfica:

'Con esta exposición rendimos homenaje a la instantaneidad que tanto nos cautivó entonces, traspasamos este legado histórico a otras generaciones y mostramos el elevado nivel que manifestó tener la fotografía como arte del s. XX'.¹⁵⁸

Muchos artistas del Pop Art empezaron a utilizar la polaroid como consecuencia de los grandes avances de la sociedad del momento. Un artista conocidísimo e icono del pop art y que utilizó la polaroid para crear sus obras fue:

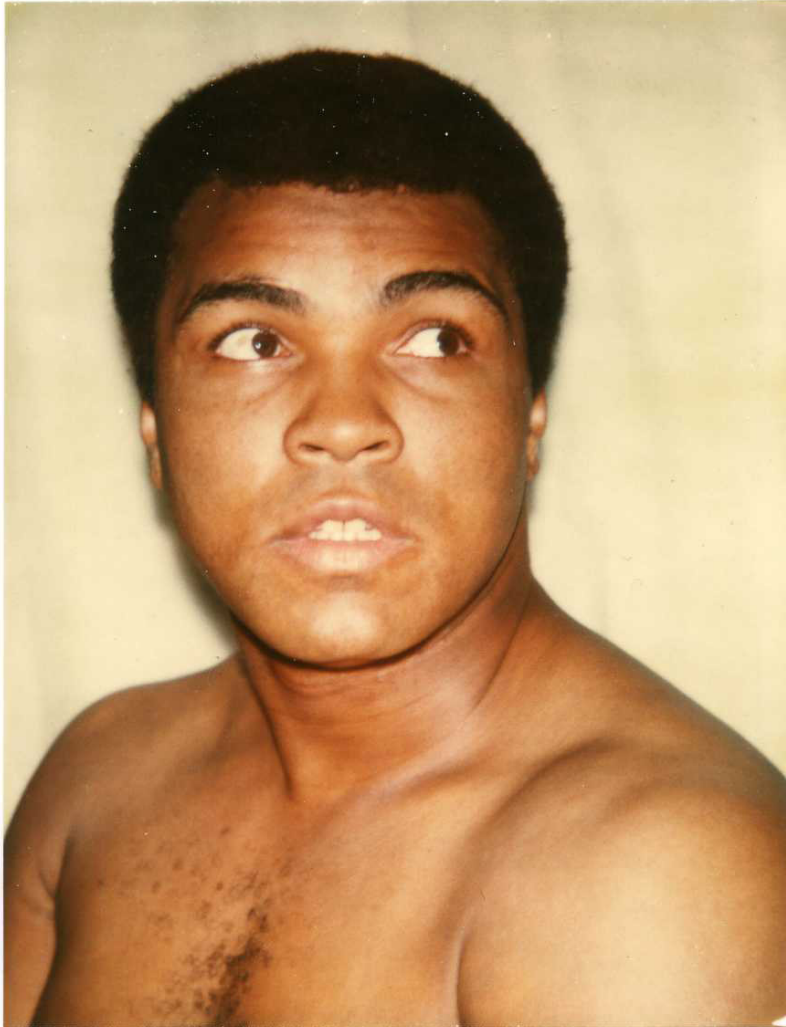
156 Información extraída de: http://www.centroandaluzdelafotografia.es/esp/es_22_expo_actu_detalle.php?id=135 (2016, 8 septiembre)

157 Ibidem, (2016, 8 septiembre)

158 Ibidem, (2016, 8 septiembre)



43. Toni Catany
S.T. 1992



44. Andy Warhol
Muhammad Ali. 1977

Americano de nacimiento (Pittsburg 1928 – 1987 New York) y de orígenes checoslovacos, dicen de él que era un niño tímido y que rápidamente apareció su gran afición hacia las bellas artes. Como ha sucedido en otros casos, ésta le llega una vez que su madre le regala, durante una enfermedad, materiales para dibujar. Su afición a las bellas artes le llevará posteriormente a estudiar pintura y escultura en el Carnegie Institute.

A Andy Warhol lo conocemos todos por sus característicos retratos de Marilyn, Liz Taylor, Jacquelin Kennedy, etc., pero sobre todo por las imágenes fotográficas que tomaba y posteriormente utilizaba para la realización de sus serigrafías, procedimiento que hace referencia a los procesos mecánicos, dentro de sus ideales artísticos y su preferencia por las técnicas tipográficas y serigrafías.

Concebía los cuadros como: *'la riproduzione di un oggetto - artistico fatto per essere riprodotto'*,¹⁵⁹ de hecho la cámara fotográfica es el medio perfecto para poder proceder según su criterio. Como bien dice el galerista y escritor Paolo Barozzi,

'Il suo ritratto come gli innumerevoli altri che ha fatto non sono che la corrispondente riduzione del tema della 'macchina' l'argomento centrale di tutta la sua opera. Egli infatti ha sempre detto: 'Voglio essere una macchina'.¹⁶⁰

Andy Warhol fue uno de esos a quien Edwin H. Land decidió incluir en su proyecto *'Polaroid's Artist Support Program'*. Utilizó la Polaroid desde finales de los '50 hasta que murió por una complicación en una intervención quirúrgica en 1987.

Fue uno de los pioneros en su utilización así como uno de los más famosos fotógrafos - artistas que contribuyeron al encumbramiento de estas cámaras fotográficas. Dicen de él que se movía siempre con varias, una de ellas el modelo SX – 70 Land. Así pues, fue también uno de los primeros en comenzar a utilizar este soporte fotográfico como parte de su obra.

Encontramos principalmente retratos de personajes famosos, amigos, figuras

¹⁵⁹ Masini, L. V., op. cit., p. 398

T.A.: *'La reproducción de un objeto artístico realizado para ser reproducido'*.

¹⁶⁰ Barozzi, P. (1979). *Voglio essere una Macchina (la fotografia di Andy Warhol)*. Milano: Grafic Olimpia. p. 8
T.A.: *Su retrato como los otros innumerables que ha realizado no es otra cosa que la correspondencia al tema de la 'maquina' el argumento central de toda su obra. De echo el siempre ha dicho: 'Quiero ser una maquina'.*

anónimas, etc. que se dejaron fotografiar por el artista tales como: Yoko Ono, Blondie, Basquiat, Mick Jagger, Muhammat Alí (Fot. 44), Carolina de Mónaco, Yves Saint Laurent, Alfred Hitchcock, Jack Nicholson, Paloma Picasso, dentro de un largo etc. y entre ellos cabe señalar sus autorretratos, en los que en algunos casos se travestía de mujer.

Las imágenes no estaban manipuladas pero sí es cierto que en el caso de algunos retratos se repetía una cierta estética: eran fotografías frontales y como fondo tenían siempre una pared blanca y una luz directa que daba a la cara. En algunos casos encontramos que los personajes aparecían maquillados con la cara pálida. Independientemente de su parte más reconocida, que son los retratos de personajes famosos, también realizó fotografías de paisajes, naturalezas muertas o detalles de los locales donde descansaba, vivía o visitaba.

Creativo y fotógrafo incansable, a través de su trabajo y en concreto de sus imágenes instantáneas podemos reconstruir su vida, ya que documentan y reflejan la época en la que vivió, los ambientes en los que se movía, sus amistades y sus inquietudes de una forma improvisada.

MAURIZIO GALIMBERTI

Este artista italiano, (Como, Milán 1956) influenciado al inicio de su carrera por artistas como Boccioni o Duchamp, con el tiempo ha conseguido desarrollar una técnica y un estilo propio y muy personal en el que se aprecia una gran maestría no solo de la técnica, expresividad y sensibilidad del autor, sino también en la utilización de la cámara.

Aunque su pasión por esta cámara y este soporte comenzase allá por 1983, es a partir de 1991 cuando comienza a colaborar con Polaroid Italia.¹⁶¹ Su continua búsqueda en la exploración tanto del uso de la cámara y su manipulación como del soporte utilizado hace que sea uno de los más claros exponentes de este tipo de fotografía dentro del panorama Italiano, no solo a nivel técnico sino también a nivel artístico.

Artista incansable, ha trabajado con la fotografía polaroid, aunque ha expe-

¹⁶¹ Información extraída de: www.mauriziogalimberti.it (2016, 27, abril)



45. Maurizio Galimberti
Studio pcl & horse. 2014

rimentado también con otros soportes o con la técnica del blanco y negro. La parte que nos atrae principalmente y que lo ha hecho más notorio, es la que dedica a sus mosaicos fotográficos, realizados con la cámara fotográfica Polaroid.

Quizás la elección de ésta es debida a que uno de los privilegios que aportaban esta cámara y este soporte fotográfico era el de la inmediatez, la misma que no espera el momento y te permite trabajar con inmensa vivacidad.

Uno de los trabajos más reconocidos de este artista es la realización de retratos a personajes famosos o notorios de la sociedad actual, retratos maravillosos dedicados a Benicio del Toro, Brad Pitt, George Clooney, Johnny Depp, Sting, Kate Winslet, Robert De Niro, Lady Gaga, Javier Bardem, Monica Bellucci, Giuseppe Tornatore o Catherine Zeta-Jones entre tantos otros. En ellos juega con la descomposición abstracta del rostro de las personas, que nos recuerdan al movimiento y dinamismo del cubismo y el futurismo.

Pero la utilización de la Polaroid en su obra no se para ahí; en ella encontramos una continua y 'obsesiva' búsqueda del ritmo (Fot. 45) y del movimiento en las fotografías, a la vez que continúa explorando sobre el mismo soporte.



2.5. PERFORMANCE & HAPPENING

'El arte de la performance, materializado a través del objeto fotográfico'

'Che cos'è una performance? È una sorta di costruzione fisica e mentale nella quale l'artista si pone di fronte al pubblico. Non è una pièce teatrale, non è qualcosa che s'impara e si recita, calandosi nel ruolo di qualcun altro. La performance è una trasmissione diretta di energia'.¹⁶² Marina Abramovic

Como hemos visto, desde que comenzaron las vanguardias, los artistas han experimentado con los nuevos materiales que surgían en el mercado y es interesante ver cómo no se han conformado con los típicos soportes, sino que también han experimentado con la recreación de instantes efímeros, destinados a no perdurar en el tiempo, como pueden ser el body art, el fluxus, el arte povera, el land art o el happening... cuyo destino es la desaparición.

Son movimientos que han generado una ruptura con los materiales físicos y por tanto, ya no están unidos a 'recursos plásticos' sino a conceptos, es decir, a un acontecimiento que muta o que es efímero, donde el artista y el espectador tienen un trato muy directo, rompiéndose así las estructuras que definían la base del arte más clásico, un arte que muchas veces se ha hecho eco de temáticas como el sexismo, racismo, homofobia, SIDA, conflictos bélicos,¹⁶³ etc.

Con estas acciones se pretende crear una obra donde intervienen todos los

¹⁶² Abramovic, M., Danieri, A., Hegyi, L. y Vettese, A. (2002). *Marina Abramovic*. Milano: Charta. p. 13
T.A.: ¿Qué es una performance? Es un tipo de construcción física y mental en la cual el artista se pone delante del público. No es una obra teatral, no es algo que se aprende y recita, metiéndose en el papel de otra persona. La performance es una transmisión directa de energía'.

¹⁶³ Bonito, A. *Enciclopedia*, op. cit., p. 493

sentidos, una obra en la que el visitante puede interactuar y ser partícipe de ella, una obra que no pretende dejar indiferente, sino que, por el contrario, tiene como objetivo crear una reacción y una sorpresa, no importa si positiva o negativa; lo que sí importa es provocar y hacer que el público reaccione ante la obra.

Las primeras acciones públicas celebradas por los artistas se remontan a las 1ª vanguardias. Con el Dadaísmo y el Futurismo se pretende romper todos los códigos establecidos en el mundo del arte, se cuestionan las bases de todo lo propuesto anteriormente y al mismo tiempo se rechazan los estereotipos y las represiones de la sociedad.

Es apropiado aclarar que las performance surgen a principios del XX, pero es durante los años '60 y '70 cuando toman mayor relevancia a nivel popular. El primer happening,¹⁶⁴ propiamente dicho, que se organizó, data de 1952. Se desarrolló dentro de el *Black Mountain College* en Carolina del Norte¹⁶⁵ y se le atribuye a Allan Kaprow (Atlantic City, U.S.A. 1927 – 2006 Encinitas, U.S.A.). Se creó así uno de los movimientos que ha tenido mayor repercusión dentro de las vanguardias y que todavía hoy sigue siendo uno de los más importantes dentro del panorama artístico.¹⁶⁶

A finales de los años 60 y, como consecuencia de los muchos cambios surgidos en la sociedad del momento, aparecen estas nuevas formas artísticas, que hasta el momento no se conocían. Se trata de una serie de acciones que se llevan a cabo como actos de rebeldía contra el mercado del arte que había en ese momento, en las performance sobre todo de los años '60, nos cuenta Marina Abramovic que este periodo era basilar no realizar pruebas, no repetir las acciones y tampoco tener lo que sería un final preestablecido.¹⁶⁷ Estas acciones pueden ser de música, poesía, teatro, danza, etc.

Dice Angela Vettese al respecto de la performance:

'A finales de los sesenta se convirtió en un medio de expresión privilegiado de los artistas que querían expresar su insatisfacción con la comercialización del arte y el acomodamiento del objeto artístico. La performance facilitaba la comunicación directa entre el artista y el espectador'.¹⁶⁸

164 Bonito, A. *Enciclopedia op. cit.*, p. 487

165 Vettese, A. (2012). *L' arte contemporanea. Tra mercato e nuovi linguaggi*. Bologna: Il Mulino. p. 18

166 Argán, G.C. (1992) *El arte moderno*. Madrid: Akal. pp. 77-80.

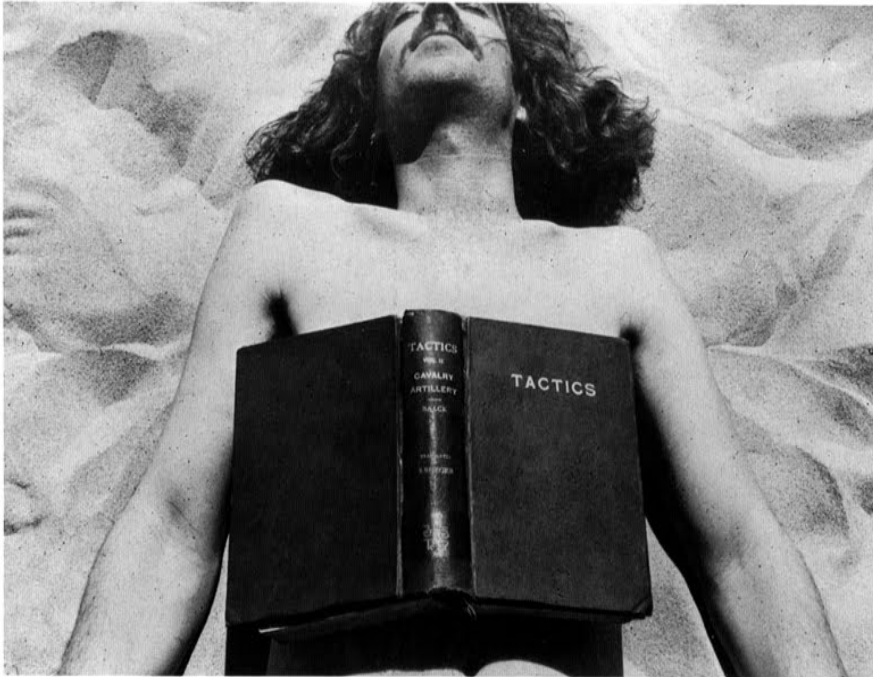
167 Abramovic, M., Danieri, A., Hegyi, L. y Vettese, A., *op. cit.*, p. 13

168 Rubio. O. y Koetzle, H. M., *op. cit.*, p. 44



47. Rebecca Horn
Overflowing Blood Machine. 1970





48. Dennis Oppenheim
Reading Position for Second Degree Burn. Jonas Beach, New York. 1970

Con estos nuevos medios de expresión el artista nos transmite una idea o concepto a través de una acción que se desarrolla en ese preciso momento, que es efímera y de la cual en algunos casos el espectador forma parte. Tanto en la performance,¹⁶⁹ como en el happening,¹⁷⁰ el concepto es el valor más importante, llegándose muchas veces a eliminar el objeto y dándose paso así a la semántica.

Una variante dentro de la performance que también ha tenido una gran repercusión es el body art. El body art surgió alrededor de los años '60 en Estados Unidos y se trata de una performance en tiempo real donde intervienen diferentes factores como la acción, el artista o el espectador, pero sobre todo, la relación entre ellos dos y lo que quiere transmitirnos el artista. Un ejemplo de ello lo encontramos en el artista Urs Luthy (Lucerna, Alemania 1947) que se travestía y se metía dentro de diferentes ambientes que luego fotografiaba.

Del nacimiento y la fusión de la fotografía con otros medios en lo que se denominará performance, Mau Monleón hace la siguiente reflexión:

'Los ochenta se caracterizan por el uso de estas estrategias de escenificación derivadas de las prácticas de los setenta, donde se produjo esa primigenia vinculación entre el acontecimiento teatral y el gesto del reportaje retirado del ámbito social. Es a partir de entonces cuando la fotografía entra en relación con la problemática de la imagen escenificada a través de la performance'.¹⁷¹

Estas acciones pueden ser planificadas o bien improvisadas por los artistas, quienes pueden aparecer en la obra, o bien, ser el espectador parte indispensable de la misma.

En el caso de la performance se trata de un acto ya establecido, donde el público participa directamente, en cambio, en el happening el público interactúa y es la parte principal de la obra, es decir, ésta se desarrolla principalmente de forma improvisada ante la reacción espontánea del espectador, sobre todo por la experiencia colectiva vivida por ambos.

Los artistas eligen la fotografía, que se reveló como el aliado perfecto para ser utilizado como medio y objeto de estudio o de acción, a través de la cámara

169 Bonito, A. *Enciclopedia op. cit.*, p. 493

Performance: La performance è un fenomeno artistico emerso negli anni settanta che interroga il corpo dell'artista quanto il suo contesto sociale e politico, trasgredendo le forme tradizionali della rappresentazione.

170 Bonito, A. *Enciclopedia op. cit.*, p. 486

Happening: È uno spettacolo che si presenta sotto forma di evento unico non ripetibile, poiché la ripetizione dell'azione ne minerebbe l'intensità.

171 Monleón, M., *op. cit.*, p. 44



49. Gilbert & George
Red Morning Trouble. 1977

fotográfica o video podían registrar no solo el estudio de estos proyectos, sino también plasmarlos, para posteriormente exhibirlos.

En cuanto al happening y a la performance, sobre todo estos últimos, hacen uso de la imagen fotográfica, no solo por tratarse de algo efímero, sino por el hecho de poder dejar constancia de ese momento fugaz, ya que no tiene ningún objeto que lo materialice, en este caso la acción lo consigue a través de la imagen.

Por ello, para la difusión de sus obras y la entrada de éstas dentro del mundo del arte, los artistas necesitan recurrir a medios audiovisuales y así desde el

principio eligieron medios como la fotografía o el video.¹⁷² Los artistas utilizaron la performance para salir de la mercantilización del arte, pero es curioso ver como posteriormente se dieron cuenta que necesitaban del medio, para poder entrar de nuevo en el mercado.

Al inicio las fotografías fueron efectuadas de forma no profesional, muchas veces plasmadas por fotógrafos no profesionales como amigos, espectadores, etc. Actualmente se hace una elección más profesional a la hora de realizar la imagen y a ellas muchas veces las acompaña la certificación del artista o su firma.

Un ejemplo de lo descrito anteriormente lo encontramos en Bruce Nauman quien, en 1966, nos muestra a través de un autorretrato llamado '*Self Portrait as a fountain*' una acción en donde el artista transforma su acción, que resulta inmaterial, en material a través de la fotografía.

Otros artistas importantísimos e imprescindibles dentro de la historia del arte que realizan performance son: Marina Abramovic (Belgrado, Serbia 1946), Rebecca Horn (Michelstadt, Alemania 1944) (Fot. 47), Dennis Oppenheim (Electric City, U.S.A. 1938 – 2011 New York, U.S.A.), Yoko Ono (Tokio, Japón, 1933), Joseph Beuys (Krefeld, Alemania 1921 – 1986 Düsseldorf, Alemania), Ai Weiwei (Pekin, China 1957) (Fot. 50), etc.

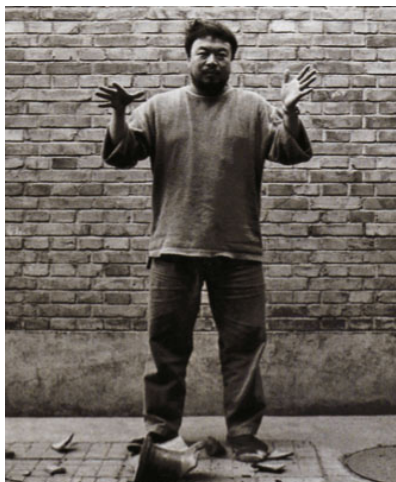
Otra muestra de esta técnica durante el periodo de mayor furor de la performance nos la da Dennis Oppenheim. Este artista del body art realizó en los años '70 una acción muy interesante llamada '*Reading Position*' (Fot. 48). En ella se exponía al sol de la playa con el libro *Tactics*, durante cinco horas. De esta acción se realizaron una serie de fotografías, donde podemos ver como quedó antes y después de mover el libro, dejando ver serias marcas de quemadura en la piel provocadas por el sol.

Otro caso muy curioso es el de los artistas Gilbert & George, estos artistas se utilizan a sí mismos para crear sus propias esculturas o autorretratos con una componente, autoirónica,¹⁷³ cómica y un cierto aire irreverente, que ellos autodefinen como '*sculpture vivent*' (Fot. 49).

En esta puesta en escena o mise-en-scène a través de la performance donde ellos se fotografiaban, con el paso de los años ha dado como resultado

172 Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C. y Honnef, H., *op. cit.*, p. 601

173 Bonito, A., *op. cit.*, p. 386



50. Ai Weiwei
Dropping a Han Dynasty Urn. 1995

una serie de performances que ellos mismos elaboraban y modificaban hasta crear sus creaciones artísticas, muchas veces desafiando los moralismos de la sociedad.¹⁷⁴

En este tipo de obras son muy importantes los elementos que recopilan información sobre la obra como son los dibujos preparatorios, bocetos, videos o fotografías ya que éstos también pasarán a ser un elemento de cotización.

La fotografía pasa a tener un peso importante, ya que el artista se vale de ella junto con el video, para memorizar y tener constancia de este momento efímero.¹⁷⁵ El concepto de durabilidad en el tiempo que se tiene en el arte cambia por el de perecedero, como recoge Henri Cartier-Bresson en esta frase: *'Ma il momento di fotografare non può che essere intuitivo, perché siamo alle prese con l'attimo fuggente di un rapporto instabile'*.¹⁷⁶

Es cierto que los soportes digitales cambian continuamente, así que el registro de estos happenings sufre muchas veces y no tan a la larga, problemas de obsolescencia, tanto de los aparatos como de los soportes. Con la utilización de los dvd's, cd's, etc., nos estamos arriesgando en gran medida a la pérdida de información y en nuestro caso puede llevarnos a la desaparición del único testigo de estas creaciones artísticas, que es la que pasa a ser ahora la obra: la fotografía.

En las performance & happening, las mujeres tienen un gran protagonismo, pues se expresan a través de estas acciones, en una continua búsqueda del momento, el cual plasmarán a través de la fotografía y de los objetos que han utilizado para la realización y puesta en acción. A continuación analizaremos algunas de las figuras más representativas.

174 Monleón, M., op. cit., p. 36

175 Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C. y Honnef, H. op. cit., p. 604

176 Mormorio, D. (2010). *Meditazione e fotografia. Vedendo e ascoltando passare l'attimo*. Milán: Contrasto Due. p. 82

T.A.: *'Sin embargo el instante de tomar la fotografía solo puede ser intuitivo, porque estamos capturando el instante fugaz de una relación inestable'*.

Cynthia Morris Sherman aparece en la historia del arte contemporáneo como una de las artistas más relevantes de la performance. En este caso, la artista realiza una acción no pública, donde no hay espectadores como en otros casos, una acción donde están solo ella y el objetivo.

Esta artista de New Jersey,¹⁷⁷ desde hace más de treinta años se nos ha presentado a sí misma de múltiples maneras. Cuestionando la identidad femenina¹⁷⁸ a través del autorretrato, se traviste y crea una escenografía donde es la protagonista de las historias.

La artista estudió en la Universidad de Buffalo y aunque empezó en la pintura, pronto se dio cuenta de las posibilidades de la cámara, ya que con ella podía desarrollar mejor sus ideas y de hecho vemos que ha sabido destacar dentro del mundo del arte, siendo una de las artistas más valoradas y cotizadas.

Entre 1977 y 1980 nos presenta oficialmente su primera serie fotográfica llamada *Untitled 'Film Stills'* (Fot. 51), imágenes que parecen salidas de las películas en blanco y negro de los años '40 y '50. La serie comprende 69 fotografías de pequeñas dimensiones en blanco y negro¹⁷⁹ en las cuales realizó una serie de autorretratos y en las que ella es la protagonista de sus propias historias, al transformarse en sus propios personajes.

Las imágenes de los primeros años fueron en blanco y negro, fotografías que personifican iconos femeninos del cine. Es a partir de 1981 cuando empieza a trabajar con la fotografía a color (Fot. 52) y con un papel de mayor calidad que en sus inicios, mejorando día a día su técnica y trabajo, pero de igual forma prestando la máxima atención a la idea.

La hemos visto en diversas situaciones, en performances donde interpreta y se caracteriza como una virgen, una persona del circo, una Lolita, una ama de casa, etc. o en otras situaciones como una mujer melancólica, nostálgica o sexy e incluso reinterpretando cuadros de pintores, donde la artista añadiéndose prótesis, evidenciaba algunas partes de su cuerpo, como frente nariz.¹⁸⁰ En ellas se multiplican las diferentes personalidades que quiere mostrar, adoptando diferentes actitudes dentro de la escenografía que ella misma

177 Monleón, M., *op. cit.*, p. 49

178 Marra, C., *op. cit.*, p.267

179 Bonito, A., *op. cit.*, p. 395

180 *Ibidem*, p. 386



51 - 52. Cindy Sherman
Untitled Film, # 21. 1978 y Untitled Film, # 193. 1989



crea, pero que no nos dejan ver lo que realmente hay detrás de esa persona.

Con las diferentes performance que realiza como puede ser *'Untitled # 193'*, de 1989, en sus retratos pretende romper con los lazos tradicionalistas y machistas de la sociedad, una sociedad donde la mujer está unida a una serie de pautas y normas que dictan las reglas de comportamiento.

Detrás de estas performances hay siempre un gran trabajo de búsqueda de información, de maquillaje, de vestuario, de escenografía, etc. para transmitir su obra a través de una fotografía que estampa en estos grandes formatos para intensificar así el efecto de realismo de sus obras.

Su fotografía pasa a ser la obra de arte; el mérito de Cindy Sherman no es solo la realización de la fotografía, sino el convertirse en su propia protagonista y conseguir transmitirnos un personaje y unas emociones diferentes en cada uno de sus retratos.

Una entrevista muy interesante concedida por la artista, es la realizada por David Frankel, para Artforum 2003,¹⁸¹ en la que nos cuenta cómo, sin darse cuenta, en los años '80, comienza una búsqueda para llegar a realizar algo diferente y las dificultades que encontró en sus comienzos en el mundo del arte, donde había una hegemonía de la pintura, la escultura..., donde la fotografía todavía no estaba considerada al mismo nivel que las otras disciplinas.

En la entrevista menciona también cómo en sus principios no pensaba en la conservación de las fotografías, por ello no utilizaba impresiones de alta calidad. También menciona cómo, en cierta manera, el arte ha cambiado completamente y lo que actualmente encontramos es principalmente fotografía y video. También explicaba cómo ella misma está comenzando a experimentar con las nuevas tecnologías.

Siguiendo la estela de Cindy Sherman, encontramos otros artistas que utilizan el mismo tipo de representación que utiliza la artista, como puede ser el caso del japonés Yasumasa Morimura (Osaka, Japón, 1951) quien, al igual que Cindy Sherman, se transforma en otros personajes femeninos llenos de ironía¹⁸² como Marilyn Monroe, Sofía Loren o Marlene Dietrich, o como define Claudio Marra: *'Riprende ironicamente degli Onnagata – i mitici attori*

181 Frankel, D. (2003). *'Cindy Sherman' talks to David Frankel. ('80s Then)*. New York. ArtForum International, 41, 54-55. March 2003

182 Marra, C., *op. cit.*, p.271

del teatro clásico japonés, el Kabuki, que interpretan roles femeninos'.¹⁸³
Todos ellos coinciden en el mismo deseo, el de intentar crearse una nueva personalidad.

MARINA ABRAMOVIC

Una de las artistas más representativas dentro del Body-art es Marina Abramovic, (Belgrado, Serbia 1946)¹⁸⁴ quien es importante sobre todo por su continua investigación de la psique del ser humano. En sus performance trata de experimentar a través de su propio cuerpo los límites de ella misma y en cierta forma también los del público que la observa, como nos explica la artista:

*'Per quanto mi riguarda, mi è sempre stato, e mi è tuttora, impossibile fare una performance da sola, a casa mia, senza un pubblico davanti, perché non potrei mai arrivare al punto in cui riesco ad andare oltre i miei limiti fisici e mentali'.*¹⁸⁵

En sus acciones ha ensayado sensaciones extremas como puedan ser dañarse con objetos, congelarse, tomar drogas, etc.; en otros casos, el público puede actuar activamente en la performance o finalizar la actuación cuando una persona del público interviene, comprobando así el límite del dolor. En fin, obras turbadoras cargadas muchas veces de polémica y a su vez formidables.

Una de sus primeras performance, de 1974, es *'Rhythm 0'*¹⁸⁶ que, aunque fuese de sus inicios, no es menos controvertida. Se trata de una obra con un fuerte carácter autodestructivo en la que dispuso 72 objetos diferentes, desde un perfume hasta un cuchillo, entre los que el visitante que participaba en la performance podía elegir para usarlo en el cuerpo de la artista. Marina Abramovic debía permanecer impasible durante las seis horas que duraba la representación. Como dice la artista: *'Avrei potuto essere uccisa. L'idea era: fino a che punto si può essere vulnerabili, fino a che punto può spingersi il*

183 Bonito, A. *Enciclopedia*, op. cit., p. 389

T.A.: *'Retoma irónicamente de los Onnagata – los míticos actores del teatro clásico japonés, el Kabuki, que interpretan roles femeninos'.*

184 Masini, L-V., op. cit., p. 3

185 Abramovic, M., Danieri, A., Hegyi, L. y Vettese, A., op. cit., p. 13

T.A.: *'Para mí, siempre ha sido, y sigue siendo, imposible hacer una performance sola, en mi casa, sin público delante, porque nunca podría llegar al punto en que puedo ir más allá de mis límites físicos y mentales'.*

186 Vettese, A. (2003). *'Dal corpo chiuso al corpo diffuso'.* *Arte Contemporánea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi.* (188 – 221) Milano: Electa. p.206



53. Marina Abramovic - Ulay
Performance 08, 'relation in time'. 1977



54. Marina Abramovic
The Artist is Present. MoMA. 2012

pubblico e cosa può fare con il tuo corpo? (...) Da questa performance ho tratto un'importante lezione: come performer ci si può spingere molto in là, ma se si lascia decidere al pubblico si rischia di essere uccisi'.¹⁸⁷

A mediados de los años '70, colaboró en algunos trabajos con el artista Ulay (Solingen, Alemania, 1943), con quien comparte intereses artísticos. En estas colaboraciones ambos comienzan a experimentar con la fotografía y la performance y de esta unión vemos cómo nacen una serie de acciones prolíficas, donde es muy importante la reflexión por parte de quien las observa de lo que allí está sucediendo.

Uno de sus últimos trabajos como grupo, fue la performance realizada en 1988, a la cual llamaron *'The Great Wall Walk'*. Se trata de una de sus performance más emotivas, en la que, al darse cuenta que su relación estaba acabando, decidieron recorrer cada uno 2.500 km de la Gran Muralla China: partiendo cada uno de un extremo, Ulay del desierto de Gobi y Marina del mar Amarillo,¹⁸⁸ se encontrarían en el centro y una vez allí se saludarían y cada uno tomaría un camino diferente; esta performance duró un año, Marina Abramovic la definió de la siguiente forma: *'La nostra storia aveva bisogno di un finale. (...) È stata un'esperienza drammatica, romantica e molto umana. Alla fine si è sempre soli qualunque cosa si faccia'*.¹⁸⁹

Tanto las obras realizadas junto con Ulay (Fot. 53) como las que ella ha realizado en solitario se filman y fotografían, para posteriormente transformarse en obra de arte. Uno de los soportes elegidos en ciertos momentos por la artista es la Polaroid de gran formato.

187 Abramovic, M., Danieri, A., Hegyi, L. y Vettese, A., op. cit., p. 17

T.A.: *'Podría haber muerto. La idea era: ¿Hasta que punto se puede ser vulnerable, hasta que punto se puede empujar el público y que puede hacer con su cuerpo? (...) De esta performance he sacado un lección muy importante: como performer se puede llegar muy lejos, pero si se deja que decidir al público se corre el riesgo de ser asesinados'*

188 *Ibidem*, p. 22

189 *Ibidem*, p. 17

T.A.: *'Nuestra historia necesitaba un final. (...) Fue una experiencia dramática, romántica y muy humana. Al final estamos solos en cualquier cosa que se haga'*.



2.6. ESCUELA DE LOS BECHER

'La búsqueda de la autenticidad'

'La fotografía è per me l'impulso spontaneo di un'attenzione viva perpetua che capta l'istante e l'eternità'.¹⁹⁰ Henri Cartier Bresson

Esta frase de Henri Cartier Bresson definiría exactamente las fotografías de Bernd & Hilla Becher; ellos han sido los que han conseguido retener a través de sus fotografías paisajes que están en continua evolución y que pasarán a la eternidad.

Para poder hablar de la *Escuela de los Becher*¹⁹¹ es vital hablar de este matrimonio y de su trayectoria dentro del mundo del arte y de la fotografía, pero sobre todo entrar en su mundo creativo. Juntos trabajaron en una de las escuelas de fotografía alemanas más importantes, la llamada *Kunstakademie de Düsseldorf*, fundada en 1819.¹⁹²

El matrimonio formado por Bernd (Siegen, Alemania 1931 – 2007 Rostock,

¹⁹⁰ Mormorio, D., *op. cit.*, p. 82.

T.A.: 'La fotografía es para mí un impulso espontáneo de una atención viva perpetua que capta el instante y la eternidad'.

¹⁹¹ Gronert, S., *op. cit.*, p. 13

La dubbia denominazione 'Scuola di Becher' fu utilizzata per prima volta in seguito a una mostra ospitata dalla Galerie Johnen & Schöttle di Colonia dal 2 settembre al 1° ottobre 1988 che, grazie a una recensione di Isabell Graw, trovò eco anche nella stampa internazionale. All'esposizione parteciparono Thomas Struth (diplomatosi alla Kunstakademie già nel 1980), Candida Höfer (1982), Thomas Ruff, Petra Wunderlich (entrambi diplomati già nel 1985) e Andreas Gursky (1987), che di fatto, a quell'epoca non erano più 'allievi' e avevano sviluppato da tempo un percorso artistico autonomo.

¹⁹² Gronert, S., *op. cit.*, p. 7



56. Bernd & Hilla Becher
Coal Bunkers. 1974

Alemania) y Hilla Becher (Postdam, Alemania 1934 – 2015 Düsseldorf, Alemania), se caracteriza sobre todo por la realización de las emblemáticas fotografías que efectuaron por todo el mundo durante más de 40 años. En su gran mayoría se trata de una búsqueda histórico-industrial¹⁹³ de arquitecturas como puedan ser edificios agrícolas, altos hornos, fábricas, molinos, torres con depósitos de agua, tanques de gas, silos de carbón, silos de cereales, naves industriales, graveras, etc. En todas estas imágenes han conseguido hacernos ver la verdad que existe en ellos.

Sus imágenes aparecen dentro de un contexto neutral y aparentemente deshabitado, llegando a una precisión y rigor en la reproducción de la imagen casi maníacos, donde quizás no se aprecia pero existe, detrás de ellas, una intencionalidad crítica y de estudio de la sociedad en la cual vivimos. Bernd Becher afirma: *'È molto stimolante lavorare su un soggetto che non è più apprezzato, accettato...'*¹⁹⁴

Bernd e Hilla viven en la zona industrial de Düsseldorf (Alemania), donde se encuentran ante un paisaje urbano plenamente industrial y en continua transformación. Ambos comienzan a realizar todo un trabajo de investigación antropológica a través del paisajismo, que veremos reflejado en su estudio de la arquitectura de los espacios industriales (Fot. 55 -56) a través de la fotografía con rigurosa objetividad.¹⁹⁵

Desde sus inicios, Bernd estuvo siempre interesado en los edificios industriales; realizaba fotografías que después utilizaba como modelos para sus pinturas. Todas estas formas de interpretar el paisaje urbano no le dieron muchas satisfacciones por lo que no se sentía realizado con su trabajo, ya que pensaba que la realidad que le ofrecía la fotografía era mejor que lo que él creaba. Posteriormente, cambió la técnica y la tipología de sus cuadros y comenzó a introducir el collage.

Hilla, en cambio, se formó estudiando fotografía en la escuela de Postdam, de donde es originaria, para después mudarse a Düsseldorf y ampliar sus estudios de fotografía en la academia de Bellas Artes. En 1957 se diploma en fotografía¹⁹⁶ y es a partir de 1959 cuando comienzan a colaborar y a trabajar

193 Gian Ferrari, C., *op. cit.*, p. 8

194 Chevrier, J.F. y Lingwood, J., *op. cit.*, p. 61.

T.A.: 'Es muy estimulante trabajar sobre un objeto que no viene apreciado, aceptado...'

195 Roberto, T. (2003). 'Arte contettuale'. *Arte Contemporánea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi.* (150 – 181) Milano: Electa. p. 166

196 Masini, L. V., *op. cit.*, p. 32

de forma conjunta con las imágenes fotográficas para luego convertirse en matrimonio.

Se aprecia en sus obras, sobre todo al inicio de su trayectoria artística, una clara influencia de diferentes fotógrafos como son Édouard Baldus (Grünebach, Alemania 1813 – 1882 Arcueil, Francia), August Sander (Alemania 1876 – 1964 Cologne, Alemania), László Moholy-Nagy (Bácsbársod, Hungría 1895 – 1946 Chicago, U.S.A.) o Walker Evans (Saint Louis, U.S.A 1903 – 1975 New Haven, U.S.A.).

Las primeras imágenes fotográficas que realizó el matrimonio retrataban una serie de viviendas populares en la ciudad de Westfalia, Alemania. Desde los primeros años tomaron instantáneas de edificios industriales o depósitos de agua, en blanco y negro, con una mezcla de inocencia y escrupulosidad técnica, tipología ésta que nunca abandonarán durante su carrera y que ha sido el elemento característicos de su obra.

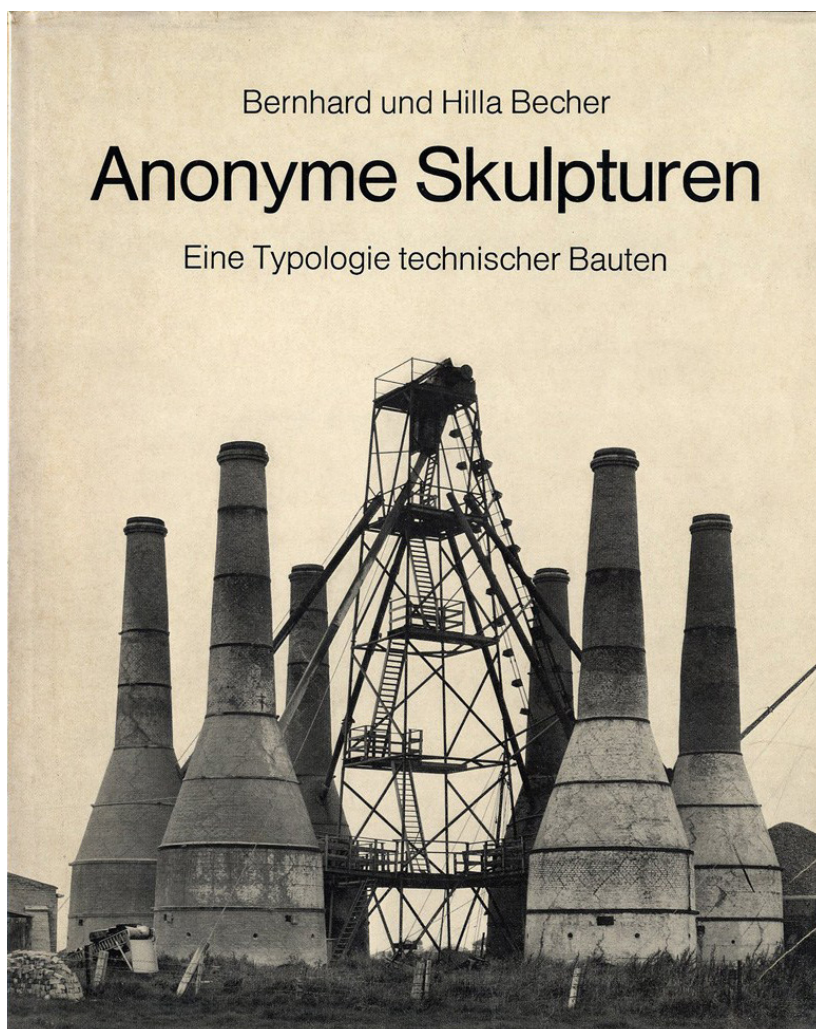
Todas sus fotografías tienen trazos en común que las unen y las hacen portadoras de un estilo muy determinado como pueden ser: el tipo de encuadratura frontal de los espacios y edificios, la simetría dentro de la imagen, la luz natural del momento, generalmente cielos nublados con un fondo neutro, la utilización de la fotografía en blanco y negro, donde no aparecen personajes que interfieran en la imagen, lo cual la hace atemporal y la convierte en, como la definieron ellos, una escultura. Es curioso ver cómo el primer libro publicado de las obras de Bernd and Hilla Becher, de 1970, lleva el título '*Sculture Anonime*' (Fot. 57).¹⁹⁷

Estos fotógrafos no solo han fotografiado edificios de su país natal, sino que también trabajaron en Holanda y Alemania ('61-'65), Reino Unido, Bélgica, Luxemburgo, Inglaterra, Escocia, Gales ('65-66), Estados Unidos ('68), y Bélgica ('70),¹⁹⁸ recogiendo la memoria de una tipología arquitectónica que está desapareciendo.

Como cuentan en la entrevista realizada por Chevrier y Lingwood, el matrimonio Becher no se da cuenta que sus fotografías pueden tener objetivos similares al los del arte. Hasta diez años después que comenzasen a trabajar en este tipo de fotografías. De hecho, cuentan que su primera exposición la

197 Chevrier, J.F. y Lingwood, J., *op. cit.*, p. 11

198 Masini, L. V., *op. cit.*, p. 33



57. Bernd & Hilla Becher
Catálogo exposición 'Anonyme Skulpturen'. 1967

realizaron en Múnich en 1967 en la galería Sammulg.¹⁹⁹ Esta exposición no se supo entender dentro del contexto histórico del momento. Fueron unas fotografías que en principio no estuvieron muy valoradas, pero la tenacidad que se observaba a la hora de tomar las imágenes y el fuerte carácter del conjunto, conseguiría dar una visión muy innovadora a la fotografía del momento.

A pesar de ser elementos arquitectónicos los retratos, en 1990²⁰⁰ participaron, no en la Bienal de Arquitectura, sino en la Bienal de Arte Contemporáneo de

¹⁹⁹ Chevrier, J.F. y Lingwood, J., *op. cit.*, p. 58

²⁰⁰ Información extraída de: <http://www.labiennale.org/en/art/history/premi.html?back=true> (2016, 17 septiembre)

Venecia y recibieron el *Premio internazionale della Biennale di Venezia - Leone d'oro, de escultura*, afianzándose así dentro del mundo del arte contemporáneo y viendo reconocido su trabajo.

'Si sostiene che l'approccio di tipo documentario (alla fotografia) non sia artistico. Ma chi lo stabilisce?. In fin dei conti solo i posteri. È impossibile definire dei criteri. Tutto ciò che a che fare con la produzione di immagini può essere artistico'.²⁰¹ Hilla Becher

En una entrevista muy interesante realizada el 21.1.1989 por Jean-François Chevrier, James Lingwood y Thomas Struth al matrimonio Becher, Hilla nos explica qué es lo que buscan y lo que sienten cuando realizan sus series fotográficas:

'Sì, si prende una certa strada e si continua a percorrerla, ma all'inizio non si ha idea di quanto lontano ci condurrà. Ci si lascia sedurre da un certo soggetto e poco a poco se ne comprende la vera natura. Nella fotografia il soggetto è tutto; è il soggetto che determina il modo in cui va fotografato. Perciò è indispensabile sottrarne le caratteristiche, apprenderne le funzioni, tenere conto del tipo di paesaggio che lo circonda e di come lo vede la gente... Inoltre c'era di stimolo il pensiero che questi paesaggi industriali non sono affatto eterni, hanno una vita media di circa cinquant'anni, durante i quali tuttavia si trasformano di continuo. Sono delle architetture nomadi, che mutano e seguono dei cicli proprio come la natura. E questo ci sembrava molto interessante'.²⁰²

En concreto, en la anterior respuesta de Hilla Becher, podemos leer cómo para ellos no hay una imagen definitiva o un espacio inmóvil, porque aunque parezcan todos similares, no todos son iguales ya que cambia la forma de verlos o cambia el tiempo, que los modifica. Quizás ésta sea la fascinación que producen sus fotografías, que las hacen diversas y únicas; para ellos no existe un proyecto zanjado, no dan ninguno por acabado, los proyectos sufren una metamorfosis que los convierte en una metáfora del paso del tiempo.

201 Gronert, S., *op. cit.*, p. 13

T.A.: *'Se afirma que el enfoque de tipo documental (a la fotografía) no es artístico. Pero, ¿quién decide eso? a fin de cuentas sólo la posteridad. Es imposible definir los criterios. Todo lo relacionado con la producción de imágenes artísticas puede ser artístico'.*

202 Chevrier, J.F. y Lingwood, J., *op. cit.*, p. 57

T.A.: *'Sì, se coge un cierto camino y se recorrerá, pero al principio no tienes ni idea de lo lejos que nos conducirá. Nos dejamos seducir por un determinado tema y poco a poco se entiende la verdadera naturaleza. En la fotografía el sujeto es todo; es el tema que determina la forma en la cual va a ser fotografiado. Por ello, es esencial sacar las características, aprender sus funciones, tener en cuenta el tipo de paisaje que le rodea y cómo lo ve la gente... También tuvimos el estímulo del pensamiento de que estos paisajes industriales no son eternos, tienen una vida media de unos cincuenta años, durante los cuales se transforman continuamente. Son arquitecturas nómadas, que mutan y siguen los ciclos propios de la naturaleza. Y esto nos parecía muy interesante'.*

En sus obras vemos un tipo de fotografía neutra, donde no aparecen personas: es una imagen inanimada que se realiza utilizando un tiempo de exposición más largo, para así poder eliminar cualquier trazo humano; donde siempre mantienen de forma metódica y precisa un fondo indefinido carente de nubes e impersonal. Aprovechan los meses de primavera y otoño para realizar sus fotografías y así evitar las sombras y los contrastes bruscos de luz.²⁰³

Sus series se caracterizan porque en cada una de las fotografías que realizan aparece una única construcción, tomada desde un punto de vista individual, pero tenemos que tener en cuenta que normalmente una fotografía siempre va acompañada de otras y de esta forma nunca aparecen solas, forman parte de un todo. Todas las fotografías en formato 30 x 40 cm o 50 x 60 cm,²⁰⁴ van agrupadas por temática: casas populares, silos, depósitos de agua... creando una especie de tapiz. De esta forma de mostrarlas Amalia Martínez dice :

*'La exhibición conjunta de las series formando grandes paneles, descubre las estructuras abstractas que establecen la identificación tipológica de las distintas construcciones y pone de manifiesto valores estéticos que se ocultan a la mirada individual de las imágenes, no son un reflejo mecánico de la realidad sino una ordenación, una conceptualización de la realidad y una forma de representarla que no escapa a valores gestados en la vieja tradición de la pintura y escultura'.*²⁰⁵

El matrimonio Becher trabajó durante muchos años, impartiendo clases dentro de la Kunstakademie de Düsseldorf, donde Bernd Becher obtuvo una cátedra en 1976.²⁰⁶ De sus lecciones, entre los años 1976 y 1997,²⁰⁷ emergió una nueva generación de fotógrafos contemporáneos²⁰⁸ muy influyentes en el panorama artístico de los últimos veinte años como son: Thomas Ruff (Zell am Harmersbach Baden, Alemania 1958), Candida Höfer, Laurenz Berges (Cloppenburg, Alemania 1966), Reinhard Mucha (Düsseldorf, Alemania 1950), Axel Hütte, Petra Wunderlich (Gelsenkirchen, Alemania 1954), Simone

203 Monleón, M., op. cit., p. 29.

204 Gronert, S., op. cit., p. 18

205 Martínez, A., op. cit., p. 225

206 Gronert S. (2010). *La escuela de Düsseldorf y la revolución fotográfica. Hitos del arte reciente. 1976: la fotografía como escuela.* [en línea] El cultural. El Cultural. El Mundo. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/La-escuela-de-Dusseldorf-y-la-revolucion-fotografica/26476>. [2016, 16 noviembre].

207 Gronert, S. (2009). op. cit., p. 13

208 *Ibidem*, p. 14

L'ampia risonanza ottenuta dall'etichetta' risulta anche da un contributo del dizionario di recente pubblicazione, Photo Art, Fotografie im 21. Jahrhundert (Photoart, la fotografia nel XXI secolo): 'L'etichetta di 'Classe di Becher' o 'Scuola di Düsseldorf', definisce anche il riferimento alla successiva generazione di allievi, una visione fotografica oggettivante da una certa distanza che si differenzia con la nettezza delle pratiche giornalistiche o documentaristiche di altri fotografi tedeschi, caratterizzate da un linguaggio iconografico più libero.



58. Thomas Struth
Audience 7. Museo de la Academia. Florencia. 2007

Nieweg (Bielefeld, Alemania 1962), Andreas Gursky (Leipzig, Alemania 1959) (Fot. 59), Elger Esser (Stuttgart, Alemania, 1967),²⁰⁹ o Thomas Struth (Fot. 58), entre otros.

Esta nueva generación de fotógrafos retoma algunas de las premisas de la fotografía de los Becher y la reinterpreta, dando así paso a la que ha sido denominada *Nueva objetividad Alemana*,²¹⁰ que se identifica sobre todo por la búsqueda de la realidad, la veracidad, la autenticidad, la distancia del sujeto - objeto y la objetividad en sus composiciones fotográficas.

En el caso de algunos de sus discípulos no se trata de imágenes en blanco y negro, sino de imágenes llenas de color, quizás no tanto pictorialistas, como las imágenes de Bernd & Hilla, pero sí muy personales y con gran fuerza. Todas ellas poseen un espíritu rupturista con respecto a lo que se realiza en fotografía en ese periodo, creando así una nueva forma de interpretar la imagen.

El matrimonio Becher resulta imprescindible para entender el nuevo tipo de fotografía que se realiza actualmente en el arte contemporáneo, así como es imposible no tenerlos en cuenta para el entendimiento de la nueva historia del arte en Alemania.

209 Delgado, J.M. (2013). *La escuela de Düsseldorf*. [en línea]. Interzone. Arte contemporáneo. Disponible en: <https://interzonephotography.wordpress.com/2013/01/29/la-escuela-de-dusseldorf-2/> [2016, 17 noviembre].

210 Gian Ferrari, C., *op. cit.*, p. 8



59. Andreas Gursky
Shanghai. 2000

No cabe duda, que el matrimonio formado por Bernd & Hilla Becher, es una de las asociaciones dentro de la fotografía en el arte contemporáneo, que nos ha dejado mayor numero de fotógrafos relevantes en el panorama actual, sabiendo aprovechar la esencia de sus bases y llevándolas a un terreno mucho más personal, ejemplo de ello son artistas como Candida Höfer.



60. Candida Höfer
George Peabody Library in Baltimore. 2010

CANDIDA HÖFER

Esta fotografía alemana (Eberswalde, Alemania 1944) se formó, al igual que Thomas Ruff, Andreas Gursky o Thomas Struth entre otros, en la Kunstakademie de Düsseldorf, donde estudió fotografía a partir de 1973²¹¹ y fue discípula del matrimonio formado por Bernd y Hilla Becher. También estudió cine²¹², en este caso, de la mano de Ole John y Katharina Sieverding.

'In nessuna biografia dei primi allievi della Classe di fotografia (decisamente più giovani) emerge chiaramente come in quella di Candida Höfer il cambia-

211 Gronert, S. (2009). *op. cit.*, p. 25

212 *Ibidem*, p. 25

mento radicale dello status della fotografia da pura tecnica d'uso e consumo a forma espressiva dotata di dignità artistica'.²¹³

En su primer periodo eligió para sus escenografías espacios públicos,²¹⁴ como pueden ser escuelas, oficinas, salas de espera, etc. en países como Inglaterra, Alemania o la comunidad Turca. Siempre en este periodo hizo uso del soporte fotográfico en blanco y negro que luego cambiaría por la carta fotográfica a color.²¹⁵

Con el tiempo, la selección en cuanto a la tipología de los interiores de los lugares públicos que retrata, cambian, eligiendo en algunos casos los denominados 'contenedores' de saber, como puedan ser museos, bibliotecas (Fot. 60), oficinas, iglesias o teatros, entre otros, que generalmente tienen una gran afluencia de gente. La artista aprovecha el espacio vacu para tomar las imágenes, lugares donde premia el mutismo.

La influencia del matrimonio Becher se hace plausible en sus fotografías. Encontramos ciertas similitudes con ellos, en el uso de la simetría en las representaciones o la inmovilidad que aporta atemporalidad, pero por el contrario, se aleja del soporte del blanco y negro para captar toda la luz y las gamas cromáticas a través de la fotografía a color.

Aunque en sus imágenes plasma arquitecturas, algunas de ellas icónicas, como puedan ser el Louvre en París, el teatro La Escala de Milán, la Real Biblioteca de Portugal, la Biblioteca dei Girolami en Nápoles o el Teatro Scientifico Bibbiena de Mantova, etc., nunca se ha considerado una fotógrafa de arquitectura, ya que considera sus fotografías como retratos de espacios.

Otro de los elementos que es un factor indispensable en la obra de Candida Höfer es su forma de captar la luz y el detalle en sus fotografías. La utilización del gran formato ayuda a poder apreciar con mayor precisión las características y los detalles que conforman la imagen y los espacios fotografiados.

Está considerada una de las mayores y mejores representantes de la fotografía contemporánea y ocupa un merecido puesto en el denominado movimiento Nueva Objetividad Alemana.

213 Gronert, S., *op. cit.*, p. 25

T.A.: *'En ninguna biografía de los primeros estudiantes de la clase de fotografía (obviamente más jóvenes) emerge claramente como en la figura de Candida Höfer, el cambio radical del estatus de la fotografía como técnica de uso pura y consumo, a una forma expresiva dotada de dignidad artística'.*

214 Gian Ferrari, C. *op. cit.*, p. 12

215 Cué, E., *op. cit.*, (2016, 19 octubre)



61. Thomas Ruff
Untitled. 1988 - 1989

THOMAS RUFF

Al igual que otros artistas entró a estudiar en la Kunstakademie di Düsseldorf a finales de los años '70 y allí tomó lecciones de fotografía de la mano del matrimonio Bernd & Hilla Becher. Este talentoso discípulo con los años acabará formado parte del equipo docente de esta prestigiosa academia, en concreto entre los años 2000 – 2006.²¹⁶

Ruff (Zell am Harmersbach, Alemania 1958) comenzó a tomar fotografías como amateur de forma temprana, a los 16 años. La primera serie de imágenes que realizó fue *Interiors* (1979-1983) (Fot. 61), interiores de casas familiares; posteriormente indagará en otras temáticas, algunas de las cuales son: *Stars* (1989 - 1992), estrellas, imágenes donde se refleja su interés por la astronomía; no se trata de imágenes realizadas por él mismo sino que fueron adquiridas a ESO (European Southern Observatory),²¹⁷ *Nächte* (1992-1996), noches, fotografías de imágenes nocturnas de guerra, ya que coincide con el periodo después de la Guerra del Golfo, *Nudes* (1999 – hasta el día de hoy), donde fotografía imágenes de fotografías de desnudos en baja resolución que encuentra en internet; *Substrat* (2001), tema en el cual sigue trabajando y que se trata de imágenes que toma de cómics manga que encuentra en internet, sobre los cuales elabora hasta crear una imagen no reconocible.²¹⁸ Como define Thomas Ruff:

216 Espejo B. (2011). *Thomas Ruff. 'Mis retratos son una reacción al efecto gran hermano'*. PhotoEspaña 2011. [en línea]. Madrid: El Cultural. Diario El Mundo. Disponible en <http://www.elcultural.com/revista/arte/Thomas-Ruff/29329>. (2016, 11 junio).

217 Información extraída de: <http://www.eso.org> . ESO, European Southern Observatory, (2016, septiembre 2)

218 Bakargiev, C. (2009). *Thomas Ruff*. Torino: Skira. p.72

'Mi interés está en el mirar lo espontáneo y curioso, en lo disparatadas que suelen ser siempre las experiencias sencillas y cotidianas', explica. 'Vivo el día a día. Hay cosas que me hacen reír, otras me enfadan. Muchas otras se atascan en mi mente. Es entonces cuando empiezo una investigación que, a veces, acaba convirtiéndose en series'.²¹⁹

La fotografía de Thomas Ruff retoma el estudio de lo fotografiado, siempre encuentra el tema apropiado sobre el que indagar, investigar o aprender, tal y como hemos podido saber por sus palabras, para después llegar a convertirlo en objeto artístico, cosa que tiene en común con la forma de trabajar del matrimonio Becher; por el contrario, sus imágenes no aparecen en blanco y negro, desde el inicio trabajará con el color en todas sus series.

Uno de sus trabajos más conocidos y quizás el que estéticamente lo acerca a la 'escuela de los Becher', es su serie *Portraits* del 1986.²²⁰ Se trata de retratos en gran formato, de amigos del círculo de la Kunstakademie y personas a las que conoce.²²¹ En ellos se puede apreciar un carácter minimalista y sobrio conseguido a través de la uniformidad y unos personajes exentos de expresividad. En las fotografías utiliza un fondo de tinta plana, que no dispersa la visión del observador y los personajes vienen presentados frontalmente, en la cual todas las personas que aparecen retratadas aportan unas mismas características formales, características que los hacen a todos semejantes, sin que se pueda discernir una clase social entre ellos, como en una foto de carnet.²²²

De sus serie de portraits explica esto:

'En ellos, nadie es mejor que nadie y todos somos únicos. En mis trabajos sólo puedes ver caras pero si queremos ver más allá del rostro, podemos hacerlo con nuestro cerebro, nuestra experiencia, nuestra conciencia...Entonces podemos ver lo que hay bajo la piel de las personas'.²²³

Algunas características que definen su trabajo son el hecho de trabajar muy a menudo con fotografías de gran formato y su incesante interés por entender la fotografía, su historia, sus diferentes técnicas, etc. como un niño que nunca se cansa de aprender.

219 Espejo B. op. cit. (2016, 11 junio).

220 Campany, D. (2003). *Art and photography*. Londres: Phaidon p. 177

221 Gronert, S., op. cit., p. 45

222 *Ibidem*, p. 45

223 Espejo B., op. cit., (2016, 11 junio).



2.7. LAND ART o EARTH WORKS

"La experiencia sensorial en un click'

'Ogni fotografia è un istante che non aspetta l'istante successivo: un'immagine che fugge e che vuole essere vista così com'è proprio in quel preciso momento'.²²⁴ Henri Cartier-Bresson.

Efímero es el momento, como efímero es el Land Art o el Earth Works, trabajos que modifican la visión o la paisajística por un instante, por un momento preciso, o que quizás se fusionan hasta el punto de desaparecer junto con el entorno en el que se han creado, o para el que se han realizado.

La fotografía es testimonio perenne de este acontecimiento y nos permitirá mantenerlo en la memoria visual, tanto en el preciso momento en el cual se realizó la fotografía como en su paso a través del tiempo.

'The Alliance between Land Art and Photography is an essential one. As the genre has developed, it has, under the influence of the camera, more tended to move away from the idea that such work must, of necessity, be overbearingly monumental'.²²⁵

A partir de los años '50 la paisajística americana comienza a cambiar, el hombre empieza a realizar grandes carreteras que llegan a atravesar desiertos o

²²⁴ Mormorio, D., *op. cit.*, p. 82

T.A.: *'Cada fotografía es un instante que no espera el instante sucesivo: una imagen que se escapa y que quiere ser vista así como es, justo en ese preciso momento'.*

²²⁵ Lucie-Smith, E. (1999). *Art today*. London: Phaidon. p. 113

T.A.: *' La alianza entre el Land Art y la fotografía es esencial. A medida que el género se ha desarrollado, este, bajo la influencia de la cámara, tiene una mayor tendencia a alejarse de la idea que la dicha obra debe, por necesidad, ser imperiosamente monumental'.*

a construir grandes edificios; poco a poco modifica el entorno natural, físico y visual. Algunos artistas son muy sensibles a estos cambios, perciben lo que allí está sucediendo y son más conscientes de estas transformaciones.

'Land Art è il titolo del film di Gerry Schum (1969) che documenta i lavori di Walter De Maria, Robert Smithson, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Richard Long, Barry Flanagan e Marinus Boezen. Con questa etichetta (ma anche con quella di 'Earth Works', titolo di una mostra alla Dwan Gallery di New York nel 1968) vengono definite quelle operazioni artistiche che, a partire dal 1967-1968, vanno al di là degli spazi espositivi dell'arte, e anche delle aree urbane, intervenendo direttamente nei territori naturali'.²²⁶

Pero es a finales de los años '60, cuando surgió con mayor ímpetu en los Estados Unidos una serie de artistas que estaban unidos a los movimientos de la naturaleza, a las transformaciones que ésta estaba sufriendo y una clara influencia de los monumentos prehistóricos.²²⁷ Algunos de ellos se dan cuenta de la importancia de estos cambios y de cómo afectan directamente al entorno, al ambiente y a la visión, todos ellos confluyen en la creación de una serie de nuevas tendencias artísticas.

Adoptan la naturaleza, la utilizan, la transforman y ésta a su vez será modificada por ella misma, ya que está siempre viva y siempre en movimiento; de este movimiento emerge también la corriente del land art y earth works, fruto del inconformismo del artista, como rechazo a las obras que nacen para estar solo dentro de los museos.

Se trata de experiencias sensoriales, ya que intervienen todos los sentidos, es decir, no es solo una recreación visual sino también olfativa, auditiva y táctil. En algunos casos, la naturaleza les aporta todos los materiales que necesitan para poder trabajar y expresarse, como si de un lienzo en blanco se tratase, pasando así a convertirse en un objeto artístico. En otros trabajos, veremos que insertan materiales que concluirán por integrarse en el entorno y modificándose con él.

El Land Art y el Earth Works son las dos variantes más difundidas entre las

²²⁶ Poli, F. (2003). 'Arte e ambiente' *Arte Contemporánea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi.* (96 – 121) Milano: Electa. p. 114

T.A.: 'Land Art es el título de la película de Gerry Schum (1969) que documenta los trabajos de Walter De Maria, Robert Smithson, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Richard Long, Barry Flanagan e Marinus Boezen. Con esta etiqueta (pero también con aquella de 'Earth Works', título de una exposición en la Dwan Gallery di New York en 1968) vienen definidas aquellas operaciones artísticas que, a partir del 1967-1968, van más allá de los espacios expositivos del arte, y de las áreas urbanas interviniendo directamente en territorios naturales'.

²²⁷ Lucie-Smith, E., *op. cit.*, p. 113



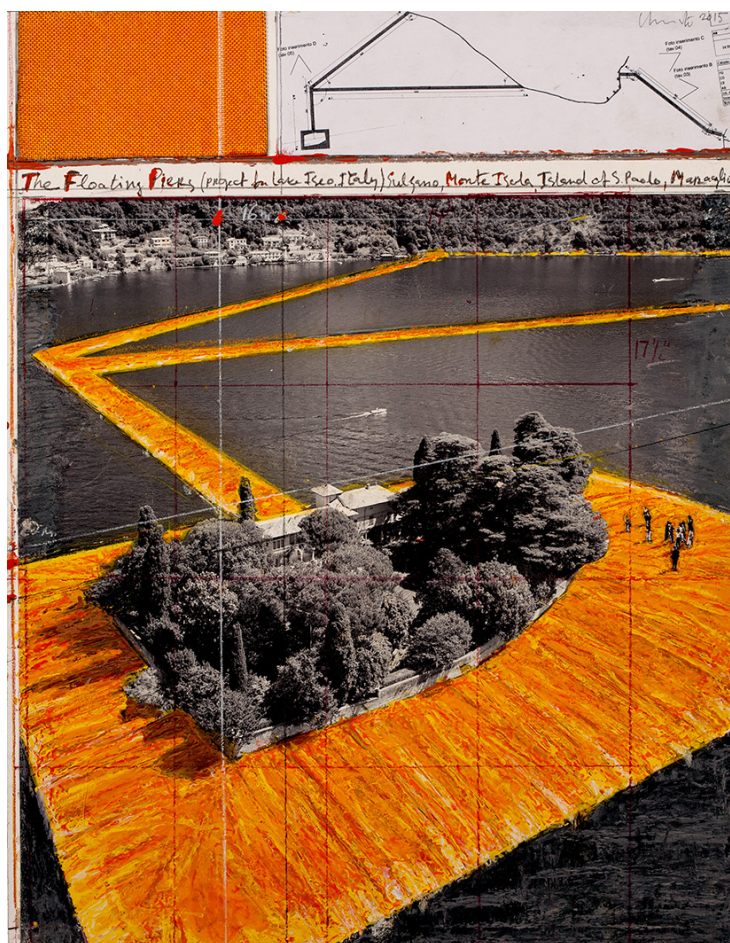
63. Hamish Fulton
Campfire Eindhoven, Netherlands. 1985

nuevas formas artísticas aparecidas, pero cabe destacar que hay otras tendencias que siguen el mismo estilo, como pueden ser el Ecological Art o el Environmental Art.

En todos los casos, el punto en común de todos estos movimientos, es que en ellos se dibuja, se esculpe, en fin, se crea o se modifica el territorio, cavando o construyendo junto a los materiales que se encuentran cercanos, utilizando los recursos naturales o externos, que en este caso se convierten en materia y que en cierta manera les aportan una gran libertad artística, teniendo siempre como telón de fondo la naturaleza.

La diferencia que encontramos entre el Land Art y el Earth Works es que en el primero los artistas modifican el paisaje, mientras que en el segundo trabajan con la tierra. En ambos casos lo importante es la intervención, el poder crear un gran número de emociones y sensaciones en el espectador cuando éste observa las obras.

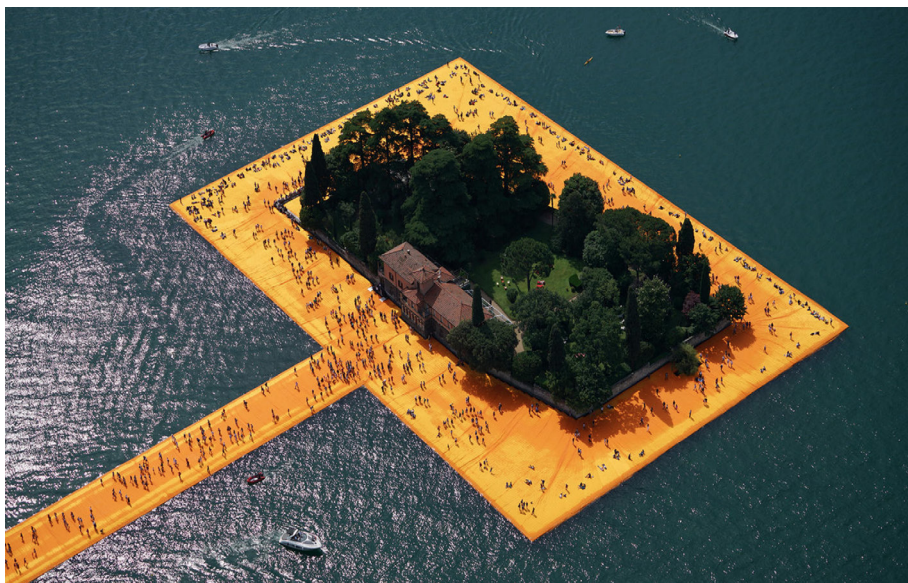
Artistas tan internacionales como Christo (Grabovo, Bulgaria 1935) y Jeanne-Claude (Casablanca, Marruecos 1935 – 2009 New York, EE.UU), Robert Smithson (Passaic, EE.UU., 1938 – 1973 Amarillo, EE.UU), Walter de María (Albany, California 1935 – 2013 Los Ángeles, California), Richard Serra (San Francisco, EE.UU 1939) o Hamish Fulton (Londres, U.K., 1946) (Fot. 63), entre otros,



64. Christo & Jeanne-Claude
The Floating Piers, lago d'Iseo. Bergamo. 2016

han influido en la evolución de estos nuevos movimientos como disciplina artística, que han llegado a tener una gran repercusión en artistas de todo el mundo, así como a dar lugar a una nueva corriente artística en sintonía con los cambios y máximo respeto hacia la naturaleza y el entorno.

Personajes de la talla, inventiva y genialidad de Christo & Jeanne-Claude, (Fot. 64 -65) son los que a través de sus intervenciones dentro del paisaje, tanto natural como urbano, nos dejan interesantísimos e imponentes trabajos, en los que visten superficies enteras pertenecientes tanto a paisajes urbanos como a naturales, tales como parques, grandes monumentos, edificios, esculturas, etc. cambiando así nuestra forma de contemplar la realidad cotidiana y usando el paisaje como lienzo donde crear. Para poder realizarlos obtienen permisos de las autoridades, buscan financiación y movilizan grupos de vo-



65. Christo & Jeanne-Claude
The Floating Piers, lago d'Iseo. Bergamo. 2016

luntarios.²²⁸ Un ejemplo de ello, lo podemos observar en una obra reciente, como es *'The Floating Piers'*, en el lago d'Iseo, Bergamo, Italia, en 2016, donde se podía caminar sobre un puente flotante realizado con poliuretano y recubierto de una tela.

En estas intervenciones se apropian de los espacios modificando el territorio y cubriéndolo con la técnica del *'empaquetage'*,²²⁹ para la cual utilizan telas. Con esta acción consiguen el efecto contrario de lo que uno pretende realizar cuando los cubre, los hacen más evidentes de lo que eran antes y nos los hacen ver de una manera diferente.

Se trata en este caso de un arte efímero del que solo podemos disfrutar por un breve instante; pero es gracias a la fotografía que se convierte en obra antes de que desaparezca; o es también a través de los trabajos preparatorios que tenemos la oportunidad de disfrutar de este arte durante más tiempo.²³⁰ Algunos de sus grandes bocetos, realizados para sus próximos proyectos, acabarán siendo sus obras.

Analizando todas las tareas realizadas para estos trabajos de Land Art, es curioso observar cómo se realizan estas nuevas formas artísticas. Por una parte

228 Lucie-Smith, E., *op. cit.*, p. 118

229 Masini, L. V., *op. cit.*, p. 64

230 Poli, F., *op. cit.*, p. 114



66. Robert Smithson
Spiral Jetty. Gran lago salado. Utah. 1980.

encontramos que el artista prepara la acción desde la ideación, hasta todo el proceso de preparación, pero, después de este trabajo personal, necesita a su vez del espectador para poder llevarla a cabo, creando así una forma de sentido de comunidad, y es finalmente la fotografía y el video el que dará la inmortalidad.

'These 'wrapping' projects are always temporary, in a physical sense. In the artist's view, the permanent result is a heightening of the sense of community, as many people come together to make the concept a reality, plus the lingering echo, in collective memory, of the completed but ephemeral image'.²³¹

Otro artista que también entra dentro de lo que se ha considerado Land Art es Robert Smithson. Éste, desde el punto de vista fotográfico, se valía de una simple cámara, como la famosa Istantamatic²³² para fotografiar sus proyectos, ya que para él, lo importante era la idea; pero necesitaba de ella para poder testimoniar y prolongar su vida a través del tiempo, ya que en el caso de los trabajos de Smithson se trata de un arte perecedero. Un ejemplo de ello es la *'Spiral Jetty'* (Fot. 66),²³³ en el desierto de Utah, que fue realizada con piedras

231 Lucie-Smith, E., *op. cit.*, p. 118

232 Bajac, Q., *op. cit.*, p. 26

233 Lucie-Smith, E., *op. cit.*, p. 113

T.A.: *'Estos proyectos de 'empachetage' son siempre temporales, en un sentido físico. En la visión del artista, el resultado permanente es un aumento del sentido de comunidad, ya que muchas personas se unen para*

de basalto negro en el Gran Lago Salado en 1980 y a la cual el testimonio y la perdurabilidad en el tiempo se los dará la fotografía.

En el Land Art, donde en algunos casos la obra no ha sido pensada para tener una larga perpetuidad, sino más bien para ser transitoria, la obra no se limita a la acción, sino que formarán parte de ella los dibujos, bocetos, maquetas, fotografías, etc., necesarios para su creación, y es a través de estas formas como se nos permitirá y se le dará una mayor permanencia en el tiempo. Los artistas que realizan Land Art se valen de todo este instrumental, que utilizan al crear la acción para poder exhibirla posteriormente en otras galerías y museos.

Si bien es cierto que las intervenciones del artista, sean a pequeña o a gran escala, alteran el orden natural del espacio que los rodea, modificando el paisaje, ya sea natural o urbano; también es cierto que la simplicidad de los recursos que se han utilizado para su realización, en algunos casos, hace que estas obras puedan llegar a relacionarse con la premisa del minimalismo en el cual prima la idea de 'menos es más'.

Otro artista enmarcado dentro del Land Art es Hamish Fulton (Fot. 63). Es curioso el trabajo acometido por este artista que realiza una performance consistente en caminar²³⁴ y recoger trocitos del recorrido, que el mismo va encontrando a medida que camina y que luego transforma en obra, bien con imágenes solas, bien con imágenes unidas a texto, como podemos ver en su trabajo 'Untitled 1971'. Para él, el paisaje es su lienzo, pero es la cámara fotográfica la que consigue recoger todos estos momentos, que serán siempre fugaces, ya que desaparecerán. Quizás la utilización de la cámara fotográfica, nace de la necesidad del hombre de hacer sobrevivir las cosas materiales o inmateriales a través del tiempo.

En el Earth Works la mayoría de las veces las obras son temporales, el artista modifica el paisaje pero la obra es a su vez modificada por el tiempo y los agentes atmosféricos. Por eso, en este caso o en el del Land Art, la fotografía es la gran aliada para perpetuar la imagen de aquello que va a desaparecer. Como dice Bonomi: '*Se non ci fosse mai stato il mercato non ci sarebbero musei, non ci sarebbero gli affreschi nelle chiese e nei palazzi e magari nemmeno i palazzi o le chiese*'.²³⁵

hacer realidad un, junto a esta forma de eco, en la memoria colectiva, de la imagen completa pero efímera'.

234 Campany, D., op. cit., p. 39

235 Bonami, F. (2009). *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*. Milano: Mondadori. p. 149

Como bien explica Amalia Martínez, nos damos cuenta que la acción realizada en la naturaleza es fugaz y ha sido creada para su desaparición, pero llega a los museos a través de fotografías, textos, bocetos, videos..., pasando así a la memoria y a la historia :

*'Mientras la sustitución de la obra por fotografías, vídeos y textos implica un distanciamiento de la experiencia sensorial a favor de la intelectual, simultáneamente conlleva la reducción de las obras a la condición de objetos museales y la asunción de los valores más tradicionales del arte; de nuevo se trueca la realidad por su representación bidimensional y se traiciona el espíritu de lo que nació como un arte indomable.'*²³⁶

La particularidad de estas técnicas es que en ambos casos pasan a formar parte de la obra, desde su proceso preparativo, hasta su realización y así podemos encontrar que los bocetos y las fotografías de los trabajos, que pueden estar firmados por el mismo artista o incluso autenticados para darles mayor peso, forman parte de ésta.

Aunque no con tanta relevancia a nivel internacional como los trabajos realizados por los artistas pioneros americanos, ni tan reconocidos mundialmente, el Land Art y el Earth Works también han tenido cabida en España.

Aquí encontramos a artistas como Agustín Ibarrola (Basauri, Vizcaya 1930) con uno de sus trabajos más reconocidos 'El bosque', de 1983, en el Valle de Oma o artistas multidisciplinares como José Carlos Balanzà (Logroño, La Rioja 1958), Iraidia Cano (Madrid 1959) (Fot. 67), Oscar Cenzano (Logroño, La Rioja 1954), Marta Fernández Calvo (Logroño, La Rioja 1978), Lucía Loren (Madrid 1973), Grego Matos (Las Palmas de Gran Canaria 1972), Ricardo González Gil (Soria, 1955), etc.

Estos últimos artistas, junto con muchos otros, participaron en un proyecto de arte y naturaleza muy interesante que dio inicio en el 2003 y que está ya en su XIII edición, llamado 'Arte en la tierra',²³⁷ llevado a cabo en Santa Lucía de Odón, La Rioja, y que, ciertamente tras certamen, nos sorprende con nuevos proyectos y obras. La iniciativa nació cuando el artista Félix Reyes invitó a algunos artistas de la región a intervenir en el paisaje de la zona.

T.A.: *'Si nunca hubiese existido el mercado (del arte) no hubiesen nacido los museos, no existirían las pinturas murales en las iglesias y palacios, y quizás ni los palacios o las iglesias'*.

236 Martínez, A. op. cit., p. 99

237 V.V.AA. (2007). *Arte en la tierra '07. 5 Artistas intervienen en el paisaje. Iraidia Cano, Marta Fernández, Raquel Fernández, Lucía Loren, Grego Matos*. La Rioja: Gobierno de La Rioja. Fundación Caja Rioja.



67. Iradía Cano
Colmenas. 2007

Año tras año están consiguiendo que un grupo de artistas elabore sus obras en los campos y áreas de este pequeño pueblo. Allí están en contacto con sus gentes, las cuales saben transmitir esta calidez y la cercanía de comunidad, así como el amor por el espacio donde viven y por el entorno donde se encuentran.

Todos ellos han conseguido dejar patente su pasión por el medio y su capacidad de creación, apostando por la patente metamorfosis que sufrirán sus creaciones y obsequiándonos a todos con magníficos trabajos, donde intervienen todos nuestros sentidos. Todos estas obras permanecerán en la memoria colectiva y pasarán a la historia a través de la fotografía.

Tanto Richard Long, como Lucía Loren son dos artistas que encuentran en la naturaleza y el entorno su inspiración, así como su medio de expresión.



68 - 69. Lucía Loren
Al hilo del paisaje, 2007



La artista Lucía Loren (Madrid, 1973) estudió Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Durante su trayectoria formativa y laboral ha recibido diversos premios y becas no solo en España sino también fuera de ella, ampliando activamente sus experiencias y conocimientos en el mundo del arte.

En sus obras se aprecia su amor por la naturaleza y la sinergia que nace entre ésta y el hombre, siempre dentro de un examen continuo por comprender el entorno y las raíces culturales que nos vinculan con ella.

Así define Lucía Loren su filosofía y su búsqueda incesante en el paisaje:

'Busco el ritmo que dibuja la textura del paisaje. Y lo encuentro en el ritmo del labriego tras el ir y el venir en los campos tras el surco. Un ritmo parecido al que navega tras el ir y el venir del hilo en el tejido. Ambos se dibujan a través del movimiento. Cómo repetición infinita del tejido del mundo'.²³⁸

Para esta joven artista no solo es importante la obra que realiza, sino también cómo esta acción llegará a integrarse con el espacio donde ha sido realizada. Para ello analiza y estudia el entorno rural y el territorio donde trabajará.

Parte esencial tanto del estudio, como del trabajo, es la comunicación que nace entre la obra proyectada, el entorno donde se encuentra y las personas que allí viven. Es por ello, que en algunos de sus trabajos encontramos una colaboración con los lugareños, siendo uno de los ejes principales que conforman la idea principal de su obra el intercambio de experiencias e ideas que los hará partícipes del acometimiento y de la obra creada.

Una de las características del Land Art es que la obra se modifica con el tiempo (Fot. 68-69), debido a que está sujeta a las condiciones climatológicas cambiantes y la importancia que cobran en este sentido las fotografías o el video como registro de la memoria.

Para Lucía Loren es primordial el hecho de cómo se modifica la obra en el tiempo. Es por ello que la artesanía y los productos naturales que encuentra en la naturaleza, son una fuente de inspiración. Realizar la obra con estos materiales le permite que estos mismos vuelvan a integrarse en el medio de forma natural.

238 VV.AA. (2007). *Arte en la tierra '07. 5 Artistas intervienen en el paisaje*. Iradía Cano, Marta Fernández, Raquel Fernández, Lucía Loren, Grego Matos. La Rioja: Gobierno de La Rioja. Fundación Caja Rioja.



70. Richard Long
Dusty Boots Line Sahara. 1988

Cuando el factor tiempo actúa directamente sobre la obra de Lucía Loren y la modifica, son la fotografía y el video los que pasarán a ser la obra de arte.

RICHARD LONG

Hablar de Land Art es hablar de Richard Long (Bristol, U.K. 1945), uno de sus pioneros y no en vano uno de los artistas más reconocidos²³⁹ de esta nueva vertiente artística que nació en los años '50.

Sus obras están creadas en la naturaleza, en ellas intervienen el territorio,²⁴⁰ la duración del camino, el trayecto, el espacio recorrido, muchas veces parajes remotos, etc. Utiliza una gran diversidad de materiales, como por ejemplo las

²³⁹ Lucie-Smith, E., *op. cit.*, p. 114

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 114

piedras que encuentra en la travesía, el barro, la tierra, las ramas²⁴¹ o su propio cuerpo, las manos, los pies, los mapas de su recorrido o las fotografías, él mismo así como fotografías que el artista utiliza y que pasarán a formar parte de una única obra.

Richard Long comenta en una entrevista para la voz de Galicia, que para él: *'El arte está en la magia de las piedras, de los círculos y de los lugares que elijo. Por lo tanto, el arte de mi obra está a menudo en el lugar'*.²⁴²

Si bien es cierto que, aunque nosotros asistamos al espacio donde ha transcrito la performance, dependiendo del punto desde el que la veamos, ésta nos aportará una sensación diferente, sobre todo para el artista que ha recorrido la senda y el cual ha conseguido que su viaje se convierta en arte.

Con la fotografía, el creador consigue hacernos ver aquello que tenía en mente y que quería plasmar exactamente mientras realizaba su acción y recorría el camino. Por tanto, se ha preocupado en recopilar toda aquella información para mostrarnos sus vivencias, su experiencia entre él, el paisaje, el entorno y la naturaleza.

En sus trabajos interviene de forma insistente la fotografía, que le servirá para poder plasmar las acciones que realiza en la naturaleza y de esta forma muchas de sus obras que desaparecerían con el tiempo, permanecerán. Una de sus primeras obras es *'A Line Made by Walking'*, 1967. Amalia Martínez explica así sus obras:

'La obra de Richard Long es una metáfora de la vida, caminar incesantemente dejando tras de sí las huellas de su paso; círculos concéntricos, líneas y meandros a través de montañas, desiertos y ríos. Long dibuja y esculpe con los materiales de la naturaleza, con su propio cuerpo como instrumento. (...) El testimonio de sus acciones nos llega a través de su documentación, sitúa el trabajo de Long a medio camino entre el arte conceptual y el objetivo'.²⁴³

241 Martínez, A. *op. cit.*, p. 103

242 Armesto, J. (2014). *Richard Long: 'La naturaleza salvaje, ese es el corazón de mi trabajo'*. [en línea] Galicia: La voz de Galicia. Disponible en: http://www.lavozdegalicia.es/noticia/ocioycultura/2014/05/23/richard-long-naturaleza-salvaje-corazon-trabajo/000314008_63017977411990.htm [2016, 28 noviembre].

243 Martínez, A., *op. cit.*, p.103



2.8. INSTALACIONES FOTOGRÁFICAS

“La búsqueda de nuevos lenguajes”

En las instalaciones fotográficas encontramos diferentes formas de expresión, en las que la imagen es utilizada como uno de los soportes primordiales o bien como una técnica más que interactúa con otros materiales. Pero hemos de remontarnos a las instalaciones artísticas para poder entender su interrupción en el mundo del arte contemporáneo.

Las instalaciones artísticas surgen dentro del arte conceptual en los primeros años '60²⁴⁴ y cobran mayor impulso durante los años '70. El arte conceptual es un arte en el que el origen de la obra es la idea del artista. Estas instalaciones crecen durante un importante periodo de cambios en el que surgen nuevos movimientos y los artistas deciden romper con los ambientes expositivos de corte más académico, para comenzar así una búsqueda incesante para encontrar nuevos espacios para sus obras, que quizás resultaban menos heterodoxos que aquellos a los cuales estábamos acostumbrados.

Este gesto de rebeldía de los artistas hacia ciertas áreas hace que no tengan un espacio expositivo predeterminado, como es el caso de otras tipologías de obras, sino que las encontramos tanto en el interior de diferentes ambientes, como en lugares abiertos, de los que se apropian.

Muchas veces los artistas crean obras para sitios muy determinados, pudiendo llegar a cambiar su mensaje o perder la intencionalidad artística cuando vuelven a montarse en lugares diversos para los cuales había creado el autor el trabajo.

244 Bonito, A. *Enciclopedia*, op. cit., p. 488

Durante los años '80 este nuevo género artístico tan fecundo creativamente hablando, inmerso en la escultura, tuvo una importante repercusión en el mundo de la creación artística y todavía hoy sigue siendo muy activo.

Los artistas no solo necesitaban probar con nuevos lugares, sino que trataron de ir más allá de los confines y experimentar fusionando materiales que pertenecían a otras categorías muy bien definidas.

En concreto, en las instalaciones fotográficas, encontramos elementos compositivos muy diversos, que muchas veces migran de otras disciplinas artísticas y que pueden ser desde medios audiovisuales o fotografías a materiales escultóricos más tradicionales, dentro de un largo etc. Esta manifestación artística transforma no solo la obra sino todo lo que le rodea y que pasa a formar parte de la misma.

Aparecen diferentes conceptos que se unen cuando nos encontramos ante una instalación como son: la obra - espacio tiempo, la obra - espacio expositivo y la obra - interacción del espectador con la misma. Todos ellos se conectan para poder ofrecer una experiencia única al visitante, estimulando sus sentidos y generándole experiencias y ambientes genuinos.

La artista Mau Monleón define de esta manera las instalaciones fotográficas en su libro *'La experiencia de los límites'* y distingue dos tipologías:

'La fotoinstalación o instalación fotográfica se define por el hecho de que la imagen únicamente cobra sentido escenificada en un tiempo y espacio dados. Los elementos implicados en ella son entonces las fotografías (con mensaje y valor propios), un marco espacio-temporal concreto (lugar, ambiente), un concepto-manipulador (autor del dispositivo) y un espectador (integrado en la obra). A partir de estos elementos se produce una especie de contrato o juego de relaciones entre las distintas partes.

(...) Se trata ahora de enumerar diversas fórmulas, distinguiendo fundamentalmente entre esculturas fotográficas y medio ambientes fotográficos. Con la diferencia de que las primeras constan sólo de fotografías, a modo de conjuntos fotográficos como los Becher, Gilbert & George, Patrik Tosani, etc., mientras que en el segundo caso, la disposición de fotografías se efectúa en un espacio de tres dimensiones y la fotografía no es más que un objeto entre otros, como ocurre en la obra Geneviève Cadieux'.²⁴⁵

Algunos artistas que utilizan las fotografías como material recurrente y en al-

245 Monleón, M., op. cit., p. 70



72. Joseph Kosuth
One and Three Plants. 1965

gunos casos ineludible en sus obras son: Hanne Darboven (Munich, Alemania 1945 – 2009), Christian Boltanski, Sophie Calle (París, Francia 1953), Mykola Zhuravel (Ucraina 1960), Francesco Vezzoli (Brescia, Italia 1971) (Fot. 75), Jochen Gerz (Berlín, Alemania 1940), Kwok Mang Ho (Guangdong, China 1947), Ali Assaf (Al Basrah, Iraq 1950), Marcel Broodthaers (Bruselas, Bélgica 1924 – 1976 Colonia, Alemania), Richard Prince (Fot. 74), etc.

Uno de los primeros en utilizar las instalaciones fotográficas, fue el artista conceptual Joseph Kosuth (Toledo, EE.UU. 1945). Un ejemplo de ella es la obra que realizó en 1965, a la que denominó '*Preinvestigaciones*'.²⁴⁶ En ella nos presenta una de sus obras más características y míticas, '*One and Three Chairs*' (Fot. 72), de 1965, en la que aparecen tres formas diferentes de representar una silla. Por una parte encontramos una definición del objeto allí representado, extraída del perteneciente del diccionario, por otra vemos una fotografía de la silla en sí y así da paso a la percepción estética del artista, hacia el espectador. Esta misma forma de representar la silla la repitió a posteriori con otros objetos como cactus, mesas, etc.

Artistas como Christian Boltanski (París, Francia 1944) (Fot.71) hacen uso de la fotografía en sus instalaciones, siendo uno de los materiales con los que tra-

246 Martínez, A., op. cit., p. 114



73. Graciela Sacco
Bocanada de aire. 2014

baja asiduamente desde 1984, después de su primera exposición en centro Pompidou de París.²⁴⁷ Se trata de retratos de personas desconocidas a ojos del espectador, fotografías que según el material utilizado, como pueden ser cajas metálicas, cajas de luz o cabello humano, entre muchos otros y junto a una iluminación muy sugestiva, hacen que la exposición transmita sensaciones muy diversas.

Hay festivales y ferias de arte por todo el mundo en las que podemos ver los diferentes trabajos que los artistas están realizando en ese momento y así encontramos la *Art Cologne* en Colonia, Alemania, que es la feria más antigua del mundo; la *Art Basel* en Basilea, Suiza, que es una de las ferias donde existe una mayor participación de coleccionistas; *Arco* en Madrid, España, que goza de una gran colaboración de trabajos de artistas consagrados, pero que abre sus puertas sobre todo para las personas que quieren empezar en el mundo del coleccionismo; *Bienal de São Paulo* en São Paulo, Brasil, que está considerada una de las más prestigiosas, u otras como *Biennale d'Arte Contemporanea di Venezia*, Italia; *Art Basel Hong Kong*, China; *Fieze Art Fair* en Londres, Inglaterra; *The Armory Show* en New York, Estados Unidos; *Fiac* en París, Francia; *Arte Fiera Art First* en Bolonia, Italia; *Art Chicago* en Chica-

247 Grenier, C., Martin, J-H. y Mendelsohn, D. (2011). *Christian Boltansky*. París: Flammarion. Institut Français. p. 226



74. Richard Prince
Covering Hannah. (1987 Grand National). 2008

go, Estados Unidos; *Glasgow International Festival of Visual Arts* en Glasgow, Escocia, entre otras.

Todas ellas son cita ineludible para los interesados en el arte porque son eventos que han ofrecido y siguen ofreciendo la posibilidad de impulsar a artistas emergentes y que pueden llegar a crear nuevos movimientos o generar diálogos entre diferentes personas de la cultura, a través de la divulgación del arte en un mundo sin fronteras.

Señalamos de forma más particular la *Biennale d'Arte Contemporanea di Venezia*,²⁴⁸ que nace en 1895 y está considerada una de las exposiciones más ve-

248 Información extraída de: <http://www.labiennale.org/it/biennale/istituzione/> (2016, 11 junio)

teranas, importantes y a su vez célebres a nivel mundial por la calidad de los trabajos presentados y de los participantes, siendo un trampolín que ha impulsado trabajos de artistas noveles y un escaparate para prestigiosos artistas como es el caso de Maurizio Cattelan (Padova, Italia, 1960), Cindy Sherman, Bernd and Hilla y Becher o Bruce Nauman (Fort Wayne, EE.UU. 1941), etc.

En este festival podemos visitar los diferentes sectores del mundo del arte como son: arte contemporáneo, génesis de este importante festival desde 1895, música, que da inicio en 1930, cine, que abrió sus puertas en 1932, teatro, que ve sus comienzos en 1934, arquitectura, a partir de 1980 o la más novel entre ellas como es danza, que se estrena en 1999.

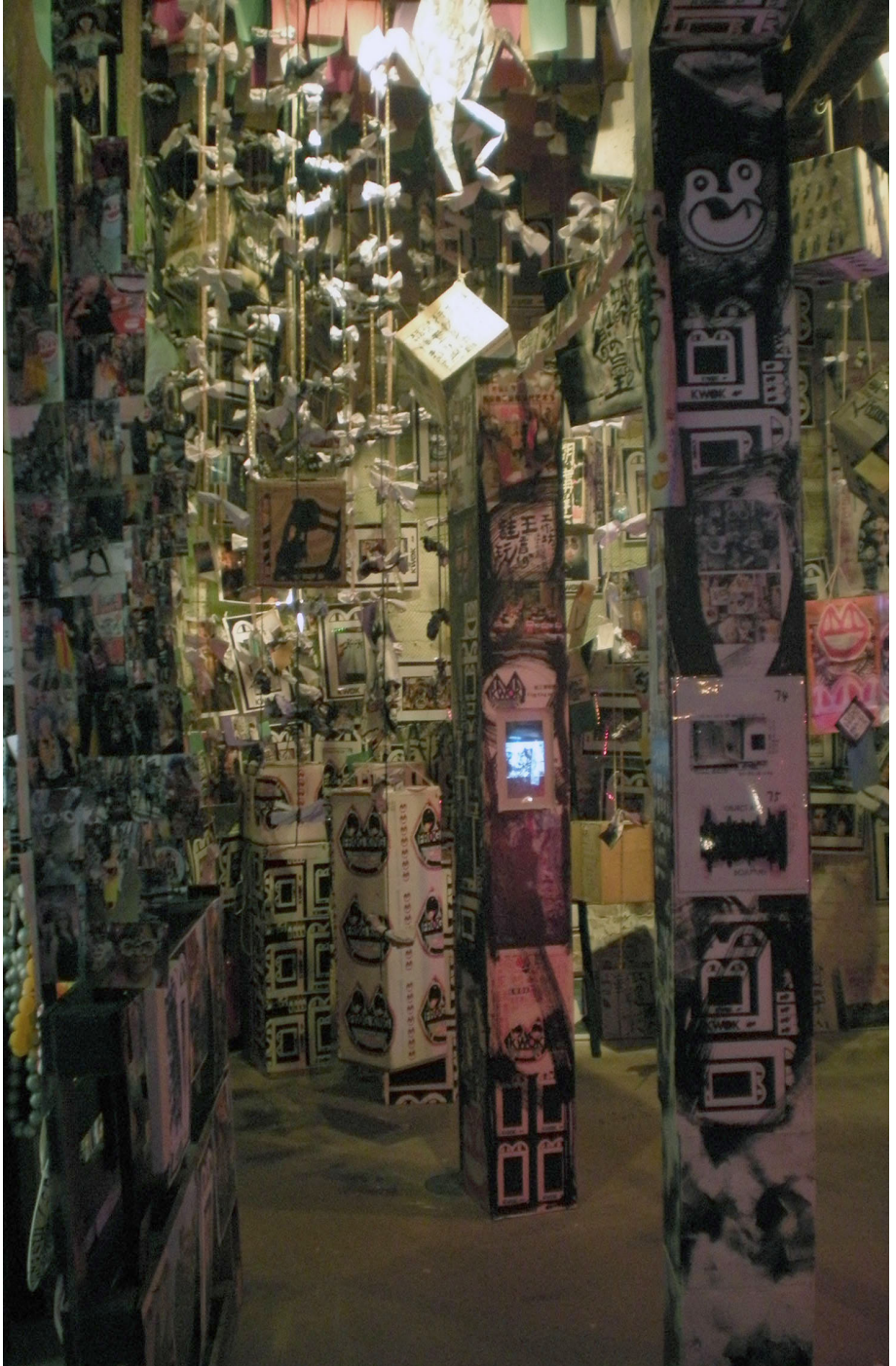
A continuación analizaremos algunos de los artistas más relevantes que han utilizado las instalaciones fotográficas en sus trabajos durante las diferentes Bienales de Venecia.

El artista italiano Franco Vaccari (Modena, Italia 1936) realizó una instalación que está considerada como una de las más emblemáticas, así como una de las más interesantes en de arte conceptual, durante la XXXVI Bienal de Arte de Venecia del 1972. En esta instalación había un fotomatón donde se brindaba al visitante la oportunidad de interactuar con la obra expuesta proponiéndole dejar una señal de su paso por la Biennale, con el texto traducido a cuatro idiomas diferentes: *'Lascia su questi pareti una traccia fotografica del tuo passaggio'*.²⁴⁹ Si aceptaba, el espectador se podía hacer un retrato pagando la misma cantidad que se pagaba normalmente en un fotomatón. Estos retratos se colocaban en las paredes del espacio, pasando así a ser protagonistas y parte de la obra.

Otro artista que utilizó las instalaciones fotográficas fue Geneviève Cadieux. Este canadiense comienza a trabajar con la fotografía a partir de los años '60, cuando realiza una investigación del lenguaje corporal y del cuerpo en sí mismo, descontextualizando la persona para centrarse solo en ciertas partes de la anatomía del cuerpo como labios, rostros o manos y realizar primeros planos de ellos.

Participó en la Bienal de Arte Contemporáneo de Venecia en 1990, donde llevó a cabo una instalación en la que aparecían impresas unas fotografías en gran formato sobre unos cristales translúcidos y una estructura metálica que

249 Bonito, A. *Enciclopedia. op. cit.*, p. 386
T.A.: *'Deja en estas paredes un fragmento fotográfico de tu paso'*.



75. Kwok Mang Ho
Frogtopia Hongkornucopia. 2011



76. Mykola Zhuravel
Apiary. 2011

formaban las paredes del pabellón de Canadá. En esta instalación se veían unos labios que se besaban y que se contextualizaban en un espacio abierto, de amor libre, erotismo, morbosidad, dentro de un juego de luces y sombras que se producían gracias a la transparencia de los cristales.

Otros, como Mykola Zhuravel, han realizado obras como la ejecutada para la Bienal di Arte Contemporáneo di Venecia, en 2011, '*Apiary*' (Fot. 76), que es una instalación fotográfica realizada expresamente para este evento, en la que Zhuravel hace uso de la imagen junto con el audio. En el centro del espacio aparece una estructura metálica compuesta por unos cilindros recubiertos de fotografías, espacio por el cual se puede interactuar activamente, ya que permite moverse por el interior de este núcleo albear, con el sonido sugerente del espacio, en este caso dando una sensación de paz y a tranquilidad, una unión entre hombre y la tierra.

Los artistas que utilizan las instalaciones como medio de expresión se nutren de materiales muy diversos, que fusionan con la fotografía, consiguiendo envolvernos dentro del significado y haciéndonos sentir emociones muy diversas. Un ejemplo importante son:



77. Christian Boltanski
364 Suisses morts. 1990

CHRISTIAN BOLTANSKI

Christian Boltanski nace en París en 1944 de padre judío, cosa que, como veremos, influencia muchísimo su obra, sobre todo en cuestión de temática. Como es el caso de muchos otros artistas surgidos a finales del siglo XX, forma parte del denominado arte conceptual.



78. Christian Boltanski
La traversée de la vie. 2015

Si hablamos de Boltanski tenemos que hablar de tiempo, de recuerdos, de ironía, en su obra, en forma de reliquias, de muerte, de reflexión, de emociones, de lo que vivió durante su infancia, de conceptos que se quedan atrapados gracias a la recopilación de imágenes que vemos reflejadas en las fotografías como signo inequívoco del paso del tiempo. En este párrafo Boltanski nos explica cuanto le ha influenciado su infancia, su familia, su entorno...:

'È molto importante per un artista provenire da qualche luogo, avere una storia, un 'villaggio', ma questa storia dovrebbe tendere all'universale. Nel mio caso, il fatto che io sia nato proprio alla fine della guerra, che da bambino non abbia sentito parlare praticamente d'altro che della Shoah che tutti gli amici dei miei genitori fossero dei sopravvissuti, mi ha sicuramente formato. Io non ho vissuto direttamente quelle vicende, ma ne ho subito le conseguenze, come il timore dell'esterno, l'idea del pericolo, il dover nascondere le cose, l'essere allo stesso tempo fieri di qualcosa pur avvertendone consapevolmente il pericolo...'

Sono nato anche nel periodo del minimalismo e quest'arte mi ha senza dubbio influenzato. Se un artista ha dei padri, i miei sarebbero Warhol e Beuys – che non conoscevo quando cominciavo a lavorare – mi sono riconosciuto in loro successivamente.

Si ha forza degli antenati, non esistono generazioni spontanee, si è all'interno di una linea, di una storia dell'arte, di una storia del mondo, non c'è frattura'.²⁵⁰

A lo largo de su carrera veremos también cómo es el soporte fotográfico, a través de sus instalaciones, aquél que define su obra, aquél que consigue guardar la memoria, aquél que evoca los recuerdos, ya que como él dice:

'Durante l'infanzia si accumula un gran numero d'immagini e per tutta la vita si procede a riconoscere quelle. Oggetti o sentimenti che siano, non si scopre mai niente, non si scopre mai più niente'.²⁵¹

La carrera artística de Christian Boltanski dio comienzo a finales de los '60.²⁵² Comenzó a utilizar la fotografía para expresarse de una forma visual y muchas veces autobiográfica, a mediados de los '80,²⁵³ a través de sus instalaciones fotográficas como *Monument, Les Enfants de Dijon, '86; Réserve des Suisses morts, '89* o la obra que encontramos en el Museu Coleção Berardo, Lisboa, *364 Suisses morts, 1990*, para hacernos conscientes de la realidad de los acontecimientos que han estado sucediendo en nuestra sociedad o que todavía hoy suceden.

Esta última fotoinstalación que hemos citado, pretende, a través de una selección de imágenes, producir en el espectador que entra en ella una sensación de ansiedad, de tristeza, de opresión, donde se puede buscar alguna conexión familiar o un vínculo de amistad entre las personas de los retratos.

Estas imágenes se repiten en cuanto a formato, color y composición, lo que, unido a la sensación de opresión del formato de la sala y a la iluminación de ésta y al desconocimiento del pasado o incluso la muerte de las personas que aparecen en las imágenes, crea una necesidad de reconstrucción de la me-

250 Boltanski, C. (1997). *Christian Boltanski*. Milano: Charta. p. 24

T.A.: 'Es muy importante para un artista venir de algún lugar, tener una historia, un pueblo, pero esta historia debería tener una tendencia universal. En mi caso, el echo de que yo haya nacido justo al final de la guerra, que de pequeño no haya oído hablar prácticamente de otra cosa que del Shoah que todos los amigos de mi padres fuesen supervivientes, me ha seguramente formado. Yo no he vivido directamente aquellos acontecimientos, pero sí que he sufrido las consecuencias, con el temor a lo externo y la idea de peligro, el tener que esconder las cosas, y ser al mismo tiempo orgulloso de algo aún advirtiendo el peligro...'

Nací en el periodo del minimalismo y este arte sin duda me ha influenciado. Si un artista tiene padres, los míos sería Warhol y Beuys – que no conocía cuando comencé a trabajar – me he reconocido más tarde.

Si tienen fuerza los antepasados, no existen generaciones espontaneas, si es en el interior de una línea, de una historia del arte, de una historia del mundo, no existe la fractura'.

251 *Ibidem*, p. 36

T.A.: 'Durante la infancia se acumula un gran número de imágenes y durante toda la vida se procede a reconocer aquellas. Los objetos o sentimientos que sean, no se descubre nunca nada, no se descubra nunca más nada'.

252 *Ibidem*, p. 44

253 Grenier, C., Martin, J-H. y Mendelsohn, D., op. cit., p. 226

moria y no del olvido. De esto, dice lo siguiente: *'Non c'era ragione di morire per loro; per questo, per certi versi, sono più terrificanti. Essi sono morti'*.²⁵⁴

Amalia Martínez en su libro *'De Andy Warhol a Cindy Sherman'*, nos define claramente el papel que tiene la fotografía dentro de la instalación fotográfica de Boltanski:

'El uso que Boltanski hace de la fotografía parte de su función como guardiana de la memoria y del papel que juega en la constitución de la memoria colectiva e histórica. Porque la memoria es siempre selectiva, desestima unas cosas para privilegiar otras, y la fotografía es en la sociedad actual una herramienta básica en ese juego de selección'.²⁵⁵

En algunos de sus trabajos encontramos un punto autobiográfico y algunas veces también un punto satírico. En estas instalaciones, donde se recoge información como si de la complejidad de la memoria de una persona se tratase, encontramos diferentes objetos pero podemos ver cómo se integra la fotografía, en algunos casos pasando a ser el elemento principal de la obra.

Al fin y al cabo, la fotografía ha pasado a formar parte de la memoria colectiva de las personas, es solo que Boltanski nos lo hace presente a través de sus instalaciones fotográficas. En algunos casos, como en el de la obra que encontramos en el museo de Lisboa, pasa a ser un elemento de denuncia en contra de la violencia y la misión de no olvidar el pasado.

Amalia Martínez recoge en su libro unas palabras donde el artista nos explica qué son esos 'objetos' que conforman la obra:

'Los vestidos y las fotografías tienen en común que son simultáneamente una presencia y una ausencia – nos dice Boltanski -. Son a la vez objeto y recuerdo, exactamente como un cadáver es al mismo tiempo un objeto y el recuerdo de un sujeto'.²⁵⁶

Vemos que la base de todas sus instalaciones son las fotografías, es el punto de unión de todas y cada una de ellas. Las imágenes son en blanco y negro o a color, vienen modificadas con otras técnicas para después interactuar con otros materiales propios de la iluminación (elemento muy recurrente) como bombillas, cables o mosaicos de fotografías enmarcadas, fotocopias de foto-

254 Masini, L. V., op. cit., p. 42

255 Martínez, A., op. cit., p.223

256 *Ibidem*, p. 224



79. Christian Boltanski
Baby factory, 2011

grafías, vitrinas, cajas, ropa, etc., muchas veces en disposiciones²⁵⁷ diversas como pirámides, altares, etc.

Sus obras las encontramos en importantes museos de todo el mundo, siempre preparadas para producir sensaciones y sentimientos en el espectador.

257 Grenier, C., Martin, J-H. y Mendelsohn, D., *op. cit.*, p. 227



80. Graciela Sacco
Matorral de la serie 'Cuerpo a cuerpo'. 1996 - 2014

GRACIELA SACCO

Esta artista conceptual argentina, (Rosario, Argentina 1956) se mueve entre diversos recursos visuales como son la fotografía, el video o las instalaciones, las cuales consigue amalgamar en sus obras, creando trabajos muy personales.

En sus creaciones podemos ver materiales y objetos muy diversos que serán esenciales para que surja un diálogo entre la obra, el artista, el narrador y el observador.

La artista emplea diversos procesos fotosensibles que le permitirán materializar lo que allí será representado y a éstos se unirán un sinfín de materiales y objetos como maderas, cucharas (Fot. 73), cuchillos, cartón, maletas, libros, ruedas, persianas, posters, etc. que consigue que pasen a formar parte de sus instalaciones.

'Graciela Sacco hace fotografías sin recurrir al uso de la cámara. Suele rehuir de la tecnología al rechazar en algunos de sus contemporáneos el uso de impresiones digitalizadas e imágenes realizadas por computadora a favor de una forma más fundamental, casi independiente de hacer fotografía. Si bien no

*descarta la tecnología de plano, está en busca de un medio que aún los métodos antiguos con los actuales.*²⁵⁸

Las obras de Graciela Sacco son una invitación a la reflexión. En sus espacios se aprecia una atmósfera única, que se crea con la luz²⁵⁹ del ambiente estudiada por la artista, que consigue envolver en el interior lo que allí está ocurriendo, objetivo primordial que pretende conseguir la artista.

Como ha dicho la autora en alguna ocasión, cuando ha hablado de su trabajo, en sus obras intenta crearle preguntas al espectador sobre las dificultades sociales contemporáneas, invitándole a la reflexión.

Son instalaciones en las que se ve el compromiso social y político de la artista y su vinculación con lo que ha sucedido o está sucediendo en ese momento en la sociedad, como las fronteras, el exilio,²⁶⁰ a la vez que son una continua búsqueda de materiales, técnicas y medios que la ayudarán a expresarse.

Algunas de las imágenes que utiliza provienen de la prensa, las modifica y estampa sobre los diferentes soportes con los que trabaja, como puedan ser persianas, maderas, etc. En este caso, para la impresión de las imágenes, utiliza la técnica de la heliografía,²⁶¹ ya utilizada por Niepce. La fotografía pasa a ser parte fundamental de su trabajo, siendo la materia prima principal.

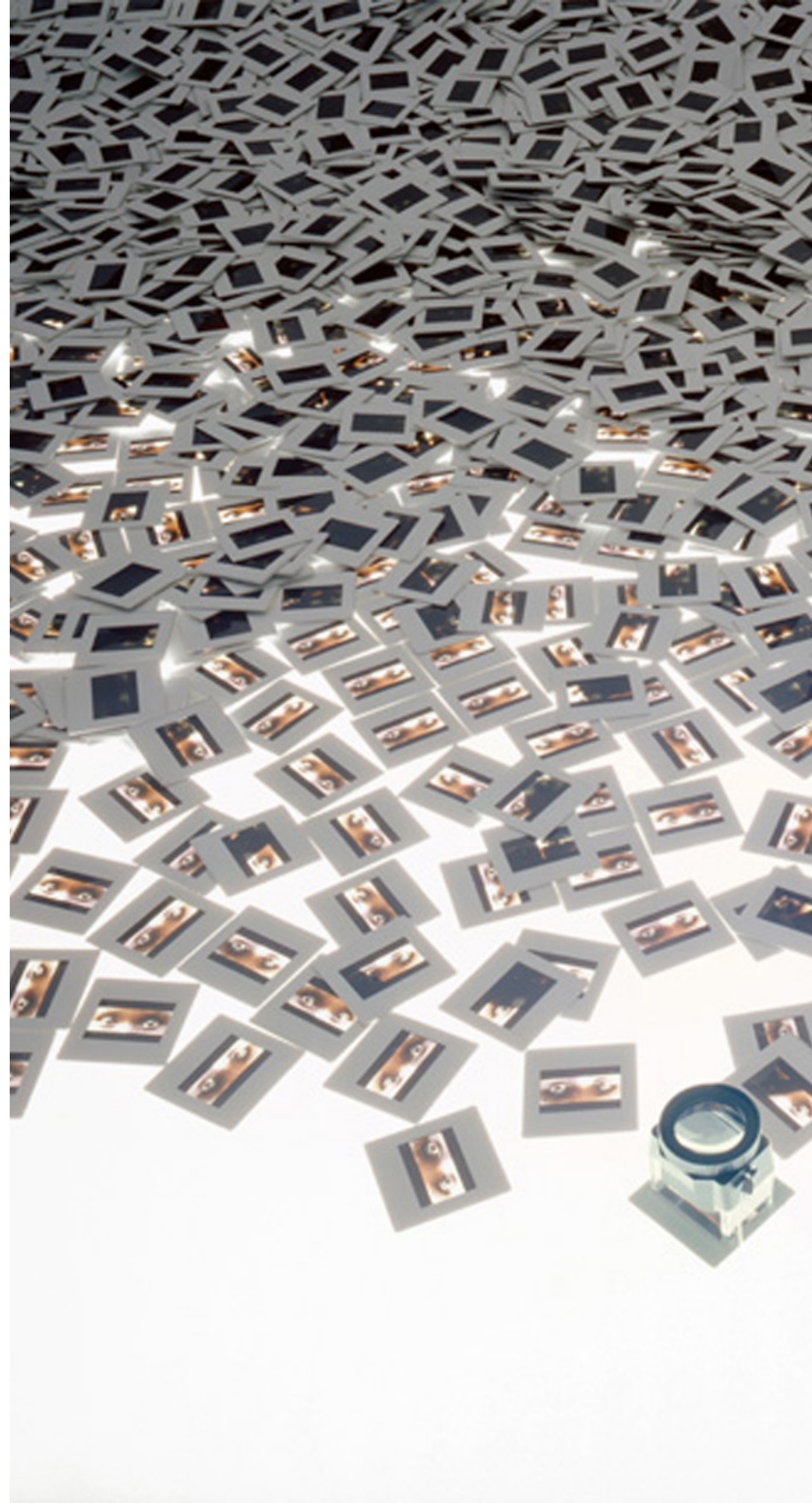
Aunque en este caso hemos hablado principalmente de la parte artística que se refiere a las instalaciones, la artista posee una amplia y fructífera variedad de trabajos realizados con otras técnicas.

258 Erlich, L. (2001). *Argentina: la Biennale di Venezia 49. Esposizione Internazionale d'Arte: Leandro Erlich, Graciela Sacco*. Venezia: Marsilio p.53

259 *Ibidem*, p.75

260 *Ibidem*, p.75

261 *Ibidem*, p.75



2.9. FOTOGRAFÍA RETROILUMINADA o LIGHTBOX

'De los medios mass-media, a las salas expositivas'

No encontramos demasiada información histórica o a cerca de esta nueva tipología de fotografía que cada vez hallamos más y más presente no solo en museos, sino también en galerías y exposiciones.

Entre las pocas referencias que tenemos de las cajas de luz, observamos que las primeras manifestaciones surgen durante los años '70, cuando comenzaron a ser utilizadas como soporte para obras de arte, aunque la fotografía no fue utilizada como materia principal. La combinación de la lightbox junto a la fotografía artística la veremos más adelante.

Las Light box, cajas de luz o fotografía retroiluminada nos llegan a través de los medios mass-media, que las utilizan dentro de la publicidad. Esta forma de presentar las imágenes dio un giro radical a las cajas de luz, cambiando totalmente su uso, para pasar a otro campo diferente, el del mundo del arte y en concreto, el de la fotografía.

Uno de los pocos datos que hemos podido recoger acerca de esta tipología de fotografía se remonta a los años '70, cuando fue utilizada por primera vez como soporte artístico, pero no tuvo nada que ver con la fotografía.

Las Lightbox, en principio, fueron unas cajas en las que la parte frontal era de cristal y sobre la cual se apoyaban los carteles impresos con la publicidad. Dentro de estas cajas se instalaban tubos de luz que hacían llegar la irradiación a las imágenes desde detrás del cristal.



82. Jeff Wall

The Holocaust Memorial in the Jewish Cemetery. 1987

Los primeros datos encontrados se localizan en la ciudad de New York, donde surge un movimiento muy unido al arte conceptual que utilizaba las denominadas cajas de luz, la *'public art organization Creative Time'*.

A finales de los años '70 el artista y cineasta Bill Brand y la *'public art organization Creative Time'*,²⁶² tuvieron la idea de transformar los túneles del metro que llevan desde el final del túnel de Brooklyn hasta el puente de Manhattan en un espacio donde poder exponer.

La idea de Bill Brand era la de crear una especie de zoetrope, a través de la utilización de estas cajas de luz, que se solían utilizar para publicidad. En esta Lightbox, a la que dio el nombre de *'Masstransiscope'*, puso diversas obras, que a la vez que el metro pasaba a una cierta velocidad, creaban una ilusión óptica de movimiento.

En principio, su obra inicial en el metro de New York fue la de preparar un proyecto en el que se colocasen una serie de fotografías en el interior de las cajas de luz, de manera que los pasajeros pudiesen ver unos segundos de una película que iría cambiando regularmente y llevaría a lo largo de muchos años a la visión de una película completa.

Técnicamente no se pudo desarrollar esta idea, como bien dice, ya que a una cierta velocidad las imágenes expuestas debían ser más brillantes e hiperacti-

262 Kennedy, R. (2008). *Attention Passengers!. To Your Right, This Trip Is About to Become Trippy*. [en línea]. New York: The New York Times. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2009/01/01/arts/design/01zoet.html>. (2016, 21 septiembre).



83. Francesco Vezzoli
La nuova Dolce vita (from the Birth of Venus Ludovisi to Eva Mendes. 2009)

vas. El fracaso de esta idea lo llevó a cambiar estas imágenes fotográficas por otras técnicas, como es en este caso la pintura, a la cual define como *'moving painting'*.

Una interesante iniciativa es la que realiza, siempre en la ciudad de New York, el *Metro Art Lightbox Program*²⁶³ que, desde el 2001, utiliza las paredes de uno de los medios de transporte público más utilizado en esta ciudad para exponer a través de diferentes cajas de luz, que están iluminadas internamente, con transparencias fotográficas. De esta forma y dentro del Street art, el metro viene utilizado como plataforma de exposición y expresión, dando la posibilidad a diferentes artistas de mostrar sus obras en un espacio temporal.

Un ejemplo de la utilización de las cajas de luz es el que nos presenta el artista Jeff Wall (Vancouver, Canadá 1946) quien empezó a trabajar con las fotografías retroiluminadas a partir de los años '70. En sus fotografías capta imágenes con un trasfondo teatral muy cuidado. Sus imágenes no vienen tratadas como una fotografía directa o *Straight Photography*, sino que recrean un escenario donde el artista juega a crear las disposiciones como si de un cuadro del 1800 se tratase en el que nos narra una historia. En estas series nos presenta escenografías de la sociedad moderna del momento en que vive y que nos revelan su pasión por la pintura, que consigue fusionar con la fotografía.

Posteriormente, Jeff Wall utilizaría también las fotografías que recrean acontecimientos bélicos. En ellas hay una gran escenificación, entre cinematográ-

²⁶³ Información extraída de: <https://www.metro.net/about/art/projects/lightbox/> (2016, 21 septiembre)

fica y pictórica, donde, de alguna forma, nos quiere contar, como si fuera documental, los desastres de la guerra.

Como nos explica Lara Vinca Massini, sus fotografías llegan a medir 3,70 m:

'(...) usando trasparenti realizzati da cibachrome, incorniciati in cassette con luce fluorescente, egli recupera all'immagine fotografica una sua straordinaria, attualissima narratività, che acquista intenzioni allusive e si carica di rimandi mentali che molto devono alle origini concettuali del lavoro di Wall'.²⁶⁴

La estética de las cajas de luz es muy importante y varía considerablemente, dependiendo del artista, las encontramos cuadradas, rectangulares, con marco grueso, con cristal exento de marco, en formatos grandes, pequeños, traslúcidas u opacas, con acabados brillantes o mates, con cables perceptibles o imperceptibles, etc. dependiendo de lo que quiere mostrarnos el artista, ya que forma parte de la visión del espectador.

Como nos dice Mau Monleón a cerca de la estética de las obras de arte, en cuanto a las cajas:

'La estética de la mercancía se impuso en un momento de esplendor económico, a mitad de los ochenta, como una respuesta que pretendía subvenir los valores dominantes a partir de su propia inmersión en el mercado. Este dio lugar a un lenguaje cercano al del consumo de masas, en algunos casos, y en otros a una reflexión en torno a los objetos, distando ambos mucho más de la respuesta pop de los sesenta.

Por la acción del mercado, el arte se convierte en nómada, viaja de un lugar a otro y pasa también de un medio a otro (desde la sala de exposición a la fotografía de un catálogo o la imagen televisiva, etc.).'²⁶⁵

Diversos artistas vienen utilizando las cajas de luz o las fotografías retroiluminadas en sus obras activamente desde los años '80, utilizándolas como soporte y ejemplo de ello son: Alfredo Jaar, Jeff Wall o artistas como Giacomo Costa (Florencia, Italia 1970), Muzi Quawson (Londres, U.K. 1978), Rita Magalhães (Luanda, Angola, 1974), Christian Boltanski, Ai Weiwei, Chema Álvarez (Jerez de la Frontera 1960), Acaymo San Cuesta (Gran Canaria 1983), o Tete Álvarez (Cádiz 1964), entre otros.

²⁶⁴ Masini, L. V., op. cit., p. 398

T.A.: *'Usando (imágenes) transparentes realizadas en cibachrome, enmarcadas en cajas con luces fluorescentes, (Wall) recupera en la imagen fotográfica una extraordinaria y actualísima narrativa, que adquiere intenciones alusivas y se carga de referencias mentales que deben mucho a los orígenes conceptuales del trabajo de Wall'.*

²⁶⁵ Monleón, M., op. cit., p. 124



84. Alfredo Jaar
Geometría de la conciencia. 2010

ALFREDO JAAR

Alfredo Antonio Jaar Hasbun nació en Santiago de Chile en 1956 y desde 1982 trabaja y reside en New York. Este artista, arquitecto de formación, estudió cine,²⁶⁶ pero destacó especialmente dentro del mundo de las bellas artes con sus brillantes trabajos de carácter conceptual.

Este artista multidisciplinar utiliza como principal registro la fotografía y en sus temáticas se aprecia una gran implicación²⁶⁷ en los problemas políticos y sociales como pueden ser la inmigración, la guerra, los refugiados, la explotación, la violencia, el racismo, el hambre, etc.

²⁶⁶ VV.AA. (2013) *Alfredo Jaar: abbiamo amato tanto la rivoluzione*. Torino: Fondazione Merz. p. 240

²⁶⁷ VV.AA (2013) *Alfredo Jaar. Venezia Venezia*. New York: Actar p. 31

La parte más reconocida del trabajo de Alfredo Jaar son sus cajas de luz, en las que el artista coloca las fotografías en un soporte que él mismo diseña. Las cajas están iluminadas desde su parte trasera y en ellas vemos una clara influencia de sus estudios de arquitectura.

A partir de esta técnica fotográfica evolucionan sus exposiciones, que van variando según las necesidades de cada una, como puedan ser sus paredes recubiertas de fotografías, hasta el punto de recubrirla en su totalidad, con imágenes retroiluminadas (Fot. 84), instalaciones fotográficas donde las fotografías se exhiben en cajas de luz o exposiciones con diapositivas apoyadas sobre un banco de luz, etc.

Quizás uno de sus trabajos más conmovedores, dentro de sus fotografías retroiluminadas, es el que realizó comenzó en 1994 con 'The Rwanda project 1994-2000',²⁶⁸ donde recogió imágenes del genocidio acaecido en dicho país, en el que murieron 1.000.000 de personas en solo tres meses, de su implicación con este conflicto dice el artista: *'È costato la vita a un milione di persone. Due milioni di persone sono state esiliate, altri due milioni sono state disperse nel territorio ruandese. Ci sono volute diciassette settimane dall'inizio del genocidio prima che Newsweek dedicasse una copertina alla tragedia. Questo per me è un'indifferenza barbarica, criminale e razzista'*.²⁶⁹

El artista quedó impactado por la impasividad de los gobiernos ante lo que estaba sucediendo. Viajó hasta allí para captar las imágenes de la tragedia, que le llevarían a realizar un amplio proyecto.

En una de sus obras el artista fotografió los ojos de un niño que se acaba de quedar huérfano; de esta imagen el artista realizó tantas diapositivas como víctimas hubo de esta desgracia y las puso sobre una mesa de luz (Fot.81). Fruto de este viaje surgieron diversos trabajos con los que intentó remover la conciencia del espectador ante un drama de este tipo.

En sus trabajos se puede apreciar una continua investigación de la existencia y del ser humano, sin censuras, en algunos casos, si lo considera necesario, desde su parte más cruel.

268 W.A.A. Alfredo Jaar: *abbiamo. op. cit.*, p. 244

T.A.: *'Costó la vida a un millón de personas. Dos millones de personas fueron exiliados, otros dos millones han sido dispersados en el territorio de Ruanda. Se necesitaron diecisiete semanas del genocidio antes que Newsweek dedicase una portada a la tragedia. Esto para mí es de una indiferencia brutal, criminal y racista'*.

269 *Ibidem*, p. 244

El artista Jerezano José María Alvargonzález, 1960-2009, estudió pintura y multimedia. Poco después de la caída del muro de Berlín se trasladó a esta misma ciudad donde estudió, residió y trabajó principalmente hasta su muerte.

El trabajo de este artista se mueve entre disciplinas que van desde la fotografía a la escultura, dentro de un arte híbrido donde encontramos proyectos de videoinstalaciones, instalaciones luminosas o intervenciones públicas en los que combinaba elementos como audio, iluminación, imágenes, etc.

Entre sus obras destacan las intervenciones que realizó en edificios, donde los elementos luminosos juegan un papel muy importante, como el trabajo que presentó en Berlín, en la actual Embajada de España, en 1992.²⁷⁰

La parte que más nos interesa, en este apartado de la tesis, es la que este artista conceptual dedicó a sus fotografías retroiluminadas o cajas de luz, que utilizó para mostrarnos su trabajo. Este artista pluridisciplinar se nutre de diferentes elementos y técnicas artísticas para crear piezas híbridas únicas.

Chema Alvargonzález utilizaba maletas viejas que él mismo recogía y que posteriormente manipulaba añadiendo un sistema de luz, un espejo y sus fotografías en Duratrans. Las maletas pasarán por lo tanto a ser contenedor y a su vez parte de la obra. Como explica Mikel Muez en su artículo 'Chema Alvargonzález, fotógrafo y escultor':

*'Las maletas contienen fotografías que mediante un dispositivo lumínico se reflejan en el espacio instalado en el compartimento opuesto. Las escenas que el artista ofrece han sido vividas por él en Barcelona, Nueva York, Berlín u Oporto. La idea de transformación preside el conjunto.'*²⁷¹

La idea de la maleta es como una metáfora que nos lleva a la nostalgia, el viaje, el recorrido, el tránsito en la vida, entrar y salir, quizás como contenedor de recuerdos y acontecimientos, siempre en movimiento.

Sus trabajos no están realizados al azar, sino que detrás de cada uno de ellos encontramos una búsqueda de imágenes, entre la sociedad en la que vivimos y en las personas porque, sobre todo, son obras que nos llevan a la reflexión.

270 Gómez, J. (2009). *Chema Alvargonzález, fotógrafo y escultor. Nacido en Jerez, fundó talleres para artistas en Berlín*. Madrid: Diario El País. [2016, 8 mayo]

271 Muez, M. (2003). *Chema Alvargonzález reivindica el carácter 'intuitivo' de su trabajo. Es artista expone en Pamplona su última obra*. [en línea]. Madrid: Diario El País. Disponible en: http://elpais.com/diario/2003/09/23/paisvasco/1064346011_850215.html (2016, 23 septiembre)



2.10 FOTOGRAFÍA - PINTURA

'La fotografía a través de los cromatismos, grafismos y texturas de la pintura'

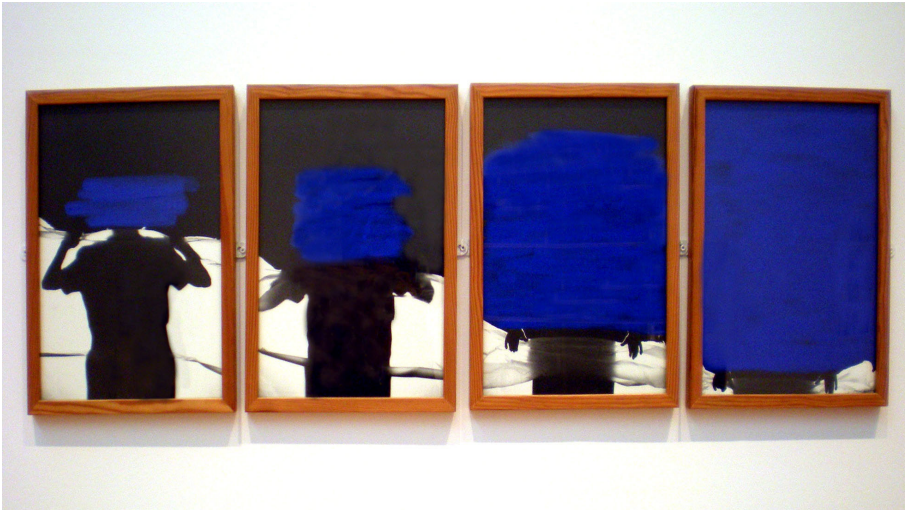
Históricamente, vemos cómo la pintura con la llegada de la invención de la fotografía da un giro de 180°, provocando en los pintores la necesidad de captar el color, la luz y la espontaneidad a través de cada pincelada, cosa que no se podía obtener con la fotografía, ya que en sus inicios se trata de imágenes en blanco y negro, que además necesitan de un largo tiempo de exposición.

Uno de los usos que dieron los artistas a la fotografía en el mundo del arte, es el de elemento de apoyo para la realización de sus obras y así poder interpretarlas, concepto que hoy día sigue siendo usado.

Durante el periodo de la fotografía en blanco y negro fueron muchos los fotógrafos y especialistas del retoque fotográfico manual que colorearon las fotografías, utilizaron diferentes técnicas y materiales, como por ejemplo las anilinas, el guache, el óleo, los pasteles etc. dependiendo de la superficie fotográfica sobre la cual se iba a manipular la imagen.

Estos materiales le dieron el cromatismo que no se podía obtener a través de la estampa original, bien actuando sobre la misma o trabajando sobre el mismo negativo o positivo en un proceso muy delicado y de gran minuciosidad.

Años más tarde con el nacimiento de la fotografía a color, esta técnica del retoque fotográfico pasó al 'olvido', utilizándose como único medio para la interpretación de la realidad de la fotografía a color.



86. Helena Almeida
Entrada Azul. 1980

Estas nuevas situaciones, con el paso de los años, fueron permutando. Los artistas tomaron una técnica como es la pintura y empezaron a experimentar mezclándola con otras disciplinas como la fotografía, pasó a ser simultáneamente soporte y una de las partes importantes e imprescindibles que conforman esta fusión de materiales y de estilos de la pintura y la fotografía.

'La simultaneidad de las estrategias opuestas de reproducción y autoreflexión no implica que éstas se anulen entre sí. Sino que, por el contrario, son intentos de concretar esa exigencia de la pintura gracias a medios diferentes'.²⁷²

Surge así una nueva categoría híbrida donde se utiliza la fotografía de forma poco usual hasta el momento. Aunque el soporte sea el fotográfico, estos artistas comienzan a desvincularse de la idea 'tradicional' de fotografía dándole un trato diferente, con formatos que no se corresponden al de la tradicional imagen, pintándola, acompañándola de texto, etc. saliendo así de los clásicos cánones dictados hasta el momento.

Todo este trabajo experimental lleva al artista a la intervención sobre la imagen, como por ejemplo con el cibachrome, el papel barritado o el papel RC o con otros materiales diversos como puedan ser el óleo, las acuarelas, el guache o el acrílico. Contaminaciones que permitirán negarle a la fotografía su idea de reproductibilidad para adjudicarle así la categoría de pieza única y exclusiva.

²⁷² Buchloh, B. (1994). *Gerhard Richter*. MNCARS: Madrid. p. 17



87. Allan D'Arcangelo
Selfportrait (Smoke Dream). 1964

A través de los diversos cromatismos, grafismos y texturas proporcionados se consigue cambiar el significado de la fotografía - obra o enfatizar el mensaje que se quiere transmitir, dando mayor espontaneidad a un lenguaje cada vez más multidisciplinar.

Llama la atención ver cómo ha ido cambiando la forma de concebir el arte y la fotografía, sobre todo el hecho de que los artistas - fotógrafos de la época se autodenominasen pintores o artistas, concepto totalmente nuevo para la época y que nos hace ver cómo la línea que los separaba era a la vez tan sutil como dúctil. Un dato relevante que señala Mau Monleón sobre la década de los '70 es que:

'La crisis que se produce la fotografía viene a aliviar otra crisis, ya localizada en el propio museo. Hacia mitad de los años setenta, la recesión económica había restringido las operaciones institucionales, y la fotografía se había convertido, como consecuencia de ello, en un valor fácil de adquirir y más manejable que la pintura'.²⁷³

273 Monleón, M. (1999). op. cit., p. 17

Se produce así un acercamiento del arte a través de la fotografía, a diferentes niveles de la sociedad, de forma más popular que la acaecida hasta el momento, que era destinada solo a un cierto nivel socioeconómico alto. La fusión de ambas categorías plásticas, tan heterogéneas entre ellas, dio paso al nacimiento de pintura – fotografía.

En esta incesante búsqueda de experiencias, materiales y novedades, los artistas continuarán experimentando y trabajando con la pintura - fotografía, como es el caso del artista Gerhard Richter, que ha conseguido la simbiosis perfecta entre ambas, *'la utilización de la fotografía le permite objetivar la observación, corrigiéndola'*.²⁷⁴ En su trabajo busca reflejar la veracidad que nos da la fotografía, junto a la expresividad que nos aporta la pintura. Carlos Delgado escribe así en un artículo acerca del artista y de su trabajo: *'En el caso del alemán Gerard Richter, el mestizaje surge del deseo, según sus propias palabras, 'de pintar como una cámara fotográfica', es decir, una búsqueda de lo 'técnico, liso y perfecto'*.²⁷⁵

Diversos artistas han conseguido que se produzca una evolución conjunta entre ambas técnicas, un ejemplo de ellos es Arnulf Rainier (Baden, Austria 1929). Su obra es muy interesante ya que en sus trabajos consigue aglutinar diferentes técnicas y movimientos desde finales de los años '60. Este artista logró transmitir la gestualidad de su cuerpo a través de la fotografía y la imagen que consigue viene a su vez reelaborada por el artista a través de la pintura, creando así un arte híbrido y muy personal en el cual sigue trabajando hoy en día.

Por otra parte encontramos a Helena Almeida (Lisboa, Portugal 1934). Esta artista plástica portuguesa se encuentra a caballo de diferentes técnicas, las cuales consigue materializar en su obra a través de la fotografía. Se trata de un trabajo conceptual y multidisciplinar, donde se fusionan performance, fotografía, pintura y dibujo (Fot. 86). Su obra es un ejemplo perfecto de alianza entre la imagen fotográfica y otras técnicas. A finales de los sesenta, Helena Almeida, con sus performance, encontró en la fotografía su lienzo en blanco donde conseguiría plasmar sus actions, utilizando la fotografía como soporte y su pintura como una consecución de su acción performativa.²⁷⁶

274 Buchloh, B. *op. cit.*, p. 18

275 Delgado, C. (2009). *¿Fotografía o pintura?. El modo híbrido*. [en línea]. Madrid: El arte para perplejos. Disponible en: <http://arteparaperplejos.blogspot.it/2009/12/fotografia-o-pintura-el-modo-hibrido.html>. (2016, 22 noviembre).



88. Ouka Leele
Autoretrato con agua.1978

Existe otra vertiente surgida a partir de los años '60 donde se une la fotografía y la escritura. Andreas Hapkemeyer (Osnabrück, Alemania 1955) y Peter Weirmair (Oberbayern, Alemania 1944) denominan a esta técnica 'Arte e parola'.²⁷⁷ El hecho de unir imágenes y palabras o textos en la misma obra

²⁷⁶ Johnson, S. (2016). *How Helena Almeida's body her Artwork*. [en línea]. Londres: Another Magazine. Disponible en: <http://www.anothermag.com/art-photography/8238/how-helena-almeidas-body-became-her-artwork> [2016, 27 octubre].

²⁷⁷ Hapkemeyer, A. y Weirmair, P. (1996). *Scritto su foto. La sintesi tra fotografia e parola nell'arte contemporanea*. Bolzano: Stemmler. p. 7

influencia la visión del espectador que las observa, a veces cambiando su forma de ver la fotografía. A continuación señalamos algunos personajes que utilizan esta técnica tan personal, como son: Peter Hutchinson (Faribault, U.K. 1930) con su obra *Working Drawing for 'Year'*, 1978, John Baldessari '*Blasted Allegories (Colorful Sentence): Yellow/Leigh'*, 1978, Robert Barry (New York, U.S.A., 1936) '*Jim with Green Frame and Black Words'*, 1992, o Hamish Fulton (Londres, U.K., 1946), '*Blackbird'* 1987.

Algunos artistas que han fusionado y experimentado con esta tipología de obra que aglutina la fotografía y la pintura y de los cuales algunos siguen trabajando activamente en ello, son: Javier Vanegas (Bogotá 1984), Paolo Gioli (Sarzano, Italia 1942), Helena Almeida, Ouka Leele (Madrid 1957) (Fot. 88), Arnulf Rainier, Linarejos Moreno (Madrid 1974), John Baldessari, Wallid Raad (Chbanieh, Líbano 1967), Alberto Schommer (Vitoria 1928 – 2015 San Sebastián), Bob Krieger (Alejandría, Egipto 1936), etc.

Hace algunos años, sectores del mundo del arte anunciaron la muerte de la pintura, ya que según estos, estaba yendo hacia caminos como el video-arte. El artista Joan Fontcuberta lanzó una frase, no carente de polémica, acerca de la técnica fotográfica, en la cual también vaticinaba el fallecimiento de la fotografía, donde dijo: '*La fotografía ha muerto; descanse en paz'*.²⁷⁸

Carlos Delgado en su artículo '*¿Fotografía o pintura?. El modo híbrido'* realiza una reflexión acerca de la afirmación realizada por el artista Joan Fontcuberta sobre la muerte de la fotografía y la fusión de ambas:

'Así pues, el resultado de lo híbrido sólo puede ser un malentendido o una paradoja irresoluble: la pintura y la fotografía actuales, para sobrevivir, deben alejarse de las categorías que las definen como tales'.²⁷⁹

Ejemplo de este arte híbrido surgido en el mundo del arte contemporáneo, son los artistas Gerhard Richter y Linarejos Moreno.

278 Delgado, C., op. cit., (2016, 22 noviembre)

279 *Ibidem*, (2016, 22 noviembre).



89. Gerhard Richter
14.2.98.1998

GERHARD RICHTER

Gerhard Richter, Dresde 1932, estudió en la *Kunstakademie de Düsseldorf*,²⁸⁰ fue uno de los primeros artistas en fusionar dos técnicas que hasta el momento eran impensables, como son la pintura y la fotografía.

Durante su dilatada carrera trabajó con diversos materiales, como podemos ver en su fructífera producción artística. Encontramos en sus trabajos desde la figuración a la abstracción con grisallas que toman como ejemplos fotografías, pasando a cuadros abstractos llenos de color, etc. Gerhard Richter, como ha confesado alguna vez, no persigue una intención artística, ni busca tener un estilo, podemos decir que su trabajo es el resultado de una continua experimentación.

‘Cuando pinto una foto -decía en 1972- puedo olvidar todos los criterios de referencia y, por decirlo así, pintar en contra de mi voluntad; algo que creo enriquecedor’. Gherard Richter.

280 Buchloh, B., *op. cit.*, p. 17

Observamos también que no solo ha utilizado el soporte fotográfico sobre el cual realizaba sus obras pictóricas, sino que a partir de los años '60,²⁸¹ los comenzó a fusionar o utilizar como base - soporte con otras técnicas artísticas; es a partir de aquí que nacen sus foto – pinturas.

Los retratos que tomaba, en sus inicios, gran parte de las veces eran simplemente 'escenas' de su vida cotidiana²⁸² o una autobiografía. Son imágenes que fotografía en sus viajes, en sus vacaciones, en espacios interiores familiares (Fot. 89), a su mujer amamantando a su hijo, de personas cercanas a su familia, etc., todas ellas de carácter intimista e incluso en algunos casos utiliza fotografías que no ha realizado él personalmente. Posteriormente utilizará fotografías que como el dice representan el presente, ciudades, escombros, paisajes, etc.²⁸³

La técnica que aplica en caso de la fusión de la fotografía y la pintura, resulta, al menos desde fuera, bastante sencilla. El artista en unos casos arrastra con una espátula la emulsión que hay sobre la imagen cuando ésta todavía está húmeda y en otros casos o bien fusiona pintura sobre la imagen o bien le lanza gotas de color.²⁸⁴

Como podemos observar, en algunos casos, con el borde de una espátula arrastra la pintura sobre la fotografía, y otras veces en cambio, deja resbalar la pintura sobre esta cuando la imagen está todavía húmeda, creando diferentes dibujos, etc. Independientemente de que la pintura llegue a cubrir prácticamente la imagen, nunca se pierde la visión de la parte principal.

Por otra parte es interesante pensar en la idea de la foto, que resulta fácilmente replicable, de esta forma pasará a ser un objeto único. Richter es un paradigma del cambio hacia la hibridación, que ha conseguido crear un firme diálogo entre la pintura y la fotografía.

'La fotografía es un factor objetivo que ha reforzado aún más el hecho de que hayamos olvidado en cierta manera de pintar y que ya no sepamos producir una determinada calidad artística'.²⁸⁵ Gerhard Richter

281 Buchloh, B., *op. cit.*, p. 34

282 *Ibidem*, p. 18

283 *Ibidem*, p. 35

284 Lafont, I. (2009). *Gerhard Richter, entre la pintura y la fotografía*. [en línea] Madrid: El País cultural. Disponible en: http://elpais.com/diario/2009/06/04/cultura/1244066402_850215.html (2017, 14 enero)

285 Buchloh, B., *op. cit.*, p. 36

Esta joven artista madrileña, 1974, es un claro ejemplo de la utilización de las nuevas técnicas híbridas que han ido surgiendo, técnicas que no señalan un límite, sino que se fusionan entre ellas para crear un todo, que conviven y dialogan.

Es difícil clasificarla dentro de una única tipología, ya que en su carrera profesional y artística se aprecia su continuo análisis y experimentación, lo que hace que se mueva hacia diversos sectores como la fotografía - pintura o las instalaciones fotográficas.

Sus trabajos no pertenecen a un único material o a una única técnica. Son ricos en experimentación y experiencia y en ellos se pueden encontrar desde impresiones fotográficas sobre lienzo, como pueda ser una arpillera imprimada en blanco, a impresiones sobre madera. Sobre estos soportes experimenta con óleos y otros materiales como cuerdas, papel, etc., hasta crear un todo que en ocasiones va acompañado de otros elementos que convertirán toda la obra en una instalación artística.

A la pregunta que le hicieron sobre qué materiales utilizaba en sus obras, responde así:

Hay varios recursos que utilizo en paralelo: el recurso al universo científico e industrial – a partir de él dibujo imaginarias trayectorias, realizo estratigrafías, construyo instalaciones que parecen útiles de demostración científica o piezas de relojería - yuxtapuesto a objetos y dibujos cargados de significado que hace que se cree una especie de maquinaria simbólica. La fotografía escenografiada o guiada heredera de los tableaux vivants del XIX que me ayuda a plasmar ese otro espacio interior.²⁸⁶

La característica principal de los trabajos de Linarejos Moreno es la índole pictórica que alcanzan por su carácter material, un dialogo entre los diferentes materiales, que en su base eran de carácter fotográfico.

Aunque joven, ha recibido numerosos premios del mundo de las bellas artes. El carácter ecléctico de sus obras hace que éstas se muevan entre la pintura, la fotografía y la escultura. Como ella ha mencionado en una entrevista²⁸⁷ para 'archivo de creadores de Madrid', su pasaje formativo ha influenciado su trabajo, desde las bellas artes, a la conservación de escultura, donde en cada uno de ellos ha aprendido y lo ha conseguido plasmar en sus obras.

²⁸⁶ Información extraída de: <http://archivodecreadores.es/artist/linarejos-moreno/116>

²⁸⁷ Información extraída de: <http://archivodecreadores.es/artist/linarejos-moreno/116>



2.11. OTROS TIPOS DE FOTOGRAFÍA

'Imágenes del instante'

Durante el siglo XX se asiste a un gran progreso en el sector fotográfico, y con ello a una rápida evolución dentro de los diferentes ámbitos de la fotografía, gracias a la riqueza expresiva que nos aporta la técnica.

Diversos son también los tipos de categorías híbridas que han ido surgiendo durante todos estos años, pero cabe destacar también algunas variantes de la fotografía sobre soporte tradicional, como son la fotografía de moda o el ensayo fotográfico.

La fotografía de moda hace su aparición en la publicidad de periódicos y revistas, lo cual llevará a su especialización y a la creación de un nuevo sector muy fructífero de las artes, que se encontraba solo en sus orígenes. Una tipología de fotografía que se funde entre la calidad técnica y las artes.

Dentro del ensayo fotográfico hallamos a los más ilustres fotógrafos, que se mueven entre el fotoperiodismo y el fotoreportaje. En esta tipología fotográfica encontraremos aquellos que nos han echo partícipes visualmente de la historia de la fotografía, recogiendo importantes momentos y acontecimientos, dejándonos maravillosas imágenes para la memoria colectiva, nos han acercado mundos lejanos, o nos han hecho sentir, soñar, reflexionar, llorar, etc. a través de este medio.



2.11.1 FOTOGRAFÍA DE MODA

'Las imágenes que mas influyen en nuestros deseos'

Con la evolución de los recursos fotográficos, la inserción de la fotografía en la prensa y la gran difusión de los medios audiovisuales, surge la necesidad de una tipología muy concreta de fotografía: una imagen que vaya encaminada hacia la publicidad y que cubra esa demanda surgida en el mercado.

Es digna de mención, como género sublime, la fotografía de moda, un tipo de retrato que usa un lenguaje creativo todo suyo, que no solo influencia el mundo del *prêt-à-porter*,²⁸⁸ sino también de la estética del día a día y que llega incluso hasta el cine.

Son fotografías que dominan no solo la imagen, sino también la dialéctica, la tipografía y la creatividad, que ponen al servicio del espectador y en las que brilla no solo la originalidad de la idea, sino también la *mise and scène* y la técnica del equipo fotográfico.

Come aparece en el libro 'Momentos Estelares. La fotografía del s. XX':

'El significado más destacado de la fotografía es el de medio publicitario. (...) La puesta del medio fotográfico al servicio de la publicidad generó nuevos campos de ocupación para los diseñadores gráficos y los fotógrafos'.²⁸⁹

En este contexto se crea toda una tipología de imágenes en torno a la publicidad y en concreto a la moda, con retratos muy elaborados, fotografías

288 Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C. y Honnef, H., *op. cit.*, p. 655

289 Rubio. O. y Koetzle, H. M., *op. cit.*, p. 75.



92. Irving Penn
Man Lighting Girl's Cigarette. 1949

que condicionan, imágenes que pueden llegar a influenciar en la toma de decisiones.

Las nuevas revistas de moda comienzan a desarrollarse en París, a finales del XIX, con la revista *Des Dammes Et Des Modes*, en 1867, donde se combinan reportajes de la sociedad de la época con las últimas tendencias en moda y las marcas más importantes dentro de ella, aunque ésta no contiene imágenes fotográficas, sino dibujos.

Otra revista de moda que saltó a los kioscos por primera vez a finales del s. XIX es la mítica *Harper's Bazaar*, que apareció en 1867, posteriormente llegaron otras como *Vogue*, en 1892, *Vanity Fair*, en 1913,²⁹⁰ *Marie Claire*, en 1937,²⁹¹ *Glamour*, en 1939 o *Elle*, en 1945, revistas todas ellas que todavía hoy en día encontramos.

²⁹⁰ *Vanity Fair* empezó a publicar su revista en 1913 hasta 1935, cuando dejó de editar sus números, hasta 1983, año en el cual reapareció.

²⁹¹ La revista *Mari Claire*, nació en Francia en 1937, detuvo su distribución en 1942 debido a la 2 guerra Mundial, comenzando a redistribuirse en 1954.



93. Guy Bourdin
Campaña de Charles Jourdan. 1979

Se realizaron campañas fotográficas para las nuevas revistas surgidas al mercado y poco a poco, esta nueva modalidad de fotografía se expandió hacia las campañas publicitarias de firmas más comerciales, creando así un nuevo tipo de fotografía.

Esta tipología de imágenes más artísticas se usa dentro de un ámbito de la moda muy selecto como es el del denominado *prêt-à-porter*, aunque actualmente podemos ver que se ha diversificado a otros ambientes. Son imágenes que tienen una visión más artística en la que se puede vislumbrar la personalidad del fotógrafo que las realiza.

Las composiciones y escenografías fotográficas que encontramos en el mundo de la moda se nutren y se ven influenciadas en muchos casos por las diferentes vanguardias artísticas del momento. A lo largo de la historia de la fotografía de moda se ha podido ver la influencia de movimientos como pueden ser el pictorialismo,²⁹² el realismo, el surrealismo, el futurismo, el dadaísmo, el pop art, etc.

Quizás el hecho de que la fotografía esté considerada uno de los medios más fiables dentro de los medios de comunicación, hace que cada vez más, sobre todo a partir de los años '50, en los que hay una búsqueda exacerbada de imágenes y de cambio, se aprecie cómo las imágenes impresas van adqui-

292 Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C. y Honnef, H., op. cit., p. 648

riendo mayor peso y relevancia dentro del mundo publicitario y de la comunicación, apareciendo en reportajes fotográficos, publicitarios, documentales o monográficos.

Con estas imágenes se pretende influir en la decisión del espectador, crear o despertar el deseo y la necesidad de poseer aquello que aparece en la fotografía que se está observando.²⁹³ Es aquí donde se puede ver la maestría del trabajo del fotógrafo, que a través de una escenografía, una iluminación, unos protagonistas y su gran trabajo de pesquisa consigue obtener la expresividad y la creatividad a través de estas fotografías, que posteriormente veremos impresas en revistas, banners publicitarios, posters, etc.

En la fotografía de moda se puede apreciar también cómo cambia la simbología y los estereotipos en cuanto a la tipología de personajes retratados en una sociedad que siempre necesita referentes y busca mitos que imitar.

Fueron diversos los fotógrafos, muchos de ellos todavía en activo, los que nos hicieron ver aquello que dictaba la moda y lo expresaron de la forma más interesante imaginable.

Algunos de los fotógrafos que han participado en la fotografía de moda son Henry Cartier-Bresson, Helmut Newton, Guy Bourdin (París, Francia 1928 – 1991) (Fot.93), Ugo Mulas (Pozzolengo, Italia, 1928 – 1973 Milán, Italia), Irwin Penn (Plainfield, EE.UU 1917 – 2009 New York, EEE.UU) (Fot. 92), Paul Horst (Weissenfels, Alemania 1906 – 1999 Palm Beach Gardens, EE.UU), Richard Avedon, Sarah Moon (Vichy, Francia 1941), Franco Fontana (Módena, Italia 1933) e incluso Man Ray hizo su aportación.

Muchas veces son las exigencias de las firmas de moda, a través de sus imágenes, las que imponen indirectamente ciertos cánones en la sociedad, condicionando la tipología del 'cuerpo' y del estilo de vida. Ejemplo de estas imágenes son los años '50, abundantes e ingenuos, los '60 desenfadados, los '70 alternativos, los '80 transgresores y rompedores, etc.

A Paul Albert Horst o también como él pasará a llamarse, Horst P. Horst (Weissenfels, Alemania 1906 – 1999 Palm Beach Gardens, USA), se le considera el pionero de la base de la fotografía actual de moda, de hecho, sus imágenes siguen siendo hoy motivo de inspiración para muchos fotógrafos.

293 Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C. y Honnef, H. *op. cit.*, p. 650



94. Mario Testino

Cusco Always in Fashion, en Lima para Vogue U.S. 2012

Destacan en sus imágenes los cuerpos femeninos, donde se insinúan curvas y musculaturas, en donde muchas veces la modelo aparece colocada en posturas forzadas y a la vez estéticas, donde se ensalza la belleza y la feminidad de la modelo, en diversos encuadres. Una de sus imágenes más icónicas es *'The Mainbocher Corset'*.

Quizás la época artística en la que vivió, influyó considerablemente sus imágenes, ya que en el surrealismo no hay escenas casuales, sino meditadas y estudiadas, por ello en sus retratos se aprecia una estudiada escenografía, iluminación, etc. Horst realizó retratos de personajes famosos del momento como Bette Davis, Cole Porter, Marlene Dietrich, Harry S. Truman o Coco Chanel, de quien sería su fotógrafo oficial durante treinta años.

Actualmente, sellos de moda tan prestigiosos como Loewe, Dolce & Gabbana, Dior, Diane Weestwood, Moschino, Versace, Prada, Oscar de la Renta, Lanvin o Marc Jacobs, entre otras muchas, elaboran cada año sus campañas publicitarias llegando a crear verdaderas escenografías en las que encontramos provocación, seducción, belleza, fealdad, sensualidad, vulgaridad, sobriedad, erotismo, etc. dependiendo de la idea del diseñador y la interpretación del fotógrafo, consiguiendo transformarlas en imágenes grandilocuentes.

En esta categoría podemos ver magníficos y muy interesantes trabajos en los que los fotógrafos buscan la innovación y la exclusividad, fotografías a color

o b/n en imágenes llenas de misterio, algunas veces creando una realidad ficticia, detrás de las que hay toda una escenografía y preparación como si se tratase de una obra de arte.

Otros fotógrafos más recientes que trabajan actualmente en el mundo de la imagen y en el mundo de la moda son: Juergen Teller (Erlanger, Alemania 1964), Corinne Day (Londres, UK 1962 – 2010 Denham, UK), Mario Testino, (Lima, Perú 1954) (Fot. 94), Diane Arbus (New York, EE.UU 1923 – 1971 Greenwich, EE.UU), Annie Leibovitz (Waterbury, EE.UU 1949), Oliviero Toscani (Milán, Italia 1942), Manuel Ferrater, David LaChapelle (Simsbury, EE.UU 1963), estos son algunos de los más reconocidos.

Desde que apareciesen las primeras fotografías de moda, a modo de tarjetas de visita, en posiciones similares a aquellas de los cuadros pictóricos, a finales de 1800, las imágenes han experimentado una gran evolución y el perfeccionamiento del género fotográfico donde el arte ha conseguido, poco a poco, colocar a la fotografía como un punto de referencia.

Las imágenes tienen múltiples lenguajes y capacidad descriptiva, cada vez más vemos cómo aumenta el número de exposiciones fotográficas que se realizan, sobre todo muestras monográficas del trabajo realizado por estos grandes fotógrafos, saliendo así de los espacios para los que se ha reservado normalmente y dejando de realizar su función publicitaria, para ser admiradas en museos y galerías.

Dos fotógrafos de moda, distantes en cuanto al tiempo en que han desarrollado sus trabajos, pero igualmente prolíficos y con obras realmente interesantes desde el punto de vista estético y artístico son Richard Avedon y David LaChapelle.

Desde muy pequeño estuvo interesado en la fotografía, New York, U.S.A., 1923 - 2004 San Antonio, de hecho siendo todavía un niño - adolescente, se inscribió en YMHA Camera Club. Su primera cámara fotográfica fue la mítica Kodak Box Brownie.²⁹⁴ Durante la segunda guerra mundial trabajó como segundo ayudante de fotógrafo²⁹⁵ y una vez finalizado este periodo se convirtió en fotógrafo profesional.

En los años '40 la revista Harper's Bazaar lanza a Richard Avedon de la mano de Alexey Brodovitch.²⁹⁶ Para esta revista realizó reportajes fotográficos y portadas con personajes notorios como Coco Chanel, Marilyn Monroe, Sophia Loren, Diana Vreeland, Steeve McQueen o Elizabeth Taylor, entre otros.

Colaboró también para la revista Vogue, donde en marzo de 1966 obtuvo la cubierta de la revista protagonizada por la artista Barbara Streisand y también con la revista Life, para la que realizó en 1958 un reportaje sobre Marilyn Monroe.

Sus fotografías se caracterizan por ser elegantes y refinadas, dentro de un contexto que necesita de modernidad. En algunos casos vienen realizadas en exteriores, se aprecia en ellas un carácter cinematográfico, en cuanto a la situación con el fondo, donde los personajes no tienen esa mirada directa hacia el espectador y donde parece que los modelos son personajes libres a la hora de representar la escenografía.

Trabajó en campañas publicitarias para Revlon, Calvin Klein, Chanel o Dior, entre otros, llegando a glorificar la fotografía de moda y llevarla a un status artístico, quitándole la etiqueta de fotografía de moda y dándole el de fotografía artística. Sus retratos pasan a ser escenarios dinámicos, dentro de una composición narrativa e incluso cinematográfica.

La primera exposición que realizó Richard Avedon fue en la *Smithsonian Institution* en 1962, posteriormente llegaron otras, como su primera exposición de retratos en la Marlborought Gallery de New York²⁹⁷ en 1975.

294 Kodak Brownie de la casa fotográfica Eastman Kodak, se convirtió en la primera cámara fotográfica que se comercializaba de uso doméstico, las primeras salieron a la venta en febrero de 1900. Se trataba de una cámara muy sencilla de utilizar y básica, al contrario de sus predecesoras. Con esta cámara se dio comienzo a la fotografía instantánea contemporánea.

295 Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C. y Honnef, H., op. cit.p. 652

296 Livingston, J. y Gopnik, A. (1994). *Evidence 1944 -1994 Richard Avedon. A cura di Mary Shanahan*. Milano: Leonardo Editrice. p. 12

297 *Ibidem*, p. 35



95. Richard Avedon
Dovima con elefantes. 1955

Avedon, quizás poco ortodoxo con respecto a otros fotógrafos coetáneos, se permitió romper con la estética de la época realizando fotografías de gran formato sin marco, que llegaban a alcanzar incluso los dos metros, siempre con un carácter minimalista, uniendo más si cabe la fotografía de moda a la fotografía artística.

Como hemos visto, Avedon no se limitaba a realizar fotografías de moda, ejemplo de ello es un proyecto muy interesante que realizó para el *Amon Carter Museum a Forth Worth*,²⁹⁸ de Texas. Junto con la investigadora Laura Wilson, realizó desde 1979 a 1985, 752 fotografías de personas que vivían en los 17 estados de los Estados del Sur de Estados Unidos.

En estas imágenes podemos ver una clara estética que se repite en cada una de las fotografías: blanco y negro, fotografía frontal, con la cara que nos expresa realidad y una mirada intensa que mira siempre al espectador, todas ellas sobre un fondo blanco, que resalta todavía más el contraste entre blancos y negros.

La primera fotografía que realizó sobre fondo blanco es de noviembre de 1946 y aún hoy mantiene un estilo actual y contemporáneo. Sobre el uso del fondo blanco dice:

'Ho usato lo sfondo bianco da principio. Ho usato il grigio solo quando il romanticismo Victoriano entrò in conflitto con il tema: Andy Warhol che mostra le sue cicatrici, le vittime vietnamite delle bombe di Napalm'.²⁹⁹

A parte de estos notorios trabajos, cabe destacar que realizó otros interesantes proyectos dentro de su larga y fructífera trayectoria, como sus fotografías durante el conflicto bélico de Vietnam en 1971, portadas de álbum para los Beatles o Simon & Garfunkel en 1967; también trabajó junto a Diane Arbus en *'Alice in Wonderland, The forming of a company and the making of a play'* en los años '70; realizó una interesante serie de fotografías sobre la noche de la muerte J.F.K. en 1963, así como una serie en *'Theatre Arts'* en 1949 con las fotografías de los actores.

298 Livingston, J. y Gopnik, A., *op. cit.*, p. 163

299 *Ibidem*, p. 59

T.A.: *'He usado el fondo blanco desde los inicios. He usado el gris solo cuando el romanticismo Victoriano entró en conflicto con el tema: Andy Warhol que muestra sus cicatrices, las víctimas vietnamitas de las bombas de Napalm'.*



96. David LaCapelle
S.T.

DAVID LaCHAPELLE

Su afición por el mundo de la fotografía comenzó desde que era muy niño, realizando un retrato a su madre, Helga LaChapelle, cuando contaba con tan solo 6 años. Se dice que desde ese momento quedó encandilado con la fotografía. David LaChapelle, Harford – U.S.A. 1963, estudió en la North Carolina School of Arts y en la School of Visual Arts en Nueva York.

Se trata de uno de los fotógrafos más influyentes y más de moda del momento. Su carrera empieza en los años '80 cuando comienza a mostrar sus libros de arte en las galerías de New York. Sus trabajos cayeron entre las manos del artista Andy Warhol, quien impulsó su carrera y el cual le propició una entrevista en una revista.

Es uno de los artistas más influyentes en el panorama actual y sus obras se exhiben en museos y galerías como: National Portrait in Whashington D.C, Los Angeles County Museum of Art, the Kestner-Gesellschaft in Hanofer, Luc-ca Center of Contemporary Art Museum in Italy, Museum of Contemporary Candian Art in Toronto, entre otros.³⁰⁰

300 Información extraída de: www.lachapellestudio.com (2016, mayo 17)

La fotografía de moda que realiza David LaChapelle se mueve entre lo osado y lo fantástico; muchas veces nos enseña sus mundos surrealistas, que llenan las páginas de las revistas de moda más importantes, como Vogue Italia, Vanity Fair , o la revista de música Rolling Stones,³⁰¹ con un estilo muy peculiar y que resulta fácilmente reconocible.

En algunos casos, sus imágenes llegan a ser barrocas, llenas de detalles, pero sin duda alguna se trata de una obra minuciosa, donde se aprecia una gran labor creativa preparatoria, sobre todo a nivel escenográfico, que se encuentra entre lo satírico e incluso, en ciertos casos, lo grotesco. Algunos diseñadores de moda lo rechazan, ya que consideran que da demasiado protagonismo a la escenografía.

Sus trabajos no se restringen solo al mundo de la moda, sino que se extienden dentro de la publicidad y llegan hasta el cine y en ningún campo por donde se mueve pierde su personalidad y su forma de ver y representar sus imágenes desenfadadas, llenas de humor y colorismo.

En sus fotografías intervienen personajes reconocidos del mundo del cine, arte o música; algunos de los retratos más destacados que ha realizado son: Andy Warhol, Jeff Koons, Muhammad Ali, Leonardo Di Caprio, Elizabeth Taylor, Tupac Shakur, Madonna, Uma Thurman, Lance Armstrong o Kate Perry, entre otros.³⁰²

Con su estilo particular, personal e único, consigue crear un importante impacto visual en el espectador; sus fotografías aparentemente glamurosas y surrealistas, que critican duramente la sociedad, son invitaciones a reconsiderar nuestra forma de actuar, con las contradicciones, abusos y excesos que nos hacen ser más débiles.

301 Información extraída de: www.lachapellestudio.com (2016, mayo 17)

302 *Ibidem*, (2016, mayo 17)



2.11. 2. ENSAYO FOTOGRÁFICO

'El instante capturado'

Diversas son las formas nominativas que se van descubriendo en los diferentes libros para este género, como pueden ser: ensayo fotográfico,³⁰³ documento social, fotoperiodismo, periodismo fotográfico, etc. En el libro *Momentos estelares*, O. Rubio y H.M. Koetzle dan la calificación que englobaría las diversas formas que podemos encontrar para denominar el ensayo fotográfico, en una única:

*'Este termino designa, tanto en los Estados Unidos como en Europa, un tipo de fotografía, el foto – ensayo, que en el ámbito del fotoperiodismo intenta, combinando texto e imágenes. Ser el equivalente complejo de un ensayo literario'.*³⁰⁴

El fotoperiodismo vive una gran expansión sobre todo durante la primera guerra mundial, así como un aumento de su popularidad entre la gente, ya que ha estado considerado siempre uno de los documentos más fiables y verídicos, gozando de gran popularidad entre las masas durante mucho tiempo; las personas exigían cada vez más información visual y honesta a través de la prensa ilustrada.

Un buen ejemplo de este tipo de fotografía son los trabajos que aparecieron en 1929 en Estados Unidos después del 'Crack'. Durante esta época sufren la que es conocida como 'La gran depresión', que se dilató durante los años '30. En este periodo germinaron proyectos de fotografía muy interesantes en los

303 Rubio, O., y Koetzle, H. M., *op. cit.*, p. 36

304 *Ibidem*, p. 36

que se quería mostrar lo que allí estaba sucediendo y recoger una memoria gráfica de esos momentos en EE.UU. Estos trabajos quedarían como documento social dejando su huella en la memoria visual de todo el mundo.

La 'Farm Security Administration' (FSA) o 'Administración para la Seguridad Agraria', es un proyecto creado por Franklin D. Roosevelt³⁰⁵ en el que los fotógrafos debían recoger imágenes de la situación que sufrían los agricultores en el campo, pero sobre todo las dificultades que pasaban las personas en los ambientes rurales. Aunque fue considerado como una especie de campaña propagandística, con ello se pretendía informar a la gente que vivía en las grandes ciudades, intentando, a través de las imágenes, remover conciencias y recoger fondos para este periodo de extrema pobreza, al igual que serviría para hacer ver el antes y el después de una situación económica que debería llevar a la reelección política del presidente.

Con Roy Stryker (Great Bend, U.S.A. 1893 – 1975 Grand Junction, U.S.A.) como responsable de la coordinación de las fotografías, se trazó una minuciosa serie de rutas y temáticas que debían seguir los fotógrafos. De este proyecto se realizaron unas 170.000 imágenes que todavía hoy día, siguen estando custodiadas en la Biblioteca del Congreso de Washinton desde 1944.³⁰⁶

La fotógrafa Dorothea Lange (Hoboken, U.S.A. 1895 – 1965 San Francisco, U.S.A.) participó en este proyecto, capturando en 1936 una de las fotografías más conocidas y memorables de su carrera, el retrato 'Migrant Mother' o 'Madre emigrante' (Florence Owens Thomson)³⁰⁷. Sus imágenes son principalmente retratos del sufrimiento causado por la crisis, Stephan define de una forma muy sugestiva su trabajo:

'La fotógrafa siempre adujo la importancia que tenía para ella la dignidad humana y creía firmemente que los aparceros mantenían su orgullo, resolución y coraje a pesar de los golpes del destino'.³⁰⁸

Otros importantes fotógrafos que participaron en este proyecto fueron: Walker Evans (Saint Louis, U.S.A. 1903 – 1975 New Haven, U.S.A.) (Fot. 98), uno de los fotógrafos con mayores aptitudes y una técnica minuciosa, que retrató el sur de los Estados Unidos³⁰⁹ lleno de duros contrastes; del trabajo

305 Menduni, E. (2008). *La fotografía. Dalla camera oscura al digitale*. Bologna: Il Mulino. p. 93

306 Rubio, O., y Koetzle, H. M., *op. cit.*, p. 32

307 Menduni, E., *op. cit.*, p. 94

308 Stephan, P. (2008). *50 Photographers you should know*. New York: Prestel. 81 – 172.

309 Ruhrberg, K., Schneckeburger, M., Fricke, C. y Honnef, H., *op. cit.*, p. 641



98. Walker Evans
Familia cubana indigente. 1933

de Evans se han inspirado importantes artistas como Diane Arbus (New York, U.S.A. 1923 – 1971 Greenwich Village, U.S.A.) (Fot. 96) o Robert Frank (Zurich, Suiza 1924) entre otros.

Igualmente importante fue el fotógrafo Gordon Parks (Fort Scott, U.S.A. 1912 – 2006 New York, U.S.A.) notable y único fotógrafo afroamericano que realizó imágenes de altísima calidad³¹⁰ a nivel social y técnico de la gente de color y de lo que sucedía en aquel momento. A pesar de su calidad como fotógrafo, sus imágenes no llegaron a trascender tanto en una sociedad todavía clasista y racista.

También participaron en este proyecto otros fotógrafos de la talla de Russell Lee (Ottawa, U.S.A. 1903 – 1986 Austin, U.S.A.), Carl Mydans (Medford, U.S.A. 1907 – 2004 Larchmont, U.S.A.), Marion Post Wolcott (Montclair, USA 1910 – 1990 Santa Barbara, USA), John Vachon (Saint Paul, USA 1914 – 1975 New York, USA), Jack Delano (Kiev, Ucrania 1914 – 1997 Puerto Rico) o Arthur Rothstein (New York, U.S.A. 1915 – 1985 New Rochelle, U.S.A.).³¹¹

Mormorio recoge en su libro *'Meditazione e fotografia'* un interesante comentario personal que realizó Henry Cartier Bresson en relación a su punto de vista como fotoperiodista.

'Andavo in giro tutto il giorno, i nervi tesi, cercando per le strade di prendere delle foto dal vivo come flagranti delitti. Soprattutto ero ansioso di captare con

310 Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C. y Honnef, H., op. cit., p.666

311 *ibidem*, p.641

una sola immagine l'essenziale della scena che mi si presentava.³¹²

Su fotografía dio paso a la fotografía documental, imágenes donde se ve una historia, en las cuales se comunica un mensaje, donde se persigue una estética, en una serie de retratos e imágenes de altísima calidad.

Un ejemplo de estos trabajos es el fotoperiodismo realizado en España durante la guerra civil,³¹³ que dio importantes e inmortales imágenes que pasarán a la memoria del imaginario colectivo por mucho tiempo, como por ejemplo las imágenes de Robert Capa, siendo la más representativa de ellas la fotografía del miliciano abatido en el Cerro cordobés de Muriano, el 5 de septiembre de 1936.

En 1937 la revista Life dedicó un reportaje a lo que aquí estaba sucediendo en el que aparecía la foto de Robert Capa con el siguiente párrafo:

'Muerte en España. La guerra civil se ha cobrado medio millón de víctimas en un año. El soldado de Cerro Muriano era uno más, una anécdota convertida en categoría, un símbolo'.³¹⁴

De este periodo encontramos en España al reportero fotográfico Luis Ramón Marín (Madrid 1908 -1940) (Fot. 99), a Díaz Casariego (Madrid 1897 -1967) o a Alonso Sánchez Portela (Madrid 1902 -1990), entre otros, que nos contarán a través de sus imágenes lo que aquí estaba pasando.

Cabe señalar que, dentro del mundo del fotoperiodismo, cubrir estas noticias fue posible sobre todo gracias a las mejoras técnicas surgidas en cuanto a la manejabilidad y al uso de las cámaras.

Las fotografías que nos presentan los periodistas no solo nos permiten estar al día de lo que sucede en nuestra ciudad o en la otra parte del mundo, sino que también nos han permitido viajar a través de las imágenes, por paisajes remotos como es el caso de las estampas que nos ofrecen reporteros como Sebastião Salgado (Aimorés, Brasil 1944).

Encontramos grandes fotógrafos, muy respetados y considerados iconos del

312 Mormorio, D., *op. cit.*, p. 79

T.A.: *'Iba todo el día por ahí, en tensión, buscando por las calles la manera de tomar fotos del vivo como flagrantes delitos. Sobretudo estaba ansioso por captar con una sola imagen, lo esencial de la escena que se me presentaba'*.

313 Rubio, O., y Koetzle, H. M., *op. cit.*, p. 64

314 Villena, M. A. (2008). *'La sombra del iceberg'* sostiene que el soldado muerto no es Federico Borrell. [en línea]. Madrid: diario El cultural. El País. Disponible en: www.elpais.com/diario/2008/12/16/cultura/1229382004_850215.html. [2016, 19 octubre].



99. Luis Ramón Marín
Carmen Peche.

fotoperiodismo, algunos de los cuales pertenecieron a la agencia Magnum, que nos dejaron imágenes que reflejan momentos estelares de la historia como: Robert Capa con el desembarco de Normandía o la Guerra Civil Española; Elliott Erwitt (Paris, Francia 1928), quien, siempre en continua búsqueda del momento decisivo nos retrató la sociedad americana del momento desde un punto de vista profesional e irónico; René Burri (Zurich, Suiza 1933 – 2014), el que fue presidente de la agencia Magnum en 1982, realizó magníficos trabajos en Israel, Vietnam o Beirut, también quedarán en la memoria sus retratos de Picasso, Mario Giacometti, Che Guevara, Le Corbusier, Ingrid Berman, Úrsula Andress o Fidel Castro; Steve McCurry (Darby, Pensilvania 1950), que nos acercó las guerras de Irán, Beirut, Camboya o Afganistán, dándonos una de las imágenes más icónicas que conocemos, la de la niña afgana, entre

otros muchos, aunque éstos son solo algunos de los muchos componentes que han formado y forman parte de la agencia Magnum.³¹⁵

El perspicaz Elliott Erwitt define así las imágenes que se realizan:

'Se trata de reaccionar a lo que se ve, esperar sin una idea preconcebida. Se pueden encontrar las imágenes en cualquier lugar. Es simplemente una cuestión de darse cuenta de las cosas y la organización de éstas. Sólo hay que preocuparse por lo que está a tu alrededor y preocuparse por la humanidad y la comedia humana'.³¹⁶

Actualmente la agencia Magnum sigue vigente y en ella encontramos fotógrafos como: Abbas Attar, Martin Parr (Epson, U.K. 1952), Josef Koudelka, Paolo Pellegrin (Roma, Italia 1964) o Cristina García Rodero (Puertollano 1949) que es la primera y única integrante femenina española, hasta el momento, de la prestigiosa agencia fotográfica americana.

La agencia Magnum nació en EE.UU. en 1947³¹⁷ como una cooperativa después de la segunda guerra mundial. Hacía de mediadora entre fotógrafos y medios de comunicación, sus integrantes tenían completa independencia en cuanto a los temas a comunicar y se reservaban los derechos de autor y propiedad de los propios negativos.

El nombre vino dado por la botella de Champagne³¹⁸ con la que celebraron la inauguración de la agencia. Los fundadores de Magnum fueron Henry Cartier-Bresson, George Rodger (Hale, U.K 1908 – 1995 Ashford, U.K.), David 'Chim' Seymour (Varsovia, Polonia 1911 – 1956 El Qantara, Egipto), William 'Bill' Vandivert (Illinois, USA 1912 – 1989), Robert Capa³¹⁹ y aunque no tanto nombradas María Eisner (Milan, Italia 1909 – 1991 New York, U.S.A.) y Rita Vandivert, esposa de Bill Vandivert y primera presidenta; tanto ella como su marido dejaron la agencia un año después.

Alrededor de esta tipología de imagen surgen una serie de premios en el mundo de la fotografía que incentivan y prestigian a los fotógrafos, como son los premios Pulitzer, que desde 1950 premian a los mejores *Photoreporters*.

315 Información extraída de: <https://www.magnumphotos.com/photographers/> (2016, mayo 17)

316 Información extraída de: https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL53Z1OG (2016, mayo 17)

317 Whelan, R. (2001). *Robert Capa. La collezione completa*. London: Phaidon p. 11

318 Menduni, E., *op. cit.*, p. 100

319 Información extraída de: www.magnumphotos.com. (2016, mayo 17)



100. Nick Út
Napalm girl. 1972



101. Jeff Widener
The unknown rebel. 1989

La imagen vencedora de una de las categorías del premio Pulitzer en 1972³²⁰, fue la del fotógrafo Huynh Cong Út, de la agencia Associated Press, conocido profesionalmente como Nick Út (Long Ang, Vietnam 1951). La fotografía merecedora del premio (Fot. 100), dio la vuelta al mundo, haciéndonos ver la crueldad de la guerra y cómo repercute, no solo en los soldados, sino también en los más débiles de la sociedad, en este caso los niños. En ella vemos un grupo de niños que huyen y algunos soldados detrás, lo que nos hace entender que es una guerra; no saben bien hacia dónde van, ya que la única persona que espera es el fotógrafo; en sus caras se ve reflejado el terror y el pánico, creando una enorme angustia al espectador que la observa.

Otra imagen que quedó en la mente de muchas personas y que todavía sigue siendo impactante es la que es conocida como *'The unknown revel'*; (Fot. 101) en ella se recoge el acontecimiento ocurrido en una de las calles de la Plaza de Tian'anmen en 1989, donde un viandante armado con unas bolsas de la compra, consigue parar un grupo de tanques armados que circulan a través de la plaza principal de la ciudad durante una revuelta en contra del sistema, en una acción pacifista contra el abuso del poder. Esta curiosa imagen fue captada por tres fotógrafos simultáneamente: Jeff Widener (Long Beach, U.S.A. 1956), Charlie Cole (Texas, U.S.A. 1955) y Stuart Franklin (Londres, U.K. 1956).

A partir de los años '70 los fotógrafos buscan crear una distinción entre lo que ellos denominaron fotoperiodismo y el fotorreportaje. Para ellos se trata de dos tipos diferentes de trabajo, en el fotoperiodismo se retratan los acontecimientos que están sucediendo en ese momento, son imágenes que plasman la noticia, en cambio, en el reportaje fotográfico se efectúa un trabajo de campo mucho más reflexivo y profundo.

Otra figura muy representativa del mundo del periodismo es el *'paparazzo'*. Surge en los años '50³²¹ en Italia y se trata de un *photoreporter* que sale a la captura del instante. Realiza fotografías de personajes famosos que son pillados *in franganti* en situaciones comprometidas; estas imágenes luego son publicadas en revistas y periódicos al filo de la privacidad, dando así la posibilidad del derecho a la crónica social.

El nombre Paparazzi deriva de la película de Federico Fellini *'La Dolce Vita'*,

320 Menduni, E., *op. cit.*, p. 105

321 Menduni, E., *op. cit.*, p. 103

que se inspira en la vida del fotógrafo romano Tazio Secchiaroli (Roma, Italia 1925 – 1998),³²² el que fue fotógrafo personal de Sofía Loren durante 20 años. El nombre *paparazzo* es el apelativo que le da Fellini a este periodista, que se correspondería a la figura de Secchiaroli y que se ha difundido a nivel mundial.

Por otra lado, es cierto que hubo un decaimiento de la prensa escrita en el momento en que surge en el mercado la televisión, ya que la imagen nos llega a través de este novedoso medio técnico y nos bombardea a través de imágenes en movimiento y para muchos resulta más atractiva la idea de poder ver las noticias de actualidad desde el salón de sus casas.

Actualmente nos enfrentamos a otra era con la llegada de los medios informáticos y de la información sin límites, como es el caso de internet. La velocidad con que ésta ha evolucionado y sigue evolucionando ha provocado que, importantes revistas³²³ que han hecho historia dentro del mundo de la imagen en soporte papel como *Look*, nacida 1971,³²⁴ o *Life*, en 1972,³²⁵ hayan tenido que cerrar recientemente sus puertas³²⁶ para dar paso al soporte digital.

Igualmente, la imagen sigue siendo el reflejo del instante y la memoria del que la observa y la recuerda. Ejemplo de ello es que tiempo después del desastre de la caída de las torres gemelas, las imágenes de lo acontecido nos siguen estremeciendo.

El único fotógrafo que estuvo autorizado a realizar las fotografías de tan devastador acontecimiento, ocurrido el 11 de septiembre del 2001, en la denominada Zona Zero, fue Joel Meyrowitz (New York, U.S.A. 1938),³²⁷ llegando a realizar unas 8.000 fotografías. Para ello le hicieron falta nueve meses, durante los cuales recogió la evolución de esta zona y de los trabajos allí realizados. Este fotógrafo neoyorkino está especializado en realizar retratos a color, pero sobre todo, fotografías de espacios urbanos, autodenominándose '*street photographer*', de espacios públicos y calles, con su cámara 8 x 10, con la cual consigue obtener más detalle.

322 Marra, C., *op. cit.*, p.133.

323 Rubio, O., y Koetzle, H. M., *op. cit.*, p. 36-37

324 Bajac, Q., *op. cit.*, p. 35

325 *Ibidem*, p. 35

326 *Ibidem*, p. 35

327 Información extraída de: www.joelmeyrowitz.com (2016, 12 junio)



102 - 103. Robert Capa
Desembarco de Normandía. 1944 y Bilbao mayo 1937



Endrè Enrö Friedman, de origen húngaro, nació en 1913 en Hungría, Budapest y creció en Budapest, hasta que se tuvo que mudar por razones políticas a Alemania, donde comenzó su carrera fotográfica. Con la llegada de Hitler se trasladó en 1933³²⁸ a Austria y posteriormente a Francia, donde cambió su nombre por el de Andrei.

En el 1934 durante su periodo en Francia conoció a Gerda Pohorylle³²⁹ (Stuttgart, Alemania 1910 – 1937 El Escorial). Ambos trabajaron de forma conjunta, pero su trabajo no obtuvo el éxito suficiente, hasta el momento en el que decidieron cambiar sus nombres por los de Robert Capa y Gerda Taro. De igual forma, su hermano cambiaría su nombre por el de Cornell Capa.

Es uno de los fotoperiodistas más importantes de la historia de la fotografía. Dicen que en su legado llegó a dejar más de 70.000 negativos, sobre todo de los periodos y conflictos bélicos, como corresponsal de guerra y comprometido periodista, dejando un testimonio de inigualable y cruel belleza. El histórico del arte dice así de las obras de Capa:

'Robert Capa si è sempre considerato un fotoreporter, non un artista. Però aveva lo spirito di un vero artista, perché faceva il suo lavoro con grande intelligenza, passione, abilità, sensibilità, spirito e grazia'.³³⁰

Sus imágenes son testigo icónico de los acontecimientos ocurridos en el s. XX y testimonian algunos de los eventos históricos más importantes ocurridos en este tiempo, nos hacen ver la crueldad de la situación y del ser humano, pero lo mejor de todo es que en ellas no se encuentra el morbo en la imagen, como en las fotografías actuales, a las cuales desgraciadamente nos estamos habituando, sino que se encuentra la historia contada de la mano de un narrador. Henry Cartier Bresson define así el trabajo de Robert Capa:

'Per me, Capa indossava l'abito di luce di un grande torero, ma non uccideva; da bravo giocatore, combatteva generosamente per se stesso e per gli altri in un turbine. La sorte ha voluto che fosse colpito all'apice della sua gloria'.³³¹

328 Whelan, R. op. cit., p. 5

329 Ibidem, p. 6

330 Ibidem, p. 14

T.A.: *'Robert Capa ha sido considerado siempre un fotoperiodista, no un artista. Pero tenía el espíritu de un verdadero artista, porque hacía su trabajo con gran inteligencia, pasión y habilidad, sensibilidad, espíritu y gracia'*

331 Minuz, M. (2013). *Robert Capa. La realtà di Fronte*. Milano: Silvana Editoriali. p. 145

T.A.: *'Para mi, Capa llevaba el traje de luces de un gran torero, pero no mataba; como bravo jugador, combatía generosamente por si mismo y por otros, en una tempestad. La suerte quiso que fuese golpeado en la cima de su gloria'*.

Robert Capa murió en la guerra del Vietnam junto con otros soldados que lo acompañaban al entrar en un campo lleno de minas anti-persona en 1954. En sus imágenes se aprecia el riesgo y el valor, de hecho, una de sus máximas en la vida era: *'Si tus fotos no son lo suficientemente buenas, es que no te has acercado lo suficiente'*.³³²

Dos años más tarde de la desaparición de Robert Capa, muere en otro conflicto bélico David 'Chim' Seymour, componente de la agencia Magnum, asesinado por error con una ametralladora en Suez.³³³

CRISTINA GARCÍA RODERO

Primera y única representante española en formar parte de la prestigiosa Agencia Magnum. La fotografía de Cristina García Rodero, Puertollano 1949, se podría enmarcar dentro de la categoría de reportaje fotográfico. En una entrevista realizada para el diario El Cultural en 2016 la define así: *'El reportaje es una escuela de aprendizaje. Uno aprende a sobrevivir, a relacionarse con los demás y a fortalecer la voluntad, porque son muchas las dificultades'*.³³⁴

Esta fotógrafa manchega se encuentra plenamente en activo, participando en diversas publicaciones y exposiciones que la hacen merecedora de innumerables premios tanto nacionales, como internacionales, a la vez que compagina éstas con su labor como docente universitaria. Está considerada una de las mayores expertas en fotografía y con mayor transcendencia de España.

Sus retratos son una continua búsqueda de instantáneas con las que, a través de sus imágenes, nos acerca a la cultura, a las tradiciones, tanto paganas como religiosas, a la realidad de las gentes y sus sentimientos, con sus penas y alegrías; reportajes con los cuales esta viajera incansable se ha recorrido toda Europa, Mediterráneo, Haití, Venezuela, Georgia, etc. dándonos su visión más antropológica de ellos.

332 Minuz, M., *op. cit.*, p. 1

333 Menduni, E., *op. cit.*, p.104

334 Achiaga, P. (2010). *Cristina García Rodero. 'Me meto en la vida de la gente sin que nadie me invite'*. [en línea]. El Cultural. El Mundo. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Cristina-Garcia-Rodero/28129> (2016, 29 junio)



104. Cristina García Rodero
La cuadrilla, Vitoria. 1978

Uno de sus trabajos más importantes, interesantes y distendidos es el que ha realizado sobre las fiestas y tradiciones que se celebran en España, con una visión muy personal, como es el caso de 'España oculta' (Fot. 104). Dice así de su trabajo:

'Traté de fotografiar el alma misteriosa, verdadera y mágica de la España popular en toda su pasión, el amor, el humor, la ternura, la rabia, el dolor, en toda su verdad; y los momentos más completos y más intensos en las vidas de estos personajes tan simples como irresistibles, con toda su fuerza interior'.³³⁵

Sus fotografías las encontramos en los más prestigiosos museos de todo el mundo, como: Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid; George Eastman House. Rochester, Nueva York; Museum of Fine Arts. Houston; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid; Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM); W. Eugene Smith Memorial Fund. International Center of Photography. Nueva York, entre muchos otros.

335 Información extraída de: https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL53ZOAE (2016, mayo 17)



NATURALEZA y DEGRADACIÓN de los HÍBRIDOS FOTOGRÁFICOS

Estudio de los diferentes elementos que afectan a su conservación

Con el nacimiento del arte contemporáneo y sobre todo, del arte conceptual, las obras pasan a tener múltiples lecturas e interpretaciones y de la mano de los artistas, éstas se multiplican todavía más.

Podemos ver obras de todo tipo, se cubren edificios completos que posteriormente se fotografían, se realizan fotografías de acciones y de happenings, se proyectan imágenes de espacios comunes, como parques, plazas, edificios públicos, museos, galerías, etc. Lo difícil de este tipo de obra, es que el autor consiga hacérsela reconocible y que esta pase a entenderse como obra de arte. Una frase que podría definir exactamente el arte contemporáneo nos la da el filósofo y crítico de arte italiano Dino Formaggio: *'Arte è tutto quello che i uomini chiamano arte'*.³³⁶

Como ya se ha comentado en el capítulo anterior, la II Revolución Industrial da paso también a un nuevo punto de partida en el mundo arte. El cambio que se produce viene dictado por los nuevos materiales ya preparados para su utilización que se encuentran en el mercado y que no poseen una gran elaboración previa.

Aparecen una serie de novedades a las cuales los artistas no saben renunciar, como son una paleta de colores infinita, un sin fin de acabados o a la

336 Vettese, A. (2012). *L'Arte Contemporanea. Tra mercato e nuovi linguaggi*. Bologna: Il Mulino. p. 12
T.A.: *'Arte es todo aquello que los hombres llaman arte'*

utilización de cargas y espesores, es decir, una sucesión de invenciones que cambian en gran medida el curso del arte.

Anteriormente, los artistas creaban sus obras con la intención de inmortalizarlas en el tiempo, pero esa mentalidad e ideología actualmente ha cambiado. Poco a poco se comenzaron a apreciar cambios en cuanto a la perdurabilidad en el tiempo ya que no querían renunciar a la experimentación con los materiales que no cesaban de surgir con gran rapidez y que hicieron suyos sin pararse a pensar en su perdurabilidad.

Al contrario de lo que encontramos en el arte tradicional, estos nuevos materiales, sobre todo en el caso de los más recientes, están modificados con conservantes, estabilizantes, colorantes artificiales,³³⁷ etc. estos no nos aportarán una seguridad ante un futuro envejecimiento, por lo que muchos de ellos a menudo resultan ser inestables y dados a sufrir transformaciones.

El artista poco a poco se desvincula del material con el que compone su obra, dando paso a la primacía de la idea sobre ésta, es más, cada espectador puede tener una percepción diversa de una misma obra. Se comienzan a usar todos los materiales que se tienen al alcance, sin preocuparse de su futuro, de las consecuencias de su uso o de la unión entre ellos, lo que nos podría dar problemas de incompatibilidad entre los mismos.

Con el pasar de los años ha cambiado también la forma de observar las obras en las exposiciones. Se elimina la distancia entre el observador y la obra, llegando en algunos casos a permitirse que el espectador interactúe con ella, la toque, escriba sobre ella, coma a su alrededor, etc., cosa impensable en las obras de arte convencional.

Hay que tener en cuenta que algunos artistas no realizan directamente su obra, sino que entorno a ellos existe una serie de técnicos, asistentes, etc., es decir, un equipo que hace posible la materialización de su idea, por ello, en algunos casos nos podemos encontrar ante la situación de que no conozcan exactamente qué materiales han intervenido.

Esta inventiva, inmediatez y energía que vemos tanto en los materiales como en las técnicas y las obras realizadas hace que nos encontremos, sobre todo en este último periodo, ante una producción masificada. Los nuevos materiales aparecidos sirven como vehículo conductor de un mensaje hasta el punto

337 V.A.A (2006). *Arte Contemporanea. Conservazione e restauro*. Torino: Umberto Allemandi. p.88

de que, muchas veces, es la materia la que llega a caracterizar al artista, y es así como ésta pasa a adquirir una gran carga intelectual a través de una continua exploración que busca la creatividad y la exclusividad por parte de los artistas.

El paso del tiempo hace que las transformaciones de los materiales nos lleven a deterioros o 'defectos', que se acentúan en mayor medida en las piezas de algunos artistas. Estas mutaciones en algunos casos son interpretadas o utilizadas como virtudes, pasando a formar parte de una nueva fase en la vida de la obra.

Un ejemplo claro de material que hizo su incursión en el mundo del arte, y que todavía hoy sigue siendo muy utilizado, es el plástico. La aparición de los plásticos a nivel más generalizado se encuentra a comienzos del s. XX,³³⁸ produciéndose toda una revolución en el mundo de la fabricación industrial.

Las primeras experimentaciones que hallamos con los plásticos se remontan a mediados del s. XIX. Uno de los primeros ejemplos que encontramos es el celuloide,³³⁹ usado durante los primeros años en la fotografía y en el mundo del cine, e indispensable para la evolución del séptimo arte. Fue retirado por ser muy inflamable.³⁴⁰ Otras variantes del plástico son el celofán, la baquelita,³⁴¹ el cloruro de polivinilo (PVC),³⁴² el polietileno (PE),³⁴³ etc.

El problema que en gran medida presentan los materiales es que muchas veces se trata de materias de poca calidad, ya que se han confeccionado industrialmente. Para su 'conservación' se añaden una serie de aditivos que a la larga pueden llegar no solo a desarrollar o provocar problemas de con-

338 Rotaecche, M. (2011). *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Madrid: Síntesis. p.106

339 Celuloide: se trata de un material plástico, creado por Wesley Hyatt, nace de la disolución de nitrato de celulosa (un hidrato de carbono obtenido de las plantas), en una solución de alcohol y etanol. Hannibal Williston Goodwin lo utilizó por primera vez, en 1887 como soporte para la fotografía y el cine, este es fácilmente inflamable, por lo que en los años '40 se acabó sustituyendo por el triacetato de celulosa.

340 Amo del, A. (2015). 'Para la preservación cultural de la cinematografía fotoquímica'. *Patrimonio cultural del s. XX. Patrimonio Cultural de España* n° 10. El patrimonio cultural del siglo xx, una riqueza en riesgo. (Comp.) (pp. 82 – 95). Madrid: Secretaría General Técnica. p. 87

341 Rotaecche, M., op. cit., p.109

Baquelita: El primer polímero sintético desarrollado fue la baquelita. La patente fue registrada en 1907 y comercializada casi de inmediato gracias a los descubrimientos de Leo Baekeland. Mediante la mezcla de fenol, formaldehído y catalizador en presencia de altas temperaturas y presión se obtenía una pasta insoluble, termo-resistente, isoeléctrica, químicamente estable, resistente a ácidos y, sobre todo muy moldeable.

342 *Ibidem*, p.111

PVC: resulta ser un plástico mucho más resistente a temperaturas altas como el fuego que la Bakelita. Se trata de del policloruro de vinilo, que tiene la capacidad de ablandar a partir de los 80°C, así como tiene una elevada resistencia mecánica y a la abrasión.

343 Polietileno es el plástico que encontramos mayormente en nuestro entorno, en 1898 el primero en hallarlo fue Hans von Pechmann, aunque de manera industrial fue posteriormente Fawcett y Reginald Gibson en 1933, quienes lo descubrieron.

servación y estabilidad de la misma materia, sino a contaminar aquellas otras materias que se encuentran cercanas.

Ante algunas situaciones de problemas de conservación, a veces resulta más fácil restaurar obras antiguas, que tienden a tener una larga perdurabilidad en el tiempo, que aquellas que generalmente tienen un pasado más reciente. Frente a un contexto de salvaguarda de la obra, el restaurador debe estar preparado para un tratamiento muy diferente al que estamos habituados en la conservación y restauración más convencional.

Incomprensiblemente esta es la realidad, muchos artistas buscan la provocación a través del paso del tiempo, que se ve reflejada por la degradación de los materiales usados. Quizás ésta sea solo la excusa para justificar el hecho de no saber cómo afrontar una situación en la que necesitamos reaccionar ante la degradación que se produce en la obra a causa de los materiales o quizás realmente vean en ello una metamorfosis de su propia obra que le permite estar siempre viva.

Debido a la gran variedad de materiales que aparecen en el mercado y a la velocidad con que lo hacen, muchas veces los restauradores y conservadores no poseen suficiente información sobre ellos, por lo que en muchos casos es casi imposible asimilar los nuevos cambios.

Una opción muy interesante es la que nos presenta Antonio Rava en el artículo, *'I restauratori: contributi teorici'*:

'Deve esprimersi oggi nella codificazione di un limite nelle modalità di restauro sulle opere moderne, definendo i parametri di accettabilità delle trasformazioni incorse nelle opere talvolta precocemente, e nel contempo valutare la necessità e l'opportunità di sostituzione degli elementi seriali deteriorati quando si ponga il problema, potendone ricostruire la materia, riconoscerne l'origine, documentato il metodo di costruzione e assemblaggio'.³⁴⁴

Existen diferentes causas que afectan directamente a la conservación de las obras en el tiempo y que, como todos sabemos, serían: la calidad del material utilizado por el artista, la velocidad a la hora de realizar sus obras, las condiciones del ambiente donde exponemos o conservamos las obras (aquí

344 VV.AA (2006). *Arte Contemporanea. Conservazione e restauro*. Torino: Umberto Allemandi. p. 81
T.A.: 'Hoy en día se expresa a través de la codificación de un límite en la modalidad de restauración sobre obras de arte moderno, definiendo los parámetros de aceptabilidad de las transformaciones sufridas quizás precozmente, y al mismo tiempo evaluar la necesidad y la oportunidad de sustituir elementos de serie deteriorados cuando se plantea el problema, teniendo la capacidad de reconstruir la materia, conocer el origen, documentado el método de construcción y montaje'.

entrarían factores ambientales como la humedad relativa, la temperatura, la iluminación, la contaminación del espacio, las plagas...) y cómo no, la que puede llegar a ser la más destructiva si no conocemos las pautas correctas a seguir, y que es la de la manipulación de la obra, buscando su conservación.

'El deterioro se define como cualquier cambio físico o químico no deseado en la apariencia de un objeto'.³⁴⁵

Como hablaremos más adelante, crear una base de datos será muy importante ya que nos podremos encontrar ante situaciones donde la información para poder trabajar con la obra es insuficiente, lo cual nos pone ante un desafío, en algunos casos estos materiales novedosos y de estructura compleja resultan ser un problema para el restaurador a la hora de intervenir.

Como hemos visto, la perdurabilidad en el tiempo de las obras viene condicionada tanto por los factores intrínsecos de las mismas, como por los extrínsecos que las rodean; así pues, la elaboración de una ficha conservativa nos será muy útil, no solo para darnos cuenta del verdadero estado actual de la pieza, sino para poder verificarlo en cualquier situación y saber en todo momento el estado de la misma y poder reutilizar esta información en un futuro próximo.

Al igual que hemos señalado en el párrafo anterior, cuanto mayor conocimiento tengamos del objeto ante el cual nos encontramos, mayores posibilidades tendremos de intervenir correctamente. Si es posible, se hará toda una pesquisa para obtener la mayor información sobre la obra, desde el momento en el que fue creada hasta el momento en que llega a nuestras manos y con ello nos referimos a: una búsqueda de los materiales utilizados, su composición, marcas, posibles intervenciones anteriores, si ha sufrido algún accidente precedentemente, información de intervenciones similares de otros casos, condiciones ambientales a las que se ha enfrentado, si ha estado en alguna situación que nosotros consideramos de riesgo, etc.

Un problema añadido que deberemos afrontar, es que muchas veces la obra está formada por materiales diversos, por ello habrá que meditar muy bien cuál será nuestro medio de trabajo ya que una intervención errónea sobre uno de ellos podría modificar la estabilidad del inmediato. Cuanta mayor información poseamos, mejor podremos actuar ante una posible intervención,

³⁴⁵ Martínez, M. y Descals, M. (1996). 'Conservación-restauración de material fotográfico'. *XI Congreso de Restauración de Bienes Culturales*. (Comp.) (pp. 365-372). Castellón: Diputació de Castelló. p. 365

y sobre todo debemos obtener información del proceso de creación artística.

Otro de los sectores que no se debe desestimar es la relación que nace entre el arte contemporáneo y las nuevas tecnologías, que han surgido con gran velocidad en los últimos años y continúan germinando. Tecnologías que, con la misma rapidez que prorrumpen, quedan obsoletas y afectan directamente a la conservación. Estas tecnologías necesitan ser estudiadas con gran detalle, sobre todo ante una sociedad donde los nuevos medios, sobre todo a nivel de imagen, tienen una gran repercusión.

Este arte que se nutre de las nuevas tecnologías, es muchas veces interactivo; un tipo de arte donde el artista hace partícipe al espectador y le proporciona nuevas y únicas experiencias.

Anteriormente, era necesario el diálogo entre diferentes elementos como la obra, la materia que la conforma y la percepción de quien la está observando haciéndolos a todos necesarios. Actualmente, el arte ha dado paso al nacimiento de nuevos trabajos que se sirven de las nuevas tecnologías surgidas en el mercado y que se alejan muchas veces de los elementos materiales, creando sensaciones a través de elementos inmateriales.

Los museos, las galerías, los conservadores, los restauradores, etc. se ven obligados en cierta manera a prepararse y renovarse, adaptándose así a las nuevas creaciones artísticas que van floreciendo y cambiando, ya que en cierta manera éstas se hallan en un incesante momento de cambio, en cuanto a materias, conceptos e ideas, afectando considerablemente al consumo cultural del espectador.

Desde el punto de vista conservativo y de restauración, el arte contemporáneo supone un gran desafío para los profesionales del sector, que se enfrentan al complicado reto de la salvaguarda y que, muchas veces, carecen de tiempo para investigar lo que nace y se desarrolla con tanta premura. Por ello, la investigación constante y la difusión de los resultados obtenidos será la mejor herramienta.

3.1 MATERIALES EMPLEADOS EN LOS HÍBRIDOS FOTOGRÁFICOS

'A un amico che con molta insistenza gli chiedeva in dono una sua opera, regalò un libro appeso fuori dalla finestra dell'appartamento, precisando che se il libro fosse stato rimesso in libreria o appeso a un'altra finestra, non sarebbe stato più arte'.³⁴⁶

Con esta premisa nos damos cuenta de cuan complejas pueden llegar a ser las obras de arte contemporáneo y cuan diversos pueden llegar a ser los materiales utilizados.

Encontramos diferentes tipologías de obras, y entre ellas están aquéllas que tienen un carácter efímero y que, por lo tanto, están predestinadas a su desaparición, con la excepción que algunas veces puedan llegar a ser inmortalizadas a través de otros medios como bocetos, fotografías o elementos utilizados para la realización de la obra y que en este caso pasarán a ser los elementos para una posible exhibición.

Un caso diferente es el de las obras de carácter conceptual, donde es muy importante aquello que se quiere transmitir y la funcionalidad de la obra, por lo tanto se contempla la sustitución de elementos que la componen siempre que se le restituya su funcionalidad primigenia, o el de aquéllas cuyo envejecimiento entra dentro del proceso natural de la obra, como un enriquecimiento de la misma, y por lo tanto, se les realizarán únicamente procedimientos de conservación preventiva.

En estas palabras de la artista interdisciplinar Mau Monleón observamos cómo la artista defiende el papel de la fotografía en el arte contemporáneo y cómo ésta pasa a ser elemento imprescindible para el reconocimiento de la obra:

'El arte se ha situado en un espacio 'entre' o 'fuera de' los medios tradicionales que definían los géneros artísticos. Esto ha producido como resultado la integración de diversos medios, la mezcla de materiales, géneros y objetos heterogéneos (fotografía, escultura, vídeo, performance, pintura, arquitectura, etc.), y en definitiva, la corrupción e hibridación de lenguajes'.³⁴⁷

346 Bonami, F. (2009). *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*. Milano: Mondadori. p. 30 T.A.: 'A un amigo que insistentemente le pedía como regalo de una de sus obras, le regaló un libro que colgaba fuera de la ventana del apartamento, indicando que si el libro hubiese estado puesto de nuevo en la estantería o colgando en otra ventana, no sería mas arte'.

347 Monleón, M. (1999). *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los*

Como hemos comentado con anterioridad, con la aparición de las nuevas tecnologías y el desarrollo industrial a finales del siglo XIX y principios del siglo XX nacen las vanguardias,³⁴⁸ con la necesidad y el ansia de romper con los estilos existentes hasta el momento, pero sobre todo en contra de la sociedad de la época, que recientemente había sufrido la primera guerra mundial (1914-1918).

Los artistas se apropian de estos nuevos materiales surgidos en el mercado y se lanzan a la experimentación con plásticos, acrílicos, acero, fotografías, esmaltes, etc., materias totalmente nuevas, ensambladas con total anarquismo.

Como bien señala Mikel Rotaèche en su libro sobre la conservación de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías:

'Sin embargo, el propio interés de los artistas y del arte por transmitir sus ideas y creaciones pone de relieve esta contratación. Todo artista acaba estando interesado por conservar su obra y sus cualidades de modo que pueda ser transmitida al futuro, más aún entra a formar parte colecciones, privadas o instituciones. En este momento no existe sólo un interés artístico, sino también material y económico, ya que su obra posee un valor real basado en su integridad física'.³⁴⁹

La realización de un análisis detallado de la obra, que nos ayude a conocer con profundidad y detalle los materiales utilizados, donde se pueda adjuntar la mayor cantidad de información posible como: productos, año de realización, serie, etc. nos será muy útil en el caso de un posible caso de intervención, dentro de un proceso de envejecimiento o en el caso de posibles deterioros tanto intrínsecos como extrínsecos y el método de aplicación.

En este capítulo hablaremos también de los materiales que intervienen en los híbridos fotográficos, aunque seguramente son muchos más de los aquí señalados, ya que la gran mayoría de las veces son seleccionados en función de sus características estéticas y expresivas en lugar de las conservativas y de perdurabilidad, lo cual hace más atractivos a los artistas y nos amplía todavía más el rango de investigación.

'Las degradaciones suponen un cambio físico, químico o estético no deseado por el artista, a excepción de las obras de arte con connotaciones efímeras. Los daños ocurridos en la materia responden a causas naturales y circunstanciales'.³⁵⁰

años ochenta. Valencia: Diputació de València Institució Alfons el Magnànim. p. 14

348 Dorflès, G. y Vettese, A. (2006). *Arti Visive. Il Novecento. Protagonisti e movimenti*. Bérgamo: Atlas. p.188

349 Rotaèche, M., *op. cit.*, p. 45

350 Soraluze, I. (2006). *La conservación de los objetos artísticos contemporáneos: degradaciones, criterios de actuación y tratamiento de restauración*. (Tesis Doctoral). Valencia: U.P.V. p. 8

Los artistas tienden a investigar, para ellos existe siempre una continua búsqueda de materiales que, en algunos casos, demuestran ser efímeros y con una clara tendencia a la desaparición ya desde el principio. Sobre todo en los materiales más recientes, los cuales están sometidos a procesos y cambios naturales que modifican su estructura, tanto interna como externa, este procedimiento de envejecimiento muchas veces resulta inevitable. Tanto el envejecimiento natural como el envejecimiento acelerado por causas internas o externas pueden deberse a factores de origen físico-químico, biológico, ambiental o a la manipulación.

Es cierto que todos los materiales envejecen y mutan, pero el problema en el arte contemporáneo es que los elementos se deterioran en un corto espacio de tiempo, aunque este deterioro usualmente viene entendido como una pérdida de calidad, en el arte no convencional en el caso de algunos artistas se puede percibir como mutación positiva, que permite a la obra estar viva.

Joana Cristina Moreira dice en su investigación:

*‘Vittorio Urbani es exacto cuando afirma que la restauración no debe ser entendida como la detención de un proceso físico, siempre que el frenar los cambios producidos en la obra, no elimine su intención original’.*³⁵¹

Como se hablará en el capítulo siguiente, la importancia de la restauración no radica solo en atajar los factores de degradación intrínsecos o extrínsecos que pueden modificar la obra, ya que éste puede ser el objetivo del artista, sino que intervienen también factores que afectan al universo y a la intencionalidad artística, la idea y la originalidad de la materia.

Se puede decir que el conservador-restaurador se enfrenta a verdaderos retos en lo concerniente a las intervenciones, ya que en ellas participan factores y agentes diferentes, lo cual dificulta los trabajos de intervención. Todas estos inconvenientes provocan que, en gran medida, no se consiga resolver todos los problemas que plantea la conservación del arte no convencional.

La propensión a la conservación y restauración de los últimos años, ha hecho que comiencen a aparecer un gran número de laboratorios para la conservación de las nuevas formas artísticas surgidas, lo que está facilitando en gran medida la recopilación de información sobre diferentes casos de obras restauradas, acerca de los procesos llevados a cabo, las intervenciones realiza-

³⁵¹ Moreira, J. C. (2009). *La creación contemporánea además de la materialidad. Los artistas y los límites en la conservación y restauración del arte contemporáneo*. (Tesis Doctoral). Valencia: UPV. p. 150

das e información del arte que se está realizando en los últimos años, que nos podrá ser de gran ayuda para el estudio.

Entre las causas que pueden dañar en gran medida las obras encontramos los agentes extrínsecos, que pueden llegar a ser mucho más dañinos que los intrínsecos. La interrelación que nace de ambos, junto con la heterogeneidad de los materiales y los agentes que envuelven la idea y la materialidad de la obra, pueden llegar a modificar el estado 'natural' de los trabajos.

Vemos cómo, la gran mayoría de las veces, la materia queda subordinada a la idea y esta supremacía del concepto sobre la materia hace que en muchas ocasiones nos encontremos ante combinaciones de materiales arriesgadas. Por ello, movimientos artísticos como por ejemplo el land art, la performance o las actions encuentran en la fotografía su medio de 'perdurabilidad' en el tiempo.

Es aquí que se desarrollará una relación de los posibles agentes de deterioro de las obras que están en relación con la fotografía; agentes de deterioro que pueden serlo tanto a nivel intrínseco, que es inherente a la obra y que puede llegar por causas físico-químicas (residuos del revelador o fijador durante el procesado de la imagen, materiales de diferente naturaleza, obsolescencia...), como extrínsecos, que están causados por el hombre, a través de unas condiciones ambientales inadecuadas, una manipulación incorrecta, una exposición excesiva, un desatinado almacenamiento y archivo, o quizás uno de los más dañinos, que es una inadecuada intervención de restauración.

Los agentes de degradación están muy unidos a la conservación preventiva, por ello, un correcto estudio de los diferentes ambientes en que se encuentra una obra, el control de los diversos parámetros ambientales y un plan de conservación preventiva adaptado a la casuística, reducirá los problemas tanto internos como externos que puedan surgir.

El elenco de los agentes de deterioro se ha obtenido a través de la observación de las diversas problemáticas conocidas o de la indagación a través de casos similares. A su vez, sería muy interesante poder individualizar a través de procedimientos, materiales, etc. las posibles causas de deterioro, para así poder minimizar las consecuencias ante futuras intervenciones de restauración.

A continuación enumeramos y describimos algunos de los materiales y sus problemas inherentes a la obra que hallamos en el caso de la fotografía en el arte contemporáneo:

Dentro de la fotografía en el arte contemporáneo encontramos diferentes y muy diversos soportes sobre los que aparece la imagen. En este apartado hablaremos de algunos de los múltiples materiales que intervienen en los híbridos fotográficos.

La fotografía es un soporte que, como todos sabemos, es muy frágil y muchas veces de limitada estabilidad si no se le dan las condiciones idóneas para su conservación. Si a ello unimos el hecho de que interactúa con otros materiales, como sucede en los híbridos fotográficos, esta estabilidad se verá afectada en mayor medida, pudiendo provocar efectos imprevistos y perniciosos.

Película fotográfica

El primer 'carrete' fotográfico nace en 1888 de las manos de George Eastman, director de la compañía Kodak.³⁵² Esta primera película estaba realizada a base de nitrato de celulosa y se empezó a comercializar en 1889.³⁵³

Este tipo de carrete fotográfico dio la posibilidad de acercar la fotografía a un mayor número de personas, ya que facilitaba la utilización de la cámara fotográfica. Los anteriores formatos fotográficos presentaban procesos de revelado y procesado muy complicados pero los nuevos carretes fotográficos no tenían nada que ver con las anteriores e incómodas placas fotográficas.

Históricamente existen ejemplos, con las primeras películas, que desgraciadamente nos han mostrado la peligrosidad del nitrato de celulosa, al ser un material químicamente muy inestable y que reacciona activamente a los cambios, a partir de temperaturas altas, de unos 40° C, en condiciones ambientales donde carece de aire y con una HR alta, puede llegar a la autocombustión.

Estos carretes están formados por una materia plástica y transparente y sobre esta tira translúcida se añadía la emulsión, que resultaba ser realmente sensible a la luz. Encontramos diferentes variantes a lo largo de la historia de la película fotográfica

352 Csillag, I. (2000). *Conservación de fotografía patrimonial*. Santiago de Chile: Publicaciones Centro Nacional de Conservación y Restauración. DIBAM. p. 48.

353 Amo del, A. *op. cit.*, p. 87

Nitrato de celulosa:³⁵⁴ Este material fue descubierto en 1832 por Henri Braconnot.³⁵⁵ Se trata de una de las primeras películas que se utilizó en la fotografía. Dio muchos problemas por su falta de estabilidad y su facilidad a la hora de autoinflamarse. En algunos artículos nos aconsejan separarlas, si se encuentran junto a otras películas, e incluso realizar un duplicado, en previsión de su deterioro. El proceso natural de degradación del nitrato de celulosa recibe el nombre de síndrome nítrico y deberemos estar atentos en el caso de deterioro, ya que puede agredir a otros materiales. A consecuencia de estos procesos de degradación el material se vuelve quebradizo, frágil, y tiende al amarilleamiento.

Acetato de celulosa:³⁵⁶ Se trata de uno de los materiales más estables que encontramos en el mercado. Una de las ventajas que aporta este material, al contrario que el nitrato de celulosa, es que se trata de un material que posee una baja inflamabilidad. Su composición es a base de acetato o triacetato, así como podemos encontrar también una mezcla de ambos, y el trifenil fosfato, que también aparece en su composición, el cual se añade para aportar flexibilidad.

A pesar de que se trate de un material más estable que el nitrato de celulosa, puede sufrir diversos procesos de degradación, conocidos como el síndrome acético o hidrólisis, así como también puede sufrir problemas como la oxidación. Estos pueden surgir naturalmente o bien desencadenarse por unas causas ambientales no adecuadas, haciendo que la película se ondule y se creen burbujas.

354 Rotaèche, M., op. cit., p. 49

Nitrato de celulosa: (...) Disuelta en un 25% de acetona crea un barniz que a mediados del siglo XIX era usado como primera capa preparatoria para recibir después uno más grueso y de mejor calidad. A raíz de este uso se comenzó a experimentar con las propiedades filmógenas del nitrato de celulosa al combinarlo con alcanfor, que lo dotaba de mayor flexibilidad y estabilidad.

355 *Ibidem*, p. 49

356 Fuentes de Cía. A.M (2012). *La conservación de archivos fotográficos. Documentos de trabajo*. Octubre 2012. [en línea]. Madrid: SEDIC, Asociación Española de Documentación e información. Disponible en: <http://www.sedic.es/wp-content/uploads/2016/01/conservacion-arch.-fotograficos.pdf> (2016, enero 17).

'Acetato de celulosa: En la década de 1930 debido al uso de diferentes esteres, encontramos diferentes polímeros: el acetato propionato de celulosa (esteres de celulosa usando ácido propiónico), usado en las películas para cine de 16 mm; y el acetato butirato de celulosa (esteres de celulosa usando ácido butírico), usado para películas de rayos X y películas profesionales. Debido a que estas mezclas de esteres de celulosa no tienen las propiedades de fuerza mecánica que requería la industria cinematográfica no fueron usadas como soporte para cine comercial. Después de la II Guerra Mundial el triacetato de celulosa sustituye a la base de nitrato en las películas cinematográficas de 35 mm, películas para rayos-X y en algunas películas fotográficas en rollo'.

Poliéster:³⁵⁷ El envejecimiento de este material es todavía mejor que el del nitrato y el acetato, resulta más estable y resistente. Eastman Kodak fue uno de los primeros en utilizar este nuevo material para la comercialización de sus productos fotográficos. El poliéster permitía realizar películas más finas, lo que las hacía más sensibles y flexibles sin añadir aditivos.

A diferencia del formato digital, donde se puede modificar la imagen a través de diversos programas informáticos, en el caso de la fotografía analógica vemos cómo para el fotógrafo es siempre primordial la búsqueda de la gama cromática, el contraste o la tonalidad, ya que no tiene tanto margen a la hora de modificar la imagen. El proceso de revelado de la película fotográfica será transcendental para conseguir el resultado que está buscando.

Diapositivas

Las diapositivas son imágenes positivas donde la película capta el color real, al contrario de lo que sucede con los carretes fotográficos usuales, donde se refleja el negativo de las imágenes. La llegada de las *Kodachrome*, *Ilfochrome*, *Fujichrome*, *Ektachrome* y *Agfachrome* ofreció un abanico mucho más amplio de posibilidades en cuanto al color, gracias a la técnica sustractiva del cian, el magenta y el amarillo que permitía cubrir espectros a los que con otras técnicas no se podía llegar.

Otra de las peculiaridades que presenta la diapositiva es que este formato permite proyectar las imágenes gracias a un mecanismo que con su lente aumenta el tamaño de la imagen a través de la luz y lo refleja durante la proyección; todo esto es posible gracias a que las imágenes van enmarcadas dentro de un soporte de papel o plástico que protege y facilita la proyección de las mismas.

El proceso de realización es similar al de los carretes normales, donde la película pasará también por un proceso fotoquímico para poder fijar los colores a la superficie. Al inicio las tintas no fueron muy persistentes pero poco a poco fueron ganando estabilidad. Al igual que con los carretes fotográficos, el formato más utilizado para la realización de las diapositivas es el 35 mm, ya que

³⁵⁷ Csillag, I., *op. cit.*, p. 47

Poliéster: En 1955 se introduce el poliéster, que irá reemplazando gradualmente a otros soportes plásticos. El poliéster es un material muy estable y es posible distinguirlo colocándolo entre dos láminas de filtros polarizados cruzados. Si aparece un brillo color verde azul como las pompas de jabón se trata de poliéster.

generalmente los proyectores presentan formatos estándar.

La proyección continuada de las diapositivas o una exposición prolongada en cajas de luz puede provocar algunos problemas de conservación, muchas veces causados por los antiguos aparatos reproductores por motivos como que se trate de un aparato antiguo, con bombillas que calientan las diapositivas y producen deformaciones por un exceso de calor o de tiempo de proyección, provocando quemaduras en el soporte de la diapositiva, decoloración y desvanecimiento de la imagen, etc.

Ilonka Csillag, en su estudio sobre la conservación de la fotografía patrimonial, nos da algunas referencias en cuanto al envejecimiento de las diapositivas de las diferentes firmas comerciales que encontramos en el sector como son:

Kodachrome tiene una vida más larga en almacenamiento oscuro y no cuando es usada para proyectar.

Fujichrome se mantiene bien conservada en almacenamiento y también al proyectar.

Ektachrome y Agfachrome se desvanecen más rápido en almacenamiento. Ektachrome resiste mejor la proyección.³⁵⁸

Polaroid

Como ya hemos comentado anteriormente, la fotografía Polaroid nace en los años '40,³⁵⁹ de la mano de Edwind Land, llamando al inicio a la máquina, Polaroid Land Camera. Con esta máquina fotográfica se consiguió alcanzar un objetivo revolucionario e inusual hasta el momento, el de obtener una imagen positiva en tan solo unos segundos, sin tener que pasar a través de un proceso de revelado y fijado de la imagen.

La fotografía llega a través de un proceso polarizante y de un posterior procedimiento que se fundamenta mayormente en sales solubles, como nos explica J. Mestre: *'El sistema se basa en el principio de la transferencia por difusión de colorantes; el positivo a color se forma en una hoja que recibe la imagen que transfiere un primer soporte',³⁶⁰* y donde después de tan solo 60 segundos obtienes una imagen positiva.

358 Csillag, I., *op. cit.*, p. 79

359 Crist, S. y Hitchcock, B. (2008). *The polaroid book. Selections from the polaroid collections of photography*. Alemania: Taschen. p. 12

360 Mestre, J. (2003). *Identificación y conservación de fotografías*. Gijón: Trea. p. 76

Existen dos tipos de formato de Polaroid que son:

Las copias Polacolor, para despelucado, que se produjeron en formatos 10,8 x 8,6 cm (imagen 9,5 x 7,3) 10,7 x 13,3 cm (imagen 8,9 x 11,4) y 20 x 25 cm

Las copias del tipo paquete integral, 10,8 x 8,8 cm, en las que la imagen es un cuadrado de 7,8 cm de lado. Las copias Polaroid visión miden 11 x 6,4 cm (imagen 7,2 x 5,4).³⁶¹

Se trata de un material bastante inestable y sensible a los agentes atmosféricos, al que unas condiciones ambientales inestables pueden provocar una aceleración de la degradación química. Si no se conservan correctamente tienden a cambiar de tonalidad, virando los colores hacia amarillo y rosa.

Papel

Aunque ya en el antiguo Egipto se conocía el papiro, el papel que nosotros utilizamos normalmente es una variante del papel que se inventó hace más de 2000 años en China y que ha llegado hasta nuestros días.

Una de las primeras fotografías realizadas sobre papel fue conseguida mediante el proceso de gelatino-bromuro, aunque tal proceso pasaría rápidamente al soporte del cristal. Este proceso se empezó a utilizar en 1840,³⁶² pero más ampliamente en el papel fotográfico a partir de 1878. Dejando atrás soportes como el zinc, el hierro o el vidrio, los primeros papeles son de una altísima calidad ya que están fabricados con algodón y lino.

Se trata de un material sensible a la luz, que después de un proceso químico nos da una imagen fotográfica. El papel fotográfico es un material muy inestable, sobre todo por su carácter higroscópico, y por lo tanto, muy sensible tanto a los cambios de temperatura como a las variaciones de humedad relativa y a los agentes contaminantes del espacio que lo alberga.

Algunos de los problemas más grandes para la conservación y restauración de fotografías sobre soporte celulósico son los derivados de los factores intrínsecos del mismo, como puedan ser la calidad del papel y los procesos derivados del revelado y fijado de la imagen. Del estudio de los casos de restauración que se han hecho hasta el momento, se observa que las imágenes en blanco y negro poseen una estabilidad mayor que aquéllas a color.

361 Pavão, L. (2001). *Conservación de Colecciones Fotográficas*. Granada: Comares. p. 59

362 Csillag, I., *op. cit.*, p. 35

Las obras sobre papel resultan muy frágiles y muchas veces nos encontramos ante situaciones donde prácticamente no podemos hacer nada por ellas. Lo curioso también de las fotografías es que, en muchas situaciones, las patologías que nos presentan, son características del proceso, por lo que en muchos casos nos indicarán que tipo de fotografía es.

Por lo que hemos podido observar durante la estancia de investigación, un adecuado proceso de revelado de las fotografías resulta vital para un correcto envejecimiento de las imágenes. El procedimiento realizado en el laboratorio debe ser el apropiado, es decir, se debe prestar atención a la utilización de los productos de revelado y fijado, al procedimiento del lavado, a los tiempos, a la manipulación, a la limpieza, etc. si no queremos exponernos a un envejecimiento prematuro de la imagen.

Las imágenes realizadas sobre papeles de mala calidad o con productos químicos caducos pueden evolucionar en otros daños como la alteración del equilibrio del color,³⁶³ foxing,³⁶⁴ desvanecimiento,³⁶⁵ amarilleamiento, abarquillamiento, y dependiendo de la patología. Al igual que sucede con otros materiales, con la utilización de una correcta metodología de conservación preventiva podremos darle al papel una vida más larga. Dos ejemplos de impresiones sobre papel son:

Papel baritado o RC (Resine coated)

El papel baritado se fabrica mecánicamente, y normalmente se realiza con una emulsión impregnada de dióxido de titanio u otras cargas.³⁶⁶ La función que realiza la capa de barita es la de proteger la emulsión de sustan-

363 Pavão, L., *op. cit.*, p. 56

Alteración del equilibrio del color: se refiere a la transformación de color de las copias y diapositivas en color. Consiste en la formación de un color dominante en las imágenes, con el falseamiento del color de la escena original.

364 Fuentes de Cía. A.M., *op. cit.*, p. 40

Foxing: (B. Lavedrine): 'Término inglés referido a las punteaduras' o 'manchas de herrumbre' que aparecen en cartones y papeles antiguos 'su origen no está del todo definido, la propuesta más habitual es que se trata de una alteración biológica que se desarrolla en presencia de elementos metálicos, aunque hay quien le atribuye un origen exclusivamente biológico.

365 Pavão, L., *op. cit.*, p. 56

Desvanecimiento: es la reducción de la densidad de la imagen. Provoca pérdida de contraste, dificultad en la lectura de los detalles en las zonas más claras. Las sombras son aligeradas y se presentan grisáceas o con un color dominante.

366 Herrera, R. (2014). 'La conservación de fotografía contemporánea'. *Nuevos problemas. 15ª Jornada. (Comp.)* (pp. 81 – 95). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS. p. 83

cias químicas perjudiciales que podían existir en el soporte,³⁶⁷ así como la de darle un aspecto más blanco a la base y brillante al acabado. Es a partir de 1970³⁶⁸ cuando se le añade una capa de polietileno, pasando entonces a llamarse papel RC.³⁶⁹

Este tipo de papel tiene como aglutinante la gelatina. J. Mestre nos especifica la gama de color que podemos encontrar: *'el tono va del negro azulado al negro cálido, pero si han sido virados pueden ser de cualquier color: azul, verde, rojo, amarillo o de múltiples matices'*.³⁷⁰

Como hemos comentado con anterioridad, los defectos o problemas que presenta el papel nos puede indicar el tipo de procedimiento de degradación al cual nos estamos enfrentando. En el caso de los papeles fotográficos baritados, podemos encontrarnos ante un ataque biológico, ya que este procedimiento está realizado a base de gelatina, lo cual lo hace muy sensible al ataque biológico de microorganismos, al espejeo de plata³⁷¹ o a problemas de adhesión de la gelatina. Los papeles RC resultan muy estables si no se encuentran expuestos a luz, entre las problemáticas que pueden presentar encontramos el amarilleo, manchas o craquelados.³⁷²

Cibachrome - Ilfocrhome

El Cibachrome nace en 1963 y en 1969 lo absorbe la empresa Ilford, pasándose a llamar Ilfocrhome.³⁷³ Es uno de los soportes a color más estables que encontramos en el mercado hasta el momento.

Este soporte presenta la imagen en color a base de colorantes de tipo azoico, que son más estables en la oscuridad que los colorantes cromógenos y se mantienen sin alteraciones por un periodo de más de 100 años.³⁷⁴ Presenta un acabado metálico y brillante, lo cual nos permite crear con-

367 Csillag, I. *op. cit.*, p. 24

368 Mestre, J. *op. cit.*, p. 24

369 *Ibidem*, p. 65

370 *Ibidem*, p. 65

371 Csillag, I. (2000). *op. cit.*, p. 95

Silver mirroring: Es una forma de deterioro que produce la oxidación en una fotografía con plata. Se trata de una migración de las partículas de plata a la superficie de la emulsión donde se reducen a plata metálica. Así se forma una capa densa de plata cuyo efecto es parecido a un espejo.

372 Sáez, J.C. (2015). 'La conservación de los materiales fotográficos del s. XX en exposiciones temporales. Patrimonio Cultural de España nº 10 - 2015'. *El patrimonio cultural del siglo xx, una riqueza en riesgo*. (Comp.) (pp. 59 – 70). Madrid: Secretaría General Técnica. p. 62

373 Pavão, I. *op. cit.*, p. 134

374 *Ibidem*, p. 134

trastes y colores saturados. La característica que lo hace ser más estable que otros soportes a color es que en los otros soportes el color lo adquieren durante el revelado, mientras que con el Cibachrome, los colores están ya presentes en el papel, es como una extracción de los restantes colores, como explica L. Pavão *'La capa superior contiene el colorante amarillo, la siguiente el colorante magenta y la inferior el colorante cyan'*.³⁷⁵

El Cibachrome lo encontramos sobre tres tipos diversos de soporte como son: el acetato pigmentado de blanco, el papel plastificado y la base en poliéster.³⁷⁶ Estos soportes son fácilmente reconocibles ya que su borde es de color negro.

Luis Pavão, en su libro *'conservación de colecciones fotográficas'* nos indica que las fotografías en Cibachrome, con una temperatura de 20°C y una humedad relativa del 40%, pueden mantenerse estables por 500 años, concretando que esto se da tanto en los soportes en poliéster como en plastificado y aconsejándonos el archivo en frío, que le daría una vida más larga.

La característica más interesante de este tipo de soporte es su acabado brillante, que resulta ser también su punto más débil, haciendo que resulte ser muy sensible al rayado y que atraiga el polvo con gran facilidad. L. Pavão nos señala también que frecuentemente estos soportes liberan pequeñas lascas de emulsión³⁷⁷ de los bordes negros y que su restauración resulta muy complicada, por lo que deberemos manipularlos con guantes para no dejar manchas.

Para su conservación nos aconsejan una temperatura de 20° C, con fluctuaciones de +- 1°C, así como una humedad relativa del 35 %, con una oscilación de +-5 %, así como una intensidad de luz no superior a 50 lux.

Como hemos podido observar existen un sinnúmero de soportes y materiales sobre los cuales los artistas trabajan. Entre todos ellos pueden surgir incompatibilidades, reaccionando de forma inesperada y negativa o incluso dejando de realizar la función para la cual fueron elegidos.

375 Herrera, R., *op. cit.*, p. 134

376 *Ibidem*, p. 73

377 *Ibidem*, p. 135

Nuevos soportes de impresión.

Como se ha señalado en el capítulo anterior, vemos cómo a partir de los años '90 se empiezan a apreciar notables mejoras en los procedimientos y técnicas informáticas que nos han permitido mejorar también la calidad de las impresiones en tintas y soportes no fotosensibles.

Actualmente encontramos en el mercado materiales muy diversos que se utilizan como soportes de las imágenes y que les proporcionan acabados, texturas y formatos impensables en el caso del papel fotográfico tradicional

Como señala R. Herrera, las tintas para la impresión de las imágenes en los nuevos soportes están basadas en colorantes o en pigmentos, lo cual nos explica la importancia de las tintas: *'Esto es relevante para la conservación de estas copias, ya que los colorantes son solubles al agua, mientras que los pigmentos, de partícula mayor, son más estables e insolubles al agua'*.³⁷⁸

Es cierto que este tipo de imágenes es muy sensible a diferentes agentes, tanto externos como internos, que pueden dañarlas, entre ellos encontramos: abrasiones, rayados, manchas, amarilleamiento tanto del papel como de los colores, sangrado de las tintas, huellas dactilares, polvo, craquelados de la superficie y sensibilidad a los cambios atmosféricos y al biodeterioro.³⁷⁹

En el mercado han ido surgiendo diversos tipos de papel para la impresión digital,³⁸⁰ como pueden ser:

Papeles para imprimir por sublimación de colorantes o dye-sublimation³⁸¹ (*Termografía*): se utilizan para la impresión instantánea de alta calidad, en pequeños formatos 10 x 15 cm. En este caso se utiliza la impresión en CMYK, en la que las tintas que crean la imagen son transferidas al papel por medio de calor.

Papeles para impresión láser (*Electrografía*): el funcionamiento en este tipo de soporte es similar al que se utiliza en las fotocopiadoras³⁸². Para las impresiones a color se usa el sistema CMYK. El dispositivo de impresión consta de un tambor que va unido al tóner. Una vez seleccionadas las zonas a imprimir, éstas quedan ionizadas, los pigmentos, secos o líquidos,

378 Herrera, R., *op. cit.*, p.84

379 *Ibidem*, p.88

380 *Ibidem*, p. 88

381 *Ibidem*, p. 85

382 *Ibidem*, p. 85

son atraídos hacia las zonas ionizadas por la cargas electroestáticas y el pigmento queda depositado en ellas.

Papeles para impresoras de chorro de tinta (*Inkjet*). Este tipo de papeles son los que ofrecen mayores prestaciones y nos dan mayor calidad de imagen. Para la impresión sobre estos papeles se utilizan tintas líquidas que son expelidas en reguero y recogidas por el papel en forma de gotas, las cuales se superponen formando el color.

Los nuevos formatos surgidos en el mercado, junto con la búsqueda incesante de los artistas por innovar, los lleva a la utilización de nuevas formas de presentación de lo más variopintas e inusuales hasta el momento en las exposiciones, las cuales son de dudosa perdurabilidad en el tiempo. También se presentarán, fruto de esto, problemáticas para su almacenaje y manipulación en el archivo porque se desmarcan de los soportes que encontramos usualmente.

Plásticos:

*El término 'plástico' se emplea para designar a los materiales poliméricos que pueden ser moldeados mediante presión y/o calor y que conservan la forma adquirida de modo permanente, diferenciándose de los materiales elásticos que son aquéllos que recuperan su forma y dimensiones tras cesar la tensión deformadora. Los plásticos actuales son mayoritariamente de origen sintético y son el resultado de la mezcla de uno o varios tipos de polímeros, con cargas y colorantes.*³⁸³

Los plásticos se utilizan en muchos de los materiales y objetos que nos rodean, que poseemos y con los cuales convivimos. La versatilidad que ofrecen los plásticos a nivel de formas y colores hace que los artistas vean en ellos un sin fin de posibilidades con respecto a la inventiva; lo cual es aprovechado con gran rapidez dentro del mundo del arte. Los artistas buscan en los plásticos unos acabados estéticos o una transmisión de sensaciones que otras materias primas más tradicionales no permiten.

Los plásticos están compuestos por una estructura macromolecular, que puede tener una estructura simple o compleja, y que, gracias al calor y a la

383 Llamas, R. y Talamantes, M.C (2012). 'Capas pictóricas sobre plástico en el arte contemporáneo. Estudio analítico del polipropileno sometido a ciclos de envejecimientos'. *Conservación de Arte Contemporáneo. 13ª Jornada.* (Comp.) (pp. 76 – 85). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS. p. 76

presión, nos permite un fácil moldeado, y nos da la posibilidad de obtener formas, aspectos, colores y resistencia que no podemos obtener con otros materiales que existían anteriormente. A los plásticos se les añaden aditivos como pueden ser: catalizador, plastificantes, estabilizantes, modificadores de impacto, retardantes del calor y llama, cargas, pigmentos y colorantes.³⁸⁴

Debemos pensar que los plásticos no solo los encontramos en los soportes, sino también en la composición de otros materiales, como por ejemplo adhesivos, pinturas, lacas, esmaltes, etc. Una posible incompatibilidad entre ellos puede desencadenar deterioros y estos llevar a una pérdida de propiedades e incluso a la migración de otros materiales vecinos.

Con el tiempo han ido surgiendo otros plásticos de diferente índole aunque asimismo muy sensibles al paso del tiempo, lo que igualmente los hacen extremadamente friables, sobre todo si no se encuentran ante unas condiciones ambientales estables dadas como ideales o idóneas. Dos de los principales problemas que presentan los derivados de los polímeros son su inestabilidad y su inflamabilidad.

PVC. El cloruro de polivinilo es un tipo de plástico que nos da muchas posibilidades en cuanto a flexibilidad o rigidez. Se trata de un material ignífugo, impermeable y muy resistente pero algunos de los problemas que presenta es que puede verse afectado por la luz y la termólisis, lo cual convertirá su estructura en frágil. Posee óptimas cualidades en cuanto a la resistencia en espacios húmedos,³⁸⁵ pero materiales como el gel de sílice tan usado para la absorción de la humedad, puede afectarlo directamente ya que atrapa el dietilxilfalato, presente en el proceso de fabricación.³⁸⁶

Polietileno, PE. Descubierta a finales del 900 en Alemania, se trata de un polímero muy presente en todos los campos, siendo uno de los plásticos más comunes que podemos encontrar en la vida cotidiana. Se obtiene a través de la polimerización del gas etileno. Según la elaboración del polímero, el polietileno se puede presentar en forma líquido-viscosa, flexible o rígida, con una coloración translúcida. Presenta una buena resistencia térmica y química y es un magnífico aislante.

384 Llamas, R. y Talamantes, M.C., *op. cit.*, p. 80

385 Herrera, R., *op. cit.*, p. 91

386 Rotaecche, M., *op. cit.*, p. 122

Polipropileno o PP. Se obtiene a través de la polimerización del propileno, aunque lo descubrió Giulio Natta en 1955,³⁸⁷ es en 1957 con la empresa Montecatini cuando se utilizará comercialmente.³⁸⁸ Después del polietileno es el material plástico más importante desde el punto de vista de los campos de utilización. El PP se caracteriza por poseer una elevada resistencia al calor y por sus notables características mecánicas. Hay que señalar que se trata de un material rígido que ofrece una excelente resistencia química y puede transformarse en situaciones de calor y presión. Es también impermeable y resistente hasta temperaturas de 135°C, aunque se vuelve frágil y friable a bajas temperaturas.³⁸⁹ Es cierto que su resistencia a los agentes químicos empeora al aumentar la temperatura, con consecuencias en sus propiedades mecánicas.

Polimetilmetacrilato de metilo, PMMA o Metacrilato. En 1933 el químico alemán Otto Rohm le da el nombre de Plexiglás®,³⁹⁰ aunque existen otras nominaciones en el mercado como: Oroglas®, Lucite®, Perspex®, Acrylite®.³⁹¹ Se trata de un material muy polivalente. Lo encontramos en su versión traslúcida, opaca o transparente, que es la que solemos encontrar mayormente en el mundo del arte. Muy a menudo forma parte de la estructura, sustituye al cristal en los enmarcados o es utilizado como soporte. Resulta un material con gran transparencia y alta resistencia al envejecimiento³⁹² y al impacto. Algunos de los problemas que presenta son que se raya fácilmente y que su alta carga electrostática atrae a las partículas de polvo.

Los plásticos son materiales que se degradan con gran facilidad. I. Soraluze nos indica que los daños en los plásticos se hacen visibles a partir de los 15 - 20 años.³⁹³ La luz incide activamente en su envejecimiento haciendo que se oxiden y provocando cambios a nivel físico como cuarteados, pérdidas de espesor, friabilidad, decoloración, etc.

387 Llamas, R. y Talamantes, M.C., *op. cit.*, p. 79

388 *Ibidem*, p. 80

389 Herrera, R., *op. cit.*, p. 91

390 Santos, S., Roja de la, J.M. y San Andrés, M. (2012). 'Ensayos previos en el proyecto de conservación-restauración de una escultura de Salvador Victoria'. *Conservación de Arte Contemporáneo. 13ª Jornada*. (Comp.) (pp. 235 - 243). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS. p. 124.

391 Herrera, R., *op. cit.*, p. 91

392 Santos, S., Roja de la, J.M. y San Andrés, M. *op. cit.*, p. 124

393 Soraluze, I., *op. cit.*, p. 102

En el caso de tener que realizar una limpieza causada por restos de adhesivos u otros, intentaremos que ésta sea mecánica, evitando al máximo los disolventes, ya que pueden provocar problemas estructurales.

El deterioro de los plásticos es un proceso químico irreversible, pero es cierto que existen unos parámetros adecuados de conservación que podrían ralentizar el proceso de envejecimiento. Diversos agentes atmosféricos pueden favorecer la degradación de los plásticos, como son la humedad relativa, las radiaciones lumínicas o la combinación de un ambiente seco y alta temperatura junto con otros factores intrínsecos del plástico, todos ellos pueden favorecer la hidrólisis o termólisis y por tanto, una aceleración del proceso de degradación.

Vidrio.

El soporte en el que son recogidas las primeras imágenes es el vidrio, gracias a los experimentos realizados por Nicéphore Niépce en 1816,³⁹⁴ aunque la autoría y la presentación pública será otorgada pocos años después, en 1839, a Dagherre. Éste muestra oficialmente los dagherrotipos y da así su nombre a las primeras fotografías, que consiguieron obtener una gran repercusión y difusión en la sociedad del momento.

El vidrio es usado como base para negativos o positivos sobre cristal. Lo encontramos durante los inicios de la fotografía y también en el arte contemporáneo, donde aparece la necesidad de búsqueda y de investigación y algunos artistas lo retoman, utilizándolo en sus obras.

Se trata de un material inerte cuya estructura interna es bastante estable, no solo a nivel dimensional, sino también frente a cambios de temperatura y humedad, aunque es cierto que una de las cosas que lo caracterizan es su fragilidad frente a la rotura, pueden darse casos en los que la superficie pierda la transparencia.

Aunque se trata de un material bastante invariable y resistente frente a los cambios de temperatura, hay que señalar que resulta muy sensible a las abrasiones, a una incorrecta limpieza y a golpes o rayados provocados por elementos punzantes.

394 Menduni, E. (2008). *La fotografía. Dalla camera oscura al digitale*. Bologna: Il Mulino. p. 63

La posible debilidad del cristal por una inadecuada manipulación, nos puede llevar a una rotura del mismo que puede hacer peligrar la vida de la imagen o poner en peligro la obra.

En algunos casos en los que la imagen está formada por gelatina, el hecho de que ésta sufra cambios importantes en cuanto a la humedad relativa y la temperatura podría generar desprendimientos en la imagen, ya que ambas, la superficie y la imagen, no poseen las mismas propiedades higroscópicas.³⁹⁵

Metal

El metal es uno de los materiales más estables; presenta variaciones ligeras de tamaño y forma debidas a los cambios higroscópicos. Encontramos metales férricos, en los cuales uno de sus principales componentes es el hierro y los no férricos, que poseen otros metales a excepción del hierro.

Uno de los factores que afecta en mayor medida a la estabilidad de los metales es la humedad relativa, la cual puede llegar a desencadenar otras causas que acelerarán el proceso de degradación interno. Si no es alterado por causas externas, como son la humedad o las bacterias, que pueden provocar la aceleración de la descomposición del mismo e incluso su oxidación, se trata de materiales muy estables.

No es usual ver imágenes impresas directamente sobre el metal, pero sí lo encontramos como soporte o también como uno de los materiales que conforman la estructura sobre la que se apoyan para realizar estructuras, uno de los metales que encontramos más a menudo es el aluminio.

El aluminio es uno de los elementos más abundantes en la corteza terrestre y se utiliza de múltiples maneras y en diferentes sectores. El aluminio puro es un material con poca resistencia mecánica, pero su unión con otras aleaciones con otros metales le da unas propiedades óptimas. Es uno de los metales más utilizados, ya que se presenta como un material poco vulnerable a la corrosión y muy ligero, mucho más que otros metales como el cobre o el acero. Otra de las ventajas que nos ofrece es que es muy resistente, posee la capacidad de poder ser reciclado manteniendo sus propiedades, siendo fácil de ensamblar, fundir, etc.

³⁹⁵ Mestre, J., *op. cit.*, p. 25

Derivados de la madera

Antiguamente la madera se utilizaba para pintar, posteriormente fue sustituida por el lienzo, que es mucho más ligero y necesita un proceso de preparación menor. El contrachapado, en concreto, comienza utilizarse comercialmente en Europa a partir de la I Guerra Mundial,³⁹⁶ que es cuando inicia a desarrollarse industrialmente, actualmente se ha vuelto a incorporar masivamente entre los artistas para la realización de sus obras.

Con los procedimientos industriales que han ido surgiendo, muchas veces la madera no ha pasado por todos los procesos necesarios para poder ser utilizada en el mundo del arte, incluso en muchas ocasiones son los artistas los que buscan la madera que van a utilizar sin que ésta haya sido tratada para ello.

Dentro de la madera encontramos un gran grupo de materiales derivados de ésta, los llamados *tableros*,³⁹⁷ como son el contrachapado, el DM o MDF (tablero de densidad media), el tablex, el aglomerado, el OSB (partículas orientadas), etc. Todos ellos están compuestos por un porcentaje de madera en forma de escamas, virutas, láminas finas, lignocelulósicos,³⁹⁸ etc., según sus diferentes versiones, las cuales están amalgamadas con adhesivos y encoladas mediante presión.

La gran variedad de tableros que existen en el mercado, tienen propiedades muy diversas en cuanto a la resistencia ante diversas situaciones, que vienen también conferidas gracias a los adhesivos utilizados para su confección como la Urea-formol (UF), la Urea-melaminaformol (MF) y el Fenol - formaldehído (PF).³⁹⁹

La madera se utiliza muy a menudo en el arte no convencional como soporte rígido donde realizar los trabajos, encolando las imágenes, transfiriendo, pintando, etc.; el hecho de tratarse de un soporte rígido facilita su movilidad.

Estas maderas o sus derivados pueden provocar daños debido a la lignina

396 Llamas, R. y Talamantes, M.C 'Estudio técnico y estadístico sobre los soportes derivados de la madera utilizados en el arte contemporáneo'. *Conservación de Arte Contemporáneo. 12ª Jornada.* (Comp.) (pp. 1 – 16). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS. p. 8

'Aunque la fabricación patentada del tablero contrachapado comienza en Estados Unidos en 1870, lo cierto es que en 1865 John K. Mayo de Nueva York emitió una patente para el contrachapado y, anteriormente, la Stenway&Sons, fundada en Nueva York en 1853, se dedicaba a la construcción de pianos por el mismo sistema de chapas encoladas'.

397 *Ibidem*, p. 4

398 *Ibidem*, p. 7

399 *Ibidem*, p. 10

que contienen o por los vapores emanados de los adhesivos y colas utilizadas para su conformación ya que liberan una serie de ácidos que pueden afectar directamente no solo a la imagen fotográfica sino también al resto de la obra.

También cabe decir que el material ligneo es poroso, aunque resulta bastante estable dimensionalmente, igualmente es muy susceptible a las oscilaciones de humedad, las cuales podrían afectar a su forma, así como a la proliferación de hongos e insectos xilófagos.⁴⁰⁰ En algunos casos son susceptibles a sufrir descolados, sobre todo de las esquinas, y en casos más extremos pueden llegar a resquebrajarse.

Últimos soportes.

Actualmente, al igual que sucede con otros materiales, los artistas continúan a experimentar en el sector fotográfico, utilizando las últimas novedades que están surgiendo en el mercado con respecto a soportes, superficies, materiales o acabados.

Entre las últimas preferencias y gracias a las novedades que encontramos en el mercado, los artistas consiguen realizar formatos de impresión que hasta el momento eran impensables, con las gigantografías, imágenes sin marco (Fot. 106), encapsuladas sobre soportes rígidos, impresas en lona (Fot. 107), etc.

Los que siguen son sólo algunos de los nuevos soportes y materiales sobre los cuales se está imprimiendo y algunos de los elementos de protección que se están usando principalmente en los últimos años. Las imágenes comienzan a abandonar los viejos soportes y *passé-partout* para utilizar otros nuevos que van surgiendo en el mercado, como metacrilato, aluminio, etc. Los acabados estéticos de estos materiales atraen mucho más a los artistas, ya que les aportan tonalidades de color mayores y más brillantes o les permiten la impresión de formatos más grandes.

Face-mounting® - Diassec®

Los nuevos acabados que están surgiendo actualmente en el mercado, como el Face-mounting® o el Diassec®, son los preferidos por algunos de los artistas cuando quieren optar a presentaciones sin marco o grandes formatos.

400 Llamas, R. y Talamantes, M.C., Estudio op. cit., p. 13



106. Ali Assaf
Al Basrah, the Venice of the East. 2011

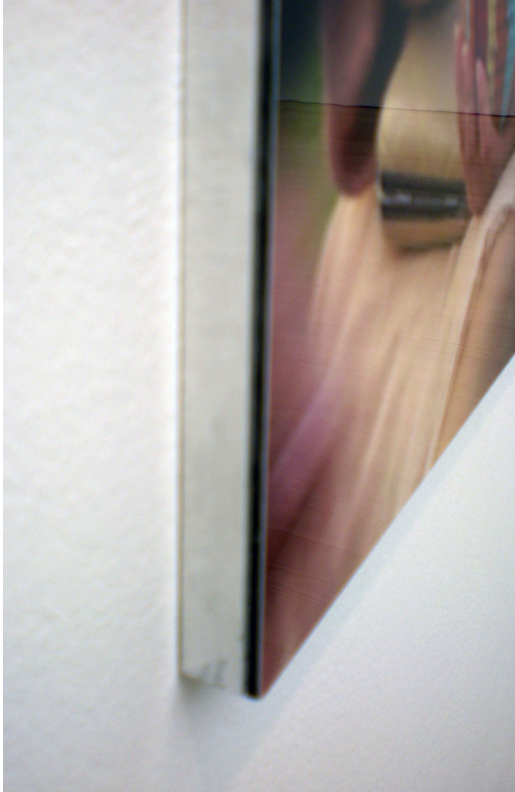


107. Salvatore di Gregorio
S.T. 2016



108 - 109. Marie Angeletti

TLYA 13_Tourist/ TLYA 14_Parrott/ TLYA 15_La Novice/ TLYA 16_SR y detalle de TLYA 13_Tourist



En el caso del Face-mounting se utiliza una lámina de polimetilmetacrilato,⁴⁰¹ al cual se adhiere una impresión digital con resinas termofusibles,⁴⁰² al reverso de la imagen se le añade un adhesivo que la unirá al soporte, como puede ser el Forex,[®] Foam,[®] o Dibond.[®]

Se trata de una técnica bastante delicada, ya que estos laminados en metacrilato, que se encargan de proteger las tintas, son muy sensibles a daños que se puedan producir en la superficie protectora, como arañazos o roturas, ya que es prácticamente imposible sustituir el metacrilato que protege la imagen.

Forex:[®] Es el nombre comercial de uno de los materiales que se está utilizando en la actualidad. Se trata de un material plástico, muy ligero y a la vez resistente, con diferentes espesores, que permite imprimir directamente sobre él o utilizarlo como soporte sobre el cual adherir la imagen fotográfica, dándonos soluciones de gran nitidez

Foam:[®] Es un material más frágil que el Forex[®]. Está formado por dos láminas de cartón que cubren un núcleo plástico que puede ser de diversos materiales. Su espesor también puede variar, según las necesidades. El Foam[®] se deteriora fácilmente y un problema que presenta es el arqueamiento cuando se utiliza para la realización de imágenes de grandes dimensiones.

Dibond:[®] Al igual que los anteriores, se trata de una marca comercial. Es un producto (Fot. 108 - 109) formado por dos láminas de aluminio con un núcleo de PVC. Su peso es mayor que el de los otros materiales pero nos aporta mayor estabilidad y rigidez sin darnos arqueamientos, independientemente del tamaño. El Dibond[®] es utilizado muy a menudo en el caso del gran formato. Una de las características que presenta cuando se estampa directamente sobre él, es que las partes blancas no se imprimen sino que conservan las características del material de la base, el aluminio. Normalmente, después de la impresión, se aplica un sellado transparente para proteger la imagen.

401 Herrera, R., *op. cit.*, p.90

402 Martínez, M., Sabater, I. y Álvarez, I. (2015). 'La colección de fotografía del IVAM. Una propuesta de almacenaje actual'. *Conservación de Arte Contemporáneo. 16ª Jornada.* (Comp.) (pp. 213 – 229). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS. p. 222

Adhesivos.

Encontramos adhesivos de diversos tipos, en el caso de algunos de ellos con un componente plástico. El paso del tiempo hace que pierdan su efectividad y funcionalidad al perder sus propiedades físico-químicas, lo que provoca diversas consecuencias como: pérdida de adhesión, migración del adhesivo a la superficie, manchado, etc., cambios, algunos de ellos que no son reversibles, ya que la efectividad de estos materiales es limitada.

Categorías varias.

Durante los últimos años han ido surgiendo otras categorías, que se alejan bastante de los soportes convencionales que han sido utilizados hasta el momento y que poco a poco han ido cobrando mayor importancia, como pueden ser los soportes digitales.

El primer ordenador irrumpió en la Universidad de Pensilvania en 1946.⁴⁰³ Tenía unas dimensiones comparables a las de un almacén y sus funciones eran las de procesar información alfanumérica.

En un espacio relativamente corto de tiempo, la tecnología ha conseguido avanzar abismalmente, sobre todo en el tratamiento digital de las imágenes, lo que ha permitido abrir un campo sin confines a la experimentación de los nuevos artistas, quienes, a través de diversos programas y procedimientos confluyen en un nuevo método de experimentación.

Diversos sistemas informáticos han ido floreciendo en torno a la era digital, pero el que ha revolucionado el mundo, es el nacimiento de internet, el cual ha hecho que tanto la información como las imágenes atraviesen fronteras, permitiendo al usuario una más rápida participación, no solo en la búsqueda de información, sino también en el intercambio de ésta en la red.

De las tecnologías digitales también se han favorecido los conservadores, restauradores, archiveros, etc. La digitalización de las fotografías, está siendo vital para la conservación de archivos y fondos de museos, ya que evita la manipulación directa de los trabajos. A través del ordenador se pueden consultar las imágenes desde diferentes ubicaciones, manteniendo así las condiciones ambientales adecuadas de estabilidad para los trabajos que se encuentran en los archivos y depósitos.

403 Rotaèche, M., *op. cit.*, p. 46

DVD, CD, Hard Disk, Blue – Ray disk

Los híbridos fotográficos también hacen uso de las nuevas tecnologías, ya sea a través de las proyecciones, fotografías digitales, etc. una serie de disciplinas que necesitan del soporte digital para su manipulación, exposición o almacenamiento, y que hacen uso de estos nuevos soportes como el CD, DVD, Blue-ray Disk, Hard Disk, como medida de almacenamiento por artistas y museos.

Con respecto a estos soportes, tendremos que tener en cuenta que un repetido uso puede llegar a provocar un desgaste del mismo, por lo que sería importante realizar copias de seguridad para poder asegurar un vida más larga de los mismos.

La obsolescencia tecnológica⁴⁰⁴ de algunos de los aparatos reproductores, es uno de los problemas a los que se enfrenta el conservador de arte contemporáneo, lo cual podrá suponer un problema para el futuro de la obra, ya que en el caso de no poder reproducir las imágenes, no se entendería el significado del trabajo.

Algunos de los soportes de almacenamiento de datos que encontramos en el mercado son: CD-R, CD-ROM, CD-RW, DVD+, DVD- o los últimos métodos para el archivo como son el Hard Disk externo o el Blue-ray Disk. Entre ellos, vemos cómo la mayor capacidad de almacenamiento de información de los que van surgiendo nuevos hace que vayan superando a los anteriores.

Todos estos soportes tienen una caducidad, por ejemplo, los fabricantes de CD o DVD, nos informan que la vida útil es limitada, siendo de unos 100 años aproximadamente. Su problema principal viene dado por los campos magnéticos que les afectan a través de las pantallas de ordenador, los altavoces, el campo magnético de la tierra, etc.⁴⁰⁵ pueden hacerles perder su funcionalidad. J. Mestre nos informa también de que, en muchos casos, el problema del soporte CD o DVD, viene dado por el proceso de grabación al cual lo sometemos, señalando que este procedimiento puede afectar a los tintes de los soportes, desencadenando problemas futuros de estabilidad y explica lo siguiente de los cedés: *'En muchos casos se debe al procedimiento de grabación o quemado que puede afectar a los tintes, aunque los de cianina*

404 Llamas, R. (2016). 'El artista contemporáneo ante la transformación de su obra. El paso del tiempo y su efecto sobre la significación de la materia'.(pp. 277-296). Madrid: Arte, Individuo y Sociedad. Universidad Complutense de Madrid. p.203

405 Mestre, J., *op. cit.*, p. 38

estabilizada y fotocianina son bastante estables, especialmente grabados a 2x o 4x'.⁴⁰⁶

En cuanto a las ventajas que nos aportan los DVD, encontramos un precio accesible, así como un acceso directo y fácil a la información, ya que se trata siempre de una memoria muy limitada. Esta restricción puede ser también una desventaja si lo que necesitamos es almacenar una gran cantidad de información. En otros casos, nos dan problemas para acceder a la información que tenemos dentro de ellos, perdiendo todo lo que poseíamos en su interior.

Para evitar problemas con soportes como los CD o los DVD podremos optar por el más fiable hasta ahora, el Hard Disk externo, que tiene una capacidad mayor de almacenamiento así como una mayor estabilidad que los soportes CD y DVD.

También encontramos programas que nos permiten conservar información, aunque estos necesitan de un mantenimiento continuo y tienen un coste, una opción que está siendo muy utilizada son los bancos de datos accesibles en la red.

3.2 FACTORES de DEGRADACIÓN y PATOLOGÍAS MÁS FRECUENTES en los HÍBRIDOS ARTÍSTICOS

3.2.1. FACTORES DE DEGRADACIÓN

'Llamamos deterioro a las transformaciones físicas y químicas que tienen los especímenes fotográficos después de su procesado, motivadas por un uso excesivo o inadecuado, por exposición a condiciones ambientales desfavorables, o provenientes de la estabilidad intrínseca de los materiales de los componentes y que afectan a la forma física y al aspecto original de los especímenes.

Generalmente, el deterioro consiste en la alteración del color original, en el desvanecimiento y en la pérdida de contraste de la imagen, en daños en el soporte, en la capa de imagen, y en la capa de aglutinante en el desarrollo de hongos. No se consideran formas de deterioro los defectos de procesado y las

⁴⁰⁶ Mestre, J., op. cit., p. 38

*transformaciones que hayan tenido lugar por manipulaciones del autor, como la aplicación del color, firmas, dedicatorias’.*⁴⁰⁷

Esta definición que nos da Luis Pavão a cerca de los deterioros en el caso de los especímenes fotográficos, es una exposición que bien podría englobar los diferentes tipos que se pueden encontrar dentro de los híbridos fotográficos. Cabe decir que los deterioros en las obras de arte no solo tienen repercusiones a nivel estético sino que también tienen la capacidad de cambiar la idea o concepto para el cual fue creado.

*‘La transformación de la materia tiene una repercusión sobre la intención y el discurso estético, por ello, y ante la imposibilidad de impedir el cambio, se hace necesaria una profunda reflexión sobre el concepto de autenticidad de la obra de arte y sobre el concepto de ruina prematura’.*⁴⁰⁸

La continua observación y control del estado de las obras nos permitirá tener bajo control algunos problemas que podrían acrecentarse con el paso del tiempo, consiguiendo así retrasar el envejecimiento de los trabajos.

Desafortunadamente, como hemos podido observar, las causas principales de los deterioros que encontramos en las obras de arte se deben mayormente a los factores extrínsecos a las que las sometemos, por lo que derivarán negativamente en la modificación de las condiciones naturales de los materiales, los cuales en sí ya son frágiles y volubles.

Las alteraciones en los materiales se pueden deber a que muchos de ellos son inestables y no responden igualmente ante las mismas condiciones ambientales o frente a una mala manipulación de las materias por parte del personal, pudiendo llegar así a modificar su estabilidad.

Todas estas causas externas no controladas nos pueden provocar cambios sustanciales, no solo en la apariencia física, sino también en el interior del material, llevándolo a un rápido deterioro, por ello, se deberán crear algunas medidas de actuación como puedan ser la de crear una mayor concienciación del personal que trabaja con las obras, en cuanto a la manipulación y a una mayor revisión de los dispositivos para el control de las condiciones climáticas de las piezas, no solo en las exposiciones, sino también de los almacenes.

407 Pavão, L., *op. cit.*, p.120

408 Llamas, R., *El artista. op. cit.*, p. 277

Resulta evidente que las revisiones constantes de los controles⁴⁰⁹ de temperatura y de humedad relativa nos mejorarán las condiciones de vida de los trabajos. Para el control de estos parámetros nos valdremos de aparatos medidores, tanto de Tª y HR, como de controles de iluminación. Utilizaremos aparatos medidores como los termómetros e higrómetros o el más moderno, el termohigrómetro, que posee ambas funciones, tanto la de medir la temperatura como la humedad. Estos aparatos se deberán colocar en puntos donde sea posible tomar correctamente los datos, ya que en algunos casos, sobre todo en los antiguos higrómetros, estos aparatos se colocaban disimulados por una cuestión estética, pero poco funcional.

Son muchos los factores que hay que tener en cuenta para la conservación de las obras, por ello, la generación de una base de datos de todos los trabajos que poseemos será esencial. En estos informes se valorará el estado de conservación⁴¹⁰ en el que han llegado, materiales que los componen, así como posibles intervenciones, etc. Toda esta información nos facilitara el proceso de conservación o una futura restauración.

El posible acceso a la información por parte de otros entes y el intercambio de información entre ellos nos darán la posibilidad de crear un diálogo a la hora de actuar, estableciendo así una gran base datos a la mano de todos.

Son numerosas y muy heterogéneas las patologías que podemos encontrar en los diversos materiales que conforman los trabajos de arte no convencional. A continuación relatamos algunas de las que vienen siendo las más habituales y que podemos encontrar en el caso de los híbridos fotográficos:

Acidez:

La problemática de la acidez⁴¹¹ viene dada por la contaminación, la humedad, las sustancias utilizadas durante la fabricación, la oxidación de otros materiales, las migraciones, etc. Son muchos los factores que pueden desencadenar o aflorar por efecto de la acidez, como puedan ser la debilitación de los

409 Gruppo di lavoro fotografia, *Memoriav* (Ed) (2007). *Foto conservazione delle fotografie*. Bern: Revista *Memoriav* raccomandazione. p. 13

410 *Ibidem*, p. 13

411 Vaillant, M., Doménch, M. T. y Valentín, N. (2003). *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. p. 96

Acidez: 'Favorece el desarrollo de los procesos de degradación de casi todos los soportes y materiales utilizados en la elaboración de los mismos, así como las reacciones oxidativas que en ellos se verifican. Depende de los componentes de las obras y de las condiciones atmosféricas externas'.

objetos y la resistencia de la materia o la propagación de ciertos síndromes derivados de la degradación.

Para evitar los efectos nocivos que pueden introducir este tipo de piezas u objetos que son ácidos, los cuales han entrado ya en el proceso de descomposición y que pueden repercutir directamente sobre otros objetos que permanecen en el depósito o archivo, será mejor separarlos de los que no están afectados, hasta que se pueda intervenir.

Suciedad

El polvo, las huellas dactilares, los manchados, etc. son las alteraciones más comunes que encontramos y que afectan directamente la estabilidad de las obras.

Las huellas dactilares dejan la grasa de la piel, que se deposita en las diferentes superficies, dejando marcas que se hacen cada vez más visibles con el paso del tiempo. Este también puede ser un vehículo de atracción para otras patologías que se derivarán de ésta, como el amarilleado (Fot. 110) o el espejo de plata. Estas huellas se pueden eliminar totalmente solo minutos después de haberse producido la alteración.⁴¹²

En el caso del manchado nos podemos encontrar ante circunstancias donde la mancha se ha producido en la superficie, por lo tanto es posterior a su realización, o por el contrario manchados que salen a la superficie ya que estaban en el interior de la materia original y se han desarrollado posteriormente, aún siendo anteriores a la realización de la obra.

Podemos encontrar diversos tipos de manchado en nuestros trabajos, como puedan ser: humedad, manchas derivadas de la grasa de las huellas dactilares, manchas originadas durante el proceso de fabricación, manchas de humedad, de colas, de cintas adhesivas, por contaminación al estar en contacto con otros elementos infectados, etc.

Las partículas de polvo también se consideran una causa de alteración, ya que en materiales muy sensibles pueden rayar la superficie y en algunos casos ensuciar o producir manchas. La eliminación del polvo es una tarea muy importante, no solo la eliminación de la suciedad de la parte visible de la

412 Pavão, L., *op. cit.*, p. 184



110. Allan D'Arcangelo
Selfportrait (Smoke Dream). 1964

obra, sino que también deberemos estar atentos al cuidado de la limpieza del reverso.

Dentro de la limpieza, podemos encontrar la limpieza mecánica, con brochas suaves, aspiradoras, gomas, bisturí, etc. y la limpieza química, con la que se utilizarán diferentes disolventes adaptados para cada tipo de situación.

Abrasiones, arañazos:

Podemos encontrarnos frente a casos donde la superficie presenta rozaduras, arañazos o abrasiones, dadas por una mala manipulación, fricciones entre los diversos soportes si no poseen un sistema de protección o incluso en el caso de soportes fotográficos, si la película es muy sensible, estos pueden estar causados por el polvo, afectando visiblemente a la imagen o el objeto. Normalmente estos daños están causados por una superficie que es más rígida, la cual incide sobre una más débil o blanda señalándola y dejando marcas.

Actividad biológica

Existen un sinnúmero de bacterias, microorganismos y animales que pueden atacar directamente a nuestras obras, como son: los hongos, las bacterias, las algas, los insectos, los roedores etc. y a su vez provocar un biodeterioro o microbiodeterioro. Pueden afectar a prácticamente todos los materiales, siendo el papel y los materiales con proteínas los más sensibles a estos ataques.

M. y M. Gacto en su estudio sobre *'Los microorganismos y el arte'* explican la *'teoría de la infalibilidad microbiana'* de Schaechter (2006), en el cual nos indican cómo son de susceptibles los materiales de origen natural a los ataques biológicos:

'Estos principios se extienden a muchos tipos de sustratos y reflejan en parte la denominada "teoría de la infalibilidad microbiana", según la cual en la naturaleza no existe ninguna sustancia natural que escape a la degradación potencial por parte de algún miembro del mundo de los microorganismos'.⁴¹³

Las condiciones medioambientales que damos a nuestras colecciones pueden tener un efecto directo sobre la proliferación de ciertas bacterias e insectos, que pueden llegar a ser difíciles de controlar, teniendo un efecto directo sobre las obras.

'La actividad de los microorganismos (...) tiene doble efecto negativo. Atacan a las sustancias que les sirven de alimento, consumiendo las fuentes carbonadas, polímeros constituyentes de los sopores, cloruros, sales y adhesivos'.⁴¹⁴

Si conservamos las obras dentro de un espacio donde la humedad y la temperatura son altas, favoreceremos la proliferación de bacterias y microorganismos, pudiendo provocar alteraciones como: pérdidas de material, manchado, debilitamiento, etc.

Desgarros, roturas, cortes o agujeros:

Podemos encontrarnos ante algunas obras que posean desgarros, roturas, cortes o agujeros. Estas problemáticas suceden mayormente de forma involuntaria, debido a una mala manipulación de las obras o como resultado de accidentes fortuitos.

413 Gacto, M. y Gacto, M. (2011). *Los microorganismos y el arte*. Anales de biología. p. 107 – 115. p. 108

414 Vaillant, M., Doménch, M. T. y Valentín, N. *op. cit.*, p. 135

En otros casos, este tipo de deterioro se debe a una debilidad de los materiales, los cuales han perdido su resistencia y producido efectos diversos, que variarán en tamaño y forma, en algunos casos pasan por un primer estadio de deformación, para después llegar a la lesión.

Todos ellos se tratan de daños significativos en los materiales, que tienen consecuencias visibles a nivel físico y mecánico.

Deformaciones del soporte - pliegues

Las deformaciones derivan de los cambios dimensionales que se dan en los materiales, bien sean derivadas de factores internos o externos, con consecuencias visibles, ya sean físicas o químicas, produciendo lesiones en los materiales que pueden ser reversibles o irreversibles, originando deformaciones que serán permanentes, las cuales ni con la aplicación de un tratamiento de restauración volverán a su estado original.

Las fluctuaciones de temperaturas y de humedad pueden llevar a la creación de deformaciones en el material (Fot. 111), con resultados como curvaturas, destensados, etc. Alteraciones como los cambios dimensionales de la base, nos pueden provocar deformaciones de los materiales, roturas, pérdidas de adherencia, etc. que pueden llevar al despegado del soporte original o en el caso de la fotografía tradicional incluso a la separación de la emulsión del soporte de la imagen.

Como en el caso de otras lesiones, los pliegues son otra de las deformaciones más comunes se encuentran, gran parte de las veces surgen como resultado de una incorrecta manipulación o salvaguarda.

Cambios de color

Los efectos de la luz sobre las superficies y las degradaciones químicas de los materiales nos pueden llevar al viraje del color hacia otro más estable, al amarilleo causado por la luz ultravioleta o a la decoloración de la imagen o de la superficie, debido a problemas de envejecimiento o de inestabilidad del material, o provocados por una mala iluminación que acaba con la fotodegradación de la superficie.

En el caso de las fotografías, la luz puede alterar los colorantes que confor-



111. Bernd & Hilla Becher
Coal Bunkers. 1974

man las imágenes, haciendo que poco a poco vayan perdiendo nitidez. Uno de los primeros colores que se pierde en una imagen a color es el magenta, por lo que las imagen es viran hacia colores como el amarillo, azul o verde; cuanto mayor tiempo tengamos expuestas las fotografías, mayores probabilidades de pérdida de la imagen.

En otros casos la imagen se va desvaneciendo; esto se puede dar a causa de un mal lavado, que nos deja residuos que están siempre activos y continúan su acción, pudiendo virar hacia el amarillo o marrón.

Desvanecimientos de color:

Los cambios de color se deben mayormente al efecto negativo que la luz ejerce sobre las materias. Las exposiciones prolongadas a estas radiaciones hacen que los materiales sufran desvanecimientos, llegando a coger una tonalidad pálida. Las radiaciones UV son las que llegan a debilitar los trabajos, foto-degradándolos; en esto inciden no solo las horas de exposición del objeto, sino también el tipo de iluminación y la intensidad lumínica.

Los materiales más afectados por los desvanecimientos de color son los materiales celulósicos, plásticos y sobre todo el soporte fotográfico.

Los plásticos son sensibles al desvanecimiento del color, causado por la ac-

ción degradadora de los rayos U.V. No todos los polímeros son igual de sensibles a los agentes degradantes, siendo el polietileno uno de los plásticos que se deteriora con mayor facilidad. Entre los posibles deterioros que podemos hallar en los polímeros encontramos:⁴¹⁵ fotodegradación, hidrólisis, degradación térmica o biodegradación que se desarrollará en grietas, aumento de la rigidez, o deformaciones.

En el caso del soporte fotográfico las imágenes a color son las que se deterioran con mayor facilidad, sobre todo en cuanto a los desvanecimientos, ya que tienen una composición interna inestable. En las imágenes a color la estructura original de las moléculas se modifica, lo que provoca una disminución de éstas a interactuar con la luz, siendo muy sensibles tanto a la temperatura como a los agentes contaminantes y a la humedad.

Factores como una temperatura alta, en el caso de las imágenes a color, pueden producir hidrólisis, dañando la fotografía y provocando desvanecimientos, por lo que unas condiciones ambientales ideales para su conservación serán las de una temperatura baja y una humedad relativa del 40% - 50%

Cambios dimensionales.

Los cambios dimensionales se dan en mayor medida con materiales que son de naturaleza higroscópica, ya que absorben y ceden parte de la humedad, creando movimientos internos y como consecuencia cambios dimensionales.

Estos cambios dimensionales pueden provocarnos desprendimientos de los materiales o levantamientos de algunos estratos que estaban adheridos; los materiales cada vez son menos flexibles y vulnerables, aumentando así la friabilidad del soporte haciéndolo más frágil y quizás provocando problemas, como por ejemplo craqueladuras.

Averías

Es muy común entre las obras que poseen algún tipo de mecanismo, así como es muy probable que se puedan romper algunos de los dispositivos que constituyen el trabajo, lo cual hace que la obra pierda su funcionalidad y por tanto la intencionalidad artística.

415 Llamas, R. y Talamantes, M.C., *Capas, op. cit.*, p. 78

En muchas ocasiones es debido a un desgaste por un uso continuado de los aparatos, quizás de elementos como motores, aparatos electrónicos, etc. y también interviene el hecho de que pueda estar defectuosa alguna de las piezas que lo constituyen, haciendo que ésta se rompa.

Una avería o una rotura de una pieza pueden hacer que las nuevas creaciones artísticas pierdan su lectura, por lo que la solución en estos casos, si la pieza no es obsoleta y el artista nos lo permite, es sustituir el fragmento o arreglar la avería.

En muchas exhibiciones se están planteando que estos sistemas solo se activen de forma puntual, para prolongar así la vida del objeto artístico.

Obsolescencia

La obsolescencia es un gran problema para muchas obras en los diferentes ámbitos del arte contemporáneo, lo que puede influir directamente sobre las creaciones artísticas, ya que la desaparición de algunos de los elementos que conforman la pieza, puede derivar en una pérdida de la integridad y funcionalidad de la obra.

'Un componente es obsoleto (descontinuado) cuando se deja de fabricar y obsolecente cuando es declarado obsoleto, en desuso, por el fabricante. La obsolescencia potencial de un componente 'activo' es la obsolescencia esperada a 'corto plazo'. La obsolescencia es la cualidad de obsolecente: el acto de convertirse en obsoleto'.⁴¹⁶

El caso más común es el de la tecnología, que avanza velozmente. Muchos trabajos están realizados con aparatos que de forma 'precoz' quedan anticuados o por el contrario, es el paso del tiempo o la usura los que los hacen que dejen de funcionar, es aquí donde nos encontramos ante un problema, el hecho de que no existen ya piezas en el mercado para poder sustituirlas, haciendo así que la obra pierda su significado y funcionalidad.

Una solución, ante el avistamiento que algunas piezas pueden desaparecer del mercado, es que podremos adquirir las partes de recambio que creamos necesarias para que estas puedan continuar dando sentido a la creación.

416 García, L. y Montero, P. (2013). 'Ergonomía de la obsolescencia. Conservación de Arte Contemporáneo'. 14ª Jornada. (Comp.) (pp. 11 – 22). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS. p.13

L. García y P. Montero hablan también en su artículo *'Ergonomía de la obsolescencia. Conservación de Arte Contemporáneo'* de una conservación evolutiva, donde la solución que nos dan es la de adelantarse a los acontecimientos que sabemos que pueden suceder en un futuro, siendo la mejor herramienta entender el ciclo de vida de los componentes de la obra, planificando una estrategia de actuación ante los posibles riesgos, siendo la mejor baza para seguir dando una funcionalidad e intencionalidad artística a los trabajos o como ellos dicen: *'evaluar la probabilidad de riesgo a lo largo del tiempo para preparar estrategias que la prevengan'*.⁴¹⁷

No partiendo de una gran base práctica en la disertación de las degradaciones ocurridas en los materiales utilizados en los híbridos fotográficos, nuestra investigación se ha basado en el estudio de los casos prácticos que han sido publicados por los diferentes expertos del sector de la conservación del arte contemporáneo. Estas son solo algunas de las causas más comunes que hemos encontrado de deterioro entre los híbridos fotográficos.

Hemos hablado mucho sobre la inexperiencia de los artistas ante materiales que desconocen, su utilización y su miscelánea, que pueden en algunos casos llevarlos a consecuencias inexorables. También se ha departido sobre las causas intrínsecas o extrínsecas que afectan a los materiales, pero sobre todo tenemos que tener una en cuenta, la que puede llegar a ser todavía mucho más dañina, y que es una incorrecta intervención por parte del conservador-restaurador.

Intervenir las piezas es una gran responsabilidad para el conservador-restaurador, por lo que para poder restaurar se deberá investigar y recabar la mayor información posible sobre el autor; materiales, técnicas, intervenciones anteriores, etc., no solo a nivel técnico sino también desde el punto de vista conceptual del artista.

Como se ha comentado en este capítulo, los materiales pueden mutar, modificarse, deteriorarse, etc. y en algunos casos se buscará darles una estabilidad. A continuación encontramos algunos de los materiales más comunes utilizados en los híbridos fotográficos y algunas de las pautas a seguir para una correcta conservación.

417 García, L. y Montero, P., *op. cit.*, p.13

Película Fotográfica

La película fotográfica resulta muy sensible a la degradación, un ejemplo de ello son las películas a base de nitrato de celulosa o acetato de celulosa porque estos materiales cuando entran en un proceso de descomposición química, desprenden un olor ácido a vinagre.⁴¹⁸ En ellos se aprecian estadios de friabilidad, amarilleamiento o, como en el caso del acetato de celulosa, también pueden llegar a surgir burbujas.

Al igual que otros materiales, los factores que deterioran mayormente la película fotográfica, son la humedad relativa, la temperatura y el ácido que compone el soporte. Luis Pavão, en su libro,⁴¹⁹ *conservación de colecciones fotográficas*, nos señala que la acidez en un primer momento no es significativa, la importancia radica en un segundo momento, cuando comienza a deteriorarse a causa de las condiciones ambientales en las cuales se halla.

Una solución para su conservación sería la de que se encendiesen y se apagasen las luces mediante un sensor en las zonas donde tenemos las películas fotográficas. Para su conservación y almacenaje no se deberían superar los 50 lux, con una humedad relativa que esté entre el 20% - 40% y una temperatura comprendida entre los -5°C y los 20°C máximo.⁴²⁰ M. Rotaèche también señala en su libro que la congelación de los materiales sería indicada para el acetato y el nitrato de celulosa en forma de film.

Diapositivas

Las diapositivas nos presentan mayormente problemáticas debidas al uso continuado de las mismas ya que la exposición prolongada de las lámparas de los proyectores puede provocar importantes daños sobre las diapositivas.

La manipulación de los materiales también es un elemento importante. No deberemos tocar directamente la imagen con los dedos, por lo cual para hacerlo utilizaremos guantes, ya que la grasa de nuestra piel puede dejar marcas y acabar desarrollado otras patologías.

Actualmente, el proceso de envejecimiento y de conservación tiende a ser mucho más estable para los negativos fotográficos, si están conservados y

418 Pavão, L., *op. cit.*, p. 76

419 Pavão, L., *op. cit.*, p. 112

420 Rotaèche, M., *op. cit.*, p. 121

utilizados correctamente. M. Rotaèche nos aconseja para una correcta visualización, cambiarlas cada 15 – 30 días,⁴²¹ con ello conseguiremos mantener la calidad de la imagen proyectada.

Existe la posibilidad de realizar las fotografías sobre soportes de cristal, ya que son mucho más resistentes ante una reproducción continua y bajo una temperatura constante. Algunos artistas los están utilizando, sobre todo aquellos que realizan proyecciones donde hay un uso continuado, como puedan ser las fotoproyecciones, el único problema es el coste elevado de éstas.

Para prolongar su vida, nos aconsejan no exponerlas a una proyección excesiva y conservarlas en un lugar frío, así como, si cabe la posibilidad, realizar copias. Aunque existen sobres individuales de papel para su archivo, nos sugieren los de plástico realizados con materiales como el polietileno, polipropileno o poliéster, ya que permiten una mejor visualización sin una manipulación directa; en caso de un manejo directo utilizaremos guantes de algodón.

Polaroid

En la polaroid cada fotografía es una imagen única, de la cual no existe un negativo y lo que la hace también única es el tiempo que utiliza para el auto-revelado de la imagen, siendo de unos 50 – 90 segundos. En el caso de este tipo de soporte, la estabilidad depende de diversos factores, como las sustancias químicas, temperatura, humedad, manipulación, almacenaje o daños causados por la luz.⁴²²

Para no crear daños en el soporte fotográfico no debemos tocar la superficie, ni apilar las polaroid, sobre todo si ésta no está todavía revelada y utilizaremos guantes si debemos manipularla.

Para una correcta conservación de las fotografías Polaroid se aconseja una temperatura de 16° – 21° C, así como una humedad relativa 30% – 50%, evitando que las fluctuaciones sean mayores de 4°C.⁴²³ Al igual que otros materiales fotográficos, una humedad relativa alta puede favorecer las reacciones químicas adversas y la proliferación de hongos, en cambio, una humedad relativa baja puede crear fragilidad y friabilidad.

421 Rotaèche, M., *op. cit.*, p. 196

422 Ostrzenski, V. (2015). *The Preservation of Polaroid Film*. University of British Columbia

423 Ostrzenski, V., *op. cit.*

La iluminación afecta también a estos tipos de soporte, por lo que la luz en las salas expositivas no deberá superar los 40 lux. En el artículo de Victoria Ostrzenski nos sugiere separar las fotografías polaroid de otros materiales fotográficos, así como nos aconseja para su archivo utilizar sobres con un pH neutro de 7.0 o ligeramente alcalino de 8.5, los sobres serán de conservación con un alto contenido de alfa celulosa.

Papel

El papel es un material muy sensible a los cambios de temperatura, humedad e iluminación. Los factores extrínsecos son los que más afectan a los trabajos de composición celulósica como puedan ser: los cambios por higrometría, dados por una humedad relativa cambiante, un erróneo montaje y desmontaje, deformaciones por un mal almacenamiento, la utilización de materiales no adecuados como los adhesivos, que pueden provocar migraciones, manchado, oxidación o por el contrario pierden efectividad, contaminación por bacterias, insectos, hongos, etc.

Podemos encontrar deterioros dados por una incorrecta manipulación, como puede ser el caso de: rasgados, lagunas, abrasiones, arañazos, etc., o por el contrario daños causados por factores intrínsecos del material, como impurezas de la pasta de papel, foxing, amarilleamiento, manchas, migraciones, etc.

J. Mestre nos muestra unos parámetros de conservación,⁴²⁴ con respecto al envejecimiento para el archivo, donde exponemos a las fotografías a unas condiciones ambientales estables de un 40% de humedad relativa, en un espacio donde el material permanece guardado a oscuras.

Tª de conservación	Velocidad relativa de debilitamiento	Tiempo relativo de conservación
30° C	2	$\frac{1}{2}$
24° C	1	1
19° C	$\frac{1}{2}$	2
12° C	1/5	5
7° C	1/10	10
-10° C	1/100	100
-26° C	1/1000	1000

424 Mestre J., *op. cit.*, p. 76

Uno de los materiales más utilizados para la conservación de fotografías es el papel, que, gracias a su porosidad, actúa como barrera y filtro, consiguiendo frenar las fluctuaciones de humedad y de temperatura, como por ejemplo deteniendo los gases que puedan desprender los restos de líquidos que se usaron para el revelado.

Para una correcta conservación del material de base celulósica se aconseja utilizar sobres y fundas de conservación de papel o plástico. En el caso de los sobres en papel deberán tener un pH neutro que puede ir desde un 6.0 - 7.0 o bien con una reserva alcalina de carbonato cálcico del 2%, pH 7.0 - 8.5; estos últimos estarán reservados para aquellos materiales que tienen tendencia a la acidez.⁴²⁵

En el caso de la elección del material plástico para la conservación, deberán estar realizados con materiales inertes, que no posean un alto contenido en plastificantes. Los más recomendables son los realizados con polietileno, polipropileno o poliéster⁴²⁶ siendo éste el más estable. Los sobres o fundas de plástico están desaconsejados para ambientes donde encontramos fluctuaciones elevadas de temperatura y humedad.

Cada sobre o funda conservará una fotografía individualmente de formatos similares, y conservará solo una imagen en su interior, éstas a su vez, se meterán dentro de cajas o contenedores de conservación, que serán colocadas de forma horizontal, para evitar deformaciones y todos ellos deberán haber pasado un control PAT (Photographic Activity Test).

En el caso de fotografías de gran formato, para evitar su deformación, si no están enmarcadas, se guardarán en planeras, separadas cada una de ellas con papel de conservación.

Nuevos soportes de impresión

Se trata de soportes muy sensibles, que pueden presentar diversas patologías; por lo que llevaremos sumo cuidado durante la exposición, archivo y manipulación, ya que incluso con el uso de guantes podemos dejar marcas de huellas dactilares.

⁴²⁵ Fuentes de Cía. A.M., *op. cit.*, p. 32

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 32

La superficie donde se encuentra la emulsión resulta también muy sensible a arañazos, abrasiones, etc., que se hacen muy visibles y no nos permiten retoques.

Como en gran parte de los materiales higroscópicos, se pueden producir alteraciones debidas a una humedad relativa baja, como por ejemplo craqueladuras; en cambio, un exceso de exposición a parámetros de una elevada temperatura y una alta humedad relativa, como es el caso de algunas tintas como las ink-jet, nos pueden dar problemas de sangrados, por lo que deberemos darle los parámetros adecuados a este tipo de material.

La conservación en ambientes donde haya partículas contaminantes podrán provocar manchas, amarilleamiento o proliferación de hongos.

Plásticos

En el arte no convencional se tratará de seguir en el caso de algunos trabajos, para que estos sigan teniendo una completa legibilidad y comprensión, la sustitución de piezas enteras para poder asegurarnos que ésta va a seguir desempeñando una función estética y de comprensión.

Con algunos plásticos nos aconsejan para tamponar la degradación, dejar el objeto en un lugar privado de oxígeno, aunque esta medida no es efectiva para todos, ya que en el caso del acetato de celulosa es mejor dejarlo en un ambiente aireado, ya que sin la presencia de oxígeno se puede acelerar la degradación química, creando el síndrome ácido acético.

Es muy importante para la conservación de los plásticos, evitar el síndrome acético y nítrico, llamado también hidrólisis, así como la termólisis que produce una deformación del objeto, para ello se deberá controlar la iluminación tanto durante la exposición como en el almacenaje, evitando radiaciones de luz infrarroja y ultravioleta.

Vidrio

El vidrio es uno de los materiales más recurrentes que encontramos últimamente entre las diferentes creaciones artísticas que se están realizando. Es uno de las materias más estables en cuanto a los cambios dimensionales ambientales, pero necesitamos, al igual que en el caso de los otros materiales,

darle unas condiciones estables, sin fluctuaciones o que éstas no superen un 5%.

Para su exhibición estaremos atentos a la luz directa, como es el caso de las cajas o Lightbox, donde para el visionado de la fotografía necesitamos de este foco de luz, por lo que será aconsejable la utilización de fuentes de luz fría como es el caso de la iluminación Led y también sería recomendable el limitar el tiempo de exposición.

Al igual que los otros soportes, para su manipulación utilizaremos guantes, las imágenes realizadas en vidrio, serán guardadas de forma individual, aconsejan al contrario que el soporte celulósico almacenarlas de forma vertical, ya que un exceso de peso podría provocar fracturas, en caso de hallarnos ante una pieza rota, ésta vendrá guardada separadamente.

Diasec, Face-mounting, en Forex, Dibond, Foam

Uno de los problemas que muestran este tipo de presentaciones es el derivado del material que se usa para su protección. Como ya se ha comentado en este capítulo, en el caso del *diasec* y *el face-mounting*, la fotografía viene adherida al metacrilato.

El metilmetacrilato es un producto muy sensible a la abrasión, los arañazos, etc. por lo que se raya fácilmente, las alteraciones que se produzcan pueden derivar en una mala visión de la imagen y como consecuencia en una pérdida de la originalidad de la materia. El problema que se aduce, es el hecho de que resulta prácticamente imposible sustituir la parte de la protección por una nueva sin dañar la imagen. En las obras en plexiglás, donde se ha utilizado la silicona como adhesivo, se puede producir de este material, una migración de disolventes como el metano o el amoníaco, así como ácido acético, pudiendo desencadenar un virado hacia colores como magenta, la formación de manchas amarillo-magenta y desvanecimiento de la imagen.⁴²⁷

Desde el IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, nos aconsejan eliminar las partículas de polvo que encontremos en la superficie con aire comprimido⁴²⁸ y si así fuese necesario, utilizaríamos brochas de aire específicas para fotografía o peras de aire; también nos desaconsejan utilizar bayetas u otros elementos

427 Herrera, R., *op. cit.*, p. 92

428 Martínez, M., Sabater, I. y Álvarez, I., *op. cit.*, p.222

que puedan arrastrar las partículas de polvo, porque éstas podrían provocar microabrasiones o abrasiones más importantes que podrían acabar dañando el aspecto del soporte de protección y así la vista final.

Se trata también de soportes que son elegidos por los artistas porque no necesitan enmarcado y esto también los hace más sensibles en cuanto a la protección del perímetro de la imagen, por lo que deberemos estar muy atentos a posibles golpes que puedan dañar éste y sobre todo la parte que aparece más expuesta, los ángulos. Quizás la forma más correcta para su conservación cuando lo almacenamos, es la de crear un encapsulado que lo aisle de cualquier daño de este tipo.

Madera

Como se señalan R. Llamas y M.C. Talamantes en su artículo sobre los soportes derivados de la madera: *'Los escasos ejemplos de literatura especializada en el tema demuestran la necesidad de un acercamiento entre el arte y la ciencia, para resolver los procesos y las nuevas formas de deterioro que sufren los tableros derivados de la madera utilizados como soportes en obras bidimensionales, unos sustentantes artísticos que presentan significativas alteraciones con relación al plano, como consecuencia de movimientos de contracción y merma'*.⁴²⁹

La madera y los derivados de ésta son materiales que si no han sido tratados contienen lignina.⁴³⁰ Esta sustancia puede provocar deterioros en los materiales, originando acidez y cambios de color. El uso de este material está desaconsejado en los archivos ya que puede desprender gases que liberan ácidos orgánicos nocivos,⁴³¹ causando daños en los materiales que se encuentran cercanos o quizás la proliferación de insectos xilófagos; en caso de contaminación aislaremos la pieza del resto del archivo o depósito. Nos aconsejan en el caso de que la imagen fotográfica toque directamente el soporte lúneo, forrar los bordes con un material aislante como por ejemplo el MarvelSeal.

429 Llamas, R. y Talamantes, M.C., *Estudio op. cit.*, p. 2

430 Pavão, L., *op. cit.*, p. 108

La lignina es una sustancia vegetal que rodea e impregna las fibras de algunas plantas y actúa como un cemento que da rigidez a los tallos y a los troncos de los árboles. Se sabe que la lignina se descompone en varias sustancias, algunas de ellas ácidas, que dan al papel un color amarillento.

431 Herrera, R., *op. cit.*, p. 93

CATEGORIAS VARIAS

DVD, CD, Hard Disk, Blue – Ray

El principal problema que presentan este tipo de soportes es la obsolescencia, por lo que la medida más segura para conservarlos, es la de adaptarse a los nuevos soportes que van surgiendo en el mercado, lo que muchas veces nos obligará no solo a cambiar el soporte, sino también el aparato reproductor porque no permite su reproducción.

La realización de copias será la medida más segura para su conservación, ya que su posible deterioro, o la obsolescencia podría cambiar la lectura del trabajo. Algunos autores insisten en que: *'la duplicación impone la obligación de mantener la definición, resolución, grabación y grano del filme sin ningún tipo de alteración. Todo cambio en la imagen sería inaceptable'*.⁴³²

De la misma forma que tomamos en consideración el soporte de almacenamiento de información, deberemos tener en cuenta el equipo que se ocupa de la reproducción del mismo, como dice M. Rotaèche, *'cualquier tipo de equipamiento tecnológico que se encuentra visible posee una función estética'*.⁴³³

Las condiciones climáticas a las cuales sometemos estos discos, afectan directamente a su longevidad. La humedad relativa, como en el caso de otros materiales, puede provocar hongos, en cambio los cambios bruscos de temperatura pueden causar una aceleración en su deterioro llegando a separar las distintas capas que los conforman. Se aconseja no exponerlos a una temperatura de más de 23° C y a una HR del 50%.⁴³⁴

432 Soraluze, I., *op. cit.*, p. 230

433 Rotaèche, M., *op. cit.*, p. 212

434 Salgado, C. (2001). *Permanencia en CD-R. (Discos compactos grabables)*, [en línea]. Ciudad del México: Laboratorio Mexicano de Imágenes. Disponible en: www.lmi.com.mx.htm (2008, 15 de octubre).

3.2.1.1. 'Factores intrínsecos o inherentes a la obra'

'FACTORES INTERNOS: Son aquellos relacionados con su composición, estructura y proceso de fabricación, el tipo y calidad de los materiales constituyentes, la acidez, los aditivos químicos, el ensamblaje. Estos son controlables y se manifiestan mediante la aparición de afecciones químicas y mecánicas en las obras. También los denominan factores congénitos'.⁴³⁵

Muchas veces las degradaciones se deben a causas intrínsecas de los propios materiales utilizados. La degradación interna del material a nivel químico muchas veces es debida a la complejidad estructural de éste, que provoca a su vez friabilidad.

Los factores internos son desafortunadamente, una de las causas más habituales de deterioro, sobre todo si se acentúan a causa de otros factores de degradación extrínsecos como puedan ser los factores ambientales. A menudo desconocemos la composición del material y lo único que podemos hacer es darle una cierta estabilidad a través de una correcta conservación preventiva.

La dificultad de las situaciones ante las cuales nos encontramos, pero sobre todo debido a la heterogeneidad de los materiales utilizados, crea situaciones de naturaleza compleja, ya que se han combinado materiales que entre ellos no eran compatibles, haciendo que uno de ellos haya provocado o acelerado la degradación del otro.

Los factores intrínsecos, que afectan a la estabilidad de las obras, los podemos dividir en dos grupos:

Cambios a nivel físico. Muchas veces la inestabilidad se produce por una modificación física debida a la rotura del soporte o de los cristales de protección, a los adhesivos que envejecen y que posteriormente migran hacia la parte de la fotografía, al excesivo tiempo de proyección, a las huellas digitales en el caso de los soportes más frágiles, etc.

Cambios a nivel químico. Aparecen a causa de las variaciones de la estabilidad que se producen dentro de algunos de los materiales que conforman las obras entre ellos podemos encontrar: pérdida de color, cambio del color original en el caso de la película o negativo, pérdida de algunos de sus colores como en la polaroid, acidez, desaparición de algunas de las partes de la imagen, desvanecimiento de alguno de sus colores, friabilidad, etc.

435 Vaillant, M., Doménch, M. T. y Valentín, N., *op. cit.*, p. 94

Cuando nos encontramos con obras que utilizan aparatos mecánicos, como es el caso de las instalaciones o de las foto-proyecciones, el uso continuado de los mismos hace que éstos acaben dándonos problemas mecánicos y posiblemente rompiéndose alguna de sus partes, sea por desgaste, fricción, antigüedad, etc.

El no funcionamiento de sus de las partes puede hacer que ésta pierda la idea y el sentido original. Igualmente hay que pensar que, posiblemente, estos materiales no existirán eternamente y acabarán desapareciendo o siendo improbable encontrarlos en el mercado.

Por ello, al contrario de lo que realizamos con la restauración más clásica, ¿por qué no pensar en la sustitución íntegra de una pieza utilizada? En muchos casos nos encontramos ante elementos que resultan imprescindibles para poder conferir al trabajo su verdadero significado, se trata de piezas que han sido fabricadas industrialmente o fragmentos que podemos encontrar fácilmente en el mercado y que podrán conferir de nuevo a la obra su estado primigenio.

Desafortunadamente, el conservador-restaurador actual se encuentra ante obras realmente frágiles, no solo desde el punto de vista conservativo, ya que están sometidas a cambios repentinos a causa de una rápida degradación de los materiales, sino también por el hecho de que no conocemos su perdurabilidad en el tiempo, así como desconocemos qué puede suceder con la unión de materias heterogéneas entre sí. Estas mutaciones pueden producirse incoherentemente, influyendo activamente los agentes atmosféricos o ambientales en los que se encuentren los materiales y donde este proceso se podría acelerar repentinamente.

Es muy común que las pautas de restauración cambien entre obra y obra aún siendo del mismo artista, por ello, aunque tengamos referentes de obras restauradas precedentemente con patologías similares, necesitaremos analizarla y tratarla siempre de forma individual, realizando ensayos antes de proceder a la intervención

3.2.1.2. 'Factores extrínsecos o externos a las piezas'

'FACTORES EXTERNOS: Relacionados con las condiciones ambientales existentes durante la exhibición, almacenamientos, uso y manipulación, e incluyen; temperatura, humedad, iluminación, contaminación atmosférica, contaminación biológica, catástrofes y acciones humanas mal intencionadas tales como robo, vandalismo y guerras'.⁴³⁶

Un correcto almacenaje de las obras de arte, en su exhibición y manipulación, la calidad del ambiente que las rodea, así como el sumo cuidado en posibles transportes son algunos de los elementos esenciales para una correcta conservación de las mismas, siendo una de las principales preocupaciones que debemos tener si queremos alargar el envejecimiento natural de las obras y por lo tanto, su tiempo de vida o reducir posibles intervenciones de restauración.

Partiendo de estas premisas, deberemos tener en cuenta, los factores extrínsecos que afectan directamente a la estabilidad de las obras y que hacen referencia a factores biológicos, físicos y químicos.

Si las condiciones ambientales que damos a nuestras obras no son estables, muchas de ellas se verán afectadas al provocarse una aceleración del proceso interno de degradación.

La *humedad relativa* del espacio que alberga la obra, ya sea espacio expositivo o almacén, deberá ser siempre estable, sin grandes fluctuaciones de humedad. En el caso del arte no convencional, pero sobre todo en el caso del material fotográfico, muchas veces se trata de materiales realmente higroscópicos a los que estos cambios pueden darles complicaciones de dilataciones o contracciones y, como consecuencia, provocarles problemas en la imagen o quizás hacerles perder sus propiedades adherentes, etc.

Una humedad relativa⁴³⁷ con valores por encima de un 65%, puede ocasionar la aparición de hongos y desencadenar otras problemáticas derivadas de ellos, mientras que si los valores están por debajo de un 40% podrían producir agrietamientos, sequedad o desfibrado.

Aconsejan, en el caso del material fotográfico,⁴³⁸ que la humedad relativa del

436 Vaillant, M., Doménch, M. T. y Valentín, N., *op. cit.*, p. 94

437 *ibidem*, p. 100

438 Martínez, M. y Descals, M. (1996). 'Conservación-restauración de material fotográfico'. *XI Congreso de Restauración de Bienes Culturales*. (Comp.) (pp. 365-372). Castellón: Diputació de Castelló. p. 366.

espacio que hospeda los trabajos no llegue nunca a un 60%, ya que puede engendrar una serie de procesos físicos y químicos que alterarán y a su vez deteriorarán las imágenes, dando problemas tanto a negativos como a materiales que poseen emulsión de gelatina.

Hemos estudiado diferentes artículos, libros, etc. pero no hemos encontrado unas mediciones exactas que los puedan englobar, ya que depende del autor, estos pueden variar en un 10% aproximadamente, por lo que hemos realizado una comprensión de los parámetros relativos correctos entre los cuales nos deberíamos mover.

Una condición óptima sería la de mantenernos en un 40%, de humedad. Los parámetros por encima o por debajo de éste pueden provocar diferentes alteraciones, por ejemplo: una humedad relativa baja nos aumentará la electricidad estática del espacio y producirá sequedad; en cambio, si nos encontramos con una humedad relativa demasiado alta, ésta puede provocar hidrólisis en materiales como gelatina, papeles, plásticos, etc., así como favorecer la proliferación de bacterias y hongos.

En el caso del almacenaje de obras realizadas con soportes fotográficos, nos aconsejan que la humedad relativa se mantenga entre 30 % y un 40%,⁴³⁹ sin exceder nunca este último porcentaje. Las fluctuaciones no serán dañinas para los objetos si no superan en un 2% - 5% aproximadamente, sobre todo si se trata de intervalos cortos de tiempo,⁴⁴⁰ de no más de 24 horas. Estos son los rangos aconsejados en cuanto a los rangos de humedad.⁴⁴¹

RANGOS DE HUMEDAD RELATIVA		
20% HR	50% HR	70% HR
Demasiado seco	Algo húmedo	Demasiado húmedo

La *temperatura* es también una de los factores extrínsecos que puede desarrollar algunos de los deterioros más importantes de las obras, ya que su unión con otros como la iluminación o la humedad relativa puede acelerar los distintos procesos de envejecimiento o degradado.

Un clima con temperatura alta puede precipitar una degradación química, pudiendo causar consecuencias indeseadas muy diversas sobre los materiales, desde sequedad, hasta resquebrajamiento.

439 Norma ISO 18920:2000.

440 Sáez, J.C. *op. cit.*, p. 61

441 *Ibidem*, p. 61

La tipología de conservación más aconsejada es la conservación en frío, siendo la más indicada para algunos de los materiales fotográficos, sobre todo para imágenes a color y soporte film,⁴⁴² prolongando durante más tiempo la vida de éste. Como en casi todo, una temperatura baja hace que se conserven mejor las materias y por lo tanto los trabajos.

Un rango de temperatura sugerida normalmente para la conservación de objetos sería de unos 18°C, que podrían oscilar en +- 2°C, pudiendo estabilizarse en 15°C, aproximadamente.

A continuación aparecen algunas tablas de conservación para las colecciones⁴⁴³ fotográficas, según el tipo de soporte y técnica.

SISTEMA DE EVALUACIÓN CUALITATIVO	
NO	Puede llegar a causar daños significativos
JUSTO	No alcanza las recomendaciones ISO pero puede ser satisfactorio para periodos largos de tiempo
BUENO	Comparable a las recomendaciones ISO
MUY BUENO	Proveen una máxima perdurabilidad

IDONEIDAD DE LOS MEDIOS AMBIENTALES PARA EL ALMACENAMIENTO DE LOS DIFERENTES SOPORTES									
CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO	PLACAS DE VIDRIO	NITRATO	ACETATO		POLIESTER		POSITIVOS FOTOGRÁFICOS		IMPRESIONES DIGITALES
			B&N	COLOR	B&N	COLOR	B&N	COLOR	
Ambientales (18-24°C)	Justo	No	No	No	Bueno	No	Bueno	No	Justo
Fresco (13-18°C)	Bueno	No	No	No	Bueno	No	Bueno	No	Justo
Frío (0-13°C)	Muy bueno	Bueno	Bueno	Bueno	Muy bueno	Bueno	Muy bueno	Bueno	Bueno
Congelado (-18-0°C)	Muy bueno	Muy bueno	Muy bueno	Muy bueno	Muy bueno	Muy bueno	Muy bueno	Muy bueno	Muy bueno

En el caso de la exhibición de obras en exposiciones, la temperatura debería alcanzar un rango que mantuviese una correcta ponderación entre la conservación de los diferentes materiales que hospeda y el bienestar del público en el momento que visita las instalaciones.

442 Martínez, M., Sabater, I. y Álvarez, I., *op. cit.*, p. 218

443 Sáez, J.C., *op. cit.*, p. 61

La *iluminación* es también otro factor externo que degrada en mayor medida los trabajos dejando daños irreparables, ya que *el efecto destructivo de la luz es acumulativo*.⁴⁴⁴ La potencia, la intensidad y el tiempo de exposición afectan directamente⁴⁴⁵ a las obras, llegando a provocar una aceleración en el proceso degenerativo de éstas.

El espectro de luz que nosotros percibimos y que definimos como visible se descompone en diferentes rayos de luz: violeta, azul, verde, amarillo, naranja y rojo.⁴⁴⁶ El espectro aparece dentro de una longitud de onda entre unos parámetros que pueden ir desde los 400 nm y los 750 nm.⁴⁴⁷

Sobre todo en el caso de los híbridos fotográficos, nos encontramos con fotografías y materiales a los que no solo la luz natural puede degradar⁴⁴⁸ a través de sus rayos ultravioleta que hacen que el material empalidezca, sino que también las radiaciones infrarrojas les pueden provocar un amarilleamiento de la superficie.

Un material que es extremadamente sensible a las radiaciones de luz, es la fotografía a color, en algunos casos incluso estando almacenados sufren pérdidas de color⁴⁴⁹. Éste es desde siempre uno de los problemas principales, sobre todo porque no existen técnicas que restituyan su estado primigenio, ni ninguna técnica que consiga parar este proceso degenerativo del color. La única solución posible hasta el momento para la supervivencia de la imagen es el escaneado.

Un problema añadido que encontramos en el caso de algunos de nuestros híbridos es que necesitan una luz directa y artificial para ser apreciados, como por ejemplo: las cajas luz (Fot. 113-114), o las proyecciones fotográficas. Todos estos mecanismos nos llevarán a un envejecimiento y degradación prematura, sobre todo debido a un desgaste derivado del tiempo de exposición.

Los tipos de luz a los cuales se ven expuestas las obras de arte son básicamente dos: la luz natural y la luz artificial.

La luz natural puede llegar a ser muy dañina, si no la controlamos y le damos unos parámetros justos, por ello, deberíamos controlar el rango de ilumina-

444 Sáez, J.C., *op. cit.*, p. 62

445 *Ibidem*, p. 62

446 Gruppo di lavoro fotografia, *Memoriav.op. cit.*, p. 10

447 *Ibidem*, p. 10

448 *Ibidem*, p. 10

449 Sáez, J.C., *op. cit.*, p. 62

ción que entra dentro de nuestras salas. Para la iluminación general natural en el interior se aconseja evitar la exposición directa de ésta sobre las obras.

Si nos encontramos en el caso de trabajos que son extremadamente sensibles a los espectros de luz natural, evitaremos la entrada de ésta y adecuaremos las salas a la frecuencia de luz correcta, creando siempre que se pueda, un ambiente con luz artificial.

En el caso de no poder crear ambientes solo con luz artificial, se pueden mejorar los espacios modificando su entrada,⁴⁵⁰ poniendo filtros en los cristales de las ventanas o persianas para modular su acceso o simplemente colocando cortinas que no permitan el paso directo de la luz o bien utilizar cristales con filtros que absorban las radiaciones ultravioleta o que restrinjan la entrada de luz. Es conveniente la utilización de cristales que protejan las obras de los rayos de luz ultravioleta en el caso que la obra posea el cristal como soporte de protección.

Para la iluminación en museos, galerías, salas de exposición, etc. podemos encontrar dos tipos de luz que iluminan de forma diversa los trabajos, como pueden ser una luz general que alumbraba de manera uniforme o por el contrario una luz cenital que dirigiremos hacia cada obra para mostrar una mejor visión a nivel particular.

En el caso de los depósitos, evitaremos la iluminación con luz natural, ya que los materiales son muy sensibles a una exposición continua, dejándolos siempre que se pueda en la oscuridad. La iluminación se realizará de forma puntual y en ella se utilizarán tubos fluorescentes con filtrado de UV,⁴⁵¹ ya que estos tienen una emisión de 49 nw/lúmen.

En el mercado encontramos diversos tipos de lámparas: bombillas de luz incandescente (Fot. 112), que eran las más comunes hasta hace relativamente poco tiempo; bombillas de luz fluorescente, este tipo de iluminación no afecta directamente a las fotografías si posee el filtro para las radiaciones ultravioletas, siendo muy usado en los depósitos y almacenes o el sistema más reciente que ha salido al mercado, las lámparas halógenas LED,⁴⁵² que son las

450 Gruppo di lavoro fotografia, *Memoriav.*, op. cit., p.11

451 Martínez, M., Sabater, I. y Álvarez, I., op. cit., p.219

452 Información extraída de: https://www.osram.es/osram_es/noticias-y-conocimiento/innovacion/noticias-de-innovacion-la-mejor-luz-artificial-para-el-arte/index.jsp (2017, enero 21)

El fabricante de bombillas OSRAM, nos indica lo siguiente, fruto de un estudio: 'Fundamentalmente, el envejecimiento de las obras de arte no depende del método de iluminación (lámparas incandescente, fluorescente o LED), pero sí en el espectro de luz, la iluminancia y tiempo de exposición. las temperaturas de color frías son



112. Edward Kienholz
Drawing for the Soup Course at The She Café. 1982

que respetan mayormente las obras, ya que transmiten valores de calor inferiores a los sistemas de iluminación anteriormente mencionados y no generan radiaciones de luz ultravioleta, que afecta directamente a los trabajos.

En algunos tratados, artículos, etc. nos recomiendan para la exhibición de los trabajos utilizar un máximo de 50 lux,⁴⁵³ sobre todo en el caso de imágenes fotográficas a color, ya que son más sensibles. En el caso de material fotográfico en blanco y negro, que es más estable, la iluminación puede llegar hasta 150 lux.⁴⁵⁴

Christopher Brandt, en su artículo '*Alterazione e misure di conservazione*', nos da unos parámetros con respecto a la duración máxima a la cual se pueden exponer las fotografías, llamado DTE,⁴⁵⁵ 'dose totale d'esposizione' o 'dosis

más perjudiciales que las cálidas para la mayoría de los materiales y por lo tanto el mayor daño potencial proviene de la radiación invisible UV. Como consecuencia, la luz del día sin filtrar es la fuente de luz más perjudicial para las obras de arte. La solución de iluminación en el Lenbachhaus no genera radiación ultravioleta y además las opciones de control flexible hace que sea posible ajustar la luz a blanca cálida si es necesario.

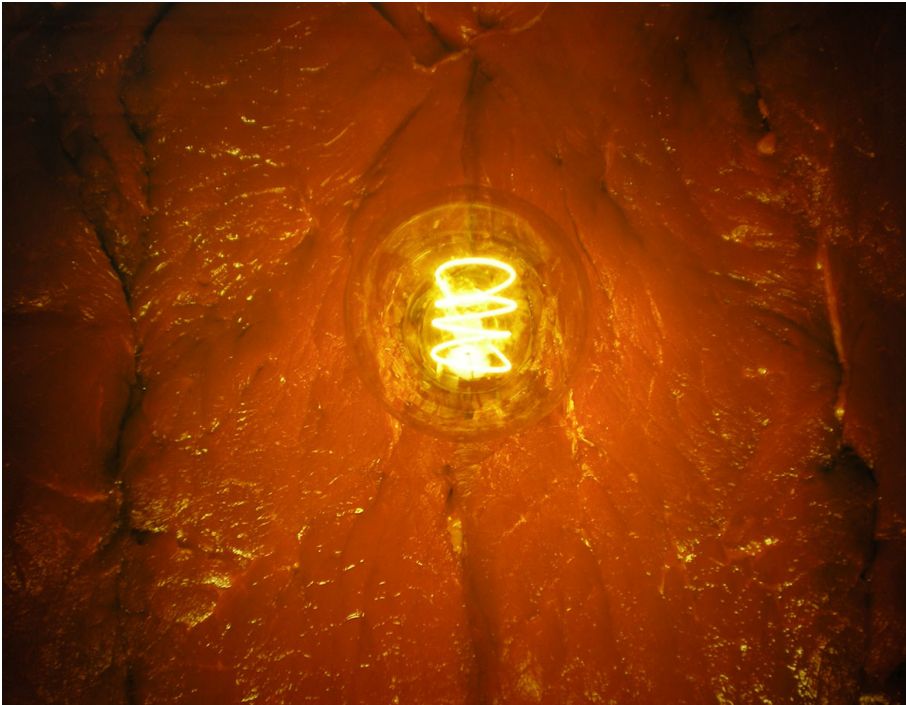
453 Martínez, M. y Descals, M. (1996). 'Conservación-restauración de material fotográfico'. XI Congreso de Restauración de Bienes Culturales. (Comp.) (pp. 365-372). Castellón: Diputació de Castelló. p. 366

454 Brandt, C. (2007). 'Alterazione e misure di conservazione', *Foto conservazione delle fotografie*. Bern: Revisita Memoria raccomandazione. p. 11

455 Brandt. C., op. cit., p. 11



113 - 114. Helen Chadwich
Enfleshings I. 1989



La iluminación artificial nos permite decidir también a cuántas horas de exposición queremos someter las obras y limitarlas a la cantidad que consideremos necesario, por ello, hay que tener siempre en cuenta, a la hora de presentar las obras, cómo se efectuará el proyecto de iluminación.

Cuando realicemos la iluminación de un espacio, tendremos que considerar que la luz directa deberá iluminar de la forma más apropiada la obra, sin que ésta sea molesta para la persona que la observa, por ello, cuanto mejor conozcamos el espacio que iluminamos, mayores ventajas sacaremos al espacio donde exponemos las obras.

Con respecto a la iluminación de las salas, M.A. Rodríguez y R. Puente dicen en su artículo de *'apuntes para el diseño de la iluminación en las salas para exposiciones temporales de arte contemporáneo'*: *'La percepción visual no depende tanto de la cantidad de luz que alcance un objeto, como de la luminancia del mismo, y la relación de ésta con las de su entorno'*.⁴⁵⁷

Ataques de insectos y animales. Desafortunadamente, existen casos en que nos encontramos ante la presencia de 'intrusos' dentro de las salas, aunque los descubrimos con mayor probabilidad en nuestros almacenes y archivos, ya que es donde generalmente, pasan mayor tiempo los trabajos.

Las condiciones medioambientales que damos a nuestras zonas de exposición o depósito son determinantes para la proliferación de estos en los diferentes ambientes.

Cuando hablamos de animales e insectos señalamos: *roedores, murciélagos, aves, insectos, microorganismos (bacterias, algas, levaduras, hongos, líquenes, plantas inferiores), que provocan alteraciones químicas, mecánicas y cromáticas en las colecciones*.⁴⁵⁸

Todos ellos se nutren de materiales de origen orgánico como son: la celulosa, la madera, los tejidos, etc. muy presentes dentro de los museos, colecciones, fundaciones, etc. y que son utilizados por los agentes biológicos bien sea para nutrirse o en el caso de los ratones para prepararse nidos.

Estos animales pueden provocar daños irreparables, por ello, hay que tener sumo cuidado y un gran control ante sus posibles ataques; sobre todo, por-

457 Rodríguez, M.A. y Puente, R. (1994). 'Apuntes para el diseño de la iluminación en las salas para exposiciones temporales de arte contemporáneo'. *Comunicaciones de la 4ª reunión de Trabajo*. Barcelona 18-19 febrero de 1994, (Comp.) (p.p. 99-115). Barcelona: Fundación Joan Miró G.E.T.C.R.A.C. p. 101

458 Vaillant, M., Doménch, M. T. y Valentín, N., *op. cit.*, p.122

que se puede dar el caso de darse cuenta de este hecho demasiado tarde. Por ello, intentaremos evitar la proliferación de ciertos ambientes en los que pueden vivir y propagarse avivadamente.

Un primer grupo son los roedores. Estos mamíferos se reproducen rápidamente y suelen habitar en lugares húmedos y sombríos. Se trata de animales muy territoriales, sobre todo en el caso de los machos, los roedores no se alejan mucho de la ubicación de su nido. Pueden provocar daños no solo a nivel químico, físico y mecánico, en materiales como papel, tejidos, cables eléctricos, madera, etc. sino también físico-químicos a través de sus excreciones y orina o incluso pueden contagiar enfermedades al ser humano.

Un segundo grupo son los insectos (hexápodos), que M. Vaillant, M.T. Doménch y N. Valentín dividen en dos subgrupos⁴⁵⁹:

Dentro del primer subgrupo incluyen la cucaracha (Blattoidea), el pececillo de plata (*Lepisma saccharina*), el piojo del libro (*Liposcelis divinatorius*) y la termitas (Isópteros).

Mientras que dentro del segundo subgrupo, encontramos a los coleópteros. En este subgrupo las autoras han realizado una selección de los más significativos y de aquellos con mayor repercusión para nuestras obras, como son: las polillas (Anobidae) o los escarabajos (Dermestidae).

Todos ellos tienen hábitos nocturnos, generalmente viven en ambientes húmedos y poseen mecanismos para sobrevivir, tanto en ambientes, como en condiciones extremas. Las problemáticas que generan son muy diversas, desde manchas derivadas de las defecaciones, erosiones, desaparición de material, a daños provocados por la ingestión de materiales que contienen celulosa, almidón, lignina, gelatinas, que se encuentran en materiales como puede ser el papel, papel fotográfico, adhesivos, aglutinantes, maderas, telas, etc.

Los *agentes contaminantes*, en concreto los contaminantes atmosféricos, pueden entrar fácilmente en los museos, a través de situaciones y elementos tan simples como nuestros vestidos o ropas, sobre todo en días lluviosos, a través de incorrectos sistemas de aireación, manipulación o por un insuficiente o inadecuado procedimiento de limpieza, y pueden llegar a provocar efectos muy nocivos en las colecciones.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 125

Encontramos diferentes agentes contaminantes en la atmósfera que pueden ser un potente destructor de nuestros fondos. Los que hallamos de forma más común y que transportamos sin darnos cuenta son:

Las partículas sólidas en suspensión⁴⁶⁰ como: polvo, hongos, esporas, residuos de insectos, pelos, hollín (humo), fibras (tejidos), partículas metálicas, nitratos, sulfatos, etc.; y los gaseosos⁴⁶¹ que nos llegan a través de la contaminación atmosférica, como los tubos de escape de los vehículos, las fabricas, las basuras etc. La descomposición de los gases nos dan: Ozono (O³), Oxido de Nitrógeno (NO²), Dióxido de Azufre (SO²), Monóxido de Carbono (CO²). La combinación de estos con el agua nos puede provocar una precipitación en la producción de gases de naturaleza ácida, que serán muy dañinos para las obras y que en algunos casos pueden llevar a un posible efecto de amarilleamiento y descomposición de otros materiales.

De la misma forma, agentes contaminantes como el polvo, pueden ser portadores de partículas solidas que pueden desencadenar la transmisión de esporas de otros microorganismos.

Los agentes contaminantes nos pueden llegar por diversas vías y a través de múltiples elementos. Pueden ser introducidos directamente por el público cuando visita la exposición, durante la manipulación o quizás durante los traslados para su exhibición.

Se puede dar el caso que a través de los aparatos que utilizamos para controlar la temperatura y regular la humedad, como el aire acondicionado y que nos ayudan a eliminar los estancamientos de aire, si no funcionan correctamente, pueden provocar el crecimiento de microorganismos causados por la condensación.

Los agentes que hemos comentado en el párrafo anterior, podrían prevenirse con sistemas de control como los climatizadores, sistemas de aireación, filtros de carbón activo, purificadores de aire, sistemas de control de humedad y de temperatura llegando a reducir hasta en un 85% el porcentaje de partículas sólidas que acabarán entrando en contacto con los trabajos.

Las plagas que podamos encontrar en el interior de nuestros espacios van unidas muchas veces a los agentes contaminantes. Su proliferación aumenta

460 Sáez, J.C., *op. cit.*, p. 64

461 Vaillant, M., Doménch, M. T. y Valentín, N., *op. cit.*, p. 101

o disminuye según las condiciones climáticas que damos al lugar donde se encuentran las obras, dando paso a la aparición de hongos y bacterias, que se alimentan de los materiales que constituyen los trabajos. Ante una situación donde tengamos unas condiciones ambientales desfavorables, las plagas se difunden a gran velocidad, lo que sería una gran amenaza para nuestros fondos.

La mejor forma de controlar los agentes biológicos no deseados será mantener una correcta temperatura de forma constante, así como una adecuada humedad relativa con respecto a la obra que se esté conservando

Los *microorganismos* que localizamos más fácilmente en nuestros espacios son las bacterias, los actinomicetos, los hongos, las algas y los líquenes.⁴⁶² Las condiciones ambientales erróneas que damos al interior de nuestros espacios influyen directamente la proliferación de los microorganismos. Estos se encuentran generalmente en:

*'En el suelo, en el agua, en el aire, en las plantas, en los animales, en los productos alimenticios, en el organismo del hombre y en todos los objetos. Viajan transportados por el agua y por el viento, adherido a partículas de polvo y tierra. Poseen una gran capacidad para adaptarse a las condiciones del medio en el habitan, (...) y son capaces de subsistir en condiciones ambientales extremas'*⁴⁶³

Las infecciones por microorganismos son realmente contagiosas, ya que no solo son perjudiciales para los objetos a los cuales provocan daños por biodeterioro y microbiodeterioro, con alteraciones pueden ser mecánicas, físicas y químicas, con cambios de color, debilitación de la superficie o manchado, sino que también contienen un alto valor de riesgo de contagio para el ser humano, cuando éste entra en contacto con ellos.

Para poder subsanar algunos de estos problemas, intentaremos impedir el contacto de los objetos infectados con aquellos que no lo están, evitando así la posible infección y futura infestación.

Aunque nosotros no lo creamos, una *manipulación* incorrecta puede provocar lesiones irreversibles tanto en el material que compone la obra, como repercusiones en la intencionalidad artística.

462 Vaillant, M., Doménch, M. T. y Valentín, N. *op. cit.*, p.132

463 *Ibidem*, p. 134

Algunas de nuestras intervenciones pueden tener también consecuencias directas sobre el material y crear deterioros a nivel intrínseco en las obras, así como posibles deterioros que se pueden producir accidentalmente y que han sido causados por los visitantes.

Los trabajos, pero en especial las fotografías, deberán ser siempre manipuladas con elementos de protección, ya que podemos dejar en ellas la grasa de nuestra piel, que producirá señales irreversibles; por ello, utilizaremos guantes.

El concepto de exhibición ha cambiado en los últimos años. Antiguamente las obras permanecían inmóviles dentro de un espacio, de donde prácticamente no salían. Actualmente las obras están en continuo movimiento, con exposiciones temporales, antológicas, retrospectivas, monográficas, colectivas, etc. en un continuo ir y venir.

Este movimiento incesante nos puede provocar alteraciones en las obras donde en un principio no se apreciaba nada. Por ello, es muy importante dar una cierta estabilidad a los trabajos cuando son expuestos y manipulados fuera de nuestros espacios, controlando: embalajes, temperaturas que pueden llegar a soportar durante el viaje, ubicación en las salas, controles ambientales, etc.

Cuando las obras deban hacer un viaje, el correo o registrar, estará autorizado a acompañarlas durante el viaje, deberá controlar en todo momento el proceso, como enumeran en su artículo M. Martínez y M. Descals: el embalado – desembalado – instalación – exhibición – desinstalación – reembalado – transporte.⁴⁶⁴

Se puede dar la situación de que en algunos casos, con el montaje y desmontaje de las obras, se produzcan daños irreparables, lo que nos lleva en algunos casos, a la pérdida de la idea primigenia del artista o incluso en algunos casos, al entero cambio de algunas de sus piezas, causados por una incorrecta manipulación o friabilidad.

En el caso de manipulación o control dentro de los espacios que albergan las obras, no se deberán entrar bebidas o alimentos, ya que los restos que puedan permanecer en el interior podrían ser una fuente de atracción para la proliferación de insectos.

464 Martínez, M. y Descals, M., *op. cit.*, p. 368

La formación del personal será esencial para disminuir los agentes de degradación extrínsecos, no solo por parte de las personas que tienen un contacto directo con la obra como es el conservador–restaurador, sino también del personal de sala, encargados del transporte y movimentación esta palabra existe, técnicos, etc. ya que en cierta medida todos somos responsables de su conservación.



CRITERIOS de INTERVENCIÓN

El universo intelectual que envuelve el mundo del arte y los híbridos fotográficos.
La opinión de los protagonistas

*‘L’arte contemporanea sostanzialmente sembra una contraddizione rispetto al problema del restauro. Restaurare significa conservare una materia corruttibile in nome e per conto di un valore che l’opera porta in sé: salvare l’oggetto per preservare il concetto, un concetto d’immortalità, durata, tenuta, attraverso il contenimento di un oggetto che corre il rischio di partecipare all’entropia del tempo e questo è il frutto, alcune volte, di una contraddizione che nasce dall’attività dei mercanti, dal feticismo dei collezionisti, dalla vanità dell’artista che magari adopera plastiche, volutamente materie che appartengono a una preventiva distruzione già conosciuta anche dall’artista, che però nel momento in cui queste materie sono inglobate, introdotte in una cornice, ecco che l’artista, spesso goffamente, chiede al collezionista la sua presentazione’.*⁴⁶⁵

Achille Bonito Oliva.

Los criterios de intervención en las obras de arte han cambiado mucho a lo largo de la historia, afortunadamente en el transcurso del tiempo han ido variando y mejorando los procedimientos y las dinámicas utilizadas para la intervención en obras, haciendo aparición la figura del conservador-restaurador y estableciéndose con ella una serie de criterios que ayudan a uniformar las teorías; de igual forma, el experto del sector debe ser extremadamente cauto en este aspecto, ya que los tratamientos utilizados en el arte tradicional

465 VV.AA (2006). *Arte contemporanea. Conservazione e Restauro*. Torino: Umberto Allemandi. p. 185
T.A.: ‘El arte contemporáneo parece una contradicción con respecto al problema de la restauración. Restaurar significa conservar una materia incorruptible en nombre y por cuenta del valor que la obra lleva en sí: salvar el objeto para preservar el concepto, un concepto de inmortalidad, duración, permanencia, a través del contenido de un objeto que corre el riesgo de participar en la entropía del tiempo y es este el fruto, algunas veces, de una contradicción que nace del actividad de los mercantes, del feticismo de los coleccionistas, de la vanidad de los artistas que quizás utilizan plásticos deliberadamente, materias que pertenecen a una presagiada destrucción ya conocida también por el artista, pero que en el momento en el cual estas materias aparecen englobadas, colocadas dentro de un marco, es aquí que el artista a menudo elegantemente, pide al coleccionista su presentación’.

podrían causar efectos indeseados e irreversibles en trabajos relativamente recientes.⁴⁶⁶

En el arte contemporáneo no siempre se pueden aplicar los mismos criterios de intervención que en el arte tradicional, pero lo que sí es bien cierto, es que en ambos casos existe un respeto hacia el original, el cual en algunos casos incluso puede llegar a perecer, debido al envejecimiento natural o según la intencionalidad del artista. Mario A. Sousa reflexiona sobre el envejecimiento natural a través del concepto de ruina, su lectura y aplicación en el arte contemporáneo:

'Aceptar la ruina es aceptar el proceso natural de vida de todas las cosas. La descomposición natural es sólo el inevitable camino que hemos de seguir: en ocasiones limpiar, mantener, conservar, restaurar, son sólo procesos que postergan el inminente estado de ruina. Esta visión nos permite concebir la ruina como monumento accidental, no ideado. Un monumento que celebra la efimeridad del poder del hombre y el eterno regreso a lo orgánico y natural de la vida. Un derrumbe para un levantamiento; nacer y renacer. La aceptación de la idea de desorden y deterioro natural: la entropía'.⁴⁶⁷

En un principio, los criterios en los que se establecía la conservación del arte contemporáneo estaban basados en el estudio de los casos de la conservación - restauración del arte tradicional, que poco a poco a base del estudio por parte de profesionales del sector, ha ido evolucionando y adaptándose a las nuevas problemáticas que han ido surgiendo, por ello, pensamos que es imprescindible conocer los fundamentos de ésta para poder intervenir en el arte no convencional.⁴⁶⁸

En ambos casos, tanto en la conservación del arte clásico, como en el arte contemporáneo, se comparten criterios que son utilizables por los dos, como es el estudio de la obra a través del artista, los análisis físico-químicos, la iden-

466 Llamas, R. (2014). 'Una aproximación axiológica a la restauración del arte contemporáneo. De materia y de valores esenciales en la obra'. (pp. 199-210) Santiago de Compostela: Quintana. N° 13. Universidad de Santiago de Compostela. USC. p. 201

467 Sousa, M. A. (2015). *De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen. Un dilema en la conservación del arte contemporáneo.* (Tesis Doctoral). Valencia. UPV. p. 287

468 Llamas, R. *Una aproximación*, op. cit., p. 200.

Arte no convencional: En este sentido defendemos el término 'no convencional, que desde aquí proponemos para referirnos a un tipo de propuesta plástica que presenta las siguientes características definitorias: la creciente complejidad técnica; la combinación de diversos materiales en un mismo objeto artístico; la introducción de nuevos valores semánticos en los propios materiales; la elaboración de un discurso artístico complejo que podría llegar en ocasiones incluso a la desmaterialización de la obra de arte; el uso de nuevos elementos plásticos como el movimiento, la luz, la vida, el sonido, el cuerpo humano, el paso del tiempo...

Así, el arte 'no convencional' sería entendido como el producido con importantes diferencias técnicas, materiales y conceptuales con respecto al arte de siglos anteriores o arte academicista.

tificación de los materiales utilizados, la creación de unas pautas de intervención, etc. pero sobre todo el del máximo respeto hacia la pieza original. Otras cuestiones, en cambio, son sólo exclusivas del arte contemporáneo, como es el caso del arte conceptual, en el que intervienen otros factores que están por encima de la preservación de la materia.

Para poder custodiar, salvaguardar y conservar las obras de arte, deberemos estudiar los diferentes casos que se presenten tratándolos de forma única, observando cuáles son los materiales que han intervenido y las características de éstos, distinguiendo casos similares para poder llegar a realizar el tratamiento más adecuado.

Dentro de la conservación y restauración, generalmente se realizan una serie de procedimientos *standard* a todas las obras de arte como es, por una parte la realización de un informe⁴⁶⁹ exhaustivo, con la recopilación de la diversa documentación del trabajo, para poder entender el estado en el que se encontraba cuando llegó a nosotros, así como el estado actual, y por otra parte, se recoge toda la información escrita posible para poder controlar con ella todas las intervenciones efectuadas hasta el momento,⁴⁷⁰ como por ejemplo el registro de itinerancia; en cambio, mediante el registro fotográfico de las obras, podremos observar las pequeñas variaciones que puede haber sufrido la obra y que nosotros no hemos sido capaces de apreciar.

De la misma forma, antes de proceder a una toma de decisiones, es muy interesante que en el momento en el cual las obras entran en el laboratorio de restauración realicemos un control completo de las mismas. Es conveniente especificar el estado de conservación en el que se encuentran cuando llegan a nuestras manos para así poder examinar los posibles cambios que pueda sufrir con el paso del tiempo. También controlaremos las condiciones ambientales a las que las expondremos y de las cuales hablaremos con más detalle más adelante.

Una vez que la obra entra en nuestras instalaciones, pero sobre todo en el caso de una posible intervención, se estudiarán e investigarán de forma pormenorizada los materiales y las técnicas con las que ha sido realizada, lo que

469 Sáez, J.A. (2015). 'La conservación de los materiales fotográficos del s. XX en exposiciones temporales'. *Patrimonio cultural del s. XX. Patrimonio Cultural de España nº 10. El patrimonio cultural del siglo xx, una riqueza en riesgo. (Comp.)* (pp. 59 – 71). Madrid: Secretaría General Técnica. p. 59

470 Llamas, R. (2011-2012) 'Las funciones del conservador/restaurador de arte contemporáneo. Una perspectiva desde el MoMA de Nueva York'. Nº 6 y 7 (pp.245- 250). Valencia: ARCHÉ. Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV. p. 248

nos dará mayores detalles de la forma de trabajar del autor, con respecto a la elección del aspecto estético, textura, significado, etc. así como se indagará sobre posibles casos de tratamientos similares.⁴⁷¹

En todo este trabajo existe un profundo respeto hacia la obra y hacia todos los factores que la envuelven, ya que se procedería a una posible intervención solo después de la observación y del estudio detallado de la misma, como dice Emilio Ruíz de Arcaute *'conocer supone no sólo tener unas nociones básicas, sino investigar, observar detenida y profundamente, registrar toda información o incidencia, etc.'*⁴⁷²

En el caso de algunas obras, los criterios que se emplearían en la restauración tradicional no siempre son aplicables en el arte contemporáneo, como es el caso de la reversibilidad o inocuidad del tratamiento que se desea emplear a la obra, tanto a nivel histórico como plástico. Una intervención inadecuada puede llegar a cambiar el significado de la obra, en algunos casos es el propio artista el que prefiere que se sustituya una parte de la obra que ha perdido su funcionalidad y por lo tanto la intencionalidad para cual fue creada; conservando así los elementos esenciales que constituyen la obra, y desechando las otras partes no explícitamente necesarias, sin que se vea afectada su intencionalidad.⁴⁷³

Quizás este pensamiento difiere de lo que estamos acostumbrados y aunque creamos que no obedece a algunos de los criterios antes señalados, sí respeta completamente la integridad de la idea para la cual fue creada.

*'Il limite dev'essere costituito dal fatto che l'opera non cessi di essere ciò che è. Inoltre il restauro deve consistere sempre in un'operazione di ripristino e non in una ricostruzione o reinvenzione dell'opera'*⁴⁷⁴

Lo que si tenemos muy claro es que, antes de una posible restauración, tendremos que conocer perfectamente los materiales y procedimientos utilizados para la creación de la obra, su posible comportamiento o las causas que desencadenan una serie de alteraciones que acaban modificándolos.

471 Ruiz, E. (2001). 'Aproximación al estudio de las obras de arte contemporáneo'. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 35, 112-221, p. 113

472 *Ibidem*, p. 112

473 Llamas, R. *Una aproximación*, op. cit., p. 203

474 VV.AA (2006). *Arte contemporánea. Conservazione e Restauro*. Torino: Umberto Allemandi. p. 138
T.A.: 'El límite debe ser constituido por el echo que la obra no deje de ser aquello que es. Ni una restauración debe consistir siempre en una operación de reparación y no una reconstrucción o reinvencción de la obra'.

Emilio Ruíz de Arcaute en su artículo sobre '*El estudio de las obras de arte contemporáneo*', nos aconseja desconfiar de las indicaciones de los fabricantes, en cuanto a los ensayos de envejecimiento de los materiales⁴⁷⁵ ya que afirma que los ensayos que se realizan industrialmente no sobrepasan los 20 o 25 años de envejecimiento, por ello, es muy probable que no estén preparados para vivir muchos más años, cuando en realidad, en algunos casos, se busca que la obra tenga una vida mucha más larga.

No menos importante es la intencionalidad del artista para poder respetar al máximo el concepto que nos quería mostrar, ya que son factores que van unidos entre sí. El tener toda esta información nos facilitará la intervención sobre la pieza, pero tenemos que pensar en todos los casos de una forma individual, ya que no existe una regla que ampare todo.

Para mejorar esta calidad de vida, sería interesante realizar ensayos en los que se ponga a prueba la resistencia y el envejecimiento de ciertos materiales. En el caso del arte contemporáneo interviene otro factor muy importante en el momento de la restauración: y es el contacto con el artista.

El autor tiene derecho sobre su trabajo tanto a nivel material como a nivel intelectual o moral. A él se le realizarán una serie de entrevistas o preguntas para poder entender mejor su opinión sobre la conservación y restauración de sus obras, los materiales que ha utilizado, su forma de trabajar, etc., siendo la fuente más fiable; E. Ruíz de Arcaute, nos sugiere también el elaborar probetas de ensayo en el caso de un posible tratamiento.⁴⁷⁶ Esta información nos resultará muy útil para la conservación de sus trabajos, pero es también una importante fuente de archivo futura, sobre todo para que pueda ser consultada por las personas que así lo necesiten.

Si el autor está vivo, será la primera persona a la que preguntaremos en el caso de posibles problemas o que debamos intervenir en sus obras, pero en el caso de que haya fallecido, los derechos morales en la toma de decisiones lo hará el restaurador que será la persona o personas que él designe, que pasarán a ser los tutores de su obra, como puedan ser familiares, asistentes..., quienes serán tenidos en cuenta.

Antes de una posible intervención, el conservador - restaurador debe estar siempre al corriente de las obligaciones y derechos del artista, ya que su

475 Ruiz, E., *Aproximación*, op. cit., p. 114

476 Ruiz, E., *Ibidem*, p. 114

desconocimiento sobre las leyes de los derechos de autor nos podría dar problemas. La ley que recoge los poderes con respecto a la protección del Patrimonio Histórico Español es la Ley 16/1985, del 25 de junio del Patrimonio Histórico, y el Real Decreto nº 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la ley.⁴⁷⁷

Mikel Rotaeché nos expone un caso de cómo procede el estado ante la aplicación de la Ley de Propiedad intelectual 22/1987:

'(...) El conflicto aparece cuando la obra en cuestión ya no es propiedad material del artista, es decir, la ha vendido, ya sea a un particular o a una institución museística. (...) La Ley de Propiedad Intelectual 22/1987 reconoce el derecho moral del artista sobre su obra, este derecho le permite exigir el respeto a la integridad de su obra y le capacita para impedir cualquier tipo de manipulación o modificación que atente contra su integridad (material e intelectual), y esto le incluye a sí mismo'.⁴⁷⁸

Sin entrar en detalles en torno a la legislación sobre la posible intervención de obras de arte contemporáneo, ya que se trata de un argumento complejo, tenemos que remarcar el hecho de que el tipo de problemática que encontramos cuando nos ponemos ante una restauración de arte cuando el autor ya no está entre nosotros, no es el mismo al que nos enfrentaremos cuando el autor está vivo, ya que su opinión precede todas las posibles intervenciones que debiera sufrir la obra.

La realización o no de una conservación y restauración de arte no convencional nos influirá en el valor de adquisición de la obra, como veremos más adelante en la entrevista realizada al coleccionista de arte Norbert Salenbauch.

477 Información extraída de: www.mcu.es/legislación/patri/pdf/ley16-1985.pdf. (2017, enero 15)

478 Rotaeché, M. (2011). *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Madrid: Síntesis. p. 207

4.1 FACTORES QUE INFLUYEN DIRECTAMENTE EN LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Es cierto que resulta mucho más difícil plantearse una restauración de una obra de arte contemporáneo que de una obra de arte tradicional o clásico.

En el caso del arte tradicional conocemos los materiales, cómo han sido utilizados, cómo envejecerán en un futuro, tenemos ejemplos prácticos de tratamientos anteriores, tratados de restauración... mientras que en el arte no convencional nos enfrentamos a materiales con un envejecimiento incierto, a nuevas tecnologías y a la obsolescencia de éstas, a la opinión del artista y la preservación de los derechos de la memoria, a criterios que muchas veces están sin definir, porque todavía está todo por decir y escribir.

Mauro Papa nos expone claramente cómo la teoría de la restauración de Cesare Brandi puede ser aplicada en cierta medida al arte contemporáneo:

'La definizione di restauro di Brandi ('il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro'), rimane attuale e assolutamente condivisa: ogni intervento deve basarsi su una riflessione teorica preventiva che deve riconoscere la qualità artistica dell'opera per poter valutare dove è compromessa e come eventualmente ristabilirla'.⁴⁷⁹

En algunos casos nos encontraremos ante situaciones donde se ha establecido una fecha final como parte primordial dentro de la intencionalidad artística, como bien señala la docente R. Llamas: '(...) sería el propio artista quien, desde un principio, habría establecido la desaparición de la obra en un momento determinado, o habría concretado que el proceso de destrucción de la materia constituirá la esencialidad de al misma',⁴⁸⁰ ante el problema de tener que decidir qué cosa damos por perdida, dejando que el tiempo haga su trabajo o por el contrario cuál tiene mayores posibilidades de sobrevivir e intentar conservarla. ¡Difícil decisión!. Manteniendo la teoría del restauro de

479 Papa, M. (2007). *Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea. (en línea)*. Milano: Exiart. Disponible en Art. www.exibart.com [2013, 19 julio]. p. 3

T.A.: *'La definición de la restauración de Brandi ('la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en vista de su transmisión al futuro'), permanece actual y absolutamente compartida: cada intervención debe basarse en una reflexión teórica preventiva que debe reconocer la calidad artística de la obra para poder evaluar donde ha sido dañada y como eventualmente restablecerla'.*

480 Llamas, R. *Una aproximación. op. cit.*, p. 204

Cesare Brandi, en cambio Mauro Papa propone:

'Per questo scopo nel restauro del contemporaneo è accettabile la divisione teorica che Brandi propone tra materia struttura (supporto invisibile) e materia aspetto (immagine visibile). La materia struttura si può sostituire per salvaguardare l'aspetto, che è il vero veicolo del messaggio artistico'.⁴⁸¹

Toda esta toma de decisiones será mucho más fácil si el artista es el que nos echa una mano para encontrar una posible solución, ya que nos puede aportar mayor información y más fiable sobre la elaboración, la técnica, los materiales, las marcas, etc.,⁴⁸² siendo mucho más concluyente la información obtenida. Todo este trabajo de investigación para la intervención de la obra será necesario para cada uno de los trabajos sobre los que intervengamos.

Nos podemos encontrar ante diversas situaciones: se puede dar la posibilidad de que el mismo artista realice la restauración o quizás que esta intervención sea realizada de forma conjunta por el artista y el restaurador o solo por el restaurador, en este caso la intervención comenzará realizando una entrevista al artista.

En algunos casos, es interesante reproducir una situación similar a las patologías que presenta el trabajo para así poder utilizarlo como material de ensayo. En la reproducción podemos intervenir y realizar diferentes pruebas, utilizando ciertos materiales que desconocemos para así comprobar su interacción con la obra.

Por otra parte, quizás, como dice Adriano Baccelier: *'È forse più difficile intervenire su qualcosa che storia non ha, ma è riflesso del nostro presente, piuttosto che sull'opera d'arte antica che ha una storia'.⁴⁸³*

A continuación se abordarán solo algunos de los factores discrepantes que afectan a la conservación y restauración del arte contemporáneo; aunque el estudio de la materia ha llevado a los expertos a discernir que son muchos más los elementos que afectan directamente a su correcta conservación, como bien nos explica la docente Rosario Llamas en su artículo:

481 Papa, M., op. cit., p. 4.

T.A.: *'Para este objetivo, en la restauración del (arte) contemporáneo, es aceptable la división teórica que Brandi propone entre materia estructura (soporte invisible) y materia aspecto (imagen visible). La materia estructura se puede sustituir para salvaguardar el aspecto, que es verdadero vehículo del mensaje artístico'.*

482 Ruiz, E. Aproximación, op. cit., p. 113.

483 Papa, M., op. cit., p. 3

T.A.: *'Es quizás más difícil intervenir sobre algo que no tiene historia, pero que es el reflejo de nuestro presente, que en cambio hacerlo sobre la obra de arte antiguo que tiene una historia'.*

'Pretendemos aportar algún avance en el campo, al ampliar la habitual lista de aspectos que intervienen y que incluyen: opinión del artista, historicidad de la obra, autenticidad, originalidad, legislación, posibilidades técnicas, funcionalidad, con el factor del mercado del arte, que en ocasiones ejerce gran presión sobre los propios artistas y sobre los conservadores, decantando la balanza hacia uno u otro tratamiento de intervención'.⁴⁸⁴

4.1.1. INTENCIONALIDAD DEL ARTÍSTA

'Preservación de la intencionalidad artística del autor'

'Nell'approccio al contemporaneo non cambia molto: il restauratore si deve calare profondamente nell'intenzionalità artistica per salvaguardare l'essenziale dell'opera, il suo 'messaggio', la sua 'identità poetica'.⁴⁸⁵

El restaurador e historiador, Heinz Althöfer (Niederaden, Alemania 1925), fue uno de los primeros en enseñarnos que las teorías sobre la conservación – restauración aplicadas hasta el momento no eran siempre válidas en todos los ámbitos artísticos y cómo en el arte contemporáneo intervenían otros elementos que podían cambiar la lectura de las obras, como son la intencionalidad artística, idea y la materia, que llega a ser en algunos casos el elemento más reconocible del artista.

En el caso del arte contemporáneo la intencionalidad del artista va muy unida al proceso creativo así como a la autenticidad que aportan los materiales utilizados, elementos que determinarán el proceso de intervención.

Por ello, debería dársele un nuevo sentido a la idea del respeto por la obra de arte, ya que respetarla será entender qué rasgos son los esenciales en la misma y preservarlos, aún cuando ello vaya en detrimento de algunos elementos accesorios. En este sentido, ya se está actualizando la teoría de la restauración y la crítica de la restauración, en busca de un nuevo modelo ético más flexible, necesario ante un arte que cambia, muta y puede hasta morir.⁴⁸⁶

484 Llamas, R. *Una aproximación*, op.cit., p. 200

485 Papa, M. op.cit., p. 3.

T.A.: *'La propuesta del (arte) contemporáneo no cambia mucho: el restaurador se debe calar profundamente en la intencionalidad artística para salvaguardar lo esencial de la obra, su 'mensaje', su 'identidad poética'.*

486 Llamas, R. *Una aproximación* .op.cit., p. 205

La intencionalidad del artista está por encima de muchos criterios de restauración, por ello, las mismas pautas que utilizamos para conservación y restauración de una obra pueden variar de artista a artista y quizás de obra a obra, aún siendo del mismo autor.

En cualquier caso, cada obra se tratará como una pieza única, desde su ideación a su posterior ejecución; lo más importante es la integridad de ésta y el hecho de que cada trabajo deba tratarse individualmente. Debemos tener en cuenta la voluntad del autor así como la metodología de trabajo utilizada.

De la intencionalidad del artista cabe señalar también que pueda existir una voluntad de desaparición, dado que entraría en el proceso natural de envejecimiento, de hecho, existen muchos movimientos que están unidos a la materialidad de los elementos utilizados. Pero como señala I. Soraluze en su investigación: *'no todo el arte creado en el siglo XX ha sido originado conceptualmente para su deterioro'*.⁴⁸⁷

La metodología de trabajo deberá respetar los valores dados por el artista en cuanto a la intencionalidad de la obra; para algunos autores, la posible intervención sobre la obra que no sea hecha por el mismo autor puede causar daños irreparables o hacer perder la idea e intencionalidad primigenia. Por el contrario, algunas personas no están de acuerdo en que el autor deba intervenir sobre la misma. M. Papa nos señala al respecto como debería proceder el autor de la obra, si está vivo, en caso de intervención.

'L'intervento dell'autore dovrebbe quindi essere sconsigliato. Il suo ruolo, nella conservazione, dovrebbe essere quello di aiutare l'analisi filologica, cioè chiarire i dati tecnici e palesare le intenzioni espressive. Inoltre, può fornire informazioni fondamentali: se ha previsto o no l'invecchiamento dei materiali e se ha progettato, e in quale misura, la sostituzione dei materiali che compongono l'opera'.⁴⁸⁸

En cambio, algunos artistas son contrarios a la intervención del conservador – restaurador, como es el caso del artista mallorquín Miquel Barceló, el cual responde así a las preguntas realizadas por la docente y conservadora R. Llamas y la conservadora M. C. Talamantes sobre su opinión acerca de la posible

487 Soraluze, I., op. cit., p. 20

488 Papa, M., op. cit., p. 5

T.A.: *'Lo aconsejado debería ser la intervención del autor. Su rol, en la conservación, debería ser aquel de ayudar en el análisis filológico, quiere decir aclarar datos técnicos y mostrar las intenciones expresivas. Es más, se pueden dar informaciones fundamentales: si ha previsto o no el envejecimiento de los materiales y si se ha proyectado, y en que medida, la sustitución de los materiales que componen la obra'*.

intervención en sus trabajos:

R. LL. y M.C. T.: Acabamos de conocer cómo el artista utiliza los desperfectos de la técnica, a veces producidos intencionadamente, como parte integrante de la obra, reflexionamos en voz alta y comentamos que un restaurador no debe enfrentarse ante estas falsas 'patologías' con la intención de modificarlas, su respuesta es categórica:

M. B.: No. Un restaurador no tiene que intervenir ante estas obras a menos que sea para eliminar el polvo o algo parecido. Deben de ir con mucho cuidado.

R. LL. y M.C. T.: Y ante una respuesta tan contundente comenzamos con las preguntas que tienen que ver con su visión sobre la conservación de sus creaciones. En primer lugar queremos saber cuál es su actitud frente a la intervención de conservación y restauración, y si está de acuerdo o en desacuerdo con ella:

M.B.: En mi opinión se tendría que castigar a los restauradores con la pena capital (sonríe).⁴⁸⁹

Si bien es cierto que el artista tiene absolutamente todo el poder sobre los derechos de autor en el caso de su obra, también cabe decir que el conservador - restaurador con su trabajo lo que pretende es conservar la integridad de la obra; donde antes de una posible intervención se evalúan los diferentes elementos que pueden afectar a las obras.

'Según este código, un conservador nunca introduciría un nuevo momento de creación artística en la obra y su intervención tendría como línea principal el respeto por la obra de arte, su entendimiento y el estudio de los distintos factores discrepantes que envuelven la toma de decisiones. Es decir, la conservación se constituye en un proceso intelectual complejo que acaba en la aplicación de unas técnicas específicas, fundamentadas en el estudio científico de la materia, los factores de deterioro y las patologías presentes en las obras'.⁴⁹⁰

Se puede apreciar a partir de esta reflexión sobre la intencionalidad del artista en el arte contemporáneo, la complejidad que conlleva la restauración o incluso la conservación, ya que nos encontramos no solo ante las dificultades técnicas que nos ofrecen los materiales y las técnicas utilizadas por los autores, sino también ante el hecho de que intervienen otros aspectos como pueden ser la intencionalidad artística, la idea – concepto o la funcionalidad de la misma, de la cual hablaremos a continuación, elementos que deberíamos

489 Llamas, R. y Talamantes, M.C. (2014). 'De lo material y de lo esencial en la obra de Miquel Barceló. Cómo el artista concibe la restauración'. *Conservación de Arte Contemporáneo. 15ª Jornada. (Comp.)* (pp. 37 – 55). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS. p. 43

490 Llamas, R. *Una aproximación*, op. cit., p. 209

estudiar antes de enfrentarnos a una intervención.

Existe un lazo muy estrecho que une las diferentes experiencias que nos quiere transmitir el artista contemporáneo a través de diferentes aspectos, como intencionalidad, idea, concepto, originalidad de la materia o funcionalidad, ya que cualquier cambio sobre las piezas, a nivel técnico, puede suponer una alteración de su significado primigenio.

El conocimiento de las obras y la relación del conservador - restaurador con los artistas podrían ayudar a respetar la voluntad artística, siendo la intencionalidad artística una importante fuente de información para el conservador - restaurador, ya que en algunos casos la intencionalidad puede ir desde poseer una pieza perfecta a esperar la degradación natural del trabajo.

Achile Bonito Oliva, hace una reflexión muy interesante de la restauración y el arte contemporáneo:

'Il restauro dell'arte contemporanea per inerte imitazione configura invece il tentativo infantile di fermare il tempo demiurgico del momento creativo, lapsus di un desiderio di eterna pienezza'.⁴⁹¹

491 Bonito, A. (2000). 'Ma l'artista di oggi non è eterno. Attorno all'arte contemporanea esiste un atteggiamento troppo sacrale e protettivo. Il restauro, per esempio, ne è una prova'. Roma: Giornale Reppubblica, p 65 T.A.: 'La restauración del arte contemporáneo por inerte imitación configura en cambio el tentativo infantil de parar el tiempo demiurgo (casi divino) del momento creativo, lapsus de un deseo de eterna madurez'.

4.1.2. IDEA y CONCEPTO

'Dos factores imprescindibles en la lectura de la obra'

Como se ha señalado con anterioridad, la intencionalidad, la materia, la funcionalidad y la idea son elementos que van unidos entre sí y la asociación de todos ellos aporta el significado a la obra; es esta simbiosis la que debemos observar, comprender y estudiar en cada caso de forma individual.

Así, nos podemos encontrar ante situaciones donde se deben sustituir elementos integrantes de los trabajos para poder dar lectura a lo que estamos observando. La originalidad de la obra reside también en el elemento esencial que es la idea y no solo en el procedimiento de creación de las piezas, ya que de otra forma perderíamos la identificación de la idea o concepto que nos pretende transmitir.

'Las obras, matéricamente producen ideas destinadas a producir otras obras'.

Gianni Colombo⁴⁹²

Lo que hemos podido percibir, contra todo pronóstico, es que las obras más antiguas tienen una vida mucho más larga que las más recientes, tendiendo a permanecer íntegras durante más tiempo que quizás, desafortunadamente, las del arte contemporáneo, donde lo importante para el artista es la creación.

¿Pero es siempre culpa de los materiales el hecho de que las obras no perduren en el tiempo? Muchas veces son los artistas los que deciden que éstas desaparezcan o por el contrario que vengan sustituidas piezas íntegras, de la opinión del artista dependerá la posible intervención. Como dice R. Llamas en su libro: *'El concepto de la obra determinará la intervención a realizar y en ocasiones ésta puede suponer la sustitución de piezas o reposición de materiales en las instalaciones'*.⁴⁹³

En estos casos donde se procura dar de nuevo la legibilidad y funcionalidad inicial a la obra, en donde no se pretende crear un 'falso histórico', volviendo al mensaje inicial que el autor pretendía hacernos llegar y con ello no causar daños irreparables a la pieza, la opinión del autor adquiere un rol importante, pero es la obra la que tiene la primacía.

492 VV.AA. (1992). *Conservare l'arte contemporanea. La conservazione e il restauro oggi*. Firenze: Nardini. p. 216
493 Llamas, R. (2007). *Conservar el arte no convencional*. Valencia: UPV. p. 60

De nuevo citando a H. Althöfer, vemos como éste nos lanza una serie de preguntas provocadoras que hacen referencia tanto al concepto, como a los materiales, conservación o tratamientos: *'El arte está hecho para no morir nunca ¿o quizá sí?, ¿es ambigua la manifestación del arte?, ¿es su conservación un error en el fondo?, ¿es imprescindible la restauración?'*.⁴⁹⁴

Como consecuencia de estas preguntas, el hecho de pretender que permanezca el trabajo incorrupto en el tiempo, como es el caso del planteamiento del arte tradicional, para salvaguardar la obra contra la voluntad del autor, podría suponer una transformación de la idea primigenia y de la intencionalidad artística, por lo que sería mejor tratarlo como un elemento todavía activo y en continua mutación. Siendo la desaparición de la obra solo un proceso más implícito en la vida de la obra, como bien explica M. A. Sousa:

'El concepto de ruina a menudo se sigue utilizando en el arte contemporáneo, pero aún es desconocido entre los creadores en lo que se refiere a los deterioros inevitables e irreversibles ocasionados por el paso del tiempo y ante la constitución material de los objetos artísticos. El concepto de ruina se acerca a la posibilidad de pérdida total de la materia, conllevando en ocasiones la extinción de la idea.

El universo técnico-artístico y expresivo se ha expandido, promocionando un arte basado en el objeto nuevo, donde la posibilidad de acercamiento al concepto de ruina, por una cuestión puramente estética, es posible en un tiempo inmediato'.⁴⁹⁵

Algunos artistas consideran el paso del nacimiento, hasta el posterior deceso como un tránsito, sobre todo valoran el proceso poético de envejecimiento y posterior muerte de la pieza. Este tránsito pasará a ser un elemento esencial del proceso creativo en el cual concluye la obra. El conservador-restaurador puede prolongar ese periodo de envejecimiento, pero no debería en ningún caso evitar la muerte de la obra, ya que rompería la dualidad expresiva, que le aporta la idea. *'El arte efímero debe llevar implícita la intención de desaparición desde el momento de su creación'*.⁴⁹⁶

La forma más recurrente de promover el arte contemporáneo son las exposiciones, que han pasado a ser el nuevo sistema de promoción. En ellas pode-

494 Althöfer, H. (2003). *Restauración de pintura contemporánea, tendencias, materiales, técnica*. Madrid: Istmo. p. 11

495 Sousa, M. A., *op. cit.*, p. 28

496 Llamas, R. (2014). *Arte contemporáneo y restauración: O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Tecnos. p. 37

mos conocer nuevas técnicas, se dan a conocer nuevos artistas, se pueden ver nuevas formas de promocionar otros espacios expositivos, etc., todo ello con un constante ir y venir de obras.

Es importante señalar que, en algunos casos, el artista crea una obra para un espacio concreto y con el montaje y remontaje de la obra en un lugar diferente para el cual fue realizada de una forma determinada, se podría provocar una lectura diferente a la original, que cambiaría el concepto que nos quiere transmitir el autor.

Otros, en cambio, como Christian Boltanski, afirman que sus obras se reinterpretan según el espacio en el que son exhibidas.

'La maggior parte delle opere che faccio oggi sono un po' come delle partizioni musicali che possono essere suonate e risuonate modificandole in funzione al luogo e allo spazio. Di conseguenza, non c'è realmente un oggetto che rimane: vengono applicate'.⁴⁹⁷

Son muchos los factores que deberemos tener en cuenta a la hora de realizar una intervención, entre ellos la idea o concepto que nos quiere transmitir el artista, pero sobre todo deberemos asumir la posibilidad de la mutación y envejecimiento que la obra pueda llegar a sufrir, incluso su desvanecimiento.

⁴⁹⁷ Papa, M., op. cit., p. 13

T.A.: 'La mayor parte de las obras que hago hoy son como partituras musicales que pueden ser tocadas y retocadas modificándolas en función al lugar y al espacio. Como consecuencia, no existe realmente un objeto que permanece: vienen aplicadas'.

4.1.3. ORIGINALIDAD DE LA MATERIA

‘La importancia de la particularidad de los materiales en el arte no convencional’

*La intencionalidad de proteger valores como la originalidad y la autenticidad, a los cuales se contraponen la copia, la imitación y la falsificación, serán la forma de exaltar y valorar a lo largo de los siglos, el mérito ya patente en la obra y su creador, pero con la posibilidad de adquirir un vigor incalculable’.*⁴⁹⁸

Al contrario que en el arte tradicional, el artista contemporáneo ya desde las vanguardias, subordina muy a menudo la materia a la idea, llegando en algunos casos a reconocer el artista a través de los materiales que utiliza para la realización de sus obras, obteniendo el reconocimiento en algunos casos de imagen.

Siguiendo con las teorías de Heinz Althöfer sobre la conservación del arte no convencional, nos damos cuenta cómo el restaurador nos plantea su preocupación ante la gran cantidad de materiales surgidos⁴⁹⁹ y la fragilidad de todos ellos, ya que estos materiales aparecen como hilo conductor de significados y conceptos que se nos transmiten a través de ellos, si los materiales cambian, puede también cambiar el significado de la obra.

Entre los artistas, sobre todo a partir de las vanguardias, cobra importancia la materialidad de los objetos, la originalidad de los elementos que la confieren adquieren mayor importancia, en algunos casos, llega a alcanzar el valor de ícono que representará al artista.

En el arte convencional, la palabra deterioro tiene un significado de pérdida en la lectura de la obra, en cambio, en el arte no convencional este deterioro puede significar una metamorfosis con connotaciones positivas hacia la materia, una materia que permanece viva haciendo que cobre todavía mayor importancia.

Muchas veces, los materiales son escogidos aleatoriamente, no pensando en la calidad de estos frente a la ‘caducidad’, sino por sus cualidades estéticas, tampoco se piensa en los futuros problemas de envejecimiento y de obso-

498 Moreira, J. C. (2009). *La creación contemporánea además de la materialidad. Los artistas y los límites en la conservación y restauración del arte contemporáneo*. (Tesis Doctoral). Valencia: UPV. p. 293

499 López, C. (2013). ‘Conservar el futuro. Nuevos retos ante la producción artística actual’. *Conservación de Arte Contemporáneo*. 14ª Jornada. (Comp.) (pp. 75 – 85). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS. p. 77

lescencia en cuanto a problemas derivados de los aparatos tecnológicos, por lo que se podrá afirmar como auténtico el hecho de sustituir un elemento⁵⁰⁰ que pueda ser considerado fundamental para su lectura, haciendo así que puedan ser de nuevo legibles, y dando de nuevo su funcionalidad original.

Por ello las transformaciones pueden aparecer rápidamente en nuestras obras, muchas veces sin que podamos hacer nada para evitarlas. En cambio, otras veces el artista acepta de buen grado esta mutación de la materia sobre su obra, ya que según el artista en lugar de empeorar su estado puede aportar beneficios estéticos.

Un ejemplo de ello es el que nos dio Pablo Picasso en 1925, ante un problema de craquelados derivados del secado de la pintura de su cuadro, *'Three Dancers'*: *'Qualcuno potrebbe volerle eliminare, ma io credo che esse aggiungano qualcosa al dipinto. Quelle sul viso rivelano l'occhio che è stato dipinto al di sotto'*.⁵⁰¹

En algunos casos nos podemos encontrar con problemas de técnica por parte del artista; M. Rotaèche, señala lo siguiente:

'El conservador - restaurador de arte contemporáneo no debe corregir estos fallos de técnica, por muy perjudiciales que sean. (...) Sí es recomendable intervenir sobre estos fallos para paliar sus efectos, pero sin olvidar que forman parte intrínseca de la obra y que pueden incluso ser deseados por el artista'.⁵⁰²

Se ha demostrado que en algunas situaciones, los retoques clásicos que se utilizan en restauración, muchas veces no son tan efectivos en el arte contemporáneo; puede darse que en algunos casos un tratamiento se vea más después, que antes de su restauración. Por ello, se han presentado ciertas situaciones en las que el artista ha preferido rehacer nuevamente la obra, ya que ésta ha perdido completamente su significado y la originalidad de la materia, y otras en las que el artista ha dado su consentimiento para rehacerla completamente.

Un ejemplo de ello nos lo da el restaurador Philip Rylands, quien nos cuenta las dificultades a las que se enfrentan en el caso de algunas obras en el museo Guggenheim de Venecia:

500 Llamas, R. *Una aproximación*, .op. cit., p. 208

501 VV.AA. (1992). *Conservare l'arte contemporanea. La conservazione e il restauro oggi*. Firenze: Nardini. p. 65 T.A.: *'Alguien querría eliminarlas, pero yo creo que estas añadan algo a la pintura. Aquellas sobre la cara nos revelan el ojo que ha estado pintado debajo'*.

502 Rotaèche, M. op. cit., p. 147

'(...) Nel giardino è esposto un neon di Mario Merz, una scritta che riproduce fedelmente la sua calligrafia che si rompe abbastanza di frequente: ne possediamo il disegno originale e, se necessario, rinnoviamo il neon. Anche Anthony Caro, lascia agli acquirenti delle sue opere il numero del colore di pantone, nel caso sia necessario ridipingere'.⁵⁰³

Si confrontamos la tipología de tratamientos realizados en cuanto a los métodos de conservación y restauración del arte no convencional, nos podemos encontrar ante la posibilidad de que conceptos como la reversibilidad o el envejecimiento son cuestiones que podrían llegar a ser innecesarias, ya que en el caso de algunas obras, estas no están destinadas a perdurar.

4.1.4. FUNCIONALIDAD DE LA OBRA

'La supervivencia de la funcionalidad primigenia'

Cuando se habla de funcionalidad de la obra, no se trata solamente de aquellos trabajos que necesitan de un sistema a motor o quizás de aparatos electrónicos... para su exposición, sino que se habla de obras donde el no funcionamiento de alguna de sus partes, ya sea por obsolescencia, rotura, envejecimiento o deterioro por usura o exposición, hacen que se pierda su comprensión y así la intencionalidad y el mensaje dado por el artista.

En otros casos las obras abandonan el sentido primigenio cuando una de sus piezas se rompe o pierde su funcionalidad, sobre todo en el caso de elementos que se mueven mecánicamente o son tecnológicos, como encontramos en la actualidad, donde lo importante en estos casos es que éstos no pierdan el rol para el que fueron creados.

En algunos casos la sustitución de la pieza puede ser esencial para volver a darle integridad y aplicabilidad, ya que no solo es una función estética, sino de funcionalidad de la obra. Sobre todo en el caso de pequeños elementos, el cambio de las piezas no representa ningún cambio estético.

503 VV.AA (2006). *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*. Torino: Umberto Allemandi. p. 52
T.A.: *'(...) En el jardín aparece expuesto un neón de Mario Merz, unas palabras que reproducen fielmente su caligrafía, y la cual se rompe frecuentemente: poseemos el diseño original y, si es necesario, renovamos el neón. También Anthony Caro, deja a los compradores de sus obras el número del color del pantone, en el caso sea necesario repintar'.*

Muchas veces son los propios artistas los que realizan las intervenciones sobre las obras, llegando algunas veces a rehacer la obra completamente, ya que sufriendo esta transformación, cambia por completo la intencionalidad y al mismo tiempo su funcionalidad. M. Papa nos da algunos ejemplos sobre la importancia de la conservación de algunos aparatos para la funcionalidad de la obra.

'Questo vale anche per il contemporaneo, nelle sue forme più tradizionali come in quelle più sperimentali come le opere cosiddette 'immateriali', composte cioè da suoni, luci, immagini analogiche o digitali. La conservazione dell'opera significa, in questi casi, salvaguardia del supporto che permette la riproduzione (visiva o sonora) ma, in casi estremi, il supporto può essere modificato o sostituito (materia struttura), a patto che l'immagine o il suono (materia aspetto) non venga alterato. Per essere più precisi, i supporti possono essere sostituiti, purché siano invisibili nella struttura originale (nei cabinet dei PC o nei monitor delle tv nelle videoinstallazioni) e garantiscano la stessa qualità d'immagine dell'originale, secondo il concetto di 'emulazione' per i software, e di 'duplicazione' (e non 'riproduzione') per i formati audio e video'.⁵⁰⁴

Como hemos comentado con anterioridad, los nuevos materiales que han llegado hasta nosotros, son muy heterogéneos entre ellas. Estos han sido adoptados por los artistas que han hecho que estos lo utilicen como conductor de significado y significativo, por lo que la no posibilidad de la lectura de la obra, hace se pueda perder su funcionalidad.

504 Papa, M., op. cit., p. 4

T.A.: 'Esto vale también para el (arte) contemporáneo, tanto en sus formas tradicionales como en aquellas más experimentales o las obras así llamadas 'inmateriales', compuestas por anuncios, luces, imágenes analógicas o digitales. La conservación de la obra significa, en estos casos, la conservación del soporte que permite la reproducción (visiva o sonora) pero que, en casos extremos, el soporte puede ser modificado o sustituido (materia estructura), en el caso que la imagen o el sonido (materia aspecto) no venga alterado. Para ser más precisos, los soportes pueden ser sustituidos, si estos son invisibles en la estructura original (en las torres de los PC o en los monitores de las tv, en las videoinstalaciones) y garanticen la misma calidad de imagen del original, según el concepto de 'emulación' para el software, y de 'duplicación' (y no de 'reproducción') para los formatos de audio y video'.

4.1.5. METODOLOGÍA CORRECTA de ANÁLISIS

'Aplicabilidad de un atento protocolo de estudio y trabajo'

Establecer una correcta metodología de conservación y restauración dentro del arte contemporáneo no resulta fácil.

Adriano Baccelliere hace una bonita reflexión a sus coleccionistas sobre el papel que tienen ellos con respecto a las obras de arte que adquieren:

'Spesso ripeto ai miei collezionisti - ricordatevi che non esiste la proprietà dell'opera d'arte, questa è un valore universale, e chi lo acquista ne diventa custode e ha il privilegio di goderne, ma anche la responsabilità di conservarlo come bene dell'umanità'.⁵⁰⁵

Independientemente de la adquisición de la obra, la propiedad intelectual y por tanto el derecho a ser modificada, sigue siendo del autor. Partiendo de esto, es en nosotros donde reside, como bien señala Adriano, la responsabilidad de conservar la obra, respetando siempre la decisión del artista, incluso la de dejar que el trabajo mute, se modifique o llegue a perecer.

Durante la vida de la obra existen diversos factores intrínsecos y extrínsecos, como hemos señalado en este trabajo, que pueden afectar a una caducidad prematura de la obra o por el contrario, a un envejecimiento paulatino y duradero.

Son muchos los agentes a los que están expuestas y varios los daños que pueden sufrir causados por agentes biológicos, por una incorrecta climatización, por la contaminación, por una iluminación errónea, por insectos, etc. pero en gran medida suelen estar causados por el hombre.

Es cierto que una de las cosas que puede dañar una obra de arte por parte del conservador - restaurador es una mala intervención, ya sea porque éste no haya realizado un minucioso trabajo de investigación o bien porque desconozca la metodología, los materiales y el proceso más idóneo para su tratamiento. Por ello, el mayor conocimiento de todo el proceso utilizado para la realización de la obra, así como la parte conceptual y contextual, será esencial para poder intervenir una obra, si desconocemos estos, será imposible poder

505 W.A.A. (1992). *Conservare l'arte contemporanea. La conservazione e il restauro oggi*. Firenze: Nardini. p. 222
T.A.: 'A menudo repito a mis coleccionistas – recordad que no existe la propiedad de la obra de arte, esta es un valor universal, y quien lo adquiere pasa a ser el tutor, dándole el privilegio de gozar de ello, pero también la responsabilidad de conservarlo como un bien de la humanidad'.

realizar cualquier tratamiento, porque podríamos no haber entendido su significado.⁵⁰⁶

Uno de los problemas más importantes al que nos enfrentamos en el caso de los híbridos fotográficos es la heterogeneidad de los materiales y técnicas que se utilizan, que debido a la incompatibilidad de algunas, producen deterioros irreversibles a la obra, pudiendo ser estos daños deseados o no por el autor.

Cuanta mayor estabilidad aportemos a las obras, mayores posibilidades de longevidad les daremos. La conservación preventiva viene siendo el mejor aliado para un correcto envejecimiento.

'La conservación preventiva requiere un cambio de actitudes y hábitos. El primer paso es comprender su significado; el segundo, aceptarla como una estrategia legítima del cuidado de las colecciones. La última, y más importante etapa, es cuando se convierte en parte integral de la conciencia de una institución y es puesta en práctica'.⁵⁰⁷

Los conservadores - restauradores se dan cuenta de la gran cantidad de los problemas que afectan directamente las obras que se están haciendo actualmente, con el estudio de las nuevas manifestaciones artísticas, la barrera entre lo efímero y lo matérico, la diversidad de formatos que están surgiendo,⁵⁰⁸ materiales etc., por ello sería interesante establecer una correcta metodología de trabajo como la siguiente:

Contar con un espacio donde se pueda llevar a cabo una atenta conservación de las obras, con la adecuada temperatura, iluminación, humedad relativa y donde estuviese a salvo de la contaminación, todos ellos son factores esenciales para una correcta conservación.

Disponer de un almacén para el depósito de las obras que nos llegan en tránsito, así como las que están preparadas para su salida, será esencial. Éste deberá ser un lugar donde se ofrezcan igualmente unas condiciones idóneas en cuanto a factores medioambientales.

506 Roldán, J. C. (2001). 'La difusión de la obra contemporánea como factor de riesgo'. *Movilidad y conservación*. Ed. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 35, pp. 134-141. p. 135

507 Vaillant, M., Doménch, M. T. y Valentín, N. (2003). *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. p. 279.

508 García, A. (2005). 'Reflexión sobre la conservación del arte contemporáneo y su aportación a la historia del arte'. *Conservación del patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*. En Congreso del G.E.I.I.C. de Conservación del Patrimonio. II Congreso del G.E.I.I.C. de Conservación del Patrimonio. (Comp.) (pp.133-140). Cáceres: G.E.I.I.C. p. 133

Será necesario dar un adecuado condicionamiento a los diferentes espacios, con el control de las condiciones climáticas tanto de los espacios expositivos, como de los espacios de almacenaje.

Desde el momento que la obra entra en nuestro espacio, será ineludible recopilar siempre la mayor cantidad de información posible del trabajo del autor, como textos, publicaciones, fotografías o posibles entrevistas al mismo.

Deberemos realizar un informe de las obras tanto en el momento de la entrada como de la salida de las mismas. En el caso de tener que realizar un transporte, es primordial la elaboración del informe, ya que podemos observar si ésta ha sufrido algún estrés o algún tipo de daño o variación.

Llegado el momento, y solo en caso necesario de una posible intervención, se procederá a actuar solo después de todo un proceso previo de investigación en torno a la obra, será solo entonces cuando daremos paso a la intervención.

Deberíamos establecer una serie de criterios para la elección de las obras que están preparadas para un posible traslado, en el que tendríamos en cuenta el estado de conservación, las dimensiones, la dificultad a la hora de su montaje o desmontaje, su desgaste, etc.

Es posible que en algunos casos, se deba evitar el transporte de las obras, al menos, aquellas que se encuentran en una situación más crítica para su conservación, ya que podría crear mayores problemas de estabilidad.

Cuando las obras deban salir de nuestras instalaciones, se deberá planificar su viaje, que partirá siempre con un seguro y con un itinerario ya marcado que especifique la cantidad de transbordos que realizará, la temperatura tanto de la exposición como la del transporte, etc.

Controlaremos personalmente los procesos de embalaje y desembalaje tanto de las obras que nos prestan como de aquéllas que prestamos.

En caso de que exista el correo, acompañará él personalmente la obra, cuando ésta sea cambiada de ubicación y, en caso de que no exista esta figura, será el mismo restaurador el que acompañará personalmente a la obra.

La realización de un informe de la obra en el momento de la llegada, será crucial para poder observar en qué estado se encuentra, si ha sido intervenida anteriormente, y poder llevar un control de la misma en cualquier momento. Realizaremos fotografías de todo este proceso.

Existe la posibilidad que aparezcan problemas que pueden llegar de forma externa como: los actos de vandalismo o aquellos que el hombre no puede 'controlar', las inundaciones e incendios. es cierto que ante este tipo de catástrofes es difícil luchar, pero también es cierto que se puede intentar evitar algunos problemas como por ejemplo instalando sistemas antiincendios, antirobo, etc.

4.1.6 ESTUDIO de los DIFERENTES ASPECTOS que AFECTAN a su CONSERVACIÓN

'Preservación de la intencionalidad artística'.

'Simultáneamente, el concepto se revela gracias a la intención del artista. De aquí se desprende que, sin intención del artista no hay concepto; sin concepto no hay experiencia estética y sin experiencia estética no hay obra de arte. Por lo tanto, sin intención del artista no existe la obra de arte'.⁵⁰⁹

Como bien explica I. Soraluze en el párrafo anterior, cada uno de los factores discrepantes que hemos estudiado en este capítulo, afectan directamente a la conservación y restauración del arte contemporáneo, ya que cada uno de ellos resulta imprescindible e inherente a los otros.

Como bien nos enseña H. Althöfer en sus diferentes escritos y tratados, él reivindica la necesidad de actualizar las teorías de conservación – restauración del arte contemporáneo, ya que hasta el momento sólo se daba importancia a los materiales, productos y métodos de actuación y no al concepto de la obra.

Al contrario de lo que ocurre en el arte convencional, en el arte no convencional, ante la posibilidad de un tratamiento, intervienen muchos otros factores que deben ser considerados para poder intervenir sin eliminar el significado de la pieza, como son: la intencionalidad artística, la idea, la originalidad de la materia y la funcionalidad de ésta, la legislación, etc.

En realidad el binomio perfecto es la unión de algunas metodologías de tra-

509 Soraluze, I. (2006). *La conservación de los objetos artísticos contemporáneos: degradaciones, criterios de actuación y tratamiento de restauración*. (Tesis Doctoral). Valencia: U.P.V. p. 172

bajo del arte convencional redactadas hasta el momento, como la observación, la recopilación de información, los ensayos, etc. junto con la necesidad de pensar en el tratamiento de conservación teniendo en cuenta la intencionalidad del artista.

'Asistimos, sin embargo, seguramente al desarrollo de una nueva restauración a través de la comprensión de que el gesto informal no puede ser retocado y que al final de una restauración puede ser que no podamos aplicar un barniz final, como ocurre en las obras de Dieter Roth y Emil Schumacher, donde el envejecimiento y los daños que se producen en sus obras pueden ser intenciones artísticas y por ello ser excluidas de la restauración. Sólo así la restauración moderna puede ser legítima'.⁵¹⁰ H. Althöfer, M. Behrmann-Frigeri.

Según los procedimientos de conservación y restauración más tradicionales, la persona más indicada a la hora de realizar una intervención sobre una obra es el conservador - restaurador, ya que posee las aptitudes, capacidades, sensibilidad, destreza y experiencia para afrontar ciertos casos de conservación - restauración.

'Nunca se ha hecho suficiente hincapié en la responsabilidad moral del Conservador-Restaurador de conocer y respetar profundamente los objetos que se ve obligado a tratar. (...) Respetar implica no enjuiciar, no criticar, tener una visión neutral sobre la obra. El restaurador es un técnico, no un crítico de arte y sólo desde el respeto y la asepsia se puede enfocar correctamente la investigación y el análisis técnico y conceptual, necesario para el conocimiento de una obra de arte moderno'.⁵¹¹

En algunos casos, esta afirmación resulta contradictoria, pero no menos efectiva. Como hemos comentado anteriormente, en el caso de la conservación del arte no convencional, nos podemos encontrar ante una realidad diferente, como es que ésta sea realizada por el mismo artista, ya que por una parte conserva los derechos de autor, con la posibilidad de modificación, y por otra, en muchos casos, es más conocedor de los materiales y las técnicas utilizadas.

Como hemos visto en apartados precedentes, aunque culturalmente siempre tendamos a la conservación del material existente, es cierto que los materiales tienden igualmente a la mutación, sobre todo los materiales modernos, sea a través de la friabilidad de éstos, con el cambio de tonalidad de los

510 Santabárbara, C. (2016). *Heinz Althöfer, e inicio de la teoría de la restauración en el arte contemporáneo*. (pp. 52-69). Granada: Revista e-rph nº 18. p. 55

511 Ruiz, E., *Aproximación, op. cit.*, p. 112

mismos, la pérdida de adherencia, etc. se trata casi siempre, de alteraciones químicas que nosotros no conseguimos controlar.

'Podemos también reflexionar sobre qué sentido debe dársele en arte contemporáneo a uno de los axiomas clásicos de la restauración: el del respeto por la obra de arte. Sería necesario plantear y definir bien cuáles son los objetivos del conservador, pues éste no debería plantearse congelar el objeto en un determinado estado, sino acompañar, guiar y atender a la evolución de la obra a través del tiempo, ya que nos encontramos en muchas ocasiones ante una inestabilidad permanente'.⁵¹²

Otro punto muy importante, como todos sabemos, es que las obras recorren museos, galerías, exposiciones itinerantes, colecciones privadas, etc. en fin, un largo recorrido para una serie de materiales de dudosa perdurabilidad en el tiempo o estabilidad material.

Una buena solución para prolongar la estabilidad de las obras en el tiempo, en lo que sería el tema de las exposiciones temporales, es teniendo un mayor control del espacio en las salidas y entradas de nuestras obras, vigilando las condiciones ambientales que sufren en la itinerancia, ya que aumentan indudablemente la precariedad de las piezas y su fragilidad.

Ejemplo de una problemática bastante significativa, es la que tiene que ver con el arte no convencional, en concreto con la conservación de instalaciones; dónde un elemento que resulta fundamental para su entendimiento, es el concepto que pretende transmitir⁵¹³ el artista a través de la instalación. Si no tenemos gran cuidado, éstas pueden llegar a tener una duración limitada, debida a su complejidad, esto es realmente un problema, no solo desde el punto de vista de la instalación y desinstalación de las mismas, sino también por el hecho de que muchas veces han sido concebidas para un espacio en concreto, en el momento que éste es modificado, la obra puede llegar a perder su significado e intencionalidad para la cual fue creada.

Proyectos de investigación como el desarrollado por INCCA, International Network for the Conservation of Contemporary Art, *Inside Installations*⁵¹⁴ se

512 Llamas, R. *Una aproximación*, op. cit., p. 205

513 *Ibidem*, p. 202

514 Información extraída de: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion/proyectos-investigacion-desarrollo/inside-installations> (2017, abril 3) *Inside Installations* (2004-2007). fue un proyecto de investigación propuesto y desarrollado por el INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) y financiado parcialmente por el Programa "Cultura 2000" de la Dirección General de Educación y Cultura de la Comisión Europea. El Netherlands Institute for Cultural Heritage fue el coordinador general del proyecto y el Departamento de Conservación-

encargan de estudiar algunas problemáticas surgidas en diversas instalaciones de algunos museos de Europa, debido a la complejidad que conlleva el montaje y desmontaje, procesos, materiales, materiales caducos, obsolescencia, etc.

*‘Este proyecto surgió como consecuencia directa de las dificultades y características de las instalaciones de obras de arte, los procesos conceptuales y el uso de nuevos materiales en la creación de estas propuestas. Se hizo especial hincapié en la participación del artista para garantizar la comprensión, el montaje y difusión de su obra, así como para entender su contexto de creación y de exposición’.*⁵¹⁵

En el proyecto *Inside Installations* intervinieron importantes instituciones como la TATE Modern (Londres), Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (Gante), el Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt (Düsseldorf), la Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK, Países Bajos) así como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se encargó de coordinar el trabajo del Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM de Vitoria y el Taller de Restauración de la Comunidad Foral de Álava, la Fundación Museo Guggenheim de Bilbao, el Museu d’Art Contemporari de Barcelona (MACBA), la Fundación la Caixa Barcelona, el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC).⁵¹⁶

En este programa se estudiaron diversas líneas, como son las estrategias de preservación, la intervención del artista, teoría y semántica, estrategias de documentación y archivo, la gestión del conocimiento y el intercambio de la información en instalaciones de arte. Consecuencia de este trabajo de investigación y la discusión entre las diferentes instituciones, se llegó a una de las conclusiones más importantes: *‘la mejor forma de conservar las obras y colecciones es aplicar un correcto plan de conservación preventiva, empleando una serie de medidas que mejorarán la conservación, la seguridad y la estabilidad, pero que sobre todo, nos asegurarán una mayor calidad de vida de la obra y su perdurabilidad en el tiempo’.*⁵¹⁷

Restauración del Museo Reina Sofía participó como co-coordinador, junto a más de seis países, una treintena de instituciones internacionales y más de cincuenta profesionales.

515 Información extraída de: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion/proyectos-investigacion-desarrollo/inside-installations> (2017, abril 3)

516 VV.AA. (2007) *Inside-installations. Preservation and Presentation of Installation Art*. Amersfoort. INCCA. (International Network for the Conservation of Contemporary Art. p. 2 - 3

4.2. ENTREVISTAS

'Las opiniones de los protagonistas'

La diversidad de los materiales utilizados en el arte contemporáneo, las mutaciones de éstos por el proceso de envejecimiento, la intencionalidad del artista al crear la obra, la propiedad intelectual sobre ella o su valor en el mercado antes y después de tratamientos conservativos o de restauración, son sólo algunas de las cuestiones en las que queríamos profundizar y que nos han llevado a realizar una serie de entrevistas que no solo se centran en la persona del artista, sino también en aquéllas que viven, trabajan, salvaguardan y adquieren estas obras de arte.

En el campo de la restauración entran en juego diferentes personalidades como artistas, fotógrafos, archivistas, restauradores, conservadores o coleccionistas y por ello, se ha realizado todo un trabajo de campo preparando una serie de cuestionarios donde hemos querido reflejar tanto nuestras inquietudes con respecto a sus obras, como los diferentes puntos de vista que algunos de ellos tienen del envejecimiento o para que nos den su opinión al respecto de la restauración o conservación.

Como ya se ha reiterado con anterioridad en este trabajo de investigación, es muy importante la opinión del creador, con ella intentaremos entrar dentro de su universo intelectual. Empezar una conservación y restauración de su obra sin estas premisas sería erróneo.

La realización de entrevistas a los artistas - fotógrafos o fotógrafos - artistas resulta ser muy importante en caso de una posible intervención en su obra, ya que esta se utilizará como una herramienta de trabajo. En ella intentaremos conocer su opinión ante una posible restauración porque, aunque en algunos casos no es el propietario de la obra, sí es el poseedor de la propiedad intelectual mientras viva.

La propiedad intelectual del artista sobre la obra es un factor muy importante a tener en cuenta, porque ocupa una gran fracción de tiempo, que va desde el momento en que el artista crea su obra hasta setenta años después de su muerte.

Una vez que el artista ha faltado, los derechos morales e intelectuales de sus obras pasarán a ser de sus herederos legales o en algunos casos de fundaciones o del Estado. Transcurridos estos setenta años del deceso del artista,

estos derechos desaparecen y las obras pasan a estar tuteladas por las leyes de protección del patrimonio. En España, la Ley creada en noviembre de 1987 que se encarga de proteger la Propiedad Intelectual del artista es la 22/1987. Como bien explica M. Rotaèche en este texto:

'En la práctica totalidad de los códigos legales y penales de los países occidentales se establecen los derechos de propiedad intelectual e integridad física de los objetos artísticos. Estos dos derechos se traducen en la capacidad de los artistas para desautorizar cualquier alteración, adición, eliminación o intervención que altere o dañe el aspecto original de su obra y su honor, integridad o reputación. Esto significa que cualquier tratamiento de conservación y restauración llevado a cabo sobre obras de artistas contemporáneos vivos debe ser, ante todo, comunicado al propietario intelectual de las mismas para que pueda ejercer sus derechos legales. De este modo no sólo se respeta la ley vigente y se protege del mejor modo el patrimonio artístico, sino que, además, se puede recabar información directa sobre la verdadera intención de los artistas sobre sus creaciones'.⁵¹⁸

De estas entrevistas podemos extraer conceptos e ideas muy importantes para entender el proceso creativo como puede ser la intencionalidad y el valor estético de la obra, con respecto a las técnicas, sus preferencias dentro de éstas, la elección de los materiales, los acabados, el aspecto, el significado, la caducidad, la textura, las marcas, los problemas ante los que se ha encontrado al realizar la obra, su opinión ante el envejecimiento o las roturas, la posibilidad o no de una intervención por parte del artista o del restaurador, etc. Toda esta información favorecerá el proceso de investigación, ya que nos dará un margen mayor de éxito a la hora de conservar o tener que intervenir.

En las entrevistas es también primordial, para entender su postura, hablar sobre las exposiciones y muestras, sobre montajes y desmontajes y la presencia del artista o de su asistente en el momento de la disposición y retirada de la obra o la posible documentación para el remontaje, etc. Muchas obras han sido creadas para un espacio muy concreto; volver a montar las obras en un área diferente puede cambiar totalmente el sentido, por lo que la opinión y el punto de vista del autor en estos casos son muy importantes.

Como dice Michèle Lavallée en su artículo *'I problemi dei Musei; conservazione e prevenzione. Alcune esperienze del Musée d'Art Moderne di Strasburgo:*

'Tale diritto è regolato, d'altronde, da convenzioni nazionali e internazionali che

riconoscono al creatore dei diritti morali sulla sua opera, ossia il diritto all'integrità dell'opera e il diritto a rivendicarne la creazione. Si parla di violazione del diritto all'integrità se l'opera viene deformata, mutilata o modificata in altro modo'.⁵¹⁹

Es imprescindible aprovechar el hecho de que en muchos casos tenemos a los artistas con nosotros y entrevistarlos nos da la posibilidad de poder entender muchas cosas que se nos escaparían o no llegaríamos a entender y que pueden ser transcendentales en caso de intervenir en la obra.

El estado ideal para la obra, es que el artista y el restaurador trabajen juntos por una misma causa, que en este caso es su salvaguarda y la integridad intelectual de ambos, tanto del artista como del trabajo.

La entrevista con el autor, como todos sabemos, nos puede ayudar, ya que una intervención sobre la pieza sin su consentimiento podría llegar a generar un daño moral, así como cambios y mutaciones irreparables.

Cada artista se expresa de una forma diferente ante una posible intervención, ya que cada uno concibe la mutación de los materiales y elementos de una forma diferente. Con la información obtenida como resultado de sus entrevistas, Mikel Rotaèche realiza una subdivisión de las diversas posturas que toman los artistas en cuanto a una intervención restaurativa y las divide entre:

- Coyuntural: Sólo la necesita para reproducir el mensaje y no le supone un problema su actualización.
- Dependiente: Necesita un determinado tipo de tecnología para poder reproducir el mensaje. El artista sabe que sin ella el mensaje se pierde o desvirtúa.
- Adaptable: La tecnología usada puede condicionar la emisión del mensaje pero su actualización no afecta al espíritu de la obra, aunque se produzca un cambio.⁵²⁰

Utilizando la entrevista como herramienta de trabajo se podría elaborar, quizás juntos, artista y restaurador, un plan de intervención, llegando a ser ésta la forma más correcta de proceder.

Según la *Guide to good practice: artist's interview*,⁵²¹ de INCCA, se pueden dar diferentes metodologías a la hora de afrontar una entrevista, como pue-

519 VV.AA. (2006). *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*. Torino: Umberto Allemandi. p. 50

520 Rotaèche, M., *op. cit.*, p. 204

521 International Network for the Conservation of Contemporary Art. (1999). *Guide to good practice: artists interviews*. INCCA. Amsterdam. INCCA. <http://www.incca.org> [2016, 19 septiembre].

dan ser: por carta, cuestionario o conversación telefónica, trabajando junto al artista, a través de la convencional entrevista directa cara a cara, pudiendo ser corta o extendida, con una entrevista en situaciones complicadas o por otros medios como vía email.

Entre las diferentes tipologías señaladas y ante la imposibilidad por nuestra parte de establecer un encuentro directo con nuestros entrevistados, en gran parte de los casos tuvimos que optar por la entrevista vía email y sólo en dos casos entrevista cara a cara.

A continuación transcribimos las entrevistas que hemos realizado a distintas personas relacionadas con el mundo del arte. Tras analizar cada una de las entrevistas efectuadas nos damos cuenta que las respuestas en cuanto a la metodología del comportamiento a seguir en caso de una posible intervención son bastante similares.

En estas entrevistas se han abordado diversas inquietudes que pensamos son relevantes, realizado preguntas que van desde el proceso creativo de la obra, catalogación, localización, materiales, técnicas, envejecimiento o caducidad, hasta posibles intervenciones, conservación, prioridades o importancia del estado en la adquisición de la obra, etc. dirigiéndolas según el interlocutor y nuestras necesidades.

Es importante enfatizar, todavía más, la importancia de tratar de forma individual cada una de las obras, así como la importancia de mantener una entrevista previa para entender la obra y lo que pretende hacernos ver o sentir.

En todos los casos, los entrevistados han mostrado su interés y su preocupación por el estado de las obras, bien sean conservadores, archiveros o coleccionistas, pero sobre todo los mismos artistas.

Es obvio que cuando debemos afrontar un estadio en el que se haya de tratar la posible intervención en una obra, las entrevistas serán analizadas en profundidad para poder realizar un correcto tratamiento que respete la idea primigenia, así como la intencionalidad y la postura del artista ante dicha intervención.

El poder hablar con ellos y conocer su opinión ha sido una experiencia muy gratificante en este trabajo, igual a la de la experiencia práctica realizada en las diversas instituciones. Esta experiencia nos ha permitido comprender muchas partes de la conservación y organización, que no se pueden comprender

solo con la observación de los trabajos, sino que ha de ser a través de las experiencias y vivencias de las personas que las han creado, las guardan con mimo, las cuidan y curan o las poseen y que encontraremos a continuación:



FOTOMONTAJE . CARMEN CALVO

La artista conceptual Carmen Calvo, comienza a despuntar en el panorama artístico español durante los años '70, sus obras están influenciadas por la arqueología y los artistas del momento. A partir de 1997 comienza a introducir la fotografía en sus trabajos, en sus obras fusiona con gran maestría una gran variedad de materiales, que aportan a la imagen la personalidad que quizás el tiempo ha quitado al retrato.

¿En que punto de su carrera artística empieza a utilizar la fotografía como parte importante de su obra?

En 1997 realice mis primeras intervenciones fotográficas. Y algunas realizadas por mi. No sé definir qué lugar ni nombre daría a mi obra. En 1969, las influencias que podría tener fueron las del Equipo Crónica.

Algunas de sus obras tienen un carácter melancólico, ¿que es lo que busca en las fotografías que usted utiliza?, ¿alguna vez ha utilizado fotos de su familia, o solo las encuentra en rastrillos...?, ¿que es lo que le lleva a la elección de las mismas?

Son fotografías anónimas, nunca familiares. No me interesa el tiempo de la fotografía, y menos la melancolía. Es una reflexión a un tiempo que es también actual, y que sigue existiendo: testimonios sociales, vida, política etc..

Voy tras el modelo y es donde entra la manipulación de la fotografía, la escala, el dibujo. Es pintar, ir en busca del paisaje o la imagen que me puede interesar bajo una mirada un tanto irónica.

En sus obras utiliza mayoritariamente la fotografía, que mezcla con pintura, dibujo, materiales como: pelo, telas, muñecas de plástico, máscaras, algodones, agujas... ¿con qué técnica se siente más cómoda?

Me interesa la manipulación de materiales en todos los aspectos. Desde el barro, pan de oro etc. Soy de una escuela, donde los oficios tenían su orden.

¿Qué le mueve a utilizar ciertos materiales?, ¿Qué materiales utiliza más a menudo para la realización de sus obras?

Hay un libro muy curioso sobre Eduardo Cirlot que habla del objeto, en los que habla de objetos reales, objetos físicos y los objetos psíquicos. Los objetos nos rodean, solo hay que buscarles su espacio.

De todas las técnicas que utiliza, ¿la fotografía es la con la que se encuentra más cómoda?

Es un apartado más. El dibujo es la base de todo y me lleva a la fotografía.

En la realización de sus obras ¿utiliza ampliaciones de negativos originales, o por el contrario escanea directamente del negativo o la fotografía?

Utilizo profesionales. Como sabrá, reproducir una imagen a dimensiones de 190 cm o 3 m, depende de ellos.

¿Sigue algún patrón a la hora de elegir los formatos de su cuadros?.¿En que se basa para su elección?

El boceto, el dibujo, es la base de todo.

¿Tiene una catalogación de sus obra?. ¿Considera que es importante?

Desde 1969 tengo todas mis obras catalogadas.

¿Qué es lo que le impulsa a elegir ciertas fotografías?

El personaje, los personajes. Es la observación. La mirada. Y cada persona interpretamos de una manera diferente.

¿Qué tipo de carta o soporte fotográfico utiliza normalmente para imprimir las fotografías?

Todo esto es como pintar. Según la elección de la composición lo aplico. Materiales que están en el mercado fotográfico.

¿Tiene alguna preferencia hacia algún acabado para la fotografía: mate, brillo, satinado...?

Suelo utilizar los tres componentes según me pide el retrato.

Cuando realiza sus obras y las colorea, ¿qué técnicas usa: anilinas, gouache, acrílico... de qué tipo de acabado depende?

Componentes de materias que pueden trabajarse en las fotografías: anilinas, acrílico etc.

¿Cuáles son los formatos que elije para sus fotografías? y ¿por qué los elige?

Según la elección del retrato, paisaje etc. Hablamos de la escala del dibujo. Solo si es un proyecto global tomo la misma medida.

¿Qué colas utiliza para la adhesión en los casos de los materiales?

Colas neutras.

¿Se pueden sustituir piezas o elementos en sus obras? ¿Incluye junto con sus obras un dossier donde se especifican las características de los materiales que pueden ser sustituidos?

No se pueden sustituir es un objeto único. En otros casos, cuando el objeto es realizado por mi existe el molde.

¿Tiene constancia del estado de conservación en el que se encuentran sus obras? ¿Le preocupa?

Me preocupa, pues estoy viva y puedo seguir la restauración. Cuento con una buena restauradora desde hace ya años. En mi estudio las obras están a buena temperatura. Una vez la obra sale del estudio o galería toma otra dimensión. Si es un museo puedes controlar.

¿Suele estar presente en el proceso de montaje de sus exposiciones?

Sí, entre el comisario y el artista tiene que haber una buena relación. El artista al conocer su obra y el comisario el proyecto.

¿Ha apreciado algún tipo o nivel de degradación de las obras o de los materiales empleados?

Los materiales normalmente son nuevos, excepto el óleo, acuarela, gouache. Nuevas técnicas, nuevos problemas. Ahora las colas las tengo ya controladas. Con el tiempo la de carpintero suele amarillar.

¿Qué actitud tomaría frente a una intervención, está a favor de la restauración?. Si está a favor de la restauración ¿quién cree que debería realizarla, el mismo artista, el restaurador...?

Por supuesto, la restauradora, trabajamos juntas. Las intervenciones se realizan siempre respetando al original.



FOTOPROYECCIONES . ANA TERESA ORTEGA

Ana Teresa Ortega ha centrado sus investigaciones plásticas en terrenos ambiguos y de difícil clasificación, entre la fotografía, escultura e instalación, estructurando su trabajo alrededor de temas relacionados con los media como territorio de dominación, así como diferentes aspectos vinculados con la memoria, desde diversos ángulos, que ha constituido la piedra angular de su trabajo.

¿Qué tipo de obras realiza?

Fotografía y foto-escultura principalmente.

¿Cuándo empezó a realizar foto-esculturas?

A principios de los años 90.

¿Por qué el empleo de este tipo 'técnica'?

La necesidad de salir del propio soporte fotográfico y la experimentación con nuevos materiales dio como resultado la foto-escultura.

¿Firma o fecha su obra?, ¿y en ese caso, en qué lugar de las mismas?

Sí, firmo y fecho. La firma siempre en un sitio donde no se vea, si se trata de una instalación lo que se hace es firmar un documento de autenticidad. Siempre fecho las obras porque pertenecen al contexto histórico del momento.

¿Tiene una catalogación de sus obras?

Más que una catalogación, tengo un dossier donde se quedan reflejadas todas las obras y la fecha de cuando se realizaron.

Poseo también una carpeta de imágenes clasificadas. Hubo una época

cuando empecé con el uso de la foto-escultura que usaba imágenes históricas (prensa, tv..) para la realización de sus obras artísticas.

¿Cuál es la localización de sus obras: fondos de museos, galerías, colecciones privadas, fondos del artista...? ¿Qué tipo de personas compran normalmente la obra?

El coleccionismo en España no es un coleccionismo arriesgado, hasta que un artista no está consolidado no le compran su obra. Sin embargo, en EE.UU. Se trata de un coleccionismo que apuesta por lo nuevo, por los artistas jóvenes; un coleccionismo que compra una obra porque le gusta y no por el valor que adquirirá en el futuro. De hecho fue en EE.UU. cuando me compraron mi primera obra.

Comenzando por lo que podríamos denominar elementos base de las obras, ¿qué tipo de soportes suele emplear y qué características valora de estos materiales?

Los soportes que he utilizado a lo largo de toda mi carrera artística han sido la tela de algodón, cristal, papel reciclado (gramaje elevado y textura). Planchas metálicas primero de hierro luego evolucioné al aluminio. A principios de los 90 empecé la realización de foto-esculturas, usaba como soporte de la emulsión fotográfica sobre planchas de hierro. Era un proceso muy cuidadoso y costoso, no podía quedar ningún residuo de nitrato de plata ya que al contacto con la luz y la humedad derivaban en manchas.

¿Qué tipo de materiales utiliza? ¿Cuáles son las cualidades que valora en estos materiales?

En cuanto a las emulsiones fotográficas usé en los años 90 nitrato de plata líquido, para emulsionar la fotografía en las planchas metálicas. Pero era una emulsión muy poco sensible que debía tener mucho tiempo de exposición.

¿Sobre qué soporte fotográfico trabaja: analógico o digital?

Ahora trabajo sobre soporte analógico, ya que el soporte digital no me ofrece la calidad que me ofrece el analógico, siempre refiriéndome a fotografías de gran tamaño. Una vez realizaba la foto en soporte analógico, en ocasiones las escaneaba y las convertía en soporte digital.

¿Cuándo se trata de fotografías que tipo de acabados le gusta para sus obras:

mate, satinado, o brillante?

El acabado dependerá de la intención artística de la obra. Por lo general prefiero el acabado mate. Pero sí que he realizado obras usando metacrilatos brillantes porque me interesaba el acabado. El último trabajo que estoy realizando es mate.

¿Enmarca las obras de fotografía? ¿Qué tipo de enmarcado?

Si se trata de fotografía tradicional, sí. Pero si estamos hablando de foto-esculturas depende de la obra.

¿Protege sus obras?

Sí que protejo las fotografías, de hecho todas las fotografías están protegidas. Sobre todo si hablamos de fotografía a color, ya que los colores son muy sensibles a la luz.

¿Cuánto tiempo invierte en la ejecución de una obra (foto-escultura)?

Depende de la obra artística.

¿Conoce el estado de conservación en el que se encuentran sus obras?, ¿Le preocupa?

No conozco el estado de toda mi obra artística, pero sí que me preocupa la conservación.

¿Ha apreciado algún tipo o nivel de degradación de las obras o de los materiales que ha empleado? Si es así ¿a qué cree que es debido?

Sí, cuando en los años 90 empecé con el uso de planchas de hierro he visto que con el paso del tiempo sí que han quedado en muchos casos restos de nitrato de plata, dando como consecuencia manchas de color sepia.

Respecto al concepto de degradación ¿considera que sus obras son efímeras?

No.

¿Realiza algún tipo de recomendación a la hora del almacenaje, exhibición o transporte a nivel de conservación de sus obras?

Sí, sobre todo en el caso de las planchas metálicas recomiendo que se tengan alejadas de una humedad elevada. Y por supuesto cuando se trata de soporte de cristal hay que poner especial atención porque es un material muy frágil.

¿Suele estar presente en el proceso de montaje de sus instalaciones?

Sí, siempre estoy presente a la hora del montaje de las instalaciones. Ya que

éstas están concebidas a un espacio concreto, por lo tanto cada espacio varía y posiblemente hubiera de realizar alguna modificación 'in situ'. En el momento de desmontaje no estoy siempre.

¿Confiaría en un restaurador para realizar el tema de montaje, mantenimiento de la exposición y desmontado?

Sí que confiaría en un restaurador.

¿Cuál es sus actitud frente a una intervención de conservación restauración?

¿Esta de acuerdo, o en desacuerdo?.

De acuerdo siempre que sea necesario.

¿Es necesaria la consulta previa con usted antes de la restauración?

Si, siempre que se trate de una degradación en la imagen fotográfica.

¿La realizaría usted misma?

Si es la imagen fotográfica la que se ha degradado sí. Ya que el artista, si es el que revela manualmente sus fotografías, es el que conoce perfectamente el proceso de revelado.

¿Quién cree que debe intervenir su obra en caso de deterioro?

Restaurador.

¿Se ha visto alguna vez en la situación en que una obra suya haya sido restaurada? ¿Cuál era el problema y cual ha sido la solución? ¿Qué tipo de intervenciones se han realizado?

Sí, se trataba de una serie de foto-esculturas, que pertenecían al fondo pictórico de Arco, que combinaban el cristal y el hierro. Uno de los cristales se rompió. El criterio de actuación fue la reproducción de la obra, pero en este caso en lugar del cristal como soporte de la imagen fotográfica utilicé el metacrilato.

Imaginando que una obra debiera ser intervenida y en el hipotético caso en el que no se pudiera hablar con el artista ¿quién cree que podría decir en cuanto a su restauración?

El restaurador.

¿Se pueden sustituir piezas o elementos en sus instalaciones? ¿Incluye junto con sus obras un dossier donde se especifican las características de los materiales que pueden ser sustituidos?

Sí, siempre que no interfieran en la idea de la obra.



FOTOINSTALACIONES . VANESSA PASTOR

Vanessa Pastor nace en Valencia en 1980. Esta joven artista se licencia en Bellas Artes en el 2003, en la Universidad Politécnica de Valencia. Trabaja con el videoarte, la ilustración y la fotografía, la cual resulta ser un medio esencial que consigue fusionarse dentro de una puesta en escena muy estudiada. Su obra, forma parte de colecciones públicas y privadas.

¿Qué tipología sigue su obra?

Fotografía y video.

¿Qué le ha llevado a la utilización de la fotografía y el vídeo?

Me permite expresar y comunicar mejor mis ideas.

¿Al finalizar cada uno de sus trabajos tiene por costumbre datarlos y firmarlos?, y en ese caso ¿en qué lugar las mismas?

Sí, las firmo y fecho, colocando una etiqueta con los datos técnicos en la trasera de protección de la obra.

¿Tiene una catalogación de sus obras?.

Sí.

¿En qué ubicaciones podríamos encontrar sus obras: fondos de museos, galerías, colecciones privadas, fondos del artista...? ¿Qué tipo de mercado adquiere habitualmente sus obras?

Mis obras se encuentran en fondos de museos, galerías, colecciones privadas... El comprador habitual suele ser público entendido, con poder adquisitivo medio/alto.

Comenzando por lo que podríamos denominar elementos base de las obras, ¿qué tipo de soportes suele emplear y qué características valora de estos materiales?

Depende siempre del tipo de proyecto que vaya a desarrollar. Normalmente como material primario utilizo film (si trabajo en soporte analógico) o, archivos Raw (si trabajo sobre soporte digital). En cualquier caso, en fases posteriores siempre digitalizo el material base filmico para poder realizar retoques sobre la imagen y poder tener un archivo que no se altere en la fase de producción, obteniendo así copias con las mismas características siempre.

Del material analógico y filmico valoro muchas cosas: desde la propia cámara fotográfica, su manejo manual que convierte el acto fotográfico en un ritual, hasta el hecho de no estar completamente seguro de cómo saldrá la imagen hasta el revelado.

Del soporte digital me interesa la inmediatez, su versatilidad, su capacidad de poder realizar muchas tomas...

¿Qué tipo de materiales suele utilizar últimamente? ¿Qué tipo de cualidades le aportan estos materiales?

En fotografía el resultado final es una copia en soporte LAMBDA. Me gusta porque no se altera la imagen de una copia a otra y porque puedo realizar ampliaciones de gran formato (siempre dependiendo del tamaño del archivo).

En video, trabajo habitualmente con cámaras mini DV caseras, archivos de móvil, o material filmico digitalizado (super8). El soporte final es un DVD que bien monto sobre monitores o proyecto en paredes o pantallas de retroproyección. Me interesa este soporte porque es cotidiano y asequible y guarda relación con el contexto conceptual que trabajo, utilizando un medio que se adapta muy concretamente a lo que me interesa transmitir.

¿Con qué tipo de soporte fotográfico trabaja normalmente?

Depende del proyecto.

¿En el caso de las fotografías que tipo de acabados prefiere para sus obras:

mate, satinado, o brillante?.

Mate.

¿Enmarca las obras de fotografía? ¿Qué tipo de enmarcado?

Sí, normalmente las marco. Depende del proyecto las imágenes pueden mostrarse de diversas formas: montadas sobre aluminio con trasera también de aluminio y con un laminado de protección sobre la imagen. Montadas tras-metacrilato mate, para luego enmarcarlas con el marco apropiado y protegidas por detrás con un cartón pluma.

¿Utiliza algún sistema de protección y prevención para sus obras?

Sí, un embalaje apropiado y adaptado a cada caso.

¿Cuánto tiempo invierte en la ejecución de una obra?

Depende de lo que cada artista considere como ejecución de la obra. Para mi, si hablo de ejecución de la obra me refiero a todo el proceso de desarrollo de un proyecto; y en este sentido la obra empieza en las fases de concreción conceptual y acaba con la exhibición física del proyecto (sobre unos dos más o menos).

O si nos referimos sólo a la fase de producción del material, pues eso depende del tiempo que cada laboratorio tarde en tener preparado el material que se le encargue (un mes más o menos)

¿Tiene constancia del estado de conservación en el que se encuentran sus obras? ¿Le preocupa?

Sí. De momento no, porque están en buen estado y me preocupo para que así sea.

¿Ha apreciado algún tipo o nivel de degradación de las obras o de los materiales que ha empleado?.

No

Respecto al concepto de degradación ¿considera que sus obras son efímeras? (Considerando efímero un muy corto periodo de tiempo).

No.

¿Suele recomendar algún protocolo de actuación a la hora del almacenaje, exhibición o transporte a nivel de conservación de sus obras?.

Sí, por supuesto.

¿Suele estar presente en el proceso de montaje de sus exposiciones?

Sí.

¿Confiaría en un restaurador para realizar el tema de montaje, mantenimiento de la exposición y desmontado?

Sí, ¿porqué no? (siempre y cuando controle del tema).

¿Qué actitud tomaría frente a una intervención de conservación restauración? ¿está de acuerdo, o en desacuerdo.

Estoy de acuerdo siempre y cuando se le consulte al artista y no se altere la obra original.

¿Cree que es necesaria la consulta previa con usted antes de la restauración?.

Sí.

¿La realizaría usted misma?

Si está en mis manos sí.

¿En caso de deterioro, que personas cree que pueden intervenir sus obras?

Un restaurador o un técnico en imagen.

¿En alguna ocasión alguna de sus obras ha sido intervenida por un restaurador?

No.

Imaginando que una obra debiera ser intervenida, y en el hipotético caso en el que no se pudiera hablar con el artista ¿Quién cree que podría decidir en cuanto a su restauración?

Mi hermana.

¿Se pueden sustituir piezas o elementos en sus instalaciones? ¿Incluye junto con sus obras un dossier donde se especifican las características de los materiales que pueden ser sustituidos?

Habitualmente, cuando monto proyectos complejos suelo especificar su montaje con instrucciones. En ellas también concreto si se pueden sustituir ciertos elementos en caso de ser necesario (y también indico por cuales se deben sustituir).



OUKA LEELE . ARTISTA FOTOGRAFÍA PINTURA

Bárbara Allende Gil de Biedma nace en Madrid en 1957. Hablar de Ouka Leele es imprescindible para poder entender el arte en España durante los años '80. Esta poeta y artista autodidacta, ha conseguido fusionar con gran maestría la fotografía y la pintura, creando un estilo propio y muy personal, a través de escenas elaboradas que ella hace únicas.

Artista multidisciplinar y una de las primeras en fusionar en España técnicas que resultaban antagónicas, como si de una nueva disciplina artística se tratase, siempre fiel a su estilo y a su trabajo. Usted ha conseguido no solo fusionarlas, sino llegar a ser un referente dentro del mundo del arte y de la fotografía. ¿Que opina de la fusión de la fotografía junto a otras técnicas como la pintura, las proyecciones, las instalaciones, etc.?, ¿cree que son positivas estas fusiones en otros ámbitos?

Creo siempre y absolutamente en la libertad para crear. Podemos, investigar, arriesgar si al final el hallazgo, el resultado es bueno para la humanidad y aporta algo para mejorar.

¿Piensa que la fotografía viene valorada dentro del mundo arte?, en el caso de sus obras que unen fotografía y pintura haciéndolas piezas únicas, ¿cree que tienen la misma consideración que otras disciplinas del mundo del arte?

Sé por experiencia que ha costado mucho introducir la fotografía en el mundo del arte y en su parte comercial. Sé también que yo he sido bastión introductorio. Me ponían a mí, me exponían a mí que estaba a caballo

entre la pintura y la fotografía y de ese modo ya se había introducido la fotografía en los museos o galerías.

Artista incansable, ¿que le sugestionan o influye, donde encuentra su fuente de inspiración?, ¿utiliza referentes pictóricos para realizar sus obras?, ¿prefiere encontrar usted la temática o prefiere que le planteen retos?.

Mi inspiración es la naturaleza y sobre todo el Sumo Hacedor, creo que los artistas nos esforzamos en acercarnos a ese proceso creativo que nos da la vida y que hace que todo lo manifestado sea tan inmensamente bello. Nuestro trabajo es una dedicación a conocer mejor al gran creador, es algo así como un trabajo meditativo, contemplativo.

También me inspira mucho la literatura. Para mí, las palabras son creadoras de imágenes.

Por supuesto que la pintura me inspira mucho y he de decir que no puedo parar de agradecer este Museo del Prado que tenemos tan cerca, es un privilegio.

Prefiero seguir mi investigación filosófica en cada momento pero... llevo toda la vida con encargos que cortocircuitan un poco ese proceso mío. Lo que hago es intentar meter ese caminar mío en los encargos.

Sus obras llevan un proceso de realización muy laborioso, ya que aparece el estudio de una temática, selección de los elementos representados, realización de la fotografía y posterior tratamiento sobre esta, ¿cuanto tiempo le lleva aproximadamente la realización de cada uno de sus trabajos?

Algunas de mis obras han tardado más de dos años en terminarse...

Es muy difícil ese ritmo mío, ya que vivimos con prisas y si se creen que soy fotógrafa no entienden mi ritmo porque los fotógrafos en general son rápidos. No me gusta por lo tanto que me llamen fotógrafa, solo alguien que utiliza la cámara, nada más.

Sobre el proyecto realizado junto con otros compañeros con la polaroid de gran formato, con 'la gran Berta' obtuvo resultados muy interesantes, ¿qué le pareció trabajar con esta cámara fotográfica tan especial?.

Me fascinó, desde la primera foto. Ver la imagen tan grande en negativo y luego separar el papel Polaroid y ver la imagen original y única, es maravilloso.

Me encantó la experiencia. Cada aparato da una resultado diferente y saborear su lenguaje diferente es muy interesante. Desde luego el resultado

y la experiencia de trabajar con la Gran Berta me ha gustado muchísimo. Recuerdo intensamente los días encerrada en la Fondation Cartier de Paris, trabajando con la gran Cámara y su maravilloso operario, Jan Hnizdo que me enseñó a decir luciérnaga en su idioma, no sé ni cómo se escribe pero era algo así como svietlushka. De noche se llenaba todo de luciérnagas, fueron unos días mágicos e inspiradores.

Ahora que un gran número de personas trabaja solo con el formato digital, ¿que opina de la fotografía digital?, ¿cree que le puede dar resultados interesantes a sus trabajos?

Sí, por supuesto. Yo entré en crisis ante la aparición avasalladora y repentina del mundo digital. No veía calidad, no lo entendía y pensé que era el fin de la fotografía. Pero ahora la calidad es más que aceptable y podemos tener nuestro laboratorio a plena luz del día en nuestros ordenadores. Yo me he adaptado y estoy consiguiendo resultados muy buenos.

A partir de los años 80 comienza a firmar sus obras con su nombre artístico Ouka Leele, ¿existen obras precedentes que aparezcan firmadas con su nombre?, ¿actualmente donde las firma?

Empecé a utilizar esa firma, esa marca, a finales de los 70, en mi primera exposición de fotografías pintadas con acuarela, "PELUQUERÍA"

Sí que hay fotografías anteriores en puro blanco y negro firmadas como Bárbara Allende. Hubo una performance muy subversiva en la que firmaba como Bárbara Sinapellido. Y antes de todo eso, mis dibujos y pinturas, unos los vendí con una firma que era Bárbaraaa. Luego vino OUKA LELE y 20 años después más o menos le añadí una E y quedó como es actualmente OUKA LEELE. Quién sabe si habrá otro nombre...

Al igual que las firma, ¿también las referencia, y cataloga para tener una reseña de todas ellas?.

Más o menos, es muy difícil para la mentalidad artística todo eso, esa parte de la intendencia.

¿Tiene preferencias hacia algún tipo de acabado o soporte?, ¿con cual trabaja mejor?. ¿tiene preferencia hacia algún tipo de formato? ¿qué materiales utiliza para colorear las fotografías?.

Las fotografías pintadas son siempre sobre papel químico, de revelado químico, Rc de Ilford brillante y las pinto con acuarelas líquidas Vallejo con pinceles de buena calidad, y finalmente las barnizo para que nada pueda

disolver la pintura, por ejemplo alguien que al hablar deja escapar micro gotas de saliva.

¿Ha tenido en alguna ocasión problemas de conservación en sus obras?. Por ejemplo: ante un cambio de color de la obra, debido al paso del tiempo, ¿piensa que este pueda ser un cambio positivo que pueda mejorar la obra, o que por el contrario cambie el significado?.

No me hace nada de gracia que cambien de color por haber sido expuestas al sol. Deberían conservarse muy protegidas de la luz. Me gusta ponerles marcos con puertas de manera que solo le de la luz cuando quieras verla.

Para mí el color es una expresión exacta y si se va desvaneciendo, desde luego que no me gusta nada.

En el caso que tuviese que realizar una intervención de conservación, ¿cree que es mejor que la realice el artista, que conoce a la perfección la obra o un conservador/restaurador, que conoce diversas materias y técnicas?, ¿Piensa que es necesaria esta última figura?

Desde luego que es necesario el conservador, restaurador. Es una maravilla poder ver obras de hace siglos por su buen cuidado y conservación.

Usted es una artista que ha recibido muchísimos galardones e importantes premios, tanto por su trabajo como a su obra, ¿hay alguno que le tiene especial cariño?

Hubo uno primero o más o menos primero, el premio Ícaro de artes plásticas, y me gusta por lo de artes y no exclusivamente de fotografía.

Para acabar, ¿tiene algún proyecto futuro en mente?

Sí, muchos, pero uno que me ronda últimamente, dibujar y pintar sobre el mundo vegetal, un mundo que se comunica con las mismas ondas que nuestro inconsciente y eso, adentrarme en ese mundo telúrico me atrae muchísimo. Quiero conectarme con la sabiduría de manera constante y fluida y de ahí con la belleza. Quizás incluya alguna cosa que provenga de la fotografía o me ayude de fotografías en el proceso, pero quiero que salga la expresión directamente de mí, de mi ser, de mi cuerpo.

Escribir un libro tipo novela o narración, seguir escribiendo poemas...



CONSERVADORA – RESTAURADORA . ELISA QUILES

La técnico en patrimonio Elisa Quiles Faz, especializada en la conservación y restauración de papel, trabaja activamente desde el 2010 en la preservación de la obra gráfica que posee la Fundación Picasso, no sólo de Pablo Ruíz Picasso, sino también de Tápies, Equipo Crónica, Christo, etc. Recientemente, se ha unido también la responsabilidad de la salvaguardia de la obra que llega a las instalaciones del Museo de Arte Ruso y el Centro Pompidou, todos ellos en la ciudad de Málaga.

Dos entidades tan prestigiosas como son la Fundación Picasso y el Centro Pompidou Málaga, una con una importante trayectoria y la otra novel en la ciudad de Málaga, pero también con un largo bagaje. ¿Cómo afrontan el ir y venir de las obras de arte?

Con normalidad, con equipos de profesionales, conociendo las programaciones anuales se van desarrollando todas las actuaciones previas al movimiento de las obras, documentación administrativa, permisos a Ministerio, contratación de empresas de transporte, enmarcados, restauraciones si fuese necesario. Un museo debe mostrar, realizar estudios de investigación, educar al público, la cultura tiene siempre un fin social, el arte, deleitar.

En el caso de los montajes y desmontajes de piezas en exposiciones. ¿Con quién es más fácil trabajar, artistas, comisarios, correos...?

Solo depende de las personas, no son los cargos o puestos los que hacen fácil/difícil el trabajo, hay comisarios, artistas, correos muy profesionales

que saben cómo afrontar los imprevistos y dificultades que se puedan presentar, dando soluciones; y sin embargo, otros no saben resolver satisfactoriamente estas cuestiones. Depende de la experiencia, la seguridad, del ego y de la forma de ser.

Os habéis encontrado en alguna situación dónde alguna de las obras que llegan a vuestras dependencias tuviese algún tipo de contaminación que se puede propagar, como xilófagos? ¿Qué decisiones habéis tomado?. En caso afirmativo, ¿la habéis tenido que aislar?

Sí se nos ha presentado este caso, suele suceder con préstamos de particulares ya que las obras que nos prestan los museos vienen muy revisadas por restauradores/conservadores, los tramites de préstamo se hacen con meses de anticipación y pasan un examen (informe de idoneidad del préstamo) antes de aceptar o reusar el préstamo de la obra.

Lo que hacemos es aislar la obra del resto de las piezas que componen la exposición, se hace un informe de conservación donde se explica la necesidad de intervenir (con documentación fotográfica) y se solicita el permiso para dar el tratamiento, si no lo considera oportuno el propietario se le devuelve la obra y no se expone. Para ello se necesita personal cualificado y laboratorio de restauración donde se pueda intervenir la obra. Si la contaminación aparece una vez inaugurada la exposición se procede de la misma forma intentando averiguar dónde está el foco, cuántas piezas pueden estar afectadas...

Con vuestro bagaje y tantas exposiciones auestas, ¿pensáis que los artistas piensan en el envejecimiento de sus trabajos?

Hay artistas que se preocupan de los materiales con los que crean las obras, buscan calidad y así perdurabilidad, otros sin embargo solo piensan en realizar/ plasmar su idea y no piensan en la conservación de esa obra.

¿Cómo percibís la conservación del arte contemporáneo actualmente? ¿Y la restauración?, ¿cuál es la problemática más usual que encontráis?

Desde el punto de vista de la restauración al ser obras contemporáneas con artistas vivos, se les invita a que ellos decidan qué hacer con sus obras, dejarlas que se autodestruyan, que él las intervenga o den las pautas para la intervención. Muchos de los artistas vivos dan pautas de conservación e incluso dejan réplicas de elementos que saben que van a sufrir deterioro.

¿Qué medidas de seguridad se emplean desde estas instituciones para el

traslado y salvaguarda de las obras?

Todo tipo de medidas, contratación de empresas de transporte especializadas, elección del mejor método de transporte terrestre/camiones, aéreo/avión, marítimo/barco según las distancias y el tipo de obra, escolta policial o privada durante el itinerario, seguros clavo a clavo. Una vez que llegan al museo, los movimientos de las obras embaladas en cajas se realiza por personal cualificado, contratado o del museo, se realizan labores de control de registro donde se revisan las cajas según el listado (packing list) que nos facilita el museo que presta las obras, el comisario en el caso que sean todas obras de particulares o la empresa de transporte que ha agrupado las obras en distintos puntos.

¿Pensáis que las medidas de control ambientales son esenciales para la conservación y la prolongación de la vida de las obras?

Sí, siempre es necesario el control ambiental, con mediciones de humedad y temperatura (termohigrómetros), iluminación (lux), radiación ultravioleta (nanómetro), control de contaminantes, de pinturas de paredes, pinturas de vitrinas, del aire exterior con sales marinas o contaminación atmosférica. En el museo debemos tener un ambiente limpio, sin contaminantes y controlado los niveles recomendados para la conservación, según tipología de materiales y su estado: frágil, medio u óptimo

Como se ha estudiado en este trabajo de investigación, hemos podido observar cómo la reubicación de algunas obras puede cambiar el significado, ¿os habéis encontrado en alguna situación similar?, ¿qué haríais en un caso parecido?

No, no se nos ha dado el caso, el comisario piensa en el tema, desarrolla su discurso, elige las obras y distribuye por secciones dentro del espacio expositivo, siempre vienen las obras dentro de un discurso y en un lugar determinado del espacio. Con las medidas de las obras y un plano de sala se comprueba que las obras se muestran con suficiente espacio entre ellas, se pueden hacer cambios de última hora, cuando se está montando la exposición por cuestiones varias, se desconocían las medidas con marco de la obra, la obra merece ser vista por el verso y reverso...

¿Cuáles son los materiales que han presentado mayores problemas de conservación, fotografía, pintura, papel, madera...?

Partiendo de un estado de conservación bueno, las obras realizadas en

soporte papel son las más delicadas, así como los textiles y sobre todo si en su ejecución se emplearon tintes naturales. Cada material tiene unas necesidades especiales. Según su antigüedad, su envejecimiento, sus alteraciones, requerirán unas condiciones u otras para la adecuada conservación.

Sé que te preocupas directamente de que el personal de sala te avise sobre cualquier hecho que pueda haber ocasionado daños en las obras durante el momento de la exposición. ¿Pensáis que el personal que trabaja dentro del museo, no solo el conservador – restaurador, debe tener conocimientos de conservación, como en el caso del personal de montaje-desmontaje, personal de sala...?

Sí, por supuesto, todo el personal que trabaje en un museo o centro cultural, o sala de exposiciones debería tener unos conocimientos básicos de conservación, manipulación en los montajes, riesgos a evitar. En bibliotecas y archivos también se forma al personal que trabaja directamente con los libros y legajos del fondo antiguo.



NORBERT SALENBAUCH . COLECCIONISTA

Norbert Salenbauch, alemán de nacimiento y veneciano por vocación. Este amante del arte representa aquello que al día de hoy se puede definir como el dueño de la Bottega dell'arte del tercer milenio. De su pasión por el coleccionismo y el mundo del arte, ha decidido ayudar en la promoción de jóvenes a través de su espacio expositivo donde acoge y promociona obras de artistas noveles.

Lei è una persona con un grande interesse verso il mondo dell'arte. Le interessa l'arte classica, moderna, oppure l'arte contemporanea?

Principalmente mi interessano tutte, solo in pratica mi occupo, concernente la mia collezione e altre attività, di arte contemporanea, ma vado regolarmente a mostre di arte rinascimentale oppure di arte moderna.

Cosa ne pensa della fotografia? Crede che possa avere lo stesso valore di una scultura o di un dipinto?

Certamente! Solo raramente il valore al mercato raggiunge quello di una scultura o di un dipinto. Personalmente per me il valore è uguale.

Cosa ne pensa della valutazione delle opere d'arte contemporanea? Con rispetto alla durabilità nel tempo, considera che in alcuni casi possano essere eccessive riguardo a delle opere che sono effimere?

La valutazione al mercato come sempre, non ha niente a che fare con il vero valore di un'opera d'arte. Ci sono tanti esempi nella storia dell'arte in cui il valore di lavori di alcuni artisti dopo tanti anni hanno raggiunto il loro vero valore.

Pensa che l'artista e i suoi lavori possano essere influenzati dal mercato dell'arte, che richiedono una produzione maggiore per vendere di più?

Il mercato certamente presenta una tentazione soprattutto per artisti che devono vivere della loro arte, non conosco quasi nessun artista che alla fine in qualche maniera non sia stato tradito da questa tentazione. A parte ciò, c'è anche il rapporto tra artista e il gallerista che può aiutare quest'ultimo in un senso critico. Cioè il ruolo del mercato può essere diverso da quello della persona che vende.

Nel suo caso, da quando ha cominciato a collezionare?. Pensa che ci siano delle opere d'arte interessanti che possono essere accessibili non solo ad un mercato di livello alto?

Non ho mai iniziato a collezionare coscientemente, ho solo comprato arte che mi capitava attraverso amici galleristi e collezionisti. Così mi sono creato il mio gusto e la mia passione, la quale dopo trent'anni si è trasformata in una collezione, che due anni fa è anche stata esposta in un museo. In questa occasione ho compreso gradualmente che quello che ho acquistato negli anni piace anche altri.

Lei ha qualche predilezione per certi artisti, materiali o tecniche? Che tipologia d'opere colleziona?

Non ho delle predilezioni né per artisti né per materiali o tecniche. Ho acquistato quasi tutto, il primo era un dipinto di misura grande olio su tela

Possiede anche delle fotografie?. Ha o ha avuto qualche opera che sia un'ibridazione, di fotografie insieme ad altri materiali?

Sì, ibridazioni no.

Solitamente in quale maniera pensa che si acquistino di più le opere: in fiere, mostre, gallerie, direttamente dall'artista?

In qualsiasi occasione, di solito cerco di acquistare le opere nelle gallerie per rendere più sostegno all'artista.

Quando acquista le opere, lo fa perché conosce il percorso dell'artista o forse perché è rimasto affascinato dall'opera?

Di solito conosco l'artista prima con alcune eccezioni.

Abbiamo letto che nel caso di alcune opere si sta pensando di creare delle basi di dati per confermare la sua autenticità. Pensa sia necessario avere una certificazione sia dall'artista o oppure delle gallerie?

L'autentico per una collezione ha importanza. in occasione di un prestito.

Lei che possiede uno spazio dove si realizzano delle mostre, a Venezia, cerca di promuovere i nuovi artisti. Pensa che eventi come ad esempio la Biennale di Arte Contemporanea possano aiutare in grande misura il mondo dell'arte?, Pensa siano necessari per dare maggior visibilità agli artisti?

Sí, avendo un piccolo spazio espositivo in centro a Venezia cioè al centro dell'attenzione, per un giovane artista può essere un bel sostegno per la sua carriera.

Quando acquista le opere, pensa al possibile deterioramento delle stesse e che questo possa arrivare a svalutare il prezzo?

Cerco di tenere le mie opere in un clima regolato e soprattutto custodito dal sole.

Ha lasciato in prestito qualche sua opera, per una mostra? In caso affermativo, questa cessione ha prodotto dei cambiamenti nell'aspetto tanto interno quanto esterno dell'opera?

Sí, fin ora due volte. Le opere sono sempre tornate in ottime condizioni.

La preoccupa lo stato di conservazione delle sue opere? Nel suo caso, cerca di dare alla sua collezione le condizioni climatiche più idonee ai materiali e la sensibilità di questi?

Sí, cerco di tenere le condizioni climatiche migliori, ho anche un magazzino adatto.

Le è successo qualche volta che si sia deteriorata un'opera della sua collezione? In caso affermativo si è messo in contatto con l'artista, oppure con una restauratrice? Come procederebbe?.

Sí, successo una volta con un'opera di J.Beuys, e l'ho portato a un restauratore.

Pensa che gli artisti si preoccupino per l'invecchiamento delle proprie opere?

Sí, è ma purtroppo non sempre, soprattutto con le fotografie.

Per finire, pensa che la conservazione, soprattutto quella preventiva (dare le condizioni ottimali alle opere), sia importante?

Sí.

'Mi inspiración es la naturaleza y sobre todo el Sumo Hacedor, creo que los artistas nos esforzamos en acercarnos a ese proceso creativo que nos da la

vida y que hace que todo lo manifestado sea tan inmensamente bello. Nuestro trabajo es una dedicación a conocer mejor al gran creador, es algo así como un trabajo meditativo, contemplativo'. Ouka Leele.

Se ha tratado de interpretar y entender la forma en la cual los diferentes protagonistas del mundo del arte contemporáneo se comportan ante diversas situaciones.

En ocasiones, ante la imposibilidad de poder mantener las entrevistas directamente con las artistas, se recomienda la realización de un cuestionario sencillo, como nos aconsejan desde la Guide to good practice: artists interview,⁵²² de INCCA.

Se trata de preguntas que abordan algunas cuestiones directas a cerca de su opinión sobre ciertos aspectos del arte y la conservación - restauración, su forma de trabajar y entender el arte. Para la realización de estas entrevistas se han preparado cuestionarios personalizados para cada uno de los entrevistados.

Las diversas artistas entrevistadas, hacen uso de la fotografía en sus diversas formas híbridas, que llegan a fusionar de forma sublime, creando piezas únicas ya sea a través de collage fotográfico, instalaciones fotográficas, fotoproyecciones o pintura - fotografía.

Todos los proyectos necesitan de un tiempo concreto de ejecución, una curiosidad que surgió era la de tener una idea aproximada de la duración en la realización. No se puede decir que se pueda confirmar un tiempo concreto para la elaboración de sus obras, pero sí que coinciden en que depende siempre de cada trabajo, porque cada uno es único. La artista Ouka Leele, nos matiza que en algún caso ha llegado a tardar más de dos años en finalizar una obra.

*'Algunas de mis obras han tardado más de dos años en terminarse...
Es muy difícil ese ritmo mío, ya que vivimos con prisas y si se creen que soy fotógrafa no entienden mi ritmo porque los fotógrafos en general son rápidos.
No me gusta por lo tanto que me llamen fotógrafa, solo alguien que utiliza la cámara, nada más'.*

En cuanto a la elección de los soportes, surgen gustos muy dispares, obviamente cada una prefiere un acabado diverso, al igual que cada una tiene su

⁵²² International Network for the Conservation of Contemporary Art. (1999). *Guide to good practice: artists interviews*. INCCA. Amsterdam. INCCA. <http://www.incca.org> [2016, 19 septiembre].

propia personalidad que refleja en sus trabajos. Carmen Calvo, decide según lo que le pide la obra, Ana Teresa Ortega, utiliza las diapositivas, Vanessa Pastor, prefiere la estampa LAMBDA, que le permite utilizar el gran formato, mientras que Ouka Leele prefiere trabajar sobre papel químico Rc Ilford brillante.

Aprovechamos la ocasión para conocer en mayor profundidad el recorrido de sus trabajos, por lo que les preguntamos acerca de la firma y catalogación. Todas ellas han realizado un seguimiento de sus trabajos, creando con ello un registro de sus obras; incluso en algunos casos tienen localizada su ubicación. Nuestras artistas firman sus trabajos, en algún caso, como es el de Vanessa Pastor, incluso nos da los datos técnicos de la obra que aparecen señalados en la parte trasera de esta. Para Ana Teresa Ortega, la firma es algo más, es un documento de autenticidad.

'Sí, firmo y fecho. La firma siempre en un sitio donde no se vea, si se trata de una instalación lo que se hace es firmar un documento de autenticidad. Siempre fecho las obras porque pertenecen al contexto histórico del momento'.

Las exposiciones son un elemento muy importante para los artistas, como hemos comentado, muchas veces algunas obras se crean para espacios muy concretos, y toman su personalidad solo cuando vienen instaladas en esos espacios, perdiendo su significado si las reubicamos, por ejemplo, Ana Teresa Ortega concibe cada obra para un espacio concreto. Todas nuestras artistas, se encuentran presentes durante el montaje de sus exposiciones.

La protección de las obras es también un elemento que preocupa a los artistas, desde los enmarcados para las obras más tradicionales, a las presentaciones exentas colocadas sobre metacrilato. La protección de las obras llega hasta el punto de dar recomendaciones sobre el tipo de almacenaje más adecuado para la mejor conservación de los trabajos.

Quizás en la fotografía, las imperfecciones no vienen consideradas como elementos positivos que puedan mejorar estéticamente la obra, llevándola en algunos casos incluso a su deceso. Por ello, lanzamos la pregunta acerca del paso del tiempo en sus trabajos, obras que puedan pasar por un proceso de degradación natural, hasta llegar a desaparecer, todas ellas coincidieron en el hecho que no se trataba de obras efímeras, y que las degradaciones producidas durante el periodo de vida de esta, no venían consideradas como parte de su envejecimiento.

Ante una respuesta tan contundente de las artistas, resultaba obvio indagar sobre si se habían encontrado en alguna situación en la que hubiesen tenido que intervenir porque esta se había degradado y qué pensaban al respecto. La respuesta ha sido unánime, todas ellas se preocupan por el estado de conservación de sus trabajos, la artista Carmen Calvo, incluso posee una restauradora de confianza. Las artistas entrevistadas ven en el conservador - restaurador la persona a la cual pueden confiar sus obras para una posible intervención, también en algunos casos como en el de Vanessa Pastor, o el de Ana Teresa Ortega, consideran que para ciertos trabajos podrían realizar ellas mismas la intervención.

En algunas situaciones dónde se requiere la sustitución de algunas piezas, divergen las ideas. Carmen Calvo afirma que no se pueden reemplazar los elementos: 'No se pueden sustituir, es un objeto único'. En cambio, otras artistas como Ana Teresa Ortega afirma que se pueden sustituir siempre que no interfiera con la idea de la artista, Vanessa Pastor, sí lo concibe y en algunos casos, incluso aporta las instrucciones para la sustitución de algunas piezas si es necesario. Por ello, ante la pregunta realizada a las diversas artistas, acerca de la posible intervención de la figura del restaurador, todas ellas piensan que antes de una posible intervención, es necesario consultar al autor.

'La obra, como ente simbólico dotado de valores culturales y sociales, debe ser conservada y restaurada si fuera necesario, pues el ser humano siente la necesidad antropológica de legar un patrimonio cultural a las futuras generaciones'.⁵²³

En cuanto a la conservación y restauración deberíamos preguntar también a los expertos, por ello, se ha entrevistado a la conservadora - restauradora de la Fundación Picasso y Centro Pompidou de Málaga.

El gran trabajo que realizan estas entidades con respecto al traslado de obras de arte es excepcional. Por ello, ante nuestra curiosidad con respecto al correcto funcionamiento de las mismas, la restauradora Elisa Quiles nos cuenta que el secreto es el equipo profesional que conforma estas entidades y el dialogo entre todos ellos, que resulta fundamental.

El trabajo del actual conservador - restaurador, no se limita sólo a la parte práctica, actualmente hacer posible todo este trabajo requiere un gran esfuerzo burocrático, de documentación, supervisión, investigación, etc. reduciendo

523 Llamas, R. y Talamantes, M.C., *op. cit.*, p. 38

cada vez mas la parte de restauración por la de la conservación preventiva.

Desde la Fundación Picasso y el Centro Pompidou, apuestan también por el dialogo con el artista en caso de encontrarse ante la necesidad de una posible intervención, donde en algunos casos, son ellos mismos los que dan las pautas para la intervención, o incluso, dejan réplicas.

Los museos, como nos indica Elisa Quiles, no escatiman en tomar el mayor número de medidas posibles para proporcionar las condiciones optimal de estabilidad y seguridad de las obras, desde controles ambientales, seguimientos en el traslado de las obras, depósito, conservación preventiva, siempre supervisados por profesionales del sector.

Desde la Fundación Picasso y Museo Pompidou trabajan duro para que todo el personal de estas instituciones sea conocedor del legado y de la importancia del conocimiento de la conservación de los objetos.

Durante este trabajo de investigación se pensó que era también relevante estudiar el punto de vista de las personas que coleccionan e invierten en el arte contemporáneo, intereses, peculiaridades, etc. por ello pedimos su opinión el coleccionista de arte Norbert Salesbauch.

En el caso concreto de la fotografía, esta comenzó poco a poco a abrirse paso dentro del mundo del arte, como una disciplina artistica más, disciplina que se ha fusionado e hibridado con otras para crear nuevas categorías artísticas, todo esto gracias a artistas, coleccionistas, galeristas, museos, etc. Ouka Lele es consciente de ello:

'Sé por experiencia que ha costado mucho introducir la fotografía en el mundo del arte y en su parte comercial. Sé también que yo he sido bastión introductorio. Me ponían a mí, me exponían a mí que estaba a caballo entre la pintura y la fotografía y de ese modo ya se había introducido la fotografía en los museos o galerías'.

Estudiando la entrevista de Norbert, es interesante ver cómo este coleccionista, de forma inconsciente, comienza a adquirir obras, no pensando tanto en lo que se compra como inversión, sino como una pasión hacia aquello que le interesa y cómo poco a poco forma su propia colección.

También nos explica que en caso de algunas obras, solo después de un cierto tiempo, consiguen adquirir su valor real. Es también interesante señalar la importancia que cobra la galería de arte:

*A parte ciò c'è anche il rapporto tra l'artista e il gallerista che può anche aiutare quest'ultimo in un senso critico. Cioè il ruolo del mercato può essere diverso da quello della persona che vende.*⁵²⁴

Cabe decir que resulta encomiable el compromiso de Norbert hacia el arte contemporáneo y los artistas noveles, que se hace plausible a través del espacio expositivo de que dispone en el centro de Venecia, con el que a través de diversas iniciativas intenta dar mayor visibilidad a los artistas.

Asimismo, señalar que a través de su entrevista, nos damos cuenta, de cómo cada vez más, las personas que forman parte del mundo del arte, muestran un mayor interés hacia la conservación y la importancia hacia la salvaguarda de las obras de arte, y cómo los coleccionistas también se preocupan por conservar este magnífico legado.

524 T.A.: *Aparte de esto, existe también la relación entre el artista y la galería que también puede ayudar a éste en un sentido crítico. Ese el papel del mercado, que puede ser diferente de la persona que vende.*



METODOLOGÍAS HABITUALES DE ACTUACIÓN

Herramientas y prácticas para conservar el arte contemporáneo

Heinz Altöfer comenta a cerca de la conservación y restauración:

'Una mentalidad limitada a lo puramente técnico constituye el punto de partida seguro para cometer errores y equivocaciones'.⁵²⁵

Todo lo que nos envuelve tiene una duración determinada, nosotros no vivimos por siempre, ni tampoco los materiales que nos rodean, ni incluso aquello que siempre hemos conocido en el mismo sitio, prácticamente igual, inmóvil, permanecerá impertérrito en el tiempo, ya que este es el factor que todo lo modifica. También las metodologías de restauración del arte contemporáneo se encuentran siempre en continua evolución, así como los nuevos materiales que surgen en el mercado.⁵²⁶

Con un correcto análisis del estado de conservación de la obra, como hemos comentado anteriormente, podremos crear un protocolo de conservación preventiva que nos puede evitar futuros problemas y deterioros, quizás frenarla, atenuarlos o por el contrario, dejar que ésta se deteriore naturalmente, si es el deseo del artista.

'A causa de este poderoso mecanismo, la práctica de conservación y restauración de arte contemporáneo se encuentra distorsionada y es necesario ordenar el terreno antes de seguir aplicando tratamientos que pueden estar perjudicando a obras que por otra parte, quizás deban desaparecer ya que nunca fueron creadas para perdurar. El peligro no está en que las obras des-

525 Llamas, R. (2007). *Conservar el arte no convencional*. Valencia: UPV. p. 57

526 Ruíz de Arcaute, E. (2015). 'Patrimonio cultural del s. XX. La compleja conservación de los testimonios de una sociedad de usar y tirar'. *Patrimonio Cultural de España n° 10. El patrimonio cultural del siglo xx, una riqueza en riesgo*. (Comp.) (pp. 17 – 23). Madrid: Secretaría General Técnica. p. 19

aparezcan, sino que se esté transmitiendo a las generaciones futuras arte adulterado, manipulado o distorsionado.⁵²⁷

Los materiales que se utilizan actualmente para realizar las obras tienen una duración prescrita,⁵²⁸ los fabricantes hacen pruebas de envejecimiento, dándonos datos muy precisos a cerca de su duración, se trata de materiales que no han sido creados para la eternidad, en los cuales se espera que aparezcan deterioros a corto plazo.⁵²⁹

De la misma forma, todo se transforma, son las causas intrínsecas o extrínsecas las que empujan a una continua modificación de los materiales, que podrían entrar dentro del proceso natural de envejecimiento, de nosotros depende que le demos una vida más 'saludable' o quizás una vida más larga.

La diversidad y la complejidad de los materiales utilizados, unida muchas veces a la excentricidad de los artistas, y los diversos componentes de las obras, podrán modificar el proceso natural de envejecimiento, pudiendo provocar efectos no deseados, no solo a nivel estético, sino también derivar en un rápido deterioro. Antes de proceder a cualquier intervención sobre las obras, deberemos tener un perfecto conocimiento de los materiales y técnicas con los que vamos a trabajar.

Es importante pensar que en el caso de los híbridos, donde intervienen materias muy heterogéneas dentro de una misma obra, el hecho de que éstas puedan llevar un envejecimiento discordante o, en algunos casos prematuro, podría provocar la aceleración de la degradación de los otros elementos constitutivos.

En ocasiones nos podemos encontrar con obras que precisan de sistemas de reproducción,⁵³⁰ los cuales nos pueden mostrar problemas de conservación, que podrán dificultar la comprensión de la intencionalidad artística, ya sea porque alguna de las partes que compone una obra se rompe y debemos cambiarla, o porque no conseguimos reproducirla; en este caso sería muy

527 Rotaèche, M. (2011). *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Madrid: Síntesis. p. 13

528 Ruíz de Arcaute, E. *Patrimonio*. op. cit., p. 21

'(...) Desde principios del s. xx, la industria estableció como un sistema de garantía de consumo la «obsolescencia programada» (London, 1932), llegando a acuerdos de limitación de la vida útil de sus productos. Esta estrategia comercial, que ha condicionado en gran medida el modo de vida de las personas, afecta de una manera dramática a la durabilidad de muchas producciones artísticas'.

529 *Ibidem*, p. 19

530 *Ibidem*, p. 21

interesante tener almacenada alguna pieza sobrante o crear alguna copia; ya que nos podemos encontrar ante la necesidad de utilizarla y sobre todo en el caso de que se vuelvan obsoletas, ya que algunas de estas resultan verdaderamente difíciles de localizar en el mercado, como señala el restaurador E. Ruíz de Arcaute: *en otros casos sólo cabe la sustitución de elementos originales por otros más modernos y por lo general formalmente diferentes. En ocasiones, ante la imposibilidad de reemplazar el equipo y con la intención de respetar la forma del objeto, se recurre a la simulación de su apariencia superficial. Creando un objeto falso que da la sensación de ser el original. Lo que traiciona en cierto modo a la obra y engaña al espectador.*⁵³¹

Cuanto más compleja técnicamente sea la obra, mayor será el porcentaje de complicaciones que tendremos tanto en la conservación como en la restauración. Por todo ello, en caso necesario nos valdremos de otras disciplinas que nos podrán ayudar ante una posible intervención. Realizando una indagación previa a la intervención como por ejemplo: un examen químico, microbiológico, físico, etc. ésta nos puede eliminar posibles inconvenientes futuros durante y después de la intervención.

Si proponemos un diagnóstico de la situación, podremos evaluar su estado actual, para así plantear un protocolo de intervención. Gran parte de las veces las alteraciones están provocadas por los mismos materiales que conforman la obra y que ponen en peligro su integridad física. No debemos olvidar que tenemos la obligación de salvaguardar la obra con respeto al fin para el que fue creada por el autor.

Una cosa que llama la atención a muchos, es el hecho de que obras de arte recientes necesiten ya una restauración. En cambio, existen otros trabajos que desde el momento en que han sido concebidos están predestinados a su propia y 'lenta' autodestrucción, a través de la degradación, sin que se puedan intervenir. Como explica Rosario Llamas, *'el caso del arte efímero es una categoría artística temporal diferente, entendida y asumida de este modo. El artista concibe su obra con la intención de desaparición y esta naturaleza está presente desde el momento de la creación'*.⁵³²

⁵³¹ Ruíz de Arcaute, E. *Patrimonio op. cit.*, p. 21

⁵³² Llamas, R. (2014). 'Una aproximación axiológica a la restauración del arte contemporáneo. De materia y de valores esenciales en la obra'. (pp. 199-210) Santiago de Compostela: Quintana. Nº 13. Universidad de Santiago de Compostela. USC. p. 201

Raffaello Martinelli nos hace una reflexión muy interesante en un artículo: *'Perché l'artista crea qualcosa che non è destinato a durare nel tempo?'*⁵³³ Ésta es la pregunta que se hacen todos los conservadores y restauradores, ¿crea algo perecedero, porque sabe que acabará desapareciendo?, ¿o por el contrario no es consciente de las limitaciones que el tiempo tiene sobre ciertos materiales?, ¿o aprovecha al máximo las posibilidades de mutación de estos materiales durante su 'corta' vida?

Por otra parte, es muy importante la continua formación a nivel institucional y personal del restaurador, ya que ésta nos lleva a un mayor conocimiento de la materia, los procedimientos, los deterioros, etc. y esto a su vez a una mayor autonomía a la hora de proceder ante cualquier situación.

Así como pasa el tiempo, vamos teniendo mayor conocimiento de los materiales que han surgido, aunque es complicado estar siempre 'a la última' ya que tanto la industria como los artistas evolucionan velozmente. Pero lo que sí es cierto, es que se está creando poco a poco una base de archivo, gracias a los especialistas del sector de la conservación y restauración, quienes, con el intercambio de información que llevan a cabo en congresos, artículos, publicaciones, entrevistas con artistas, etc. están formando las bases de la nueva teoría de la restauración del arte contemporáneo.

A continuación presentamos algunas problemáticas e indagaciones de nuestra investigación que pretenden individualizar las cuestiones entre los medios y los procedimientos utilizados en la restauración de los híbridos, para así reducir al mínimo las consecuencias de las posibles intervenciones en las obras.

533 Martinelli, R. (2006). 'Diritto d'autore e temporaneità dell'opera d'arte contemporanea'. *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*. (pp. 132 – 140) Torino: Umberto Allemandi. p. 137
T.A.: *Por qué el artista crea algo que no está destinado a durar en el tiempo?'*.

5.1. TRATAMIENTOS HABITUALES EN SOPORTES

‘El uso de una correcta metodología de trabajo’

*‘La idea creativa es eterna, pero el material debe morir’.*⁵³⁴ Lucio Fontana.

¿Cómo debe ser el nuevo conservador – restaurador de arte contemporáneo? Observando las situaciones a las que nos enfrentamos, hablamos de materiales que no superan los 150 años de antigüedad y que no son similares a los que encontramos en la restauración más clásica. La forma de actuar del nuevo conservador - restaurador de arte no convencional no tendrá nada que ver con la forma de proceder del conservador - restaurador del arte tradicional, pero hay una pauta que sí vendrá considerada en ambos casos y es la de tener el mayor respeto hacia la obra y la integridad de la misma, respetando al máximo la propiedad intelectual del autor.

La restauración de arte implica por parte del restaurador, la prevención, el retraso y la posible corrección de deterioros, siempre que se pueda, para mejorar y así poder garantizar la estabilidad, tanto a nivel físico como químico de la obra y con ello la idea primigenia.

*‘Pretendemos aportar algún avance en el campo, al ampliar la habitual lista de aspectos que intervienen y que incluye: opinión del artista, historicidad de la obra, autenticidad, originalidad, legislación, posibilidades técnicas, funcionalidad, con el factor del mercado del arte, que en ocasiones ejerce gran presión sobre los propios artistas y sobre los conservadores, decantando la balanza hacia uno u otro tratamiento de intervención’.*⁵³⁵

Como explica la restauradora R. Llamas, resulta imprescindible, si debemos realizar una intervención, entender el universo intelectual de la obra y del artista, comprender el concepto que nos quiere transmitir, respetarlo al máximo, para así poder conservarlo y, en el caso que estos conceptos se hayan perdido, intentar recuperar el significado por el cual fue creada y lo que nos quería transmitir.

El historiador y crítico de arte Toni Toniato hace una diferenciación de las diversas tipologías de obras que podemos encontrar en el arte no convencional, con respecto a su envejecimiento, sea deseado o no, las cuales nos dejan patente cómo son las diferentes metodologías de actuación ante las cuales

534 VV.AA (2006). *Arte contemporánea. Conservazione e restauro*. Torino: Umberto Allemandi. p. 137

535 Llamas, R. *Una aproximación.*, op. cit., p. 200

se enfrenta un restaurador de arte contemporáneo.

Un'opera costruita perché vuole durare.

Un'opera che vuole essere soltanto un documento del proprio tempo.

Un'opera che, benché dotata d'innegabile qualità, non vuole e non può durare.

Un'opera che è ideata per autodistruggersi, ossia que si dà anche al proprio evento di distruzione.⁵³⁶

Como hemos podido observar, el nuevo conservador - restaurador debe ser una persona polivalente, ya que se enfrentará a situaciones muy diversas, ante materiales de los cuales desconocemos muchas veces su composición y comportamiento, con los que quizás no se haya enfrentado anteriormente, como en algunos casos donde 'el restaurador se verá obligado a gestionar esa evolución, conservando para el futuro lo verdaderamente esencial de las mismas y desechando lo accesorio, y puesto que no podremos conservar todos los elementos integrantes de las obras, habrá que determinar qué es aquello esencial que las constituye, es decir, qué es lo que no puede verse afectado por el paso del tiempo sin que la intención artística se vea afectada, y todo ello, con el fin de atender a su preservación'.⁵³⁷

Es difícil decidir una especialidad concreta para un restaurador de arte contemporáneo ya que los mismos artistas cambian continuamente, por ello la base del nuevo conservador - restaurador será la continua formación, en todos los ámbitos del arte no convencional.

Estos nuevos profesionales deberán tener aptitudes para poder realizar una investigación en torno al artista y a la obra, saber interpretar análisis químicos, informes sobre el estado de la obra, entrevistas a los artistas, pero sobre todo deberán hacer mayor hincapié en la conservación preventiva.

Para la conservación y posible restauración de las fotografías más clásicas, tendremos que tener un gran conocimiento de las técnicas fotográficas, así como del proceso de creación de la obra. Necesitaremos conocer el tipo de imagen que tenemos entre nuestras manos para poder actuar correctamente,

536 Toniato, T. (2006). 'Tematiche del restauro contemporaneo'. *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*. (pp. 34 – 39) Torino: Umberto Allemandi. p. 37

T.A.: *Una obra realizada porque quiere que dure.*

Una obra que quiere ser solamente un documento del mismo tiempo.

Una obra que, aunque este dotada de innegable calidad, no quiere y no puede durar.

Una obra que está pensada para autodestruirse, o sea, que se da también al propio acontecimiento de la destrucción.

537 Llamas, R. *Una aproximación.*, op. cit., p. 208

recogiendo la mayor cantidad de datos técnicos de la obra. La restauración de fotografía es bastante compleja, muchas veces debido a la inestabilidad del soporte, la situación complica todavía más cuando estas técnicas se fusionan con otros materiales, creando piezas híbridas.

Como dice T. Toniato en su artículo '*Tecniche del Restauro Contemporaneo*', sobre la conservación y restauración del arte contemporáneo, hay que:

(...) Elaborar un estatuto de la disciplina, el cual deberá constituir los principios para una nueva carta del restauro, teniendo en cuenta las implicaciones de orden, no solo cultural e histórico, sino también técnico, jurídico y económico, quiere decir que debería asegurar el respeto absoluto a la identidad de la obra y como consecuencia de los procesos utilizados por el artista⁵³⁸, ya que las nuevas exigencias de la restauración nos las requieren así.

La tecnología, actualmente, está siendo de gran ayuda para el seguimiento y conservación de obras de arte. Un ejemplo concreto sería el de la Pinacoteca Nueva de Munich, junto con la National Gallery de Londres y la de UU.EE. ya que están utilizando el sistema Vasari,⁵³⁹ el cual fotografía minuciosamente y con gran precisión todas y cada una de las alteraciones que encuentran en los trabajos para poder tener controlados todos los cambios que pudiesen surgir. Posteriormente, la obra pasará por este procedimiento en diferentes momentos, permitiendo ulteriormente una superposición de las imágenes y haciendo que se puedan documentar los posibles cambios.

'La teoría no ha tomado aún definitivamente la delantera en relación con la práctica: existen importantes experimentaciones prácticas sin un componente teórico como base'.⁵⁴⁰ Heinz Althöfer

Por último, hay que señalar que, el continuo aprendizaje a través de las reflexiones sobre los diferentes planteamientos surgidos, junto con la difusión de las diferentes experiencias, la información sobre los tratamientos realizados, a través de convenios, publicación de artículos, conferencias, etc. enriquecerá de experiencias a los conservadores, siendo cruciales para poder estudiar el arte contemporáneo y los fundamentos de la conservación de éste, que facilitarán la evolución de la comprensión del tratamiento del arte no convencional.

538 Toniato, T., *op. cit.*, p. 36

539 Laudenbacher, K. (2002). 'Las obras de arte no perdonan nada. Experiencia de las pinacotecas de Múnich con el transporte y préstamo de pinturas'. *El Guernica y los problemas éticos y técnicos de la manipulación de obras de arte*. (Comp) (pp. 255-261). Santander: Fundación Marcelino Botín. p. 256

540 Santabárbara, C. (2016). 'Heinz Althöfer, e inicio de la teoría de la restauración en el arte contemporáneo'. (pp. 52-69). Granada: Revista e-rph n° 18. p. 56

Todas estas conclusiones extraídas de los diferentes argumentos, para que sean válidas, será necesario que posean una base teórica sobre la que fundamentar una correcta intervención.

Lo que es cierto y común a toda la restauración es que, cuanto mejor conozcamos las técnicas y los materiales⁵⁴¹ que se han utilizado, su comportamiento en el tiempo, las intervenciones anteriores que se han hecho en la obra o las situaciones similares que hayan podido darse con otras obras, mayor número de posibilidades tendremos para conservar mejor nuestras obras, creando así un plan de conservación preventiva e interviniendo el mínimo posible sobre los trabajos.

El mejor conocimiento de los materiales que constituyen las obras y su composición nos ayudará a prever los posibles problemas de éstas, que muchas veces se presentan precozmente. La posibilidad de crear un listado donde tengamos la mayor información sobre fabricantes, materiales, composiciones y años de fabricación o distribución nos facilitará en el futuro su posible conservación o restauración, a través de tablas técnicas, datos, muestras. etc.

'No solamente la petulancia, también la multitud puede destruir el arte'.⁵⁴²

En el caso del arte no convencional, el conservador – restaurador no debe permanecer inmóvil, ya que esto puede llevarlo a errores en las intervenciones. Pero sobre todo, lo más importante es que haya un continuo estudio de casos, a cerca de intervenciones, novedades, tratamientos, materiales o posibles situaciones similares que surjan.

Es cierto que muchas veces nos encontramos ante materias que se autodegradan y en algunos casos, desafortunadamente, contaminan otros materiales circundantes o que son muy sensibles a la alteración por factores extrínsecos, por ello, cuanto mayor conocimiento tengamos de éstos, mejor conozcamos las propiedades o los inconvenientes, mayor será el número de posibilidades de intervenir adecuadamente en caso necesario.

El gran número de obras que se realizan en la actualidad, junto con las técnicas innovadoras y la rápida degradación de algunos de los materiales que se utilizan, dificultan muchas veces el correcto seguimiento de las mismas.

541 Ruíz de Arcaute, E. *Patrimonio.*, op. cit., p. 22

542 Althöfer, H. (2002). 'Muerte en los viajes. El transporte de obras de arte'. *El Guernica y los problemas éticos y técnicos de la manipulación de obras de arte.* (Comp) (pp. 131-147). Santander: Fundación Marcelino Botín. p. 144

En la conservación del arte no convencional necesitamos realizar una reflexión constante, a continuación se describirán algunos de los modelos a seguir. Todos ellos se han extraído del estudio y análisis de los diferentes tratados, congresos, libros y artículos de ejemplos prácticos leídos para la realización de esta investigación.

La contaminación del entorno en el que vivimos, puede llevar a la degeneración de los materiales utilizados y muchas veces éstos acaban provocando daños en las obras, sobre todo en aquellos realizados con materiales más recientes, alterando su estabilidad interna y haciéndolos más susceptibles y frágiles. La unión de la contaminación y unas condiciones ambientales poco estables puede inducir la inestabilidad de los elementos constituyentes, acelerando el proceso de degradación.

El envejecimiento de los materiales puede provocar la evaporación de compuestos volátiles ácidos, que podrían tener incidencias negativas, no solo para el mismo, sino que podrían llegar a contaminar y afectar a otros materiales que les estén cercanos.

Una correcta metodología de conservación concierne también a la limpieza y al mantenimiento de los depósitos donde conservamos las obras, así como de las salas expositivas. Utilizaremos diferentes elementos para eliminar el polvo, siendo los más efectivos los aspiradores para la exclusión de partículas electroestáticas o posibles esporas que podamos encontrar en el ambiente, que se quedarán en los filtros, evitando así su propagación.

Se llevará un exhaustivo control de la temperatura, evitando fluctuaciones, ya que pueden provocar un sinfín de problemas y acelerar patologías intrínsecas. Es preferible tener una temperatura baja, 18° C aproximadamente, evitando oscilaciones que no lleguen a superar los 4° C, manteniéndose entonces entre 18°C y 21°C⁵⁴³ en el caso de las salas. Con la utilización del termohigrógrafo podemos medir tanto la temperatura como la humedad.

La iluminación es un factor importantísimo, tanto para la conservación como para la exposición. Resulta primordial, para la preservación de las obras, iluminarlas correctamente cuando están expuestas o exhibidas, siendo la luz uno de los factores de degradación que se manifiestan más asiduamente. Los problemas causados por una iluminación excesiva sobre las mismas son

543 Martínez, M. y Descals, M. (1996). 'Conservación-restauración de material fotográfico'. *XI Congreso de restauración de bienes culturales*. (Comp.) (pp. 365-372). Castellón: Diputació de Castelló. p. 369

irreversibles.

Fuentes de luz como la iluminación con luz natural, si no está controlada, pueden producir la degradación fotoquímica de los materiales. Pero no solo la luz natural puede resultar nociva, sino también algunos tipos de iluminación artificial, como puede ser el caso de la luz incandescente, que tiene efectos adversos muy significativos.

En el mercado han surgido otros tipos de materiales menos agresivos que los usados tradicionalmente, de la iluminación incandescente se cambió a la iluminación halógena y recientemente a la iluminación a LED, que es un tipo de radiación que no desprende calor y se regula según la cantidad de Lux necesaria para cada caso. Un máximo de 50 Lux sería óptimo para la exhibición de materiales muy sensibles.

La intervención del hombre sobre las obras provocará cambios que serán perennes, por ello, una inadecuada restauración podrá inducir o derivar en daños irreversibles, no solo a nivel estético sino también interno.

Se realizarán informes sobre el estado de conservación de la obra, de forma que se pueda llevar un control más exhaustivo de los trabajos. Estos informes incluirán un mapa de alteraciones en el que se señalarán los posibles cambios estructurales que hayan podido surgir.

Antes de comenzar un proceso de restauración, se realizará una búsqueda exhaustiva de información, se evaluarán los factores que afectan al universo intelectual del artista, de su trabajo y la originalidad de la materia, así como todas las posibles causas y riesgos que pueden afectar a la degradación de los materiales, para poder preparar una metodología crítica de actuación y así volver a dar el mensaje comunicativo que se pretendía en su estado primigenio.

Los materiales que se usan en la restauración del arte no convencional son en su mayoría de composición sintética, ya sean adhesivos, disolventes, fungicidas, aglutinantes, etc. por ello, la restauración que se pueda practicar resulta también incierta, ya que pueden surgir incompatibilidades entre los materiales y no sabemos cómo se pueden comportar en un futuro, sobre todo si éstos poseen características físicas y químicas diversas.

En muchos casos, sobre todo en arte contemporáneo y de forma más concreta en la fotografía, realizar retoques nos pueden llevar a un verdadero com-

promiso, ya que una posible intervención podría llegar a ser más visible y perjudicial que la degradación misma y posiblemente no sería reversible.

Los espacios de depósito son muy importantes, por lo que utilizaremos los materiales para archivo como son los contenedores, armarios, cajas, sobres, estanterías, etc. más idóneos a cada tipología de obra y que respeten perfectamente los parámetros de conservación.

Cuando prestemos obras, nos aseguraremos que existan unas condiciones ambientales correctas y tendremos que tener en cuenta que en algunos casos la cesión de obras, puede comportar ciertos riesgos. Por ello, Vergara nos recomienda asegurarnos antes del préstamo de que las condiciones ambientales serán las correctas, con el control de:

'(...) Humedad relativa, niveles de temperatura, intensidad lumínica (lux), tipos de luz (no radiaciones UV o IR), condiciones de seguridad, sistemas de alarma, vigilancia de seguridad, plano de las salas y características del espacio. Las salas, si se da el caso, deberán estar pintadas con anterioridad.

También nos recomienda que antes de salir a cualquier exposición, la obra deberá partir con: certificado de aseguración, deberá estar fotografiada o filmada, en caso que la obra deba ser montada, irá acompañada de las instrucciones, deberá partir y volver correctamente embalada, junto a un correo o registrar, que estará presente tanto en el montaje como en el desmontaje de la exposición, para comprobar, si han surgidos posibles desperfectos.⁵⁴⁴

544 Vergara, J. (2006). 'Conservación y restauración de material cultural en archivos y bibliotecas'. (pp. 155-185). Valencia: Generalitat Valenciana. Biblioteca Valenciana. p. 175

5.2. LAS RÉPLICAS Y COPIAS o FACSIMILES

'La utilización de réplicas y facsímiles como método de preservación'

*'La elaboración de facsímiles para ser expuestos es hoy en día una práctica habitual, documentada y necesaria como testimonio histórico.'*⁵⁴⁵

Sobre todo en el caso de la fotografía, que se trata de un material ciertamente frágil y con poco margen de actuación, la elaboración de copias y réplicas para ser expuestas nos asegura prolongar la vida del material.

Para esclarecer un poco la diferencia entre las diversas denominaciones y en qué situaciones utilizar cada una de ellas, Joana Moreira nos señala lo siguiente:

*'Supuestamente se podrá entender por copia y por réplica reproducciones fidedignas, en que únicamente existe la diferencia entre la réplica y la copia por la presencia, ejecución o autorización del autor. La réplica tampoco tendrá que distinguirse del original como una reproducción de un determinado objeto, y la copia es la reproducción fiel de una obra pero hecha por otro autor que no es el propio artista.'*⁵⁴⁶

Los elementos integrantes que componen los híbridos fotográficos, por su propia naturaleza son extremadamente receptivos a los cambios así como sensibles a las exhibiciones donde pueden sufrir los deterioros más importantes o incrementarlos de tal forma que pueden llegar a ser irreversibles. Por ello, las réplicas serían la opción ideal ya que han sido realizadas o supervisadas por el artista.

*'(...) Para que sea una réplica tendría que ser una reproducción exacta hecha por el propio artista. Para que sea múltiple, éste tiene que diferenciarse del original por la posibilidad de la presencia de un número de serie (en que ambos serán copia), y para que sea una versión tendría que ser una derivación de la obra original.'*⁵⁴⁷

El hecho de realizar una réplica o facsímil es una solución muy utilizada ya sea para que la pieza original no venga expuesta o bien para evitar su manipulación y ayudarnos así a alargar la vida de las obras, sin someterla a un excesivo manejo. Son diversas las situaciones ante las cuales nos podemos

⁵⁴⁵ Llamas, R. *Conservar*, op. cit., p. 62

⁵⁴⁶ Moreira, J. C. (2009). *La creación contemporánea además de la materialidad. Los artistas y los límites en la conservación y restauración del arte contemporáneo*. (Tesis Doctoral). Valencia: UPV. p. 176

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 179

encontrar con la necesidad de realizar réplicas de las mismas, como pueden ser: que el original esté muy frágil para su exhibición y transporte, que se necesite tiempo para realizar un tratamiento o quizás requiera de una intervención inmediata, y no se pueda exhibir.

Los facsímiles y réplicas reproducen en muchos casos exactamente la obra original, dando así la posibilidad de observar la obra al mismo tiempo que hacen posible la salvaguardia e integridad del original, bien porque éste se halle en un proceso de restauración o exhibición o por conservación de la misma.

Como bien señala M. Papa en los siguientes párrafos, en el caso que se realice una réplica para su exhibición y no para el estudio de los materiales, deberá documentarse la acción llevada a cabo, así como señalarlo durante la exposición, para así no crear un falso histórico, ya que pasará a ser reconocido como un documento.

'Se si ripristina un'opera concettuale, è comunque opportuno inserire anche la nuova datazione. (...) Sono oggi riproposti in molte versioni successive, tutte con lo stesso valore di espressione artistica. Tutte repliche autografe. Ma il rifacimento sembra legittimo anche quando l'autore non è più in vita e non può più dare il suo assenso, a patto che non sia riscontrabile una precisa intenzionalità di creare un'opera effimera.

Se accettiamo il principio che le opere concettuali si risolvano comunque nella loro espressione fisica – perché l'idea non viene rappresentata dalla materia ma espressa nella materia – e che la loro traduzione materica non debba invecchiare, perché ostinarsi a imbalsamarle, se possono essere rifatte? (...) preveda invecchiamento ma periodica sostituzione dei materiali'.⁵⁴⁸

La realización de copias o réplicas, no solo nos dará la posibilidad de conservar los trabajos, sino también la oportunidad de poder estudiar detalladamente cómo se comportan los materiales de las obras, cuáles son los más idóneos ante una posible restauración, cómo proceder en el caso una intervención sin someterla al estrés de una restauración o una exhibición continuada, pudien-

548 Papa, M. (2007). *Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea. (en línea)*. Milano: Exiart. Disponible en Art. www.exibart.com (2013, 19 julio). p. 8.

T.A.: *'Si se realiza un facsímil de una obra conceptual, es igualmente oportuno añadir también la nueva fecha. (...) En la actualidad se hacen réplicas de muchas versiones posteriores, todas con el mismo valor de expresión artística. Todas reproducciones del autor. Pero las nuevas versiones parecen legítimas y aun cuando el autor ya no está vivo y ya no puede dar su consentimiento, siempre y cuando no se encuentra una clara intencionalidad en crear una obra efímera.*

Si aceptamos en principio que las obras conceptuales se puedan resolver en su misma expresión física – porque la idea no viene representada por la materia pero sí en la materia – y que su misma traducción materica no tenga que envejecer, porque obstinarse a embalsamar, si pueden las podemos hacer de nuevo?. (...) se debería prever un envejecimiento con una periódica sustitución de los materiales'.



124. Robert Capa
Cerro Muriano, frente de Córdoba, 5 septiembre 1936

do así realizar un diagnóstico de la obra. También se hará uso de las copias en los casos en los cuales por motivos de obsolescencia o no funcionamiento de los aparatos electrónicos, no nos permita su exhibición, por lo tanto nos llevará a realizar una nueva reedición (Fot. 124).⁵⁴⁹

Según el tipo de trabajo ante el cual nos encontremos procederemos de una forma diferente, elaborando una metodología de trabajo única para cada caso. Para ello deberemos conocer la metodología de trabajo que ha utilizado el artista para su realización, sobre todo en el caso de que sea desaconsejable la exhibición de la pieza por su falta de estabilidad.

⁵⁴⁹ Llamas, R. *Una aproximación op. cit.*, p. 208.

5.3 SISTEMAS DE PROTECCIÓN Y EMBALAJES PARA LOS HÍBRIDOS

‘La preservación de una imagen’.

Dentro de los museos, exposiciones, empresas de transporte, etc. es muy importante que los profesionales que están en contacto directo con la obra estén capacitados para su manipulación, por ello, cada vez se requieren equipos de trabajo más especializados.

Los sistemas de protección utilizados correctamente serán mucho más efectivos si los equipos de trabajo respetan los diferentes parámetros y tiempos, tanto de apertura de cajas, como de la movilidad de las obras y almacenaje; un uso adecuado de las herramientas para su manipulación podría evitarnos problemas que pueden surgir de inmediato.

Un gran inconveniente que encontramos, sobre todo en los híbridos, es que muchos trabajos no tienen ningún tipo de protección, como por ejemplo el enmarcado, ya que hay muchos artistas que se decantan estéticamente por no realizarlo, sin darse cuenta que en algunos casos éste puede ser siempre una medida de protección. Hay algunas pautas que nos pueden facilitar la movilidad así como el almacenaje de los diversos trabajos. Una acción tan simple como es uniformar las dimensiones de los marcos nos puede simplificar tanto el transporte como el almacenaje.

En el caso de encontrarnos con fotografías de gran formato, las imágenes irán conservadas, siempre que se pueda, en planeras,⁵⁵⁰ se desaconseja absolutamente que una fotografía venga conservada enrollada, para evitar posibles deformaciones u otros problemas que pudiesen surgir, y sería óptimo si se conservasen entre hojas de papel de conservación, en caso que se haya optado por conservarla enmarcada, se aconseja la utilización polimetacrilato,⁵⁵¹ ya que ofrece mayor resistencia a la rotura.

Son muchas las soluciones que van surgiendo, gracias al estudio de los expertos en el sector, para la conservación de estos nuevos materiales, un ejemplo de ello es el MoMA.⁵⁵² Ante la problemática de una fotografía de gran for-

550 Csillag, I. (2000). ‘Conservación de fotografía patrimonial’. Santiago de Chile: Publicaciones Centro Nacional de Conservación y Restauración. DIBAM. p. 82

551 Sáez, J.A. (2015). ‘La conservación de los materiales fotográficos del s. XX en exposiciones temporales’. *Patrimonio cultural del s. XX. Patrimonio Cultural de España nº 10. El patrimonio cultural del siglo xx, una riqueza en riesgo.* (Comp.) (pp. 59 – 71). Madrid: Secretaría General Técnica. p. 66

552 Daffner, L.A. y Herrera, R. (2012). ‘Método de montaje con bordes perimetrales para exponer fotografías contemporáneas en el MoMA’.. *Conservación de Arte Contemporáneo. 13ª Jornada.* (Comp.) (pp. 235 – 243).

mato de Thomas Struth, la cual presentaba deformaciones y no permitía un alisado con la aplicación de humedad, optaron por la elaboración charnelas perimetrales, que les permitieron el tensado y posterior enmarcado.

Si nos encontramos en la tesitura de tener que usar marcos de protección, en fotografías de soporte convencional, como pueda ser en géneros artísticos como el Land Art, performance, etc., donde la fotografía viene usada como elemento de registro, será más fácil agruparlos por dimensiones similares, para posteriormente dar unas medidas de enmarcado que los haga homogéneos.

Si utilizamos carpetas de passe-partout neutro para museos y le aplicamos unas medidas estandarizadas para nuestro archivo, este enmarcado podrá ser utilizado como medida de protección, y facilitará el archivado después de una exposición cuando sean extraídas de los marcos y guardadas en las cajas de conservación.⁵⁵³

El hecho de utilizar el pass-partout también nos evita que la imagen tenga un contacto directo con el cristal o el metacrilato,⁵⁵⁴ lo cual es importante sobre todo en materiales altamente higroscópicos, donde las fluctuaciones de humedad hacen que se dilate y tienda a deformarse, pudiendo adherirse a la superficie protectora. Para 'fijar' la imagen a la carpeta pass-partout se utilizarán esquineras o charnelas realizadas con papel japonés y adhesivos neutros.⁵⁵⁵ En algunos casos también existe quien es contrario al almacenaje sin marco, por lo que la obra permanecerá enmarcada.⁵⁵⁶

No hay duda de que uno de los materiales más utilizados para el enmarcado es el cristal, sobre todo el antirreflejante, ya que permite una visión mejor de la imagen, aunque las últimas tendencias están optando por la utilización del metacrilato (plexiglás®) con filtro ultravioleta, ya que es más resistente al impacto y por lo tanto en caso de un golpe no producirá roturas, aunque tiene la desventaja de tratarse de un material con una elevada electricidad estática que puede atraer partículas sólidas que podrían abrasionar la superficie y

Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS. p. 237

553 Martínez, M., Sabater, I. y Álvarez, I. (2015). 'La colección de fotografía del IVAM. Una propuesta de almacenaje actual'. *Conservación de Arte Contemporáneo. 16ª Jornada. (Comp.)* (pp. 213 – 229). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS. p. 221

554 Daffner, L.A. y Herrera, R., *op. cit.*, p. 237

555 Sáez, J.A., *op. cit.*, p. 65

556 Fuentes de Cía. A.M (2012). 'La conservación de archivos fotográficos'. *3 Documentos de trabajo*. Octubre 2012. [en línea]. Madrid: SEDIC, Asociación Española de Documentación e información. Disponible en: <http://www.sedic.es/wp-content/uploads/2016/01/conservacion-arch.-fotograficos.pdf>. p. 33

además también es un material que se raya con facilidad.

Algunos entes están colocando el metacrilato tanto en la parte delantera del enmarcado como en la trasera, donde viene especificada la información del trabajo; otros en cambio, están disponiendo el cartón pluma, que resulta más ligero, en la parte trasera, los marcos utilizados deberán estar tratados contra la contaminación biológica.

En el caso de la conservación de material fotográfico, sin enmarcado, se usa principalmente el papel de conservación, aunque también podemos encontrar sobres de plástico especiales para el archivo, realizados en poliéster, polipropileno, polietileno o poliestileno, los cuales no deberán poseer tratamientos químicos en superficie.⁵⁵⁷

Los sobres de conservación irán colocados dentro de contenedores, ya que facilitan su catalogación y almacenaje, evitando deformaciones y posibles filtraciones de luz. Las cajas se colocarán siempre de forma horizontal sobre las estanterías, que están realizadas generalmente en metal. J. Mestre nos aconseja la utilización del hierro revestido de pintura horneada, pintura epoxi o metal anodizado.⁵⁵⁸

Hay que señalar que los sobres son de uso individual,⁵⁵⁹ en las cajas se guardarán sobres de las mismas dimensiones y éstas no albergarán más de una cantidad limitada de fotografías, ya que se podrían provocar deterioros por presión. Los sobres deberán poseer al menos un 87% de alfa-celulosa,⁵⁶⁰ no contener lignina, deberán estar fabricados con pasta purificada o algodón 100%, sin colorantes que puedan migrar, ni cantidades notables de metales, ni blanqueadores ópticos. Han de ser fabricados en medio neutro o tener un pH próximo a la neutralidad.⁵⁶¹

Las cajas deberán estar realizadas con cartones de algodón libres de ácido. Cuanto más puro sea el papel, mayores posibilidades de estabilidad nos dará a las imágenes, asegurándonos la mayor protección, no solo durante el almacenaje, sino durante la manipulación.

557 Martínez, M., Sabater. I. y Álvarez. I., *op. cit.*, p. 220.

558 Mestre, J. (2003). *Identificación y conservación de fotografías*. Gijón: Trea. p. 88

559 Martínez, M., Sabater. I. y Álvarez. I., *op. cit.*, p. 209.

560 *Ibidem*, p. 220.

561 Mestre i Vergés, J. (2003). *op. cit.*, p. 90

En el caso de las diapositivas o negativos, que normalmente vienen usados para las proyecciones fotográficas, es muy común utilizar las fundas transparentes Mylar,⁵⁶² que son ideales porque son muy cómodas y nos permiten observar el contenido sin necesidad de sacarlo de la funda, facilitándonos de este modo tanto su manejo como su preservación. La estabilidad de las diapositivas o negativos mejorará si están conservados a temperaturas bajas.

A los papeles de conservación se les exige haber pasado las pruebas PAT⁵⁶³ (Photographic Activity Test), ANSI (American National Standards Institute) u otras normas como las ISO (International Organization for Standardization) que ayudan a regularizar y estandarizar los medios de trabajo.

Actualmente los artistas están realizando impresiones digitales sobre soportes rígidos diferentes al papel, como son el aluminio, el metacrilato, el Dibond® o el Forex®,⁵⁶⁴ los cuales a nivel estético no presentan o requieren de un enmarcado. Se trata de materiales extremadamente sensibles a las abrasiones, roturas, grietas, etc. Desde el IVAM,⁵⁶⁵ Institut Valencià d'Art Modern, nos proponen, para proteger estos materiales y evitar así el contacto directo con los mismos, la colocación de un contramarco, evitando siempre las maderas, para poder manipular y mover las obras sin necesidad de contacto. Señalan también la eliminación del polvo y partículas antes de la colocación del enmarcado.

Uno de los principales problemas que encuentran los soportes digitales es el de la obsolescencia, por lo que el conservador – restaurador está obligado a una constante necesidad de encontrar soportes diversos que hagan funcionales las obras, conservando la intencionalidad e idea. Como bien dicen L. García y P. Montero:

‘La obsolescencia tecnológica y la planificada son el talón de Aquiles del patrimonio cultural sensible a la tecnología; compuesto por bienes que incorporan, funcional o estéticamente, componentes tecnológicos. El mal funcionamiento

562 Gruppo di lavoro fotografia, Memoriav. (Ed) (2007). *Foto conservazione delle fotografie*. Bern: Revista Memoriav raccomandazione. p. 13

563 PAT: *El Test de Actividad Fotográfica (Norma ISO 14523:1999) evalúa las eventuales interacciones químicas que pueden existir entre un material de archivo (papel, cartón, plástico, caja, carpeta, etc.) y la fotografía (imagen de una película o gelatina de un papel fotográfico). Estos son particularmente sensibles a cualquier presencia de un agente oxidante o reductor, el test PAT es un método altamente preciso para prevenir el efecto a largo plazo de un material sobre las fotografías y objetos de conservación.*

564 Llano, S. (2013). ‘Revisión de los actuales protocolos de conservación preventiva de colecciones de fotografía contemporánea en las instituciones españolas’. *Conservación de Arte Contemporáneo. 14ª Jornada*. (Comp.) (pp. 95 – 104). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS. p. 99.

565 Martínez, M., Sabater, I. y Álvarez, I., *op. cit.*, p. 222.

o fallo de un componente hará que el bien pierda su eficiencia y originalidad como producto de la actividad humana, pero la imposibilidad de restaurarlo (ya sea por reposición o recreación), debido a la obsolescencia, discontinuará el bien'.⁵⁶⁶

Algunos expertos recomiendan la estandarización de procedimientos y metodologías para la conservación de estos soportes, con la implantación de una estrategia conservativa para que puedan seguir teniendo una lectura. Posiblemente, la mejor forma, es la de crear un banco de imágenes guardado dentro de una base de datos online, ya que hemos podido observar que muchos soportes, como por ejemplo CDs o DVD, tienen una vida limitada y pueden dejar de ser legibles, perdiendo la información que poseíamos en su interior.

En el caso de realizar un transporte, los sistemas de protección y embalajes de la obra resultan ser elementos muy importantes, ya que un inadecuado sistema nos puede desencadenar muchos problemas como destensados, vibraciones que nos pueden derivar en roturas, desprendimientos por cambios de temperatura, etc., contrariedades que podemos evitar con un correcto embalaje de las obras. El diseño de los sistemas de protección y embalajes será crucial para la conservación del objeto. Estos sistemas de protección deberán mantener una temperatura adecuada y constante para que no sufra la obra.

5.4 ALMACENAMIENTO

'Planificación para un correcto almacenamiento en los depósitos'

Actualmente los museos, fundaciones, instituciones etc. poseen una gran cantidad de fondos que conservan en sus instalaciones y donde son custodiados. Estos espacios se deben tratar con gran cuidado, ya que será de vital importancia para la conservación de las obras lograr un control efectivo de los espacios destinados al almacenaje.

La mejor ubicación aunque no sea la más común, es situarlo en una posición lo más central posible en el edificio,⁵⁶⁷ evitando los sótanos, aunque viene siendo lo más usual. La mejor opción sería encontrar un lugar aislado don-

⁵⁶⁶ García, L. y Montero, P. (2013). 'Ergonomía de la obsolescencia'. Conservación de Arte Contemporáneo. 14ª Jornada. (Comp.) (pp. 11 – 22). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS. p. 13

⁵⁶⁷ Vergara, J. op. cit., p. 178

de no tengamos paso de agua y un espacio donde sea más fácil la carga y descarga,⁵⁶⁸ siendo óptimo si se pudiese encontrar una posición cercana al departamento de restauración.

Algunos de los depósitos de los museos muchas veces no ofrecen las características necesarias para la correcta conservación de las obras. Los trabajos necesitarían una adecuada humedad relativa, temperatura, espacio limpio de agentes contaminantes, etc. Por ello, el conservador - restaurador es la persona que debería estar siempre en continuo aprendizaje y atento a las novedades de materiales, técnicas, convenios, etc.

También deberemos llevar un control exhaustivo de todas y cada una de las piezas que entren en el depósito, que deberán estar siempre registradas, identificadas y catalogadas,⁵⁶⁹ para así evitar posibles confusiones o problemas en un futuro. Se aconseja una zona de tránsito,⁵⁷⁰ donde estarán albergadas las obras que llegan del exterior, ya que podrían mostrar algún tipo de contaminación.

Las causas más importantes a tener en cuenta, sobre todo cuando aparecen combinadas porque pueden producir resultados nefastos, son la humedad relativa y la temperatura inadecuada, que pueden crear otros factores como condensación, sequedad en el ambiente, etc. y derivar en estrés térmico para los materiales, descolado, etc.

Por ello, debemos realizar una evaluación de las condiciones ambientales idóneas para el tipo de obra que debemos conservar al interno del depósito o archivo, y así poder desarrollar una correcta metodología de trabajo que nos permita tener unas condiciones ambientales adecuadas en cuanto a temperatura, humedad relativa o iluminación. La mejor opción para tener controlado el espacio es realizando periódicamente controles ambientales.

De igual forma que nos comportamos en las salas expositivas, deberemos hacerlo en las zonas de almacenaje, realizando exámenes periódicos, donde tendremos en cuenta los controles de higrometría, la iluminación del espacio, la temperatura, la humedad relativa, la contaminación, los insectos y animales o la aparición de posibles partículas contaminantes en el aire, dándoles la misma importancia que le damos a un espacio expositivo, ya que puede

568 Martínez, M., Sabater, I. y Álvarez, I., *op. cit.*, p. 218

569 Martínez, M. y Descals, M., *op. cit.*, p. 369

570 Martínez, M., Sabater, I. y Álvarez, I., *op. cit.*, p. 217

darse el caso que los daños avancen más lentamente y no los veamos en seguida.

En cuanto a la humedad relativa, los expertos nos indican que ésta debería permanecer entre un 30 – 50 %, con oscilaciones que no superen un 5 %, ya que los cambios bruscos pueden provocar daños, y no deberá nunca sobrepasar el 60 %.⁵⁷¹

En cuanto a la temperatura más idónea, nos aconsejan que permanezca en unos 18 ° C,⁵⁷² con un valor de oscilación de unos 2° C aproximadamente, el uso de aparatos de ventilación artificial, como es el caso del aire acondicionado ayudarán a mantener una temperatura y humedad relativa más estables.

En el caso de las fotografías se aconseja mantener una temperatura media de 13°C. El restaurador C. Brandt nos recomienda en su artículo, '*Foto conservazione delle fotografie*', unos parámetros sobre la Tª y HR más idóneas que deberían tener las imágenes para su correcta conservación, en los diferentes tipos de fotografía que encontramos:⁵⁷³

	Tª		H R	
Nitratos	12 ° C	+/- 1 %	45%	+/- 5 %
Soportes B/N	20 ° C	+/- 1 %	35%	+/- 5 %
Color	0 ° C		30%	+/- 5 %

Un material económico y muy recomendable para la absorción de la humedad, en general, en los espacios es el gel de sílice,⁵⁷⁴ aunque si en el espacio existen piezas realizadas con PVC, se pueden deteriorar, ya que pueden atrapar el dietilxilftalato.⁵⁷⁵ Éste resulta ser un método eficaz, no requiere un difícil mantenimiento y su cambio regular asegura un perfecto funcionamiento. Podemos saber si el gel desempeña su trabajo correctamente utilizando medidores de pH, si ha variado su pH de forma considerable, entendemos que éste ha reducido su efectividad y sería necesario su cambio.

En el caso de la iluminación, no se deberán utilizar aparatos eléctricos que hagan aumentar el nivel de temperatura de los espacios, por ello, cuanto menos tiempo estén iluminadas las áreas de depósito mejor para las piezas que es-

571 Martínez, M. y Descals, M., *op. cit.*, p. 369

572 Vergara, J., *op. cit.*, p. 161

573 Gruppo di lavoro fotografia, *Memoriav.*, *op. cit.*, p. 13

574 Pavão, L., *op. cit.*, p. 162

575 Rotaeche, M., *op. cit.*, p.122

tamos custodiando. Los expertos recomiendan no superar los 50 Lux⁵⁷⁶ (sobre todo en el caso de soportes fotográficos), ya que una exposición prolongada puede provocar daños irreversibles. Para iluminar estos espacios aconsejan⁵⁷⁷ la utilización de tubos fluorescentes con filtrado UV, que ayudan a reducir las radiaciones.

Para un correcto almacenaje, deberemos excluir el uso de ciertos materiales que pueden acarrear problemas a las obras y que condicionarán su futuro. Luis Pavão⁵⁷⁸ nos señala los siguientes materiales:

- Maderas: uno de sus componentes principales es la lignina, este componente puede transmitir la acidez, que a su vez puede derivar en fragilidad de los soportes. Si utilizamos la madera para las estanterías, las recubriremos con una película aislante para evitar que pueda migrar a los objetos.

- Plásticos: Una gran parte de los materiales que se utilizan en el arte contemporáneo son plásticos o contienen alguna sustancia plástica. En los híbridos fotográficos, encontramos en gran medida el acetato de celulosa, el nitrato de celulosa, el poliéster, etc. que son altamente sensibles a un mal envejecimiento, y pueden originar otros problemas derivando en una posible contaminación. Unas condiciones ambientales adversas pueden desencadenar la catalización de los plásticos.

- Pinturas, lacas y barnices frescos, que no se hayan secado, pueden emanar gases muy perjudiciales para las obras allí almacenadas.

- Materiales celulósicos: los evitaremos si tienen una gran cantidad de lignina, ya que pueden pasar la acidez a los que se encuentran más cerca, sobre todo aquellos que tienen un pH 6. Deben ser papeles realizados con pasta de trapos, que no contengan colas que hayan sido realizadas a base de disolventes y que tengan un pH neutro.

- Gomas a base de caucho: éstas originan diversos niveles de deterioro en forma de aparición de manchas y fragilidad del soporte.

- Los adhesivos higroscópicos pueden provocar la proliferación de hongos al absorber la humedad ambiental.

576 Martínez, M. y Descals, M., *op. cit.*, p. 369

577 Martínez, M., Sabater, I., y Álvarez, I., *op. cit.*, p. 217.

578 Pavão, L., *op. cit.*, p. 177

La renovación del aire en los espacios⁵⁷⁹ es la mejor forma de obtener una buena calidad del aire, y eliminar así problemas de estancamiento que pueden originar un aumento de la humedad relativa y desencadenar un deterioro en las obras. Los sistemas de aireación nos permiten mantener una temperatura y humedad constante, filtrando también las partículas contaminantes. En cuanto a los sistemas de aireación de estos espacios, nos recomiendan usar cuatro tipos de filtro antes de la salida del aire: el aerosol de agua, el filtro al carbón activo, el filtro de lana de cristal y las sustancias plásticas.⁵⁸⁰

En el caso concreto de la preparación de un espacio solo para el almacenaje de soportes fotográficos, éste debería estar dotado de un correcto y eficaz sistema de aireación,⁵⁸¹ así como estar preparado con sistemas como el gel de sílice, la zeolita o el carbono activo que puedan absorber vapores como el del ácido acético o el nítrico.

Aunque normalmente realizamos ejercicios de mantenimiento en las salas de exposición, deberemos pensar en realizar también limpiezas periódicas en los depósitos,⁵⁸² aun sabiendo que el área de almacenaje es una zona menos frecuentada y más aislada, deberán estar libres de polvo u otras partículas, lo cual nos permitirá un mayor control biológico.

Deberemos llevar inspecciones regulares⁵⁸³ en cuanto a los agentes biológicos que pudiesen surgir, ya que podrían crear consecuencias irreparables en las colecciones, ya sea a nivel físico, químico o mecánico. Se considera enemigos biológicos a: roedores, murciélagos, aves, insectos o microorganismos (bacterias, algas, levaduras, hongos, líquenes y plantas inferiores).⁵⁸⁴

579 Vaillant, M., Doménch, M. T. y Valentín, N. *op. cit.*, p. 117

580 Gruppo di lavoro fotografia, *Memoriav. op. cit.*, p. 13

581 Rotaèche, M. *op. cit.*, p. 121

582 García, A. (2015). *Las rutinas cotidianas y la conservación en los archivos actuales: la teoría puesta en práctica*. Patrimonio cultural del s. XX. Patrimonio Cultural de España nº 10. El patrimonio cultural del siglo xx, una riqueza en riesgo. (Comp.) (pp. 234 – 243). Madrid: Secretaría General Técnica. p. 240

583 *Ibidem*, p. 240

584 Vaillant, M., Doménch, M. T., y Valentín, N. *op. cit.*, p. 122.

5.5 TRANSPORTE

'La problemática del traslado de las obras de arte y soluciones'

Como todos sabemos, los cambios climáticos a los que sometemos las obras de arte durante un viaje pueden provocarles daños futuros, por ello, intentaremos evitar al máximo todo aquello que nosotros pensemos que pueda derivar en un problema.

Las exposiciones temporales han aumentado considerablemente en los últimos años, siendo en muchos casos un motor de economía para los mismos museos, fundaciones, instituciones, galerías, etc. creciendo de forma considerable el préstamo de obras entre diferentes entes y con ello el número de movimientos por transporte.

Althöfer en su artículo '*Muerte en los viajes*', nos lanza una advertencia en cuanto al traslado de las obras, para denunciar las situaciones a las que las sometemos y su fragilidad ante estas condiciones y señala lo siguiente:

'¿Se debe vilipendiar a los organizadores de exposiciones, decir a los transportistas que las cajas climatizadas deberían ser todavía mejores, disuadir a los políticos de ejercer continuamente su política de provincias con obras de arte, prohibir a los historiadores del arte su vanidad y su ambición y aconsejarles no sucumbir a su poder de equilibrio y finalmente pedir a los restauradores que proporcionen por fin métodos más adecuados para una restauración de los objetos dañados por el viaje? ¿O mejor no? ¿Se debería pedir a los artistas pintar de forma más duradera?'.⁵⁸⁵

Como se puede observar, son muchas las preocupaciones de los conservadores – restauradores en cuando a los traslados, por lo que llevar una metodología eficaz y correcta de trabajo, aplicando un atento protocolo de actuación nos permitirá reducir al mínimo el impacto del traslado.

Para la conservación de la integridad de las obras durante el transporte, utilizaremos los embalajes más apropiados con respecto a lo que se vaya a transportar. Las cajas climatizadas son la solución más adecuada, ya que las fluctuaciones de temperatura las pueden dañar gravemente y además éstas las protegen igualmente de las oscilaciones mecánicas.

Generalmente para el aislamiento interno de las cajas, se está utilizando la

585 Althöfer, H., *op. cit.*, p. 131



125. Aplicación de la cinta protectora para cristal
Museo Arte Ruso. Málaga. 2016

espuma de poliestireno expandido,⁵⁸⁶ que posee una baja conductibilidad térmica y no emana sustancias que puedan dañar las obras, u otros materiales que posean propiedades similares. En cuanto a la temperatura más adecuada en el caso del transporte de obras de arte, J. A. Herráez nos da unos rangos⁵⁸⁷ a seguir de 50% HR y 20° C, donde los niveles de oscilación pueden ir entre +-5% HR y +-2°C. Algunos expertos nos indican⁵⁸⁸ que en el caso necesario de algunos transportes, la humedad relativa se puede regular mediante la utilización de materiales como el gel de sílice o u otras similares como el Art Sorb®, Perspex, Oroglas, Acrylite y Lucite.⁵⁸⁹

586 Sáez, J.A., *op. cit.*, p. 69

587 Herráez, J. A. (2002). 'El control de las condiciones ambientales en el transporte de obras de arte'. El Guernica y los problemas éticos y técnicos de la manipulación de obras de arte. (Comp) (pp. 101-117). Santander: Fundación Marcelino Botín. p. 102.

588 Sáez, J.A., *op. cit.*, p. 65

589 Daffner. L.A. y Herrera, R., *op. cit.*, p. 237



126. Personal especializado en el movimiento y transporte de obras
Museo Arte Ruso. Málaga. 2016

Cabe la posibilidad, en el caso de algunas obras, de estandarizar las medidas en cuanto al enmarcado, lo cual nos facilitará la colocación de estas en el interior de las cajas de climatización.

También se propone, sobre todo en el caso de que se haya optado por el enmarcado con cristal, la colocación de cintas adhesivas sobre éste para su transporte. La cinta protectora⁵⁹⁰ (Fot. 125) para cristal nos puede evitar en el caso de rotura de la superficie que ésta dañe la obra, ya que se queda unida gracias al poder adhesivo de la cinta, siendo muy fácil de eliminar y no dejando residuos.

Los expertos nos aconsejan, en el caso de grandes formatos, la utilización del metacrilato o polimetacrilato,⁵⁹¹ ya que son más flexibles y resisten mejor ante un potencial rompimiento, los problemas que presentan como hemos hablado en capítulos anteriores, es su sensibilidad frente al rayado y la atracción electrostática, en algunos casos se está procediendo también a la coloca-

⁵⁹⁰ Sáez, J.A., *op. cit.*, p. 66

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 66

ción de este material en la parte trasera, asegurándonos así su estabilidad.

Si a una correcta temperatura, le añadimos a las cajas que transportan las obras elementos que mejoren su anclaje como fijadores, tornillos antirrobo, asas o separadores para evitar golpes, etc., éstas serán mucho más eficaces, ya que las protegeremos en mayor medida de las vibraciones debidas al transporte que pueden provocar daños como roturas, deformaciones, desprendimientos, desplazamientos, etc. Se aconseja de igual forma que, ante transportes de piezas que no siguen medidas similares o estándar, se utilice una única caja para cada uno.

Las cajas, normalmente durante el transporte, van acompañadas de un correo o un restaurador. Él será el encargado de aportar informes del estado de la obra tanto a la entrega o como a la recogida de ésta, controlando en todo momento el estado de la obra y las condiciones medioambientales y lumínicas del espacio acogedor.

Las contrariedades pueden llegar no solo por un embalaje erróneo, sino por los riesgos a los que las sometemos a causa de los cambios de temperaturas durante el transporte. Un ejemplo de ello nos lo da K. Laudembacher, Jefe del Departamento de Conservación-Restauración de la Neue Pinakothek, el cual nos aconseja esperar 24 horas⁵⁹² antes de abrir los embalajes para que las obras se puedan aclimatar a la nueva temperatura y humedad.

También aconsejan antes de crear un recorrido de transporte, controlar cual será la mejor forma para trasladar la obra, con medios de transporte como el camión, el avión o el barco, ya que en ellos existen diferentes grados de riesgo. En el caso del transporte vía terrestre, H. Althöfer nos explica: *‘Con un revestimiento óptimo de un aislamiento contra vibraciones éstas se pueden reducir a un 4% del total original, es decir, el 96% no se transmiten al objeto de exposición’*.⁵⁹³

Recordemos que, en muchos casos, los deterioros que se produzcan en el transporte son irreparables, por lo que la preparación técnica del personal que trabaja en las instituciones, así como en empresas especializadas en este tipo de transporte, permitirá un mejor seguimiento y control para el traslado.

592 Laudembacher, K., *op. cit.*, p. 256

593 Herráez, J. A. (2002). ‘El control de las condiciones ambientales en el transporte de obras de arte’. *El Guernica y los problemas éticos y técnicos de la manipulación de obras de arte*. (Comp) (pp. 101-117). Santander: Fundación Marcelino Botín. p. 138

5.6 CONSERVACIÓN PREVENTIVA

'La conservación preventiva como herramienta de trabajo'

*'La conservación preventiva, disciplina que se define como una metodología de trabajo encaminada a eliminar las patologías ocasionadas por los distintos agentes de deterioro (físicos, químicos, biológicos), queda ligada a la conservación del arte actual de una manera definitiva, pues factores como la gran producción de obra, el transporte continuado de las mismas (dado el gran volumen de exposiciones que se realizan), y la necesidad de almacenaje, hacen necesario tener estudiados de antemano los pasos a seguir'.*⁵⁹⁴

Son muchos los artistas que afirman que utilizan los materiales sin pensar en su perdurabilidad, se mueven por la curiosidad que éstos les plantean y las ganas de experimentar con nuevos materiales o con las sensaciones que éstos les transmiten, en algunos casos con gran despreocupación⁵⁹⁵ hacia posibles problemas que se desarrollarán en un futuro y que muchas veces, desafortunadamente, aparecen de forma precoz.

En el caso de encontrarnos ante una posible intervención, deberemos responder a los criterios básicos de la conservación, aunque nos podemos hallar ante situaciones donde no siempre se respetan las bases del arte convencional en cuanto a la reversibilidad, inocuidad y discernibilidad de los tratamientos realizados. La teoría acerca la reversibilidad de los materiales aplicados en cuanto a la conservación y restauración de materiales, según Fernández Arenas nos dice lo siguiente:

*'Cualquier material añadido debe tener una cualidad que pueda quitarse en un momento dado. Hay materiales, especialmente recientes, cuyo envejecimiento desconocemos y pueden ser funestos con el tiempo si hay que retirarlos por se incompatibles con los propios de la obra restaurada (Fernández Arenas, 1996)'.*⁵⁹⁶

Después de la lectura y estudio de diversos artículos sobre casos de conservación y restauración, nos damos cuenta que, gracias a una correcta aplicación de un plan de conservación preventiva, en algunos casos se han evitado situaciones de intervenciones drásticas, mejorando así la calidad de vida de la

594 Llamas, R. (2006). 'Investigar para enseñar, o cómo profundizar en el conocimiento de la disciplina de la conservación del arte no convencional.' *16th International meeting on heritage conservation preprints of the papers to the Valencia congres.* (Comp) (pp. 821-833). Valencia: Universidad Politécnica Valencia. p. 830

595 Moreira, J. C., *op. cit.*, p. 169

596 Rotaèche, M., *op. cit.*, p.149

obra. Como bien explica Rosario Llamas:

'La conservación preventiva se encarga de estudiar y realizar aquellas acciones indirectas sobre los bienes culturales y su entorno, encaminadas a disminuir el deterioro que presentan, o a prevenir la aparición de nuevos daños'.⁵⁹⁷

Muchas veces los daños más importantes y comunes que sufren las obras son debidos a una mala manipulación de las mismas, desde su exhibición a un posible traslado, por ello, es imprescindible la presencia del conservador - restaurador cuando esto se realice, ya sea durante el transporte, el enmarcado o la presentación,⁵⁹⁸ nos recomiendan también que el personal implicado tenga una formación específica en el traslado de obras.

Una de las herramientas de trabajo es la de las revisiones periódicas, no solo de las salas de exposición, sino también de los depósitos y de los archivos, examinando comportamientos o cambios debidos a agentes contaminantes, temperatura, humedad, luz artificial, etc. Llevando así un correcto control sobre las piezas que permanecen en exposición o almacenadas.

Es habitual que el conservador - restaurador deba efectuar una serie de acciones para aplicar una correcta metodología de trabajo, como podría ser la siguiente:

En primer lugar, realizaremos un estudio de las obras que poseemos en nuestro espacio. Es esencial realizar una diferenciación y distinción entre las diversas categorías generales, que a su vez serán divididas en otras, que tendrán que ver con parámetros más concretos. Este sencillo ejercicio nos facilitará su conservación ya que cada una requiere de unos cuidados específicos, tanto de conservación como de espacio.

Partiendo de esta distinción, realizaremos un informe técnico donde vendrán registrados los procesos y materiales que ha utilizado el artista para su realización. En este informe se adjuntará la ficha técnica del estado de conservación, los materiales, las intervenciones, las restauraciones y las exposiciones donde ha estado, tanto dentro como fuera de su ubicación habitual, así como una entrevista con el artista, si fuese posible. Este informe técnico vendrá actualizado⁵⁹⁹ cada vez que se realicen revisiones, restauraciones, entrada y salida de la obra en caso de préstamo.

597 Llamas, R. *Conservar*, op. cit., p.153

598 Martínez, M., Sabater, I. y Álvarez, I. op. cit., p. 224

599 Sáez, J.A., op. cit., p. 59

Una vez finalizado este proceso de catalogación e identificación, realizaremos una subdivisión según el estado de conservación en el que se encuentran, los riesgos de deterioro o también de contaminación, en cuyo caso las aislaremos ya que la contaminación puede acabar derivando a otros objetos. De este estudio señalaremos las prioridades para una posible intervención, intentando crear un plan de actuación.

Con ello, poco a poco crearemos un banco de datos donde parte de esta información podría ser visualizada y quizás ayudar en otros casos similares, esta práctica ha experimentado un aumento en los últimos años.⁶⁰⁰ También es interesante proceder a una digitalización de las obras para mantener el 'Save our memory'.

En el caso de algunos soportes, pero sobre todo si no poseemos el negativo o si se trata de un único positivo, procederemos a realizar un duplicado digital de la obra mediante el escáner, ayudando así a conservar en las condiciones más adecuadas los originales.⁶⁰¹ Este paso es importante sobre todo en el caso de que el trabajo pueda correr peligro. Si se encuentra muy delicado para el escaneado, realizaremos una copia mediante la cámara fotográfica.

Para la adquisición de imágenes a través de escáner nos recomiendan los siguientes parámetros:⁶⁰²

	METODO	ESCALA DE BITS	FORMATO	TAMAÑO
Negativo B/N	Escala de grises	16 bits	TIFF	100%
Negativo color	RGB	24 bits	TIFF	100%
Daguerrotipo	Escala de grises	16 bits	TIFF	100%
Diapositiva	RGB	24 bits	TIFF	100%
Imagen B/N	Escala de grises	16 bits	TIFF	100%
Imagen color	RGB	24 bits	TIFF	100%
Imagen del s. XIX	RGB	24 bits	TIFF	100%
Imagen virada	RGB	24 bits	TIFF	100%

600 Pereira, J.M. (2013). 'Digitalización y documentación del patrimonio: de la divulgación a la preservación. Una aproximación al control de calidad en la gestión del color'. 14ª Jornada. (Comp.) (pp. 55 – 64). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS. p. 56

601 Rodríguez, G., *op. cit.*, p. 70

602 Gruppo di lavoro fotografia, *Memoriav. ,op. cit.*, p. 25

El resultado de este escaneado puede darnos grandes ventajas, no solo por el hecho de que tengamos el acceso a la información, sin tener que manipular directamente e innecesariamente la imagen,⁶⁰³ sino porque con él podemos realizar copias de las imágenes que podremos utilizar para cederlas a otras exposiciones, sobre todo cuando se encuentran en una situación delicada.

El control de las condiciones ambientales que damos a los trabajos determinará enormemente la conservación de los objetos, así como su inspección periódica y control con respecto a la imagen digitalizada. Como se ha comentado con anterioridad, deberemos llevar un control exhaustivo de los diferentes parámetros que afectan directamente a la conservación como son la humedad relativa, la temperatura, la iluminación y la calidad del aire, con controles y monitorización continua.

En cuanto a la temperatura, cabe señalar que en todas las situaciones las temperaturas más bajas nos dan mayores posibilidades de longevidad de las obras. Por ello, ante espacios que albergan obras de diversos tipos, lo mejor sería encontrar un equilibrio. La temperatura óptima para su conservación estaría ente los 0 - 13°C, en el caso de los trabajos más delicados de fotografía.

En cuanto a la humedad relativa⁶⁰⁴ de los depósitos, deberá permanecer entre un 30 - 50%⁶⁰⁵ y, al igual que sucede con la temperatura, no deberemos exponer las obras a cambios bruscos de fluctuaciones de HR en el ambiente. Los aparatos que sirven para el control de la humedad relativa, tienen oscilaciones que pueden ir de un 2% a un 3% más o menos.

Una humedad relativa alta nos puede llevar a la proliferación de hongos y que éstos se propaguen con mayor velocidad en ambientes poco estables, también al inicio de un proceso de decaimiento de las obras, en cambio, una humedad relativa baja puede hacer que los materiales se hagan más frágiles,⁶⁰⁶ debido a la sequedad del ambiente.

En el caso de encontrarnos ante la presencia de hongos, si éstos se hallan pulverulentos, quiere decir que están muertos y podríamos limpiarlos utilizando pinceles suaves y un aspirador. La mejor opción para desactivarlos completamente será sometiéndolos a una humedad relativa baja.⁶⁰⁷ Un procedimiento

603 Pereira, J.M., *op. cit.*, p. 70

604 Vergara, J., *op. cit.*, p. 142

605 Martínez, M. y Descals, M., *op. cit.*, p. 369

606 Vergara, J., *op. cit.*, p. 162

607 Pavão, L., *op. cit.*, p. 172



127. Cotrol mediante luxómetro
Museo Arte Ruso. Málaga. 2016

a seguir para evitar la propagación es el aislamiento de las obras que puedan ser un foco de contagio para el resto en el interior del archivo, ya que podrían ser un polo de infección.

Un exceso de humedad puede provocar la debilitación y la oxidación de los materiales, mientras que una humedad baja produce el efecto contrario, ya que los espacios donde el ambiente es seco convierten los materiales en frágiles y fácilmente quebradizos.

La exposición prolongada de las imágenes a la luz puede provocar daños irreparables, provocando desvanecimientos, amarilleamiento, viraje, manchado, craqueladuras, etc., ya que se trata de materiales muy sensibles. Por ello, un control en las horas de exhibición de las imágenes será la medida más eficaz para no provocar el deterioro. Evitaremos iluminaciones con lámparas fluorescentes y tungsteno, así como la luz natural, si las ventanas no tienen filtros que reduzcan las radiaciones UV. La exposición de estas radiaciones ultravioletas, como se ha comentado anteriormente, no superarán los 50 Lux.⁶⁰⁸

Las esporas de los hongos se encuentran en todas partes y su limpieza es casi imposible. (...) Se evita su desarrollo, ya que generalmente, los hongos dejan de crecer cuando la humedad relativa del ambiente es inferior al 60%, dado que en esas condiciones no son capaces de absorber el alimento del papel.

608 Martínez, M. y Descals, M., op. cit., p. 369

La humedad relativa es uno de los factores ambientales que daña más seriamente a los materiales, provocando daños que pueden ser no solo químicos sino también mecánicos. Los parámetros variarán según el tipo de soporte que tengamos, por lo que lo más aconsejable es no superar el 50%,⁶⁰⁹ como medida estándar, y que no varíen en un 5% aproximadamente.

Se implantarán sistemas de climatización que consentirán el control de los parámetros idóneos, así como se instalarán dispositivos de seguridad anti-robo y antiincendios, preparando un plan de emergencia en caso de un desastre. Todos estos sistemas deberán seguir un control exhaustivo de mantenimiento, ya que podrían acabar dándonos problemas si no los revisamos periódicamente. Se realizarán también monitorizaciones continuas de control de posibles ataques biológicos.

La conservación preventiva entiende también la eliminación periódica de las partículas de polvo que se puedan depositar y la limpieza de cristales o de superficies que así lo necesiten, no sólo de los espacios expositivos, sino también de los depósitos, ya que el polvo puede provocar la proliferación de microorganismos o junto a otros elementos, reacciones químicas indeseadas.

En el caso de un posible traslado de la obra, realizaremos un estudio para su transporte, con el diseño del embalaje, el tipo de transporte y el trayecto a realizar (en el caso de obras muy delicadas), el estudio de la iluminación en el espacio donde se va a exponer, las condiciones climáticas y de seguridad de dicho espacio y la persona que se hará cargo de acompañar a la obra durante el trayecto.

Si la muestra se realiza dentro de nuestros centros, se estudiará y diseñará la forma en la cual será expuesta, los sistemas de anclaje, de protección, las vitrinas, etc., e igualmente que en el caso anterior, tendremos en cuenta las diferentes condiciones ambientales.

Si debemos realizar una exposición y nos encontramos en la tesitura de tener que pintar las salas donde se ubicará ésta, se intentará finalizar el pintado al menos una semana antes del momento que entren las obras en las salas, ya que como hemos mencionado anteriormente, los compuestos que pueden emanar las pinturas pueden perjudicar a las obras.

⁶⁰⁹ Sáez, J.C., *op. cit.*, p. 61

Cuando la obra sale de su ubicación habitual se revisará tanto a la salida como a la llegada al espacio que la hospeda, y se volverá a examinar cuando se recoja y cuando llegue al centro. Realizando estos informes de conservación, acompañados de material fotográfico, conseguiremos tener un control exhaustivo ante los posibles cambios que se hayan podido provocar a causa del estrés. Se valorará mucho la ubicación del espacio donde se cede la obra y las condiciones a las cuales la someteremos antes de proceder a una posible cesión.

Sería interesante poder tener la oportunidad de crear un catálogo de consulta on-line donde estuviera a disposición del usuario la información de las obras. En el caso del Fondo Alinari de Florencia, nos proponen obtener las imágenes a 128 x 128 ppp. y en lo que ellos han denominado formato preview a 256 x 256 ppp.⁶¹⁰, para una primera consulta de las imágenes.

La conservación preventiva no es solo una parte que se debe desarrollar y poner en práctica desde el departamento de restauración, sino que pasa a ser una metodología de trabajo que no solo implica a las personas que tienen un contacto directo con las obras, sino también a todo el personal que trabaja dentro de las instituciones, al que deberemos formar e instruir para que tenga una mayor efectividad.

5.7 ALGUNAS CUESTIONES QUE AFECTAN A LOS MUSEOS

‘La evolución de los museos. El museo actual’

Con las vanguardias del s. XX surge la necesidad de los artistas de salir del concepto clásico del museo, demandan desvincularse de los espacios y de su arquitectura,⁶¹¹ para poder crear una alianza entre la obra y el entorno donde se halla, rompiendo el estatismo precedente y trayendo consigo importantes cambios.

A pesar de la necesidad y la reivindicación del artista por romper los muros estáticos que dividían el arte clásico de las nuevas vanguardias surgidas, la

⁶¹⁰ VV. AA. (2010). *Fratelli Alinari: dalla fotografia all'immagine 1852-2002*. Firenze: Alinari Idea. p. 90

⁶¹¹ Martínez, A. (2000). *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del s. XX*. Vol. 2. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. p. 78

contrariedad es notoria, ya que es solo cuando sus obras aparecen dentro de las salas de los museos, cuando ven su trabajo consagrado y reconocido. M. Rotaèche hace una reflexión muy interesante acerca del valor que puede adquirir una obra novel, solo por el hecho de entrar en las salas de los museos.

'Actualmente existen gran cantidad de museos de arte contemporáneo que organizan exposiciones con obras de nueva producción, lo que significa que no ha habido tiempo para evaluar el valor de éstas, ya que pasan directamente del taller a la sala. Al ser expuestas directamente en un museo adquieren un estatus que no les corresponde, por lo que el mercado del arte recibe una obra con un valor especulativo que no es real. Aún hay más; el propio valor del museo se devalúa con esta operación, ya que está legitimando una obra que todavía no puede afirmar que es museable (hay que reconocer en este punto que el museo continúa siendo un mausoleo, un templo sagrado en el que sólo entran los excepcionales)'.⁶¹²

En otras áreas, bien sean galerías, museos, centros culturales, fundaciones, etc. ya no se exhiben las obras de la misma forma. El lugar donde antiguamente las obras solo se salvaguardaban, conservaban, restauraban y en el cual permanecían hieráticas, ahora pasa a ser un espacio dinámico, con un ir y venir de exposiciones. Se convierte en un lugar vivo, un centro de actividades para todas las edades y donde no se cesa de estudiar, investigar, pero sobre todo de aprender y, cómo no, donde se conserva y restaura.

'Recorro las salas abarrotadas, y como restauradora, no puedo dejar de pensar que esta cantidad de público es algo incontrolable, me parece un milagro que al final de la jornada no se hayan producido accidentes: los niños y jóvenes se acercan demasiado a las obras... la marea se ordena instintivamente, conocedora de los límites.

En algunos rincones me encuentro con grupos infantiles sentados en el suelo. Se trata de niños muy pequeños, de preescolar en ocasiones, que escuchan a su monitora y responden participativos y con naturalidad a sus cuestiones. Definitivamente el museo está vivo'.⁶¹³

Surgen, cada vez más, nuevas propuestas y tendencias expositivas. Quizás las más arriesgadas en este sentido, las encontramos en galerías y museos de arte contemporáneo, donde los artistas presentan propuestas más innovadoras.

⁶¹² Rotaèche, M., *op. cit.*, p. 274

⁶¹³ Llamas, R. (2011-2012). 'Las funciones del conservador/restaurador de arte contemporáneo. Una perspectiva desde el MoMA de Nueva York'. Nº 6 y 7 (pp.245- 250). Valencia: ARCHÉ. Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV. p. 245

A partir de los años '90 se observa un incremento de las exposiciones temporales como nuevo motor de atracción de visitantes, pasando a ser una de las principales actividades de economía de los museos y centros de arte.

Esta atracción del público hacia las exposiciones temporales es fruto de la posibilidad de visualización de obras a las que de otra forma sería complicado acceder y que encontramos reunidas en un mismo lugar, como bocetos, dibujos preparatorios o un conjunto de obras de un mismo autor.

Todas estas muestras son producto de un importante esfuerzo económico realizado por parte de los entes organizadores, así como del personal que trabaja en ellos y que hacen posible que éstas funcionen. Aparece un diálogo donde conviven las colecciones permanentes del ente organizador junto con las exposiciones temporales, situación que se da en mayor medida en el caso de los museos y centros de arte contemporáneo.

Los espacios se transforman y redimensionan para las exposiciones, las paredes se pintan para crear la atmósfera justa, cambiando así el valor señalético⁶¹⁴ de un recorrido, dentro de la misma exposición, donde muchas veces el color crea las divisiones. De igual forma, las obras adquieren una lectura diversa ya que puedes caminar a su alrededor, ser partícipe de ellas y la iluminación se convierte en una parte transcendental porque crea la atmósfera perfecta para su lectura e interpretación.

En algunos casos los artistas experimentan y crean una obra para un espacio muy concreto, llegando a perderse la idiosincrasia de la misma si se desvincula y reubica en un lugar diferente para el cual fue creada, ya que no es solo ella, sino que es parte de un todo, de un espacio, de la percepción de éste y del diálogo que se crea entre ella y el espectador.

Estas situaciones de simbiosis entre el espectador, la obra y el espacio se dan en mayor medida en el caso de instalaciones, performance o fotoproyecciones, donde el poder llegar a transmitir el mensaje es el resultado final para completar el significado de éstas.

Museo virtual y digital. ¿Por qué no? Es cierto que es mucho más interesante el placer que se obtiene al observar una imagen o un objeto original en vivo a ver una reproducción o una copia; pero también es cierto que es mucho más versátil y nos da mayor juego y posibilidades a la hora del acceso a las obras,

⁶¹⁴ Pirani, F. (2011). *Che cos'è una mostra d'arte*. Roma: Carocci. Collana: Le bussole. p. 56

los originales no están expuestos a un estrés expositivo y nos dan mayores posibilidades de interactuar con el espectador.

La natural desaparición de algunas obras de arte posiblemente hará necesario que, en un futuro no tan lejano, sean los materiales resultantes de los registros, como puedan ser los bocetos, las fotografías o cualquier otro elemento de este tipo, aquello que será expuesto. Uno de los canales ideales para la exhibición de estos trabajos que ya no están, sería a través de un museo virtual y digital.

Una de las ventajas que nos aportaría un museo de este tipo es el que nos pueda dar una mayor y quizás mejor utilización de los recursos tecnológicos y técnicos que disponemos en este momento, aumentando la posibilidad de accesibilidad y difusión a través de las redes. Esta tipología de museos virtuales se presta a ser utilizada principalmente en el caso de obras que han sido realizadas con medios digitales.

El problema al que nos enfrentamos en estos momentos afecta a los museos ya que los museos deben todavía adaptarse a esta nueva forma de concebir el arte. Se trata de un espacio que, muy a menudo, debido a un problema de un bajo presupuesto, no puede aprovechar la gran cantidad de posibilidades que le está ofreciendo la tecnología, las redes, etc.



128. Palazzo Mariano Fortuny
Sede archivo bibliografio 'La Góndola'



129. Casa dei 'Tre Oci'
Sede archivo fotográfico 'La Góndola'

5.8 ANALISIS CRÍTICO DE PROCESOS DE INTERVENCIÓN

Durante el periodo de estudio de la tesis se desarrollaron diferentes estancias de investigación que ayudaron y enriquecieron nuestro aprendizaje, tanto por el contenido que custodian, como por las funciones que se desempeñan dentro de estos centros. Se eligió por una parte el Archivo Histórico Fotográfico 'La Gondola' de Venecia que alberga únicamente material fotográfico en soporte celulósico y vidrio, la Fundación Pablo Ruíz Picasso de Málaga que posee, no solo obra gráfica de Pablo Ruíz Picasso, sino también un importante fondo de diferentes artistas españoles y extranjeros, y el Centro Pompidou de Málaga donde encontramos las exposiciones con los artistas que han contribuido a crear la historia del arte contemporáneo hasta los artistas más noveles.

Archivo histórico fotográfico 'La Gondola'

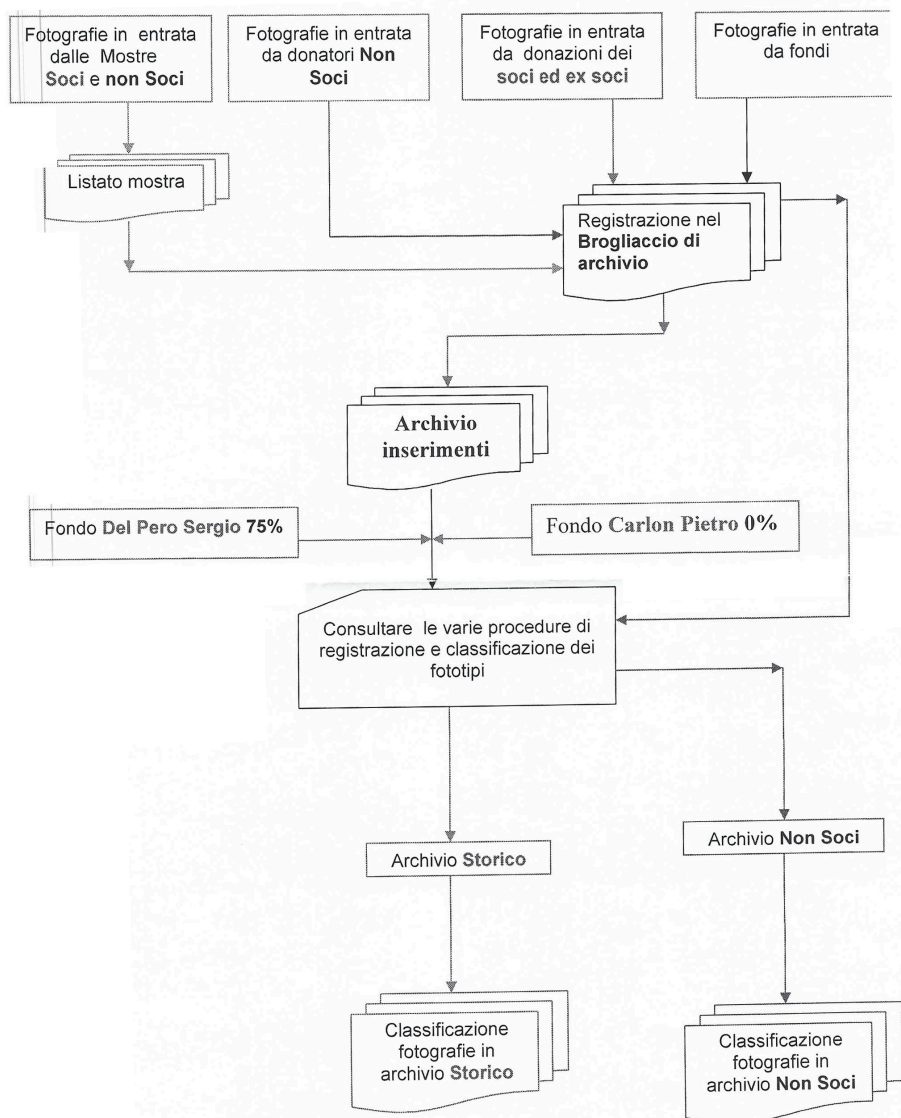
Venecia

La primera estancia de investigación que se realizó fue en el archivo histórico fotográfico 'La Gondola', de Venecia. En concreto, este archivo se encuentra dividido en dos espacios y ubicaciones diferentes, por una parte la dedicada a biografías y bibliografía fotográfica, como revistas, libros, catálogos, folletos de exposiciones, etc. la cual la acoge el '*Palazzo Mariano Fortuny*' (Fot. 128); por otra parte, la dedicada al archivo de imágenes fotográficas, que se encuentra dentro de la '*Casa dei Tre Oci*' (Fot. 129), donde se conservan, negativos, diapositivas, fotografías a color, fotografías en blanco y negro, positivos sobre cristal, etc.

En su interior se custodian y salvaguardan importantes fondos fotográficos como son los de Franco Carlón, Sergio del Pero, Paolo Monti, Giorgio Semenzato, Aldo Brandolisio o Sergio Moro, entre otros; así como imágenes de reconocidos fotógrafos como: Gianni Berengo Gardin, Capuis, Franco Fontana, Ferruccio Ferroni, Joe Oppedisano, etc.

Como pudimos apreciar durante el periodo de aprendizaje, dentro del archivo se realiza un gran trabajo de clasificación, catalogación, conservación y

ARCHIVIAZIONE GENERALE



Archivio Storico CF. La Gondola
c/o casa dei Tre Oci
Giudecca-Zitelle VE

ENTRATE ARCHIVIO 2104

2014

1	2	3	4	5	6	7	8	9
PRG	AUTORE	DATA	Nº	BN/CP	FORMATO	STATO	FIRMA	Nº REG.
1	A BRANDOLISIO	02/01/14	1	CP	20x30	S	AS	1
2	C. CHIAPPONI	09/01/14	2	ep	30x45	S	AS	3
3	JOE OPPEDISANO	06/02/14	1	BN	15x40	NS	AS	4
4	CARLUSSO SERGIO	10/2/14	1	CP	8x10 HENT	NS	AS	5
5	BERTON NAZARENO	10/2/14	2	CP	20x30	NS	PILAR.	7
▲ 6	PAOLO MONTI	17/2/14	13	BN	13x18	S	Much. Sid.	20
7	SAPUTO DAAP	24-2-14	4	BN/CP	30x45	4	G.O.	24
▲ 8	MARK EDWARD SMITH	27-2-14	14	BN/CP	30x45	NS	Much. Sid.	38
9	GIORGIO NICOLINI	10/3/14	1	CP	30x45	S	PILAR.	39
10	BRANDOLISIO ALDO	27/3/14	3	CP	30x45 15x20	S	PILAR.	42

131. A. Brandolisio. Brogliaccio d'archivio (riferimento posizione 1-9)
 Archivo Storico C. F. 'La Gondola'

salvaguarda de este gran y magnífico fondo fotográfico, que procede en gran parte de donaciones privadas.

El periodo práctico se dividió en diversas etapas (Fot. 130). La primera fase de la estancia de la investigación fue una primera toma de contacto en la que nos dieron unas pautas generales sobre el funcionamiento del archivo y de las diversas gestiones, programas, tareas que se realizan y los materiales que se utilizan.

En la segunda fase de la estancia, se pasa al aprendizaje del archivo primario, que se desarrolla de la siguiente forma: así como van llegando fotografías al archivo, se van insertando en un registro manuscrito (Fot.131), en el que son clasificadas por datos técnicos del artista, fecha de entrada en el registro, número de fotografías donadas, tipo de imágenes: blanco/negro o color print, formato, procedencia: socios /no socios, número progresivo de donación y firma de la persona que lo ha registrado.

El personal del archivo realiza un examen objetivo del estado en el que llega la fotografía, tanto del anverso, como del reverso de la imagen. Las fotografías pasan a conservarse dentro del material dedicado especialmente a la

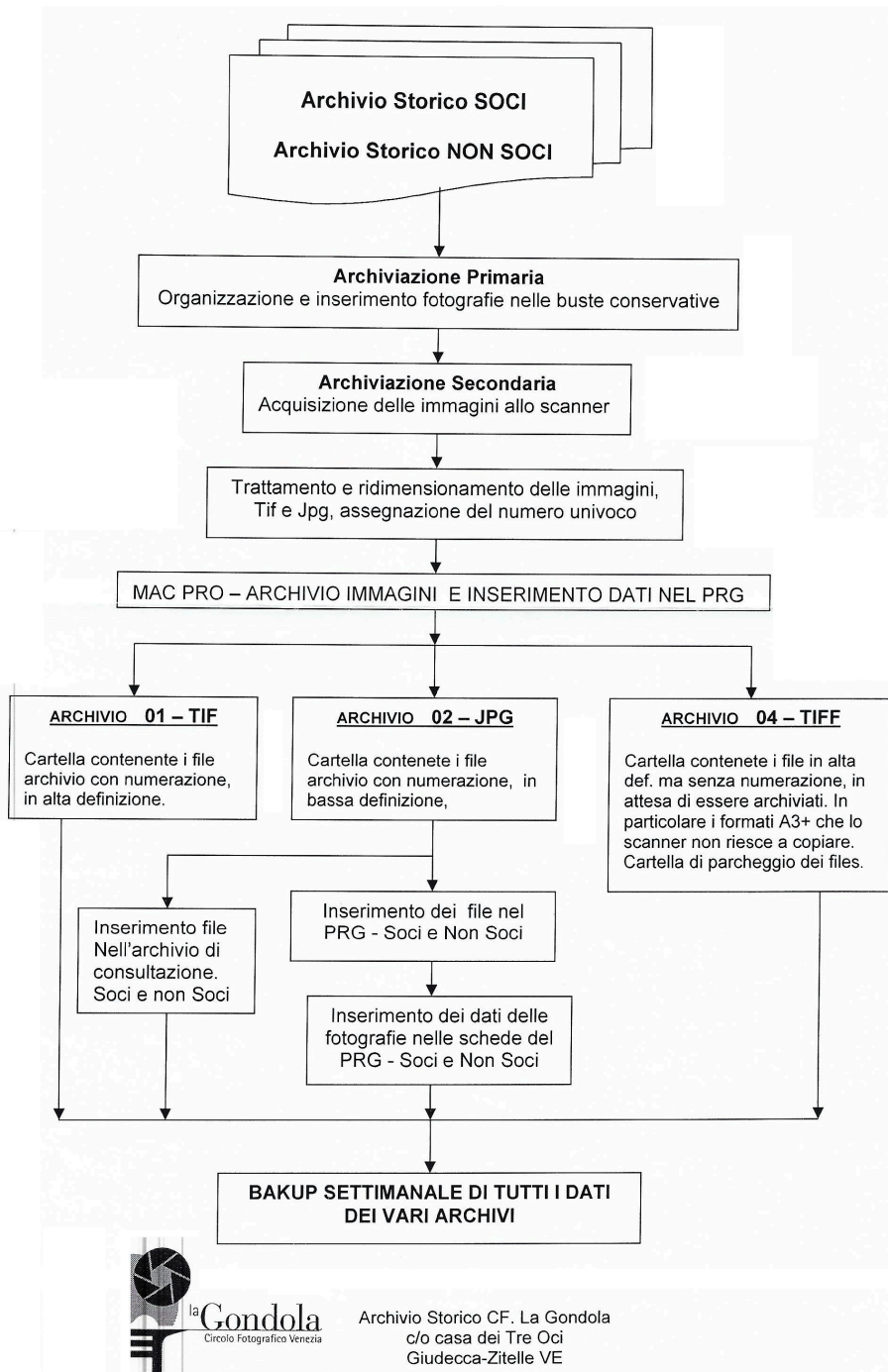
conservación de soportes fotográficos, el cual cumple y respeta las normas de envejecimiento LDK24-85, DIN 6738 y DIN ISO 9706.

Los sobres que conservan las fotografías poseen un PH neutro, sin reserva alcalina y un porcentaje de alfa-celulosa no inferior al 87%. La apertura de los sobres para el control de las imágenes es a forma de ele, cuya apertura se da por el lado estrecho con una solapa sobre el cierre superior de 1 cm, lo cual facilitará en caso necesario de una rápida visualización, la mínima manipulación del original, haciendo especial hincapié en la utilización de guantes de algodón, que se usarán siempre que realicemos cualquier manipulación de soportes fotográficos, ya que en el caso de algunas imágenes fotográficas, los guantes de látex pueden dejar marcas.

Es importante señalar, que para un correcto archivo, las imágenes se guardarán de forma individual por sobre, de esta forma se evitarán interacciones químicas, daños mecánicos causados por la fricción o posibles confusiones, ya que cada sobre está individualizado, permitiendo un mejor archivo y almacenaje. A su vez, los sobres se conservarán dentro de cajas de conservación, en el caso del archivo La Gondola, utilizan cajas de tapa con bisagra. El número de imágenes por caja será limitado, ya que si excedemos en el número, la presión puede provocar deformaciones y futuros problemas.

El archivo La Gondola, ha decidido para el archivo de soportes como negativos o diapositivas. la utilización de sobres de papel pergamino con agujeros para carpetas de conservación con anillas, ya que les facilita la observación de las imágenes de negativos y diapositivas, sin manipulación, estos materiales, al igual que el resto, han pasado las pruebas PAT (Prueba de Actividad Fotografía) la cual está de acuerdo con ANSI IT 9.16. En el caso de los negativos y diapositivas también se archivarán dentro de cajas de conservación con anillas, y al igual que sucede con las cajas para sobres, estas tendrán un número máximo en su interior.

La tercera fase de este procedimiento, se dedica al reverso de cada fotografía, dónde se escriben a lápiz, los siguientes datos: apellidos y nombre del fotógrafo, el título de la fotografía y fecha de realización (si tenemos a disposición la información), si la imagen ha sido escaneada y el número unívoco dado a su ingreso en el archivo y que será el referente de la fotografía dentro de éste. En el sobre de las fotografías, el cual se guarda de



forma individual, aparece el apellido, el nombre y el número unívoco que se corresponde con la fotografía.

En una cuarta fase, y sólo después de haber dado unas condiciones archivo y conservación adecuada a las imágenes, se pasará al archivo secundario (Fot.132), donde las fotografías se escanean y guardan en formato Tiff a 300 ppp., siempre a tamaño real y en formato jpg, donde se les asignará el mismo número unívoco que se utilizará para insertarlas en el programa de consulta.

Una vez que tenemos todos los elementos que se necesitan para realizar la catalogación, se pasa a insertar la imagen y los datos técnicos relativos a su estado, procedencia y documentación varia sobre ella, en un programa informático para su consulta por cualquier persona que necesite 'acercarse' a las fotografías que se conservan en el archivo.

Muchas veces el reverso de la fotografía es la parte que más información nos puede aportar sin tener un contacto directo con la imagen. En este programa se insertan algunos conceptos e información como:

- Técnica de impresión: blanco/negro, color, solarización, infrarrojo, daguerrotipo, etc.
- Soporte: carta barritada, carta politenada, cibachrome, diapositiva, etc.
- Estado en el que se encuentra de forma general: pésima, optima, buena, mediocre.
- Datos de la procedencia de la fotografía: firma del autor, sello, etiquetas, etc.
- Estado de conservación de la fotografías, donde se especifican los posibles daños que se han producido de forma más detallada.

Anverso de la imagen donde podemos encontrar: arañazos en la película o arañazos en el negativo que luego se ven reflejados en la imagen, dobles en los ángulos o a lo largo de la imagen, lagunas en la superficie, migraciones de cuños o adhesivos o escrituras no a norma en la superficie, manchas sobre la gelatina, amarilleamientos y manchas derivadas de un mal lavado durante el revelado y fijado, viraje de color de la imagen debido a tintas inestables sobre todo del magenta y cyan, pequeños

cortes, polvo en la superficie, retoques realizados por el autor, manchas debido a huellas dactilares, etc.

Reverso de la imagen donde podemos encontrar: adhesivos, o restos de estos, cuños y sellos, faltantes del soporte al eliminar un adhesivo, etiquetas, escritura con materiales que no son a norma y que pueden dañar la imagen, adhesión de otros soportes o presencia de scotch, et.

- Procedencia: donación, fondo, entrada a través exposiciones, etc.

En este periodo de estudio, durante la estancia de investigación, se han asimilado y profundizado en algunos de los procedimientos realizados para la conservación de las fotografías en archivo, como el archivo, clasificación, diferenciación de técnicas, individualización de patologías, etc. los cuales nos han ayudado a comprender desde los procesos, a los defectos causados por el tiempo, autores, metodologías de trabajo, inserción de información, etc. un sinfín de elementos necesarios para comprender el correcto funcionamiento y conservación de un archivo.



133 - 134. Fundación Pablo Ruíz Picasso 'Casa Natal'
Málaga



Por otra parte, la estancia de investigación en la Fundación Pablo Ruiz Picasso (Fot. 133-134) y en el Centro Pompidou de Málaga (Fot.135) han sido esenciales y concluyentes para el entendimiento de los distintos procedimientos que se utilizan en los museos y fundaciones, no solo de la conservación del arte contemporáneo, sino también del funcionamiento y de las diversas tareas que se desarrollan dentro de dos entes tan importantes.

En estas prestigiosas estructuras se ha colaborado activamente con el equipo de trabajo, siendo tutelada y coordinada por la Restauradora de la Fundación y del Centro Elisa Quiles, en las diversas tareas que tienen que ver con la conservación y restauración de bienes culturales y en donde han sido realizadas las siguientes tareas:

Desde el departamento de conservación - restauración se procedió al registro de las obras de arte, dónde se realizó la tarea de actualización de algunos datos del inventario, así como a la creación de nuevos informes, con la inclusión del registro artístico, las donaciones, los fondos de la colección y el préstamo de las obras de arte.

En cuanto a la catalogación e inventario, desde el departamento de conservación se ha procedido a la atenta clasificación de la documentación relativa a la conservación de los fondos de la Fundación, es decir, todo lo que corresponde a fichas, informes internos, catálogo, inventario, etc., y que están en relación con el departamento de conservación.

Con respecto a la colección que posee la Fundación, sobre la obra gráfica de Picasso, durante la estancia de investigación se han realizado algunas labores de conservación de su obra gráfica, que comprenden, el enmarcado de obras para exposiciones, montajes de conservación, dónde se ha utilizado un doble metacrilato, parte frontal y trasera para evitar posibles roturas de que puedan derivar en un daño de la superficie gráfica, labores de restauración (mínima intervención) o la eliminación de elementos del montaje, como son las charnelas realizadas con papel artesanal y su posterior fijación.

Durante este periodo también se ha colaborado en las tareas de montaje y desmontaje expositivo de las diferentes exposiciones temporales que se han

realizado tanto en la Fundación como en el Centro, como es el caso de:

Montaje y desmontaje de la muestra fotográfica '*Son modernas, son fotógrafas*', realizada en Centro Pompidou de Málaga, con un total de 70 obras, durante el mes de enero del 2016. Con las fotografías de: Benice Abbott, Laure Albin Guillot, Rogi André, Ina Bandi, Denise Bellon, Ilse Bing, Marianne Breslauer, Yvonne Chevalier, Marcelle D'Heilly, Nora Dumas, Florence Henri, Germaine Krull, Ergy Landay, Dora Maar.

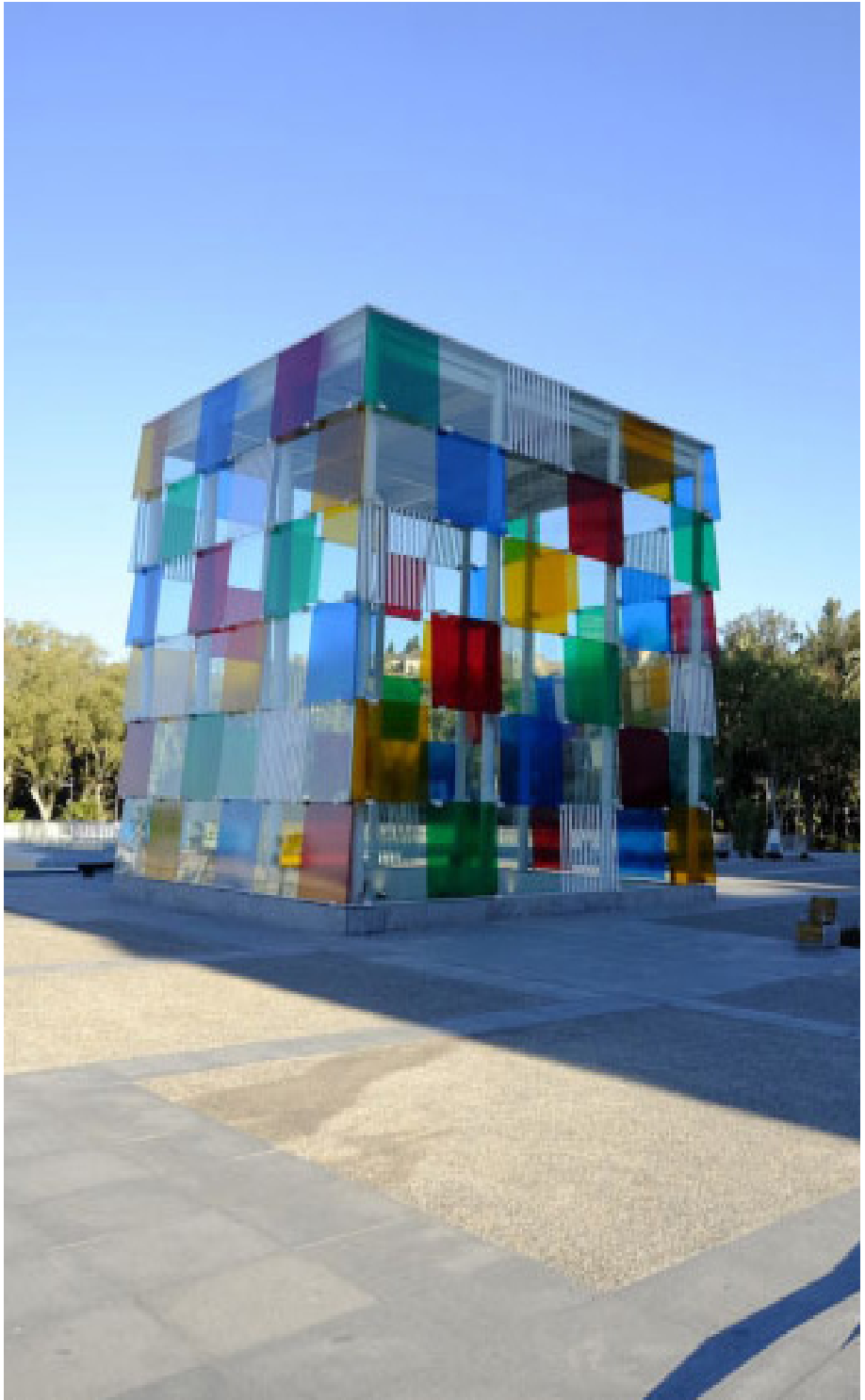
Asimismo se ha ayudado en el montaje expositivo de '*Cine Dadá*' también en el Centro Pompidou, en el que se podían ver obras de Hans Richter, Man Ray, René Clair, Francis Picabia, Germaine Dulac o Luis Buñuel, en el mes de marzo del 2016.

Asistencia en el montaje expositivo de '*Arte Español*', en la colección de la Fundación Picasso, con trabajos de los artistas Joan Ponç, Francisco Peinado, Carlos Pazos, Manuel Quejido, Antoni Miralda, Equipo Realidad, Tàpies, Joan Miró, Enrique Brinkmann, Palazuelo, Eusebio Sempere y Cabra de Luna, Amadeo Gabino, Manuel Millares, Chillida, Rueda o Rafols Casamada, en los meses de febrero a junio del 2016.

Se ha colaborado en el desmontaje de las obras de la exposición permanente de Gerard Gasiorowski '*Les regressions*', Orlan '*Le Baiser de l'artiste*', Picasso '*Tête de femme*' del Centro Pompidou, de Málaga.

Para la protección de las obras durante el transporte, se emplean cajas de madera, para las cuales utilizan materiales que han pasado la normativa NIMF15 para el control de las plagas. Estas cajas de madera están realizadas con materiales termoaislantes, así como están preparadas para absorber vibraciones e impactos en caso de transporte o durante traslado. Las cajas para el transporte poseen todas las normas de seguridad que vienen requeridas desde la comunidad europea. Se ha empleado la espuma de poliéster y el plastazote LD45 como separadores, ya que permiten absorber los golpes y vibraciones, evitando así posibles roturas que se pudiesen producir entre los cristales de protección o elementos constitutivos en piezas tridimensionales o marcos. Las cajas van una vez cerradas y selladas con bridas de protección.

Otra de las tareas que se ha llevado a cabo dentro de estos centros, es la de los controles termohigrométricos semanales de las salas de exposición, y de las salas de reserva de los tres centros que gestiona la Agencia, así como el



135. Centro Pompidou
Málaga

control de la iluminación en los montajes expositivos anteriormente mencionados.

Se ayudó en el registro de entrada - salida temporal de obras de arte durante el periodo de montaje y desmontaje de las exposiciones del Centro Pompidou, Fundación Picasso y Museo de arte Ruso; en la cual se han realizado distintos informes de conservación, como es el caso del Formulario de préstamo (Fot. 136) y *Condition Report* (Fot. 137), éste viene utilizado tanto para los fondos que posee el centro como para las obras externas que llegan al museo.

En el *condition report* se especifican datos técnicos y específicos como: el título de la exposición donde irá la obra, lugar y fecha dónde se realizará la exposición, duración del préstamo, nombre de la institución que presta la obra, datos como autor, título y fecha de la obra, técnica o materiales que conforman el trabajo, medidas, número de inventario, procedencia, y datos más precisos sobre el estado de conservación, compañía con la que ha viajado o viajará la obra, nombre de la empresa aseguradora, fecha de llegada, fecha del montaje (desembalaje), fecha del desmontaje (desembalaje), etc.

En el *condition report*, se puntualizará las condiciones en las cuales viaja la obra, examinando detalladamente su estado de conservación, ya sea el de la obra cuando parte desde el centro, o en las condiciones en las cuales ha llegado, este procedimiento se realiza no solo de los fondos propios, sino también de aquellas obras que llegan en préstamo.

En éste también se enumerarán datos técnicos que tienen que ver con el embalaje, número de cajas, materiales utilizados para el embalaje, especificaciones sobre las condiciones climáticas idóneas para su conservación durante el transporte y exhibición, los cuales se deben respetar, desde la temperatura, la humedad o la iluminación.

Se ha llevado a cabo la elaboración de la documentación pertinente para facilitar la tramitación de gestiones con otras instituciones, así como la preparación del formulario de préstamo e información sobre las instalaciones del museo.

Durante el periodo de la estancia, se inauguró el laboratorio de conservación-restauración del Centro Pompidou, por lo que se colaboró en la recopilación de información para el aprovisionamiento del departamento de conservación y restauración de catálogos de productos y materiales de con-

FORMULARIO DE PRÉSTAMO LOAN FORM

EXPOSICIÓN EXHIBITION

TÍTULO DE LA EXPOSICIÓN
EXHIBITION'S TITLE

La pieza invitada

LUGAR Y FECHA DE LA EXPOSICIÓN
PLACE OF EXHIBITION AND DATES

DURACIÓN DEL PRÉSTAMO
DATES OF LOAN

PRESTADOR LENDER

NOMBRE
NAME

Fundación Picasso. Museo Casa Natal,
Ayuntamiento de Málaga

DIRECCIÓN
ADDRESS

Plaza de la Merced, 15. 29012. Málaga

TELÉFONO
TELEPHONE NUMBER
951 92 60 60

E-MAIL
E-MAIL ADDRESS
conserv.fundacionpicasso@malaga.eu
equiles@malaga.eu / Iqfernandez@malaga.eu

PRESTATARIO BORROWER

NOMBRE
NAME

DIRECCIÓN
ADDRESS

TELÉFONO
TELEPHONE NUMBER

E-MAIL
E-MAIL ADDRESS

INFORME DE CONSERVACIÓN

CONDITION REPORT

EXPOSICIÓN

EXHIBITION

TÍTULO DE LA EXPOSICIÓN

EXHIBITION'S TITLE

LUGAR Y FECHA DE LA EXPOSICIÓN

PLACE OF EXHIBITION AND DATES

DURACIÓN DEL PRÉSTAMO

DATES OF LOAN

INSTITUCIÓN PRESTADORA

LENDER

AUTOR DE LA OBRA

NAME OF THE ARTIST

TÍTULO DE LA OBRA

TITLE OF WORK

FECHA DE LA OBRA

DATE OF WORK

TÉCNICA/ MATERIAL

TECHNIQUE / MATERIAL

MEDIDAS EN CM

MEASUREMENTS IN CM

NÚMERO DE INVENTARIO

LEDER'S INVENTORY NUMBER

PROCEDENCIA

COLLECTION

VALORACIÓN

INSURANCE VALUE

FOTOGRAFÍA

PHOTOGRAPHY

ESTADO DE CONSERVACIÓN

STATE OF CONSERVATION

COMPAÑÍA DE TRANSPORTE

TRANSPORT COMPANY

COMPAÑÍA ASEGURADORA

INSURANCE COMPANY

LLEGADA OBRA

ARRIVAL

FECHA MONTAJE (DESEMBALAJE)

DATES OF INSTALLATION

FECHA DESMONTAJE (EMBALAJE)

DATES OF DE-INSTALLATION

SALIDA OBRA

DEPARTURE

FPCN

Nº condition report :

servación, así como de materiales básicos para la conservación de la obras. En esta actividad se han realizado consultas junto con el departamento de conservación, de las diversas gestiones con proveedores, consultas sobre expertizaje y catalogación de Picasso o el asesoramiento técnico en la adquisición de aparatos de medición.

Una vez inaugurado el laboratorio del Centro Pompidou de Málaga se procedió a realizar algunas intervenciones y tratamientos de restauración, en varias obras, según las patologías que mostraban algunos de los trabajos, como son:

Christo *'El Museo Würth'*

Luís Molledo *'Cartel de la exposición provincial de arte del productor'*

Francisco Hernández *'Retrato de Rembrandt'*

Encarni Lozano *'Silla'*

Fernan Lèger *'Charlotte'*.

INSTITUCIÓN: Centro Pompidou

NATURALEZA: Escultura

TÍTULO: *'Charlotte'*.

FECHA: abril 2016

AUTOR: Fernand Lèger

TRATAMIENTO de INTERVENCIÓN REALIZADO:

La obra de Lèger es una obra articulada realizada en madera. El trabajo presentaba algunas partes descolgadas, ya que algunas de las cuñas, que utilizó el artista para fijar cada una de estas partes articuladas, se habían caído. Se ha abierto la obra y vuelto a posicionar cada una de las partes articuladas en su posición original, así como se han vuelto colocar en el reverso las cuñas originales para las sujeción.

INSTITUCIÓN: Fundación Pablo Ruíz Picasso

NATURALEZA: Híbrido fotográfico

TÍTULO: *'El Museo Würth'*

FECHA: mayo 2016

AUTOR: Christo

TRATAMIENTO de INTERVENCIÓN REALIZADO:

El soporte de la obra, en cartón, presentaba un abarquillamiento total de la superficie. El tratamiento utilizado para la eliminación de la deformación de la base, ha sido el de la aplicación de humedad y presión. Para eliminar el problema se ha empleado humedad de forma indirecta sobre un papel secante, que se ha colocado encima del remay y de la obra. Durante el tiempo que la pieza ha estado en la prensa, se ha ido cambiando periódicamente el papel secante.

INSTITUCIÓN: Fundación Pablo Ruíz Picasso

NATURALEZA: Híbrido artístico.

TÍTULO: '*Silla*'

FECHA: mayo 2016

AUTOR: Encarni Lozano

TRATAMIENTO de INTERVENCIÓN REALIZADO:

La obra presentaba diversos orificios en la madera, provocados por la presencia de insectos xilófagos, y repartidos por distintas partes de la escultura. Se ha procedido a la aplicación de un tratamiento anticarcinoma con Xylamon, realizado de forma individual en cada uno de los orificios, posteriormente se ha procedido al sellado de la obra, dejándola exenta de aire. Una vez finalizado este proceso se han cerrado cada uno de ellos con cera para madera.

INSTITUCIÓN: Fundación Pablo Ruíz Picasso

NATURALEZA: Obra gráfica

TÍTULO: *Diversos trabajos de la obra gráfica de Picasso.*

FECHA: marzo 2016

AUTOR: Pablo Ruíz Picasso

TRATAMIENTO de INTERVENCIÓN REALIZADO:

En el caso de algunas estampas de Pablo Ruíz Picasso, se presentó el problema descolgados del soporte al cual se encontraban sujetos al interno del marco. Cuando se abrió se pudo observar que se habían roto las charnelas que servían para sujetar la obra. En este caso se realizaron nuevas charnelas con papel japonés y se encolaron con cmc, posteriormente se dejaron secar mediante presión.

INSTITUCIÓN: Fundación Pablo Ruíz Picasso

NATURALEZA: Obra gráfica

TÍTULO: *'Retrato de Rembrandt'*

FECHA: marzo 2016

AUTOR: Francisco Hernández

TRATAMIENTO de INTERVENCIÓN REALIZADO:

La obra de Francisco Hernández estaba encolada en un soporte ligneo, el cual estaba presentando problemas de acidez y amarilleamiento. Se realizaron diferentes pruebas para controlar el nivel de pH del soporte rígido al cual estaba encolada. El soporte resultó contener un alto nivel de acidez, lo cual estaba provocando la contaminación de la obra gráfica. Para proceder al desencolado de la obra se realizaron diferentes pruebas de solubilidad de las tintas y estabilidad de soporte. Los resultados nos permitieron aplicar humedad al trabajo, por lo que se procedió al empleo de un humidificador profesional para el desencolado de la obra.

INSTITUCIÓN: Fundación Pablo Ruíz Picasso

NATURALEZA: Cartel exposición

TÍTULO: *'Cartel de la exposición provincial de arte del productor'*

FECHA: abril 2016

AUTOR: Luís Molledo

TRATAMIENTO de INTERVENCIÓN REALIZADO:

Se trata de una obra que llegó como donación a la fundación, la cual está realizada con la técnica del pastel. La obra presentaba problemas de suciedad superficial como marcas de zapatos, polvo, etc. Para su limpieza se probó con diferentes tipos de gomas blandas, y se realizó una limpieza puntual.

TWENTY QUESTIONS

[A SAMPLER]



OR
CLEAR AS
CRYSTAL

OR
PURE
AS A LILY

CONCLUSIONES

A modo de reflexión final.

La fotografía ha pasado a ser parte de la memoria de la sociedad así como de la historia más reciente, ya que testimonia aquello que ha sucedido. Lo curioso de ella, por suerte, es el hecho de que las imágenes son contenedoras de información y de recuerdos, que de otra forma se perderían. Las imágenes fotográficas hacen que el espíritu curioso del espectador cuando las observa, sienta la necesidad de saber más sobre lo que allí está viendo.

Con esta tesis se ha tratado de revisar, en principio, algunos aspectos fundamentales de la fotografía de los siglos XX y XXI: por una parte, el inicio de la hibridación partiendo de la figura de Man Ray; por otra parte, la evolución de la fotografía que pasa a formar parte de otras categorías artísticas más complejas, haciendo hincapié en una subdivisión y clasificación detallada de lo que nos encontramos actualmente dentro del mundo del arte con respecto a otras formas de exposición, materiales, temática o autor.

Hemos visto que son muchos los artistas que utilizan la fotografía como elemento principal para sus creaciones, pero quizás deberíamos señalar la presencia de algunos de los imprescindibles como: Raoul Hausman, Robert Rauschenberg o Josep Renau en el fotomontaje; Richard Avedon, Axel Hütte, Candida Höfer o Manuel Vilariño con las gigantografías utilizadas en la fotografía de gran formato; Julien Nonnon, Daniel Canogar o el archiconocido Wodiczko en las proyecciones fotográficas; Lucas Samaras, Joyce Neymanas o Maurizio Galimberti con la Polaroid; la performance y el happening con una gran presencia femenina como son Cindy Sherman o Marina Abramovic;

una escuela indispensable para el estudio es la de Bernd & Hilla Becher con discípulos como Andreas Gursky o Thomas Struth; Christo & Jeanne-Claude, Robert Smithson, Agustín Ibarrola, o Lucía Loren son algunos de los imprescindibles del land art o earth works; Christian Boltanski, Mykola Zhuravel, con sus instalaciones fotográficas; Alfredo Jaar o Graciela Sacco que utilizan la fotografía retroiluminada; Gerhard Richter, Helena Almeida u Ouka Leele, que consiguen fusionar la fotografía y la pintura, algunos indispensables de la fotografía de moda son Cartier-Bresson, Richard Avedon o David LaChapelle; y obviamente en ensayo fotográfico no deberían faltar figuras como Robert Capa, Elliot Erwit o Cristina García Rodero.

El estudio de los diferentes materiales que se vienen utilizando en los híbridos fotográficos es esencial, para el conocimiento de nuestras obras y su conservación. Hemos podido constatar después de este estudio, que los materiales han ido evolucionado, desde los clásicos fotomontajes a los actuales, en formato digital sobre distintos papeles fotográficos. En el caso de las proyecciones fotográficas se han utilizado las diapositivas, que últimamente se están cambiando por otros medios más tecnológicos. La fotografía de gran formato se adapta rápidamente a los nuevos soportes surgidos en el mercado como el diasec® o el face-mounting sobre soportes como forex®, foam® o dibond®. Fotografía y pintura se fusionan en soportes y materiales que parecían impensables, donde los artistas utilizan óleo o gouache, siendo quizás las instalaciones donde encontramos mayor número de materiales, como impresiones sobre lonas, metacrilatos, cristal, etc.

En relación con la degradación de los materiales, les pueden afectar factores tanto extrínsecos, como intrínsecos, modificándoles directamente su estado natural. A los híbridos fotográficos les afectan los mismos agentes que pueden afectar a otros materiales como la pintura, escultura, etc., pero gran parte de las veces, son las imágenes fotográficas mucho más sensibles y vulnerables a factores medioambientales, debido a la inestabilidad de los procesos químicos, tintas, adhesivos, soportes... Todas estas premisas nos deberían procurar la información suficiente para realizar una reflexión sobre un posible protocolo de conservación ante la realidad que vive la fotografía en el arte contemporáneo.

Muchas veces, como hemos visto, los artistas cuando realizan sus obras no saben la perdurabilidad que los materiales o las técnicas que están utilizando tendrán en el tiempo, por ello, es importantísimo, como hemos apreciado,

la contribución de los artistas a la conservación de sus obras a través de sus conocimientos y de su experiencia, ante la mayor información posible sobre las mismas.

Es muy importante tener en cuenta que, aunque no sea un arte cuyas obras posean una gran longevidad, como es el caso de las obras de arte convencional, las debemos tratar en igualdad de condiciones a éstas, en algunos casos incluso con mayor cautela que las del arte tradicional, ya que muchas veces los materiales resultan más frágiles.

Es también de gran importancia conocer las técnicas que se están realizando en los últimos años, y así, con el estudio de los factores que afectan a la conservación de las obras, será más fácil conservar el trabajo, porque hay que tener en cuenta que lo mejor para una obra es que no tenga que ser intervenida, y esto lo conseguiremos invirtiendo más tiempo en su estudio y con una correcta aplicación de un plan de conservación preventiva.

En algunos casos nos podemos enfrentar, aunque sea el caso de obras de arte contemporáneo, a restauraciones del tipo más clásico, o por el contrario, a restauraciones más cercanas al concepto de restauración en arte contemporáneo, con materiales más complejos y muchas veces inéditos, como soportes nuevos, plásticos, nuevas tecnologías o grandes formatos de difícil gestión.

Como hemos podido constatar, la obsolescencia tecnológica es uno de los problemas más usuales a los cuales se deben enfrentar los conservadores-restauradores de arte contemporáneo. En relación con los nuevos media, la obsolescencia se hace también presente en ciertos soportes que directa o indirectamente forman parte de los híbridos fotográficos. Aunque no nos hemos encontrado en este trabajo ante el estudio de nuevas tecnologías, si es cierto que es preocupante la obsolescencia de algunos soportes que son contenedores de información, como CD, DVD, Hard Disk o BlueRay, ya que una no lectura de los mismos podría no hacernos entender el sentido de la obra.

Para una mejor conservación de las obras, es muy importante el continuo estudio de los métodos y las nuevas tecnologías surgidas en el mercado, pero sobre todo la investigación, el estudio y la comunicación, será una herramienta muy importante y que nos podrá ayudar a la concienciación social, sobre todo en cuanto a la difusión de casos y experiencias similares, promoviendo la colaboración y el intercambio.

El acercamiento y la difusión de información nos permitirá poder informar al

publico, a los visitantes, los conservadores, los investigadores, los coleccionistas, etc., para que entiendan mucho mejor a la conservación y restauración del arte no convencional, así como de la conservación preventiva, que es una de las apuestas más firmes y seguras para asegurar una larga vida a las obras.

No cabe duda que hablar del arte contemporáneo es un tema apasionante, y hablar de la fotografía en el arte contemporáneo todavía más, pero a medida que lo conocíamos más en profundidad, nos dábamos cuenta que la magnitud del tema era ingente y que cada vez éramos menos conocedores de todo lo que estaba surgiendo en 'relativo' poco tiempo. Un tema que queda abierto a nuevas investigaciones y análisis, ya sea por las variantes que todavía tienen que surgir en torno a los híbridos fotográficos, a artistas que continuarán a fusionando la fotografía con otros materiales, técnicas o lenguajes para crear nuevos géneros híbridos. Una búsqueda infinita y a la vez emocionante, que de alguna forma hemos intentado resumir en las siguientes conclusiones:

El trabajo de investigación aquí propuesto, intenta recopilar y amalgamar toda una serie de tipologías de fotografías híbridas que han ido surgiendo en el arte contemporáneo y que según los cánones más clásicos de la fotografía se encuentran al límite de lo propuesto.

Con este trabajo de investigación se ha tratado de conseguir un mayor y mejor conocimiento de las técnicas y productos utilizados para la realización de las obras, profundizando en el estudio de la historia del arte contemporáneo y de la fotografía a través de una indagación pormenorizada de los materiales, lo cual nos llevará a una mejor capacidad de reacción ante posibles situaciones problemáticas.

Después de la lectura y la reflexión de las diferentes opiniones proporcionadas por las artistas entrevistadas, para el desarrollo de esta tesis, se puede decir, que todas ellas coinciden en el echo de que les preocupa el estado en el cual se encuentra su obra y que la conservación de sus trabajos es muy importante para la comprensión de su obra, así como todas comparten la opinión de que para ellas el conservador restaurador es la persona idónea para posibles intervenciones de sus trabajos.

El control exhaustivo de todas las obras que entran en los espacios, tanto nuestras, como las que nos llegan en préstamo, adquisición o donación, serán examinadas en detalle, tanto a su ingreso, así como en el caso de su partida: control del estado, embalaje, temperatura, etc. Podemos afirmar después

del estudio de los diferentes casos, que la elaboración de un listado donde se puedan individualizar los diferentes estados en los que se encuentra la obra cuando llega a nuestras instalaciones será esencial para apreciar el estado de conservación o si se encuentra en condiciones para realizar una posible exhibición o viaje a otras exposiciones.

A lo largo de este proceso de investigación, se ha constatado que la creación de una base de datos en la cual se recopile la información pertinente, a cerca de los documentos pertenecientes a las obras, posibles problemas técnicos precedentes, técnicas y productos, restauraciones anteriores, transporte y embalaje de las mismas, serán esenciales, para poder crear una correcta metodología de intervención e historial clínico, siempre preparado para su consulta.

La seguridad de las obras, sobre todo en el caso de los traslados o transporte, es uno de las cosas que preocupan mayormente a los conservadores-restauradores. En muchos casos las instituciones diseñan sus propias cajas de embalaje, para el transporte de las obras de arte. En el diseño de las cajas ad hoc se deberán tener en cuenta diversos aspectos a la hora de preparar un traslado, desde la utilización de materiales que no afecten a los objetos y que respeten las normas dadas por U.E., a intentar evitar problemas derivados de posibles golpes, vibraciones, cambios de humedad, temperatura, que son los que pueden afectar directamente, provocando en algunos casos daños irreparables.

Son muchos los factores que están en relación con la conservación y posible restauración de los objetos, a través de este trabajo nos hemos dado cuenta que la metodología de la elaboración de las entrevistas a los diferentes protagonistas, puede ser utilizada como una importante herramienta de trabajo, que nos ayudará a comprender mejor todo aquello que envuelve el artista y su obra, intencionalidad, idea, originalidad de la materia, etc.

Tal y como nos hemos referido en capítulos anteriores, la intervenciones se realizarán solo en caso necesario, y siempre que el artista nos haya dado su consentimiento; será él quien decida si quiere que se alargue la durabilidad en el tiempo o si por el contrario prefiere que sea presente el paso del tiempo en ella. En cuanto a ciertas elecciones a la hora de una posible restauración será dada siempre bajo la supervisión de unas exigencias éticas y científicas que vayan de acuerdo con el mayor respeto y reversibilidad con respecto a la obra a intervenir.

El problema que está surgiendo desde hace ya algún tiempo, y del que hemos hablado en anteriores capítulos, es el de la rápida pérdida de funcionalidad de los soportes tecnológicos, donde es necesaria una continua puesta al día y con los que tendremos que estar atentos ante una futura obsolescencia que nos podría llevar a una posible no reproducción de las obras, una pérdida de información, y por lo tanto a futuros problemas.

La cuestión del trabajo en equipo es esencial para un buen funcionamiento al interno de cualquier institución. Aunque parezca complejo, sería interesante crear un equipo de trabajo donde estén en completa sintonía los diversos departamentos, en los que encontramos diferentes personas que están en contacto con las obras, como pueden ser: comisarios, transportistas, conservadores, vigilantes, etc. El consenso entre los diferentes departamentos que componen el museo nos ayudará en la toma de decisiones, en el caso sea necesario, estimulando la reflexión entre cada uno de ellos.

Es necesario el estudio de conceptos como la autenticidad y la originalidad de la materia, sobre todo en el caso de un medio que ha sido creado para reproducción. Resulta importante en este punto la figura del artista, sobre todo ante la posible reparación de algunos de los elementos integrantes de los híbridos artísticos, o como sucede muy a menudo en las exposiciones de material fotográfico, dónde se exhiben copias de la imagen original, en dónde la utilización o sustitución de alguno de los elementos, no elimina el sentido de autenticidad de la obra.

Sobre todo en el caso de la conservación preventiva, ésta estará cada vez más presente dentro del mundo del arte, como consecuencia de una llegada incesante de nuevos materiales y técnicas al mercado del arte contemporáneo, lo cual condicionará el modo de operar del conservador-restaurador, quizás con la utilización de métodos poco ortodoxos hasta el momento.

La elaboración de un plano medioambiental adecuado para nuestros espacios, aportando las condiciones climatológicas y de iluminación adaptadas a los espacios expositivos, almacenes, archivos y depósitos, para mejorar la estabilidad de los trabajos, es una de las pocas cosas que podremos controlar y que podrían desencadenar problemas severos si no son las adecuadas, por ello les daremos las condiciones idóneas de humedad relativa, temperatura e iluminación, tanto durante el tiempo que estén en la exposición como en el depósito. A este se le añadirá la inspección regular de las obras que poseemos tanto dentro de los depósitos como las que están en exposición a través

de la conservación preventiva.

La línea de investigación de los materiales artísticos utilizados hasta el momento, nos ha hecho comprender la gran complejidad e infinidad de variantes que podemos encontrar ante la elección de ciertos materiales, por ello, el desconocimiento de estos, ante su futuro envejecimiento representa un peligro para la estabilidad de nuestros fondos.

Otra cuestión que hemos podido observar, siempre derivada de la gran variedad de materiales utilizados, es que nuestros especialistas en arte contemporáneo, no se pueden aferrar a una única especialidad, sobre todo en el caso de la fotografía en arte contemporáneo, ya que en el caso concreto de los híbridos fotográficos, no existe una única materia o material, ni un mismo artista que trabaje siempre con los mismos materiales.

Llegados a este punto, volvemos hacer un gran hincapié en el que el mayor conocimiento de los diferentes elementos que componen estas nuevas disciplinas artísticas, el trabajo en equipo y la divulgación de información con respecto a las obras e intervenciones, nos ayudará a conservar y preservar con gran ahínco el legado artístico contemporáneo.

FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Como se ha comentado anteriormente, la disciplina de la conservación de los híbridos fotográficos es apasionante, extensa, y está en continuo movimiento y experimentación. No existe demasiada bibliografía al respecto; por lo que requiere de un estudio exhaustivo. Es por ello que pensamos que puedan surgir futuras líneas de investigación en torno al tema, ya que cada día están más presentes en el arte contemporáneo.

Cabría estudiar en profundidad cada uno de los tipos de híbridos fotográficos propuestos en esta tesis, siendo cada uno de ellos una apasionante línea de investigación.

Por otra parte, una necesidad de estudio detectada sería el estudio de los diversos sistemas de almacenamiento y conservación de los soportes clásicos, que en muchos casos, como por ejemplo la fotografía de gran formato, se quedan fuera de los límites de los contenedores clásicos, los cuales resultan un problema para su almacenaje.

No cabe desestimar la amplitud del estudio en torno a los diferentes materiales que intervienen en los híbridos fotográficos; pero sobre todo los nuevos materiales que están surgiendo en estos momentos, los cuales vienen utilizados por los artistas, que buscan siempre la experimentación y la novedad, como pueda ser el caso de soportes como el dibond®, forex®, diasec®, aluminio, metacrilato, etc.

La investigación de la estabilidad de los colores sobre copias fotográficas tra-

dicionales es un tema que preocupa a los conservadores-restauradores, pero sobre todo preocupa, el de las imágenes sobre los nuevos papeles que se utilizan para la impresión electrónica. Las impresiones que se realizan actualmente con chorro de tinta y sublimación, resultan muy sensibles e inestables a fenómenos como la luz, siendo este un tema muy interesante sobre el cual investigar con estudios de comportamiento y envejecimiento.

Y como no, sería también interesante la realización de todo un estudio filosófico a cerca de la posibilidad que caracteriza a la fotografía, su reproducibilidad versus la autenticidad de la obra, como obra única. En fin, un gran tema, con un sinfín líneas de investigación, en un amplio genero que todavía está en expansión.

Con todo, una de las líneas abiertas de investigación, es la que se refiere a la autenticidad en el caso de la obra múltiple. Dada la posibilidad de reproducibilidad técnica, cabría estudiar para el caso de cada nuevo objeto cual sería su estatus. Es este un tema técnico muy interesante que entra de lleno en el campo de la conservación de los híbridos fotográficos

'Basta dejarse llevar por el acto de mirar: mirar como si fuese la primera o la última vez'.⁶¹⁵

⁶¹⁵ Mormorio D. (2010). Meditazione e fotografia. Vedendo e ascoltando passare l'attimo. Ed. Contrasto. Milano. Pág. 143

CONCLUSIONI

A Modo di riflessione finale.

La fotografia è diventata parte della memoria della società così come della storia più recente, poiché testimonia ciò che è successo. La cosa curiosa, per fortuna, è il fatto che le immagini sono un involucro di informazioni e di memorie che altrimenti andrebbero persi. Le immagini fotografiche fan sì che la curiosità dello spettatore, quando osserva, senta il bisogno di saperne di più su ciò che sta guardando in quel preciso momento.

Questa tesi ha cercato di rivedere, in linea di principio, alcuni aspetti fondamentali della fotografia del XX e XXI secolo: da una parte l'inizio di ibridazione basato sulla figura di Man Ray; dall'altra l'evoluzione della fotografia che diventa parte di categorie artistiche più complesse, sottolineando una suddivisione e classificazione dettagliata di ciò che noi troviamo oggi nel mondo dell'arte rispetto alle modalità di esposizione, ai materiali, alla tematica e all'autore.

Abbiamo visto che sono molti gli artisti che utilizzano la fotografia come l'elemento principale per le loro creazioni, ma dobbiamo sottolineare la presenza di alcuni degli essenziali come Raoul Hausman, Robert Rauschenberg o Josep Renau in fotomontaggio; Richard Avedon, Axel Hütte, Candida Höfer e Manuel Vilariño con gigantografías utilizzati nella fotografia di grande formato; Julien Nonnon, Daniel Canogar o archiconocido Wodiczko in proiezioni fotografiche; Lucas Samaras, Joyce Neymanas o Maurizio Galimberti con Polaroid; le Performance e gli happening con la grande

presenza femminile, come quelle di Cindy Sherman o Marina Abramovic; una scuola imprescindibile come quella di Bernd & Hilla Becher con i loro discepoli come Andreas Gursky e Thomas Struth; Christo e Jeanne-Claude, Robert Smithson, Agustin Ibarrola, o Lucía Loren sono i fondamentali esponenti di land art o earth works; Christian Boltanski, Mykola Zhuravel e le loro installazioni fotografiche; Alfredo Jaar Graciela Sacco utilizzando fotografia retroilluminata; Gerhard Richter, Helena Almeida o Ouka Lele, che riescono a fondere fotografia e pittura, un po' di fotografia di moda sono Cartier-Bresson, Richard Avedon e David LaChapelle; e, ovviamente, non devono mancare figure di fotografi come Robert Capa, Elliot Erwit o Cristina García Rodero.

Lo studio dei diversi materiali che sono stati utilizzati nelle ibridazioni fotografiche è essenziale per comprendere le nostre opere e la loro conservazione. Dopo questo studio abbiamo constatato che i materiali si sono evoluti, dai classici fotomontaggi agli attuali in formato digitale su diverse carte fotografiche. Nel caso di proiezioni fotografiche sono state utilizzate diapositive, che, recentemente stanno venendo rimpiazzate da mezzi più tecnologici. La fotografia di grande formato si adatta rapidamente sia ai nuovi supporti che sono emersi nel mercato, come la Diasec®, sia che si faccia il montaggio su superfici come Forex®, Foam® o Dibond®. Fotografia e pittura si fondono su mezzi e materiali che sembravano impensabili, in cui gli artisti usano olio o tempera, essendo forse le installazioni in cui troviamo più materiali, come ad esempio le impressioni su tela, metacrilati, vetro, etc.

In relazione alle degradazioni dei materiali, esse possono avvenire a causa sia di fattori estrinseci ed intrinseci modificandole direttamente allo stato naturale. Gli ibridi fotografici sono colpiti dagli stessi agenti di degradazione che aggrediscono gli altri materiali come i dipinti, le sculture etc., ma la maggior parte delle volte, sono le immagini fotografiche i soggetti molto più sensibili e vulnerabili ai fattori ambientali, dovuti all'instabilità processi chimici, inchiostri, adesivi, staffe... Tutte queste premesse dovrebbero darci elementi sufficienti per fare una riflessione su un possibile protocollo di conservazione per la realtà della fotografia nell'arte contemporanea.

Spesso, come abbiamo visto, gli artisti quando eseguono le loro opere non sono a conoscenza della durata che i materiali o le tecniche che stanno utilizzando, hanno nel tempo, quindi è importantissimo, come abbia-

mo potuto apprezzare, il contributo di artisti alla conservazione delle loro opere attraverso la loro esperienza, con il maggior numero d'informazioni che possono fornire.

E' molto importante notare che, nonostante non sia una tipologia d'arte di cui le opere posseggano una gran longevità, come nel caso dell'arte convenzionale, si debba riporre la massima cautela e cura nel trattamento della stessa; esattamente come nei casi di arte tradizionale, se non con maggior cura giacché molte volte i materiali risultano più fragili.

E' anche molto importante conoscere le tecniche che sono state realizzate negli ultimi anni, e, così con lo studio dei fattori che influenzano la conservazione delle opere sarà più facile conservare le stesse, perché si deve tenere a mente che la cosa migliore per un'opera è che non debba essere soggetta ad interventi 'post' con una corretta applicazione di un piano di conservazione preventiva.

In alcuni casi possiamo affrontare, ancorché sia il caso di opere d'arte contemporanea, un restauro del tipo più classico, o al contrario, a restauri più propri dell'arte contemporanea, con materiali più complessi e molte volte inediti, come nuovi supporti, plastiche, nuove tecnologie, o grandi formati di difficile gestione.

Come abbiamo potuto constatare, l'obsolescenza tecnologica è uno dei problemi più comuni che i restauratori d'arte contemporanea devono affrontare. Riferendosi ai nuovi media, l'obsolescenza è presente anche su alcuni supporti che direttamente o indirettamente sono parte integrante degli ibridi fotografici. Seppure non si sia affrontato in questo lavoro lo studio delle nuove tecnologie, è vero che ci si sta via via interessando all'obsolescenza di alcuni media che sono "contenitori" di informazioni, come CD, DVD, Hard Disk o BlueRay, con l'eventuale impossibilità di una non-lettura che non ci permetterebbe di carpire il senso dell'opera.

Per una migliore conservazione delle opere, è molto importante il continuo studio di metodi e nuove tecnologie emergenti sul mercato, ma soprattutto la ricerca, lo studio e la comunicazione, sarà uno strumento molto importante per esser in grado di formare una consapevolezza, soprattutto per quanto riguarda la diffusione di casi ed esperienze simili, promuovendo la collaborazione e lo scambio di informazioni.

L'approccio e la diffusione di informazioni ci permetteranno di informare il

pubblico, visitatori, curatori, ricercatori, collezionisti, etc., per capire meglio la conservazione e il restauro di opere d'arte non convenzionale e la sua conservazione preventiva, che è uno dei punti più forti per garantire una lunga vita alle opere.

Non c'è dubbio che parlare di arte contemporanea è un argomento affascinante, e parlare di fotografia in arte contemporanea ancora di più, però, man mano che approfondivamo l'argomento, ci siamo resi conto della grandezza del tema e che ogni volta eravamo meno informati di tutto ciò che stava emergendo in un tempo così relativamente breve. Una questione che rimane aperta a ulteriori ricerche e analisi, sia per le varianti che devono ancora nascere riguardo agli ibridi fotografici e agli artisti della fotografia che continuano a fondere fotografia con altri materiali, tecniche e linguaggi per creare nuovi generi ibridi. Una infinita e allo stesso tempo emozionante missione, che in qualche modo abbiamo cercato di riassumere nei seguenti conclusioni:

Il lavoro di ricerca qui proposto, cerca di raccogliere e fondere una serie di tipologie di fotografie ibride che sono emerse in arte contemporanea e, secondo i canoni più classici della fotografia, si trovano al limite di ciò che viene proposto.

Con questa ricerca abbiamo cercato di ottenere una maggiore e migliore conoscenza delle tecniche e dei prodotti utilizzati per la realizzazione di opere, approfondendo lo studio della storia dell'arte contemporanea e la fotografia attraverso un'indagine dettagliata dei materiali, che ci porterà a una migliore capacità di reagire a situazioni potenzialmente problematiche.

Dopo la lettura e la riflessione dei diversi pareri espressi dagli artisti intervistati per lo sviluppo di questa tesi, si può dire che sono tutti d'accordo: ciò che li riguarda è lo stato del loro lavoro, la sua conservazione perché fondamentale nella comprensione del proprio lavoro e si trovano tutti concordi nel ritenere che per loro il conservatore restauratore è la persona giusta per eventuali interventi del loro lavoro.

Il controllo completo di tutte le opere che entrano negli spazi espositivi, che siano di nostra proprietà, che riceviamo in prestito, acquisto o donazione; l'opera sarà esaminata in dettaglio, sia nel momento dell'arrivo e nel momento della sua partenza: il controllo statale, imballaggio, temperatura, etc.

Possiamo affermare, dopo aver studiato i diversi casi, che l'elaborazione di una lista in cui è possibile identificare i diversi stati in cui il lavoro si trova quando giunge nelle nostre strutture, sarà essenziale per valutare la condizione dell'opera, se è grado di essere esposta o di fare un viaggio in altre mostre.

La sicurezza delle opere, soprattutto nel caso di trasferimento o di trasporto, è una delle cose che riguardano per lo più i conservatori. In molti casi le istituzioni progettano i propri sistemi di imballaggio, per il trasporto di opere d'arte.

Nel progettare le protezioni ad hoc dovrebbero prendere in considerazione vari aspetti quando si prepara un trasferimento utilizzando di materiali che non influenzano gli oggetti e rispettano le regole date dalla UE per cercare di evitare i problemi derivanti da possibili urti, vibrazioni, variazioni di umidità, temperatura, che sono quelle che possono influenzare direttamente, in alcuni casi causando danni irreparabili.

In tutto questo processo d'indagine, si è constatato che la creazione di una banca dati, in cui sono raccolte le informazioni rilevanti, sui documenti appartenenti ai lavori, i potenziali problemi tecnici di cui sopra, tecniche e prodotti, precedenti restauri, il trasporto e l'imballaggio della stessa, saranno essenziali al fine di creare una corretta metodologia di intervento e lo storico clinico sempre pronto per la consultazione.

Sono molti i fattori che sono legati alla conservazione ed eventuale ripristino degli oggetti, attraverso questo lavoro abbiamo ottenuto che la metodologia di elaborazione delle interviste con i diversi attori, può essere utilizzata come uno strumento importante che ci aiuterà a capire meglio tutto ciò che circonda l'artista e la sua opera, l'intenzionalità, idea, l'originalità della materia, etc.

Come abbiamo accennato nei capitoli precedenti, gli interventi saranno effettuati solo quando sia necessario, a condizione che l'artista abbia dato il suo consenso; è lui che decide se vuole che la durata sia prolungata nel tempo o se invece preferisce essere presente nel corso del tempo in essa. Per quanto riguarda certe scelte, quando possibile, il restauro sarà sempre dato sotto la supervisione di requisiti etici e scientifici che sono allineati con il massimo rispetto e la reversibilità per quanto riguarda il lavoro di intervento.

Il problema è emerso da tempo, e, come abbiamo discusso nei capitoli precedenti, è la rapida perdita di funzionalità dei supporti tecnologici, in cui è necessario un continuo aggiornamento e un'attenzione ad una futura obsolescenza, che ci potrebbe portare ad un eventuale impossibilità di riproduzione delle opere, una perdita di informazioni, e, quindi, di problemi futuri.

L'ambito del lavoro di squadra è essenziale per un buon funzionamento interno di qualsiasi istituzione. Anche se sembra complesso, sarebbe interessante creare una squadra in cui i vari reparti sono in completa armonia, dove troviamo diverse persone che sono in contatto con le opere, come ad esempio: i curatori, i vettori, conservanti, vigilantes, etc. Il consenso tra i vari dipartimenti che compongono il museo ci aiuterà nel prendere decisioni, se necessario, stimolando la riflessione tra ciascuno di essi.

È necessario lo studio di concetti come autenticità e l'originalità della materia, in particolare nel caso di un mezzo che è stato creato per la riproduzione. È importante a questo punto la figura dell'artista, in particolare con la possibile riparazione di alcuni degli elementi di ibridi artistici, o come accade molto spesso a mostre di materiale fotografico, dove sono esposti copie dell'immagine originale, dove l'uso o la sostituzione di qualsiasi degli elementi, non elimina il senso di autenticità dell'opera.

Specialmente nel caso della conservazione preventiva, questa sarà sempre presente nel mondo dell'arte, a causa di un costante afflusso di nuovi materiali e tecniche nel mercato dell'arte contemporanea, che determinerà il modo di agire del conservatore-restauratore, magari con l'uso di metodi poco ortodossi finora.

Lo sviluppo di un piano ambientale appropriato per i nostri spazi, fornendo le condizioni di clima e temperatura adatte agli spazi espositivi, negozi, archivi e magazzini, per migliorare la stabilità del lavoro, è una delle poche cose che possiamo controllare e che potrebbe innescare problemi gravi se non adeguate, quindi dare loro condizioni ideali di umidità, temperatura e luce, sia quando sono in esposizione sia quando sono immagazzinate. Per questo sarà necessario aggiungere ispezioni regolari delle opere sia all'interno depositi e che sono esposte, per mezzo di una conservazione preventiva.

La ricerca di materiali artistici utilizzati fino ad ora ci ha fatto capire la complessità e le innumerevoli variazioni che si possono trovare nella scelta di alcuni materiali, di conseguenza, la mancanza di conoscenza di questi ultimi, circa il loro futuro invecchiamento rappresenta un pericolo per la stabilità dei nostri fondi.

Un altro problema che abbiamo visto, sempre derivato dalla varietà dei materiali utilizzati, è che i nostri specialisti nel campo dell'arte contemporanea non possono soffermarsi su una singola specialità, soprattutto nel caso della fotografia nell'arte contemporanea, dal momento che, nel caso di ibridi fotografici: non c'è materiale singolo o molteplici materiali o lo stesso artista che lavora sempre con gli stessi materiali.

A questo punto, dobbiamo di nuovo porre una forte enfasi sulla maggiore comprensione dei diversi elementi che compongono queste nuove discipline artistiche, il lavoro di squadra e la diffusione delle informazioni riguardanti i lavori e gli interventi, ci aiuteranno a conservare e preservare, con grande zelo, l'eredità artistica contemporanea.

LE FUTURE LINEE DI RICERCA

Come discusso sopra, la disciplina di conservazione dell'ibrido fotografico è eccitante, estesa, ed è in continuo movimento e sperimentazione. Non v'è molta letteratura sull'argomento; quindi è perciò che si richiede uno studio completo. Ecco perché pensiamo che possano sorgere future linee di ricerca in materia, dal momento che ogni giorno sono più presenti nell'arte contemporanea.

Sarebbe bene approfondire ciascuno dei tipi di ibridi fotografiche proposte in questa tesi, ognuno di loro una linea emozionante di ricerca.

Inoltre, la necessità rilevata sarebbe lo studio dei vari sistemi di immagazzinamento e conservazione dei media tradizionali, che, in molti casi, come la fotografia di grande formato, cadono al di fuori dei confini dei contenitori classici, presentando un problema per la conservazione.

Non si sottovaluta l'ampiezza dello studio sui differenti materiali che si fondono nell'ibrido fotografico; ma soprattutto sui nuovi materiali che stanno emergendo in questo momento, che vengono utilizzati dagli artisti, che sono sempre alla ricerca di sperimentazione e novità come dibond®, forex®, diasec®, alluminio, plexiglass®, etc.

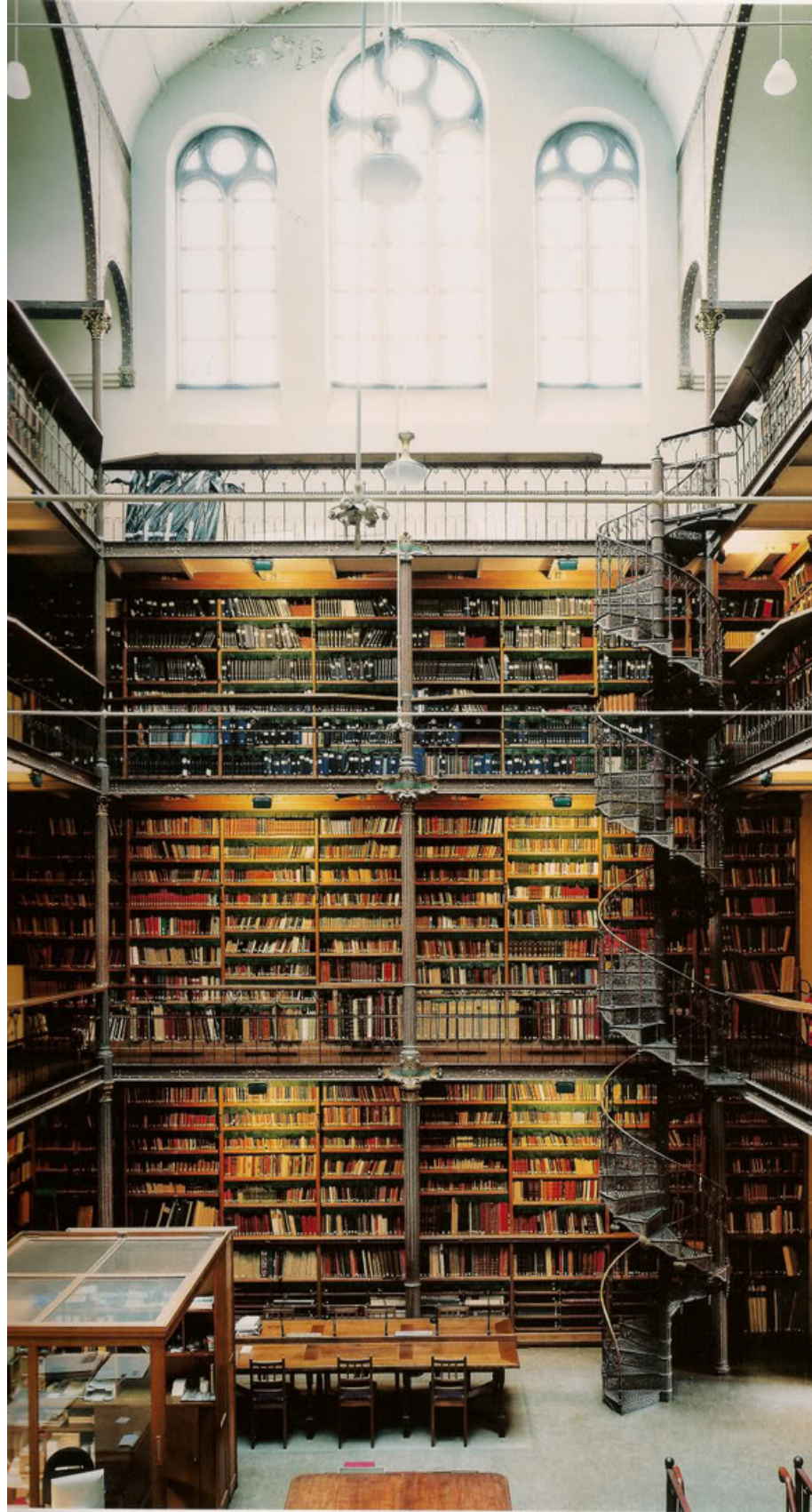
L'indagine della stabilità dei colori sulle stampe fotografiche tradizionali

è un problema che riguarda i conservatori, ma soprattutto interessano le immagini sui nuovi supporti che vengono utilizzati per la stampa elettronica. Impressioni che vengono effettuate con getto d'inchiostro e la sublimazione risultano molto sensibili e instabili a fenomeni come la luce, un argomento molto interessante che studia ricerca del comportamento del materiale e il suo invecchiamento.

Naturalmente, sarebbe anche interessante svolgere tutto uno studio filosofico sulla possibilità che caratterizza la fotografia, la riproducibilità contro l'autenticità del lavoro, o il fatto che sia una opera unica; quindi, un gran tema con infinite linee di ricerca, in un ampissimo genere in continua espansione.

Tuttavia una delle linee aperte di ricerca si riferisce all'autenticità nel caso di una opera multipla; data la possibilità di riproducibilità tecnica ci si troverebbe a dover discutere lo "status" di ogni nuovo oggetto. Questo è un tema tecnico molto interessante che entra di pieno diritto nel campo della conservazione degli ibridi fotografici.

'Basta dejarse llevar por el acto de mirar: mirar como si fuese la primera o la última vez'.⁶¹⁶



BIBLIOGRAFIA y APÉNDICE FOTOGRÁFICO

- Abramovic, M., Danieri, A., Hegyi, L. y Vettese, A. (2002). *Marina Abramovic*. Milano: Charta.
- Achiaga, P. (2010). *Cristina García Rodero. 'Me meto en la vida de la gente sin que nadie me invite'*. [en línea]. Madrid: El Cultural. El Mundo. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Cristina-Garcia-Rodero/28129> [2016, 29 junio].
- Achiaga, P. (2013) *Manuel Vilarino, 'Vivo en la periferia de la periferia del arte'. El fotógrafo inaugura hoy, en Tabacalera (Madrid), su mayor retrospectiva hasta la fecha.* [en línea]. Madrid: diario El cultural. El País. Disponible en: <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Manuel-Vilarino/5293> (2017, 13 marzo)
- Agfa. (2016). *The years of Expansion.* [en línea]. Mortsel: Agfa. Disponible en: [hwww.agfa.com/co/global/en/internet/main/about_us/history/years_of_expansion/index.jsp](http://www.agfa.com/co/global/en/internet/main/about_us/history/years_of_expansion/index.jsp). [2016, 21 noviembre].
- Alland, A. (1974). *Jacob A. Riis: photographer & citizen*. New York: Aperture Book.
- Almendros, N. (1996). *Días de una cámara*. Néstor Almendros. Barcelona: Seix Barral.
- Althöfer, H. (2003). *Restauración de pintura contemporánea, tendencias, materiales, técnica*. Madrid: Istmo.
- Althöfer, H. (2002). *Muerte en los viajes. El transporte de obras de arte. El Guernica y los problemas éticos y técnicos de la manipulación de obras de arte.* (Comp) (pp. 131-147). Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Amo del, A. (2015). *Para la preservación cultural de la cinematografía fotoquímica. Patrimonio cultural del s. XX. Patrimonio Cultural de España nº 10. El patrimonio cultural del siglo xx, una riqueza en riesgo.* (Comp.) (pp. 82 – 95). Madrid: Secretaría General Técnica.
- Arastegui, B. y Sanz López de Heredia, A. (2007). *Implantación de un plan de conservación preventiva*. Bilbao: FMGB Guggenheim Bilbao Museo. pp. 1 - 4.
- Argán, G.C. (1992). *El arte moderno*. Madrid: Akal.
- Argomedo, P. (2001). *Los plásticos en la conservación de los materiales fotográficos.* [en línea]. Ciudad del México: Laboratorio Mexicano de Imágenes. Disponible en: www.lmi.com.mx.htm [2008, 15 de octubre].
- Argomedo, P. (2001). *La gelatina: estructura y composición de la gelatina colágena.* [en línea]. Ciudad del México: Laboratorio Mexicano de Imágenes. Disponible en: www.lmi.com.mx.htm [2008, 15 de octubre].
- Argomedo, P. (2001). *Características de los cartones y cartulinas utilizados para la conservación de fotografías.* [en línea]. Ciudad del México: Laboratorio Mexicano de Imágenes. Disponible en: www.lmi.com.mx.htm [2008, 15 de octubre].
- Armesto, J. (2014, mayo 23). *Richard Long: 'La naturaleza salvaje, ese es el corazón de mi trabajo'*. [en línea] Galicia: La voz de Galicia. Disponible en: <http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/ociocultura/2014/05/23/richard-long-naturaleza-salvaje-corazon-trabajo/00031400863017977411990.htm> [2016, 28 noviembre].
- Barozzi, P. (1979). *Voglio essere una Macchina (la fotografia di Andy Warhol)*. Milano: Grafic Olimpia.
- Basilé, M. (2007). *Matteo Basilé: Apparitions*. Milano: Skira.
- Bajac, Q. (2011). *Dopo la fotografia. Dall'immagine analogica alla rivoluzione digitale*. Roma: Contrasto.
- Baque, D. (2003). *La fotografía plástica.* (pp. 42 – 47) Barcelona: Gustavo Gili.
- Bakargiev, C. (2009). *Thomas Ruff*. Torino: Skira.

Beck, J. (1997). *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*. Barcelona: Del Serval.

Bellido, M^a. L. (2001). *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Trea.

Berengo, G. (2013). *Storie di un fotografo*. Venezia: Marsilio.

Bernabeu, M. (2006). *Espectáculo de saturación*. Burriana: Ajuntament de Burriana.

Bernabeu, M. (1999). *Mira Bernabeu*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. G. V. A.

Bonami, F. (2009). *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*. Milano: Mondadori.

Boltanski, C. (1997). *Christian Boltanski*. Milano: Charta.

Bonito, A. (2010). *Enciclopedia delle arti Contemporanee*. Milano: Mondadori. Electa.

Bonito, A. (2000). *Ma l'artista di oggi non è eterno. Attorno all'arte contemporanea esiste un atteggiamento troppo sacrale e protettivo. Il restauro, per esempio, ne è una prova*. Roma: Giornale Repubblica, p. 65.

Buchloh, B. (1994). *Gerhard Richter*. Madrid: MNCARS.

Bugallal, I. (2012). *Manuel Vilariño: 'La Bienal de Venecia me alteró, me ubicó en otra esfera'*. [en línea]. Coruña: La opinión de la Coruña. Disponible en: www.laopinioncoruna.es/contraportada/2012/05/03/manuel-vilario-bienal-venecia-altero-ubico-esfera/605017.html [2016, 19 julio].

Bustinduy, P. (2005). *Validación de los métodos de exámenes físicos para el estudio de la obra de arte contemporáneo. Conservación del patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*. En Congreso del G.E.I.I.C. de Conservación del Patrimonio. *II Congreso del G.E.I.I.C. de Conservación del Patrimonio*. (Comp.) (pp.95-100). Valencia: G.E.I.I.C.

Castellanos, P. (1999). *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: ISTMO.

Company, D. (2003). *Art and photography*. Londres: Phaidon.

Camacho, E. (2001). *Documentar la obra de arte. Reflexiones desde las bibliotecas de arte contemporáneo*. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 35, 142-151.

Chevrier, J.F. y Lingwood, J. (1989). *Un'altra obbiettività/Another Objectivity*. Milano: Idea Books.

Circolo fotografico La Gondola (2011) *Encomiabile e Benemerito della Fotografia Italiana* [en línea]. Venecia: Circolo fotográfico La Gondola. Disponible en: http://www.cflagondola.it/PDF/Archivio_CF_La_Gondola.pdf (2015, 13 febrero)

Ciscar, C. y Vicent, M. (2007). *Valencia del tranvía. Manuel Vicent versus Joan Antoni Vicent*. Valencia: IVAM.

Crist, S. y Hitchcock, B. (2008). *The polaroid book. Selections from the polaroid collections of photography*. Alemania: Taschen.

Csillag, I. (2000). *Conservación de fotografía patrimonial*. Santiago de Chile: Publicaciones Centro Nacional de Conservación y Restauración. DIBAM.

Cué, E. (2016). *Entrevista a Candida Höfer*. [en línea] Disponible en: www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/507-entrevista-a-candida-hofer. [2016, 19 octubre]

Curti, D. y Bergna, P. (1997). *Americani.: dagli archivi Magnum le immagini degli States*. Milán: Leonardo Arte. Contrasto.

Daffner, L.A. y Herrera, R. (2012). *Método de montaje con bordes perimetrales para exponer fotografías contemporáneas en el MoMA. Conservación de Arte Contemporáneo. 13ª Jornada. (Comp.)* (pp. 235 – 243). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS.

De Tapol, B. (2002). *Condiciones de préstamo: 'Don't imitate, Don't inovate, just educate!!!, una necesaria formación a los responsables de la exposición*. Conservación del Patrimonio: Evolución y nuevas perspectivas. En Congreso del G.E.I.I.C. de Conservación del Patrimonio. *II Congreso del G.E.I.I.C. de Conservación del Patrimonio*. (Comp.) (pp.). Valencia: G.E.I.I.C.

Del Pino, C. (2003). *El arte contemporáneo. La asignatura pendiente de la Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico*. Restauración y Rehabilitación, 75, 52-56.

- Delgado, C. (2009). *¿Fotografía o pintura?. El modo híbrido*. [en línea]. Madrid: El arte para perplejos. Disponible en: <http://arteparaperplejos.blogspot.it/2009/12/fotografia-o-pintura-el-modo-hibrido.html>. [2016, 22 noviembre].
- Delgado, J.M. (2013). La escuela de Düsseldorf. [en línea]. Madrid: Interzone. Arte contemporáneo. Disponible en: <https://interzonephotography.wordpress.com/2013/01/29/la-escuela-de-dusseldorf-2/> [2016, 17 noviembre].
- Díaz, C. (2001). *Exhibición e iluminación de material fotográfico*. [en línea]. Ciudad del México: Laboratorio Mexicano de Imágenes. Disponible en: www.lmi.com.mx.htm [2008, 15 de octubre].
- Díaz, C. (2001). *Bóveda para la preservación y conservación de material filmico y documental*. [en línea]. Ciudad del México: Laboratorio Mexicano de Imágenes. Disponible en: www.lmi.com.mx.htm [2008, 15 de octubre].
- Díaz, C. (2001). *Principios básicos para el buen funcionamiento de un sistema de deshumidificación para áreas de almacenaje de material fotográfico y filmico a largo plazo*. [en línea]. Ciudad del México: Laboratorio Mexicano de Imágenes. Disponible en: www.lmi.com.mx.htm [2008, 15 de octubre].
- Díaz, C. (2001). *Estabilización del material fotográfico*. [en línea]. Ciudad del México: Laboratorio Mexicano de Imágenes. Disponible en: www.lmi.com.mx.htm [2008, 15 de octubre].
- Díaz, C. (2001). *Recomendación para la selección de papeles para conservación de fotografías*. [en línea]. Ciudad del México: Laboratorio Mexicano de Imágenes. Disponible en: www.lmi.com.mx.htm [2008, 15 de octubre].
- Díaz, C. (2008). *El enigma Gundlach*. Yo dona. Suplemento del diario El mundo, 158, 38-43, 10 mayo 2008.
- Dorfles, G. y Vettese, A. (2006). *Arti Visive. Il Novecento. Protagonisti e movimenti*. Bérgamo: Atlas.
- EFE (2007). *Manuel Vilariño, Premio Nacional de Fotografía. El jurado ha querido reconocer el 'intenso sentido poético y filosófico' de la obra del artista gallego*. [en línea]. Madrid: El país Cultural. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2007/11/20/actualidad/1195513201_850215.html [2016, julio 19]
- Erlich, L. (2001). *Argentina: la Biennale di Venezia 49. Esposizione Internazionale d'Arte: Leandro Erlich, Graciele Sacco*. Venezia: Marsilio.
- Espejo B. (2011). *Thomas Ruff. 'Mis retratos son una reacción al efecto gran hermano'*. PhotoEspaña 2011. [en línea]. Madrid: El Cultural. Diario El Mundo. Disponible en <http://www.elcultural.com/revista/arte/Thomas-Ruff/29329>. [2016, 11 junio].
- Esten, J. (1989). *Man Ray. Les annés Bazaar*. Paris Adam Biro.
- Falces, M. (2005). *Stieglitz y la galería 291*. [en línea]. Madrid: El país. Disponible en: http://elpais.com/diario/2005/04/02/babelia/1112396773_850215.html (2017, 23 marzo)
- Fernández, B. (2005). *Copy-art: ¿Un arte efímero?, AAVV, 'Investigación en conservación y restauración'*. En Congreso del G.E.I.I.C. de Conservación del Patrimonio. II Congreso del G.E.I.I.C. de Conservación del Patrimonio. (Comp.) (pp.355-357). Barcelona: G.E.I.I.C.
- Fernández, R. y Artetxe, E. (2015). *La reedición en fotografía contemporánea. Estudio y valoración de los protocolos de varias instituciones españolas. Conservación de Arte Contemporáneo. 16ª Jornada*. (Comp.) (pp. 231 – 240). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS.
- Ferrari, C. (1996). *Fotografia nell'arte tedesca contemporanea*. Milano: Charta.
- Frankel, D. (2003). *'Cindy Sherman' talks to David Frankel. ('80s Then)*. New York. ArtForum International, 41, 54-55. March 2003.
- Gallego, C. (2007). *27.102 fotos. El gran álbum de los lectores*. (pp. 44-59). Barcelona: Magazine.
- Fuentes de Cía. A.M (2012). *La conservación de archivos fotográficos. 3 Documentos de trabajo*. Octubre 2012. [en línea]. Madrid: SEDIC, Asociación Española de Documentación e información. Disponible en: <http://www.sedic.es/wp-content/uploads/2016/01/conservacion-arch.-fotograficos.pdf>
- Gacto, M y Gacto, M (2011). *Los microorganismos y el arte*. Anales de biología p. 107 – 115.
- García, Adán. (2015). *Las rutinas cotidianas y la conservación en los archivos actuales: la teoría puesta en práctica. Patrimonio cultural del s. XX*. Patrimonio Cultural de España nº 10. El patrimonio cultural del siglo xx, una

riqueza en riesgo. (Comp.) (pp. 234 – 243). Madrid: Secretaría General Técnica.

García, A. (2005). *Reflexión sobre la conservación del arte contemporáneo y su aportación a la historia del arte. Conservación del patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*. En Congreso del G.E.I.I.C. de Conservación del Patrimonio. II Congreso del G.E.I.I.C. de Conservación del Patrimonio. (Comp.) (pp.133-140). Cáceres: G.E.I.I.C.

García, L. y Montero, P. (2013). *Ergonomía de la obsolescencia. Conservación de Arte Contemporáneo*. 14ª Jornada. (Comp.) (pp. 11 – 22). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS.

Gautrand, J.C. (2003). *Robert Doineau*. Alemania: Taschen.

Gómez, A. (2006). *El oro en la obra de Yves Klein: una nueva perspectiva para su restauración*. 16th International meeting on heritage conservation preprints of the papers to the Valencia congres. (Comp) (pp. 1033-1042). Valencia: Universidad Politécnica Valencia.

Gómez, F. (2006). *Formando especialistas en la conservación y administración de bienes culturales*. 16th International meeting on heritage conservation preprints of the papers to the Valencia congres. (Comp) (pp. 927-930). Valencia: Universidad Politécnica Valencia.

Gómez, J. (2009). *Chema Alvargonzález, fotógrafo y escultor. Nacido en Jerez, fundó talleres para artistas en Berlín*. Madrid: Diario El País. [2016, 8 mayo].

Goñi, A. (2006). *Ouka Leele, según Ouka Leele*. Yo dona. Suplemento del diario El mundo, 101941, 43-50, 7 octubre 2006.

Green, D. (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?*. Barcelona: Gustavo Gili.

Grenier, C., Martin, J-H. y Mendelsohn, D. (2011), *Christian Boltanski*. París: Flammarion. Institut Français.

Gronert, S. (2009). *La scuola di Düsseldorf. Fotografia contemporanea tedesca*. Monza: Johan & Levi.

Gronert Stefan. (2010). *La escuela de Düsseldorf y la revolución fotográfica. Hitos del arte reciente. 1976: la fotografía como escuela*. [en línea] Madrid: El Cultural. El Mundo. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/La-escuela-de-Dusseldorf-y-la-revolucion-fotografica/26476>. [2016, 16 noviembre].

Grove, A. (2012). *Cuando la fotografía 'vintage' es una estafa*. [en línea]. Madrid: Periódico 20 minutos. Disponible en: <http://blogs.20minutos.es/trasdos/tag/polaroid-land-95/> [2014, 18 diciembre].

Gruppo di lavoro fotografia, Memoriav. (Ed) (2007). *Foto conservazione delle fotografie*. Bern: Revista Memoriav raccomandazione.

Guadagnini, W. (2014). *Ci metto la faccia perché voglio perderla. Alla Kunstahs di Zurigo di Cindy Sherman, la performer e fotografa americana che da trent'anni nei suoi video e tableau vivant trasformisti mette in crisi il concetto di identità*. Il giornale dell'arte, 343, pp. 9.

Hapkemeyer, A. y Weiermair, P. (1996). *Scritti su foto. La sintesi tra fotografia e parola nell'arte contemporanea*. Bolzano: Stemmler.

Heiferman, M. (2013). *La fotografía cambia tutto. Como el mezzo fotografico transforma la nuestra vida*. Milano: Contrasto.

Herráez, J. A. (2002). *El control de las condiciones ambientales en el transporte de obras de arte. El Guernica y los problemas éticos y técnicos de la manipulación de obras de arte*. (Comp) (pp. 101-117). Santander: Fundación Marcelino Botín.

Herrera, R. (2014). *La conservación de fotografía contemporánea. Nuevos problemas*. 15ª Jornada. (Comp.) (pp. 81 – 95). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS.

Hontoria, J. (2010). *Linarejos Moreno*. [en línea]. Madrid: Matadero Archivo. Archivo de Creadores. Disponible en: <http://archivodecreadores.es/artist/linarejos-moreno/116> [2016, 16 agosto].

International Network for the Conservation of Contemporary Art. (1999). *Guide to good practice: artists interviews*. INCCA. Amsterdam. INCCA. <http://www.incca.org> [2016, 19 septiembre].

Johnson, S. (2016). *How Helena Almeida's body her Artwork*. [en línea]. Londres: Another Magazine. Disponible en: <http://www.anothermag.com/art-photography/8238/how-helena-almeidas-body-became-her-artwork> [2016, 27 octubre].

- Kennedy, R. (2008). *Attention Passengers!. To Your Right, This Trip Is About to Become Trippy*. [en línea]. New York: The New York Times. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2009/01/01/arts/design/01zoet.html>. [2016, 21 septiembre].
- Lafont, I. (2009) *Gerhard Richter, entre la pintura y la fotografía*. [en línea] Madrid: El País cultural. Disponible en: http://elpais.com/diario/2009/06/04/cultura/1244066402_850215.html (2017, 14 enero)
- Layuno Rosas, M^aA. (1997). *Exponerse o ser expuesto. La problemática de las vanguardias históricas*. Ed. Uned.
- Laudenbacher, K. (2002) *Las obras de arte no perdonan nada. Experiencia de las pinacotecas de Múnich con el transporte y préstamo de pinturas. El Guernica y los problemas éticos y técnicos de la manipulación de obras de arte*. (Comp) (pp. 255-261). Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Lindeman, A. (2006). *Coleccionar arte Contemporáneo*. Köln: Taschen.
- Livingston, J. y Gopnik, A. (1994). *Evidence 1944 -1994 Richard Avedon. A cura di Mary Shanahan*. Milano: Leonardo Editrice.
- Lord, B. y Gail D. (1998). *Manual de Gestión de Museos*. Barcelona: Ariel.
- Lucie-Smith, E. (1999). *Art today*. London: Phaidon.
- Llano, S. (2013). *Revisión de los actuales protocolos de conservación preventiva de colecciones de fotografía contemporánea en las instituciones españolas. Conservación de Arte Contemporáneo. 14ª Jornada. (Comp.) (pp. 95 – 104)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS.
- Llomas, R. (2006). *Investigar para enseñar, o cómo profundizar en el conocimiento de la disciplina de la conservación del arte no convencional. 16th International meeting on heritage conservation preprints of the papers to the Valencia congres*. (Comp) (pp. 821-833). Valencia: Universidad Politécnica Valencia.
- Llomas, R. (2007). *Conservar el arte no convencional*. Valencia: UPV.
- Llomas, R. (2007). *Metodologías de intervención para la conservación del arte no convencional*. Valencia: UPV.
- Llomas, R. (2011-2012). *Las funciones del conservador/restaurador de arte contemporáneo. Una perspectiva desde el MoMA de Nueva York. N° 6 y 7 (pp.245- 250)*. Valencia: ARCHÉ. Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV.
- Llomas, R. (2014). *Una aproximación axiológica a la restauración del arte contemporáneo. De materia y de valores esenciales en la obra*. (pp. 199-210) Santiago de Compostela: Quintana. N° 13. Universidad de Santiago de Compostela. USC.
- Llomas, R. (2016). *El artista contemporáneo ante la transformación de su obra. El paso del tiempo y su efecto sobre la significación de la materia*. (pp. 277-296). Madrid: *Arte, Individuo y Sociedad. Universidad Complutense de Madrid*.
- Llomas, R. y Anacleto de Sousa, A. (2015). *La representación social del sujeto en el arte contemporáneo. El artista, el público y el conservador*. Conservación de Arte Contemporáneo. 16ª Jornada. (Comp.) (pp. 139 – 149). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS.
- Llomas, R. y Talamantes, M.C (2011). *Estudio técnico y estadístico sobre los soportes derivados de la madera utilizados en el arte contemporáneo*. Conservación de Arte Contemporáneo. 12ª Jornada. (Comp.) (pp. 1 – 16). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS.
- Llomas, R. y Talamantes, M.C (2012). *Capas pictóricas sobre plástico en el arte contemporáneo. Estudio analítico del polipropileno sometido a ciclos de envejecimientos*. Conservación de Arte Contemporáneo. 13ª Jornada. (Comp.) (pp. 76 – 85). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS.
- Llomas, R. y Talamantes, M.C. (2014). *De lo material y de lo esencial en la obra de Miquel Barceló. Cómo el artista concibe la restauración*. Conservación de Arte Contemporáneo. 15ª Jornada. (Comp.) (pp. 37 – 55). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS.
- Marchán, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Marchand, Y., Meffre, R., Polidori, R. y Sugrue, T.J. (2011). *The Ruins of Detroit*. Göttingen: Germany: Steidl.
- Mariani, N. (2013). *'Seda de caballo', gran retrospectiva de Manuel Vilariño en Madrid*. [en línea]. Madrid: Duran, arte y subastas. Disponible en: <http://blog.duran-subastas.com/seda-de-caballo-gran-retrospectiva>

va-de-manuel-vilarino-en-madrid/ (2017, 15 marzo)

Marra, C. (2014). *Fotografia e arti visive*. Roma: Carocci Editori.

Martínez, A. (2000). *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Arte del s. XX. Vol. 2. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Martínez, E., Domenech, M., López, J. y Gracia, T. (2015). *Las proyecciones audiovisuales en pantallas no convencionales, antecedentes del video mapping*. II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. ANIAV 2015. (Comp) [en línea] Valencia: Universidad Politécnica. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1682> (2016, 20 septiembre)

Martínez, M. y Descals, M. (1996). *Conservación-restauración de material fotográfico*. XI Congreso de Restauración de Bienes Culturales. (Comp.) (pp. 365-372). Castellón: Diputació de Castelló.

Martínez, M., Sabater, I. y Álvarez, I. (2015). *La colección de fotografía del IVAM. Una propuesta de almacenaje actual. Conservación de Arte Contemporáneo. 16ª Jornada. (Comp.)* (pp. 213 – 229). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS.

Martínez, R. y Campbell, B. (1990). *Los grandes Fotógrafos. Man Ray*. Barcelona: Orbis Fabri.

Martore, P. (2006). *La conservazione delle opere cinetico-visuali di arte contemporanea*. (Tesis Doctoral). Viterbo: Università degli studi di Viterbo.

Masini, L. V. (1992). *Dizionario del fare arte contemporáneo: pittura scultura, architettura, poesia, cinema, teatro, música di ricerca, design, fotografia, dalla metà degli anni '50 ad oggi*. Firenze: Sansoni.

Menduni, E. (2008). *La fotografía. Dalla camera oscura al digitale*. Bologna: Il Mulino.

Meyer, M. (2006). *Man Ray: yo soy un enigma*. Malaga: Fundación Pablo Picasso-Museo Casa Natal / Ayto. Málaga.

Minuz, M. (2013). *Robert Capa. La realtà di Fronte*. Milano: Silvana Editoriali.

Moreira, J.C. y Llamas, P. (2007). *Un acercamiento a la creación artística actual: la investigación como base de actuación para su conservación*. En Congreso del G.E.I.I.C. de Conservación del Patrimonio. III Congreso del G.E.I.I.C. de Conservación del Patrimonio. (Comp.) (pp. 79 - 87). Oviedo: G.E.I.I.C.

Moreira, J. C. (2009). *La creación contemporánea además de la materialidad. Los artistas y los límites en la conservación y restauración del arte contemporáneo*. (Tesis Doctoral). Valencia: UPV.

Moreno, C.A. (2016). *Sebastiao Salgado considera que la fotografía está en proceso de extinción*. [en línea]. Río de Janeiro: Agencia EFE. Disponible en: <http://www.efe.com/efe/espana/cultura/sebastiao-salgado-considera-que-la-fotografia-esta-en-proceso-de-extincion/10005-3080989#> (2017, 20 marzo)

Mormorio, D. (2010). *Meditazione e fotografia. Vedendo e ascoltando passare l'attimo*. Milano: Contrasto Due.

Monleón, M. (1999). *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los años ochenta*. Valencia: Diputació de València Institució Alfons el Magnànim.

Muez, M. (2003). *Chema Alvargonzález reivindica el carácter 'intuitivo' de su trabajo. Es artista expone en Pamplona su última obra*. [en línea]. Madrid: Diario El País. Disponible en: http://elpais.com/diario/2003/09/23/paisvasco/1064346011_850215.html [2016, 23 septiembre].

Mundici, C. y Rava, A. (2013). *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*. Milano: Skira.

Muñoz, S. (2003). *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis.

Musée d'Orsay (2004). *New York e l' arte moderna. Alfred Stieglitz ed il suo cerchio (1905-1930)* [en línea]. Paris: Musée d'Orsay. Disponible en: http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/archivi/mostre-archivi/browse/17/article/new-york-et-lart-moderne-alfred-stieglitz-et-son-cerle-1905-1930-4217.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=0e0b423eb0&print=1&no_cache=1& (2017, 22 marzo)

Museomanía (2006). *Entrevista. Alberto García Alix*. Revista Museomanía. p. 31-33. Diciembre 2006.

Museomanía (2008). *Entrevista. PHOTOESPAÑA 2008. Guía de uso*. Revista Museomanía, p. 38-42, junio 2008.

Ogden, S. (2000). *El manual de preservación de bibliotecas y archivos del Northeast Document Conservation*

Center. Santiago de Chile: Publicaciones Centro Nacional de Conservación y Restauración. DIBAM.

Osorio, F. (2001). *Nuevas tecnologías para la conservación fotográfica: TwPi*. [en línea]. Ciudad del México: Laboratorio Mexicano de Imágenes. Disponible en: www.lmi.com.mx.htm [2008, 15 de octubre].

Palma, R. (2012). *Marina Abramovich. La mujer en la hoguera*. Revista Yo Dona, pp.26-32.

Papa, M. (2007). *Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea*. [en línea]. Milano: Exiart. Disponible en www.exibart.com [2013, 19 julio].

Pastor, M.T. y Pérez, C. (2006). *Legislación española e intervención de las obras contemporáneas to the Val-láneas. 16th International meeting on heritage conservation preprints of the papers to the Valencia congress*. (Comp) (pp. 947-958). Valencia: Universidad Politécnica Valencia.

Pavão, L. (2001). *Conservación de Colecciones Fotográficas*. Granada: Comares.

Peco, R. (2013). *La fotografía analógica se resiste a desaparecer*, [en línea]. Madrid: Vanity Fair. Disponible en: <http://www.revistavanityfair.es/articulos/la-fotografia-analogica-se-resiste-a-desaparecer/17905> [2013, 16 agosto].

Pedrola, A. (2004). *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel.

Pereira, J.M. (2013) *Digitalización y documentación del patrimonio: de la divulgación a la preservación. Una aproximación al control de calidad en la gestión del color. 14ª Jornada*. (Comp.) (pp. 55 – 64). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS.

Pérez, F. (2001). *'Institución – arte' e intencionalidad artística*. Barcelona: Enrahonar, 32 -33, 151-167.

Pirani, F. (2011). *Che cos'è una mostra d'arte*. Roma: Carocci. Collana: Le bussole.

Ray, M. y Fossati, P. (1983). *Oggetti d'affezione. Man Ray*. Torino: Einaudi.

Ramos, R. (2007). *Paraíso fragmentado-Paradiso spezzato. 52 Biennial de Venecia: José Luis Guerín, Rubén Ramos Balsa, Los Torreznos, Manuel Vilariño*. España: MAEC, SEACEX, Xunta de Galicia.

Rodríguez, G. (2013). *Arte y disfrute del vídeo: reproductibilidad y documentación al servicio de la conservación en las colecciones museísticas españolas. 14ª Jornada*. (Comp.) (pp. 65 – 74). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS.

Rodríguez, M.A. y Puente, R. (1994). *Apuntes para el diseño de la iluminación en las salas para exposiciones temporales de arte contemporáneo. Comunicaciones de la 4ª reunión de Trabajo. Barcelona 18-19 febrero de 1994*, (Comp.) (p.p. 99-115). Barcelona: Fundación Joan Miró G.E.T.C.R.A.C.

Ruiz, R. (2012). *Daniel Canogar: 'Mentalmente ya hemos abandonado la tierra'*. [en línea]. Madrid: El País cultural. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/01/actualidad/1343823993_595182.html. [2016, 13 agosto].

Ruiz de Arcaute, E. (2015). *Patrimonio cultural del s. XX. La compleja conservación de los testimonios de una sociedad de usar y tirar*. Patrimonio Cultural de España n° 10. El patrimonio cultural del siglo xx, una riqueza en riesgo. (Comp.) (pp. 17 – 23). Madrid: Secretaría General Técnica.

Pérez Pena, J. (2005). *Colección de fotografía encastrada. Joan Basseda Casas*. Restauración & Rehabilitación, 98, 60-65.

Price, J., Ramella, A. y Vattimo, G. (2001). *Italia América, América, Italia*. Milano: Gribaudo.

Roldán, J. C. (2001). *La difusión de la obra contemporánea como factor de riesgo. Movilidad y conservación*. Ed. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 35, pp. 134-141.

Rosler, M. (2007). *Imágenes públicas. La función de la Imagen*. Barcelona: Gustavo Gili. Barcelona

Rotaèche, M. (2011). *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Madrid: Síntesis.

Rubio, O., y Koetzle, H. M. (2006). *Momentos estelares. La fotografía en el s. XX*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C. y Honnef, H. (2000). *Art of the 20th Century*. Köln: Taschen.

Ruiz, E. (2001). *Aproximación al estudio de las obras de arte contemporáneo*. PH Boletín Andaluz del Patrimonio

nio Histórico, 35, 112-121, Año nº 9.

Ruiz, E. (1993). *Base de Datos sobre las técnicas de los artistas contemporáneos y sus criterios en materia de Conservación y Restauración*. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 3, 5-6.

Ruiz, R. (2012) *Daniel Canogar: 'Mentalmente, ya hemos abandonado la Tierra'*. [en línea] Madrid: El País cultural. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/01/actualidad/1343823993_595182.html. (2016, 11 agosto)

Ruiz de Lacanal, Mª D. (2002). La conservación y restauración de los bienes culturales explicados a los jóvenes. En Congreso del G.E.I.I.C. de Conservación del Patrimonio. I Congreso del G.E.I.I.C. de Conservación del Patrimonio. (Comp.) (pp. 41- 45). Valencia: G.E.I.I.C.

Sáez, J.A. (2015). *La conservación de los materiales fotográficos del s. XX en exposiciones temporales*. Patrimonio cultural del s. XX. Patrimonio Cultural de España nº 10. El patrimonio cultural del siglo xx, una riqueza en riesgo. (Comp.) (pp. 59 – 71). Madrid: Secretaría General Técnica.

Sáez, J.C. (2015). *La conservación de los materiales fotográficos del s. XX en exposiciones temporales*. Patrimonio Cultural de España nº 10 - 2015. El patrimonio cultural del siglo xx, una riqueza en riesgo. (Comp.) (pp. 59 – 70). Madrid: Secretaría General Técnica.

Salgado, C. (2001). *Desvanecimiento en fotografías de color*. [en línea]. Ciudad del México: Laboratorio Mexicano de Imágenes. Disponible en: www.lmi.com.mx.htm [2008, 15 de octubre].

Salgado, C. (2001). *Permanencia en CD-R. (Discos compactos grabables)*, [en línea]. Ciudad del México: Laboratorio Mexicano de Imágenes. Disponible en: www.lmi.com.mx.htm [2008, 15 de octubre].

Salgado, C. (2001). *¡Auxilio!. Salven mi colección de fotografías*. [en línea]. Ciudad del México: Laboratorio Mexicano de Imágenes. Disponible en: www.lmi.com.mx.htm [2008, 15 de octubre].

Santabárbara, C. (2016). *Heinz Althöfer, e inicio de la teoría de la restauración en el arte contemporáneo*. (pp. 52-69). Granada: Revista e-rph nº 18.

Santabárbara, C. y Vanrell, A. (2015). *La gestión de la información de dos instalaciones de Richard Hamilton para su correcta exhibición*. Conservación de Arte Contemporáneo.16ª Jornada. (Comp.) (pp. 11 – 18). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS.

Santos, S., Roja de la, J.M. y San Andrés, M. (2012). *Ensayos previos en el proyecto de conservación-restauración de una escultura de Salvador Victoria*. Conservación de Arte Contemporáneo. 13ª Jornada. (Comp.) (pp. 235 – 243). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS.

Scianna, F (2010). *Etica e fotogiornalismo*. Milano: Electa.

Sciolla, G.C. (2002). *L'Arte: arte e artisti di tutto il mondo*. Milano: Garzanti.

Sedano, P. (2001). *La conservación del arte contemporáneo*. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 35, 128-133.

Shanahan, M. (1993). *Un'auto-biografia. Richard Avedon*. Milano: Leonardo Editrice.

Soraluze, I. (2006). *La conservación de los objetos artísticos contemporáneos: degradaciones, criterios de actuación y tratamiento de restauración*. (Tesis Doctoral). Valencia: U.P.V.

Sougez, M. L. (2006). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.

Sousa, M. A. (2015). *De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen. Un dilema en la conservación del arte contemporáneo*. (Tesis Doctoral). Valencia: UPV.

Stahel, U. (2013). *Impresiones. Alberto García-Alix*. Barcelona: Colectiana.

Stephan, P. (2008). *50 Photographers you should know*. New York: Prestel. 81 – 172.

Susuki, K. (2001). *Prueba de actividad fotográfica*. [en línea]. Ciudad del México: Laboratorio Mexicano de Imágenes. Disponible en: www.lmi.com.mx.htm [2008, 15 de octubre].

Vaillant, M., Doménch, M. T. y Valentín, N. (2003). *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Valdez, J.C. (2001). *Manual de conservación fotográfica. Guía de identificación de procesos y conservación, es-*

- tabilización y restauración de procesos fotográficos de los siglos XIX y XX. (2ª ed.). México: Colección Alquimia.
- Vergara, J. (2006). *Conservación y restauración de material cultural en archivos y bibliotecas*. (pp. 155-185). Valencia: Generalitat Valenciana. Biblioteca Valenciana.
- Vettese, A. (2012). *L'Arte Contemporanea. Tra mercato e nuovi linguaggi*. Bologna: Il Mulino.
- Villena, M. A. (2008). 'La sombra del iceberg' sostiene que el soldado muerto no es Federico Borrell. [en línea]. Madrid: diario El cultural. El País. Disponible en: www.elpais.com/diario/2008/12/16/cultura/1229382004_850215.html. [2016, 19 octubre].
- VV.AA. (2013) *Alfredo Jaar: abbiamo amato tanto la rivoluzione*. Torino: Fondazione Merz.
- VV.AA (2013) *Alfredo Jaar. Venezia Venezia*. New York: Actar.
- VV.AA. (2009) *Ars Aevi Museum Of Contemporary Art Sarajevo*. Sarajevo: Museum /Centre of Contemporary Art Sarajevo.
- VV.AA. (2003). *Arte Contemporánea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*. Milano: Electa.
- VV.AA (2006). *Arte Contemporanea. Conservazione e restauro*. Torino: Umberto Allemandi.
- VV.AA. (2007). *Arte en la tierra '07. 5 Artistas intervienen en el paisaje. Iradía Cano, Marta Fernández, Raquel Fernández, Lucía Loren, Grego Matos*. La Rioja: Gobierno de La Rioja. Fundación Caja Rioja.
- VV.AA. (2005). *Atlas ilustrado de fotografía digital práctica*. Madrid: Susaeta Ediciones.
- VV.AA (2007). *Carmen Calvo. Institut Valencià d'Art Modern, 29 novembre - 20 gener 2008*. Valencia: IVAM.
- VV.AA. (1992). *Conservare l'arte contemporanea. La conservazione e il restauro oggi*. Firenze: Nardini.
- VV.AA. (2011). *¿Cuántas fotos se han tomado en toda la historia?*. [en línea] Madrid: Creativo empresarial. Disponible en: www.creativoempresarial.com/¿cuantas-fotos-se-han-tomando-en-toda-la-historia/ [2016, 13 julio].
- VV.AA. (2000). *El ABC de la fotografía*. London: Phaidon.
- VV. AA. (2008). *Elmer Batters*. Valencia: Ivam.
- VV.AA. (2013) *El facsímil como medio de conservación preventiva de negativos y diapositivas*. [en línea]. MN-CARS. Museo Nacional Reina Sofía. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion/procesos/facsimil-conservacion-preventiva-negativos-diapositivas> [2016, 30 diciembre]
- VV. AA. (2010). *Fratelli Alinari: dalla Fotografia all'immagine 1852-2002*. Firenze: Alinari Idea.
- VV.AA. (2011). *Frog King. Kwok. Frogtopia Hongkornucopia*. Venecia: La Biennale di Venezia.
- VV.AA. (2012). *Il restauro della fotografia. Materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali*. Firenze: Nardini.
- VV.AA. (2007) *Inside-installations. Preservation and Presentation of Installation Art*. Amersfoort. INCCA. (International Network for the Conservation of Contemporary Art.
- VV.AA (2006). *Instal·lacions i nous mitjans en la col·lecció de l'IVAM. Espai temps espectador*. Valencia: IVAM.
- VV. AA. (2007). *La fotografía del siglo XX*. Alemania: Taschen.
- VV.AA.(1981). *Man Ray. Fotografía anni '30*. Parma: Quaderni '52.
- VV.AA. (2008). *Maestros de la fotografía. Los años 60. Henry Cartier-Bresson, Elliot Erwitt, Bruno Barbey, Mrac Riboud, Josef Koudelka*. Buenos Aires: Público.
- VV.AA (2006). *Paco Caparrós. Jeroglíficos Fotográficos*. Valencia: IVAM.
- VV.AA. (1984). *Preservación y restauración de materiales fotográficos en archivos y bibliotecas: un estudio del RAMP con directrices*. Programa General de Información y UNISIST. Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura. París: UNESCO.
- VV.AA. (2008). *The real thing. Arte Contemporáneo de China*. Valencia: Tate Modern & IVAM.
- VV. AA. (2006). *Una apuesta por el futuro de conservación del patrimonio. 16th International meeting on heritage conservation preprints of the papers to the Valencia congres*. (Comp) (pp. 959-967). Valencia: Universidad

Politécnica Valencia.

V.V.AA (2005). *VI Reunión de arte contemporáneo grupo Español del Internacional Institute of Conservation*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS.

Whelan, R. (2001). *Robert Capa. La collezione completa*. London: Phaidon.

Wodiczko, K. y Rajchman, J (2009) *Krzysztof Wodiczko. Guests/goŚcie*. Milano: Charta, Zacheta

WEBGRAFÍA

ALBERTO SCHOMMER www.albertoschommer.com

ALFREDO JAAR www.alfredojaar.net

ALEXANDER RODCHENKO www.rodechenko.com

ANA TERESA ORTEGA www.anateresaortega.com

AI WEI WEI www.aiweiwei.com

BRUNO BOUREL www.brunobourel.com

JOHN BALDESSARI www.baldessari.org

CHRISTIAN BOLTANSKI: www.christian-boltanski.com

CORINNE DAY www.corinneday.co.uk

DANIEL CANOGAR www.danielcanogar.com

DAVID LaCHAPELLE www.lachapellestudio.com

DENIS OLIVIER www.denisolivier.com

ELAINE TEDESCO www.comum.com/elainetedesco

FRANCO FONTANA www.francofontanaphotographer.com

GABRIELLE BASILICO www.gabrielebasilico.com

GHERARD RITCHER www.gerhard-richter.com

GIACOMO COSTA www.giacomocosta.com

GILBERT & GEORGE www.gilbertandgeorge.co.uk

GRACIELA SACCO www.gracielasacco.com

GUY BOURDIN www.guybourdin.net

HANNAH COLLINS www.hannahcollins.net

HENRY CARTIER-BRESSON www.henricartierbresson.org

HELMUT NEWTON www.helmutnewton.com

IRVING PENN www.irvingpenn.org

JAMES NACHTWEY www.jamesnachtwey.com

JEFF KOONS www.jeffkoons.com

JOHN BALDESSARI www.baldessari.org

JOYCE NEYMANAS www.joyceneimanas.com

JON LOWENSTEIN www.jonlowenstein.com

JUAN MANUEL CASTRO PRIETO www.castroprieto.com

JUERGEN TELLER www.juergenteller.com/

JULIEN NOONON www.juliennonnon.com

LAZLO MOHOLY-NAGY www.moholy-nagy.org

LINAREJOS MORENO www.linarejos.com

LOUISE MACKENZIE www.loumackenzie.com

LUCIA LOREN www.lucialoren.com

MARIO TESTINO www.mariotestino.com

MARINA ABRAMOVIC www.marinaabramovicinstitute.org
MAURIZIO GALIMBERTI: www.mauriziogalimberti.it
MANUEL FALCES www.manuefalces.com
MONICA LLEO www.lleomonica.com.
NINA MORAES www.ninamoraes.com.br
OLIVIERO TOSCANI www.olivierotoscanistudio.com
OSCAR CENZANO, LAND ART: www.oscarenzano.com
PAUL HORST www.horstphorst.com
PAOLO GIOLI www.paologioli.it
PIERRE GONNORD www.pierregonnord.com
PHILIPPE HALSMAN www.philippehalsman.com
REBECA HORN www.rebecca-horn.de
RICHARD AVEDON www.avedonfoundation.org
RICHARD HAMILTON: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/richard-hamilton>.
RICARDO GONZÁLEZ GIL, land Art: www.ricardogonzalez.es
RICHARD DOHERTY www.richarddoherty.us
RICARDO MARTÍN www.ricardomartin.com
RITA MAGALHÃES www.ritamagalhaes.net
ROBERT POLIDORI www.robertpolidori.com
ROBERT DOISNEAU www.robertdoisneau.com
ROY STUART www.roystuart.net
TERENCE KOH www.terencekoh.com
TETE ÁLVAREZ www.tetealvarez.net
TINA MODOTTI www.modotti.com
THOMAS DEMAND www.thomasdemand.info
THOMAS STRUTH www.thomasstruth25.com, www.thomasstruth32.com
UGO MULAS www.ugomulas.org
LINHOF www.linhof.com, www.linhof.de
MAMIYALEAF www.mamiyaleaf.com
SINAR www.sinarcameras.com

SILVESTRI www.silvestricamera.com

HASSELBLAD www.hasselblad.com

TOYO www.toyoview.com
MAS DE ARTE www.masdearte.com
VIDEO ARTE www.videoartworld.com
ARTNET www.artnet.com/artists/simone-nieweg/biography
PHE www.phe.es
ANDREWJ MILLAR www.andrewjmillar.com 17 nov 2016
CENTRO ANDALUZ DE FOTOGRAFÍA www.centroandaluzdelafotografia.es
INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO www.ipah.junta-andalucia.es
ICCROM www.iccrom.org
MAGNUM www.magnumphotos.com/photographers/
INCCA www.incca.org
GETTY <http://aata.getty.edu/NPS/>

APÉNDICE FOTOGRÁFICO

1. Mykola Zhuravel. *Apiary*. 2011. Fuente: Pilar Montolio. [p.48]
2. Jacob Riis. *Sleeping, homeless children*. 1890. Fuente: <https://robtownsendgm.wordpress.com/tag/riis/> [p.55]
3. Jacob Riis. *Lodgers in a Crowded Bayard Street Tenement*.1889. Fuente: https://www.moma.org/learn/moma_learning/jacob-august-riis-lodgers-in-bayard-street-tenement-five-cents-a-spot-1889 [p.56]
4. Bernd & Hilla Becher. *Watertowers*. 1988. Museu Coleção Berardo. Fuente: Pilar Montolio. [p.61]
5. Robert Capa. *Madrid, noviembre - diciembre 1936*. Fuente: <http://www.abelmartin.com/LG/capa.html> [p.63]
6. Henri Cartier-Bresson. *Madrid*. 1933. Fuente: <http://colleenwoolpert.com/Sight-Specific> [p.64]
7. Andreas Gursky. *99 Cents*. 1999. Fuente: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2001/gursky/> [p.69]
8. Andreas Gursky. *Rhein II*. 1996. Fuente: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-the-rhine-ii-p78372> [p.70]
9. Cindy Sherman. *Untitled #96*. 1981. Fuente: <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/cindy-sherman-b-1954-untitled-96-5559186-details.aspx> [p.71]
10. Man Ray. *Selfportrait*. 1932. Fuente: *Man Ray: yo soy un enigma*. Málaga: Fundación Pablo Picasso-Museo Casa Natal / Ayto. Málaga. p. 129. [p.78]
11. Man Ray. *Portrait of Rose Sélavy*. 1921. Fuente: Meyer, M. (2006). 12. Man Ray. *Lee Miller. Solarización*. c.a. 1930. [p.82]
12. Man Ray. *Lee Miller*. 1930. Solarización. Fuente: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/man-crush-when-man-ray-met-lee-miller-8463783.html> [p.83]
13. Man Ray. *Natasha Allongée*. 1931. Fuente: <https://impressionifotografiche.wordpress.com/2016/11/09/man-ray-2/> [p.84]
14. Man Ray. *Rayogramme (Rayograma)*. 1923 Fuente: Mormorio, D. (2010). *Meditazione e fotografia*. Vedendo e ascoltando passare l'attimo. Milano: Contrasto Due. p.135. [p.85]
15. Man Ray. *Picasso*. 1932. Fuente: Meyer, M. (2006). *Man Ray: yo soy un enigma*. Málaga: Fundación Pablo Picasso-Museo Casa Natal / Ayto. Málaga. p. 113 [p.86]
16. Marie Angeletti. *TLYA 14_Parrott*. Fuente: Pilar Montolio. [p.88]
17. Josep Renau. *Chicago Miss Beefsteak*. 1960-1966. Fuente: <http://indexfoto.monte-video.gub.uy/articulo/photospana-2014.html> [p.92]
18. Raoul Hausmann. *The art critic*. 1919. Fuente <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918> <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918> [p.94]
19. Alexander Rodchenko. *Lilie Brik*. 1924. Fuente: <http://www2.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2006/Vanguardias/fundacion/fundacion52.html> [p.97]
20. Alexander Rodchenko. *Books Ed. Gosizdat*. 1924. Fuente: <http://designhistoriypopularculture.blogspot.it/2008/11/> [p.97]
21. Richard Hamilton. *Just What Is It That Makes Today's Homes so Different, so Appealing?*. 1956. Fuente: <http://sisi2011.blogspot.it/2011/06/richard-hamilton-just-what-is-it-that.html> [p.98]
22. Jerry Uelsmann. *Untitled*. 1982. Fuente: <https://artblart.com/2011/09/09/exhibition-the-minds-eye-50-years-of-photography-by-jerry-uelsmann/> [p.99]

23. Grete Stern. *Artículos eléctricos para el hogar*. 1950. Fuente: <https://lamiradadelmamut.com/2015/05/05/grete-stern-feminismo-y-fotomontajes/> [p.101]
24. Carmen Calvo. *Transfer 05*. 2010. Fuente: http://www.llull.cat/espanyol/actualitat/transfer_journal_galeria.cfm?id=19&numero=05&any=2010 [p.103]
25. Thomas Struth. *Pantheon. Roma*. 1990. Fuente: http://www.christies.com/lotfinder/Lot/thomas-struth-b-1954-pantheon-rome-497_8816-details.aspx [p.104]
26. Thomas Struth. *San Zaccaria. Venecia*.1995. Chromogenic print face-mounted to acrylic, Image: 182 x 230.5 cm. Fuente: <http://magazine.art21.org/2011/09/05/letter-from-london-rarely-pure-and-never-simple/thomas-struth-san-zaccaria-venice-1995-painting-artwork-print/> [p.106]
27. Axel Hütte. *Vetlebreen (Norway)*. 2000. Fuente: [https://www.google.es/search?q=Thomas+Struth.+San+Zaccaria.+Venezia.1995.&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwihw-LT4_DTAhWFvRoKHTm-Dk4Q_AUIBigB&biw=1274&bih=413#tbm=isch&q=Axel+H%C3%BCtte.+Vetlebreen+\(Norway\).+2000.+&imgsrc=hKwiPZiy-MwAMIM](https://www.google.es/search?q=Thomas+Struth.+San+Zaccaria.+Venezia.1995.&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwihw-LT4_DTAhWFvRoKHTm-Dk4Q_AUIBigB&biw=1274&bih=413#tbm=isch&q=Axel+H%C3%BCtte.+Vetlebreen+(Norway).+2000.+&imgsrc=hKwiPZiy-MwAMIM): [p.107]
28. Luís Montolio. *Víctor González*. 2016. Fuente: Pilar Montolio. [p.109]
29. Salvatore di Gregorio. *S.T.* 2016. Fuente: Pilar Montolio. [p.110]
30. Gabriele Basílico. *Madrid*. 1933. Fuente: <http://www.lifegate.it/persona/stile-di-vita/gabriele-basilico-unantologia-allunicredit-pavilion>. [p.112]
31. Manuel Vilariño. *Los pájaros*. 1981 - 89. Fuente: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/promociondelarte/premios/premio-fotografia/fotopremiados/fotografia2007/PNFotografia2007_01.jpg. [p.114-115]
32. Matteo Basilé. *Apparitions_5*. 2007. Fuente: <http://www.matteobasile.com/the-saints-are-coming/9sk5hosebgmbwyv3sfvu6tfw9mjpl7> [p.116]
33. Julien Nonnon. *El Gato de Calle de la Cruz*. 2016. Fuente: Photoespaña. <http://www.juliennonnon.com/home/#about>. [p.118]
34. Julien Nonnon. *Patrick & the Funky Monkey*. 2015. Fuente: <http://www.juliennonnon.com/portfolios/safari-urbain-orlando-tour/> [p.121]
35. Javier Riera. *Noche aurea*. 2015. Fuente: <https://lediciaserendipia.wordpress.com/2015/05/10/2015-ano-de-la-luz/> [p.122]
36. Elaine Tedesco. *Projeção em Mostardas*. 2002. Fuente: <http://www.comum.com/elainetedesco/index2.htm> [p.123]
37. Krzysztof Wodiczko. *Soldiers and Sailors Memorial Architecture. Brooklyn*. 1988. Fuente: <http://www.keyword-suggestions.com/a3J6eXN6dG9mIHdvZGJjemtVlGxhc-mdlIG1vbnVtZW50cw/> [p.125]
38. Daniel Canogar. *Asalto*. 2016. Fuente: <http://www.danielcanogar.com/es/obra> [p.128]
39. Francesco Munarini. *Gilda e Amedeo Munarini*. 1979. Fuente: Francesco Munarini [p.130]
40. http://www.camarassinfronteras.com/land_camera_80_A/land_camera_80_A.html Fuente: [p.132]
41. Joyce Neimanas. *Untitled #3*. 1980. Fuente: <https://www.pinterest.com/franticfernando/joyce-neimanas/>[p.134]
42. Lucas Samaras. *R At Table (#9)*. 1981. [details]R At Table (#9). <http://joyceneimanas.com/projects/table/> 32x40. SX70 Polaroid, paint/[details] [description]Portraits of people appear to be real space but this is an illusion. To create the deception, 2D objects are photographed and the SX70's are arranged to create what appear to be 3D space or items.[/description]. Fuente: [p.135]

43. Toni Catany. S.T. 1992. Fuente: <https://www.pinterest.com/mKarmengomez/fotograf%C3%ADa-tony-catany/> [p.137]
44. Andy Warhol. *Muhammed Ali*. 1977. Fuente: <http://www.lostateminator.com/2013/07/09/polaroids-shot-by-andy-warhol/> [p.138]
45. Maurizio Galimberti. *Studio pol & horse*. 2014. Fuente: [p.141]
46. <https://mimiberlinblog.wordpress.com/2015/02/16/fall-2015-pret-a-porter-kanye-west-x-adidas-originals/love7-vanessa-beecroft-s/>. Fuente: [p.142]
47. Rebeca Horn. *Overflowing Blood Machine*. 1970. Fuente: Pilar Montolio [p.145]
48. Dennis Oppenheim. *Reading Position for Second Degree Burn*. 1970 Jonas Beach, New Cork. Fuente: <https://www.pinterest.com/explore/dennis-oppenheim/> [p.146]
49. Gilbert & George. *Red Morning Trouble*. 1977. Fuente: Pilar Montolio [p.148]
50. Ai Weiwei. Dropping a Hang Dynasty Urn. 1995. Fuente: <https://revistaperformia.mx/2016/09/20/rompiendo-un-jarron-de-la-dinastia-han-performance-de-ai-wei-wei-1995/>. [p.150]
51. Cindy Sherman. *Untitled Film, #21*. 1978. Fuente: https://www.moma.org/learn/moma_learning/cindy-sherman-untitled-film-stills-1977-80 [p.153]
52. Cindy Sherman. *Untitled Film, #193*. 1989. Fuente: <http://www.theglobeandmail.com/arts/a-gallery-of-cindy-sherman-images/article643910/> [p.153]
53. Marina Abramovic. *Performance 08, 'relation in time'*. 1977. Fuente: <http://moore.edu/about-moore/blog-publications/blog/art-history-major-contributing-to-colleges-new-micro-site-for-women-visual-artists> [p.156]
54. Marina Abramovic. *The Artist is Present*. MoMA. 2012. Fuente: <http://curadormag.com/la-ausencia-de-abramovic/> [p.156]
55. Bernd & Hilla Becher. *Bochum, Germany*. 1980. Fuente: <http://www.themodern.org/collections/on-view>. [p.158]
56. Bernd & Hilla Becher. *Coal Bunkers*. 1974. Fuente: Pilar Montolio [p.160]
57. Bernd & Hilla Becher. *Catálogo exposición 'Anonyme Skulpturen'*. 1967. Fuente: [p.163]
58. Thomas Struth. *Audience 7. Galería de la Academia. Florencia*. Fuente: <http://www.thebroad.org/art/thomas-struth> [p.166]
59. Andreas Gursky. *Shanghai*. 2000. 4/6 on the reverse, c-print mounted on Plexiglas in artist's frame 301.5 by 206.5cm.; 118 3/4 by 81 1/4 in. Fuente: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/contemporary-art-evening-auction-l15022/lot.49.html>. [p.167]
60. Candida Höfer. *George Peabody Library in Baltimor*. 2010 Fuente: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/review-candida-hofer-interior-worlds/2011/11/16/gIQAzMDRSN_story.html?utm_term=.a9635c5db0f5 [p.168]
61. Thomas Ruff. *Untitled*. 1988-1989. Fuente: http://www.luminous-lint.com/__phv_app.php?p/Thomas__Ruff/ [p.170]
62. Lucía Loren. *Al hilo del paisaje*. 2007. Fuente: <http://lucialoren.com/index.php/art-works/art-interventions/al-hilo-del-paisaje> [p.172]
63. Hamish Fulton. *Campfire Eindoven. Netherlands*. 1985. Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/261349584605695512/> [p.175]
64. Christo & Jeanne Claude. *The Floating Piers. Lago d'Iseo. Bergamo. Italia*. 2016. Fuente: <http://www.arte.it/foto/christo-stupisce-ancora-563/2> [p.176]
65. Christo & Jeanne Claude. *The Floating Piers. Lago d'Iseo. Bergamo. Italia*. 2016. Fuente: <http://www.mundoflaneur.com/arquitectura/urbanismo/the-floating-piers-por-christo->

y-jeanne-claude/ [p.177]

66. Robert Smithson. *Spiral Jetty*. 1970. Fuente: <http://www.diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty> [p.178]

67. Iradia Cano. *Colmenas*. 2007. Fuente: <http://www.sculpture-network.org/es/home/artistas/detalles/iraida-cano.html> [p.181]

68. Lucía Loren. *Al hilo del paisaje*. 2007. Fuente: <http://lucialoren.com/index.php/artworks/art-interventions/al-hilo-del-paisaje> [p.182]

69. Lucía Loren. *Al hilo del paisaje*. 2007. Fuente: <http://lucialoren.com/index.php/artworks/art-interventions/al-hilo-del-paisaje> [p.182]

70. Richard Long. *Dusty Boots Line Shahara*. 1988. Fuente: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/richard-long-heaven-and-earth>. [p.184]

71. Christian Boltanski. Fuente: Pilar Montolio [p.186]

72. Joseph Kosuth. *One and Three Plants*. 1965. Fuente: Pilar Montolio [p.189]

73. Graciela Sacco. *Bocanada de aire*. 1999. Fuente: <http://proyectos.banrepcultural.org/graciela-sacco/es/exposicion/graciela-sacco/bocanada>. [p.190]

74. Richard Prince. *Covering Hannah (1987 Grand National)*. 2008. Fuente: Pilar Montolio [p.191]

75. Kwok Mang Ho. *Frogtopia Hongkornucopia*. 2011. Fuente: Pilar Montolio [p.193]

76. Mykola Zhuravel. *Apiary*. 2011. Fuente: Pilar Montolio [p.194]

77. <http://portugalconfidential.com/between-memory-archive-berardo-collection-museum/>. Fuente: [p.195]

78. Christian Boltanski. *La traversée de la vie*. 2015. Fuente: <http://www.artnet.com/artists/christian-boltanski/la-traversée-de-la-vie-a-ILB-unf20hsef5D5g34Q7Q2> [p.196]

79. Christian Boltanski. *Baby Factory*. 2011. Biennale di Venezia. Fuente: <https://annettehamilton.wordpress.com/2014/03/27/christian-boltanski-chance/p.199>

80. Graciela Sacco. *Matorral de la serie 'Cuerpo a cuerpo'*. 1996 – 2014. Fuente: <http://proyectos.banrepcultural.org/graciela-sacco/es/denominación/cuerpo-cuerpo>. [p.200]

81. Alfredo Jaar. *Los ojos de Gulete Emerita*. 1994. Fuente: <http://cgaleno.blogspot.it/2010/12/lo-mejor-del-ano-la-bienal-de-sao-paulo.html>. [p.202]

82. Jeff Wall. *The Holocaust Memorial in the Jewish Cemetery*. 1987. Película montada sobre lightbox. Fuente: Pilar Montolio [p.204]

83. Francesco Vezzoli. *La nuova Dolce Vita (from the Birth of Venus Ludovisi to Eva Mendes)*. 2009. Fuente: Pilar Montolio [p.205]

84. Alfredo Jaar. *Geometría de la conciencia*. 2010. Fuente: <http://www.disenoarquitectura.cl/museo-de-la-memoria-y-los-derechos-humanos-estudio-america-arqtos/> [p.207]

85. Darío Villalba. *Demente*. 1974. Construcción tridimensional, óleo, emulsión fotográfica, aluminio y metacrilato. 261 x 210 x 160 cm. Fuente: <http://www.descubrirelarte.es/2014/07/01/dario-villalba-el-poder-de-una-fotografia-pintada.html> [p.210]

86. Helena Almeida. *Entrada Azul*. 1980. Fuente: Pilar Montolio [p.212]

87. Allan D'Arcangelo. *Selfportrait (Smoke Dream)*. 1964. 101 x 101,90. Fuente: Pilar Montolio [p.213]

88. Ouka Leele. *Autoretrato con agua*. 1978. Fuente: <https://lamuestrade.wordpress.com/2015/09/13/lamuestra-ouka-leele-2/> [p.215]

89. Gerhard Richter. *14.2.98*. 1998. Fuente: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/overpainted-photographs/family-88/14298-14257>. [p.217].

90. Steve McCurry. *Sharbat Gula, the Afghan Girl* 1984 <http://edition.cnn>.

com/2015/03/23/world/steve-mccurry-afghan-girl-photo/ Fuente: [p.220]

91. Irving Penn. Cate Blanchett. 2007 <https://www.pinterest.com/pin/344103227756122085/>. Fuente: [p.222]

92. Irving Penn. *Man Lighting Girl's Cigarette (Jean Patchett)*, New York. 1949. Platinum-palladium print. Copyright Condé Nast. <https://irvingpenn.org/fashion/> Fuente: [p.224]

93. Guy Bourdin. *Campaña de Charles Jourdan*. 1979. Fuente: [p.225]

94. Mario Testino. *Cusco Always in Fashion, en Lima para Vogue U.S.* 2012. EL ABCD DE LA FPTPGRAFIA. p. 30. Fuente: [p.227]

95. Richard Avedon. *Dovima con elefantes. Vestidos por Dior. Circo D'Hiver. Paris 1955* Fuente: [p.230]

96. David LaCapelle. S.T. Fuente: <http://ismorbo.com/la-atrevida-fotografia-pop-art-de-david-lachapelle-llega-por-primera-vez-a-buenos-aires/> [p.232]

97. Diane Arbus. *Untitled 1*. 1970-71. Fuente: <http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Walker-Evans.html> [p.234]

98. Walker Evans. *Familia cubana indigente*. 1933. Fuente: <http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Walker-Evans.html>

99. Luis Ramón Marín. *Carmen Peche*. S. F. Fuente: <https://www.pinterest.com/archileach/y-el-mundo-marcha/> [p.239]

100. Nick Út. *Napalm girl*. 1972. El Abcd de la fotografía. p. 468. Fuente: <http://abc-news.go.com/blogs/headlines/2012/06/the-historic-napalm-girl-pulitzer-image-marks-its-40th-anniversary/> [p.241]

101. Jeff Widener. *The unknown rebel*. 1989. Fuente: <https://foto-post.blogspot.it/2013/06/tank-man.html> [p.241]

102. Robert Capa. *Desembarco de Normandía*. 1944. Fuente: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/14/actualidad/1415984617_499955.html [p.244]

103. Robert Capa. *Bilbao mayo 1937*. Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/bilbao-mayo-1937-1> [p.244]

104. Cristina García Rodero. *La cuadrilla, Vitoria*. 1978. Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cuadrilla-vitoria> [p.247]

105. Edward Kienholz. *Drawing for the Soup Course at The She Café*. 1982. Fuente: Pilar Montolio [p.248]

106. Ali Assaf. *Al Basrah, the Venice of the East* 2011. Mixed media installation. Fuente Pilar Montolio: [p.275]

107. Salvatore di Gregorio. S.T. 2016. Fuente: Pilar Montolio [p.275]

108. Marie Angeletti. *TYLA 13_Tourist/ TLYA 14_Parrott/ TLYA 15_La Novice/ TLYA 16_SR y detalle de TLYA 13_Tourist*. 2014. Fujiflex on dibond, digital print on stainless steel, digital print and C-print. Fuente: Pilar Montolio [p.276]

109. Marie Angeletti. *Detalle de TLYA 13_Tourist*. 2014. Fujiflex on dibond. Fuente: Pilar Montolio [p.276]

110. Allan D'Arcangelo. *Selfportrait (Smoke Dream)*. 1964. 101 x 101,90. Fuente: Pilar Montolio [p.284]

111. Bernd & Hilla Becher. *Coal Bunkers*. 1974. 9 photographs, black and white, on paper on board. Fuente: Pilar Montolio [p.287]

112. Edward Kienholz. *Drawing for the Soup Course at The She Café*. 1982. Fuente: Pilar Montolio [p.306]
113. Helen Chadwich. *Enfleshings I*. 1989. Photographic transparency and light box. Fuente: Pilar Montolio [p.308]
114. Helen Chadwich. *Enfleshings I*. 1989. Photographic transparency and light box. Fuente: Pilar Montolio [p.308]
115. Ouka Leele. *El principito*. 2007. Fuente: [p.316]
116. Joe Tilson. *Snow White and The Black Dwarfs*. 1969. Serigrafía sobre tela sobre madera. Fuente: Pilar Montolio [p.332]
117. Carmen Calvo. Fuente: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/07/album/1383834501_007731.html [p.349]
118. Ana Teresa Ortega. Fuente: [p.352]
119. Vanessa Pastor. Fuente: <http://www.arteinformado.com/guia/f/eduardo-nave-6921> [p.356]
120. Ouka Leele. Fuente: <http://www.revistavanityfair.es/celebrities/articulos/ouka-leele-en-los-80-si-no-hacias-ciertas-cosas-como-forrarte-a-drogas-estabas-mal-visto/20656> [p.360]
121. Elisa Quiles Faz. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=aUvqZ-WrPTI> [p.364]
122. Norbert Salenbauch. Fuente: <http://www.italianarea.it/opera.php?w=1376040755-62.jpg&artista=VEVL&let=> [p.368]
123. *Montaje fotograma Man Ray*. 2016. Fuente: Elisa Quiles [p.376]
124. Robert Capa. *Cerro Muriano, frente a Córdoba, 5 septiembre 1936*. Copia postuma 1998. 39 x 28,3 cm. Gelatinobromuro de plata sobre papel. Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cerro-muriano-frente-cordoba-5-septiembre-1936-0>. [p.390]
125. *Aplicación de la cinta protectora para cristal*. 2016. Fuente: Elisa Quiles Faz [p.401]
126. *Personal especializado en la movimentación y transporte de obras*. 2016. Fuente: Elisa Quiles Faz [p.402]
127. *Control mediante luxómetro*. 2016. Fuente: Elisa Quiles Faz [p.408]
128. Palazzo Mariano Fortuny. Venezia. Fuente: [p.414]
129. Casa dei 'Tre Oci'. Venezia. Fuente: <http://en.venezia.net/casa-dei-tre-oci-photography-center-venice.html> [p.414]
130. Sistema di archiviazione socio - non socio. Fuente: Aldo Brandolisio. [p.416]
131. Brogliaccio d'archiviazione. Fuente: Aldo Brandolisio [p.417]
132. Sistema di archiviazione socio - non socio. Fuente: Aldo Brandolisio. Fuente [p.419]
133. Fundación Pablo Ruíz Picasso. Málaga. Fuente: <http://fundacionpicasso.malaga.eu> [p.422]
134. Fundación Pablo Ruíz Picasso. Málaga. Fuente: <http://www.mipaseoporelmundo.com/clasicos-basicos-de-malaga-que-no-te-puedes-perder/> [p.422]
135. Centro Pompidou. Málaga. Fuente: <http://centrepompidou-malaga.eu/nosotros/nosotros> [p.425]

136. Formulario de préstamo. Fundación Picasso. Fuente: Fundación Picasso [p.427]
137. Condition Report. Fundación Picasso. Fuente: Fundación Picasso [p.428]
138. Lorna Simpson. *Twenty questions*. (A Sampler) 1986. 4 photographs, gelatin silver prints on paper and 6 engraved plastic plaques. Fuente: Pilar Montolio [p.430]
139. Candida Höfer. *Antigua biblioteca. Ministerio de justicia. Handelingenkamer. La Haya. Holanda*. Fuente: <http://b-sidemg.com/2014/04/fotografia-candida-hofer-y-sus-bibliotecas-de-ensueno/> [p.442]

