

LA ENTREVISTA AL ARTISTA EMERGENTE COMO MODO DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Estudio aplicado a los proyectos

Perspectives Art Inflammation and Mey

Perspectives, Art Liver Diseases and Me



Setiembre 2017

Tesis presentada por:
Ruth del Fresno-Guillem
Tesis dirigida por:
Dr. Jose Antonio Madrid García.
Dr. Pepe Miralles



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Departamento de
Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Programa de Doctorado en Ciencia y Restauración del
Patrimonio Histórico-Artístico

LA ENTREVISTA AL ARTISTA EMERGENTE COMO MODO DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Estudio aplicado a los proyectos *Perspectives Art Inflammation and Me*
y *Perspectives, Art Liver Diseases and Me*

Presentada por

Ruth del Fresno-Guillem

Dirigida por

José Antonio Madrid García

Pepe Miralles

Valencia, setiembre 2017

You can't care about something you don't
know

Ai Wei Wei

Agradecimientos

Gracias, a los artistas por crear.

Gracias a los artistas que generosamente han dedicado su tiempo a que esta investigación tuviese una base sólida y que han formado parte de este camino durante casi tres años.

Gracias a Eric Grossat, promotor de *Perspectives*, entusiasta con los sueños y locuras profesionales. Sin él mi aventura personal y profesional dentro del proyecto *Perspectives* no habría sido posible ni real.

Quiero agradecer especialmente a mis directores, el Dr. José A. Madrid y el Dr. Pepe Miralles. Sin sus palabras, correcciones y apoyo esto nunca habría sido una Tesis.

A la Dr. Laura Fuster-López, incansable profesional y mejor persona. Dispuesta a encontrar soluciones, a mandarte un paquete sorpresa lleno de “indispensables” en el kit de un conservador. *Keep going.*

A los profesionales que durante estos tres años de trabajo me han mostrado su generosidad compartiendo su tiempo y sus recursos: Lauren Shadford y Margaret Graham (VoCA), Sherry Phillips y Maria Sullivan (AGO), Sanneke Stigter (UvA e INCCA), Jill Sterrett (SFMOMA) y Gwynne Ryan (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden) y muchos más que me enseñaron que cuanto más sabio es alguien más humilde se muestra.

A Pilar Parcerisas por ser un referente y dejarme formar parte de su pasado, aprendiendo a querer investigar. Angels Ribé, Francesc Torres y Vicenç Viaplana, porque siempre serán los primeros.

A Rocío Martínez Moreno, Io, que siempre ilustra mis emociones conceptuales.

Gracias a mis chicas doctorantes en la distancia, Rita L. Amor y Annette Ortiz; la mejor idea que hemos tenido en mucho tiempo llevada a cabo sin metodología pero con objetivos.

A los refuerzos, Sandra Micó, Clara, Ana Martínez y Adolfo.

A los que me han solucionado muchas papeletas de novata, Ricard, Jos, Pau, Marjorie y toda la saga Proddigi.

A los Chicos de ArtiClar por quedarse trabajando hasta que todo estaba perfecto, siempre con buen humor y profesionalidad.

Gracias a mis siempre amigas, Beatriz y Pilar. Ellas saben ponerle glamour y sonrisas a lo bueno y a lo mejor, estando siempre a un tono de WhatsApp.

A mis amigas de ahora, las chicas del club: Paula, Marina, Amparo, Elida, Maria V, Toti, Mariana y Blanca Rosa. Que han sufrido las correcciones, las traducciones y los ensayos sin saber de qué hablaba. A las de la terra: Laura y Cristina.

A los de allí: (o aquí según se mire) Boli, Toti, Joan, Maca, y todos los Aospallá.

Maite y Annabel (alias les Massisses). Desirée, Verónica, pasado y presente.

A mi madre, Amparo Guillem Sanz, única en su especie. Tan grande que podría ser dos madres en una. Aventurera, curiosa, orgullosa de su clan, protectora y luchadora. Espero haber aprendido algo de ella. A mi padre, Quintino del Fresno Merlo que aunque no ha visto en qué nos hemos convertido, ha formado parte de todo. Mis hermanos Luis y Juan Antonio que han tenido que lidiar conmigo mucho tiempo y a sus presentes Diana, Levon y el que viene.

A Mi familia política, Simón Martín Márquez y Teresa Camprubí Tardá contrafuertes en la sombra. Manel y Mercé un ejemplo de positivismo y buen paso, Iván e Irene; Maite (otra vez) y Vincen.

Mi familia, el pack, los tres más importantes. Pau y Gaia, mis hijos, que serán grandes personas y son mi verdadera Tesis.

Y tú... siempre a punto. No miento cuando digo que esta Tesis no existiría sin ti. Por creer en mí siempre más que yo. Por verme capaz y demostrarme que los bobones existen pero los puedo combatir, por devolverme los archivos cuando el ordenador se los traga, aprender a usar programas para hacérmelo más fácil. Pero sobre todo por ser tú. Josep Martín.

Artistas entrevistados y sus obras

AARON DUVAL. *Brote 1*
ADRIAN ALVAREZ. *Pareja*
ADRIANA BARADRI. *Tinta de Calamar*
ALBA GIMÉNEZ. *Expose/Conceal*
ALBERTO ESTUDILLO. *25 Días*
ALEJANDRO MAÑAS. *Fuerza, Lucha y Espinas..*
ALEJANDRO MAUREIRA. *Contenedor de Crohn*
ALFONSO BAYA. *La rehabilitación del prestidigitador*
ANA M PASTOR. *Perfectly normal*
ANA PEÑAS. *Las dos caras del vestido*
ANAÍS FLORIN. *Prótesis crónica*
ANE BERAZA. *Ejercicios*
ANTONIO P. LLERENA. *Paté de paco*
ART AL QUADRAT. *Estado crónico. EII. Silvia*
BARBORA SEDLACKOVA. *Inflacine*
BEATRIU CODONYER. *Retrato de Mari Carmen*
BEATRIZ PELLÉS. *Ejercicio de blanqueamiento*
BEATRIZ ROS. *Miss taken*
CARLOS REIG. *Los bailarines*
CARMEN CARRIÓN. *Reiteración de la necesidad*
CHIARA SGARAMELLA. *Gemas*
DADI DREUCOL. *Cueva*
DANIEL DE LA GUARDIA. *Sinécdoque*
DAVID ROLDÁN. *Dolor*
ENRIQUE FERRE. *Motivos para vivir*
ESTELA SANCHÍS. *Vida*
ESTHER GATÓN. *Aquel ciervo*
FRAM RAMÍREZ. *Thinking inside*
GEMMA GARCÍA. *El Comprador de tiempo*
GONZALO J REY. *Watchdog*
GUIBERT ROSALES. *AWE*
GUILLERMO ROS. *Coexistencia*
GUSTAVO TORRES. *Sin título*
HELENA AZKARRAGAURIZAR. *Ropa interior y despliegue interior*
ISMAEL TEIRA. *Miles*
JAVIER PALACIOS. *Proceso de un dolor tangible*
JESUS SÁNCHEZ FAJARDO. *Paquita tiene colitis*
JORGE JULVE. *Espacio propio, El y Yo*
JOSE ANTONIO VERTEDOR. *(No quiere título)*
JUAN CARLOS ROSA CASASOLA. *Negación ante la hepatitis C*
JUAN DIEGO GONZÁLEZ. *Ex voto*
KATRINA BIURRUN. *El otro cerebro de Amparo*
KINDA YOUSSEF. *Perception*

LARA CAHÍZ. *Círculos*
LUIS LISBONA. *La historia de alguien torpe*
LUISMI ROMERO. *Proyecto JRR*
MAITE MENTXAKA. *_ / _*
MANUELA RODRÍGUEZ. *Sementes do corazón*
MAR GASCÓ. *IN-testinal. Biopsy I, II, III*
MARCO RANIERI. *Paisajes del yo (Archivo1)*
MARÍA JOSÉ PRADA. *TNF-a*
MARINA YEPES. *Incertidumbre*
MERITXELL AHICART. *The only flags that should exist are those*
MINERVA RODRÍGUEZ. *Y entonces la sala se convirtió en mi segunda casa*
MIRIAM TUDELA. *Árbol de la vida*
NEREA FERRANDO. *Estudio*
OLGA MARTÍ. *Tiempo piedra*
PABLO VINDEL. *Etrevista con la piel, Ximo. (Hora 1, hora 2, hora 3)*
PATRICIA LEGUINA. *Propuesta de laboratorio dialógico*
PAULA DÍAZ. *Sin título*
PAULA KOYSOVA. *Cambio de contexto, cambio de sensación*
PELAYO MARTÍNEZ. *Job y su diablo*
RAMON ESPACIO. *The Box*
RAMONA RODRÍGUEZ. *Síntoma y salud*
RAQUEL PLANAS. *Cuadro clínico. Dptico*
ROBERT FUSTER. *Sobre Crohn*
RUXANDRA VINCEA. *Volition vs. Power// Trampa*
SABELA ZAMUDIO. *Silencios*
SANDRA FERRER. *Líquid*
SANDRA REVUELTO. *Encastrado*
SANTIAGO RODRÍGUEZ. *Imago Pietatis*
SEÑOR CIFRIAN. *Crohn-Fotograma*
SERGI MESA. *Inside/outside*
SERGIO PORLÁN. *Corpe*
SINQUENZA. *Dolores invisibles*
SUSANA CARNE. *My hepatitis C journey*
TERE PENSADO. *Etiquetados 1*
VERÓNICA FRANCÉS. *The Job*
XAVI BUXEDA. *Tormenta callada*
YOLANDA RÍOS. *Cartografías de la desintegración*
YOVANI. *Psoriasis. Diálogos dibujados de la piel*
ZEUS SÁNCHEZ. *Je est un autre*

RESUMEN

Con la llegada de la libertad, la experimentación y la búsqueda de los límites, el arte contemporáneo se desliga poco a poco de la materia para transformarse en ideas y conceptos. Es ese el momento, en que la disciplina de Conservación de Arte Contemporáneo, se ve obligada a revisar sus principios, métodos y estrategias.

La falta de información sobre aspectos que pueden determinar la conservación de una obra de arte contemporánea, puede poner en riesgo la conceptualización y la materia de la misma. El hecho de no adquirir esta información de una manera adecuada y directa, nos puede llevar a situaciones de negligencia profesional que ponen en peligro la existencia y el respeto por la obra.

El propósito de la presente investigación se centra en establecer unas pautas de conservación preventiva tempranas y seguras, que respeten la intencionalidad y el concepto de *deterioro* de cada uno de los artistas, a través de la información extraída por el uso de la entrevista aplicada a un grupo de artistas emergentes.

Queda claro que la entrevista ha sido empleada de manera exitosa en diversidad de disciplinas y en la disciplina de Conservación de Arte Contemporáneo, pero muy poco es lo que podemos encontrar respecto a su aplicación antes de que surjan problemas relacionados con conservación y mucho menos cuando se trata de su uso sobre artistas emergentes.

En este trabajo se pueden establecer dos fases interrelacionadas que determinarán su éxito. Tras la introducción, que hace un repaso del estado de la cuestión y los puntos clave de la investigación, se inicia una primera fase estableciendo los objetivos y describiendo la metodología que se va a seguir.

La sección teórica de la investigación ha analizado las fuentes bibliográficas que nos aportan información histórica sobre el método aplicado a distintas disciplinas y a la disciplina de Conservación de Arte Contemporáneo específicamente, dando

paso a los capítulos donde se presenta tres proyectos en profundidad, donde la entrevista ha sido una herramienta determinante. Seguido, la presentación de una serie de entidades y líneas de trabajo donde se aplica la entrevista.

En la parte experimental, presentamos el camino, la aplicación y los resultados del uso de la entrevista sobre artistas emergentes de los proyectos artísticos *Perspectives- Art, Inflammation and Me* y *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*. Se ha ilustrado cada uno de los proyectos experimentales con una selección de casos que mostrarán de manera práctica lo que de esta investigación se ha podido extraer. A lo largo de la aplicación del método en la parte experimental hemos podido ver cómo el concepto de *deterioro* va a determinar lo que se establezca *a posteriori* en cuanto a estrategias de conservación preventiva.

De esta fase experimental hemos ido recolectando y analizando una serie de resultados que nos conducen a establecer las conclusiones que finalmente se presentan y que demuestran la adecuación del uso de la entrevista entre los protocolos de documentación para la conservación preventiva de las obras de arte.

Palabras clave: Arte emergente, Artista emergente, Entrevista al artista, Documentación, Conservación Preventiva, Intencionalidad artística, Deterioro, Colaboración interdisciplinaria, Arte Contemporáneo.

ABSTRACT

With the arrival of creative freedom, experimentation and the search for limits, Contemporary art slowly dissociates itself from physical matter to become ideas and concepts. This is the moment when the discipline of Conservation of Contemporary Art is forced to revise its principles, methods and strategies.

The lack of information about some aspects that determine the conservation of a contemporary artwork can endanger the conceptualization and the physical artwork itself. If this information is not acquired in a direct and appropriate manner, it could lead us to situations of professional negligence that endanger the existence and the respect for the work.

The purpose of this investigation is to establish early and safe preventive conservation guidelines. These guide lines, must respect the intent and the *deterioration* concept of each of the artists, through the information extracted by the use of the interview applied to a group of emerging artists.

It is clear that the interview has been used successfully in an array of disciplines and in the discipline of Conservation of Contemporary Art, very little has been done regarding its application before conservation problems arise, much less when speaking about its use on emerging artists.

In this work two interrelated phases can be established that will determine its success. After the introduction, which reviews the *status quo* and the key points of the research, a first phase begins, establishing the objectives and describing the methodology that will be followed.

The theoretical section of the research has analyzed the bibliographical sources that provide historical information on the method applied to different disciplines and specifically to the Conservation of Contemporary Art. The following chapters presents an in depth analysis of three projects, in which the interview has been a determining tool. The presentation of a

series of entities and lines of work where the interview is applied follows.

In the experimental section we present the process, the application and the results of using the interview on emerging artists participating in the artistic projects *Perspectives- Art, Inflammation and Me* and *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*. Each of the experimental projects has been illustrated with a selection of case studies that will show in practice what has been observed from this research. Throughout the application of the method in the experimental section we have been able to see how the concept of *deterioration* will determine what preventive conservation strategies will be established.

From this experimental phase we have been collecting and analyzing a series of results that lead us to final conclusions. These conclusions show the adequacy of the use of the interview on the documentation protocols for the preventive conservation of artworks.

Key words: Emergent Art, Emergent Artist, Artist Interview, Documentation, Preventive Conservation, Art Intent, Damage, Interdisciplinary collaboration, Contemporary Art.

RESUM

Amb l'arribada de la llibertat, l'experimentació i la cerca dels límits, l'art contemporani es deslliga a poc a poc de la matèria per a transformar-se en idees i conceptes. És el moment en què la disciplina de Conservació d'Art Contemporani es veu obligada a revisar principis, mètodes i estratègies.

La falta d'informació sobre aspectes que poden determinar la conservació d'una obra d'art contemporània en pot posar en risc la conceptualització i la matèria. El fet de no adquirir aquesta informació d'una manera adequada i directa, ens pot portar a situacions de negligència professional que posen en perill l'existència i el respecte per l'obra.

El propòsit d'aquesta investigació se centra a establir unes pautes de conservació preventiva primerenques i segures, que respecten la intencionalitat i el concepte de *deterioració* de cada artista, a través de la informació extreta de l'ús de l'entrevista aplicada a un grup d'artistes emergents.

És clar que l'entrevista ha sigut utilitzada de manera reeixida en diversitat de disciplines i en la disciplina de Conservació d'Art Contemporani, però molt poc és el que podem trobar pel que fa a l'aplicació abans que sorgisquen problemes relacionats amb conservació i encara menys quan es tracta de l'ús amb artistes emergents.

En aquest treball es poden establir dues fases interrelacionades que en determinaran l'èxit. Després de la introducció, que fa un repàs de l'estat de la qüestió i els punts clau de la investigació, s'inicia una primera fase que estableix els objectius i descriu la metodologia del treball.

La secció teòrica de la investigació ha analitzat les fonts bibliogràfiques que ens aporten informació històrica sobre el mètode aplicat a diferents disciplines i a la disciplina de Conservació d'Art Contemporani específicament; dóna pas als capítols on es presenten tres projectes en profunditat, en els

quals l'entrevista ha sigut una eina determinant. Tot seguit hi ha la presentació d'una sèrie d'entitats i línies de treball on s'aplica l'entrevista.

En la part experimental, presentem el camí, l'aplicació i els resultats de l'ús de l'entrevista sobre artistes emergents dels projectes artístics *Perspectives- Art, Inflammation and Me* i *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*. S'ha il·lustrat cada un dels projectes experimentals amb una selecció de casos que mostraran de manera pràctica el que s'ha pogut extraure de la investigació. Al llarg de l'aplicació del mètode, en la part experimental hem pogut veure com el concepte de *deterioració* determina el que s'establisca *a posteriori* quant a estratègies de conservació preventiva.

D'aquesta fase experimental hem arreglat i analitzat una sèrie de resultats que ens menen a establir les conclusions que, finalment, es presenten i que demostren l'adequació de l'ús de l'entrevista entre els protocols de documentació per a la conservació preventiva de les obres d'art.

Paraules clau: Art emergent, Artista emergent, Entrevista a l'artista, Documentació, Conservació Preventiva, Intencionalitat artística, Deteriorament, Colaboració interdisciplinària, Art Contemporani.

Índice

I. INTRODUCCIÓN	1
A. Descripción del problema	1
B. El Marco de la investigación.....	3
C. Justificación y antecedentes	6
D. Estructura del documento	9
II. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	13
III. METODOLOGÍA.....	17
DESCRIPCIÓN DE LA METODOLOGÍA	20
A. Fase teórica.....	21
1. Fuentes de información.....	21
2. Estudio del proyecto <i>Perspectives</i> y organización de la fase experimental.....	24
3. Organización y elaboración de los documentos	24
B. Fase experimental.....	27
1. Cuestionario.....	27
2. La entrevista.....	30
C. Fase Análisis de Resultados	39
CAPÍTULO 1. ANTECEDENTES EN EL USO DE LA ENTREVISTA EN CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO	41
1.1 Definición y justificación	41
1.2 Historia, usos y aplicaciones de la entrevista en otras disciplinas.....	42
1.3 Historia del uso de la entrevista en Conservación de Arte Contemporáneo.....	49

CAPÍTULO 2. LA ENTREVISTA CONSIDERACIONES TEÓRICAS PRÁCTICAS.....	59
2.1 Consideraciones teórico prácticas del uso de la entrevista.....	59
2.2 Tipos de entrevistas y métodos para entrevistar.....	80
2.3 Fases de la entrevista para un modelo semiestructurado	87
2.3.1 Fase preentrevista	89
2.3.2 Fase Entrevista	94
2.3.3 Las Preguntas	96
2.3.4 Procesar la información.....	98
CAPÍTULO 3. LA ENTREVISTA APLICADA EN ALGUNOS PROYECTOS DE CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO	103
3.1 INCCA, International Network for the Conservation of Contemporary Art.....	105
3.1.1 ¿Qué es <i>INCCA</i> ?	105
3.1.2 Historia de <i>INCCA</i>	107
3.1.3 ¿Qué sucede en 2017?	113
3.2 VoCA, Voices in Contemporary Art	114
3.2.1 ¿Qué es VoCA?.....	114
3.2.2 Historia de VoCA, Voices in Contemporary Art...	117
3.2.3 ¿Qué sucede en 2017?	119
3.3 <i>ADP</i> , Artist Documentation Program	119
3.3.1 ¿Qué es <i>ADP</i> ?	120
3.3.2 Historia de <i>ADP</i>	120
3.3.3 ¿Qué sucede en 2017?	124
3.4 Otros proyectos.....	125
3.5 La importancia de compartir.....	139
CAPÍTULO 4. FASE EXPERIMENTAL, APLICACIÓN DE LA ENTREVISTA	147

4.1	Contextualización	154
4.2	Documentos y justificación sobre el cuestionario	155
4.2.1	Carta de presentación	156
4.2.2	Ficha técnica para la conservación de la obra.....	156
4.2.3	Cuestionario	158
4.3	Fase experimental, ansiedades y preocupaciones	164
CAPÍTULO 5. FASE EXPERIMENTAL Perspectives Art		
Inflammation and Me		169
5.1	Contextualización del proyecto Perspectives Art Inflammation and Me	169
5.2	Análisis y Aplicación de la Metodología	174
5.3	Fase de Entrevista.....	180
5.4	Casos de Estudio	189
5.4.1	Caso de estudio 1. Rematerialización y reinstalación como procedimiento de la obra.....	193
5.4.2	Caso de estudio 2. Reproductibilidad y sustitución como proceso de conservación.....	223
5.4.3	Caso de estudio 3. Toma de decisiones conjuntamente con la artista	245
5.4.4	Caso de estudio 4. Intervenir la obra y después hacer la entrevista I.....	275
5.4.5	Caso de estudio 5. Intervenir la obra y después hacer la entrevista II.....	309
5.4.6	Caso de estudio 6. Lo efímero controlado. Cuando el proceso de creación es como una performance y su embalaje un proceso simbólico de conservación.	329
5.4.7	Caso de estudio 7. Cuando los resultados de la entrevista son distintos según el medio que se utiliza.	365
5.4.8	Caso de estudio 8. Cuestionario por escrito, sin contacto, ¿solo datos?	395

CAPÍTULO 6. FASE EXPERIMENTAL Perspectives Art Liver Diseases and Me	405
6.1 Contextualización	405
6.2 Análisis y aplicación de la metodología.....	412
6.3 Entrevistas	418
6.4 Casos de estudio	422
6.4.1 Caso de estudio 1. Cambios de opinión, la importancia de estar en contacto.....	425
6.4.2 Caso de estudio 2. Cuando la idea es la obra y los objetos solo la materializan.....	461
6.4.3 Caso de estudio 3. La obsolescencia y lo que conlleva pensar en ella.....	485
CAPÍTULO 7. ANÁLISIS DE RESULTADOS	509
7.1 Análisis de resultados, en relación a la metodología.....	513
CAPÍTULO 8. CONCLUSIONES	533
BIBLIOGRAFÍA	547
Anexo 1	I
Anexo 2	LXXIX

Índice de figuras

- Fig. 1. Pantalla de inicio de la página de INCCA. Uno de los recursos online más utilizados en esta fase.....22
- Fig. 2. Llevando a cabo, junto a la conservadora Viviana Domínguez, una de las prácticas durante el workshop sobre entrevista al artista, ofrecido por INCCA-NA (actualmente VoCA) en la Rubell Family Collection, Miami, febrero 2015. Imagen cortesía de VoCA.....23
- Fig. 3. Richard Cándida Smith y Jill Sterrett moderando el primer día de discusión. Foto realizada por Mary Tait. Cortesía de Smithsonian American Art Museum.....47
- Fig. 4. Detalle de la instalación Notion Motion, O. Eliasson. Imagen realizada por Jan Sprij. Exposición DEAF2012, organizada por V2_ Lab for Unstable Media. Imagen cortesía de V2_Lab. 61
- Fig. 5. Contrato y planos de instalación de Notion Motion, mostrado por Jaan Guldemond. Ejemplo de lo que recibe un museo al adquirir una obra conceptual, donde los materiales solo son el vehículo, no la obra. Still extraído del vídeo Installation: Who Cares? 62
- Fig. 6. Instalación de la obra The Real Birds Fly Towards the Inside. María Morales Arango 2013. 66
- Fig. 7. Detalle de la instalación, The Real Birds Fly Toward the Inside..... 67
- Fig. 8. Detalle de la instalación, The Real Birds fly Toward the Inside..... 68
- Fig. 9. Detalle de la instalación, The Real Birds fly Toward the Inside..... 68

- Fig. 10. Captura de pantalla de Tate London, donde se anuncia la exposición de Tino Sehgal, pero no se incluye ninguna imagen de la obra.....70
- Fig. 11. Captura de pantalla, donde se puede ver la presentación de la biografía del artista.71
- Fig. 12. Amagueu les nines que venen els lladres (1977)
Àngels Ribé.79
- Fig. 13 Amagueu les nines que venen els lladres (1977).
Àngels Ribé, detalle de una de las diapositivas. Todos los derechos de estas imágenes son de la artista..... 80
- Fig. 14. La artista Ann Hamilton y la conservadora Gwynne Ryan, frente a palimpsest (1989). Imagen realizadas por Cathy Carver, cortesía del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden..... 91
- Fig. 15. En el departamento de conservación del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Imagen realizadas por Cathy Carver, cortesía del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.....92
- Fig. 16. Artista Otto Neals en su casa de Crown Heights, Brooklyn, junto a Jonathan Allen, miembro del comité de VoCA. 15 de octubre, 2016. Dentro de las entrevistas realizadas en el programa CALL, de VoCA. Imagen cortesía de VoCA.93
- Fig. 17. Fundadores de INCCA en octubre 2002. Imagen propiedad de INCCA.109
- Fig. 18. Artista Leandro Drew junto a Rebecca Hart, comisaria de Arte Moderno y Contemporáneo en el Polly & Mark Addison en el Denver Art Museum. Durante una de las sesiones VoCA TalK acontecida el 1 de febrero de 2016 en el Sharp Auditorium del Denver Art Museum. Imagen cortesía de VoCA.....115
- Fig. 19. Tom Learner, Richard Cándida Smith y Jill Sterret en el Artist Interview Workshop en the Getty

Conservation Institute, 2013. Imagen cortesía de VoCA.....	116
Fig. 20. Grupos de trabajo en el Artist Interview workshop que se llevó a cabo los días 14 y 15 de abril de 2016 en el Museum of fine Arts de Boston. Imagen cortesía de VoCA.	117
Fig. 21. Pantalla de inicio de la página web del grupo artístico Art al Quadrat.	176
Fig. 22. Inicio de la página de Facebook del artista Guibert Rosales.....	176
Fig. 23. Imagen de inicio en el Blog de Luismi Romero, entrada del domingo 5 de febrero de 2017.	177
Fig. 24. Página de Instagram del artista Alfonso Baya.	177
Fig. 25. Recopilación de algunas de las capturas de pantalla de las entrevistas conducidas a través de Skype.....	182
Fig. 26. Entrevista realizada a Gemma del Rey, miembro de Art al Quadrat, 2 de junio 2014, UPV, Valencia.....	183
Fig. 27. Corpe, Sergio Porlán, 2013. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.....	193
Fig. 28. Detalle de la instalación. Imagen cedida por el artista.....	194
Fig. 29. Bastidores preparados para ser finalizados antes de instalarse.	199
Fig. 30. Contenido de la caja de transporte, donde viajaba la obra. Material necesario para rematerializar la pieza, instrucciones de montaje y objetos necesarios para completar la instalación.....	199
Fig. 31. Ejemplo de rematerialización de la obra Corpe para la exposición realizada en Ámsterdam en octubre 2014. Preparación del bastidor e instalación de la cinta adhesiva siguiendo las indicaciones del artista.	200

Fig. 32. Proceso de rematerialización de la obra Corpe.....	201
Fig. 33. Grapas en la instalación de la cinta.	201
Fig. 34. Grapas en la instalación de la cinta. Aquí se puede observar el solapado de la cinta para crear la trama necesaria que el artista desea.	202
Fig. 35. Visión general de la instalación de Corpe junto a otras obras del proyecto Perspectives Art Inflammation and Me, en la exposición Doble Retorno. Arte y Enfermedad en Diálogo, que se realizó en enero 2015, en la Sala de exposiciones de la UPV en el edificio de Rectorado, Valencia. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.....	204
Fig. 36. Corpe, instalación realizada en Ámsterdam octubre 2014.....	207
Fig. 37. Corpe instalada entre otras obras de la exposición Doble Retorno. Arte y Enfermedad en Diálogo. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.	208
Fig. 38. Captura de pantalla durante la conexión por Skype, para la entrevista con Sergio Porlán.	212
Fig. 39. Perfectly Normal, Ana Pastor, 2014. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.	223
Fig. 40. Público interaccionando con la obra, durante la exposición.	230
Fig. 41. Público luciendo la chapa en la exposición realizada en Ámsterdam 2014.	231
Fig. 42. Captura de pantalla al iniciar la entrevista por Skype con Ana Pastor.	233
Fig. 43. Gemas, Chiara Sgaramella, 2014. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.....	245

- Fig. 44. Estado de la obra en el momento de revisión, octubre 2015, donde podemos ver claramente las acumulaciones de serrín sobre la superficie del papel.251
- Fig. 45. Insectos muertos con restos de serrín.251
- Fig. 46. Detalle de la rama de olivo en 2014, se observan daños causados por xilófagos en la superficie de la rama. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.252
- Fig. 47. Detalle la misma sección de la pieza tal como se hallaba en octubre 2015 al realizar la revisión. Claramente destaca el orificio de salida de los insectos y los restos de serrín.253
- Fig. 48. Donde podemos observar una parte de la obra desmontada. Al retirar los alfileres que sujetaban el gofrado encontramos restos de serrín acumulados entre el corcho natural y el papel.254
- Fig. 49. Detalle de la aspiración de los restos de serrín y los insectos muertos con ayuda de una brocha suave y aspirador a distancia de seguridad y potencia mínima.255
- Fig. 50. Detalle de una de las gemas desprendida de su lugar original al debilitarse la madera donde estaba implantada.256
- Fig. 51. Detalle de la misma gema siendo colocada en el lugar inicial con ayuda de adhesivo, necesario al faltar materia de soporte.256
- Fig. 52. Se puede observar el estado inicial de la obra al ser recibida en 2014 y así comparar con su estado en octubre 2015. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.257
- Fig. 53. Estado de la obra al finalizar el tratamiento de limpieza y reestructuración. La flecha azul indica la zona más afectada tras el tratamiento. La gema que

claramente se observa en la imagen siguiente, sí está colocada, pero queda introducida en la rama de manera que no se ve tan claramente.	258
Fig. 54. Captura de pantalla al iniciar la entrevista con Chiara Sgaramella.	261
Fig. 55. Perception, Kinda Youssef, 2013. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedad.	275
Fig. 56. Detalle de la obra donde se presenta la imagen de la piel del paciente fotografiada. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.	278
Fig. 57. Detalle de la obra donde se observan los sensores de movimiento/altavoces. Situados en la parte inferior/externa de la obra.	279
Fig. 58. Reverso de la obra, donde se puede observar la fijación que se le aplicó de manera temporal, con cinta adhesiva, mientras esperaba a ser intervenida.	282
Fig. 59. Vista de la obra una vez abierta; puede verse como algunas partes se han desplazado por los posibles impactos recibidos.	282
Fig. 60. Elementos separados en el interior de la obra. Se puede ver la instalación del sistema eléctrico también.	283
Fig. 61. Detalle de elementos separados en el interior de la obra.	283
Fig. 62. Detalle de una de las esquinas deterioradas y sucias, antes de ser intervenida.	284
Fig. 63. Detalle de la esquina tratada con limpieza superficial a base de goma de borrar y lijado extrafino para eliminar astillas.	285
Fig. 64. Detalle de la reposición de la estructura interna desplazada (Fig. 61 para comparar).	285

Fig. 65. Estructura interna una vez devuelta a su posición original.	286
Fig. 66. Tratamiento por presión y adhesivo para devolver la posición del marco separado a su posición original.	286
Fig. 67. Obra expuesta en Copenhague. Se puede observar anomalías en la planimetría del papel de fondo de la obra (visible en la parte derecha superior de la obra).	287
Fig. 68. Kinda Youssef delante de su obra junto a otros artistas participantes del proyecto. (De derecha a izquierda de pie, Kinda Youssef, Olga Martín, Sinquenza y Luis Lisbona).	288
Fig. 69. Kinda Youssef en un paseo por Copenhague donde se pudo hablar con ella de manera informal sobre la conservación de su obra y establecer las bases de lo que sería la entrevista.	288
Fig. 70. Ondulaciones que se presentaban en la obra en la exposición de Copenhague, febrero 2014.	292
Fig. 71. Ondulaciones observadas en el momento de revisar la obra tras su llegada a San Diego, diciembre 2013.	293
Fig. 72. Aquel Ciervo, Esther Gatón. 2013.	309
Fig. 73. Estado de la obra al recibirse.	313
Fig. 74. Detalle de los cristales rotos de las dos piezas grandes enmarcadas.	313
Fig. 75. Biopsy I, II, II. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.	329
Fig. 76. Still de la obra IN-testinal. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.	330
Fig. 77. En esta imagen se puede apreciar la base realizada con silicona de sellar transparente y cómo las flores secas están colocadas sobre el lecho de silicona. Esta imagen fue tomada casi dos años después de su	

realización, por lo que se aprecia que la fragilidad y naturaleza efímera de la obra no ha sido un problema para su perfecta conservación.	333
Fig. 78. Se puede observar el sistema de transporte que la artista realizó, pensando en la conservación de la obra y a su vez jugando con la idea de trasplante de órganos.....	334
Fig. 79. Imagen frontal de la nueva pieza Biopsy IV presentada en la exposición Doble Retorno. Arte y Enfermedad en Diálogo.	337
Fig. 80. Detalle de la pieza, donde se puede ver que sigue las mismas características de construcción que las tres anteriores.	338
Fig. 81. Captura de pantalla de la entrevista realizada a Mar Gascó por Skype. El 22 de mayo de 2014.	341
Fig. 82. Se puede observar los tres departamentos separados, realizados en el mismo material que la nevera y reforzados con un material más poroso y elástico. Al fondo de cada habitáculo descansan las piezas.	346
Fig. 83. Caja contenedora de la obra de Mar Gascó.....	347
Fig. 84. Caja en la que se introdujo el embalaje proporcionado por la artista y donde se colocaron todas las partes enviadas, para que no se diese lugar a separaciones accidentales.....	348
Fig. 85. Biopsys IV, imagen de la obra expuesta en Doble Retorno. Arte y Enfermedad en Diálogo. Enero, 2015. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.	363
Fig. 86. Imagen de la portada de la obra. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.....	365
Fig. 87. Vista cenital de la obra. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedad.....	366

Fig. 88. Detalle de una de las páginas del interior de la obra donde se pueden observar las diferentes técnicas, la tipografía y la escritura braille. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.....	367
Fig. 89. Imagen tomada durante la entrevista realizada personalmente en las dependencias de la UPV en junio de 2015.	375
Fig. 90. Se observa los guantes que se incluyeron para manipular la obra durante la exposición.....	386
Fig. 91. Se aprecia el texto que se incluyó en la exposición.....	387
Fig. 92. Crohn. Fotograma. Señor Cifrián, 2013. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.	395
Fig. 93. Negación ante la Hepatitis C, Juan Carlos Rosa Casasola, 2014. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.....	409
Fig. 94. While some are busy, Dina Rončević, 2014. Imagen cedida por Proddigi Films.....	410
Fig. 95. Detalle de la obra While some are busy, Dina Rončević, 2014. Se puede apreciar los gusanos que forman parte de la obra.....	411
Fig. 96. Anverso y reverso de Healing Process, de Clara Rossy, 2014. Imagen cedida por Proddigi Films. Obra formada por papel hecho a mano por la artista y ramas más otros elementos como pigmentos y grafito.	412
Fig. 97. Página de inicio de la página web de Ramona Rodríguez.	414
Fig. 98. Página de Instagram del artista Xavi Buxeda.	414
Fig. 99. Entrevista presencial en las dependencias de Proddigi Films en Barcelona.....	418

Fig. 100. Árbol de la Vida, Miriam Tudela, 2014. Vista frontal. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.	425
Fig. 101. Árbol de la Vida, Miriam Tudela, 2014. otro punto de vista frontal. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.....	426
Fig. 102. Visión cenital. Imagen cedida por la Cátedra Arte y Enfermedades.....	427
Fig. 103. Detalle del sistema de sujeción para el transporte. Se interpuso una capa de tissu non-tissé en las siguientes ocasiones, para evitar la fricción directa con la obra.....	431
Fig. 104. Mantenimiento y limpieza durante las exposiciones de Barcelona 2015.	432
Fig. 105. Mantenimiento y limpieza durante las exposiciones de Barcelona 2015.	432
Fig. 106. Dibujo original realizado por el paciente. Imagen cortesía de Miriam Tudela.....	434
Fig. 107. Miriam Tudela transfiriendo el dibujo a la esfera durante el proceso de creación de la obra. Imágenes cedidas por Miriam Tudela.	435
Fig. 108. La sección indicada con una flecha muestra una zona erosionada donde el dibujo se ha desvanecido. Imagen de la obra en la exposición final del proyecto en abril de 2016 en Barcelona.	436
Fig. 109. Captura de pantalla al inicio de la entrevista realizada por Skype.....	441
Fig. 110. Negación de la Hepatitis C. Juan Carlos Rosa Casasola, 2014.	461
Fig. 111. My Hepatitis C Journey. Susana Carne, 2014.....	485
Fig. 112. Susana Carne durante el rodaje de My Hepatitis C Journey, junto a Kelvin y Vivian. Imagen extraída del	

blog realizado durante el proyecto, con el consentimiento de la artista.....	488
Fig. 113. Susana Carne durante la entrevista por Skype, captura de pantalla.....	492

Índice de gráficos

Gráfico 1. Rango de edades.....	152
Gráfico 2. Número de obras por técnica.....	512
Gráfico 3. Medio de entrevista.....	515
Gráfico 4. <i>Perspectives Art Inflammation and Me</i>	516
Gráfico 5. <i>Perspectives Art Liver Diseases and Me</i>	516
Gráfico 6. Interés por conservar.....	518
Gráfico 7. Preocupa la conservación.....	519
Gráfico 8. Le Preocupa el envejecimiento.....	522
Gráfico 9. Ha tenido en cuenta la obsolescencia.....	524
Gráfico 10. Concepto de deterioro.....	527

Índice de tablas

Tabla 1. Metodología y cronología para la preparación de las entrevistas.	24
Tabla 2. Puntos a tener en cuenta para elaborar el documento legal para el uso de datos.	26
Tabla 3. Fases de la entrevista y postentrevista.....	30
Tabla 4. Escuelas y facultades participantes en <i>Perspectives Art Inflammation and Me</i> , coordinadas y dirigidas por la <i>Cátedra Arte y Enfermedades</i>	32
Tabla 5. Escuelas y facultades participantes en <i>Perspectives Art Liver Diseases and Me</i>	34
Tabla 6. Comunicaciones escritas vs. Comunicaciones orales.	83
Tabla 7. Entrevista por carta.	84
Tabla 8. Para el cuestionario escrito.	84
Tabla 9. Para la llamada telefónica.....	85
Tabla 10. Mientras se trabaja con el artista.....	85
Tabla 11. Entrevista corta (incluye entrevistas bajo presión).	85
Tabla 12. Entrevista extendida.....	86

Lista de abreviaturas

ACAD. Alberta College of Art and Design.

ADP. Artist Documentation Program

AGO. Art Gallery of Ontario.

AIC. American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.

CAC. Canadian Association for Conservation.

EEUU. Estados Unidos.

Fig. Figura (Foto, gráfico o ilustración).

Ibid. ***Ibidem.*** Igual que la referencia anterior.

ICN/RCE. Netherland Institute for Cultural Heritage/Cultural Heritage Agency of the Netherlands.

INCCA. International Network for the Conservation of Contemporary Art.

INCCA-NA. International Network for the Conservation of Contemporary Art North America.

IVAM. Institut Valencià d'Art Modern.

MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

MAFA. Master in fine Arts.

MoMA. Museum of Modern Art. (NY).

NY. New York.

Op. cit. (Opus Citatum). En la obra citada.

SBMK. Foundation for Conservation of Contemporary Art.

SFMOMA. San Francisco Museum of Modern Art.

TFM. Tesina Final de Máster.

UAL. University of the Arts, London.

UB. Universitat de Barcelona.

UC Berkeley. Universidad de California en Berkeley.

UCLM. Universidad de Castilla-La Mancha.

UCM. Universidad Complutense de Madrid.

UGR. Universidad de Granada.

UIC. Universitat Internacional de Catalunya.

ULL. Universidad de la Laguna.

UM. Universidad de Murcia.

UMA. Universidad de Málaga.

UMH. Universitat Miguel Hernández de Elche.

UNIZAR. Universidad de Zaragoza.

UPV. Universitat Politècnica de València.

UPV/EHU. Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibersitatea.

US. Universidad de Sevilla.

USAL. Universidad de Salamanca.

UVIGO. Universidad de Vigo.

VoCA. Voices in Contemporary Art.

I. INTRODUCCIÓN

A. Descripción del problema

La experimentación lleva a los artistas por caminos de investigación y búsqueda, que se traducen en nuevos lenguajes o nuevos usos de los lenguajes existentes. Este hecho, se traducirá en nuevos modos de mostrar y percibir el arte. Es en ese momento cuando el conservador se ve retado por el mundo del arte y debe encontrar los nuevos lenguajes, más las nuevas interpretaciones como caminos a investigar. Para ello es posible que necesite no solo la tradición de la disciplina, sino todas las herramientas que encuentre a su alcance. Al igual que el artista, el conservador va a tener que comprometerse a una nueva lectura o a un nuevo punto de vista de la lectura existente. Este compromiso es un camino de *no retorno*, es una aventura que le llevará a descubrir que en el horizonte no está el fin, ni lo llenaron de monstruos, es solo un punto más en el infinito, un punto que marcará una forma de ver las cosas *outside de box*. Ese camino, el del conservador, ha ido un poco por detrás del

emprendido por los artistas, pero siempre ha habido alguien cerca, alguien que se ha planteado preguntas y ha buscado soluciones.

La conservación de arte contemporáneo es una disciplina ampliamente desarrollada y profesionalizada, llena de desafíos. Dentro de esa profesionalización y pericia, apenas se ha trabajado sobre conservación de arte producido por artistas emergentes. Al igual sucede con el uso de la entrevista; herramienta vastamente utilizada en todas las disciplinas del conocimiento. El acto de preguntar para obtener respuestas es inherente al conocimiento y a la naturaleza del ser pensante. La entrevista, como fuente de información directa, se ha utilizado en la disciplina de conservación de arte contemporáneo desde hace tiempo. Pero al igual que señalábamos sobre la dedicación de los conservadores en materia de arte emergente; esta herramienta, de eficacia sobradamente demostrada, no ha sido utilizada con artistas emergentes y por lo tanto en ese sentido, esta Tesis quiere ser pionera.

La creación emergente, puede llenarse de descubrimientos ingenuos, libres de condicionantes y faltos de reflexión en ocasiones, pero no por ello menos profundos o interesantes. No hay un camino que tenga destino sin un origen y esos primeros pasos pueden ser la base de grandes e interesantes descubrimientos. No hay un momento señalado, específico, que justifique el momento en que una obra de arte debe ser conservada. Ninguna obra de arte es más importante a los ojos de un conservador, o no debería serlo.

Por ese motivo nos aventuramos a probarlo en este trabajo, tanto la idea de que nunca es pronto para empezar a trabajar con un artista, como la idea de que no hay herramienta que aporte información directa del creador que sea descartable en un trabajo comprometido.

B. El Marco de la investigación

En la presente investigación se ha trabajado con creaciones artísticas elaboradas por artistas emergentes pertenecientes a dos proyectos de arte comisionado. Los proyectos *Perspectives- Art, Inflammation and Me* y *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*. Gracias a la comisión de una empresa privada y al trabajo de concepción, coordinación y gestión por parte de la *Cátedra Arte y Enfermedades*¹, ubicada en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València (UPV)², nace primero *Perspectives- Art, Inflammation and Me*, en 2013 y más tarde, animados por el éxito de este primer proyecto, se realiza un segundo en 2014, *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*.

La investigación que presentamos se va a centrar en un grupo de 82 artistas que formaban parte en alguno de los dos proyectos. La entrevista va a ser la principal herramienta que se ha utilizado para conseguir los objetivos marcados en esta investigación. Para ello se partió de la hipótesis que nos ha llevado a realizar esta investigación:

- ¿Es la entrevista una herramienta de trabajo que usada de modo habitual, puede llevar al conocimiento sobre la producción artística de una manera detallada y directa?
- ¿Ayuda la entrevista a establecer pautas de conservación

¹ *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me* [catálogo]. Reed Messe Congress Center, Vienna, Austria- April 22-25, 2015. “La *Cátedra Arte y Enfermedades* se formalizó a través del acuerdo de colaboración entre la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, España y AbbVie Farmacéutica S.L.U. para conseguir a través del arte, concienciación sobre algunas enfermedades (enfermedades autoinmunes y enfermedades relacionadas con el hígado). La cátedra, dirigida por el profesor Pepe Miralles, ha diseñado diferentes actividades desarrolladas con la comunidad universitaria, transfiriendo estos resultados al contexto social”.

² En esta Tesis utilizaremos las siglas UPV para referirnos a la Universitat Politècnica de València. En caso de referirnos a otra universidad que tenga unas siglas coincidentes, siempre se especificará.

tempranas y seguras?

- ¿Propician estas pautas, no solo la conservación de la obra, la comprensión y el respeto en todos sus parámetros, sino también la guía para posibles intervenciones?

Confirmaremos, ciertamente, la mayoría de estas cuestiones a lo largo de este estudio, fruto de tres años de trabajo en los proyectos *Perspectives* y otros muchos años de investigación sobre el tema. Partimos de la convicción de la documentación como una herramienta indispensable. Herramienta que facilita el camino hacia un conocimiento interdisciplinar y amplio. Obtendremos con la entrevista, los datos necesarios sobre los materiales utilizados, el porqué de esos materiales, las metodologías seguidas, los procesos de creación, las tomas de decisiones o en algunos casos, justo las no tomas de decisiones.

Definiremos lo que para este grupo de artistas supone la idea de *deterioro*. Para, más tarde, con toda esa información, articular una serie de protocolos que nos facilitarán el camino para conseguir establecer los parámetros de conservación preventiva necesarios en cada caso. A pesar de la importancia y eficacia de la entrevista, no debemos relegar los resultados a la metodología, por lo que deberíamos seguir cuestionándonos en todo momento y continuar revisitando los modelos adaptándolos a cada nuevo caso y a cada nueva circunstancia. Por otro lado, no debemos perder de vista, que como en toda interacción humana hay que saber calibrar las consecuencias y estar preparados para los compromisos que el uso de la entrevista va a conllevar.

La premisa de la que se parte en esta Tesis fue gestada en anteriores investigaciones donde se hizo uso de la entrevista aplicándola a otro grupo de artistas muy diferente. Es en esa

investigación donde se empieza a generar lo que acabaría siendo la hipótesis de esta Tesis³.

Aunque no es hasta el momento en que entramos a formar parte del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*, a finales de 2013, que la investigación centra el objeto de la fase experimental que finalmente se ha utilizado. En ese momento, surge la oportunidad de basar la investigación en el grupo de artistas emergentes que forman parte del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me* y que más adelante se ampliará, en 2014, al grupo de artistas del proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*. Dándonos la oportunidad de comparar y ampliar la muestra sobre la que estábamos trabajando.

Como hemos señalado anteriormente, la presente Tesis ha sido realizada en el marco de los dos proyectos *Perspectives: Perspectives- Art, Inflammation and Me* (iniciado en 2013) y *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me* (iniciado en 2014). Los artistas que, finalmente, han participado del estudio son una parte de los artistas que se incluían en estos dos proyectos. Concretamente, se trata de algunos de los que fueron escogidos y gestionados por la *Cátedra Arte y Enfermedades*. No todos los artistas de los dos proyectos eran accesibles, dado la magnitud del proyecto y por eso, gracias a la inestimable ayuda de la *Cátedra Arte y Enfermedades* se acabó centrando en este grupo en concreto ya que era más fácil tener acceso a ellos.

La función que hemos tenido dentro de *Perspectives* fue más amplia de la que se presentará en la investigación, teniendo bajo nuestro cargo todas las obras que se generaron en los dos

³ DEL FRESNO-GUILLEM, R. (2011). *Acción y performance en el arte conceptual catalán: Un estudio para su conservación restauración*. [Trabajo Final de Máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/15303>. [Consultado: 26 febrero 2017].

proyectos (un total de 374 piezas) aunque para la presente investigación se presentará exclusivamente el trabajo que se realizó con la muestra seleccionada.

Hacemos notar la totalidad de los números dentro de los dos proyectos, para que sea remarcado que fueron de mayor magnitud que los objetos de estudio de esta Tesis y que las piezas que no se presentan en el estudio, también estaban bajo nuestra responsabilidad, por lo que podían ser tomadas como muestra de referencia para algunos casos de comparación.

La información extraída de las entrevistas se ha podido poner en práctica a lo largo de la duración de los dos proyectos *Perspectives*, no solo para conseguir los objetivos que se establecieron para esta Tesis, sino en casos en los que se ha tenido que hacer tratamientos de conservación a obras que lo necesitaban. Han servido también para poder llevar a cabo de mejor manera nuestro trabajo como conservadores dentro del proyecto, colaborando en la preparación de las exposiciones, traslado y manipulación de las obras. Del mismo modo esta información ha servido a otros departamentos que trabajaban en los dos proyectos *Perspectives* confirmando, una vez más, la premisa de la que se parte en esta Tesis: la interdisciplinariedad y colaboración interdepartamental como una eficaz y eficiente manera de conservar y gestionar una colección de arte contemporáneo.

C. Justificación y antecedentes

No es nada nuevo entrevistar a los artistas en la disciplina de conservación de arte contemporáneo. La entrevista se empieza a utilizar en cuanto surgen preguntas que el conservador no logra solucionar. La mejor fuente de información cuando tenemos preguntas, es el artista o sus ayudantes, sin lugar a duda. Lo que sería diferencial, o un valor añadido en esta investigación, es el uso generalizado y metodizado antes de que surjan necesidades, y sobre obras realizadas por artistas emergentes. La introducción

de la entrevista al artista como un proceso de documentación habitual, dentro de las primeras notas, fotos y mediciones de la obra, es algo que parece dársele menos importancia de la que realmente podría tener. Con este trabajo, querríamos mostrar que no es tan costoso, ni económicamente, ni en recursos, para todo lo que puede aportar tanto al conservador, como a otras disciplinas implicadas, como el comisario, los instaladores, registradores, entre otros. Esta herramienta solo puede aportar ventajas.

Aproximadamente a mitad del s. XIX, el arte deja de ser solo procedimental y se vuelve algo más experimental. Los artistas se sienten atraídos por la necesidad de investigar, encaminándose a los diferentes lenguajes que traerá a la disciplina de la conservación nuevos problemas o retos. Aunque eso es irse muy atrás en el tiempo, justifica la evolución que nos lleva a lo que en este momento, segunda década del s. XXI, son los entuertos que la disciplina debe afrontar.

El conservador⁴, debe adaptarse a esos nuevos lenguajes con nuevas herramientas y procedimientos. El uso de materiales industriales que no han sido testados previamente, el abandono de la materia como acto espiritual para centrarse en el concepto.

El artista da cada vez menos importancia al procedimiento y más al mundo de las ideas. La escultura deja de ser exclusivamente mármol, bronce, madera y se convierte en luz, suspiros, comida, acto... la introducción de las nuevas tecnologías será también, un nuevo factor de riesgo y un nuevo código de lectura.

Como decía Karen te Brake-Baldock⁵ la presencia de directores de museos, coleccionistas privados, conservadores, científicos,

⁴ Nos referimos al término según la definición de conservación del ICOM en 2008.

⁵ McCOY, R. (2010). "Contemporary Art: Who cares? A discussion with Karen te Brake". En *Art21 Magazine*. (20 de Julio 2010). [En línea]. <<http://blog.art21.org/2010/07/20/contemporary-art-who-cares-a-discussion-with-karen-te-brake-baldock/#.WCDZKeHhCRs>> [Consultado: 7 noviembre 2016].

artistas, asistentes de artista, historiadores del arte, directores de colecciones, conservadores científicos, técnicos y estudiantes, demuestra en los diferentes Simposios de *Modern Art: Who Cares?* (1997) Y *Contemporary Art: Who Cares?* (2010), que la conservación de arte contemporáneo no se puede llevar a cabo sin considerar las relaciones con otras disciplinas artísticas y disciplinas museísticas.

En esta Tesis el término conservación está siendo usado en su más amplio sentido. Aspiramos a estar acercándonos a las palabras que Karen te Brake-Baldock dice:

(...) la premisa de que la Conservación es un aspecto intrínseco a través de varios estamentos de la vida de una obra de arte. Hay muchos factores influenciando la manera en que los profesionales de los museos trabajan hoy en día, incluyendo el modo en que los artistas trabajan y el tipo de trabajo que producen, los diferentes tipos de roles que los museos juegan en la sociedad y la manera de cómo el público obtiene y comparte la información y el conocimiento sobre las obras de arte. Los conservadores, y otros profesionales del arte se están redefiniendo a sí mismos a la vez que ocurren estos cambios. Promover discusiones y reflexión desde diferentes perspectivas es importante, si queremos mantenernos a la altura de estos cambios⁶.

En esa línea de expansión, de *open mind*, se iniciaron las investigaciones en el trabajo previo⁷, como ya hemos señalado. Este nos llevó a lidiar con conceptos y sobre todo a comprender que la entrevista era una herramienta que nos estaba abriendo un campo muy interesante e incommensurable. En las anteriores líneas de investigación se trabajó la idea de preservar las acciones

⁶ De la anterior entrevista citada se ha traducido del siguiente fragmento: "I think the symposium program successfully illustrated the premise that conservation is an intrinsic aspect through the various stages in the life of an artwork. There are many factors influencing the way museum professionals work today, including the way artists work and the kind of work they produce, changes in the role museums play in society, and how the public obtains and shares information and knowledge about artworks. Conservators and other museum professionals are redefining themselves as these changes occur. Promoting discussion and reflection from different perspectives is important if we are to keep up with these changes".

⁷ DEL FRESNO-GUILLEM, R. (2011). *Op. cit.*

performáticas de tres artistas catalanes en sus periodos concebidos como *Arte de Conceptos*, como lo denomina Pilar Parcerisas⁸.

Tras esa investigación, las posibilidades y usos de la entrevista, se manifestaron claramente y desde ese momento se ha seguido trabajando en diferentes proyectos utilizando esta herramienta siempre que ha sido posible y deseando seguir haciendo uso de ella en el futuro.

D. Estructura del documento

El presente trabajo se divide en las secciones que presentan la metodología y los objetivos para adentrarnos directamente en el cuerpo de la tesis. Este se divide en 6 capítulos. Los tres primeros corresponden a lo que se podría considerar investigación teórica que se trabajó paralelamente a la fase práctica. En el cuarto se introduce la fase práctica de la investigación. Presentando la experiencia de cada uno de los proyectos *Perspectives* en los capítulos 5 y 6.

Como hemos señalado, iniciamos la Tesis con un breve recorrido histórico sobre la necesidad de entrevistar en otras disciplinas tal que la antropología o el periodismo y cómo el mundo del arte ha ido dando importancia a esta herramienta para conseguir documentación fiel. Llegando en este recorrido a los proyectos que han servido de inspiración: INCCA⁹, VoCA¹⁰, o el proyecto ADP¹¹. Tras presentar estos tres proyectos en una estructura idéntica para cada uno de ellos:

⁸ PARCERISAS, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al Arte Conceptual en España, 1940-1980*. Madrid: Editorial Akal.

⁹ INCCA, International Network for the Conservation of Contemporary Art.

¹⁰ VoCA, Voices in Contemporary Art. (Anteriormente conocido como INCCA-NA, sección Norte Americana de INCCA).

¹¹ ADP, Artist Documentation Program.

- presentación y definición del proyecto.
- breve historia para cada uno de los tres.

Cerraremos el capítulo 3 con una selección de algunos proyectos más que demuestran la importancia de obtener información directamente del artista.

En esta fase se ha buscado información tanto en fuentes bibliográficas como en fuentes directas, entrando en contacto con proyectos internacionales que hacen uso de la entrevista entre sus protocolos habituales.

Tras este recorrido la Tesis se centrará en la parte práctica de la investigación; donde se explica el proyecto de conservación que se ha llevado a cabo utilizando la entrevista como herramienta principal. En este caso ha sido aplicada a lo largo de 18 meses, a 87 artistas emergentes¹² pertenecientes a los dos proyectos comisionados artísticos. Hemos entrevistado artistas emergentes, el 60% de los cuales era menor de 30 años en el momento de realizar la entrevista, algo que señalamos porque será determinante al hacer preguntas relacionadas con el envejecimiento y el deterioro.

Por lo tanto a lo largo de los capítulos 5 y 6 se describen las experiencias de cada proyecto y se presentan una serie de casos que han servido para ilustrar los mayores conceptos extraídos del uso de la entrevista y cómo han ayudado a establecer las bases de la conservación preventiva de estas obras. La estructura seguida para los capítulos 5 y 6 ha sido la misma.

Se han dividido en 4 subsecciones:

- Contextualización del proyecto a tratar.
- Análisis y aplicación de la metodología seguida.
- Fase de entrevistas.
- Casos de estudio.

¹² Este número finalmente se reducirá a 82 entrevistas llevadas a término, con sus correspondientes documentos. Las 5 restantes quedaron pendientes de ser finalizadas por diferentes motivos que no pudimos solucionar.

Se han presentado 8 casos de estudio en el capítulo 5, correspondiente al proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Y 3 casos de estudio para el proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*.

Tras el capítulo 6 se han reunido los datos para ser analizados conjuntamente, haciendo hincapié primero en todos aquellos datos que estaban directamente relacionados con los objetivos que nos marcamos al inicio, siguiendo con los resultados vinculados al método y acabando con un análisis de los resultados estrechamente ligados a conceptos necesarios para establecer los protocolos de conservación preventiva.

Terminaremos la presentación de esta investigación con las conclusiones, esperando que resulten de utilidad a la comunidad científica.

Antes de finalizar este apartado de introducción, nos gustaría hacer algunas anotaciones de forma. Dado que el desarrollo de esta Tesis se inscribe en el ámbito de la investigación artística, se ha procurado también, aportar la documentación visual necesaria que permita materializar las informaciones o discusiones presentadas en el texto; con este fin, se han incluido a lo largo de los diversos capítulos 113 figuras, 12 tablas y 10 gráficos. Las imágenes en las que no se indica procedencia son imágenes del archivo personal de la investigadora de esta Tesis.

Finalmente, el desarrollo de esta Tesis se completa con la documentación recogida en los anexos. El primer anexo contiene los documentos originales utilizados para llevar a cabo la investigación. En el segundo anexo puede encontrarse una selección de las transcripciones de algunas entrevistas correspondientes a los dos proyectos *Perspectives*. Se adjunta una imagen de la obra, un breve resumen de la entrevista y la entrevista completa para cada caso¹³.

¹³ A pesar de que todas las entrevistas han sido conducidas por la misma persona, las transcripciones de las mismas se hicieron como documentos que pudiesen ser

utilizados como documentos adjuntos a los que acompañan a la obra. Es por eso que aunque se puede sobreentender que no haría falta incluir el nombre, se ha incluido en todas, para que el documento pueda ser tomado como un documento independiente.

II. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Los objetivos principales de esta Tesis son:

- Establecer los protocolos de actuación, tanto tempranos como seguros, de conservación preventiva, aplicados a las obras de artistas emergentes de los proyectos *Perspectives*.
- Acercar las obras a un estado de autonomía, en términos de preservación.

Para ello se va a hacer uso de la *entrevista* al artista emergente, desde el momento de adquisición de la obra, cuando sea posible, o se realizará en cuanto las circunstancias lo permitan. Adquiriendo la *entrevista*, categoría de elemento imprescindible dentro de los procedimientos seguidos a la hora de documentar una obra y su proceso de creación. Con la visión de preservar, conservar y proteger estas obras a todos los niveles posibles de conservación, según los parámetros identificados con la investigación.

Objetivos principales que se complementan con los siguientes objetivos generales:

- Beneficiar con esta investigación a todas las partes que

participen de ella. De manera que al realizar las entrevistas; los artistas obtengan información y herramientas que les ayuden en un futuro a preservar sus obras; los investigadores, gracias a la colaboración de los artistas, obtengan la información necesaria para conseguir los objetivos anteriores.

- Concienciar a la comunidad artística de los beneficios de la documentación que se genera al utilizar la entrevista. De la necesidad de trabajar de modo colaborativo.
- Transversalizar la disciplina de Conservación de Arte Contemporáneo. Promoviendo el trabajo en equipo con todas las profesiones que se ven involucradas en la manipulación, catalogación, exposición, promoción y vida en general de obras de arte contemporáneo y en concreto de obras de arte de artistas emergentes.

Para ello han sido necesarios los siguientes objetivos específicos:

1. Revisar el uso de la entrevista como herramienta de documentación en otras disciplinas y en concreto en la disciplina de Conservación de Arte Contemporáneo, aplicada a proyectos específicos por diversas instituciones y plataformas de trabajo, para tener una base teórica sólida.
2. Elaborar la documentación necesaria para conducir las entrevistas con éxito, de manera que pueda ser utilizada en futuros proyectos.
3. Recopilar de forma cuantitativa y cualitativa los datos sobre el proceso creativo, toma de decisiones, elección de materiales y conceptualizaciones sobre la idea de conservación, deterioro u otra dimensión de la obra de arte de cada uno de los artistas; a través de las entrevistas y otra documentación.
4. Evaluar la validez de la metodología propuesta mediante su aplicación práctica.
5. Analizar los casos de interés. Presentado resultados de manera que puedan ayudar a la comunidad artística.

Extrapolando la metodología para la conservación de obras de arte con necesidades similares.

6. Establecer el uso de la entrevista como herramienta de práctica habitual en todos los procesos de documentación, para conseguir pleno conocimiento de la obra de una manera directa y detallada.
7. Propiciar con las pautas que nos da la entrevista, no solo la conservación, comprensión y respeto de la obra, sino también una posible guía en caso de necesidad de intervenciones.

Con esta investigación nos gustaría también despertar la conciencia que lleve a entender que las obras de arte se afectan por el paso del tiempo y ese tiempo debe ser entendido según los parámetros que el artista ha considerado; aceptando que una obra pueda desaparecer o que la autenticidad de una obra no solo está en su materia. Ayudando modestamente con este trabajo a preparar al público y a la comunidad artística para aceptar lo efímero y así disfrutarlo.

III. METODOLOGÍA

La metodología que se ha seguido en esta investigación, se inició con el estudio de las fuentes documentales que sirvieron de punto de partida y que han contribuido a crear una base de conocimiento y un contexto en la realización de entrevistas aplicadas a la conservación de arte contemporáneo. De este modo, ha sido posible conocer desde un ámbito teórico tanto su origen y evolución como el uso que de la entrevista se hace en la actualidad. Si bien esta investigación es principalmente la aplicación práctica de una metodología, era necesaria una parte teórica de consulta bibliográfica y todo ello contrastarlo con profesionales que la utilizan.

Para esta fase teórica, se emplearon diversidad de fuentes documentales, centrándonos en aquellas que aportan la información más actualizada sobre el estado de la cuestión. Por una parte, hemos usado fuentes de carácter bibliográfico como libros, catálogos y publicaciones especializadas; todo ello relacionado con el campo de la Conservación de Arte Contemporáneo, específicamente centrado en el uso de la entrevista y otras herramientas de documentación. Se incluye

entre estas fuentes, el uso de recursos en la red; como bases de datos, plataformas de trabajo, archivos audiovisuales o recursos ofrecidos por instituciones y proyectos privados. En estas fuentes, se ejemplifica el uso de la entrevista en proyectos que han servido de referente para la investigación. Estos proyectos se han revisado con intención de encontrar puntos de apoyo para nuestra propia investigación, tal como se declaró en los objetivos.

Consideramos necesario precisar que en el ámbito de esta Tesis, se empleará frecuentemente el término *Conservación* según la propuesta de terminología de la *XVª Conferencia Triannual ICOM-CC* (2008).

Objetivo de la salvaguarda del patrimonio cultural tangible, asegurando su accesibilidad a generaciones presentes y futuras. Conservación comprende la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración. Todas estas medidas y acciones deberán respetar el significado y las propiedades físicas del bien cultural en cuestión¹⁴.

Por ello, a lo largo de este texto, se omitirá el empleo de la fórmula *Conservación-Restauración* ya que queda incluido en el término propuesto. Nos reafirmamos en el uso de *Conservación Preventiva* bajo la definición que se estableció por el mismo organismo en Shanghai, 2010¹⁵.

¹⁴ ICOM-CC, International Council of Museums-Committee for Conservation, (2008) "Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage". Disponible en: <<http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.WKSOWrbhCRs>> [Consultado: 28 noviembre 2016].

¹⁵ "Todas aquellas medidas y acciones que tengan como objetivo evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas. Se realizan sobre el contexto o el área circundante al bien, o más frecuentemente un grupo de bienes, sin tener en cuenta su edad o condición. Estas medidas y acciones son indirectas –no interfieren con los materiales y las estructuras de los bienes. No modifican su apariencia". ICOM-ICM. (2010). "Resolución 7: Clarificación sobre la terminología en conservación". En *ICOM, Consejo internacional de Museos, 25ª Asamblea General Shanghai, China 2010*. Disponible en: <<http://icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/shanghai-2010/L/1/>> [Consultado: 28 noviembre 2016].

Las transcripciones de citas, que en el documento original estaban en inglés, han sido traducidas al castellano por la investigadora, procurando que éstas se ajusten fidedignamente al texto original.

Descripción de la metodología

La investigación que fue desarrollada entre 2013 y 2016 ha consistido en dos fases interrelacionadas. Una fase teórica, en la que se incluye consulta de bibliografía, localización de fuentes bibliográficas, estudio de campo, asistencia a congresos y cursos. Y una fase experimental, que corresponde a la última parte de la Tesis. A lo largo de la fase experimental se han modificado algunas secciones de la metodología establecida al inicio, debido al conocimiento de nuevos datos derivados de la fase teórica.

La metodología por lo tanto se ha estructurado en:

- Fase teórica que hemos dividido en 3 apartados:
 - Fuentes de información.
 - Estudio del proyecto *Perspectives* y organización de la fase experimental.
 - Organización y elaboración de los documentos.
- Fase experimental subdividida a su vez, en 2 partes:
 - Creación del cuestionario.
 - Proceso completo de las entrevistas (medios, registro y procesado).

- Fase de análisis de resultados:
 - Análisis de resultados cualitativos.
 - Análisis de resultados cuantitativos.

A. Fase teórica

1. Fuentes de información

Esta fase se inició antes de tener el objeto experimental final. La idea de investigar usando la entrevista surge como continuación de anteriores investigaciones¹⁶, iniciadas durante el periodo de formación académica. En un principio éstas estaban enfocadas al uso de la entrevista aplicada a artistas conceptuales catalanes; cambiando de un objeto de estudio a otro (artistas emergentes de los proyectos *Perspectives*¹⁷) como resultado del trabajo de conservación que llevamos a cabo dentro de estos dos proyectos desde 2013. Este cambio de objeto de estudio queda justificado, al comprobar que se ha hecho muy poco o nada con respecto al uso de la entrevista como medio de conservación preventiva, aplicado a artistas emergentes.

En esta fase, se procedió a una exhaustiva búsqueda y localización de fuentes a nivel bibliográfico; para lo que ha sido de suma importancia poder investigar en la biblioteca especializada de la AGO¹⁸, al igual que el uso de la biblioteca general de la UPV y su servicio interbibliotecario; así como la biblioteca del departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV. Se llevó a cabo simultáneamente la localización de fuentes a través de diferentes recursos en la red. Algunos de los recursos *online* utilizados han sido: la base de

¹⁶ DEL FRESNO-GUILLEM, R. (2011). *Op. cit.*

¹⁷ *Perspectives- Art, Inflammation and Me y Perspectives- Art, Liver Diseases and Me.*

¹⁸ Art Gallery of Ontario.

datos de *INCCA* (Fig. 1) y su canal en Vimeo, los recursos ofrecidos por VoCA.network y su canal en Vimeo, los archivos de Whitney.org y su canal en Vimeo, ICCROM Library, ConsDisList Archives, ADP.menil.org, Sbmk.nl, AATA online (Getty), The Getty Research Institute y su canal en YouTube, NeCCAR (TATE), Rhizome.org, AAA (Smithsonian), canal de YouTube de ACA, *Variable Media Questionnaire* y muchos otros.

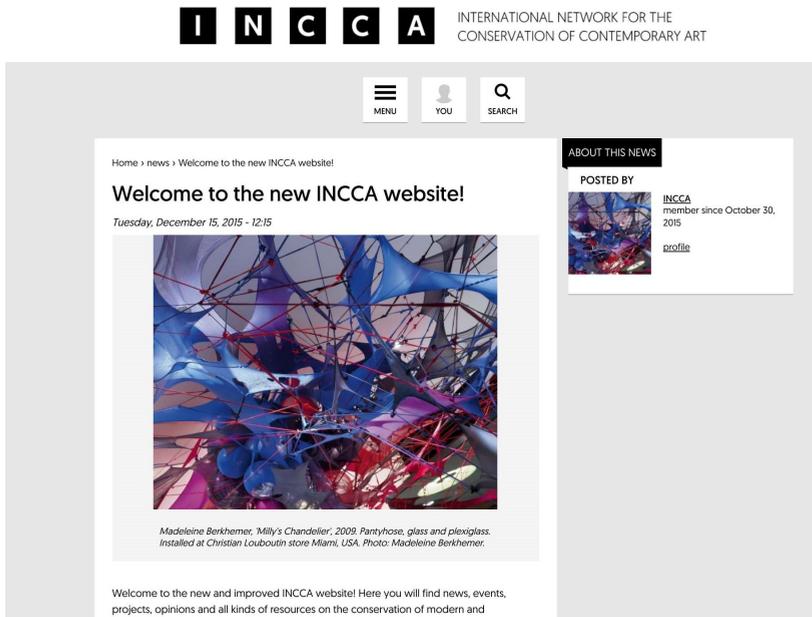


Fig. 1. Pantalla de inicio de la página de *INCCA*. Uno de los recursos *online* más utilizados en esta fase.

Ha sido de igual importancia, haber tenido acceso a documentos proporcionados directamente por sus autores; como la conservadora Sanneke Stigter o el conservador Glenn Wharton y el hecho de haber podido contar con la experiencia de conservadores que utilizan esta metodología en la actualidad; como la conservadora de arte contemporáneo de AGO, Sherry Phillips.

Se incluye también como fuente de información la asistencia a cursos de especialización sobre el uso de la entrevista a artistas, impartidos por especialistas reconocidos en la materia (Fig. 2).



Fig. 2. Llevando a cabo, junto a la conservadora Viviana Domínguez, una de las prácticas durante el *workshop* sobre entrevista al artista, ofrecido por *INCCA-NA* (actualmente *VoCA*) en la Rubell Family Collection, Miami, febrero 2015. Imagen cortesía de *VoCA*.

Para este apartado, también se utilizó como fuente de información primaria, las conversaciones establecidas con los ponentes y el contacto con otros conservadores que trabajan el mismo tema en otras áreas de Conservación de Arte Contemporáneo.

El análisis de toda esta información ha dado paso a los primeros capítulos de la Tesis, asentando unas bases firmes para la fase experimental. Se realizó una lectura crítica y contrastada de todas las fuentes. Su revisión y la constante actualización, ha servido también para conocer el nivel de investigación e interés que el tema suscita y para documentar y fortalecer los capítulos siguientes.

2. Estudio del proyecto *Perspectives* y organización de la fase experimental

Paralelamente al proceso de consulta de las diferentes fuentes, se inicia el estudio de lo que será el proyecto de trabajo. Se abordó el análisis de la documentación cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades* sobre los artistas y sus obras. Simultáneamente, se inicia la elaboración de los documentos que serán utilizados en la fase experimental, en la que podremos ver la metodología y cronología que se siguieron para organizar el estudio. (Tabla 1).

Tabla 1. Metodología y cronología para la preparación de las entrevistas.

Fase previa	Documentación sobre la obra y el artista Contacto general vía correo electrónico a través del coordinador de facultades Contacto personalizado a través de correo electrónico, adjuntando carta de presentación del proyecto Para los artistas que no responden, contacto vía <i>Facebook</i> Envío a través de correo electrónico de los documentos necesarios para la entrevista
Fase de contacto con el artista	Consenso sobre la fecha, hora y medio Recordatorio sobre la entrevista un día antes

3. Organización y elaboración de los documentos

Como hemos señalado previamente, la organización de la documentación que se utilizó en la fase experimental seguía el modelo iniciado en anteriores investigaciones. Para crear esos primeros modelos, se tomó como base el modelo propuesto por el RCE (anteriormente llamado ICN). Nos referimos al modelo elaborado por el grupo de investigación resultante tras el

simposio *Modern Art: Who Cares?*¹⁹, que más tarde derivaría en los modelos que se ofrecen en INCCA. A todo ello se le añadieron las pautas que se presentan en Beerkens, L. (et al.) (2012), *The Artist Interview for Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice*.

En base a todo este material se elaboraron 10 tipos de cuestionarios distintos²⁰, teniendo en cuenta las diferentes disciplinas y necesidades específicas que algunas de las obras presentaban.

En adición a los cuestionarios se creó una ficha técnica²¹ adaptada al punto de vista de la conservación; donde se incluía cuestiones sobre materiales, técnicas y procesos, además de apartados relacionados con la intencionalidad artística, proceso creativo y reflexiones sobre envejecimiento y voluntad de conservación.

Asimismo, fue elaborado un documento que serviría como carta de presentación del proyecto, además de un documento de consentimiento legal para el uso de los datos que se obtuviesen en la investigación²². Documento, que se introdujo en la investigación, tras el *workshop* al que asistimos en febrero de 2015 organizado por INCCA-NA²³. Lauryn Guttenplan, asesora legal en Smithsonian Institution, recomendó una serie de puntos a tener en cuenta a la hora de elaborar un documento para cubrir las necesidades legales entre el entrevistado y el entrevistador (Tabla 2).

¹⁹ El simposio *Modern Art: Who Cares?* que se celebró en Ámsterdam entre el 8 y el 10 de setiembre. Fue organizado por la Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage.

²⁰ Anexo 1.

²¹ Anexo 1.

²² Anexo 1.

²³ Gracias a la formación recibida en el *workshop* realizado por INCCA-NA (actualmente VoCA), se tuvo consciencia de la importancia de tener en cuenta la parte legal.

Tabla 2. Puntos a tener en cuenta para elaborar el documento legal para el uso de datos.

Propósito de la entrevista	Obtención de datos para investigación, para publicación en medio de divulgación, en medios especializados
Permiso para el uso de: contenido, datos personales, imágenes y otros.	
Usos de la entrevista	Interno, todos los usos, otros
Posibilidad de compartir	<i>Onsite</i> , solo <i>Online</i> (restricciones de uso) Acceso abierto Público dominio
Restricciones	En caso de... Para proteger privacidad Secreto profesional Otros
Temporalidad o duración del permiso y/o las restricciones	Vida del artista Duración del periodo de investigación
Derecho de revisión	Ediciones Transcripciones Traducciones Manipulación o interpretación
Confidencialidad	
Proceso para añadir o modificar/Enmiendas	Durante la vida del artista
Contactos	Incluyendo después de muerto
Procedimientos en caso de	Contactos que no responden Cambio de propiedad o estado Otros
Firma	

Siguiendo estas recomendaciones, se elaboró un documento genérico corto y amistoso. En este caso los datos son de uso exclusivo para esta investigación, divulgación de la misma en entornos científicos, educativos y artísticos y en caso de necesidad para la conservación de la obra, también se les solicitó permiso para incluir la entrevista en la base de datos de *INCCA*.

B. Fase experimental

Como hemos expuesto anteriormente, las fuentes primarias de esta Tesis son las entrevistas llevadas a cabo a los artistas del proyecto, las experiencias a lo largo de la investigación; así como las experiencias *in situ* durante el transcurso de las dos experiencias *Perspectives*: exposiciones, coordinación en el transporte de las obras de arte, trabajo con otros departamentos, control de inventarios, entre otras. También son fuentes primarias, las experiencias como conservadora del proyecto y las conversaciones sobre el tema llevadas a cabo con otros profesionales. Como se manifestó en los objetivos, era muy importante establecer buenas relaciones y conectar con los artistas de los dos proyectos, para conseguir (otro de los objetivos) llevar a cabo una investigación que beneficiase a las dos partes: a nosotros, para conseguir los mejores resultados posibles en nuestra investigación y a los artistas, para sembrar la semilla del concepto de *conservación* y la reflexión sobre idea de *deterioro* y con ello, ayudarles en el futuro a conservar sus obras de arte desde el momento en que la obra es concebida. Ese hecho lo consideramos conservación preventiva activa.

1. Cuestionario

Empezaremos esta sección hablando del documento principal utilizado en la investigación experimental de esta Tesis: el Cuestionario base utilizado en la conducción de las entrevistas.

Como hemos adelantado, es un documento que proviene de otros modelos de cuestionario, principalmente el que se extrajo del modelo descrito en Beerkens²⁴.

El cuestionario se divide en siete apartados:

1. Datos de identificación. En este apartado se identifica el artista, la obra, el momento, lugar y modo en el que se realiza la entrevista y quién es el entrevistador. Este último dato se va a incluir en todas las entrevistas a pesar de que en este caso ha habido un solo entrevistador, pero se considera cada documento como si fuese único e independiente. Datos sujetos a la LOPD 15/1999, Ley Orgánica de protección de datos.
2. Introducción. Dado que el cuestionario fue enviado previamente a la realización de la entrevista, se incluye un párrafo de introducción para que el artista sepa el motivo de la entrevista y se le agradece su participación. El párrafo es idéntico en todos los cuestionarios, debe considerarse el mismo hecho que el punto anterior con la identificación del entrevistador.
3. Preguntas de apertura. Estas preguntas están pensadas para contextualizar y sobre todo, para conseguir un ambiente distendido que ayude a la conducción de la entrevista.
4. Preguntas sobre el proceso creativo. Se plantean con intención de conocer el proceso y para obtener información sobre temas más concretos, como si firma la obra o si documenta su proceso. En el caso de que el artista documente su proceso, puede ser de gran importancia en el futuro (si la materia ha de ser restaurada). En el caso de que el artista no documente su proceso se le anima a ello, si se trata de algo que no había tenido en cuenta. Antes debemos saber por qué no

²⁴ BERKEENS, L. (et al.) (2012), *The Artist Interview for Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice*. Jap Sam Books, Hejningen. pp. 13-53.

documenta su proceso.

5. Preguntas sobre materiales y técnicas. En este apartado, además de conseguir una lista de todos los materiales lo más específica posible, se intenta saber si los materiales son importantes en el concepto. Se aprovecha este apartado para conocer las necesidades expositivas de la obra, para saber si el espacio y la iluminación es considerado por el artista como un material más para la obra.
6. Preguntas sobre *envejecimiento y deterioro*. Este apartado es crucial en esta investigación, ya que se hizo reflexionar a los artistas sobre el concepto de *deterioro* y especialmente, sobre lo que para ellos suponía que la obra se deteriorase o envejeciese. Definitivamente, este sería el apartado que ha dado respuestas de mayor interés y que a través de la reflexión con los artistas, ha conseguido cumplir varios de los objetivos marcados para esta investigación.
7. Preguntas sobre conservación y restauración. En este apartado se han repetido conceptos ya evaluados en otros apartados, con la particularidad de que habiendo sido reflexionados, ha sido posible que los artistas evaluaran sus respuestas de un modo más consciente. Hemos añadido la idea sobre conservar la obra en la memoria. Ampliando por lo tanto la idea de *conservación* a algo que pueda ser documental. Esto surge del hecho de que muchas obras se sustentan en un concepto y por lo tanto, la materia puede ser solo vehicular; todo ello lleva a una manera diferente de concebir la conservación²⁵.

²⁵ Es interesante destacar que la mayoría de los artistas participantes en esta investigación se declaran a sí mismos artistas de concepto; pero tienen dificultades en separarse de la materia. Del mismo modo que esperan de la conservación que sea una disciplina tradicional que va a procurar servicios a la materia. Todo ello ha sido algo que a lo largo de la experiencia, por medio de la entrevista, ha cambiado o ha sido revisado.

Dentro de cada uno de los apartados, las preguntas han sido prácticamente las mismas para cada modelo de cuestionario. En los diferentes modelos, según las disciplinas, se han incluido o descartado preguntas necesarias para cada una. A su vez, cada obra de arte tiene sus particularidades específicas, lo que nos lleva a tener que añadir o eludir algunas de las preguntas, para conseguir resultados mejores y más precisos.

2. La entrevista

Una vez descrito el documento principal de la investigación, procederemos a describir la metodología que se ha utilizado en la fase de realización de las entrevistas.

Para esta fase, la metodología utilizada se resume en la Tabla 3.

Tabla 3. Fases de la entrevista y postentrevista.

Fase entrevista	Presentación del proyecto y tiempo para dudas previa entrevista, (con la finalidad, de crear un ambiente positivo para la entrevista) Revisión de la Ficha técnica para conservación con el artista Realización de la entrevista vía <i>Skype</i> o presencial Registro de las entrevistas en audio y vídeo o solo audio
Postentrevista	Procesado de las entrevistas, transcripción del audio Editado (en caso necesario) de los documentos Envío de los documentos al artista para confirmación y posibles cambios Elaboración de los documentos finales y análisis de los resultados

Debemos señalar que la fase experimental tiene a su vez dos experiencias distintas: *Perspectives- Art, Inflammation and Me* y

Perspectives- Art, Liver Diseases and Me. Estos dos proyectos se dan en dos tiempos diferentes. Las entrevistas se plantearon de modo distinto debido a que las circunstancias lo eran. 68 artistas, de un total de 82 entrevistados, forman parte del primer proyecto. Se ha utilizado la segunda experiencia (*Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*) para contrastar y analizar los resultados obtenidos en cada estudio.

A continuación pasamos a describir los pasos que se siguieron, comparando los dos proyectos.

a) ¿Cómo se plantearon las entrevistas? ¿Cómo se contactó con los artistas?

Los artistas de la primera fase de la investigación fueron contactados por la investigadora vía correo electrónico, enviado a los coordinadores de cada facultad que participaba en el proyecto. *Perspectives- Art, Inflammation and Me* constaba de un total de 245 artistas procedentes de 44 países que produjeron 248 obras de arte. De estos 245 artistas, 128 estaban dirigidos por la *Cátedra Arte y Enfermedades* con ayuda de los coordinadores de cada Escuela o Facultad de Bellas Artes participantes (Tabla 4).

Tabla 4. Escuelas y facultades participantes en *Perspectives- Art, Inflammation and Me*, coordinadas y dirigidas por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.

Cátedra Arte y Enfermedades	Dirección del Proyecto
Facultades participantes en el Estado Español	Facultad de Bellas Artes de Valencia, UPV Facultad de Bellas Artes de Altea, UMH Facultat de Belles Arts de Barcelona, UB Facultad de Bellas Artes de Bilbao, UPV/EHU Facultad de Bellas Artes de Cuenca, UCLM Facultad de Bellas Artes de Granada, UGR Facultad de Bellas Artes de La Laguna, ULL Facultad de Bellas Artes de Madrid, UC Facultad de Bellas Artes de Málaga, UMA Facultad de Bellas Artes de Murcia, UM Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, UVIGO Facultad de Bellas Artes de Salamanca, USAL Facultad de Bellas Artes de Sevilla, US Facultad de Bellas Artes de Teruel, UNIZAR
Facultades o Escuelas fuera del Estado Español	Ecole Supérieur d'Art Toulon Provence Mediterranée Francia Accademia Di Belle Arti di Brera. Italia Alberta College of Art and Design. Canadá Bauhaus-Universität Weimar. Alemania

Una de las dificultades que se dio durante la investigación, fue el hecho de que este grupo de artistas ya había finalizado su relación con la cátedra en el momento en que se les solicitó la participación en la investigación. Se les mandó un primer correo electrónico de grupo, a través de sus coordinadores. En éste, se

les adjuntaba una carta de presentación del proyecto de conservación y se les planteaba la opción de hacerles una entrevista.

Los artistas no conocían el proyecto de investigación en el momento de entrar a formar parte en *Perspectives* y, por lo tanto, les supuso un trabajo extra con el que no habían contado. A pesar de ello, muchos estuvieron abiertos a participar y al trabajo extra que les suponía. Algunos de los artistas que no contestaron al primer intento, fueron contactados por otros medios, como *Facebook*, otros artistas que formaban parte de la investigación, por medio de conocidos...

Los artistas del segundo proyecto (artistas pertenecientes a *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*) fueron conocedores del proyecto de investigación en el momento que entraron a formar parte de *Perspectives*. Este hecho facilitaba las cosas. No se mandó la carta de presentación grupal a través del coordinador, ni se contactó con ellos por correo electrónico. Recibieron toda la documentación (carta de presentación y otros documentos) en el momento en que entraron a formar parte de *Perspectives*. Por lo que desde el inicio conocían la posibilidad de ser entrevistados y el hecho de que había un proyecto de conservación involucrado.

Debido a cambios de organización ajenos a la investigación, se realizaron 14 entrevistas de un total de 126 artistas pertenecientes a 25 países que formaban parte del proyecto; 88 de los cuales eran gestionados directamente por la *Cátedra Arte y Enfermedades*, 38 por la empresa privada que comisionaba el proyecto, (Tabla 5).

Tabla 5. Escuelas y facultades participantes en *Perspectives Art Liver Diseases and Me*.

Facultades participantes dentro del Estado Español	Facultad de Bellas Artes de Valencia, UPV Facultat de Belles Arts de Barcelona, UB Universitat Internacional de Catalunya, UIC Facultad de Bellas Artes de Bilbao, UPV/EHU Facultad de Bellas Artes de Madrid, UCM Facultad de Bellas Artes de Murcia, UM Facultad de Bellas Artes de Sevilla, US Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, UVIGO
Facultades participantes fuera del Estado Español	University of New South Walles Sidney, Australia Joanneum GMBH Gesselchaft MBH, Austria Universidade Federal de Bahia, Brasil Central Academy of Fine Arts Beijing, China Helwan University, Egipto Dublin Institute of Thechnology, Irlanda Accademia di Belle Arti di Palermo, Italia Universidad Nacional Autónoma de México Herzen State Pedagogical University (St. Petersburg) Rusia Royal College of Arts, UK Florida State University, USA

b) ¿A través de qué medios se realizaron las entrevistas?

Para los dos proyectos se siguió el mismo procedimiento. Una vez se estableció contacto y se definió el propósito de la entrevista, se trabajó por crear una relación de confianza. La confianza es muy importante para conseguir buenos resultados y es la mejor manera de que la entrevista no solo sea beneficiosa para la

conservación, sino también para el artista y por consiguiente, para la conservación de futuras creaciones de este artista.

En todos los métodos consultados para la realización de entrevistas, se insiste en que lo óptimo es la presencia del entrevistador frente al artista, en un espacio conocido por el artista o en un espacio neutro. Al igual que se recomienda, si es posible, tener la obra a discutir presente durante la entrevista²⁶.

Dada la naturaleza del proyecto, se partía de una base en la que ninguno de esos principios se podría cumplir como norma. La diferencia geográfica entre artistas e investigadora y el hecho de que las obras, desde el momento en que eran entregadas por los artistas, estaban moviéndose para ser expuestas en diferentes sitios, o almacenadas repartidas en diferentes ubicaciones del planeta, hacía muy complicado cumplir lo óptimo. Había que plantearse una metodología alternativa a la óptima.

Se decidió, que las entrevistas se realizarían por tres medios: (el orden que presentamos es primero el medio más recomendable y óptimo). Los medios que se describen a continuación fueron aplicados según las posibilidades de cada caso:

1. Presenciales, siempre que se consiguiese coordinar las dos partes y se encontrase la posibilidad de un espacio neutral donde realizar las entrevistas.
2. A través de medios tecnológicos, con el objetivo de realizar entrevistas semipresenciales. Se concretó en el uso de la llamada con cámara por Internet ²⁷ para realizar la entrevista.
3. Por escrito, (en el caso de *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me* no se utilizó este medio). Los artistas que utilizaron este método fueron muy pocos y por motivos distintos. Uno de los artistas decidió realizarlo por escrito

²⁶ BEERKENS, L. (*et al.*) (2012), *Op. cit.* p. 22.

²⁷ Se optó por *Skype* por ser el más comúnmente utilizado por todas las partes en ese momento.

porque quería participar en el proyecto de investigación, pero por convicciones personales no quería usar medios impersonales, por lo que nos comunicó que estaría encantado en volver a realizar la entrevista si surgía la posibilidad de hacerla de manera presencial. Otro motivo fue la dificultad para poner una fecha conveniente a todas las partes²⁸.

Para los medios 1 y 2 se utilizó el mismo procedimiento. Unos días antes de la entrevista, se mandaba un mensaje al artista por correo electrónico, donde se le adjuntaba el cuestionario, recordándole la cita y lo requerido para la misma. El día antes, se le mandaba un recordatorio por medio de mensajería instantánea²⁹. En todos los casos, además de la entrevista, los artistas cumplieron la Ficha técnica que debían reenviar a la investigadora antes de realizar la entrevista. La mayor parte de los artistas la remitieron el día de la entrevista. En el caso de los artistas de *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*, la ficha se cumplimentó durante la entrevista.

Se decidió que los artistas tuviesen el Cuestionario antes de la entrevista ya que consideramos que de este modo, al conocer las preguntas, podían sentirse más cómodos o prepararse, en el caso de que hubiese información que no conociesen.

En los medios 1 y 2 se empezó la entrevista (tras un saludo inicial y un breve tiempo para crear buen ambiente) revisando el documento Ficha técnica para la conservación de la obra³⁰. El

²⁸ Un año después de realizar la entrevista por escrito, surgió esa posibilidad. El artista nos dio la opción de realizarla de nuevo pero esta vez de manera presencial; esto nos permitió ver que los resultados eran distintos. No tanto las respuestas, como los detalles y la *metacomunicación* que no se da en una entrevista por escrito.

²⁹ Hemos decidido citar los medios que se han utilizado aunque no sean relevantes para la investigación. El uso de mensajería instantánea como *Messenger* de *Facebook* y *WhatsApp Inc.* ha facilitado esta investigación. Se citan como marcador cronológico; para ubicar la tecnología en su cronología. En un futuro es muy posible que estas marcas no existan y su uso sea un marcador temporal.

³⁰ Anexo 1.

objetivo de esta revisión es estar seguro de que todo se ha cumplimentado correctamente, de que se ha entendido el sentido de las preguntas y conseguir la información que el artista no ha considerado relevante. Al revisar con el artista, se puede insistir en materiales que no ha considerado o en procedimientos que no ha descrito; todo ello le prepara para responder a preguntas similares en el Cuestionario de la entrevista.

Con la revisión de la ficha se consigue además que el artista vea que el motivo principal de la entrevista es conocer la obra para poder conservarla, siguiendo sus parámetros. Es decir, le demostramos respeto, lo que le predispone para la siguiente parte de la entrevista.

Una vez revisada la Ficha técnica se procedió a la entrevista siguiendo el Cuestionario. En todo momento se procura que sea un intercambio de información bidireccional, de manera que el artista se sienta recompensado por participar en la investigación. La duración de las entrevistas ha sido variada. Este dato dependerá de muchos factores, desde el interés que se genera por parte del artista a criterios prácticos, como disponer de tiempo limitado.

c) ¿Cómo se han documentado las entrevistas?

Las entrevistas realizadas de manera presencial, medio 1, se han grabado en vídeo (con audio) y en audio por separado; para asegurarse que el sonido quedaba bien registrado. Se tomaron algunas fotos, con el propósito de documentar el momento.

Las entrevistas realizadas por el medio 2, fueron grabadas en audio registradas en un archivo MP4. Además de tomar capturas de pantalla al inicio de la entrevista como archivo fotográfico.

En todos los casos se advirtió, y pidió permiso a los artistas, de que serían grabados para documentar y facilitar el procesado de la entrevista. Se les dio la opción de solicitar detener la grabación en

el caso de que quisiesen hacer algún comentario del que no deseaban que quedase registro.

d) ¿Cómo se han procesado las entrevistas?

Tras la realización de las 82 entrevistas, se transcribieron a documentos. La primera intención era transcribir todas las entrevistas de manera literal, pero en algunos casos, ha sido necesario editarlas por cuestiones de falta de fluidez en el proceso de entrevistado.

La decisión sobre cómo transcribir las entrevistas es una de las decisiones más complicadas del proceso. En una entrevista se dan diferentes situaciones según la personalidad del artista o según muchos otros aspectos. En algunos casos, los silencios o las respuestas muy escuetas pueden ser un problema a la hora de transcribir. Transcribir literalmente puede dar pie a entrevistas vacías. Por otro lado, no dejar constancia de esos espacios de silencio, manipula la entrevista y puede ser considerado un falseado de la misma. A veces un silencio da mucha información; así que se procedió, según el criterio de la investigadora, intentando ser lo más fiel posible a la transcripción literal.

En el momento de la entrevista se le informó al artista que cuando la entrevista estuviese procesada se le enviaría para que tuviese la oportunidad de revisarla y dar su visto bueno. Una vez revisada por el artista se procedió a la corrección y edición. La revisión por parte de los artistas ha llevado a un proceso de valoración de lo sucedido, los cambios (cuando se han dado) y observación de las causas por las que esos cambios se han producido.

Tras el procesado de las entrevistas se elaboraron unos documentos de uso práctico para que las personas implicadas en el proyecto *Perspectives* tuviesen la información básica a la hora de manipular las obras en las exposiciones.

C. Fase Análisis de Resultados

Tras la realización de las entrevistas y todas las fases ya descritas hay que tener en cuenta que para el análisis de resultados se ha manejado una cantidad ingente de datos.

Esto es debido a que se trata de obras creadas sin restricciones técnicas, por lo que estamos hablando de escultura con todas sus variables, como el *ready made*, objetos con necesidades energéticas (téngase en cuenta que son obras que han viajado por todo el mundo, por lo que es un dato muy importante que afecta a la conexión de red eléctrica de cada país), esculturas que contienen materiales orgánicos (como tripa animal), ensambles que hay que comprobar que funcionan, obra combinada con multimedia.

Teníamos obras dentro de la disciplina de pintura con todas las aceptaciones posibles; desde obra sobre lienzo realizada con óleo tradicional o acrílico comercial a obra pictórica que incluye materia orgánica o proyecciones en vídeo.

También contábamos con instalaciones que deben ser rehechas en cada ocasión que se exponen o que contienen partes vivas de los que debe documentarse el proceso de degradación, instalaciones con partes interactivas, libros de artista que necesitan conexión a Internet para interactuar a través de códigos QR, composiciones musicales, obras que contienen tabletas electrónicas a las que se les ha de instalar un determinado programa en relación al idioma mayoritario de la audiencia.

Además de vídeo creaciones de formato experimental, vídeo acciones, vídeo performance, animación en 2D y 3D, Fotografía artística realizada en diferentes tipos de formatos y soportes, como papel fotográfico y no fotográfico, Dibond, tela. Fotografía documental, fotografía simbolizando un retablo... Tenemos imagen en multitud de acepciones tecnológicas.

No solo se ha tratado diversidad de materiales y técnicas sino que según las intencionalidades, los tratamientos serían diferentes aun siendo un mismo tipo de técnica o soporte.

Por lo que al finalizar todo el procesado de documentos se analizaron los datos cualitativos y cuantitativos obtenidos en las entrevistas, los documentos técnicos, las revisiones y los tratamientos realizados. Se han dividido los datos obtenidos en cualitativos y cuantitativos facilitando de algún modo el proceso de análisis.

Para los resultados cualitativos, se hizo un análisis de las respuestas valorando toda la información adicional que la entrevista nos da. Lenguaje corporal, actitud, emociones; y añadiendo a ello la información conseguida con el trabajo *in situ* con la obra.

Para el análisis de los resultados cuantitativos se crearon tablas de resultados a través de hojas de cálculo. Pudiendo de esa forma extraer porcentajes del grupo, listas de materiales y todos aquellos datos cuantificables.

Todo ello ha contribuido a la determinación de unos posibles protocolos de actuación para el caso concreto de estas obras. Ha ayudado a tomar decisiones, en los casos que ha sido necesario intervenir, y a crear unas pautas de conservación preventiva, manipulación, almacenaje y comprensión de las obras.

CAPÍTULO 1. ANTECEDENTES EN EL USO DE LA ENTREVISTA EN CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO

1.1 Definición y justificación

Entrevistar: Mantener una conversación con una o varias personas a cerca de ciertos extremos, para informar al público de sus respuestas. Tener una conversación con una o varias personas para un fin determinado.

La entrevista ha sido la metodología de trabajo, la herramienta y el modo de conseguir las respuestas que buscábamos a las preguntas que se planteaban en la hipótesis de este trabajo. Es por ello que es justificada la necesidad de escribir algunas líneas sobre el origen del uso de la entrevista en la investigación y cómo distintos campos de investigación han hecho uso de esta poderosa herramienta.

No pretendemos hacer un tratado sobre el concepto, origen, historia, tipos o usos de la entrevista; ya que para ello hay muchas otras investigaciones y disciplinas que se han centrado en

definirla y teorizarla. Se trata más bien de un análisis para situarnos. Una justificación que nos permita avanzar sin ser cuestionados por teorizaciones mayores.

Como señalan Fontana y Frey³¹ hacer preguntas y obtener respuestas es una tarea más ardua de lo que en un principio parece. Siempre corremos el riesgo de la ambigüedad, no importa lo cuidadosamente que escojamos las preguntas o transcribamos las respuestas. Entrevistar es una de las más comunes y poderosas formas que tenemos para tratar de entendernos. Entrevistar es interacción. Y hay tantas posibilidades dentro de la entrevista que se puede adaptar a cualquier necesidad, investigación o pregunta.

La entrevista resultará en un conocimiento informado, por lo que así justificamos su uso en las palabras del código ético, *Code of Ethics* publicado por *The American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* que en el punto II dice:

Todas las acciones de conservación profesionales deben regirse por un conocimiento informado de la propiedad cultural, su carácter único y significado y el del pueblo o persona que lo creó³².

1.2 Historia, usos y aplicaciones de la entrevista en otras disciplinas

Como se planteó en los objetivos, haremos una breve revisión del uso de la entrevista en otras disciplinas para continuar en el siguiente apartado con un repaso de su uso en conservación de arte contemporáneo.

³¹ FONTANA, A. y FREY J. (1994). "The Art of Science." en *The Handbook of Qualitative Research*, editado por N. a. Y. L. Denzin. Thousand Oaks: Sage Publications. pp. 361-76.

³² AIC, American Institute for Conservation. (1994). "Code of Ethics and Guidelines for practice". En *AIC*. [En línea]. <<http://www.conservation-us.org/docs/default-source/governance/code-of-ethics-and-guidelines-for-practice.pdf?sfvrsn=9>> [Consultado: 27 febrero 2017].

A lo largo de la historia, el ser humano ha evolucionado gracias, entre otros motivos, a la curiosidad. Preguntar y encontrar información.

La Escuela Mayéutica lanzaba preguntas a sus discípulos para conducir el conocimiento a través de enfrentarles a la duda. Platón utiliza el término diálogo en lo que podríamos considerar *proto-entrevistas*. Hipócrates hizo uso de la entrevista para establecer diagnósticos clínicos. Se sabe que en el Antiguo Egipto se llevaba un censo de la población. Todo ello son diferentes modos de entrevistar. La entrevista encontró gran popularidad entre las disciplinas médicas para realizar diagnósticos³³ donde la preocupación era la calidad de las respuestas. Tras la Primera Guerra Mundial, se popularizó su uso en los test psicológicos donde se enfatizaba lo cuantitativo. Charles Booth se considera el primero en realizar encuestas basadas en entrevistas para comprender la sociedad y la economía de Londres. Ese estudio fue publicado en *Life and Labour of People in London (1902-1903)* con este estudio, Charles Booth estableció lo que serían los diferentes métodos de entrevista. No solo implementó la encuesta como una herramienta de investigación sino que trianguló su trabajo basándose en entrevistas no estructuradas y en observaciones etnográficas³⁴.

Tras este trabajo de Charles Booth, se sucedieron muchos otros en Estados Unidos y Europa. Otra forma de entrevista que se popularizó fueron los sondeos de opinión que a partir de 1935 se normalizaron al fundarse el American Institute of Public Opinion siendo muy utilizados en Sociología y en Psicología. Todo tipo de entrevistas cuantitativas o cualitativas se sucedieron hasta los años 40 del s. XX. Es a partir de la Segunda Guerra Mundial que EE.UU. aumenta el uso de la entrevista en estudios sociológicos para conocer el estado emocional y mental de sus tropas. A lo

³³ FONTANA, A. y FREY J. (1994). *Op cit.*

³⁴ *Ibidem.* p. 362.

largo de todo el s. XX, diferentes modos de entrevista han ido apareciendo y popularizándose, se han estudiado las consecuencias de la entrevista y los condicionantes éticos y morales y se han desarrollado métodos y usos desde los más populares hasta los más científicos.

Como señala Charles L. Briggs³⁵:

La entrevista se ha convertido en un arma poderosa en la sociedad moderna. Nos enfrentamos a entrevistas desde la infancia, entrevistas médicas, escolares, de trabajo, bancarias [...] presenciamos entrevistas en la radio, la televisión, la prensa. Asumimos que la entrevista forma parte de la interacción humana.

El uso de la entrevista, que asimilamos como habitual, ha sido frecuente en muchas otras disciplinas de las denominadas humanidades. Como hemos visto se convirtió en el gran bastión para la investigación en las llamadas Ciencias Sociales; como es el caso de la Ciencia de la Antropología, o la Psicología a modo de recolectar datos directamente de los protagonistas objeto de estudio. En esa línea el acto de entrevistar siempre ha tenido un interés dirigido a la búsqueda de unos resultados; el conocimiento. Conocimiento en el sentido más amplio de la palabra. Preguntar para obtener una respuesta.

La entrevista se ha utilizado de forma masiva en Psicología, Sociología, Lingüística, Ciencias Políticas, Folclore, Testimonio Oral. Charles L. Briggs³⁶, afirma que la entrevista proporciona ejemplos de *metacomunicación*: reporta, describe, interpreta y evalúa procesos comunicativos. En todas estas disciplinas, se considera como un evento comunicativo.

Nos interesa la idea de entrevistas cualitativas que Steinar Kvale desarrolla en sus estudios. En la introducción de su libro dice así:

³⁵ BRIGGS, C. L. (1986). *Learning how to ask. A sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research*. New York: Cambridge University Press. p.1.

³⁶ *Ibidem* p. 2.

En un estudio con entrevistas de calidad científica intentas algo desde el punto de vista del tema investigado para cubrir el significado de las experiencias. La entrevista permite a la gente convencer a otros sobre una situación bajo su propia perspectiva y con sus propias palabras. Las entrevistas que se usan en una investigación se basan en las conversaciones del día a día. Son conversaciones con una estructura y un propósito definidos y controlados por el investigador. Aunque la entrevista puede no acabar con información objetiva, captura muchos de los puntos de vista sobre algo. Es por eso que el tema principal no es, como en una investigación cuantitativa, datos objetivos, sino que consiste en relaciones significativas a ser interpretadas.³⁷

La idea de entrevista cualitativa que aporta Steinar Kvale se acerca más a la idea de entrevista que poco a poco ha ido instalándose en Conservación de Arte Contemporáneo.

Los conservadores que utilizan la entrevista desde hace tiempo reconocen haber aprendido de la Antropología, la Sociología y el Testimonio Oral para crear un método útil en la Conservación de Arte Contemporáneo. Glenn Wharton, en una entrevista llevada a cabo por Richard McCoy³⁸ expone:

El 75 % del trabajo para una entrevista formal se hace antes de la entrevista (informes, fichas, documentación sobre el artista...) todo esto lleva a muchas notas que llevan a preguntas que yo reduzco en lo que llamo guía temática. Este método viene de la Etnografía y la Antropología. De las entrevistas más básicas de Sociología³⁹.

Para él han sido claves la Antropología, (especialmente la Etnografía), la Sociología y sus métodos de entrevistado y el

³⁷ KVALE S. (1996). *Interviews: An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. Sage Publications, Thousand Oaks California.

³⁸ Cuando esta entrevista se llevó a cabo, en octubre de 2009, el Sr. Wharton era conservador en el MoMA especializado en conservación de obra en soporte tecnológico (time-based media).

³⁹ McCOY, R. (2009) "Concepts around interviewing artists. A discusión with Glenn Wharton". En *Art21 Magazine*, 20 de octubre 2009. [En línea].

<http://magazine.art21.org/2009/10/20/concepts-around-interviewing-artists-a-discussion-with-glenn-wharton/#.WJzAUbbhCRt> [Consultado: 12 abril 2015].

Testimonio Oral. Las tres especialidades tienen su propia literatura sobre cómo entrevistar, cómo establecer relaciones o aprender de la gente. En esta misma entrevista afirma que:

La Etnografía es más profunda y trabaja con relaciones a largo plazo mientras que en Sociología se trabaja con una rápida serie de preguntas, es algo más inmediato. El Testimonio Oral, está en medio. Creo que lo que los conservadores hacemos está en medio⁴⁰.

Otros profesionales como Jill Sterrett, directora de colecciones y conservación del SFMOMA, confirman los beneficios que el Testimonio Oral y sus métodos de entrevista pueden aportar a las técnicas de entrevistado para la conservación. Ella remarca la necesidad de ser muy prudente y reflexivo ante el entrevistado. Sus años de experiencia en el SFMOMA le han provisto de gran conocimiento sobre cómo enfocar los objetivos de la entrevista sin perder de vista la prudencia y la reflexión. Como dirían Fontana y Frey:

Todos pensamos que sabemos cómo hacer preguntas y hablar con la gente, desde las personas de la calle, hasta los expertos más cualificados. Pero para aprender sobre personas hay que tratarles (a los entrevistados) como personas y quizás entonces, nos desvelen sus vidas⁴¹.

Jill Sterrett cree en las relaciones a largo plazo, cree en la idea de ser sensible con el artista. Enfatiza en los beneficios que aporta construir y mantener relaciones con los artistas, basadas en la confianza. Sugiere que la cámara de vídeo, no siempre es apropiada y cree que en ocasiones son más fructíferas las entrevistas llevadas con espontaneidad y no con estrictas normas de documentación. Como profesor de Historia en UC Berkley, Richard Cándida Smith aporta años de experiencia en Testimonio Oral. Colaborando en los cursos de *VoCA*, comparte estrategias y técnicas relacionadas con técnicas de entrevistado, incluyendo

⁴⁰ McCOY, R. *Ibidem*.

⁴¹ FONTANA, A. y FREY J. (1994). *Op cit.* p. 374.

consejos para obtener respuestas interesantes y candidas por parte de los entrevistados⁴².

Él enfatiza en la importancia de la preparación y de la documentación preentrevista, tanto como la importancia de tener muy claro el propósito y el objetivo antes de involucrarse con el artista. Pudimos verles a los dos juntos en el taller impartido por *VoCA* en marzo de 2014 en el Lunder Conservation Center, en Washington DC (Fig. 3).



Fig. 3. Richard Candida Smith y Jill Sterrett moderando el primer día de discusión. Foto realizada por Mary Tait. Cortesía de Smithsonian American Art Museum.

Este modo de acercarse a la entrevista vuelve a recordarnos las ideas que desarrolla Steinar Kvale en la investigación cualitativa. Rechaza las etiquetas de que no es científica aquella entrevista que se acerca al entrevistado y no trata de eliminar las influencias personales del investigador. Steinar Kvale, cree firmemente que las investigaciones cualitativas no tienen por qué parecer objetivas. Considera que la objetividad en sí misma es un

⁴² Richard Candida Smith ha participado en varias ocasiones en los eventos organizados por *VoCA*, como profesor de Testimonio Oral en la Universidad de California, Berkley.

concepto subjetivo. Por lo que las entrevistas pueden ser libres de prejuicios y proporcionar objetividad y fiabilidad dejando hablar libremente al entrevistado (el objeto investigado).

Steinar Kvale concluye con la idea de que este tipo de entrevista no es un método ni objetivo ni subjetivo, en esencia es intersubjetividad interactiva. Lo que quiere decir que los métodos cuantitativos y cualitativos interactuarán en investigaciones de las Ciencias Sociales y afirma que un mundo social lingüísticamente constituido, legitima el uso de entrevistas cualitativas como herramienta útil.

Además, seremos aún más subjetivos si como dice Frederika Huys, consideramos que la manera en que observamos y nos comunicamos es específica:

Nosotros (los conservadores) cuidamos de colecciones de arte. Un trabajo para el que hemos tenido que adquirir un determinado conocimiento. La relación entre las obras de arte y su presentación, la confrontación con el público, la conservación y restauración de obras de arte son los temas más importantes que he llevado a cabo en las entrevistas que yo he realizado⁴³.

Con estas palabras entendemos que es esa subjetividad la que va a tener una entrevista para la Conservación de Arte Contemporáneo. Cómo el conservador la va a llevar a cabo, es una manera muy específica.

Ante la idea de subjetividad también se puede añadir la idea de *autoetnografía* que aporta Sanneke Stigter⁴⁴, donde nos plantea que la conservación y cualquier tratamiento o procedimiento que llevemos a cabo, si es consciente y reflexivo, llevará siempre parte de nosotros, es decir; aportaremos nuestras experiencias y nuestros conocimientos. Por lo que en un proceso de entrevistado

⁴³ HUYS, F. (2000). "A Methodology for the Communication with Artists". En *International Network for the Conservation of Contemporary Art*. [En línea] <<https://www.incca.org/articles/huys-f-methodology-communication-artists-2000>> [Consultado: 4 marzo 2017].

⁴⁴ STIGTER, S. (2016) "Autoethnography as a new approach in conservation". En *Studies in Conservation*, 61: up2, 227-232, DOI: 10.1080/00393630.2016.1183104 [Consultado: 4 marzo 2017].

a un artista (ayudante u otra persona relacionada con la obra a estudio) el conservador conducirá la entrevista, incluyendo sus propias reflexiones a la hora de preguntar y haciendo aclaraciones en el momento de transcribir y gestionar la información. Lo que nosotros decidimos preguntar será lo que el artista tendrá que reflexionar. Eso revela la directa involucración del conservador en el proceso por lo que se debe ser muy crítico y reflexivo⁴⁵.

1.3 Historia del uso de la entrevista en Conservación de Arte Contemporáneo

Tal como se cita en Beerkens⁴⁶ encontramos las primeras tentativas en recopilación de datos sobre materiales y metodologías de trabajo para la conservación de obras de arte en 1939. En ese año, el equipo de supervisión y asesoramiento en pinturas de la ciudad de Ámsterdam distribuye, entre varios artistas, un cuestionario con preguntas sobre técnicas y materiales sobre las obras que había comprado el Stedelyk Museum Amsterdam. Ysbrand Hummelen publica un fragmento de la carta enviada por el pintor George Rueter, quien era también secretario del consejo de la ciudad⁴⁷:

Every artist develops a working method, which enables him to attain his objectives according to his vision. The working methods, materials and techniques will vary greatly from person to person. In the interests of preserving the works held in the City of Amsterdam's collection, we request your cooperation in providing some instructions⁴⁸.

⁴⁵ STIGTER, S. (2016), *Op. cit.*

⁴⁶ BEERKENS, L. (et al.) (2012). *The Artist Interview For the Conservation and Presentation of Contemporary Art Guidelines and Practice*. Heñjningen: Jap Sam Books. p. 14.

⁴⁷ HUMMELEN, I. (2005). "Conservation strategies for modern & contemporary art" en *Cr - Conservering en Restauratie* Cr 6, 2005. Amsterdam. pp. 22-26. ISSN 1566-3876 (nota [1] Letter from the City of Amsterdam Supervisory and Advisory Commission on Paintings: Gemeente Amsterdam no. 20 K, 1939).

⁴⁸ "Cada artista desarrolla sus propios métodos de trabajo, los cuales le permiten alcanzar sus objetivos según su visión. Los métodos de trabajo, materiales y

En el reverso de la carta había una lista de temas que cada artista debía considerar a la hora de proveer la información que se le solicitaba. Esto parece un primer movimiento hacia un método de recolección y retención de conocimiento considerado necesario para asegurar la durabilidad de las obras de arte. Ya en esa carta George Rueter pregunta por la intencionalidad del artista al usar un tipo de material u otro o al escoger un acabado u otro. Incluso incluye en su lista de preguntas relacionadas con la posibilidad de que las obras sean barnizadas en un futuro y si eso sería un problema. Es decir, incluye cuestiones sobre conservación para futuros problemas.

Ysbrand Hummelen⁴⁹ hace un recorrido sobre la historia de la tentativa de usar la entrevista antes de llegar a una metodología bien definida a partir del proyecto de investigación *Artists' Interviews* (entrevistas de artistas). Proyecto llevado a cabo entre enero de 1998 y abril 1999. En ese recorrido, Ysbrand Hummelen, destaca varios momentos y lugares donde se gesta lo que después se convertiría en una metodología.

En 1979, Erich Ganzert-Castrillo, conservador en el Museum für Moderne Kunst en Frankfurt, publica sus *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler*, que contiene información sobre 138 artistas de países de habla alemana. Se trata de una investigación llevada a cabo a través de un cuestionario escrito. Realizó un cuestionario distinto para cada medio de expresión estableciendo dos grandes categorías de preguntas:

- Sobre materiales y técnicas.

técnicas variarán de persona a persona. Es por el interés en preservar las obras que se encuentran en la Colección de la ciudad de Ámsterdam, que le solicitamos su cooperación para que nos provea de los datos necesarios”.

⁴⁹ HUMMELEN, Y. (*et al.*) (1999). “Towards a method for artist’s interviews related to conservation problems of modern and contemporary art” en *Modern Art: Who Cares?* ICOM Committee For Conservation. Amsterdam: The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherland Institute for Cultural Heritage. Vol. I, pp. 312-317.

- Sobre el origen de los materiales (teniendo en cuenta si se trataba de materiales manufacturados, comprados o marcas).

Gracias a este estudio, tanto conservadores como artistas se hicieron conscientes de la importancia de estos temas. Para Erich Ganzer-Castrillo el cuestionario escrito no lo era todo. Declara que para él lo más importante no es la recolección de datos *per se* sino la relación entre el artista y el conservador que debe ser construida sobre una base de confianza y respeto.

En ese momento también el MOMA de New York, está llevando a cabo algo similar. A diferencia del estudio de Erich Ganzer-Castrillo, el cuestionario del MOMA (también escrito) se divide en tres secciones:

- Detalles biográficos del artista.
- Recopilación de datos sobre los objetos.
- Información técnica.

Este cuestionario contenía aproximadamente 45 preguntas de carácter muy específico. Las cuestiones sobre la vida del artista, el contexto en el que la obra fue creada y la formación del artista, eran preguntas abiertas que daban opción al artista a contestarlas de manera abierta o incluso no contestarlas.

El tercer modelo de cuestionario que se está llevando a cabo en estos años es el desarrollado por la Tate Gallery de Londres. Este está centrado en escultura. La novedad respecto a los dos modelos anteriores es que se preocupa por temas de instalación y cuestiona a los artistas sobre la conservación de sus piezas.

Los tres modelos son modelos escritos. El modelo escrito, como nos hace notar Ysbrand Hummelen, tiene la ventaja de que el artista tiene la oportunidad de deliberar profundamente sus respuestas. Pero puede llevar a la pérdida de matices relacionados con el significado o la intencionalidad de los materiales y convertirse en un listado y recopilado de datos. Otra objeción al cuestionario escrito, es la falta de diálogo entre el entrevistador y el entrevistado. Ese diálogo puede llevar a conseguir matices más

ricos o derivar en información que no se conocía y que puede ser considerada importante (véase Tabla 6, para ventajas e inconvenientes del método escrito *versus* oral).

Este tipo de desventajas las hemos podido experimentar en los casos de artistas que accedieron a hacer la entrevista, pero por cuestiones de tiempo o incompatibilidades, varias decidieron contestar el cuestionario por su cuenta sin tener diálogo con la investigadora. (Véase caso de estudio número 8 del capítulo 5, Señor Cifrián).

Existen referencias a lo largo de finales de los 70 y durante los 80 del s. XX, sobre diferentes aproximaciones a la entrevista⁵⁰.

En la década de los años 80 del pasado s. XX, Joyce Hill Stoner inicia una base de datos sobre información de artistas americanos (estadounidenses) en la que hay datos sobre Las técnicas de los artistas (ADTF: Artist's Data File. Ralph Mayer Center of the Winterthur University of Delaware).

Desde 1990, Carol Mancusi-Ungaro⁵¹, siendo jefa de conservación en The Menil Collection en Houston (Texas, EEUU); inicia una serie de entrevistas orales con los artistas de la colección

⁵⁰ Como podemos comprobar en los artículos que cita Ysbrand Hummelen en su trabajo: Giraudy, D. (1972). *Proposition pour une méthode de documentation sur les techniques des artistes actuels*. ICOM-CC 3rd Triennial Meeting, Madrid, October 1972; Guislain-Witterman, R. 1977. *Zusammenarbeit zwischen Künstler und Restauratoren*, Düsseldorfer Symposium Restaurierung Modern Kunst, Restaurierungszentrum & Firma Henkel; Von Weise, S. 1977. *Kunst zum Verscheid? Das Problem der Konservierung modern Kunst in den Augen ihrer Produzenten*. (Düsseldorfer Symposion); Stoner, JH. 1984. *A data file on artist's techniques cogent to conservation*, ICOM-CC 7th Triennial Meeting, Copenhagen, 84.4.7-8; Stebler, W. 1985. *Technische Auskünfte vor Künstlern. Fragen zur Praktikabilität und Brauchbarkeit von Künstlerinterviews durch Restauratoren und Kunsttechnologen in bezug auf die Probleme der Material Erhaltung in der Zeitgenössischen Kunst*. In: Maltechnik-Restauro, 1985 (1): 19-35.

⁵¹ Directora asociada en Conservación e investigación en la Whitney Museum of American Art, fue galardonada con el premio bianual Forbes por sus servicios sobresalientes en Conservación por el International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, en su más alto honor. Carol Mancusi-Ungaro es la vigesimocuarta galardonada con este premio.

preguntándoles sobre materiales y métodos de trabajo. Esta serie de entrevistas acabará convirtiéndose en el *ADP* (Artist Documentation Program). Ella utiliza el diálogo para indagar en la intencionalidad y la significancia de los materiales. Estas entrevistas son grabadas en vídeo, algo muy novedoso en ese momento.

Tal como declara ella misma en una entrevista que le realizaron⁵² considera que es su responsabilidad conocer todo sobre las pinturas de las que está al cargo y por eso consideró que la mejor forma de conocerlo todo era acudir a los artistas. Por ello empezó entrevistando primero a los más viejos de los que tenía en la colección como Jasper Johns, Robert Rauschenberg o James Rosenquist. Hablaba con ellos en presencia de las producciones que el museo tiene de ellos. Les pedía que describiesen la obra, el porqué de la imagen que tiene la pieza, qué sentían sobre el envejecimiento de la misma y cómo creía el artista que se debe abordar la conservación de su obra.

Carol Mancusi-Ungaro no utilizaba un cuestionario, no le enviaba ningún tipo de información previa al artista antes de la entrevista. Sus entrevistas se caracterizan por preguntas abiertas que dan pie al artista a elaborar su discurso delante de su obra. Aunque a lo largo de la entrevista Carol Mancusi-Ungaro lleva el diálogo a los campos que le interesa sobre materiales, técnicas, metodología y significados. Siempre respeta los espacios de silencio para que la entrevista no sea un interrogatorio.

En la década de los años 90 del s. XX, la *Variable Media Initiative* desarrolla, bajo un marco de trabajo conceptual, una serie de cuestionarios para artistas con el objetivo de comprobar la relación entre intencionalidad artística, especificaciones técnicas y temas relacionados con preservación⁵³.

⁵² HUMMELEN, Y. (1999). *Op. cit.* (en su Nota 11: Carol Mancusi-Ungaro, interviewd by NRC-Handelsblad, 19-12-1997).

⁵³ BEERKENS, L. (*et al.*) (2012). *Op. cit.* p. 14.

En 1995, tras un proyecto piloto conducido por la *Foundation for Conservation of Modern Art* buscando los significados que los materiales pueden tener para el artista; se establecen las bases que luego se desarrollará como Modelo de toma de decisiones y Modelo de registro y documentación⁵⁴. Todo ello se convertirá en las bases de lo que se desarrollará más adelante como metodología de trabajo.

La falta de información con la que se encontraron museos y galerías en relación a materiales, procedimientos y técnicas al empezar a tener problemas de conservación en obras contemporáneas hizo que se planteasen preguntas que en muchos casos llevó a buscar las respuestas en los propios creadores o sus círculos cercanos⁵⁵.

Del 8 al 10 de septiembre de 1997, se llevó a cabo el simposio internacional *Modern Art: Who Cares?* en Ámsterdam, organizado por la *Foundation for Conservation of Modern Art* y el *Netherlands Institute for Cultural Heritage*⁵⁶. Este simposio fue un punto de inflexión para la disciplina. En él se presentaron las diferentes perspectivas de cómo abordar los nuevos retos que los conservadores, historiadores, comisarios y gestores de arte estaban encontrando.

Como se puede leer en el libro que se publicó en 1999 tras el simposio, se establecen las bases de una intencionalidad de metodizar y establecer la entrevista como algo útil, como una herramienta interesante y adaptable a las necesidades de cada caso.

⁵⁴ Estos documentos se pueden descargar de manera gratuita en <http://www.sbm.nl/pubs/> [Consultado: 3 marzo 2017].

⁵⁵ SCHOLTE, T. (2010). En el discurso de apertura del Simposio *Contemporary Art: Who Cares?* [vídeo]. <https://vimeo.com/14857163> [Consultado: 6 febrero 2016].

⁵⁶ Estableceremos este simposio como inicio histórico-contextual de lo que en esta investigación se quiere presentar.

Ysbrand Hummelen describe que, en 1997, tras el simposio, se decidió llevar a cabo el proyecto de investigación *Artists' Interview*. El objetivo principal del proyecto de investigación era proveer a conservadores, restauradores y curadores de un método para conducir las entrevistas a artistas; de modo que el artista diese a conocer la información necesaria para la conservación de la obra. El método fue probado primero con 10 artistas holandeses y gracias a la experiencia se estableció lo que sería el primer método de entrevista aplicado a la Conservación de Arte Contemporáneo. Ysbrand Hummelen afirma que en ese momento, las experiencias de Carol Mancusi-Ungaro sirvieron como punto de partida para el proyecto de *Artists' Interview*⁵⁷. Es importante destacar que es la primera vez que se habla del trabajo interdisciplinar entre profesionales del arte algo importante y la idea de compartir los conocimientos como algo necesario. Actualmente la interdisciplinariedad se ha abierto a cualquier disciplina que pueda estar relacionada con el arte. Este ha sido otro de los objetivos que nosotros hemos querido conseguir durante el tiempo que la investigación para esta Tesis se ha llevado a cabo, el trabajo colaborativo e interdisciplinario.

En esta experiencia piloto, se establecen también los puntos sobre los que se irá mejorando el método. Algunos de los puntos que van a permanecer en todos los métodos desarrollados posteriormente se describen a continuación:

- Será importante conocer el contenido (en todos los aspectos) de la obra.
- El entrevistador debe tener las habilidades adecuadas para llevar a cabo la entrevista según el escenario que se le plantee.
- Es muy importante que el entrevistador nunca critique o cuestione al artista. El artista no debe tener la sensación

⁵⁷ HUMMELEN, Y. (1999) *Op. cit.* p. 314.

que está siendo visitado por la “policía de la restauración”⁵⁸.

- Siempre que se pueda, la entrevista debe llevarse a cabo en persona, no por escrito, y registrarla en vídeo u otros medios.

En la metodología descrita por Ysbrand Hummelen, se aconseja seguir el modo en que Mancusi-Ungaro, se aproximaba a los artistas sin cuestionario. En este caso, se sugiere seguir un guión que contenga las siguientes partes estructuradas para no olvidar ningún aspecto importante que pueda afectar o condicionar la conservación de la pieza⁵⁹.

Preguntas de apertura. Si se puede estar frente a la obra en cuestión, se le puede preguntar sobre la creación, qué es, qué significa, si la puede describir...

- Origen, proceso creativo. Se intenta centrar sobre la pieza en cuestión dejando margen para que hable de otras producciones. Se intenta conseguir información sobre su metodología de trabajo, técnicas o selección de materiales.
- Significado de los materiales. Se recomienda no sacar este tema hasta que el artista ha hablado sobre su proceso creativo y su manera de llegar a la obra, ya que en ocasiones en ese estamento ya da significancia a los materiales. En cualquier caso, es complicado volver a trabajar sobre el proceso creativo o la toma de decisiones una vez se entra en los materiales y sus conceptualizaciones.
- Contexto. Una vez tenemos la información que deseamos sobre la pieza, podemos preguntar sobre cómo se relaciona con otros artistas de su mismo tiempo o escuela o sobre artistas que usan sus mismos modos de trabajo. Cuestiones biográficas o de formación.
- Transferencias. La vida de la obra desde su concepción

⁵⁸ *Ibidem*. p. 314.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 315-317.

hasta que es adquirida por un museo o colección. Cómo el artista ve la transformación de la misma, su entrada en el mundo público. Aquí se pueden introducir cuestiones sobre condiciones de exposición o representación de la obra e ir tanteando cuestiones relacionadas con manipulación. Autenticidad, intervención de los materiales y reproductibilidad entre otras de este estilo. También es interesante saber si el artista considera si la pieza ha cambiado desde que fue hecha hasta ahora, qué ha hecho que cambie o cómo ha sido ese cambio.

- Envejecimiento. Las preguntas han ido de generales a más concretas y es en este momento que se empieza a hablar de envejecimiento y cambios físicos y estéticos. Cómo esos cambios afectan o no a la obra, cómo lo vive, cómo lo acepta, qué quiere que suceda.
- Conservación y Restauración. Obviamente el último paso es confrontar al artista con los problemas específicos de *conservación* y *deterioro*. Preguntarle su opinión. Se recomienda preguntas abiertas del tipo, “¿cómo cree que debe ser tratado su trabajo?”. Las preguntas son cada vez más concretas y directas a cuestiones específicas que necesitamos confirmar.
- Por supuesto, si alguna de estas preguntas surge antes de lo previsto no vamos a negar que responda, se tendrá en cuenta para no repetirse o para retomar el tema de modo que se profundice más en la respuesta.

Tras este proyecto, se propuso seguir testeando la metodología de trabajo e ir añadiendo y adaptando cualquier tema que fuese necesario.

A raíz del citado simposio de 1997 y de la creación del libro *Modern Art: Who Cares?* en 1999; surge la necesidad clara de establecer unos parámetros y una metodología y se decide de manera consensuada, trabajar en una dirección concreta. Se pondrá en marcha el proyecto de conservación de Arte Contemporáneo que dará lugar a una serie de directrices y

resultados y a la creación de INCCA. En 1999, se inicia *INCCA*, The International Network for Conservation of Contemporary Art. Fue establecida por el ICN (Netherlands Institute for Cultural Heritage, actualmente RCE) junto a la TATE como coorganizadores para desarrollar las líneas de trabajo para entrevistar a artistas y construir una página web para crear una base de datos que facilitara el intercambio de información entre profesionales y los conocimientos sobre artistas contemporáneos.

- En 2001, *INCCA* publica una *Guía para la buena práctica*. En la cual se describen, además de la entrevista al artista, otras formas de comunicación.
- En Lydia Beerkens⁶⁰, se habla de los proyectos *Artists' Interviews* y *Artist Archives* llevados a cabo entre 1998-2000, el primero y 2001-2005, el segundo. En los que se basa el libro escrito como guía para conducir este tipo de entrevistas. Se propone ser abierto a la hora de preguntar ya que es habitual que ante cuestiones muy concretas nos encontremos que al artista le resulte difícil contestar ya que está fuera de su campo de experiencia o profesionalización. En eso intervendrá mucho, según Lydia Beerkens, el momento en la vida del artista, su edad o madurez como artista. Todos los artistas no son iguales ni todos los entrevistadores tampoco, así que, aunque existe una metodología propuesta no debe olvidarse ser flexible y adaptarse a la situación.

⁶⁰ BEERKENS, L. (*et al.*) (2012). *Op. cit.* p. 9.

CAPÍTULO 2. LA ENTREVISTA CONSIDERACIONES TEÓRICO PRÁCTICAS

2.1 Consideraciones teórico prácticas del uso de la entrevista

Como ya hemos señalado, la entrevista al artista ha sido una herramienta que se ha ido consolidando para conseguir información sobre las obras de arte contemporáneo. Información que puede ser crucial a la hora de conservar y establecer un protocolo de conservación preventiva para evitar intervenciones innecesarias; además de aportar información sobre la conceptualización, tanto de la materia como de la obra en sí.

El camino que se inició hace casi medio siglo, también ha confirmado que la interdisciplinariedad a la hora de pensar en la entrevista es indispensable. La entrevista no solo obtiene información valiosa para la conservación, sino para los diferentes aspectos de la obra de arte.

Para el conservador, la información obtenida en la entrevista, puede ser decisiva. Como ya adelantó Dionne Sillé⁶¹, los artistas atribuyen en ocasiones intencionalidades importantes a materiales comunes, o de aparente no importancia, y si eso no es debidamente documentado, el conservador puede cometer errores irreparables a la hora de acometer su trabajo.

Los artistas contemporáneos no pueden solo encasillar se como tradicionalmente, dentro de las disciplinas de escultura, pintura, arquitectura, música y otras disciplinas tradicionales. El artista del s. XX se libera de las etiquetas, y los que se nutren de esas creaciones deben ser cada vez más conscientes de que la colaboración es fundamental. Algunos artistas pueden estar más cerca de un técnico informático, que de un maestro de dibujo. Las obras que son concepto pueden no tener materia fija, y los museos y entidades no poseerán nada, entendiendo la idea clásica de objeto artístico.

En muchas ocasiones, lo que tiene un museo puede tratar se de un contrato con las descripciones, planos y especificaciones de una instalación. Un ejemplo entre muchos, sería la instalación *Notion Motion* del artista Olafur Eliasson, reinstalada en mayo de 2010 en el Museum Boijmans van Beuninger de Rotterdam (Fig. 4). El comisario Jaan Guldemonnd muestra los contratos (Fig. 5) en una entrevista que le hicieron para el proyecto *PRACTICs* (2009-2011)⁶². Jaan Guldemonnd habla de la importancia

⁶¹ SILLÉ, D.; ZIJLMANS, M.; HUMMELEN, I. MC (ed.) (1999) "Introducción" en *Modern Art: Who Cares? ICOM Comitee For Conservation. Amsterdam: the Fundation for the Conservation of Modern Art and the Netherland Institute for Cultural Heritage*. Vol. I, p. 18.

⁶² *PRACTICs*: Practices, Research, Access, Collaboration, Teaching In Conservation of Contemporary Art. A 30 de abril de 2011 terminó el proyecto *PRACTICs*, Un proyecto europeo en la colaboración interdisciplinaria y colaborativa para la investigación, conocimiento compartido y aprendizaje sobre conservación de art contemporáneo. 33 participantes entre museos. Instituciones y universidades juntaron esfuerzos durante dos años para compartir y aunar lo conseguido durante esos dos años. El proyecto fue dirigido por el Cultural Heritage Agency of the Netherlands (RCE) y co-organizado por seis organizaciones europeas. Fueron co-organizadores: Tate, Inglaterra; Restaurierungszentrum Düsseldorf en

de tener claro lo que el artista quiere y pretende. Cuestiona la idea de autenticidad como algo basado en objetos, e incluso hace ver que los contratos que se usaron para esa reinstalación tienen una sección que declara que es un documento de autenticidad; al estilo de certificado en las obras tradicionales. Lo curioso es que a su vez ha sido enviado por fax, lo que hace cuestionable la idea de autenticidad tradicional basada en un papel reimpreso.



Fig. 4. Detalle de la instalación *Notion Motion*, O. Eliasson. Imagen realizada por Jan Sprij. Exposición *DEAF2012*, organizada por V2_ Lab for Unstable Media. Imagen cortesía de V2_Lab.

colaboración con la University of Applied Sciences Cologne, Alemania; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España; Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK), Bélgica; Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK), Holanda.



Fig. 5. Contrato y planos de instalación de *Notion Motion*, mostrado por Jaan Guldemon. Ejemplo de lo que recibe un museo al adquirir una obra conceptual, donde los materiales solo son el vehículo, no la obra. (*Still* extraído del vídeo *Installation: Who Cares?*).

El conservador de arte contemporáneo debe entender que para hacer bien su labor es mejor colaborar y trabajar, (dos de los objetivos planteados en esta Tesis) con artistas, asistentes, historiadores, comisarios, gestores culturales, propietarios de obras de arte, químicos u otras disciplinas, que estén relacionadas de alguna manera con las producciones artísticas. El conservador no puede cerrarse en su laboratorio y no escuchar las necesidades de los que gestionarán las obras y por eso a la hora de preguntar, un conservador debe tener en cuenta las voces de todos ellos. La entrevista va a ser una de las herramientas que ayudará en esa colaboración.

Como señalaba Steiner Kvale⁶³, no hay un solo procedimiento o modo para realizar entrevistas en una investigación, aunque la metodología sí se puede estructurar en 7 apartados:

- Tematizar.
- Diseñar el estudio para que las preguntas se dirijan al propósito de la investigación.
- La entrevista *per se*.
- Transcribir.
- Analizar.
- Verificar.
- Elaboración de un informe.

La entrevista utilizada en una investigación debe caracterizarse por la conciencia con que se hace todo, la metodología debe estar clara. La interacción que se crea entre entrevistador y entrevistado es muy importante. Debe focalizarse en lo que se dice y en cómo se dice. Se debe conseguir las interpretaciones más específicas posibles y a la vez, aunque se usen estructuras organizadas, estar abierto a cualquier giro en la conversación. Evitar las opiniones generales.

El entrevistador debe conducir para lograr los objetivos y estar alerta porque el entrevistado puede cambiar de opinión o dar un giro al significado de lo descrito para los temas ya tratados. Todo ello nos lo recordaba Jill Sterret en los *workshops*, al igual que Carol Mancusi-Ungaro en sus estrategias para las entrevistas del *ADP*. En el caso de cambio de opinión, no debemos criticar o cuestionar, pero sí verificar y tratar de entender. También es interesante tener en cuenta que como la entrevista es una interacción humana, diferentes entrevistadores resaltarán diferentes aspectos de un mismo entrevistado. Las aptitudes del entrevistador son importantes y han de cultivarse; deben tenerse en cuenta cuando el objetivo de la investigación pueda depender de ello.

⁶³ KVALE, S. (1996). *Op. cit.* p. 88.

En el recorrido que Ysbrand Hummelen⁶⁴ hace sobre la figura del conservador, deja clara que la evolución de este debe leerse ligada directamente a la evolución del arte. Los proyectos y su seguimiento a través de la investigación, revelan que los roles del conservador, comisario y otros profesionales involucrados en el mantenimiento y preservación del arte contemporáneo, están cambiando. Un nuevo aspecto que Ysbrand Hummelen destaca, es la *actuación*, la cual, puede presentar varios problemas en el contexto de la tradición occidental en la práctica de la restauración. Algunos trabajos contemporáneos incluyen un gran componente de *actuación*, como el movimiento en el arte cinético, la instalación y presentación de un vídeo, los elementos interactivos de una página web, sin olvidarse del arte performance y las acciones. De manera similar, las actividades del conservador o del comisario incluyen más significancia en los aspectos de ejecución.

Estos aspectos le convierten en ejecutores e intérpretes durante cualquier reinstalación, en el momento de reemplazar partes en una instalación o cuando determina unos protocolos de supervisión y mantenimiento. El rol de documentador, se vuelve muy importante. Es por ello que el proceso de documentación reclama técnicas y metodologías adicionales de investigación. Y por lo tanto, citando las palabras de Ysbrand Hummelen:

Es innecesario afirmar que los límites del papel del conservador en documentar, seleccionar, mantener, conservar, restaurar y reinstalar obras de arte contemporáneas deben ser constantemente revisados a la luz de los cambios continuados. El papel del conservador y comisario, y de hecho de toda la organización de un museo de arte moderno, debe ser objeto de discusión continua⁶⁵.

La falta de información puede llevar a la completa desaparición de una obra aun teniendo todos los materiales en perfecto estado.

⁶⁴ HUMMELEN, I. (2005). "Conservation strategies for modern & contemporary art" en *Cr - Conservering en Restauratie Cr 6*, 2005. Amsterdam. pp 22-26.

⁶⁵ HUMMELEN, I. (2005). *Ibid.* pp. 22-26.

Como ha sucedido con instalaciones de las que no se tienen fotos o esquemas de montaje⁶⁶.

En esta Tesis, donde se ha trabajado con artistas emergentes procedentes de 44 países, se han dado casos en los que hemos podido comprobar la importancia de esa documentación. Obras mal documentadas y sin posibilidad de contacto con los artistas, pueden ponerse en riesgo fácilmente. Las circunstancias especiales que envolvían el proyecto *Perspectives* no permitían contactar con algunos artistas y eso llevó a algunas situaciones no deseadas. Contamos con varios ejemplos en los que la obra fue instalada sin saber nada sobre ella.

La obra *The Real Birds Fly Towards the Inside* (Fig. 6) realizada por María Morales Arango en 2013 fue instalada en Ámsterdam, en octubre 2014, a petición del propietario de la colección. Como no se tenía datos de cómo debía ser instalada, se hizo una interpretación libre consensuada entre la conservadora y el comisario de la exposición. En ningún momento fue posible contactar con la artista, ni conocer la conceptualización de la obra. En el momento de recepción de la obra no se documentó nada sobre ella, o los documentos fueron extraviados. El caso es que no se cuenta con ningún tipo de información y el acceso a la artista no ha sido posible hasta la fecha. Es un caso de objetos expuestos, ya que no se ha podido seguir ninguna documentación.

⁶⁶ Causa principal para la creación del proyecto de investigación *Inside Installation*, El primer proyecto se llevó a cabo entre 2004-2007. <http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/home/index.php> [Consultado: 28 febrero 2017].



Fig. 6. Instalación de la obra *The Real Birds Fly Towards the Inside*. María Morales Arango, 2013.

El papel del conservador debe ser proteger la obra en todos sus posibles parámetros, por eso en este caso no fue correcto permitir que fuese expuesta sin saber cómo se debía proceder.

Al mismo tiempo, esa documentación nos debe aportar información sobre el estado de conservación de la obra, la conceptualización puede determinar ese estado de conservación. Sin la documentación necesaria no se puede saber si la obra que se muestra en la Fig. 6 está deteriorada o dañada o se encuentra en condiciones adecuadas, bajo criterios de conceptualización de la artista (Fig. 7, 8 y 9), por lo tanto se mostró en el estado que estaba. Se puede ver unas grietas y craqueladuras que no se sabe si forman parte del discurso o son un deterioro. Se tomó la decisión de no hacer ningún tratamiento, por falta de información. Rectificar lo que aparentemente pudiesen ser daños en la materia podía estar en contra del concepto de la obra y por lo tanto, un tratamiento clásico, sería la destrucción de la idea y en consecuencia, de la obra.



Fig. 7. Detalle de la instalación, *The Real Birds Fly Toward the Inside*.



Fig. 8. Detalle de la instalación, *The Real Birds fly Toward the Inside*.



Fig. 9. Detalle de la instalación, *The Real Birds fly Toward the Inside*.

La entrevista en casos como este, resulta una fuente de información esencial, el artista en su medio de trabajo es la fuente de documentación más rica y segura. En el caso de obras de arte efímero, la documentación puede ser el modo único, el recurso por excelencia. Pero hay que ser conscientes de que la mera recolección de información no será suficiente, esos datos deben ser interpretados. Por otra parte, debemos ser sinceros y decir que no siempre va a ser posible tener información o crear esa documentación.

En algunos casos es el propio artista, dentro de su discurso, conceptualización o modo de entender su producción, el que no va a permitir esa documentación; como sucede en el caso del artista Tino Sehgal. Artista de origen anglo-germano, no permite que sus obras sean documentadas, fotografiadas, grabadas en vídeo o descritas por escrito para ser expuestas. Considera sus obras como situaciones. Para Tino Sehgal, la documentación interfiere en la experiencia del espectador. Cuando le pregunta Tracy Metz en una entrevista que le realiza por teléfono⁶⁷, sobre cómo lo hace para vender una obra si no permite que se documente, el artista responde que Jan Mott, el galerista que tiene en ese momento (2010), se ocupa de eso. Jan Mott explica junto a la conservadora Pip Laurenson (conservadora de Tate London), que él escenifica las acciones para que se entienda en qué consisten. Los contratos de venta o de derechos de exhibición son orales. Para Pip Laurenson, Tino Sehgal lleva al extremo al conservador que se ve obligado a trabajar de palabra.

Como la obra de Tino Sehgal no está permitido documentarla gráficamente, entidades como Tate Gallery London, anuncian las exposiciones con el nombre del artista y ninguna imagen (Fig. 10). En la página web de la Tate, sí se puede ver una foto donde

⁶⁷ WE LIKE ARTS. Installation: Who Cares? En *Vimeo* [vídeo]. 2011. [En línea] <<https://vimeo.com/25101140>> minutos 9:00- 12:53 y 19:01-20:35 [Consultado: 1 marzo 2017].

aparece el artista, cuando ilustran su biografía (Fig. 11)⁶⁸. En contra de su voluntad, en la red, es posible encontrar imágenes de sus “situaciones”. La red se escapa al control del artista⁶⁹.



Fig. 10. Captura de pantalla de Tate London, donde se anuncia la exposición de Tino Sehgal, pero no se incluye ninguna imagen de la obra.

⁶⁸ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-tino-sehgal-2012> [Consultado: 27 febrero 2017].

⁶⁹ Aunque en la red hay imágenes, vamos a mantener la política del artista, ya que uno de nuestros objetivos en esta Tesis es promover el respeto y la conciencia de que hay obras que no son eternas o de que hay intencionalidades que se deben respetar aunque sean aparentemente contrarias a la idea tradicional de conservación.



The screenshot shows the Tate Modern website interface. At the top, there is a navigation bar with a menu icon, the 'TATE' logo, and links for 'Search', 'Login', and 'Shop'. Below the navigation bar, there is a main content area. On the left, there is a portrait of Tino Sehgal. To the right of the portrait, the text reads: 'Tino Sehgal' followed by a paragraph: 'Tate Modern has unveiled the first live commission in The Unilever Series – *These associations*, created by Anglo-German artist Tino Sehgal. Tino Sehgal has risen to prominence for his innovative works which consist purely of live encounters between people, including work at the 2005 Venice Biennale and solo shows at the Guggenheim and London's ICA. Tate Modern's Turbine Hall is inhabited by an assembly of participants whose choreographed actions use movement, sound, and conversation. The Turbine Hall is occupied by the physical and vocal energy of the participants and visitors. *The Unilever Series: Tino Sehgal* is open until 28 October 2012.' Below this paragraph, there is a link: 'Tino Sehgal will be in conversation at the Goethe Institut on Saturday 20 October'. To the right of the main content area, there is a 'VENUE' section with the following text: 'Tate Modern, Bankside, London, SE1 9TG, Plan your visit'. Below the venue section, there is a 'DATES' section with the text: '24 July – 28 October 2012'.

Fig. 11. Captura de pantalla, donde se puede ver la presentación de la biografía del artista.

Museos e instituciones han adquirido piezas de arte que en ocasiones no han sido debidamente documentadas. Al cabo de los años se han dado problemas graves de comprensión e instalación, que pueden llevar a situaciones de total negligencia. *Inside Installation* fue un proyecto surgido de esas necesidades, que hizo uso de la entrevista como una de las principales herramientas para subsanar el problema que algunos museos tenían. Instalaciones de arte que fueron guardadas tras la primera exhibición y no se sabía cómo debían ser montadas, qué elementos eran importantes y qué elementos no lo eran. Como se puede leer en la página de *INCCA*:

Inside Installation, se trata de un proyecto afiliado a *INCCA*. Proyecto Europeo de preservación y presentación de Instalaciones artísticas. La primera fase se llevó a cabo entre junio de 2004 y agosto de 2007. Se investigaron profundamente 33 casos de estudio. Las Instalaciones seleccionadas mayormente databan entre 1995 y 2005, habían provocado un amplio rango de preguntas y dudas específicas. Al mismo tiempo, casos individuales fueron referidos al proyecto, añadiéndose a los casos de estudio. Se llevó a cabo una investigación profunda y exhaustiva que se puede dividir en 5 áreas: Preservación, Participación del artista, Estrategias

de documentación, Teoría y Semántica, Manejo de la información e intercambio de la misma. Los casos de estudio resultaron en conferencias, ponencias y buenas prácticas en todas las áreas; todo ello es accesible a través de la página web del proyecto. En total, alrededor de 50 personas de 25 museos e instituciones ubicadas en 6 países europeos estuvieron involucrados en estos 3 años de trabajo. El proyecto fue financiado por la comisión Europea, 2000 Programme. Fue coorganizado por Netherlands Institute for Cultural Heritage/ RCE (ICN), Tate (UK), S.M.A.K. (Bélgica), Restaurierrunszentrum Düsseldorf, Foundation for the Conservation of Contemporary Art/SBMK (The Netherlands) y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid)⁷⁰.

La instalación y los problemas de conservación que presentan las obras multimedia (*media-art*), en los años más recientes, ha estado en la primera posición de la agenda de numerosos museos, instituciones y estudios de conservación. Se pueden hacer muchos enlaces cruzados entre estas iniciativas; de alguna manera todas ellas son parte de la amplia red de conocimiento en las que se sitúan las complejas instalaciones de arte.

La discusión está cambiando nuevamente, ya que los medios tecnológicos que son utilizados por los artistas han llevado a toda una rama de la conservación a preocuparse exclusivamente por este tipo de obras⁷¹. La gran mayoría de museos e instituciones cuentan con especialistas en conservación de obra multimedia. Ya Ysbrand Hummelen dejaba ver esta situación al citar que en Holanda, los institutos más activos en conservación de obras multimedia, Netherlands Institute for Media Art/Montevideo (NIM) y V2_Institute for Unstable Media, ya en 2005 tenían en mente estas cuestiones.

La discusión sobre conservación en este caso tiene las fronteras algo difusas entre lo que es documentación, archivo y obra. La entrevista seguirá siendo efectiva y necesaria cuando al artista se

⁷⁰ INNCA, *Inside Installation* <https://www.incca.org/articles/project-inside-installations-2004-2007> [Consulta: 16 noviembre 2016].

⁷¹ Solo en la página de INNCA se pueden encontrar 118 entradas a introducir la búsqueda "Time-base Media". https://www.incca.org/search?search_api_multi_fulltext=Time+based+media [Consulta: 1 marzo 2017].

le planteen preguntas sobre obsolescencia y procedimientos, reinstalación; pero ya no vamos a recolectar datos sobre materiales en sí. La recolección de datos sobre materiales, tiende a ser algo que hacemos como justificación histórica en este tipo de obras.

El artista Bill Seaman⁷², en la entrevista que le realizaron en relación al proyecto de reinstalación de *Exchanges Fields* (2000 y reinstalada en 2010) habla de la tecnología como vehículo, no cree en el *Aura* que se le atribuye a los objetos. Afirma creer que las obras, aunque estén realizadas en soportes tecnológicos cambiantes y readaptados, nunca pierden ese carácter especial que el artista le da al crearlos, todas esas cualidades no recaen en los componentes matéricos, no son materiales. La autenticidad de la obra no radica en el soporte. Este tipo de afirmaciones, solo las podemos conocer a través del trabajo directo con el artista y son conceptos muy importantes para el conservador. En las entrevistas que realizaremos a este tipo de artistas no recolectaremos tanto los datos sobre materiales sino las intencionalidades.

A pesar de todo, el conservador a cargo de este proyecto de investigación, Gunnar Heydenreich, hacía hincapié en que es vital que el conservador no decida demasiado rápido migrar la obra a un nuevo formato, o a un sistema diferente, ya que corremos el riesgo de traicionar su autenticidad.

Hay que decir que esta obra en concreto fue realizada en discos láser en el año 2000. En 2010 se habían vuelto obsoletos y se decidió juntamente con el artista migrarla a nuevos software. Los discos láser originales, no se han destruido. ¿Caemos quizás en la necesidad de guardar las diferentes versiones por las necesidades históricas y por la idea de autenticidad ligada a la materia? Volvemos a lo que nos recuerda Ysbrand Hummelen y otros

⁷² WE LIKE ARTS. Installation: Who Cares? En *Vimeo* [vídeo]. 2011. [En línea] <<https://vimeo.com/25101140>> minutos: 6:25- 8:00 y 15:01-18:40 [Consultado: 1 marzo 2017].

teóricos; no debemos perder de vista la reflexión sobre el método y las limitaciones que nosotros mismo tenemos. La entrevista nuevamente ha ayudado en el proceso de toma de decisiones ya que gracias a ella se han podido establecer unos protocolos de actuación y unos criterios que servirán para la reinstalación de la obra. Mientras el artista esté vivo, siempre será mejor retomar el tema con él cuando surjan dudas insalvables.

La entrevista se ha propuesto como un método que algunos museos y colecciones, en 2017, tienen en cuenta en sus protocolos de actuación para la conservación de las obras que manejan. Pero ya en 2005, Ysbrand Hummelen dejaba entrever la necesidad de pensar en que la entrevista debe ser algo que hay que tener en cuenta en el momento de la adquisición de las obras. Él lo sugiere para obras efímeras o de carácter tecnológico como algo preventivo para lo que pueda pasar con esas adquisiciones.

En esta Tesis se tomó las entrevistas como una herramienta más, dentro del protocolo de documentación de una nueva adquisición, no solo para documentarla *per se*, sino para poder contar y anticipar los posibles temas de conservación que cada una de las obras pueda presentar en el futuro. En este caso se está utilizando como una herramienta de conservación preventiva.

Es evidente que sin poder saber lo que la tecnología puede conseguir en un futuro, no podemos asegurar lo que sucederá en términos de adaptación y obsolescencia. En esos casos se espera poder ayudar con lo que el artista ha dejado como posibles vías de actuación, en cualquier caso, como ya hemos afirmado anteriormente, siempre que se pueda es mejor volver a preguntar al artista.

Algo que añadimos a las valoraciones de Ysbrand Hummelen, sobre hacer la entrevista en el momento de la adquisición, es pensar en no solo los artistas consolidados o que forman parte de la Historia del Arte. Extender esta práctica, como es el caso de esta Tesis, a artistas emergentes, es prevenir y documentar para poder visitar en el caso que sea necesario. Revisión que se podrá hacer con unas bases ya preexistentes.

Al igual que el conocimiento de las técnicas tradicionales o lenguajes informáticos, ayudan al artista a crear obras más estables y conscientemente; el uso de la entrevista en los protocolos de cualquier adquisición o montaje queda demostrado que previene en cuanto a la conservación de la obra; conservación entendida en términos matéricos, conceptuales e intencionales. Acaba reduciéndose a una cuestión ética para los profesionales que trabajan con obras de arte.

Queremos hacer en este punto una aclaración o nota al respecto de las obras en soporte tecnológico. En esta Tesis se ha utilizado la entrevista con artistas que trabajan con soportes tecnológicos. Debemos matizar que aunque la fotografía puede entrar en esta categoría, por todo lo que la fotografía necesita de soporte tecnológico, no lo vamos a considerar entre las obras con posible carácter efímero⁷³.

Para las obras que sí consideramos en esta categoría (vídeo, vídeo-performance, danza, composiciones musicales, proyecciones...) no hemos tomado todos los posibles aspectos de la obra a la hora de entrevistar al artista. En la entrevista realizada a estos artistas no se les preguntó por derechos de reproducción, autoría o propiedad intelectual y se consideró que todos esos campos quedarían pendientes para una investigación centrada en ese medio. Introducimos esta discusión para dejar claro que existe y somos conocedores de ella.

Ésta no es una discusión nueva. Desde el primer momento en que los museos y entidades empiezan a adquirir obras en vídeo se

⁷³ Esta consideración es totalmente decisión de la conservadora que ha llevado a cabo la investigación. La fotografía tiene un carácter tecnológico, pero lo que la define a los ojos del público es la materialización de la misma. Así, es una obra que tiene las fronteras mal definidas, en muchos casos es el artista el que definirá esas fronteras. Hemos decidido posicionarnos en el lado de la fotografía como obra objetual y por lo tanto, aunque no negamos ni olvidamos el componente técnico, no lo vamos a discutir en esta Tesis.

encuentran con la falta de comprensión de estas obras. Ysbrand Hummelen⁷⁴, adelanta este tema cuando escribe:

En los 70s, algunos museos holandeses adquirieron obras fílmicas (películas) como “objetos museísticos”, sin considerar temas relacionados con los derechos de *copyright*. Mientras que la compra de un *film* por sí mismo, muchas veces implica la adquisición de los derechos de emisión; no incluye los derechos de reproducción. Además, el *film* era raramente ofrecido como “edición limitada”, como hubiese sido el caso si se tratase de una obra gráfica o una fotografía. Hoy en día, el Netherlands Film Museum siempre compra los derechos completos de emisión, reproducción e incluso los derechos relacionados con replicación, digitalización y distribución. De ese modo se aseguran el poder mantener y conservar el material en un futuro. La compra de estos derechos es a menudo parte del “paquete completo” que incluye los masters, los brutos, los cortes e incluso versiones alternativas.

El SBMK, siguiendo lo citado en el texto anterior, tiene los modelos de contrato y documentos relacionados con la adquisición y uso de obras en soporte fílmico en su página web con uso libre. Este es uno de los ejemplos sobre la importancia de compartir los conocimientos que ya se decidieron en el simposio de 1997⁷⁵.

En el caso que nos ocupa, los artistas que trabajan con sistemas tecnológicos, sobre todo instalaciones computarizadas, tienden a querer actualizar la obra en base a las nuevas tecnologías que surgen en cada ocasión que es reinstalada, para la mayoría de los artistas consultados, la tecnología es un soporte para comunicar; es algo vehicular, si esa tecnología se puede mejorar están de acuerdo en cambiarla. Gunnar Heydenreich⁷⁶ pone de manifiesto los conflictos que pueden surgir entre el conservador y el artista

⁷⁴ HUMMELEN, I. (2005), *Op. cit.* p. 25.

⁷⁵ En http://www.sbmkn.nl/uploads/video_artwork_completed_agreement.pdf se puede consultar un ejemplo de los documentos relacionados con vídeo. [Consultado: 3 marzo 2017].

⁷⁶ HEYDENREICH, G. (2010), en WE LIKE ARTS. Installation: Who Cares? En *Vimeo* [vídeo]. 2011. [En línea] <<https://vimeo.com/25101140>> (minuto 16:40). [Consultado: 1 marzo 2017].

en este campo si seguimos esta idea de actualizar de una manera inmediata e indiscriminada.

Los museos adquieren obras, que en base a cuestiones de autenticidad y tradición objetual pueden tender a no querer cambiar o querer llegar a consensos con el artista. Cuando una obra se reinstala al cabo de un tiempo de haber sido creada, puede pasar como sucedió con la obra de Bill Seaman titulada *Exchange Fields* de la que hemos hablado anteriormente. Producida en el año 2000⁷⁷ es una instalación interactiva que originalmente fue concebida para la exposición *visión.ruhr* en las dependencias de la antigua mina Zeche Zollern II/IV (Dormunt 2000, Alemania). En 2010 pasó a formar parte de la colección del Museo Ostwall en Dormunt, no había sido expuesta desde el año 2000. En colaboración con el Cologne Institute of Conservation Sciences, la University of Applied Sciences y la agencia 235 MEDIA GmbH, se llevó a cabo un trabajo de investigación y reinstalación junto al artista. El artista prefiere superar las limitaciones que la tecnología le ofrecía en el año 2000, intentando que la intencionalidad de la obra sea más auténtica gracias a la pérdida de retraso entre la comunicación de los elementos. Para el departamento de conservación, todo este proceso lleva un largo tiempo de reflexión sobre autenticidad y traición a la obra original.

Experimentamos algo similar respecto a lo que una obra conceptual puede o no puede suponer. En la anterior investigación que llevamos a cabo, al entrevistar a la artista Àngels Ribé sobre reinstalación o reproducción de sus obras, tenía bastante claro que para ella las obras que se rematerializaban después del tiempo eran las mismas obras que fueron. La experiencia, por el contrario, no era igual. La artista en aquel momento nos habló sobre la importancia de la experiencia que

⁷⁷ Caso de estudio presentado en el IMAI (Intermedia Art Institute) en 2010. <http://www.imaionline.de/content/view/166/15/lang,en/> [Consultado: 1 marzo 2017].

esas obras supusieron en su vida y en el momento histórico. El impacto y la lectura será diferente, pero diferente es para cada persona igualmente, ya que intervienen muchos elementos a la hora de tener experiencias ante las obras de arte. Conceptos que se podrían enlazar a las idea de Tino Shegal. Esos elementos no son transportables a la reinstalación, nos cuentan las experiencias, pero nunca serán las mismas. Durante el período en que se llevó a cabo la anterior investigación, el Macba inauguró una exposición sobre Àngels Ribé, *En el Laberinto. Àngels Ribé, 1969-1984*⁷⁸.

Para esa exposición se reinstalaron piezas que ya no existían a nivel matérico. Se hicieron de nuevo, contando con el consenso de la artista. Àngels Ribé no se mostraba preocupada por aspectos de las piezas relacionados con si el color era el mismo que la primera vez, el mismo tamaño, u otras cualidades visuales, pero en cambio sí le parecía indispensable que la experiencia fuese lo más cercana a lo que fueron la primera vez las obras. Por eso para ella era importante que se pudiese oír el carro de las diapositivas y cómo las diapositivas iban cambiando en las instalaciones que llevan diapositivas (imágenes proyectadas) como es el caso de *Can't Go Home* (1977) o *Amagueu les nines que venen els lladres*⁷⁹ (1977) (Fig. 12 y 13).

Aunque la tecnología de 2012, permitía hacer una presentación que no dependía de las diapositivas, la experiencia no hubiese sido la misma si se hubiese actualizado el sistema de reproducción de imágenes. En este caso, sin preguntarle a la artista, podríamos estar omitiendo el efecto sonoro en pro del avance tecnológico. Todo ello llevaría a manipular la obra de manera inadecuada.

⁷⁸ <http://www.macba.cat/es/expo-en-el-laberinto> [Consultado: 1 marzo 2017].

⁷⁹ Las imágenes han sido extraídas de la web de la artista con su consentimiento. <http://www.angelsribe.com/> [Consultado: 28 febrero 2017].



Fig. 12. *Amagueu les nines que venen els lladres* (1977) Àngels Ribé.



Fig. 13 *Amagueu les nines que venen els lladres* (1977). Àngels Ribé, detalle de una de las diapositivas. Todos los derechos de estas imágenes son de la artista.

2.2 Tipos de entrevistas y métodos para entrevistar

Tatja Schole en la sesión de cierre del simposio *Contemporary Art: Who Cares?* (2010) recuerda que solo 13 años atrás, en 1997, cuando se llevó a cabo el simposio *Modern Art: Who Cares?* la ausencia de conocimiento sobre materiales-técnicas en arte contemporáneo era muy notoria. Incluida la falta de conocimiento sobre las diferentes elecciones sobre materiales, técnicas o medios además de que muy pocas veces la crítica o la literatura sobre arte, hablaba sobre las decisiones que toma el artista en relación a sus intencionalidades artísticas.

Ese vacío llevó a la necesidad general a buscar la voz del artista. Dio el ímpetu necesario a muchos conservadores para comprometerse activamente con los artistas y sus asistentes en la documentación de nuevas informaciones y a iniciar un nuevo diálogo sobre *conservación*. Nos recuerda que en 2010, entrevistar artistas o colaborar de alguna otra manera ya es una práctica común y que en algunos países se ha estado llevando a cabo

proyectos basados en ello. Por lo tanto, en 2010 se había avanzado mucho al respecto.

Esa circunstancia, llevó a la creación de diferentes metodologías para llegar a conseguir que la entrevista se convirtiese en una herramienta útil y efectiva.

Desde el momento en que empezamos a hablar sobre la entrevista, dejamos claro que ha sido un largo camino que cada uno ha recorrido de una manera diferente. Casi todos, movidos por la necesidad de solucionar un problema de conservación que requería la participación del artista; como un acto vandálico, que destruye una obra y hace plantearse cómo puede ser que no tengan datos sobre los materiales de la obra, (Rudi Fuchs, cuando la obra *Cathedra* de Barnett Newman, fue atacada en 1997) o cuando se quiere recuperar una obra y no se tienen datos concluyentes sobre los materiales y su significado (en 1995 se quiere recuperar la obra *Campi arati e Canali d'irrigazione* (1967) de Pino Pascali y no se le puede preguntar al artista porque ya está muerto). Se compran instalaciones y cuando se quieren reinstalar no se tienen datos suficientes ni documentación clara (proyecto *Inside Installation* y *PRACTICs* para poner fin a ese problema). O por una causa más humana, como recuperar la pérdida de obras por culpa de un Huracán⁸⁰.

Cualquier ejemplo que podamos citar será un ejemplo movido por la necesidad y todos ellos han buscado una manera de solucionarlo a través del uso de la entrevista.

Se han seguido diversos tipos de entrevista como ya desarrollamos en el capítulo anterior. La mayoría de las entrevistas se basan en un modelo de cuestionario subdividido en secciones.

⁸⁰ VoCA, llevó a cabo una serie de entrevistas a artistas que perdieron su obra o quedó muy destruida tras el huracán Sandy. Las entrevistas se llevaron a cabo entre el 20 de octubre y el 14 de diciembre de 2013 en la Fundación Dedalus, en Brooklyn. <http://www.voca.network/programs/past-talks-archive/> [Consultado: 8 marzo 2017].

En todos los modelos de cuestionario, desde el primero, desarrollado por el proyecto *The Artists' Interview*⁸¹ (1998) al modelo que se presenta en el libro *The Artist Interview for Conservation and Presentation of contemporary Art Guide Lines and Practices* (2012) presentan unos escenarios y sugerencias que pasan por apartados similares.

Podemos dividir el tipo de entrevistas basándonos en el medio que se utiliza para realizarlas.

- Entrevistas por medios escritos: carta (correo electrónico) y cuestionario.
- Entrevistas por medios orales: llamada telefónica, entrevista mientras se trabaja con el artista (instalación de una exposición, catálogo...), entrevista corta (como una entrevista bajo presión a causa de un accidente), entrevista extendida.

Como ya se deja constancia en la primera guía de buenas prácticas publicada por INCCA, cada uno de los métodos tiene sus ventajas, desventajas y riesgos⁸².

Siguiendo el análisis SWOT (*Strengths, Weaknesses, Opportunities, Threats*)⁸³ vamos a mostrar algunas de esas cualidades⁸⁴.

⁸¹ INCCA, "Project: Pilot Project Artists' Interviews, (1998-1999)." <<https://www.incca.org/articles/project-pilot-project-artists%E2%80%99-interviews-1998-1999>> [Consultado: 1 marzo 2017].

⁸² CROOK, J. "Guide to Good Practice: Artists' Interviews. SWOT Analysis". En *INCCA, International Network for the Conservation of Contemporary Art*. 2002. [En línea]. <<https://www.incca.org/files/2000-incca-guide-good-practice-artists-interviews>> [Consultado: 9 enero 2017].

⁸³ Fortalezas, debilidades, oportunidades y amenazas.

⁸⁴ Todas las tablas que se presentan en este apartado son una traducción al español de las tablas que se presentan en CROOK, J. (INCCA, 2002) *Op. cit.* pp. 18-24.

Tabla 6. Comunicaciones escritas vs. Comunicaciones orales.

Fortaleza	Permite pensar y considerar las respuestas al receptor
Debilidad	No existe interacción en la comunicación
Debilidad	No hay oportunidad de continuar temas que surgen en las respuestas
Debilidad	No hay ocasión de continuar una pregunta que no se ha respondido de manera suficientemente completa
Debilidad	No es suficientemente flexible para dar la oportunidad a adaptarse a los cambios de pensamiento inesperados
Oportunidad	Buen modo para un contacto inicial que lleve a otra entrevista
Oportunidad	Los intercambios vía correo electrónico pueden ser más interactivos (queda entre comunicación escrita y oral)
Amenaza	La correspondencia escrita puede ser fácilmente ignorada
Amenaza	No todas las preguntas respondidas o de manera insatisfactoria

Podemos analizar estos cuatro parámetros por tipos de medio utilizado (Tabla 7 a Tabla 12)

Tabla 7. Entrevista por carta.

Fortaleza	Te da la oportunidad de presentarte y mostrar tus credenciales
Fortaleza	Un buen redactado puede reforzar la seriedad del proyecto
Fortaleza	Permite al receptor reflexionar sobre sus respuestas
Fortaleza	Permite al investigador reforzar ciertos puntos
Debilidad	No es adecuado para todos los tipos de preguntas
Oportunidad	Oportunidad para usar las influencias dentro de la organización (si las hay)
Oportunidad	Como un método de seguimiento tras una entrevista para clarificar puntos
Amenaza	La correspondencia escrita puede ser fácilmente ignorada
Amenaza	El receptor puede encontrar la carta intrusiva ya que una carta se puede considerar un modo de comunicación personal

Tabla 8. Para el cuestionario escrito.

Fortaleza	Las preguntas pueden ser más complejas
Fortaleza	Se puede refinar desde un cuestionario estándar
Fortaleza	Presentar todas las preguntas juntas da una imagen de totalidad que ayuda a dar sentido
Debilidad	Artistas y objetos varían, aunque consigas un buen cuestionario nunca será el definitivo
Debilidad	Puede ser un obstáculo para conseguir un diálogo espontáneo con el artista
Oportunidad	El cuestionario puede ser la oportunidad para conocer y solicitar otra entrevista con más profundidad
Oportunidad	Oportunidad a interesar al artista a discutir detalles en persona
Amenaza	Demasiado trabajo para el artista en cuanto a rellenar las preguntas
Amenaza	El uso de un cuestionario estándar que no se adapte y se pierdan detalles importantes

Tabla 9. Para la llamada telefónica.

Fortaleza	Más interactivo, el artista lo preferirá a escribir una carta
Fortaleza	No requiere mucho trabajo previo
Fortaleza	Se puede hacer con artistas que están lejos
Debilidad	Dificultad para ser grabado ⁸⁵
Debilidad	No hay información visual
Oportunidad	Oportunidad de iniciar una relación con el artista
Oportunidad	Adecuado para emergencias
Oportunidad	Puede servir de primer contacto y solicitar otra entrevista
Amenaza	Se puede considerar intrusivo y no reflexivo

Tabla 10. Mientras se trabaja con el artista.

Fortaleza	Revela aspectos del proceso de trabajo
Debilidad	Dificultad para ser grabado mientras el artista trabaja
Oportunidad	Información detallada del proceso de trabajo, pueden surgir temas interesantes que de otro modo no surgirían
Oportunidad	Oportunidad para preguntar de un modo más interactivo
Amenaza	El artista está concentrado en su trabajo y responde de manera distraída

Tabla 11. Entrevista corta (incluye entrevistas bajo presión).

Fortaleza	Más interactivo, las conversaciones cara a cara más comunicativas
Debilidad	No hay tiempo para detalles ni reflexiones
Oportunidad	Adecuado para emergencias
Oportunidad	Puede servir de primer contacto y solicitar otra entrevista
Amenaza	Inmediato, no reflexivo. El artista puede esperar respuestas de nosotros que no le podemos dar

⁸⁵ En la actualidad si se trata de una llamada por métodos como *Skype* hay algunas de estas debilidades que pueden ser salvadas.

Tabla 12. Entrevista extendida.

Fortaleza	Hay tiempo para preparar todo
Fortaleza	Método interactivo, cara a cara permite más niveles de comunicación
Debilidad	Puede requerir de muchos recursos y tiempo
Oportunidad	Oportunidad de utilizar todo tipo de preguntas
Oportunidad	Se puede extender en las preguntas en base a las respuestas
Amenaza	Puede ser una pérdida de recursos y tiempo
Amenaza	Puede obligar a trabajar con más personas que no teníamos en cuenta
Amenaza	Si se hace demasiado largo el artista se cansa, se enfada o no responde

También las podemos considerar por estilo de entrevista, más abierta o más estructuradas. Entrevistas que son un diálogo, donde no hay un cuestionario. El entrevistador tiene clara las preguntas que quiere que le respondan, pero no hay un cuestionario escrito, no se le da nada al artista antes de la entrevista. Estas son las entrevistas que propone Glenn Wharton. Metodología que desarrolló tras el proyecto que llevó a cabo en Hawái, para la recuperación de una escultura⁸⁶.

En el curso impartido para *VoCA* (Miami, 2015) explicó que para él, la entrevista al artista era algo que había realizado en base a unas guías y cuestionarios conduciendo la entrevista desde un punto de vista pragmático. Durante la experiencia de este proyecto en Hawái, trabajando desde una perspectiva más antropológica, buscaba que la comunidad le ayudase en el camino para la *toma de decisiones*. Quiso involucrar a la comunidad y para ello realizó 45 entrevistas a diferentes personas de la comunidad.

⁸⁶ WHARTON, G. (2012) *The painted King: Art, Activism and Authenticity in Hawai'i*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Esta experiencia le hizo comprender el proceso de entrevista de una manera muy distinta. Desde ese momento dejó de utilizar el cuestionario y empezó a trabajar con un guión. Las preguntas que quieres que te contesten están en tu mente y tienes un guión sobre el objetivo que quieres conseguir, pero no obligas al entrevistado a seguir el camino que tú te has marcado ya que a veces la entrevista se puede ir por unos caminos muy interesantes. Debes procurar conseguir la información que necesitas. Acepta que el proceso de aprendizaje es lo que hace que la herramienta funcione cada vez mejor. El proceso de aprendizaje es complicado.

Así podríamos decir que hay tres tipos de entrevistas en base a la estructura: estructuradas, semiestructuradas y libres. En la práctica, las entrevistas semiestructuradas son las que han dado mejor resultado⁸⁷. Este sería claramente el modelo que propone Glenn Wharton o el sistema que implantó Carol Mancusi-Ungaro.

2.3 Fases de la entrevista para un modelo semiestructurado

El modelo semiestructurado sería el que se describe en *Concept Scenario Artist's Interviews*⁸⁸. En la estructura general de la entrevista se invita al artista a hablar abiertamente como quiera sobre su obra y sus métodos de trabajo, las decisiones que toma sobre los materiales y qué significado tienen. Solo cuando el artista ha hablado de manera libre y se siente cómodo, se le harán las cuestiones relacionadas con envejecimiento, conservación o tratamientos.

⁸⁷ BEERKENS, L. (*et al.*) (2012) *Op. cit.* p. 26.

⁸⁸ SMBK (1999), *Concept Scenario Artists' Interviews*. Netherlands Institute for Cultural Heritage/Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam. [En línea] <http://www.sbm.nl/uploads/concept-scenario.pdf> [Consultado: 3 marzo 2017].

Si desarrollamos el modelo que se presenta en el libro publicado en 2012, podríamos afirmar que es un modelo que aúna casi todos los modelos anteriores⁸⁹.

Este modelo se divide, al igual que sucedía con el modelo que proponía el RCE ⁹⁰, en: fase previa, fase entrevista, fase postentrevista. Se basan, como ya hemos adelantado antes, en la experiencia que Carol Mancusi-Úngaro desarrolló mientras trabajaba en Menill Collection.

Obtener información objetiva no es precisamente el rol principal que se busca en una entrevista de estas características. La entrevista funcionará siempre según el objetivo que se marque para ella y según las capacidades del entrevistador. Hay que tener en cuenta que los datos que se obtienen en las entrevistas son importantes, pero no serán los únicos que decidan el proceso de *toma de decisiones* para la *conservación* de una obra de arte⁹¹.

Siguiendo los pasos que se describen en Lydia Beerken ⁹², empezariamos por la fase que denominamos preentrevista.

⁸⁹ Creemos importante remarcar en este punto que todos los métodos descritos en la literatura y en otras fuentes siempre dan por hecho que el método se aplica en entidades, museos o colecciones privadas con obras de carácter importante. Siempre se da por hecho que se trabaja en equipo o con una infraestructura suficiente para tener un apoyo tanto en recursos como en medios técnicos. Este no será el caso de la Tesis que nos ocupa y por lo tanto las variaciones necesarias para el método se discutirán en los capítulos relacionados con la experiencia de la investigación.

⁹⁰ Este modelo puede ser descargado gratuitamente en la página de SBMLK, <http://www.sbm.nl/uploads/concept-scenario.pdf> [Consultado: 3 marzo 2017].

⁹¹ Existe una cierta controversia cuando hablamos de obras propiedad de museos y colecciones privadas. A veces las decisiones no pueden basarse solo en lo que el artista quiere, o pide, a veces las decisiones para la conservación de una obra de arte debe ser consensuada entre los conservadores, comisarios, director del museo, propietario, el rol que juega la pieza en la historia del arte o cuestiones legales y financieras pueden ser determinantes también.

⁹² BEERKENS L. (*et al.*), (2012), *Op. cit.* pp. 13-53.

2.3.1 Fase preentrevista

Fase preparatoria donde se da lo que podríamos denominar como período de investigación y documentación. Haciendo uso de documentación oficial (libros, catálogos, artículos) y cualquier otra fuente de documentación (fichas técnicas, otras entrevistas, reportes de conservación anteriores y todo los documentos relevantes para la investigación) se adquirirá el mayor conocimiento posible sobre la obra u obras que son objeto de la entrevista y sobre el artista, momento que ocupa la obra dentro de su vida productiva, toda la información puede ser relevante en un momento dado.

Otras fuentes, como asistentes, amigos, compañeros o miembros de la familia, críticos, marchantes⁹³; pueden ser también fuentes de información, pero debemos ser críticos y prudentes con la información y saber discernir qué es importante y quién es una fuente fiable. Si existe la posibilidad de grabar estas entrevistas periféricas, se pueden añadir a la documentación final. Cuanto mayor sea el conocimiento previo a la entrevista, mejor serán las preguntas y la conducción de la misma. Samantha Sheesley⁹⁴ sugiere que en esta fase, si es posible, es interesante pasar tiempo con el artista, visitándole en el taller y teniendo conversaciones informales que nos pueden ayudar a crear una línea de pensamiento para la entrevista. Durante estos días de trabajo con el artista se crean también lazos de confianza que ayudarán en las siguientes fases.

Conocer los materiales y técnicas usados en la obra u otras obras puede servir para confirmar datos con el artista. Es importante

⁹³ En este punto son muy interesantes los proyectos llevados a cabo por The Institute for the Artist's Estate <http://www.artists-estates.com/en/archive/> [consulta realizada 26 febrero 2017] o dentro del proyecto The Oral History Program in the Museum of Modern Art Archives las series II, III, IV, V <https://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/OralHistoryProgramf> [Consultado: 3 marzo 2017].

⁹⁴ SHEESLEY S. (2007). "Artist Interview as tool for diligent conservation practice". (Póster). En *AIC Book and Paper group Annual*. Washington DC. Vol. 26.

llevar un buen registro de la documentación. El análisis de esta documentación nos llevará a realizar preguntas concretas que con la documentación no queden claras. En la metodología que se describe en Lydia Berkeens⁹⁵ aconseja no adelantar ningún tipo de preguntas o cuestionario al artista antes de la entrevista. Por el contrario Samantha Sheesley⁹⁶ considera que el hecho de avanzarle las preguntas al artista, y el tipo de información que más nos interesa; ayuda al artista a prepararse a la hora de la entrevista. En esta Tesis se llevó a cabo de la segunda manera ya que consideramos que ayudaba a los artistas a familiarizarse con los temas de *conservación* y a la vez les ayudaba a prepararse para la entrevista.

El escenario donde se va a llevar a cabo la entrevista puede determinar en muchos aspectos las respuestas. Si se realiza en el museo o entidad donde se encuentra la obra (Fig. 14 y 15) de estudio, el artista podrá responder en base a la presencia de la obra, ayudándole a recordar sobre la biografía de la obra y sobre las preocupaciones ligadas a la conservación de la misma.

⁹⁵ BEERKENS L. (*et al.*), (2012), *Op. cit.* pp. 13-53.

⁹⁶ SHEESLEY S. (2007), *Op. cit.*



Fig. 14. La artista Ann Hamilton y la conservadora Gwynne Ryan, frente a *palimpsest* (1989). Imagen realizada por Cathy Carver, cortesía del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.



Fig. 15. En el departamento de conservación del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Imagen realizada por Cathy Carver, cortesía del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.

En este caso es un entorno controlado por los entrevistadores y puede que resulte frío para el artista y que le cueste entrar en la conversación. Por otro lado si la entrevista se lleva a cabo en un entorno más familiar para el artista, como su taller o su casa (Fig. 16), puede que el artista se sienta más libre de hablar y relacione la producción a estudio con otras obras que hay en el estudio o que visualmente se pueda registrar (información visual que resultará valiosa para la investigación), pero tiene el inconveniente que no podemos controlar totalmente el entorno de la entrevista.



Fig. 16. Artista Otto Neals en su casa de Crown Heights, Brooklyn, junto a Jonathan Allen, miembro del comité de *VoCA*. 15 de octubre, 2016. Dentro de las entrevistas realizadas en el programa CALL, de *VoCA*. Imagen cortesía de *VoCA*.

La presencia de otras personas, la acústica, incluso una mascota, puede ser una distracción. Hay que tener en cuenta que si la obra a estudio pertenece a un museo, en ese caso se trabajará con imágenes de archivo y eso hará que el artista no sea tan consciente del estado de su obra o de los posibles recuerdos que la misma presencia de la obra le provoca.

Otro elemento que debe ser decidido antes de llevar a cabo la entrevista es quién va a llevar a cabo la misma. Si se trata de una sola persona, debe tener pleno dominio de la información y de los medios que va a utilizar para registrar la entrevista. Por otro lado se recomienda, siempre que sea posible, una combinación de varias personas por ejemplo conservador/ comisario. Cada uno de ellos podrá centrar las preguntas que conciernen a su disciplina. Debe haber un buen equilibrio entre los dos. Ser un tándem que sabe en todo momento hacia dónde va a ir la entrevista. Por lo menos uno de los dos debe haber formado parte de la fase uno, fase de investigación y documentación.

Contactar con el artista para solicitarle la entrevista. En ese contacto (por carta, correo electrónico, mensaje, llamada telefónica u otros medios) se le solicitará hacer la entrevista exponiendo los motivos y los objetivos de la misma. Se acordará un lugar, fecha y hora que se le recordará unos días antes de la entrevista. En el momento de solicitar la entrevista debemos asegurarnos de que todo quede claro con respecto a lo que se quiere conseguir. El artista debe estar bien informado para no sentir en ningún momento que le pueden preguntar algo que no quiere contestar o para alguien a quien no quiere colaborar.

También se le debe pedir permiso para grabar la entrevista en el caso de que se pueda grabar. Si es así y no se va a hacer en nuestro entorno, debemos pactar un tiempo previo para instalarnos y avisarle de ello. Si el artista no quiere ser grabado en vídeo o no es posible por cualquier motivo, es recomendable que se grabe en audio. En ese caso debemos ser más explícitos ya que no tendremos la información visual. En cualquier caso el artista debe estar siempre bien informado y de acuerdo con todo.

2.3.2 Fase Entrevista

Cada entrevista tiene sus propias dinámicas y momentos especiales. Es importante recordar lo que Fontana y Frey⁹⁷ dicen sobre los aspectos no verbales de una entrevista. Estos aspectos, como la actitud, los silencios, el lenguaje corporal, las variaciones en el tono de voz, pueden ser determinantes para marcar el ritmo de la entrevista. Basándonos en la entrevista semiestructurada podemos establecer las siguientes sub-fases:

- Una fase introductoria, donde se realizan preguntas abiertas sobre el trabajo del artista.
- Seguida de la parte central de la entrevista, donde el artista es invitado a hablar libremente sobre su trabajo, el

⁹⁷ FONTANA, A. y FREY J. (1994). *Op cit.* p. 371.

origen de su obra, los conceptos y significados, el proceso creativo y de trabajo. Carol Mancusi-Ungaro realiza preguntas al artista tipo: “¿Qué me puede contar de esta obra?, ¿Puede describirme la obra?”. De ese modo puede utilizar algunos de los datos para llevar la conversación a temas más específicos posteriormente.

- La tercera fase de la entrevista estaría dedicada a temas más específicos, relacionados con conservación, envejecimiento, la apariencia de la obra, conceptos que puedan afectar a la conservación, durabilidad. Las preguntas serán más concretas y dirigidas a conceptos que puede que el artista no domine o no haya pensado nunca. Debemos tener siempre presente esta posibilidad para no presionarle y ayudarlo a reflexionar sobre los conceptos que queremos conocer. Hay que dejar que los silencios sucedan, no es necesario llenarlos⁹⁸.
- El último estamento de la entrevista sería la fase final en la que se resumen los hechos. En esta fase se pueden tratar los temas que puedan ser delicados, como por ejemplo cuando una obra está en un estado de conservación muy problemático. Temas sobre decisiones a tomar sobre la obra, temas que han quedado pendientes, cambios de opinión. Si se está en el estudio del artista esta fase puede cerrarse hablando de otras obras o de elementos que llamen la atención en su estudio.

Las fases de la entrevista se desarrollarán de general a específica. De la misma manera las preguntas serán más abiertas al principio y más concretas en la fase específica.

Si la entrevista se puede hacer en varias fases o con algún descanso para comer, puede que la confianza ayude a que el

⁹⁸ Jill Sterrett recomienda en los talleres realizados por *VoCA* tener muy en cuenta que el silencio a veces da mucha información.

artista hable de temas no esperados que enriquezcan la conservación de la obra.

Para las entrevistas que pueden ser grabadas en vídeo se debe tener todo previsto. El lugar, la acústica, el tiempo, la luz. Si se utiliza material gráfico durante la entrevista es mejor utilizar material mate para que no refleje. Es conveniente identificar el lugar, las personas, el propósito de la entrevista y la fecha al inicio de la entrevista, así quedará registrado en el mismo documento.

2.3.3 Las Preguntas

El tipo de preguntas estará ligado a estas 4 fases, como ya hemos dicho, de generales a específicas. Así podemos sugerir preguntas de calentamiento sobre el artista y su momento, para pasar a preguntas que podrían estar vinculadas a la fase 2: proceso creativo (por qué, cuándo, cómo...) como señala Frederika Huys⁹⁹ el proceso creativo para los artistas contemporáneos es muchas veces un tipo de material más, constituye un dominio de posibilidades; un hecho del que algunos artistas son muy conscientes. Preguntas sobre materiales y técnicas (toma de decisiones), conceptualizaciones y contexto (contextualización de la obra respecto a la producción del artista o respecto a los coetáneos, respecto a su formación...). En las preguntas para la fase 3 (estado profundo de la entrevista, fase específica) le preguntaremos sobre el envejecimiento, estético y matérico. Cómo afecta a su obra, si le preocupa, si lo quiere solucionar, si le interesa. Preguntas sobre *deterioro*. Preguntas sobre daños (qué supone un daño, cómo afecta, cómo se lee con respecto a la obra o a su producción). En la fase 4, (fase final) entraremos en detalle sobre tratamientos, posibles estrategias de *conservación*, cómo cree que debe abordarse el problema, cómo ve el hecho de que se conserve o se restaure, qué opina.

⁹⁹ HUYS, F (2000), *Op. cit.* p. 2.

Es evidente que todas las preguntas dependerán de los objetivos de la entrevista y del artista al que se entrevista. No son iguales las preguntas que se le puede hacer a un artista joven que a uno ya mayor. Al igual que no debemos esperar las misma reacciones o preocupaciones.

En el método que se propone en el libro *The Artist Interview For Conservation and Presentation of Contemporary Art Guidelines and Practices* que hemos estado comentando; se dividen las preguntas por técnicas artísticas para tener una guía del tipo de preguntas que pueden ayudar en cada caso: pintura, obra en papel, fotografía, escultura, instalaciones, *media art*. No siempre nos van a servir estas divisiones, pero puede ser una ayuda tenerlas en mente ya que en muchos casos habrá preguntas que sean comunes o extrapolables por la naturaleza de los materiales utilizados o los procedimientos en el proceso creativo.

Es importante no perder de vista que siempre es un *win-win*. El artista que accede a tener una entrevista para conservar su obra está predispuesto a colaborar y tiene buena disposición, se suele sentir orgulloso de que exista un interés por preservar su obra o/y su proceso creativo. Nuevamente citaremos a Frederika Huys cuando habla de que se ha encontrado en muchas ocasiones con artistas muy entusiasmados cuando les pregunta si les puede filmar mientras trabajan o instalan una obra:

...cuando les pregunto si les puedo filmar mientras trabajan, por ejemplo cuando pintan una pared, una alfombra de arena o cuando instalan su trabajo en una exposición. Nosotros estamos buscando soluciones relacionadas con la manipulación o conservación de una obra, algunos artistas buscan cómo conseguir que sus obras sean manipuladas adecuadamente. La integración de una obra en una colección en ocasiones va a depender de las posibilidades de esa manipulación. Algunos artistas han producido cantidad de material para ayudar en la conservación y manipulación de sus trabajos. Por ejemplo: con Suchan Kinoschita hemos realizado un documento que consiste en unos textos que ella ha dictado. Una descripción, fotografías y un plano de cómo van los elementos para que la instalación funcione.

Peter De Cupere realiza instalaciones aromáticas, instalaciones con moho, arte que desaparece... Cuando una de sus obras es comprada, él la acompaña con un CD-ROM con imágenes concernientes al montaje de la

obra. Jason Rodes realiza un escrito y un vídeo que describe el desmontaje de cada pieza...¹⁰⁰.

Frederika Huys en su guía para comunicarse con los artistas presenta una serie de preguntas relacionadas con el montaje y con la seguridad y limitaciones que el público tiene respecto a la obra. Además de incluir preguntas sobre el significado que puede tener el hecho de instalar la obra en diferentes escenarios o sobre cómo manejar la información obtenida en las entrevistas.

2.3.4 Procesar la información

Una vez la entrevista ha finalizado hay que procesarla. Toda la información obtenida en la entrevista y en la fase de documentación debe ser bien organizada para que sea útil y pueda ser compartida. Hemos de ser muy conscientes de las palabras de Fontana y Frey¹⁰¹.

El investigador tiene mucha influencia en qué parte de lo obtenido será comunicado y cómo será comunicado.

Durante la transcripción de la entrevista se pueden incluir notas aclaratorias o descriptivas a sucesos o situaciones acontecidas. Es el momento de decidir qué hacer con los silencios o las repeticiones. La transcripción de la entrevista es un momento delicado porque incluso cuando se transcriba literalmente, habrá situaciones que no se leerán igual que cuando se vivieron. Pueden tener un margen de interpretación. Hay que intentar que nuestra subjetividad sea lo mejor entendida posible.

El material filmado es un material extremadamente valioso que aporta información adicional a la información escrita. Es un documento de valor histórico sobre el artista en un momento de su vida y carrera. En este punto, si tenemos en cuenta la idea de Sanneke Stigter sobre la influencia del conservador en todas las

¹⁰⁰ HUYS, F. (2000) *Ibid*.

¹⁰¹ FONTANA, A. y FREY J. (1994). *Op cit*. p. 370.

fases de la conservación de una obra, podemos optar por introducir lo que ella denomina carácter *autoetnográfico* en el que además de transcribir la entrevista, incluimos las dudas y líneas de reflexión que nosotros, los conservadores, hemos llevado a cabo durante la entrevista.

La idea detrás del testimonio del conservador con una aproximación *autoetnográfica* es que las acciones del conservador quedan trazadas al detalle de manera que las elecciones y adaptaciones se hacen transparentes¹⁰².

Siendo así, estamos dejando por escrito nuestros propios momentos de ansiedad ante las decisiones tomadas a la hora de preguntar, y se puede trazar el porqué de lo que a nosotros nos ha llevado a hacer esas preguntas. Esto, aunque parece altamente subjetivo, puede ser a la vez una aproximación más honesta, ya que incluso si no se edita y se transcribe todo *verbatim*, será igualmente subjetivo.

Si se decide no editar y es un documento muy largo, una sugerencia es dividirlo en capítulos coincidiendo con los temas tratados. Si se edita, se debe llegar a un consenso con el artista para que la posible interpretación que la edición haga, no manipule sus comentarios, o el artista pueda sentir que no se refleja lo que quería documentar. En cualquier caso, el proceso de tratado de la información va a ser un momento delicado que debe tratarse con mucho tacto.

La mejor opción será el material filmado junto a la transcripción con las posibles anotaciones; en algunos casos se pueden dar errores en fechas o títulos que se pueden corregir en las anotaciones, evitando que el error se transmita a los que consulten el documento. Estos documentos deben estar en posesión de todas las partes: artista, institución, museo, propietario y quien corresponda; pero debe existir un número de copias controladas además de un lugar que contenga una copia de seguridad para que no se pierda por accidente. A su vez se

¹⁰² STIGTER, S. (2016) *Op. cit.* p. 6.

recomienda establecer un protocolo de actualización para que no se pierda por temas de obsolescencia del formato del soporte. Se recomienda que para que sea de fácil acceso se incluya una nota sobre la entrevista y todos los datos que la identifican en la base de datos de *INCCA* de manera que pueda ser solicitada en caso de interés. Hay que tener muy claros los permisos y controles sobre los derechos de la entrevista. Si hay partes que son de carácter confidencial o reservado debe quedar bien especificado en los documentos¹⁰³.

En el caso de que no se disponga de mucho tiempo o que no se pueda hacer una entrevista extensa es recomendable que se seleccione muy bien la información. La fase de documentación en este caso va a ser muy importante porque cuanto más conozcamos, mejor podremos centrar las preguntas importantes.

Antes de cerrar este apartado incluiremos algunas recomendaciones que se citan en Lydia Beerkens¹⁰⁴:

- Realizar una lista para asegurarse todos los puntos indispensables a tratar.
- Elaborar preguntas cortas que sean fáciles de responder, pero que no lleven al artista a contestar sí, no, no lo sé... eso puede hacer que la entrevista sea poco fluida y dificultosa.
- Preguntar una cuestión a cada momento. No enlazar preguntas porque el artista puede contestar solo la última.
- Hacer preguntas abiertas que empiecen con *dónde, cómo, qué*.
- Repetir conceptos o palabras que ha utilizado el artista para algo que nos interesa utilizándolo como enlace a una pregunta.
- No cabecear o afirmar continuamente, puede llevar a confundir al artista pensando que todo lo que nos cuenta

¹⁰³ BEERKENS, L. (*et al.*) (2012), *Op. cit.* p. 47-48.

¹⁰⁴ *Ibidem.*

ya lo sabemos y no extenderse en las respuestas.

- Hacer silencios prolongados entre preguntas importantes.
- Si es necesario interrumpir porque el artista se ha ido por temas que no nos aportan información para la investigación, interrumpir retomando algún concepto que él mismo ha destacado. (Podemos hablar un poco más de..., le importaría recordarme cómo fue que...).
- Mantener una mente abierta, especialmente si se conoce al artista.
- No iniciar preguntas con *pero*, ya que eso es defensivo.
- Mantener la conversación neutral, no posicionarse o criticar los comentarios que pueda aportar el entrevistado.
- Crear una buena atmósfera, ayudará siempre.

CAPÍTULO 3. LA ENTREVISTA APLICADA EN ALGUNOS PROYECTOS DE CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO

No hay mejor manera para avanzar, que tener un problema que solucionar o una necesidad que cubrir. Así, una vez hemos llegado a entender que preguntando podemos encontrar las respuestas que nos ayudarán a tomar decisiones; de alguna manera, también llega la necesidad de profundizar en la metodología y de compartir esos conocimientos.

Desde el primer proyecto piloto *Artists' Interview* ha pasado mucho tiempo y han surgido muchos otros proyectos. En este apartado vamos a centrarnos en los tres que hemos considerado más comprometidos. Estos tres no son los únicos, por eso al final de este capítulo dedicaremos un espacio a citar otros proyectos que han estado o siguen estando en marcha y que se nutren de la entrevista como primera fuente de información.

Hemos escogido hablar más detalladamente de *INCCA*, *VoCA* y *ADP*, como proyectos a desarrollar, por la importancia que tienen

en el mundo de la conservación de arte contemporáneo, y sobre todo, por lo que nos han aportado y ayudado en esta investigación, tanto a nivel inspiración como a nivel teórico-fuente de información.

El proyecto *ADP* ha inspirado en gran parte el motivo de esta Tesis. Un proyecto que surge de las necesidades y compromisos con la disciplina de una conservadora innovadora, Carol Mancusi-Ungaro que, de una manera intuitiva primero, y luego metodológica, descubre la importancia de hablar con el artista cuando muy pocos se lo estaban planteando. Su modo de extraer la información no es preguntando, es conversando, es ganándose la confianza y demostrando respeto hacia el artista y hacia la obra que ella debe conservar.

INCCA es el resultado del esfuerzo de muchos profesionales que, tras darse cuenta de la existencia endémica de una serie de problemas para conservar el arte contemporáneo, deciden agruparse, analizar y compartir los resultados. Lo que *INCCA* aporta es la idea de buscar soluciones en grupo, por el bien de todos y, sobre todo, la idea de compartir la información. Esa información que surgirá como fuente primaria de la voz del artista, con la ayuda de los profesionales del arte. *INCCA*, está actualmente formado por todo aquel profesional del mundo del arte que quiere comprometerse en la conservación de arte. No únicamente conservadores, aunque en un principio lo formaban un grupo de profesionales, mayoritariamente restauradores, movidos por la necesidad de solucionar un problema, de encontrar respuestas.

VoCA surge siguiendo las directrices de *INCCA*, en un principio fue *INCCA-NA*, pero su manera de trabajar y su forma de comprometerse con el artista le hacen centrarse más en esa parte de la conservación, la voz del artista como fuente primaria de información a todos los niveles. No solo para la conservación de la obra de arte, sino también para la preservación de la imagen del artista, la entidad *arte* en toda su globalidad, creador y creación. *VoCA* ha sido para esta investigación, un motivo de inspiración

importante y una fuente de información excelente, pero ante todo, ha sido un apoyo incondicional desde el momento en que entramos en contacto con la organización a través de los *workshops*. Desde ese instante, *VoCA* ofreció toda su ayuda y estuvieron siempre (siguen estando) encantados de la idea de conservar también las voces de artistas emergentes.

Así pues, hemos considerado que estos tres proyectos merecían ser desarrollados con algo más de profundidad. Para ello hemos escogido seguir una estructura similar en los tres. Definir qué es cada uno, introducir su historia y los momentos clave de la formación de cada uno de los proyectos y elaborar una pequeña reflexión sobre cada uno en este momento.

3.1 INCCA, International Network for the Conservation of Contemporary Art

3.1.1 ¿Qué es *INCCA*?

La misión principal de *INCCA* es:

To collect, share and preserve knowledge needed for the conservation of modern and contemporary art¹⁰⁵.

INCCA es una red de trabajo de profesionales con ideas afines relacionados con la conservación de arte moderno y contemporáneo. Un instrumento de gestión e intercambio del conocimiento que pretende añadir un valor al trabajo. Quiere ser una plataforma que acerca a profesionales de diferentes

¹⁰⁵ Lema de *INCCA* en su página de valores y propósitos. “Para recolectar, compartir y preservar el conocimiento necesario para la conservación del arte moderno y contemporáneo”. <https://www.incca.org/incca-statement-values> [Consultado: 8 marzo de 2017].

disciplinas y especialidades para resolver problemas comunes y desarrollar una buena práctica¹⁰⁶.

Agrupar diversidad de miembros provenientes de profesiones relacionadas con el arte: conservadores, comisarios, científicos, registros, archivistas, historiadores del arte, artistas, educadores y estudiantes. La intención es sumar recursos y puntos de vista a favor de la preservación del arte contemporáneo. Para ello anima a todos sus miembros y posibles miembros a colaborar con nueva información y a invitar a otros miembros.

Para poder acceder a todos los recursos que ofrece la plataforma hay que ser miembro asociado, aunque la mayor parte de la información es de acceso general. Todo profesional o estudiante en conservación de arte moderno y contemporáneo que quiera formar parte, solo debe solicitarlo. Es gratis y a cambio de ser aceptado, se sugiere a los miembros que colaboren aportando documentación y conocimientos a la página web. Para hacerse miembro hay que cumplimentar un formulario¹⁰⁷ enviarlo y esperar a que un coordinador de *INCCA* se ponga en contacto.

Dentro de la página se puede acceder a todo tipo de recursos, desde noticias, artículos y publicaciones, hasta entrevistas y material documental como instrucciones de instalación o informes sobre el estado de conservación. Además de ser un motor de búsqueda excelente para localizar todo tipo de documentos, es un lugar donde entrar en contacto con otros profesionales que pueden ayudarnos en nuestra investigación. Todos los archivos están indexados y tienen la información necesaria para saber quién lo ha hecho y cómo acceder a él. El hecho de que varios profesionales puedan aportar, por ejemplo, sobre un mismo artista, hace que se consiga un alto nivel de especialización convirtiéndose en un archivo virtual de artistas.

¹⁰⁶ Para una completa lectura de los estatutos de *INCCA* remitirse a <https://www.incca.org/incca-statement-values> [Consultado: 8 marzo 2017].

¹⁰⁷ Desde este hipervínculo se puede acceder al formulario para solicitar la membresía [registration form](#).

En 2015, tras el lanzamiento de la nueva web, se contabilizaba información de más de 1600 artistas. Entre los que se encuentran destacados artistas como Marina Abramovic, Joseph Beuys, Tony Cragg, Tracey Emin y Thomas Hirschhorn. La entrevista es el documento más abundante dentro de los recursos ofrecidos, en la mayoría de los casos, son documentos que no están accesibles libremente por cuestiones de derechos de protección de datos o restricciones que los mismos artistas han establecido durante el momento de la entrevista. Por todo ello, es habitual que lo que se encuentre en la página sea la información de que alguien ha realizado una entrevista a alguien y que la información que nos ofrece es poder contactar con la entidad o profesional y ver a partir de ahí cómo acceder a la información que necesitamos.

Además de ser una red de búsqueda o gestión de recursos, *INCCA* ha gestionado proyectos de investigación con otras asociaciones o entidades.

Inside Installation: Presentation and Preservation of Installation Art (2004-2007), PRACTICs (2009-2011) son dos de los proyectos más grandes que se ha llevado a cabo. Otros proyectos son: Net.art restoration Project “Agatha re-Appears”, Dossier digital para Marina Abramovic (2004), *INCCA* Founding Project (1999-2002).

3.1.2 Historia de *INCCA*

En 1997, conservadores de arte moderno, comisarios, responsables de departamentos de arte y de colecciones de diferentes partes del mundo se reunieron para participar en el primer simposio relacionado con la Conservación de Arte Contemporáneo. *Modern Art: Who Cares?* que se celebró en Ámsterdam entre el 8 y el 10 de setiembre de ese mismo año. Fue organizado por la Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage.

Tras el simposio, los participantes acordaron compartir su conocimiento y experiencias y accedieron a colaborar en

recolectar nueva información a través del uso de la entrevista a artistas. En 1999 fue publicado el libro con el mismo nombre que recopila artículos con descripciones comprensivas de casos de estudio del proyecto *Conservation of Modern Art* y el desarrollo de los modelos de *Toma de Decisiones* y *Modo de Registro*. Estos dos modelos, han sido durante largo tiempo, e incluso siguen siendo, una pauta imprescindible para conservadores a la hora de afrontar la conservación de una obra de arte contemporáneo.

Incluye también el texto completo de las conferencias, fórums y seminarios del simposio, por lo que toda la comunidad artística, podía beneficiarse de los estudios que se habían realizado y sobre todo entender el hilo conductor que se había establecido. Hay que tener en cuenta que, en ese momento, no existía formación específica en conservación de arte contemporáneo, y las aproximaciones a los problemas que se encontraban los restauradores, se abordaban desde la tradición de la conservación. En muchos casos esa manera de aproximarse a las obras suponía un problema mayor para la conservación de la intencionalidad artística.

Tras los resultados del simposio, entre 1999-2002 un grupo de 23 especialistas procedentes de 11 organizaciones pusieron en marcha *INCCA* (Fig. 17). El proyecto fue financiado por la Comisión Europea *Raphael Programme*. Durante este proyecto, fue desarrollada la primera página web y la base de datos de *INCCA*. Una sustancial cantidad de datos de artistas fue recolectada. Al menos 100 entrevistas se llevaron a cabo y de esa experiencia se creó la *Guía de Buena Praxis*¹⁰⁸.

¹⁰⁸ La *Guía de Buena Praxis* puede ser consultada en el siguiente Link <https://www.incca.org/articles/incca-guide-good-practice-artists-interviews-2002> [Consultado: 1 marzo 2016].



Fig. 17. Fundadores de *INCCA* en octubre 2002. Imagen propiedad de *INCCA*.

Miembros fundadores de *INCCA*:

- Netherlands Institute for Cultural Heritage/ ICN, Amsterdam: IJsbrand Hummelen, Tatja Scholte, Dione Sillé.
- Tate Gallery, London: Derek Pullen, Jo Crook, Bryony Bery, Jackie Heuman.
- Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent: Frederika Huys.
- Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf: Cornelia Weyer & Gunnar Heydenreich.
- Solomon Guggenheim Museum, New York/ Bilbao: Carol Stringari.
- Det Kongelige Danske Kunstakademi/ Konservatorskolen, Copenhagen: Mikkel Scharff, Bent Eshøy, Louise Cone.
- Fundacio 'La Caixa'/ Centre Cultural de Barcelona: Cecilia Illa Malvehy.

- Galeria d'Arte Moderna, Turin: Antonio Rava.
- Academy of Fine Art/ Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art, Warsaw: Iwona Szmelter, Monika Jadzinska.
- Museum Moderner Kunst/ Stiftung Ludwig, Vienna: Hester Stoebe.
- Foundation for the Conservation of Contemporary Art/ SBMK, The Netherlands: Andrée van de Kerckhove (Kröller-Müller Museum), Vincent de Keyzer (Gemeentemuseum Den Haag), Christiane Berndes (Van Abbemuseum), Lydia Beerkens.

El recorrido histórico que a partir de ese momento llevó la plataforma fue *in crescendo* en número de miembros y países afiliados. *INCCA* pasó de los 23 miembros iniciales a 1500 (incluyendo independientes y estudiantes), 780 organizaciones y 70 países diferentes¹⁰⁹. En mayo de 2004, *INCCA* se presenta en Norte América por primera vez. La reunión fue organizada por Carol Stringari y tuvo lugar en el Guggenheim Sackler Center for Education de New York. IJsbrand Hummelen, Tatja Scholte y Alberto de Tagle (ICN/RCE) impartieron una jornada de trabajo sobre la base de datos de *INCCA*. El segundo día, Caitlin Jones y Carol Stringari presentaron el *Variable Media Questionnaire*¹¹⁰. El cual había sido iniciado y desarrollado por Jon Ippolito, y más tarde desarrollado por Caitlin Jones y Alain Depocas. En abril de 2005 se forma oficialmente el Comité Directivo de *INCCA*. En enero de 2006, fue el lanzamiento oficial de *INCCA-NA* (*INNCA* Norte América) y en diciembre de 2006, se llevó a cabo el lanzamiento de la página web de *INCCA*, solo para miembros.

En ese momento Louise Cone (Statens Museum, Copenhagen) se convierte en la coordinadora de *INCCA* Escandinavia. En marzo de 2007, se establecieron los estatutos de la organización. En mayo *INCCA* es presentado en Francia en el *database workshop*. El

¹⁰⁹ Datos actualizados en la web en 2015. [Consultado: 2 febrero 2017].

¹¹⁰ <http://variablemediaquestionnaire.net/> [Consultado: 1 marzo 2016].

encuentro fue organizado en colaboración con el Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) sucedió en el Musée d'art Contemporain du Val-de-Marne (MAC/VAL) en París. Ese mismo año, en diciembre, se dio el lanzamiento de *INCCA* Italia.

Entre 2004-2007 se desarrolló el proyecto *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art*. Uno de los proyectos más importantes de *INCCA*, dado que hasta ese momento las instalaciones artísticas no habían sido entendidas correctamente y muchas de ellas estaban en alto riesgo de pérdida. Este proyecto cambió radicalmente la aproximación a la obra instalativa, las políticas en conservación se modificaron estableciendo una metodología de documentación que incluye, en el caso de que sea posible, una entrevista con el artista o grupo artístico. No solo benefició a la disciplina, sino que abrió toda una serie de recursos a tener en cuenta a la hora de la adquisición de obras de esas características. Las Instituciones, Colecciones y Museos, a raíz de lo que este proyecto dejó en evidencia, se vieron obligadas a formarse y a revisar sus políticas en beneficio de las obras que adquirirían. Estos criterios, al igual que había sucedido con los primeros proyectos *Artists' Interview*, aportaron herramientas aplicables a otras disciplinas como pueden ser las obras con recursos informáticos o audiovisuales.

En julio de 2008, se presenta *INCCA* a conservadores y restauradores, comisarios, archivistas y artistas de Irlanda. En mayo de 2009 *INCCA-NA* se convierte en una organización sin ánimo de lucro. En diciembre del mismo año, se da el lanzamiento del primer grupo temático: *INCCA* Education. También se crea *INCCA* Europa Central y del Este.

En junio de 2010, lanzamiento del segundo grupo temático: PhD y Postdoc Network; la presentación de *INCCA* en Sao Paulo, Brasil, en octubre del mismo año y en diciembre, lanzamiento de *INCCA* Iberoamérica. Grupo para los miembros *INCCA* de habla española y portuguesa. Lanzamiento de *INCCA-f*, grupo para los miembros

INCCA de habla francesa. *INCCA* Norte América nombra a su nueva Directora ejecutiva, Lauren Shadford¹¹¹.

Entre 2009-2011 se llevó a cabo el proyecto *PRACTICs* que incluyó el simposio internacional *Contemporary Art: Who Cares?* De este simposio no se realizó un libro, pero sí se publicaron todas las actas y la guía de buenas prácticas vinculadas al proyecto *Inside Installation* y al proyecto *PRACTICs*, cumpliendo así uno de los objetivos más importantes de *INCCA*, compartir y difundir el conocimiento.

En 2015, *INCCA-NA* se convierte en *Voices in Contemporary Art (VoCA)*. Ese mismo año 2015, en octubre, el grupo especial PhD y Postdoc network, cambia su nombre a *CoCARE*.

A partir de diciembre de 2015 la nueva web entra en funcionamiento¹¹².

Dentro de *INCCA* hay dos tipos de grupos,

- grupos regionales: *INCCA*, Asia Pacific, *INCCA CEE* (Central and East Europe), *INCCA-f* (habla francesa), *INCCA* Italia y
- grupos temáticos: *CoCARE* PhD and Postdoc Network.

Los grupos varían en tamaño dependiendo de la forma en que están organizados y de sus objetivos. Se organizan según las necesidades de la disciplina.

INCCA es una base de datos donde se puede encontrar información pero no siempre el documento en sí. Casi todos los asociados que tienen un programa en conservación de arte contemporáneo y sobre todo si se trata de entrevistas, publican una nota para que se pueda trazar su búsqueda. En ocasiones el

¹¹¹ Lauren Shadford sigue estando en ese cargo, tras haberse convertido en *VoCA*, <http://www.voca.network/staff/lauren-shadford-voca/> [Consultado: 1 marzo 2016].

¹¹² Historia de *INCCA* <http://incca.acc.yrsrc.nl/network-history> [Consultado: 1 marzo 2016].

recurso original está en la propia página de *INCCA*, pero como hemos indicado antes, eso depende muchas veces de las restricciones que se han establecido en el momento de crear la entrevista y de la ley protección de datos.

También facilita el contacto entre profesionales, de esa manera cuando una información o documentación específica es necesaria, se puede solicitar directamente al autor. Es por lo tanto una ventaja para nuevos investigadores ya que se ofrece la posibilidad de compartir entrevistas y documentos que aportarán información a otros profesionales. El único requisito que *INCCA* solicita es tener el permiso legal del artista e institución, propietario o colección al que pertenece la obra. Las entrevistas realizadas en esta investigación serán presentadas en la plataforma tras la finalización del proceso administrativo completo de esta Tesis. Fue consultado con *INCCA* si el hecho de que se tratase de artistas emergentes era un inconveniente para que fuesen considerados en la red de documentos y la respuesta por parte de *INCCA* fue a favor de poder contar con ese material ya que, según palabras en la comunicación personal¹¹³, “*son artistas emergentes ahora pero dejarán de serlo*”; también nos animaron a aportar esos documentos para animar a la comunidad científica a tener en cuenta el método aplicado a artistas emergentes.

3.1.3 ¿Qué sucede en 2017?

INCCA sigue su camino en la actualidad, aportando muchos recursos, proponiendo nuevas vías de investigación y añadiendo nuevas formas de trabajo para abordar lo que las creaciones artísticas del s. XXI añaden a las estrategias en conservación. Actualmente el papel de *INCCA* es muy importante, pero la era de la información digital ha conseguido que los ideales de *INCCA*

¹¹³ Comunicación personal en primavera de 2015 vía correo electrónico con Karen te Brake coordinadora de *INCCA*.

hayan sido adoptados por otras organizaciones y proyectos. *INCCA* no es en la actualidad la única fuente de información o red de trabajo, a pesar de que sigue siendo una de las más importantes, la gran mayoría de los proyectos, reportan sus avances, investigaciones o eventos a *INCCA*, de manera que se aseguran todos una mayor difusión.

3.2 VoCA, Voices in Contemporary Art

3.2.1 ¿Qué es VoCA?

VoCA (ex *INCCA-NA*) es una organización sin ánimo de lucro que quiere generar diálogo crítico a través de una programación interdisciplinaria para abordar la producción, presentación y preservación del arte contemporáneo. Con base en New York City, aunque es una organización móvil en asociación con instituciones tanto nacionales (USA) como internacionales. Desarrolla programas de conocimiento a través de tres vías principalmente: *VoCA Talks*, *VoCA Journal*, y los *workshops VoCA*.

VoCA Talks: (inicialmente llamado *Voice of the Artist*) son una serie de encuentros que presentan artistas y sus colaboradores en conversaciones (Fig. 18) sobre retos y logros inherentes a la creación, exhibición y preservación de arte contemporáneo¹¹⁴. Todos los eventos realizados entre 2006 y mayo de 2015 están en la página web, bajo un breve resumen. Si se quiere consultar el documento entero se puede solicitar a la organización. Los eventos producidos en abril 2015 y a partir de junio 2015 están en la página web, la mayoría en formato vídeo (canal Vimeo), se pueden ver íntegramente. Las transcripciones integrales de las entrevistas se pueden solicitar a *VoCA*.

¹¹⁴ <http://www.voca.network/programs/voca-talks/> [Consultado: 8 marzo 2017].



Fig. 18. Artista Leandro Drew junto a Rebecca Hart, comisaria de Arte Moderno y Contemporáneo en el Polly & Mark Addison en el Denver Art Museum. Durante una de las sesiones *VoCA Talk* acontecida el 1 de febrero de 2016 en el Sharp Auditorium del Denver Art Museum. Imagen cortesía de *VoCA*.

VoCA Journal: quiere ser un recurso fiable y abierto. La idea de esta publicación surge directamente de los otros dos programas (*VoCA Talks* y *VoCA Workshops*) donde muchos miembros señalaron la necesidad de crear un fórum en el que poder compartir los hallazgos de sus proyectos de colaboración y las entrevistas. *VoCA Journal* quiere ser ese lugar donde compartir y presentar archivos presentes y pasados resultantes de excitantes conversaciones con artistas¹¹⁵. Se publica *online* tres veces al año; otoño, invierno y primavera.

VoCA Workshops: su propósito es ofrecer herramientas y soluciones para aplicar una metodología de trabajo dinámica a la hora de entrevistar a los artistas o colaboradores. El programa se empezó de alguna manera en 2008 cuando era *INCCA-NA*. Se presentó en la reunión anual de AIC, en Denver.

¹¹⁵ <http://journal.voca.network/about/> [Consultado: 8 marzo 2017].

Desde 2012 se ha ofrecido una serie de talleres dentro de un ambiente colaborativo para todo aquel que presenta, produce o interpreta el arte contemporáneo. Se quiere reflexionar sobre los métodos de entrevista y afianzar las aptitudes que pueden llevar a una entrevista más exitosa y comprometida; además de explorar cómo organizarlas. La estructura de los talleres ha sido diseñada por *VoCA* basándose en el modelo desarrollado por el profesor Richard Candida Smith y la directora de Colecciones del SFMOMA y miembro de la dirección de *VoCA*, Jill Sterrett (Fig. 19), habituales colaboradores en los *workshops*.



Fig. 19. Tom Learner, Richard Candida Smith y Jill Sterrett en el Artist Interview Workshop en the Getty Conservation Institute, 2013. Imagen cortesía de *VoCA*.

La duración de estos talleres es de dos días, durante los cuales diversos especialistas llevan a cabo una serie de presentaciones y casos de estudio. Estos casos se analizan en grupo con los participantes y se desarrollan actividades en grupos reducidos, para poner en práctica lo presentado (Fig. 20). Los ponentes están también abiertos a cualquier tipo de conversación con todos los presentes.

El objetivo principal es compartir las experiencias de cada uno para poder analizar y aprender de los retos y decisiones que todos tomamos. Los temas tratados son muy variados, desde temas legales y éticos hasta habilidades interpersonales, métodos de

archivo, tecnología, etc. En la sesión que se llevará a cabo este año 2017, en la Fundación Rebuild de Chicago, se prestará atención a las entrevistas en la práctica social, en la comunidad y en el arte políticamente comprometido. Estos talleres son gratuitos gracias al soporte recibido por la Fundación Andrew W. Mellon. Los talleres tienen una capacidad máxima de 25 participantes¹¹⁶.



Fig. 20. Grupos de trabajo en el Artist Interview workshop que se llevó a cabo los días 14 y 15 de abril de 2016 en el Museum of fine Arts de Boston. Imagen cortesía de VoCA.

3.2.2 Historia de VoCA, Voices in Contemporary Art

En marzo de 2015 dio lugar la creación de *VoCA*, anteriormente *INCCA-NA*. Cambiando su nombre por *VoCA*¹¹⁷, *Voices in Contemporary Art* se reafirmó en su línea de investigación y trabajo centrado en el desarrollo del conocimiento a través de la

¹¹⁶ <http://www.voca.network/programs/voca-workshops/> [Consultado: 8 marzo 2017].

¹¹⁷ <http://www.voca.network/> y el canal de Vimeo <https://vimeo.com/user41336163> [Consultado: 7 febrero 2017].

voz directa de los artistas. Comprometida en el desarrollo del conocimiento a través del diálogo entre artistas, profesionales del mundo del arte y estudiantes que asegurarán la preservación del arte contemporáneo a futuras generaciones. El nombre *VoCA*, quiere aunar la multitud de voces (artistas, asistentes, comisarios, conservadores, registros, coleccionistas y galerías) para explorar estos temas y crear nuevas formas de colaboración y documentación.

Objetivos principales de *VoCA*:

- Estimular la discusión crítica sobre los roles y prácticas de trabajo de todos los profesionales involucrados en la producción, presentación y preservación del arte contemporáneo.
- Abogar por la importancia de la intención del artista como factor clave en la conservación del arte contemporáneo.
- Alentar y apoyar proyectos de investigación colaborativos para desarrollar nuevo conocimiento.
- Facilitar la distribución de investigaciones no publicadas en conservación de arte contemporáneo.
- Explorar y desarrollar oportunidades para promover las metas de *VoCA* a través de programas educativos para artistas, comisarios, conservadores, estudiantes con una audiencia pública lo más amplia posible.

2015 fue un año importante para *VoCA*, no solo por el cambio de identidad y nombre, sino porque recibió un premio marca histórica, por parte de la Fundación Andrew W. Mellon para continuar con el programa de talleres sobre la entrevista a artistas (*Artist Interview Workshop*). Se lanzó un programa en colaboración con Joan Mitchell Foundation, y se inauguró el *VoCA Journal*. Desde entonces se ha continuado con el trabajo creciendo cada año y ganando aportaciones profesionales.

3.2.3 ¿Qué sucede en 2017?

Tal y como *VoCA* se marcó, sus redes siguen creciendo. La alianza creada con la Universidad de New York está generando un trabajo de conciencia y nuevas estrategias desde los equipos base, los estudiantes de conservación. Los talleres ofrecidos por *VoCA* siguen siendo uno de sus mayores modos de sembrar la semilla de la metodología de la entrevista. Desde 2014 se lleva a cabo una versión del *workshop* dirigido exclusivamente a estudiantes. En este caso, trabajando con estudiantes del programa ANAGPIC¹¹⁸. *VoCA* además ofrece su colaboración y estructura a todos los proyectos que se inician en investigación sobre artistas y su legado (principalmente en Estados Unidos), algunos miembros de la junta directiva de *VoCA*, tienen en marcha proyectos como *The Artist Archive Project- David Wojnarwicz Knowledge*¹¹⁹, que será presentado en abril 2017 a través de los proyectos de investigación en la misma línea que lleva a cabo la New York University Center For Humanities. *VoCA* ofrece además, becas de colaboración a estudiantes de la NYU¹²⁰. Con todo esto pretende que la idea de establecer la voz del artista como primer recurso sea asimilada desde todas las disciplinas relacionadas con el arte y desde lo más tempranamente posible.

3.3 *ADP*, Artist Documentation Program

“Como responsable de las pinturas quería entender las obras y saber lo que los artistas pensaban. Me pareció que mi responsabilidad era saber el máximo y por eso pensé en preguntarles a los artistas”. (Carol Mancusi-Ungaro, Directora de Conservación e Investigación en Withney Museum of American Art, NY).

¹¹⁸ The Association of North American Graduate Programs in Conservation [Consultado: 21 marzo 2017].

¹¹⁹ <http://nyuhumanities.org/the-artist-archives-project/> [Consultado: 21 marzo 2017].

¹²⁰ <http://www.voca.network/apply-voca-internship/> [Consultado: 21 marzo 2017].

3.3.1 ¿Qué es *ADP*?

The Artists Documentation Program (ADP) entrevista a artistas y sus ayudantes o personas cercanas con el objetivo de conseguir una mejor comprensión de los materiales, las técnicas de trabajo y la intencionalidad para poder conservar mejor sus trabajos. Actitud, proceso de pensamiento y toma de decisiones. La intención era documentar la conversación. El tono y la calidad del contenido en estas entrevistas es un valor añadido. No solo recopilar datos técnicos, lista de materiales y procedimientos, sino también intencionalidad, simbología o ausencia de la misma. Todo es importante cuando se trata de una conversación bidireccional, pero en la que una de las partes (el artista) debe encontrar la manera de contarlo todo, es como una confesión sobre lo más íntimo del proceso creativo ante alguien que te escucha con ganas de saber.

3.3.2 Historia de *ADP*

En 1990, La Fundación Andrew W. Mellon concedió un premio a la Menil Collection para que Carol Mancusi-Ungaro llevase a cabo una serie de entrevistas con artistas delante de sus obras, con el objetivo de entender y conocer mucho más de lo que hasta ese momento se sabía sobre materiales y técnicas. Esta financiación permitió la filmación de las entrevistas, que se hicieron en primer momento como documentación de la investigación.

A diferencia de los cuestionarios programados, con estructura cerrada, que estaban siendo usados desde tiempo atrás por los museos, estas entrevistas fueron diseñadas para capturar la posición del artista ante conceptos como el envejecimiento de sus obras y aquellos aspectos que el artista considera relevantes para su conservación. Fue estructurado como una conversación entre el artista y el conservador, la intención era documentar el estado de conservación de la pieza en ese momento, bajo el diálogo y

escuchando las aportaciones que el artista pudiese tener respecto al proceso o posibles tratamientos.

Las capas de pensamientos e intenciones que se construyen durante su proceso creativo son documentadas también. Estos matices eran y continúan siendo, algo que no se reflejaba en los cuestionarios escritos o entrevistas publicadas. Matices que pueden llegar a ser clave en algunas creaciones artísticas cargadas de concepto o simbología.

En un principio, se entendió que las entrevistas serían de uso interno exclusivamente. Que podían ser visualizadas por estudiantes y otros profesionales mediante cita previa en la Menil Collection. Pero dada la creciente importancia histórica de los artistas entrevistados y del carácter innovador del proyecto, pasó a ser conocido como *Artists Documentation Program (ADP)*. Las solicitudes de acceso al mismo, fueron en aumento más allá de lo que originariamente era de imaginar. Simultáneamente, el alcance de los artistas entrevistados creció geográficamente. Elizabeth Lunning y Brad Epley continuaron *ADP* en Menil Collection, después de que Carol Mancusi-Ungaro dejase la Menil Collection en 2001 para ocupar dos posiciones, una en el Center for the Technical Study of Modern Art en el Harvard Art Museums y otra posición en el Whitney Museum of American Art. Otras entrevistas basadas en los métodos de *ADP* se realizaron en Cambridge y New York en esos momentos.

En un principio, el programa *ADP* sirvió para informar a los salvaguarda de las obras de la Menil Collection sobre las intenciones del artista sobre lo referente a la conservación de su obra y sirvió también para proveer a los conservadores de información específica sobre materiales y técnicas. Más allá de una simple misión de investigación, el proyecto *ADP* continúa explorando cómo un artista manipula los materiales buscando o consiguiendo un cierto efecto visual. Ese proceso es tan variado y personal como las obras creadas. Por lo tanto, es muy importante que se establezca un nivel de relación y confianza entre artista y entrevistador, para que el artista comparta este tipo de matices.

Cuando se da esta privilegiada situación, un proceso inimaginable de intercambio profundo de pensamientos sucede.

El flujo constante de solicitudes para poder acceder a las entrevistas, demostró la relevancia del proyecto. Un reciente proyecto, comisionado por The Andrew W. Mellon Foundation estableció el archivo de entrevistas de *ADP* en la Menil Collection¹²¹. Se puede consultar la página libremente, pero si se quiere acceder a la información completa y a las entrevistas grabadas y sus transcripciones hay que registrarse como miembro. El acceso es gratuito y solo requiere una solicitud que debe ser aprobada por la Menil Collection. En la solicitud hay que especificar cuál es el motivo por el que se quiere tener pleno acceso al archivo.

ADP ha incorporado a sus archivos entrevistas del Whitney Museum of American Art y del Center for the Technical Study of Modern Art Harvart Art Museums, donde Mancusi-Ungaro continua en su posición.

Miembros directivos:

- Carol Mancusi-Ungaro, Directora fundadora de *ADP*, Directora fundadora del Center for Technical Study of Modern Art/ Harvart Art Museums, Directora asociada para la Conservación e investigación en el Whitney Museum of American Art.
- Brad Epley, Director de *ADP*, Jefe de conservación en The Menil Collection¹²².

En *ADP* se pueden encontrar 42 vídeos de entrevistas grabadas entre 1991 y 2014. Las entrevistas han sido realizadas en la Menil Collection, Houston; el Whitney Museum of American Art; el Center for the Technical Study of Modern Art, Harvard Art Museums, en NY y algunos estudios de artistas en la ciudad de

¹²¹ http://adp.menil.org/?page_id=7 [Consultado: 3 marzo 2016].

¹²² http://adp.menil.org/?page_id=6 [Consultado: 3 marzo 2016].

NY. El rango de duración de las entrevistas oscila entre 30 minutos y 3 horas. Documenta tanto las actitudes de los artistas hacia futuras conservaciones y exposiciones de sus trabajos, como sus métodos de trabajo y materiales. Los entrevistados discuten otros aspectos que también afectan a sus obras, incluyendo temas como la formación del artista o influencias externas. Todos los artistas entrevistados hasta el momento, a excepción de Cy Twombly, aparecen junto a sus obras en las grabaciones mientras son entrevistados en diferentes localizaciones; incluyendo el estudio de conservación y las salas de exposiciones. No hay preguntas fijas, ya que cada entrevista es única. En algunos casos las entrevistas se hicieron a colaboradores o asistentes del artista, los cuales tienen conocimientos muy profundos del método de trabajo o de los materiales.

El conjunto de las entrevistas fue editado, postproducido y publicado en 2011, aunque bajo solicitud se puede consultar las grabaciones no editadas. Existe material adicional que la Menil Collection pone a disposición de los investigadores en base a la investigación que se esté llevando a cabo. Las entrevistas incluyen artistas contemporáneos tales como Ann Hamilton, Brice Marden, Doris Salcedo, Cy Twombly y Jasper Johns. Se incluyen vídeos, transcripciones, palabras clave de búsqueda dentro de los textos y documentos administrativos.

En una de las entrevistas realizadas por Carol Mancusi-Ungaro en 1991¹²³ justifica la importancia de las entrevistas diciendo que el conservador usa las manos (al igual que el artista) en otro nivel, para tratar de preservar lo que la mente ha creado e intenta descifrar la esencia para poder preservarla (...) ¿cuál es la esencia

¹²³ Entrevista a Mel Chin, 1991 minuto 40:10'' de la primera parte, 22 de julio de 1991, ubicación: The Menil Collection. Entrevistadora: Carol Mancusi-Ungaro, Directora Fundadora de ADP y Conservadora Jefa en la Menil Collection. #: VI2000-020.1991a/ Derechos: Interview © 2011 Menil Foundation, Inc. http://adp.menil.org/?page_id=46 [Consultado: 17 febrero 2017].

que hay que preservar? Eso se lo pregunta al artista Mel Chin y a la vez le da la idea de lo importante que es hacer esas entrevistas.

Algunas entrevistas se han repetido tras muchos años, normalmente por algún motivo muy específico como una exposición retrospectiva. Ese es el caso del artista Mel Chin, que repitió entrevista en 2014¹²⁴. También el artista David Novros fue entrevistado dos veces. La última vez con motivo de la adquisición de una obra suya por parte de la Menil Collection, una obra que requería ser tratada por el departamento de conservación.

3.3.3 ¿Qué sucede en 2017?

Se siguen realizando entrevistas dentro del programa, en febrero de 2017 *ADP* ofrecía una plaza de colaborador para conservadores interesados en participar en el proyecto *ADP*, en este caso para trabajar junto a los dos actuales líderes del proyecto Carol Mancusi-Ungaro, trabajando en NY en la Whitney Museum y Bradford Epley, trabajando en la Menil collection¹²⁵. El equipo del programa no deja de realizar entrevistas, en algunos casos no se suben a la red de consulta dado que se realizan en relación a financiación extra otorgada para este propósito.

De forma independiente a las entrevistas que se realizan para este propósito, los miembros integrantes del programa utilizan la entrevista como base de información en todos los proyectos de conservación de sus entidades.

¹²⁴ Curiosamente hasta el momento, Mel Chin fue el primer artista entrevistado del proyecto *ADP* y es actualmente el que fue documentado como última entrevista del proyecto.

¹²⁵ <https://www.incca.org/news/artists-documentation-program-fellowship-menil-collection-and-whitney-museum-american-art> [Consultado: 15 febrero 2017].

3.4 Otros proyectos

Tras ser ampliamente demostrado que la entrevista es una herramienta muy poderosa para mantener y conservar las obras de arte, muchas instituciones las han incluido entre sus métodos de documentación. En este apartado vamos a listar una serie de bases de datos, archivos, buscadores, publicaciones y otros proyectos independientes que se centran en el uso de la entrevista al artista como modo de documentación.

Muchos de los recursos son de libre acceso y van desde recursos creados por instituciones a proyectos independientes y *outsiders*. Existen muchos más y aparecen nuevos recursos continuamente. Algunos proyectos se han creado exclusivamente para conservación, pero los que no se han creado con ese fin son igualmente útiles ya que hablan del proceso de creación o de la visión del artista sobre su obra. Toda esa información puede ser de mucha ayuda a la hora de conservar obras de arte contemporáneo, y sobre todo es importante, a la hora de comprenderlas.

- *Archives of American Arts*¹²⁶. Es el centro de investigación que recolecta, preserva y proporciona acceso a los recursos primarios que documentan la historia de los artistas visuales de América. Más de 20 millones de cartas, diarios, libros de apuntes, contratos, manuscritos de críticos, negocios y archivos de museos, galerías etc. Además de la colección más extensa de Historia Oral. Todo ello es un recurso imprescindible para cualquier interesado en la cultura americana de los últimos 200 años. Este archivo es el paraíso en cuanto a entrevistas de artistas. Simplemente se hace la búsqueda por el nombre del artista y aparece todo lo que existe.
- *Art 21 Interviews*¹²⁷. Es una organización sin ánimo de

¹²⁶ <https://www.aaa.si.edu/collections/search> [Consultado: 9 marzo 2017].

¹²⁷ <http://www.pbs.org/program/art21/> y <https://art21.org/> [Consultado: 9 marzo 2017].

lucro dedicada a involucrar al público en las artes visuales contemporáneas, inspirando el pensamiento creativo y educando a las nuevas generaciones de artistas que están trabajando ahora. Durante la última década *Art 21* se ha consolidado como cronista, destacando el arte y los artistas a través de la serie televisiva *Arte en el s. XXI*. Así como a través de series documentales de formato corto. El material filmado en el archivo *Art 21* se complementa con entrevistas transcritas, materiales de investigación, publicaciones educativas, páginas web, libros y reproducciones de ilustraciones digitales y analógicas.

- *Artnet Insights*¹²⁸. Son una serie de vídeos con discusiones en profundidad entre artistas y los propios especialistas de *Artnet*, filmadas en galerías, estudios y casas de artistas. A través de ellos se ofrece una mirada exclusiva y sincera de los procesos e inspiraciones de los artistas. Los temas de conversación también incluyen la biografía del artista y las tendencias del mercado del arte.
- *Audio Arts*¹²⁹. Mucho antes de la fiebre de los *podcast* y de YouTube, el artista William (Bill) Furlong fue el primero en darse cuenta del potencial de crear un audio, grabando a los artistas hablando con sus propias palabras sobre su trabajo (o el de otros). Se dio cuenta de lo valioso que podía ser hacer estos audios accesibles a todo el mundo. Este proyecto lo inició Furlong en 1972, *Audio Arts* fue concebido como una revista sonora, grabada y distribuida en cintas de casete. Se documentó el mundo del arte contemporáneo a través del arte y de las voces de profesionales involucrados. También fueron grabadas obras de arte sonoras y performances entre 1973 y 2006. Todo ese incalculable material se ha hecho accesible a través de *Tate.org*. Las grabaciones incluyen voces de los artistas más notables de finales del s. XX, incluyendo a

¹²⁸ <https://news.artnet.com/topic/interviews> [Consultado: 3 marzo de 2017].

¹²⁹ <http://www.tate.org.uk/audio-arts> [Consultado: 8 marzo 2017].

Andy Warhol rodeado de periodistas londinenses en 1986, o Marcel Duchamp hablando sobre sus *readymade*. Podemos encontrar contribuciones de artistas como Marina Abramovic, Carl Andre, Joseph Buys, John Cage, Michael Craig-Martin, Tracey Emin, Gilbert & George, Damien Hirst, entre otros.

- *Bad At Sports Podcast*¹³⁰. Fundado en 2005 por Duncan Mackenzie, Richard Holland y Amanda Browder, *Bad at Sports (B@S)*, es un *podcast* semanal que habla sobre temas y eventos relacionados con el arte contemporáneo actual. También tiene un blog que se publica diariamente. Se produce en Chicago, Detroit, San Francisco, y New York City. Entrevistan artistas que están en activo actualmente y a su entorno.
- *BOMB Artists in Conversations*¹³¹. Revista *online* (USA). Desde 1981 ha publicado entrevistas muy exhaustivas a artistas, donde les pregunta entre otras cosas, sobre su proceso creativo. Empezó como una serie de conversaciones nocturnas entre un grupo de amigos (escritores, directores y artistas). Alguien sugirió que sería buena idea crear una revista para hablar de sus obras de arte del mismo modo que hablaban de ellos mismos. Un año después, surgía *BOMB* que ha ido creciendo desde entonces. Veinte años después, la misión de la revista permanece intacta: promover, comprender y apreciar el arte a través de las conversaciones con los que lo crean. Se centra en ideas en vez de en personajes, permitiendo el diálogo sobre el proceso creativo y las posiciones ante la intencionalidad artística. Estas entrevistas son documentos de primera mano de la historia del arte americano. Ha recibido financiación del National Endowment for the Arts Heritage and Preservation.

¹³⁰ <http://badatsports.com/> [Consultado: 8 marzo 2017].

¹³¹ <http://bombmagazine.org/> [Consultado: 8 marzo 2017].

- *The Conversation Art Podcast*¹³². *Podcast* sobre el mundo del arte contemporáneo donde aparecen conversaciones con artistas, coleccionistas, curadores, escritores, marchantes, galeristas además de todo un extraño grupo de personajes que rodean el mundo del arte. Michael Shaw, un artista con base en L.A., puso en marcha este show en noviembre de 2011. Inspirado en el mundo del *podcast* y su manera de acercarse a las conversaciones de un modo diferente a la tradicional entrevista basada en pregunta-respuesta. *The Conversation Art Podcast*, también se puede seguir a través de KCHUNG radio de Los Ángeles, donde se emite mensualmente. En febrero de 2017 llevó a cabo en una residencia en el Getty Museum.
- *D.MOVIES.NET*¹³³. Se trata de una plataforma para la investigación, documentación y archivo de las prácticas artísticas contemporáneas a través de la entrevista a artistas. En 2007, Lidia y Alexander Rossner establecieron *d.movies.net* como una plataforma *online*. Desde entonces se han llevado a término aproximadamente 100 entrevistas a artistas y comisarios. Engloba *Documenta 12*, la *53 Venice Biennale* y proyectos con artistas como Ai Wei Wei, Ann Hamilton, entre otros. Tiene base en Estados Unidos y en Alemania.
- *Gorky's Granddaughter*¹³⁴. Proyecto documental online iniciado y conducido por los artistas Christopher Joy y Zachary Keeting. La pareja visita a artistas como Tom Burkhart y Alexi Worth en sus estudios y les graba mientras conversan. El resultado son unas entrevistas relajadas llenas de anécdotas y centradas en la imagen. Están abiertos a sugerencias a través de *email* para entrevistar artistas que la gente cree que deberían ser documentados.

¹³² <http://www.theconversationpod.com/> [Consultado: 8 marzo 2017].

¹³³ <http://www.dmovies.net/artists/artistlist.html> [Consultado: 8 marzo 2017].

¹³⁴ <http://www.gorkysgranddaughter.com/> [Consultado: 8 marzo 2017].

- *Hirshhorn Artist Interview Program: Capturing The Contemporary*¹³⁵. Se trata de una iniciativa colaborativa entre miembros del departamento de conservación, comisarios y otros miembros de la institución que, con un enfoque basado en la conservación-preservación, dialogan con artistas sobre sus obras en la colección. Las entrevistas cara a cara, se producen generalmente frente a una de sus obras, o en el estudio del artista. Además de hablar sobre cómo se hizo la obra, las entrevistas también exploran componentes o cualidades que se centran en el significado y que necesitan también conservación. Las grabaciones en vídeo están accesibles en la página web y las transcripciones se pueden solicitar vía correo electrónico a: hmsgcollections@si.edu.
- *I21C-Hans Ulrich Obrist*¹³⁶. Dedicado a apoyar los trabajos de entrevistas de Hans Ulrich Obrist en el *Interview Project* y su archivo digital. La misión del Instituto es hacer posible el compromiso de Ulrich de crear un legado viviente de la historia del arte a través de un modelo participativo. Actualmente el Instituto está en una fase “incubadora” junto a Bettina Korek. Las *NOW INTERVIEWS* y *VENIC VENIC* (29 de agosto-21 de noviembre, 2010), presentados en la *12a International Architecture Exhibition* en Venecia, son los primeros proyectos organizados por el Instituto.
- *LACMA*¹³⁷. Dentro de la web de *LACMA*, bajo la categoría de vídeo, se pueden consultar entrevistas realizadas a artistas con motivo de alguna exposición o evento especial.
- *Maryland Institute College of Art's Decker Library*¹³⁸ (*MICA*

¹³⁵ <http://hirshhorn.si.edu/collection/home/#collection=artist-interview-program> [Consultado: 8 marzo 2017].

¹³⁶ <http://i21c-blog.tumblr.com/InterviewProject> [Consultado 8 marzo 2017].

¹³⁷ <http://www.lacma.org/video/artist-interviews> [Consultado 8 marzo 2017].

¹³⁸ <https://archive.org/details/micadeckerlibrary?&sort=-downloads&page=2> [Consultado 8 marzo 2017].

). Posee sobre unos 700 casetes donde se encuentra una colección, que incluye declamaciones poéticas, lecturas, debates culturales y conferencias de artistas de entre los años 60 y 90 del s. XX. Actualmente está llevando a cabo un proceso de digitalización de las mismas y haciéndolas accesibles a través de su página web, muchas de ellas contienen conversaciones de algunos de los artistas del s. XX conversando sobre su trabajo.

- *The Modern Art Notes Podcast*¹³⁹. se trata de una producción independiente que lanza un *podcast* semanal donde entrevista a artistas, comisarios, historiadores del arte, y autores. Producido y conducido por Tyler Green. Es una fuente increíble de documentación, muy seria y muy bien elaborada.
- *MOMA Oral History Program*¹⁴⁰. El MOMA, desde ya hace mucho tiempo, ha reconocido la importancia de la historia oral como una manera fundamental de captar y reflejar algunos vacíos de la historia escrita. Preservando de primera mano lo que los individuos dicen sobre sus propias obras y enriqueciendo el trabajo de los investigadores. En la web se pueden encontrar sobre unas 100 historias orales que desde 1990 han sido creadas por los *Archivos*, además de vídeos, transcripciones y otra información relevante. Se puede consultar las transcripciones completas en los *Archivos*.
- *Online Archives of California*¹⁴¹, se trata de una web que proporciona información de acceso libre a descripciones detalladas como primeros recursos de colecciones (arte, manuscritos, fotografía antigua...) mantenidos por más de 200 bibliotecas, archivos, sociedades históricas y museos

¹³⁹ <https://manpodcast.com/> [Consultado: 8 marzo 2017].

¹⁴⁰ <https://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/OralHistoryProgramf>; <https://www.moma.org/explore/multimedia/videos/210/1106> [Consultado: 8 marzo 2017].

¹⁴¹ <http://www.oac.cdlib.org/search?query=artist%20interview;group=Collections> [Consultado: 8 marzo 2017].

de toda California. Incluye documentos como los escritos durante las 5 décadas de trabajo como comisario de Harold Szeemann, o grabaciones de las Guerrilla Girls (1973 - 2003). Es una gran base de datos para investigadores.

- *SFMOMA- The Artist Initiative SFMOMA*¹⁴². La sección multimedia de la web del SFMOMA posee una multitud de entrevistas de Historia Oral y vídeos cortos de artistas como Robert Rauschenberg o Cindy Sherman. Extractos de los premios de la Society for the Encouragement of Contemporary Art (SECA) e impresionantes reseñas sobre la vida y los procesos artísticos de las *superstars* de la escena artística. Esta página parece tener un poco de todo.
- *The Source*¹⁴³. Lanzamiento de un recurso público donde el artista Doug Aitken's mantiene una serie de conversaciones con individuos creativos para darle forma al universo cultural. Crea diálogos entre artistas y otros profesionales del arte de manera cariñosa sobre sus procesos únicos de creación. Contiene entrevistas con artistas como James Turrell, Ryan Trecantin entre otros.
- *The Talks*¹⁴⁴. Se trata de una revista online que publica entrevistas semanalmente, fundada en 2011 por Sven Schumann y Johannes Bonke. Todas las semanas *The Talks* publica una entrevista y un retrato de alguna voz importante de nuestro tiempo. Con una selección muy minuciosa incluye personalidades de todos los campos del arte. Desde actrices a gente del mundo de la moda. En la sección de arte se pueden encontrar entrevistas a artistas como Anish Kapoor, Marina Abramovic y otros.

¹⁴² <https://www.sfmoma.org/artists-artworks/research/artist-initiative/>
<https://www.sfmoma.org/watch/> [Consultado: 16 febrero 2017].

¹⁴³ <http://dougaitkentheshsource.com/> [Consultado: 8 marzo 2017].

¹⁴⁴ http://the-talks.com/interviews?utm_source=Facebook&utm_medium=ad&utm_content=art+basel&utm_campaign=topics+art#art [Consultado: 8 marzo 2017].

- *Ubu WEB*¹⁴⁵. Se trata de un recurso completamente independiente y libre dedicado a descubrir todo tipo de curiosidades de la *Avant-garde*, *ethnopoéticos* y *outsiders* del arte. Se autoproclaman como “portadores de las aportaciones efímeras y llenas de detritus de grandes artistas”. Es un lugar donde se puede encontrar cualquier cosa que no encontrarías en ningún otro sitio, incluyendo entrevistas en audio, vídeo o transcritas.
- *The Video data Bank (VDB)*¹⁴⁶. Fundada en la School of the Art Institute of Chicago (SAIC) en 1976, al inicio de las artes multimedia. La *VDB* es un recurso importantísimo para y por los vídeo artistas contemporáneos en EE. UU. Su colección incluye el trabajo de más de 550 artistas y más de 5500 títulos de vídeo arte.
- *Walker Art Center*¹⁴⁷. Escondidas, entre los recursos de la página web de la *Walker Art Center*, existe una serie de entrevistas cortas pero muy interesantes, a artistas como Cindy Sherman, Alex Olson y el grupo Allora & Calzadilla. Completando proyectos específicos.
- *The Brooklyn Rail*¹⁴⁸ desde el año 2000 han llevado a cabo algunas de las más interesantes y ricas entrevistas a artistas para que se puedan encontrar en cualquier parte. En la publicación *In Conversation* se pueden encontrar las transcripciones de algunas de ellas.
- *TBMA, Time Based Media Art at the Smithsonian*¹⁴⁹. Se trata de un grupo de trabajo de varias instituciones, iniciativa del Smithsonian. Pretende desarrollar estrategias de preservación comprensivas y de largo

¹⁴⁵ <http://www.ubu.com/> [Consultado: 8 marzo 2017].

¹⁴⁶ <http://www.vdb.org/> [Consultado: 8 marzo 2017].

¹⁴⁷ <http://www.walkerart.org/search/?q=artist+interview> [Consultado: 8 marzo 2017].

¹⁴⁸ <http://brooklynrail.org/> [Consultado: 8 marzo 2017].

¹⁴⁹ <http://si.edu/tbma/projects#interviews>; <http://si.edu/tbma/index> [Consultado: 8 marzo 2017].

término para el arte basado en soporte tecnológico, arte multimedia y establecer una política de buenas prácticas para la adquisición, documentación, instalación y muestra de este tipo de obras. Entre las estrategias de documentación está el uso de la entrevista que pueden ser consultadas en la página web. Esta página funciona las veces de plataforma para promover y comunicar el trabajo del grupo y las iniciativas que se toman, como también una plataforma de información e intercambio para diseminar las investigaciones del Smithsonian y con ello la comunidad y la práctica.

- *The Institute For Artists' Estates*¹⁵⁰. Gestiona y ayuda a gestionar el legado de artistas a través de estrategias de documentación entre ellas las entrevistas. Animar a los artistas que están preocupados por la conservación de su obra a documentarla y dejar claras sus voluntades respecto a su legado. Las personas designadas a gestionar el legado de un artista, deben respetar las especificaciones que el artista deja en su testamento o voluntades. Deben asegurarse que cualquier actividad impacte positivamente en la continuación del legado. Tratan el tema de la conservación de la obra como un tema importante dentro del trabajo para mantener el legado de un artista. Ubicado en Berlín, aunque trabajan para todo el mundo.
- *TATE*¹⁵¹. Entrevistas a artistas, muchos de ellos forman parte de la colección de la TATE Gallery. Estas entrevistas tienen un propósito educativo y de investigación para la conservación de las obras. Están realizadas por comisarios o/y conservadores. Algunas están relacionadas con el programa de exposiciones o con eventos especiales. Pueden ser de carácter muy distinto, dependiendo del objetivo de la entrevista. En casi todos los casos son

¹⁵⁰ <http://www.artists-estates.com/en/> [Consultado: 7 noviembre 2016].

¹⁵¹ <http://www.tate.org.uk/about/projects/interviews-artists-and-art-world-figures> [Consultado: 8 marzo 2107].

grabadas en vídeo o en audio. Algunas se editan para crear cortos que se adjuntan a la información del artista y se podían ver en *Tate Shots* (función desactivada actualmente) o pueden ser para propósitos de investigación, y entonces son grabaciones más largas; también se pueden visitar en la página web; ‘Bernard Cohen: *Early Mutation Green No.2* 1960’ (hipervínculo a la entrevista). Algunas entrevistas se pueden leer en el *Tate Etc*¹⁵², un periódico *online* o en *Tate Papers*¹⁵³ donde también se publican entrevistas de artistas.

- *Fundacion Daniel Langlois*¹⁵⁴. Fundación de 1997 en Canadá. *Daniel Langlois Foundation for Arts, Science, and Technology* es privada y sin ánimo de lucro, de alcance internacional. El objetivo de la fundación es conseguir un conocimiento amplio a través de la promoción de las artes, las ciencias y la tecnología. Haciendo consciente de la importancia de la interconexión de estas tres partes. Busca acercar la tecnología al contexto humano en dos niveles: primero bajo una aproximación crítica consciente del impacto de la tecnología en nosotros mismos y en nuestro entorno natural y cultural y segundo a través de promover la investigación estética que refleje este medio en el que nos encontramos. La fundación también busca promover el conocimiento que emerge en las prácticas locales que contribuyen al crecimiento y bienestar de la gente en sus comunidades. El archivo de documentación de la fundación, cubre las producciones artísticas multimedia realizadas desde los primeros años 60 del siglo pasado, hasta la actualidad. En octubre de 2011, la Cinémathèque

¹⁵² <http://www.tate.org.uk/about/business-services/tate-etc-magazine> [Consultado: 8 marzo 2017].

¹⁵³ <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers> [Consultado: 8 marzo 2017].

¹⁵⁴ <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?Lstsrvt=200901&NumPage=1949> [Consultado: 8 marzo 2017].

québécoise y la *Danile Langlois Foundation* se asociaron para asegurar la conservación y accesibilidad del material de la colección de la fundación. Se pueden encontrar multitud de entrevistas y conversaciones con artistas, investigadores y desarrolladores tecnológicos. Es de público acceso a través de la Cinémathèque¹⁵⁵. También se puede consultar la base de datos¹⁵⁶ para hacer búsquedas más concretas sobre la colección de la fundación.

- *Rewind*¹⁵⁷. Es un proyecto de investigación iniciado en 2004 que quiere ser una herramienta de investigación para llenar el vacío histórico en el conocimiento de la evolución en las artes multimedia en Reino Unido, investigando especialmente las dos primeras décadas de los vídeo artistas. Existía el riesgo de que muchos de los trabajos desapareciesen por su naturaleza efímera y la pobreza de las condiciones en que se encontraba. El proyecto conserva y preserva este material. Los nuevos materiales han sido depositados en la University of Dundee y en el Scottish Archive (National Libraries of Scotland). Incluye una base de datos con información detallada, técnica, efemérides, publicaciones y textos de críticos sobre los artistas y su trabajo. Entrevistas, testimonios orales, *clips* y *stills* de todos los trabajos que se pueden encontrar en el índice.

Muchos de los museos importantes del mundo tienen sus propios archivos con entrevistas a artistas, tanto por el departamento de Conservación como por los otros departamentos. Es el caso de:

- Moderna Museet, (Stockholm), *Interview Project at Moderna Museet*¹⁵⁸, donde se puede encontrar entrevistas

¹⁵⁵ <http://www.cinematheque.qc.ca/en/services/mediatheque-guy-l-cote> [Consultado: 8 marzo 2017].

¹⁵⁶ <http://collections.cinematheque.qc.ca/recherche/en/collection-fondation-daniel-langlois> [Consultado: 8 marzo 2017].

¹⁵⁷ <http://www.rewind.ac.uk/rewind/index.php/Welcome> [Consultado: 7 marzo 2017].

¹⁵⁸ <http://www.modernamuseet.se/stockholm/en/> [Consultado: 8 marzo 2017].

a artistas realizadas por conservadores y comisarios; además de diferentes conversaciones en grupo o individuales. Han contribuido desde el principio de la creación de *INCCA* aportando información sobre las entrevistas que han llevado a cabo. Desde 1999 hasta ahora las conservadoras Katarin Havermark y Lena Wikström han realizado gran cantidad de entrevistas a artistas suecos e internacionales. Estas entrevistas suelen tener lugar al adquirir nuevas piezas, muchas de estas entrevistas entran en profundidad en varios trabajos del mismo artista por lo que el foco no es la producción completa del artista. En ocasiones estas entrevistas se realizan por algún motivo concreto relacionado con conservación o instalación. Conservadores y comisarios se han involucrado en el proyecto en los últimos años. Está previsto que el proyecto continúe, por ejemplo, se puede encontrar como entrevista reciente la realizada al artista sueco Jonas Dahlberg.

- The Getty Research Institute, *Getty Conservation Institute Project (Art in L.A.)*¹⁵⁹. Se trata de un proyecto de investigación sobre materiales y procesos de fabricación usados por los artistas con base en L.A. desde los años 50s del siglo pasado y la implicación que el uso de estos materiales y procesos tiene sobre la conservación de las obras de arte. Esta investigación se está llevando a cabo bajo la discusión con artistas y/o sus asistentes o *fabricators*, a través de revisiones muy minuciosas y análisis científicos del trabajo de estos artistas, y a través de la investigación por medio de archivos. El proyecto, parte del GCI's *Modern and Contemporary Art Research Initiative*, pretende involucrar a la mayor parte posible de la comunidad artística de los Ángeles. Principalmente a los artistas, pero también a sus colaboradores, conservadores y comisarios en un diálogo creativo sobre todos los temas

¹⁵⁹ http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/art_LA/ [Consultado: 8 marzo 2017].

que puedan afectar a la conservación de las obras. También se quiere diseminar la información por todos los medios posibles.

- Joan Mitchell Foundation (NY), *CALL, Creating a Living Legacy*¹⁶⁰, proyecto que documenta todas las entrevistas relacionadas con la artista Joan Mitchell.
- The Jay DeFeo Foundation (Berkeley, CA) *JAY DEFEO*¹⁶¹ fundación de un solo artista que tiene sus propios recursos *online* sobre entrevistas realizadas al artista o artistas que pertenecen a la fundación. En esta fundación estuvo trabajando Cándida Smith al principio de su creación como fundación.
- The Dedalu Foundation (NY), *Dedalus Foundation* (Motherwell)¹⁶² trabajan mucho con *VoCA*. Creen en la idea de que tener grabaciones de los artistas hablando sobre sus obras y sobre lo que piensan sobre el envejecimiento y la conservación, puede ser clave para la conservación y para mantener el legado. Para las obras de Robert Motherwell, tienen realizadas entrevistas a personas que eran cercanas al artista durante su vida. Esto formaba originalmente parte del catálogo razonado, pero se ha seguido haciendo y se espera continuar. Realizaron un proyecto con *VoCA* en 2013 tras el primer aniversario del huracán Sandy. En ese proyecto de memoria Histórica Oral, conservadores entrevistaron a los artistas que se les había inundado sus talleres. Fue muy interesante ver cómo uno se debe preparar para este tipo de circunstancias, y cómo los conservadores pueden ayudar en la recuperación, tanto traumática como personal y en el sentido artístico¹⁶³.

¹⁶⁰ <http://joanmitchellfoundation.org/artist-programs/call> [Consultado: 6 marzo 2017].

¹⁶¹ <http://www.jaydefeo.org/interviews.html> [Consultado: 9 marzo 2017].

¹⁶² http://dedalusfoundation.org/archives/audio_video [Consultado: 6 marzo 2017].

¹⁶³ <http://journal.voca.network/intergenerational-dialogues-at-the-dedalus-foundation/> [Consultado: 7 marzo 2017].

- MNCARS¹⁶⁴, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España). Participó en el proyecto *Inside Installation (INCCA)*, tiene una serie de entrevistas con artistas tanto en el departamento de conservación como en otros departamentos. No es fácil de encontrarlas en su página, pero existen. A través de *INCCA*, se puede encontrar algunas de las entrevistas y solicitarlas directamente al MNCARS.
- Fundación La Caixa, Caixa Forum (Varias localizaciones, España), utilizan la entrevista con artistas en sus procesos de conservación, pero no las tienen accesibles de manera sencilla en su web. A través de la base de datos de *INCCA*, se pueden encontrar algunas de las que han introducido la ficha, y solicitarlas directamente a los autores. Lo mismo sucede con museos como el Museo Novecento de Milán y otros.

Como hemos declarado al inicio de este capítulo, existen más proyectos en los que la entrevista es utilizada como herramienta de documentación. Hemos escogido solo algunos de los ejemplos que consideramos interesantes y que dan un acceso relativamente sencillo. De todas formas, recordamos al investigador que si se está trabajando con un artista específico y una obra concreta los departamentos de conservación de las instituciones y museos o colecciones privadas poseen en muchos casos entrevistas que han realizado para uso interno y que suelen compartir si se les solicita directamente¹⁶⁵.

¹⁶⁴

MNCARS

http://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=&keyword=entrevistas+a+artistas&f%5B100%5D=&fecha=&items_per_page=15&pasados=1 [Consultado: 7 marzo 2017].

¹⁶⁵ La conservadora de arte contemporáneo de la Art Gallery Ontario, Sherry Philips, en una conversación sobre el uso de la entrevista nos declaró que, en la AGO, por ejemplo se suele realizar cuando hay presupuesto asignado para ello pero que siempre que es posible contacto con el artista se le pregunta todo lo más importante. También ella nos hizo saber que en caso de alguna obra o situación concreta es relativamente fácil conseguir las entrevistas que otros profesionales han realizado solicitándolas directamente.

3.5 La importancia de compartir

Clay Shirky¹⁶⁶, teórico especialista en redes sociales, justifica la idea de compartir el conocimiento remontándose a principios del s. XVII con la popularización de la imprenta. *The Invisible College*, un grupo de naturalistas-filósofos, crearon una revista para publicaciones científicas a mitades del s. XVII, *The Philosophical Transactions*, (1665, vol. I), movidos por la observación y la idea de grupo que se puede comunicar entre sus miembros. Ellos querían mejorar el modo en que se comunicaban los conocimientos y así les proponen a los científicos de la época:

Quando quieras publicar un descubrimiento, tienes que publicar cómo has llegado hasta él, si no dices cómo lo has conseguido, si no lo haces así, no vamos a creerte.

Porque no solo es importante descubrir o inventar, es importante demostrar el método, que puede ser útil para otros, para descubrir o inventar más allá de lo que tú has mostrado¹⁶⁷.

Este grupo de científicos se dio cuenta que la imprenta daba la oportunidad de compartir los conocimientos, pero el libro era demasiado lento, necesitaban conocer y compartir de una manera más rápida y así inventaron la revista científica, como forma de sincronizar el conocimiento y las discusiones de la comunidad científica de los naturalistas-filósofos. La evolución científica, no fue creada por la imprenta, fue creada por los científicos, pero no lo hubiesen conseguido sin la imprenta, sin la herramienta que les permitía compartir. Antes de esto, nadie compartía su conocimiento, consideraban el conocimiento algo secreto y que debían resguardar. Pero este grupo de científicos se dio cuenta que no había progreso en el conocimiento por lo que decidieron cambiar las normas:

¹⁶⁶ TED TALKS, Clay Shirky, *How the Internet will one day transform governments*. [video] en Ted Global 2012. http://www.ted.com/talks/clay_shirky_how_the_internet_will_one_day_transform_government#t-1093316 [Consultado: 25 marzo 2017].

¹⁶⁷ Citado por Clay Shirky en su discurso TED TALKS. *Ibid.*

Estamos en esto todos juntos y si estamos todos juntos y compartimos todos, vamos a aprender más, más rápido y mejor¹⁶⁸.

Inventaron la idea de compartir el conocimiento en favor del progreso de la comunidad científica. No pasó de una manera grandiosa, ni rápido, ni notoria. Pero como todo primer paso, no se nota hasta que se mira el camino recorrido. Con esto y todo lo que hemos planteado al presentar todos estos proyectos de conocimiento; donde la herramienta de la entrevista al artista es algo imprescindible para conseguir los objetivos, queremos hacer una pequeña reflexión sobre el hecho de entrevistar y compartir.

El primer paso serio, la primera intención organizada por compartir la información respecto a lo que estamos tratando, es la creación de *INCCA*. Tras el simposio *Modern Art: Who Cares?* en 1997, una de las conclusiones importantes a las que se llega, es que muchos profesionales no conseguían información importante para llevar a cabo su trabajo, por no poder acceder a investigaciones de otros profesionales de una manera sencilla e inmediata, la misma conclusión a la que llegó *The Invisible College* en el s. XVII.

Queda por lo tanto demostrada la necesidad y la conveniencia de compartir el conocimiento y la metodología utilizada para llegar a ese conocimiento. Queda también demostrada la conveniencia de la existencia de los proyectos presentados para hacer todo esto más fácil. El hecho de que existan plataformas como *INCCA*, *ADP* y *VoCA* o todas las anteriormente citadas, hace que sea más fácil compartir el conocimiento.

Internet provee herramientas de comunicación muy útiles, pero el desarrollo de la profesión solo se consigue a través de la participación activa y de compartir la información¹⁶⁹.

Cuando *Modern Art: Who Cares?* sucedió, no había programas de estudios especializados para conservadores de arte Moderno y

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Tatja Scholte. *Op. cit.*

Contemporáneo. Actualmente tenemos multitud de programas de formación de especialización por todo el mundo. En 2010 fue creado un grupo de educación en *INCCA*, para ayudar a los educadores a trabajar juntos con el objetivo de poder crear programas que se adapten e incrementen la calidad formativa. El objetivo principal del grupo es facilitar el diálogo entre educadores en conservación de arte contemporáneo y la creación de una plataforma para el intercambio de información a través de la página web.

En 2017, sigue habiendo necesidad de continuar creando estudios donde se pueda adquirir formación específica sobre arte contemporáneo. Actualmente, es más un grupo de asignaturas (con suerte) que presentan de una forma muy general, los retos que el conservador que trabaja con arte contemporáneo tiene que afrontar. No deja de ser curioso, como eso sigue sucediendo en el s. XXI, cuando la disciplina de restauración suele ser impartida en Universidades o Escuelas que en muchos casos comparte recursos con estudios de disciplinas de creación artística.

Compartir el conocimiento, ya no es algo que se ciña a compartir lo descubierto, encontrado o cuestionado entre los miembros de nuestra sociedad cerrada, nuestra *Invisible College* particular. La idea de interrelacionar conocimientos, interdisciplinariedad de las plataformas incluso intercambio de conocimientos en el momento de la formación, puede ayudar, como se ha pretendido con esta Tesis desde sus objetivos, a establecer unas estrategias de conservación preventiva para todas las partes.

Conservadores y artistas, al igual que todas las otras disciplinas profesionales vinculadas con la gestión, manipulación y desarrollo de las creaciones artísticas, deben poder acceder fácilmente a los conocimientos y avances de todas las partes.

Con este trabajo de investigación, los artistas emergentes del estudio práctico, compartieron generosamente toda su información y nosotros tratamos de hacer lo mismo en su dirección. Pero no solo es el hecho de compartir en ese doble sentido; si la idea de conservación preventiva a través de la

entrevista con este grupo de artistas emergentes ha sido un éxito, por qué no suponer que será conveniente compartir todo lo que se ha conseguido, para que otros artistas emergentes se beneficien y para que la comunidad artística que trata con esas obras entienda lo que se puede conseguir.

Analizando la distribución del conocimiento desde los parámetros *DAFO*, *Debilidades*, *Amenazas*, *Fortalezas* y *Oportunidades* nos daremos cuenta que los beneficios decantan la balanza.

Podría considerarse *debilidades* de compartir los conocimientos, el hecho de que éstos pueden confundir en el proceso de aprendizaje. El artista emergente, como su nombre indica, es un artista que no es maduro, que todavía le queda camino que recorrer. Acceder a ese conocimiento puede confundirle o crearle inseguridades. Del mismo modo podemos considerar que es una debilidad que al compartir los datos conseguidos, un profesional de Conservación en Arte Contemporáneo pueda considerar que lo que un artista emergente plantee o presente, no es un pensamiento surgido de años de experiencia y por lo tanto no es válido a tener en cuenta a la hora de establecer unos parámetros de actuación o una metodología. Estaríamos hablando de debilidades relacionadas con la credibilidad de la fuente de información.

Podemos ver como *amenazas* de compartir, considerar que todo lo compartido es ley y no sea procesado bajo el pensamiento crítico, se establezca como voluntad y única vía. Todo conocimiento y avance científico tiene fallos y posibilidades de mejora. No existe la perfección¹⁷⁰ *per se*. Existe también el riesgo o la amenaza, de la protección de datos. No solo nos referimos a proteger lo que la ley obliga; nos referimos a que cuando un

¹⁷⁰ Etimológicamente la palabra perfecto viene del latín *Perfecteum*, y significa “completamente hecho y acabado, sin falla”. Sus componentes léxicos son el prefijo *per* (por completo) y el sustantivo *factum* (hecho) por lo que, acabado por todos los lados, por todas sus partes, es algo sin posibilidades de cambio o evolución. <http://etimologias.dechile.net/?perfecto> [Consultado: 25 marzo 2017].

artista emergente nos abre y entrega generosamente su conocimiento y sus ideas, no tenemos derecho a esparcirlas de manera indiscriminada ya que ese mismo artista dejará de ser emergente, inexorablemente por el paso del tiempo, y existe un alto porcentaje de posibilidades que en algunos de sus puntos cambie de idea e incluso se contradiga. Nos remitimos de nuevo al derecho asertivo intrínseco a la condición del ser humano, el derecho a cambiar de opinión. Pero en este caso a lo que nos estamos refiriendo como amenaza, es al hecho de la vulnerabilidad a la que exponemos a este grupo de artistas al compartir el conocimiento que generosamente nos han brindado.

A su vez vemos como *fortalezas*, el mismo hecho que los expone a la vulnerabilidad, paradójicamente puede no ser tal, y convertirse en fortaleza. Fortaleza porque a la hora de compartir el conocimiento adquirido hacemos que otros, se interesen por lo acontecido. Hacemos que lo que en un principio puede ser vulnerable, les de voz y se les preste atención. De ese modo ayuda a que el conservador y por extensión, como hemos ido señalando a lo largo de todo el discurso, el resto de profesionales que están involucrados en una obra de arte; sean conscientes de que la conservación y el respeto, es por la obra de arte; no existe obra de arte grande o pequeña, no existe artista importante o desconocido.

Solo hay que mirar atrás, no muy atrás en el tiempo, para ver qué ha sucedido con Vincent Van Gogh, Edvard Munch o Amadeo Modigliani (por citar algunos casos popularmente conocidos) o cualquier vanguardista que llena nuestros museos. El conservador, desde nuestro humilde punto de vista, es el médico que no hace distinciones entre pacientes. Su objetivo es cuidar, mantener y ayudar al paciente a tener las mejores opciones de salud mental y física. En ese caso, será una fortaleza significativa compartir el conocimiento, ya que así tendremos los “informes” a mano que nos ayudarán a poder tratar o acompañar a todos los pacientes sin distinción alguna. Es una fortaleza por lo tanto poder acceder a plataformas como *INCCA* y hacer visible lo que se

consigue o se quiere conseguir. La fuerza del grupo siempre será mayor que la del individuo, si se buscan los mismos objetivos.

Por último, pero no menos importante, las *oportunidades*. Al compartir el conocimiento tenemos la oportunidad de que nos lean o escuchen, de que alguien que no se ha planteado las preguntas que le ofrecemos tenga las respuestas que necesitamos o, al contrario. Que alguien que tiene preguntas encuentre respuestas o herramientas para llegar a sus propias respuestas. Algo que nosotros mismos pudimos experimentar al compartir parte de esta investigación en las Conferencias Anuales del CAC en Edmonton en 2015¹⁷¹, donde tuvimos una gran acogida por haber aplicado la entrevista a artistas emergentes, planteándose en la audiencia cuestiones como el hecho de tener en cuenta esta metodología en la adquisición de obras de arte público a través de concursos. Algo que abre una oportunidad muy interesante para la conservación preventiva.

El hecho de que se considere la entrevista como un protocolo de actuación en la adquisición de arte público y que en sus bases establezca parámetros de conservación, a su vez consigue destinar presupuesto desde el momento de la adquisición de la obra para conservación. Algo aplicable a Residencias de Artista en Instituciones y Museos que se acaban quedando con la producción que el artista residente elabora durante su estancia o a todas esas oportunidades que se ofrecen para jóvenes y no tan jóvenes artistas emergentes.

Abre también la *oportunidad* a colaborar con artistas directamente desde el momento del proceso creativo, ayudándoles a establecer decisiones conscientes de conservación o no conservación, pero conscientes. Profesionalizando la actividad artística desde momentos muy tempranos, teniendo en

¹⁷¹ 41st Annual CAC (Canadian Association for Conservation of Cultural Property) Conference in Edmonton, Alberta, Canada May 28 - 30, 2015. (Preprints) https://www.cac-accr.ca/files/Conference_2015/Posters-Abstracts/Final_draft_in_English_edited.pdf [Consultado: 2 abril 2016].

cuenta la conservación como un parámetro en la actividad artística. Algo que sucede gracias al haber compartido abiertamente el conocimiento.

La *oportunidad* de compartir y alentar en la comunidad científica a abrir sus posibilidades y resultados, no solo para los artistas consagrados sino a los que lo serán en un futuro, adelantándose los posibles problemas de conservación que se encontrarán los conservadores dentro de un futuro próximo al conocer cómo piensan, qué medios utilizan o cuál es su concepto de *deterioro* ahora. Todo ello podrá suponer una guía de ayuda a los profesionales que comparten obras de arte contemporáneo.

Así, por lo tanto, vemos más *oportunidades* y *fortalezas* o por decirlo en una sola palabra ventajas en compartir el conocimiento con otros profesionales a través de las plataformas ya existentes, creación de plataformas nuevas o través de los propios artistas y sus redes.

CAPÍTULO 4. FASE EXPERIMENTAL, APLICACIÓN DE LA ENTREVISTA

Para conseguir los objetivos propuestos, era inexorable llevar a cabo la fase experimental de esta investigación. El uso de la entrevista, por lo tanto, ha sido la herramienta que hemos decidido utilizar para preservar, conservar y proteger las obras de artistas emergentes que formaban parte de los dos proyectos *Perspectives: Perspectives- Art, Inflammation and Me* y *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*.

La aplicación de la entrevista gracias a nuestro trabajo en el proyecto *Perspectives*, nos llevará al conocimiento de los intersticios de la producción artística y con ello podremos estar más cerca de establecer las pautas más adecuadas para la conservación preventiva de estas obras.

Es evidente que perpetrar las entrevistas *per se* no lleva a nada; es todo lo que extraemos de ellas, el análisis de la información, y el uso que damos a esa información; lo que realmente nos va a ser útil. Las entrevistas se realizan con un fin último, pues su propósito es conservar y respetar las obras de arte en un entorno

más amplio que supera los límites físicos de la misma y así se podrá comprobar en el apartado de conclusiones.

La entrevista es una herramienta beneficiosa, como ya hemos demostrado y como presentaremos más adelante en la discusión de resultados. Los beneficios de la entrevista son indiscutibles; nosotros no somos los primeros en utilizarla; aunque sí estamos siendo pioneros en su uso con artistas emergentes.

En este punto, queremos insistir en que la investigación se ha centrado solo en el grupo de artistas pertenecientes a los proyectos *Perspectives* que estaban gestionados por la *Cátedra Arte y Enfermedades*. Quedan fuera de los marcos de esta investigación así, todos los otros artistas; incluso los otros artistas que formaban parte de los proyectos *Perspectives*, pero no estaban gestionados por la *Cátedra Arte y Enfermedades*. Los resultados están exclusivamente relacionados con el muestreo; sin embargo consideramos que son perfectamente extrapolables a casos similares y alentamos a que así se compruebe.

Al realizar estas entrevistas, hemos iniciado el proceso que nos llevará a su conservación. Creando la documentación y reflexiones que junto a la documentación existente de la obra, debería ayudar a mantenerla en sus mejores condiciones. Debe ayudar también, a poder tomar decisiones en caso de necesidad, bajo los mejores preceptos.

La entrevista hasta ahora ha sido utilizada para trabajar con artistas consagrados; artistas que se encuentran en colecciones, museos e instituciones de un cierto renombre. La aplicación de la entrevista, como herramienta de documentación, ya hemos mostrado que ha sido ampliamente utilizada. Muy pocos son los casos en los que se utiliza como prevención, o que se establece como protocolo en el momento de adquisición. Aunque es cierto que la tendencia es a incrementar su uso en ese sentido. Algunas instituciones están comprobando la importancia de tener información de primera mano, desde el momento de la

adquisición de la obra¹⁷². Sí hemos confirmado, que no hay evidencia del uso de la entrevista con los fines que proponemos, aplicado a artistas emergentes. De hecho, encontramos un proyecto en la Dedalus Foundation¹⁷³, denominado *Oral History*, dentro del cual, se había llevado a cabo un proyecto menor con artistas emergentes. Nos pusimos en contacto por correo electrónico, directamente con el departamento responsable de este proyecto, les preguntamos sobre el alcance del mismo y si había publicaciones al respecto. La respuesta fue que se trataba de una iniciativa que se inició cinco años atrás (2012), gracias a unos fondos destinados para ello, provenientes del proyecto educativo que la fundación tiene. Un conservador joven, había entrevistado a tres artistas emergentes, pero la investigación no ha llegado a ningún fin hasta el momento¹⁷⁴.

El 90 % de las referencias en Internet sobre artistas emergentes, son sinónimo de artistas jóvenes; con el consiguiente problema de la acotación *joven*. Por el contrario, artista emergente es el que emerge, sin más.

Emerger, según su definición, es brotar, salir a la superficie del agua u otro líquido. Emerger en sentido figurativo se define como nacer, salir de una cosa, tener principio en otra cosa; como asomarse, aparecer alguna persona o cosa de algún lugar y también para todo aquello que empieza a dar señales de un renacimiento.

Es decir, los artistas a los que nos vamos a referir, son artistas que están empezando a crear; no tienen una trayectoria muy

¹⁷² Como comprobamos al hablar del proyecto llevado a cabo por las conservadoras Katarin Havermark y Lena Wikström del Moderna Museet (Stockholm) desde 1999 han realizado gran cantidad de entrevistas, concretamente a artistas suecos y a algunos de otras nacionalidades. Estas entrevistas suelen tener lugar al adquirir nuevas piezas.

¹⁷³ <http://dedalusfoundation.org/foundation/programs/archives-conservation> [Consultado: 20 febrero 2017].

¹⁷⁴ Katy Rogers, Directora de programas, proyecto catálogo razonado Robert Motherwell comunicación personal vía correo electrónico, 9 de marzo 2017.

larga porque son jóvenes, o bien son personas que previamente han pasado por otro tipo de experiencias profesionales y como artistas, están *empezando a dar señales de renacimiento*. Es, por lo tanto, una cuestión de modo, no de edad. El grupo de artistas que ha formado parte de la investigación que presentamos en estas páginas, ha sido englobado bajo el término *emergente* no bajo criterios de edad, sino bajo criterios de recorrido. Así queda demostrado si tenemos en cuenta que hay artistas desde 22 a 69 años¹⁷⁵, y todos ellos caben en el criterio de emergente que hemos aplicado. Todos ellos han entrado en el diálogo que nos hacía falta para probar la hipótesis principal.

- ¿Puede la entrevista, utilizada de un modo habitual, llevar a un conocimiento detallado y directo de la producción artística?
- ¿Ayuda ese conocimiento detallado, a establecer unas pautas de conservación y comprensión tempranas y seguras?
- ¿Pueden guiar esas pautas, en un futuro en el que se necesite, a tomar decisiones para realizar intervenciones?

Vamos a comprobar que mayoritariamente sí, el diálogo va a dar pie a toda esa información y conocimiento detallado, pero no va a ser fácil. Lo que consigamos después con él, no solo dependerá de la entrevista. Y como dice Glenn Wharton;

Crear un diálogo con los artistas, alrededor de cuestiones de conservación relacionadas con sus trabajos, se ha convertido en un modo importante de documentar sus pensamientos, en un momento concreto. Estas entrevistas, escritas o grabadas, se convierten en una parte integral de la documentación que se almacena en los archivos del museo. Pero entrevistar artistas sobre cuestiones de conservación, puede ser difícil y costoso¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Los datos de edad serán siempre referidos respecto al período en que se llevó a cabo la entrevista (2014-2015).

¹⁷⁶ McCoy, R. entrevistando a Glenn Wharton <http://blog.art21.org/2009/10/20/concepts-around-interviewing-artists-a-discussion-with-glenn-wharton/#.WA9x9uHhCRT> [Consultado: 12 abril 2015].

En nuestro caso, no vamos a almacenar en los archivos de ningún museo, pero eso no lo hace menos valioso en cuanto al objetivo de documentar para una conservación preventiva. Es un diálogo de los pensamientos en un momento concreto, ya que son artistas emergentes y eso puede ser un motivo importante para revisitarles en el futuro. Algo que por otra parte, es bueno hacer en cualquier caso¹⁷⁷, sobre todo si existe alguna duda razonable de que el artista pueda haber cambiado de opinión sobre algún tema.

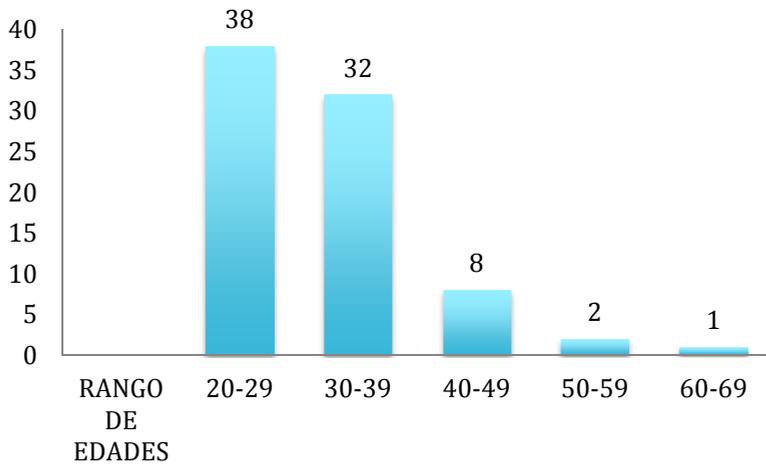
A los artistas entrevistados en esta Tesis, se les preguntó por su manera de ver y entender la conservación de sus obras, aplicado específicamente a las obras que habían presentado al proyecto. Esas ideas o percepciones, pueden evolucionar o incluso cambiar con el tiempo; uno de los derechos asertivos del ser humano es el derecho a cambiar de opinión.

Por un lado estamos trabajando con artistas, el 60 % de los cuales tenía 30 años o menos en el momento de la entrevista¹⁷⁸ (véase Gráfico 1), por lo que podemos decir que están en la franja de edad en la que se empieza los grandes proyectos serios de cualquier profesional, todavía no se ha dado la madurez profesional que conlleva la experiencia del trabajo de muchos años, pero no deja de ser profunda y comprometida.

¹⁷⁷ Lo hemos visto en el caso de artistas entrevistados en el proyecto *ADP*, como por ejemplo en el caso del artista Mel Chin.

¹⁷⁸ 60 % basado en una muestra de 80 artistas de los que se tiene el dato de fecha de nacimiento.

Gráfico 1. Rango de edades.



Aunque la mayoría de los artistas se encuentran en la franja de edad de los 20-29, en el momento de realizar las entrevistas el Factor Moda de la gráfica era 30 años, habiendo un total de 10 artistas con esa edad.

Motivo suficiente para ser revisadas sus respuestas en un tiempo. Hay conceptos, como su postura ante el envejecimiento de la obra, que no han podido experimentar, no nos estamos refiriendo a su edad por clasificarlos sino para aportar un dato cuantitativo, simplemente porque no ha pasado suficiente tiempo desde que empezaron sus carreras como artistas para haber podido experimentar el concepto de *envejecimiento* en sus propias obras.

Por otro lado, el 86 %¹⁷⁹ nunca había tenido contacto con el mundo de la conservación o nunca se había planteado temas de conservación. Otro motivo importante para realizar la entrevista nuevamente dentro de unos años.

¹⁷⁹ 86 % referido al total de 82 artistas entrevistados.

Esos parámetros, y la alta posibilidad de que cambien de opinión, no hacen los datos obtenidos menos valiosos o útiles. Poder ver la evolución, en el caso que se de una segunda entrevista, ayuda a entender la posición del artista y reafirma la importancia de mantener una buena relación con los artistas. La relevancia de establecer buenas relaciones y mantener contacto, quedará demostrada en la presentación de los casos prácticos. El caso de estudio de Miriam Tudela con su obra *Árbol de la Vida*¹⁸⁰, puede ilustrar cómo el concepto de una obra puede evolucionar en el tiempo y eso transformar los criterios de conservación.

En este capítulo, vamos a contextualizar los dos proyectos *Perspectives* que son la base de la fase experimental. Seguido a esto, desarrollaremos los documentos y justificaremos el tipo de cuestionarios que se escogió seguir. Acabaremos este capítulo hablando de cómo cada fase tuvo su momento de ansiedad y preocupaciones, parámetros a tener en cuenta antes de utilizar una herramienta que implica el trabajo directo con artistas.

En los capítulos siguientes, trataremos cada experiencia *Perspectives* por separado. Hemos dividido la fase experimental en dos, por ser las dos experiencias diferentes. Pero en todo momento procuraremos enlazarlas para que se mantenga una cierta coherencia. La estructura para desarrollar los dos proyectos va a ser la misma:

1. Contextualización.
2. Análisis de la metodología y su aplicación.
3. Entrevistas y casos de estudio.

Adelantamos en este punto que dado que la experiencia *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me* contó con menor número de entrevistas, los datos extraídos aplican a menos casos de estudio.

¹⁸⁰ *Árbol de la Vida*, 2014, Miriam Tudela. La artista estableció una serie de parámetros sobre la conservación de la obra que cambiaron al cabo de un tiempo por unos acontecimientos importantes. Para más datos véase caso 1 en el capítulo 6.

4.1 Contextualización

Los artistas emergentes que han sido entrevistados en la parte experimental de esta Tesis, tal como señalamos en el apartado del Marco de la investigación en el capítulo de la Introducción, formaban parte de los dos proyectos artísticos *Perspectives: Perspectives- Art, Inflammation and Me* (iniciado en 2013) y *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me* (iniciado en 2014).

Estos dos proyectos nacen con idea de crear una colección de arte, con obras realizadas como resultado de una interacción. Artistas emergentes de diferentes partes del mundo, fueron puestos en contacto con pacientes de enfermedades autoinmunes (para *Perspectives- Art, Inflammation and Me*) y otro grupo distinto de artistas, trabajó con pacientes de enfermedades relacionadas con el hígado (para *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*). El grupo de pacientes estaba representado también por personas que padecen las consecuencias de las diferentes enfermedades; es decir, familiares y allegados quedaban incluidos en este grupo.

Una parte de los artistas participantes en los dos proyectos, fueron gestionados por la *Cátedra Arte y Enfermedades*, dirigida por Pepe Miralles, con sede en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València (UPV). Es este grupo de artistas, el que ha participado en el estudio. El resto de obras que formaban parte de los proyectos *Perspectives* han estado presentes durante la investigación, pero no son objeto de estudio de la Tesis. Puede decirse que gracias a no ser parte del muestreo, nos ha permitido observar las consecuencias de no haber aplicado el método en ellas; podría ser considerado el grupo de control.

Se solicitó la participación en la investigación a todos los artistas¹⁸¹; 128 artistas de *Perspectives- Art, Inflammation and Me*

¹⁸¹ A partir de este punto cuando se diga *todos los artistas*, se referirá a los artistas que fueron gestionados por la *Cátedra Arte y Enfermedades*. En el caso que se

y 88 artistas de *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*. Por diferentes motivos que explicaremos más adelante, el total de entrevistas finalmente obtenidas fue de 82.

Así pues, la parte que quedó en manos de la *Cátedra Arte y Enfermedades* fue gestionada desde Valencia aunque como ya adelantamos en la metodología, participaron artistas provenientes de 18 facultades o escuelas de arte para *Perspectives Art Inflammation and Me*; con un total de 18, fueron 14 pertenecientes al Estado Español y 4 de fuera de él. 19 facultades o escuelas de arte para *Perspectives- Art, Liver Disease and Me*; de donde solo 8 fueron en el Estado Español.

Se designó a un coordinador de facultad o escuela para gestionar directamente a los artistas, coordinar con las asociaciones de pacientes los encuentros de los artistas con los pacientes y colaborar en la organización del envío de las obras. La cátedra gestionaba y coordinaba todo centralizando la información y comprobando que las obras llegaban en buen estado; con la documentación requerida y se aseguraba de que eran manipuladas adecuadamente para proceder a su envío final. La *Cátedra Arte y Enfermedades* creó paralelamente una serie de documentos que forman parte del *Archivo A(y)E, Archivo Arte y Enfermedades*¹⁸².

4.2 Documentos y justificación sobre el cuestionario

Como hemos presentado en el apartado de Metodología, se dan tres fases importantes: preentrevista, entrevista y postentrevista. Estas tres fases determinan también los documentos que necesitamos para llevar a cabo la fase experimental.

refiera a la globalidad de los artistas que forman parte de los dos proyectos, se hará la aclaración pertinente.

¹⁸² <http://arteyenfermedades.blogs.upv.es/archivo-aye/> [Consultado: 5 febrero 2017].

Fue necesario para la preentrevista elaborar unos documentos que presentasen el proyecto y a la vez motivasen al artista a querer formar parte de la investigación. A continuación vamos a presentar estos documentos.

4.2.1 Carta de presentación

Este documento (Documento 1, en el Anexo 1) está dividido en varias partes. En la primera parte se le comunica al artista quién forma parte del proyecto de estudio: un grupo de investigación formado por profesores del Grado de Bellas Artes y profesores del Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, de la Universitat Politècnica de València.

Seguidamente, se le presentan los objetivos de la investigación y se le solicita su colaboración, sin la cual no es posible llegar a conseguirlos. Se le presenta el trabajo como un beneficio mutuo y un acto de respeto hacia su obra y hacia su persona como artista.

En el siguiente apartado se le informa de los pasos que va a seguir el procedimiento. Un primer paso, donde recibirá dos documentos más que debe devolver cumplimentados, y una segunda fase, en la que se le hará una entrevista para poder definir sus criterios en cuanto a la conservación de su obra. En todo momento se le hace entender al artista que con su participación beneficia a la investigación, a su obra y a sí mismo.

Este documento fue remitido, en un primer momento, por correo electrónico vía coordinador de facultades o escuelas, a los artistas de *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Los artistas de *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*, lo recibieron junto a todo el resto de documentos, que formaba parte del proyecto.

4.2.2 Ficha técnica para la conservación de la obra

Entre los documentos que se les envió a los artistas, antes de realizar la entrevista, estaba la Ficha técnica para la conservación de la obra (Documento 2, en el Anexo 1).

El documento se llamó en un principio: Datos técnicos de la producción artística, porque quería ser genérico, pero acabó siendo renombrado como: Ficha técnica para la conservación de la obra. Esto fue debido a que los artistas rellenaban otra ficha técnica en el momento de enviar la obra, una ficha que correspondía a la información general del proyecto. Eso llevaba a confusiones y algunos artistas consideraban que era el mismo documento y no lo devolvían.

Una vez aclarado el hecho de que eran documentos diferentes, se decidió cambiar el nombre para evitar confusiones en el futuro.

Este documento tiene 11 apartados, más uno dedicado al proceso creativo.

- El primer apartado es el de identificación, nombre del artista y la pieza, más un breve texto exponiendo los objetivos del documento.
- Segundo apartado dedicado a clasificar la disciplina en la que se enmarcara la obra.
- Medidas de la obra, considerando las medidas tanto de la obra como de los diferentes elementos que la componen (en caso de contener piezas separadas). También se contempla la posibilidad de incluir medidas del espacio expositivo para las instalaciones o casos especiales. Al igual que se incluye medidas de tiempo para las obras multimedia.
- Del apartado 4 al 10 son diferentes posibilidades de soportes, materiales, técnicas y materiales con necesidades especiales (plantas, líquidos...).
- Después de los materiales y técnicas se le realizan una serie de cuestiones que se pueden responder Sí o No, cuestiones booleanas, sobre el proceso creativo. Se incluye preguntas sobre el proceso creativo porque consideramos que conociendo el proceso creativo se puede entender la “arquitectura” de la obra, tanto a nivel matérico y procedimental, como a nivel de conceptualización e intencionalidad. Esos datos pueden ser muy útiles a la hora de tomar decisiones, tanto para conservar la obra,

como a la hora de realizar un tratamiento. Se invita al artista a que redacte su proceso creativo como información extra.

- El último, el apartado 11, también está formado por preguntas de respuesta booleana, tipo Sí o No. En este caso son preguntas relacionadas con conservación, montaje y transporte. Se le invita al final de este apartado a incluir comentarios o preguntas.

Se decidió dividir este documento en varios apartados, porque se quería englobar todas las posibilidades de disciplinas y materiales en una sola ficha; lo cual es arduo complicado teniendo en cuenta lo difusas que pueden estar las líneas que definen una disciplina en arte contemporáneo. Para solucionar el problema de que algún material, técnica o disciplina se hubiese podido quedar fuera de la ficha, se decidió incluir una categoría de “otros” en todos los apartados.

4.2.3 Cuestionario

En este apartado vamos a presentar los documentos que fueron necesarios para la fase de entrevista, el más importante de los cuales es el modelo de cuestionario que se creó con diferentes versiones. Los diferentes cuestionarios se realizaron según la clasificación de la obra, o según lo más aproximado a las mismas. Este documento, pese a que sería utilizado en la segunda fase, fue enviado en el 80 % de los casos junto a los otros dos documentos¹⁸³.

Consideramos que el hecho de tener las preguntas antes de la entrevista ayuda a la confianza del artista ante la entrevista. Lo tomamos como un acto de honestidad, de modo que el artista al conocer las preguntas de antemano, podría bien prepararse las respuestas, bien perder el miedo a que le pregunten algo que no está dispuesto a responder.

¹⁸³ 80 % respecto a los 82 artistas entrevistados de los proyectos *Perspectives*.

La mayoría de los artistas manifestaron durante la entrevista no haberse leído el documento del cuestionario, pero que el hecho de tenerlo por adelantado les parecía acertado.

Se crearon 10 tipos de cuestionarios diferentes, (Documentos 3 a 13, en el Anexo 1) Todos los cuestionarios tienen la misma distribución. Están formados por los datos de identificación, una pequeña introducción y 5 apartados de preguntas. Así pues la estructura del documento fue nuevamente:

1. Identificación.
2. Introducción.
3. Preguntas:
 - a. Preguntas de apertura.
 - b. Proceso creativo.
 - c. Materiales y técnicas.
 - d. Envejecimiento y deterioro.
 - e. Conservación y restauración.

1. Los datos de *identificación* son solo para ubicar la entrevista: artista, entrevistador, fecha, lugar, modo en que se realiza la entrevista.

2. La *introducción* es la misma para todos los cuestionarios, se contextualiza y presentan los objetivos (nuevamente) de la entrevista, y se agradece la participación.

3. El primer apartado tiene las *preguntas de apertura (a)*. Estas preguntas son las mismas en todos los modelos de cuestionario de la investigación. Entre ellas se aprovecha para preguntar sobre el medio de creación y sobre los efectos que el proyecto *Perspectives* ha supuesto para la obra. Teniendo en cuenta que se trata de obras de arte creadas en un marco muy específico, la influencia del marco debía quedar patente por si las especificaciones del proyecto pudiesen condicionar la intencionalidad de la obra.

El segundo apartado está formado por las *preguntas sobre el proceso creativo (b)*. Se incluye dentro de éstas, preguntas sobre

la consciencia a la hora de escoger el modo de expresión (la técnica), preguntas sobre los pasos previos a la obra y la importancia de esos pasos. Por ejemplo, si crea bocetos o maquetas, ¿son vehiculares o son otras obras de arte?

Estas preguntas se decidieron por cuestiones de documentación. En investigaciones anteriores, se observó que el tiempo había acabado subiendo a categoría de obra de arte lo que en el proceso creativo era material vehicular. Es decir, en obras efímeras de artistas con un cierto nombre, la documentación había adquirido valor de obra de arte, otorgado por el tiempo y la posición del artista en el mundo del arte.

Al observar este fenómeno, nos pareció que sería interesante preguntar por estos pasos previos a la creación en artistas emergentes. Quizás en un futuro podamos utilizar esta información para ver qué ha sucedido con los materiales creados, como por ejemplo los materiales vehiculares. No solo nos movía lo que pudiese suceder con el tiempo, sino que también aporta información sobre el modo de trabajo de cada artista. Esa información puede ayudar a la hora de solucionar problemas de conservación, o pérdida de sentido de la obra.

El siguiente apartado es el apartado dedicado a *materiales y técnicas (c)*. Es importante conocer los materiales que constituyen una obra, para conocer los diferentes posibles procesos de degradación, pero también es importante saber si los materiales son algo más que materiales, si tienen un valor conceptual o han adquirido un sentido dentro de la obra. Las preguntas no están creadas solo para conseguir un listado de materiales y marcas; al preguntar sobre materiales se aprovechó para saber sobre los procedimientos de aplicación de los mismos, las decisiones seguidas para escoger un material, las causas del uso de esos materiales.

Durante la entrevista, además de analizar la lista de materiales se reflexionó con los artistas sobre las decisiones que toman sobre los mismos, una de las reflexiones que se llevó a cabo al tratar estos temas fue los tiempos de secado; se analizó la importancia

que en el proceso de creación de una obra puede tener seguir las instrucciones de uso de los materiales utilizados, el hecho de que un material sea de alta calidad no le hace inmune a los efectos de un uso indebido.

En este punto, se introducen preguntas sobre si al escoger los materiales la durabilidad jugó algún papel, si se pueden sustituir y por lo tanto no es necesario conservarlos, si el envejecimiento de los materiales afecta al sentido de la obra, si eso les preocupa. Es decir que se aprovechan las preguntas vinculadas a materiales para introducir conceptos de *conservación* que más adelante se van a retomar. De esta manera el artista ha estado discutiendo y reflexionando antes y eso le predispone a la reflexión posterior. Este apartado es similar en todos los cuestionarios. En algunos casos se incluyen preguntas más específicas de la técnica pero el sentido de las preguntas es el mismo. En el cuestionario de pintura, escultura, dibujo, puede haber preguntas de materiales que en una obra hecha en vídeo no tienen ningún sentido, pero el mecanismo de decisión y la intencionalidad a la hora de escoger los materiales juegan el mismo papel en todos los casos.

El penúltimo apartado del cuestionario es el denominado *envejecimiento y deterioro (d)*; este es el apartado que consideramos clave de la investigación. Aunque en las preguntas anteriores se han introducido conceptos de *envejecimiento* y *deterioro* al hablar de materiales, es en esta sección donde se le pregunta al artista de manera directa. Cuando preguntamos sobre el concepto de *deterioro* estamos queriendo encontrar respuestas que nos ayuden a determinar las pautas de conservación preventiva. No se seguirá el mismo procedimiento para establecer las pautas de conservación preventiva cuando la materia no se ve afectada por el concepto de *deterioro*.

Al preguntar a los artistas sobre *deterioro*, se cierran a una idea clásica del concepto, como daño físico. Eso ha hecho que en muchos casos las primeras respuestas no estaban en línea con la idea global que había transmitido sobre su obra. En estas

preguntas hemos trabajado profundamente con los artistas, jugando a cambiar las preguntas a medida que respondían.

Definir el concepto de *deterioro* ha sido algo muy complejo. Queda demostrado que no todas las obras pueden entrar en las categorías de *deterioro* como daño o cambio físico, e incluso las obras que pueden entrar en esa categoría de *deterioro*, tienen muchos matices que añadir. Este apartado, además de preguntar sobre el concepto de *deterioro*, tiene preguntas sobre envejecimiento.

Al respecto de este punto se ha hecho distinción entre envejecimiento de la obra y envejecimiento de los materiales. En el caso de los materiales, el envejecimiento puede ser muy diferente si estamos hablando de una instalación, de un vídeo o de una pintura. En el cuestionario de cada disciplina las preguntas sobre *deterioro* son diferentes adaptándose a las necesidades y durante el transcurso de la entrevista pueden ser adaptadas a la situación según las respuestas que el artista ha ido dando.

En el caso de las obras con soporte tecnológico, es pregunta obligada hablar sobre envejecimiento tecnológico y obsolescencia, pero también tenemos preguntas sobre envejecimiento estético que afecta a la imagen de las obras multimedia y que con el paso del tiempo, puede ser un problema que afecte a la conceptualización de la obra.

En este apartado se han incluido preguntas sobre la falta de comprensión y sobre la manera de presentar la obra, como posibles *deterioros* o problemas. Este tipo de preguntas relacionadas con el modo de mostrarlas y la intervención del público pueden ser fundamentales en cuanto a la conservación preventiva, para evitar que se cometan errores, que son considerados por el artista como *deterioros*.

Una vez pasado por los diferentes apartados, llegamos a la parte final del cuestionario, que es la más ajena a los artistas, las preguntas referidas a *conservación y restauración (e)*. Además de recabar información sobre las intenciones de *conservación* de

cada obra, a la hora de realizar las preguntas hemos conducido a los artistas, a reflexionar sobre lo que es la conservación y lo que esta disciplina les puede aportar.

Era importante conseguir familiarizar a los artistas con la idea de *conservación* y, como nos proponíamos en los objetivos, beneficiar a todas las partes. En este apartado se ha planteado lo que es un tratamiento y qué es necesario, posible o inútil, en cada caso.

Con estas preguntas se le ha querido hacer pensar en qué supone conservar algo que no debe ser conservado, porque así lo ha decidido el artista, o en la idea de sustitución, o cuestionar temas de autoría y autenticidad por el hecho de realizar esa sustitución.

En todos los cuestionarios las preguntas seguían el mismo esquema, la diferencia radicaba en cuestiones vinculadas a la especificidad de la técnica y de la obra.

Es decir, cuestiones sobre adaptación a la corriente eléctrica en casos de obras que dependen de energía eléctrica y viajan. ¿Se pueden adaptar?, ¿llevan transformador?, ¿quién debe proveerlo?, ¿quién debe instalarlo?,...

Preguntas sobre presentación, estas preguntas son muy específicas y dependerán del caso a tratar, será más ilustrativo poner ciertos ejemplos:

- Si de lo que estamos hablando es de un Libro de Artista introduciríamos preguntas del tipo: ¿debe incluir guantes para su manipulación?, ¿qué considera que debe hacerse para que los guantes no sean confundidos como parte de la obra?
- En el caso de obras en soporte vídeo que tienen mensaje en su narración (palabras que se dicen dentro de la grabación) sería importante hacer preguntas del tipo: ¿Cuándo la obra viaja a otro país, debe ponerse subtítulos?
- Lo mismo sería conveniente preguntar para el caso de obras de arte que incluyen texto escrito: ¿Debe imprimirse la obra en diferentes idiomas?

- Para obras de arte que están constituidas por objetos que se encuentran igual en todas partes serán justificadas preguntas del tipo: ¿Debe viajar la obra? ¿se puede mandar las especificaciones y comprar los objetos en cada instalación? En caso afirmativo, ¿qué pasa con los objetos al finalizar la exposición? ¿se tratan como obra o como objetos nuevamente?

Así irá sucediendo para cada disciplina y cada caso, van a ser necesarias algunas adaptaciones en los cuestionarios que nos permitan abarcar todos los escenarios posibles. Por ese motivo se decidió hacer 10 modelos de cuestionario más o menos abarcando todas las disciplinas, pero en el momento de realizar las entrevistas, se hacía las adaptaciones de preguntas para cada caso específico.

4.3 Fase experimental, ansiedades y preocupaciones

Antes de pasar a exponer las dos experiencias de la fase experimental, queremos exponer dos aspectos que creemos importantes, que se han convertido en ejes de nuestro trabajo.

Tratar con artistas directamente a la hora de conservar las obras, representa adquirir una serie de compromisos personales que no se dan cuando se trabaja exclusivamente con la pieza física.

No estamos hablando de los compromisos éticos, ya que se presupone que todos los profesionales acatarán la ética profesional, respetando la obra y al artista. Se adquieren otro tipo de compromisos de los que no siempre somos conscientes.

Pero el hecho de entrar en contacto directo con los artistas, se pasa a ser poseedor de una información que no se podrá ignorar. Una información que puede llevar a situaciones de conflicto con los otros profesionales trabajando en el mismo proyecto, o con los propietarios de las obras. En todas las profesiones hay momentos de toma de decisiones y la toma de decisiones son responsabilidades adquiridas, personales y profesionales. Pero

existe una situación con la entrevista que no se da con el trabajo independiente sin la consulta directa.

El uso de la entrevista, añade un compromiso personal que en ocasiones chocará con los deseos de otras partes. Es por eso que debemos ser muy conscientes de si queremos adquirir esos compromisos, antes de utilizar la entrevista. Ansiedad y preocupaciones van de la mano en todo el proceso emprendido.

Es por ello que no es extraño encontrar discusiones relacionadas con los derechos de los artistas vivos en relación a la conservación de su obra¹⁸⁴. Discusiones que se encuentran dentro de grupos de trabajo como el creado en el ICOM-CC, *Legal Issues group* y que trata este tipo de cuestiones. Dentro de los derechos de los artistas están sus voluntades, si un artista declara directa y abiertamente en una entrevista realizada con fines de conservación, que un tratamiento o procedimiento no puede ser realizado sobre su obra; será contrario a sus derechos realizar ese tratamiento.

Debemos estar alerta de la ley, el derecho moral que ampara al artista por ejemplo; hay que seguir la ley incluso si el artista no conoce sus derechos. Una sección del derecho moral que nos llama la atención para este punto, es la que se describe en el siguiente párrafo, hablando del derecho de integridad:

Finalmente, el derecho de integridad será protegido. Como creador de una obra de arte, es importante prevenir a otros de alterar, mutilar o destruir la obra de arte sin el consentimiento del artista. El derecho de integridad

¹⁸⁴ Discusión en el grupo *INCCA* de Linked In: “The Rights of Living Artists with respect to Conservation of Their Work” En *LinkedIn INCCA Group*.

https://www.linkedin.com/groups/2584166/2584166-6109704015405215748?midToken=AQGmxWscPXpvBw&trk=eml-b2_anet_digest_of_digests-hero-7-discussion~subject&trkEmail=eml-b2_anet_digest_of_digests-hero-7-discussion~subject-null-1acseg-ilb59tus-v7 [Consultado: 19 marzo 2016].

permitirá al artista exigir a otros ese proceder, incluso si el artista no es ya propietario de la obra¹⁸⁵.

La conducta infractora consiste en cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra la obra. También se refiera a las condiciones o circunstancias en que se explota la obra; aunque esta no se altere en nada. Normalmente, esta infracción suele tener un significado ideal, es decir, que afecta a su contenido, pero en las obras plásticas tiene un doble aspecto ideal y material. Lo que ocasiona una difícil conciliación entre los intereses del artista plástico y la defensa de la integridad de su obra y los del propietario del soporte en el que la obra está incorporada¹⁸⁶.

Debemos saber que ese derecho afecta al conocimiento que tenemos sobre las voluntades del artista. La deformación, mutilación, modificación se extiende a la parte conceptual de la obra. Así pues, conocedores de lo que para cada artista es su propio concepto de *deterioro*, podemos entrar en conflicto con el propio trabajo de conservación, si no seguimos sus voluntades.

Es evidente que siempre se pueden encontrar conciliaciones, grises y permisos especiales que, como habremos conseguido una buena relación con el artista, podremos consultar siempre que sea necesario. Pero era nuestro deber, o así lo hemos considerado, el advertir que el uso de la entrevista conlleva unos compromisos que no podremos eludir una vez seamos poseedores de la información.

¹⁸⁵ Moral rights survive the sale. artslaw.org. <http://artslaw.org/moral.htm> [Consultado: 15 febrero 2017]: “Finally, the artist's right of integrity would be protected. As the creator of a work of art, it is important to prevent others from altering, mutilating, or destroying your art without your consent. The right of integrity would allow an artist to enjoin others from such behaviour even if the artist no longer owns the work”.

¹⁸⁶BONDÍA ROMÁN, F. “Derecho Moral de autor” En *DICCIONARIO JURÍDICO DE LA CULTURA*, <http://www.diccionario-juridico-cultura.com/voces/derecho-moral-de-autor> [Consultado: 15 febrero 2017].

Esas ansiedades y preocupaciones, pueden ir más allá de nuestro papel de conservador o profesional del arte. Ya que las obras pasan por nuestras manos durante un periodo limitado de tiempo y nosotros pasamos la información al que va a controlar el legado. Es en ese momento cuando perdemos control de lo que va a sucederle a la obra, pero no dejamos de ser poseedores del conocimiento que hemos ganado a través de la entrevista.

En un proyecto como el que enmarca la investigación, donde ha habido situaciones de dificultad en la definición de los límites; dándose situaciones en las que cualquier decisión podría entrar en conflicto con alguna de las partes, hemos podido comprobar que esas ansiedades y preocupaciones deben ser tenidas en cuenta.

A lo largo de esta investigación, también hemos podido comprobar que este tipo de circunstancias no son inherentes a proyectos mixtos (proyectos donde se da la conjunción de profesionales del mundo del arte y profesionales de otros campos como el máquetin o la farmacia). En conversación con otros conservadores, que ejercen su trabajo en instituciones altamente reconocidas, nos han declarado que uno de los motivos por los que en algunas instituciones no se deciden a utilizar la entrevista entre sus protocolos de documentación, es precisamente este. Algunas renombradas instituciones, han pasado por denuncias, pleitos o simplemente malas relaciones con artistas que forman parte de sus colecciones, por haber realizado tratamientos contrarios o conflictivos en relación a las ideas del artista¹⁸⁷.

A pesar de todo ese aspecto de ansiedades y preocupaciones, pensamos que la entrevista nos va a mostrar el camino más fácil para entender, conocer y proteger la obra. Siempre se puede intentar encontrar un balance aprovechando las buenas relaciones que se habrán establecido con el artista.

¹⁸⁷ Omitimos los nombres de instituciones y conservadores por ser información revelada en conversaciones privadas y consistir en información sensible.

CAPÍTULO 5. FASE EXPERIMENTAL Perspectives Art Inflammation and Me

A continuación expondremos la primera parte de la fase experimental, correspondiente al proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Empezaremos por contextualizar el proyecto y la parte que abarca la investigación; seguiremos con la sección metodológica y su aplicación en el proceso de entrevistas para terminar analizando los casos de interés que han sido seleccionados por diversos motivos.

5.1 Contextualización del proyecto Perspectives- Art, Inflammation and Me

Perspectives- Art, Inflammation and Me es un proyecto de arte que se inició en 2013, comisionado por una empresa privada y, dirigido y gestionado en parte, por la *Cátedra Arte y Enfermedades*. El objetivo último de este proyecto era hacer visible al público en general, y a la comunidad científica en

particular, la realidad que viven pacientes y acompañantes de enfermedades autoinmunes como psoriasis, síndrome de Crohn, artritis reumatoide, colitis ulcerosa, lupus eritematoso, esclerosis múltiple (entre otras). Se quería utilizar el arte para este fin, generando unas obras que surgirían de la interacción entre artistas emergentes y pacientes o acompañantes de pacientes.

De la experiencia de estas interacciones resultaría un grupo de obras de arte creadas, sin limitaciones técnicas, ni materiales; con idea de conseguir una colección¹⁸⁸ heterogénea y representativa, tanto del mundo de la enfermedad, como del mundo de la creación. Esta colección estaba previsto que viajase por diferentes países a eventos científicos, donde se dispondrían exposiciones razonadas. Estas exposiciones, debían estar abiertas al público asistente a los eventos y al público en general en algunas ocasiones; con el fin, por un lado, de hacer estas enfermedades y su realidad, visible para la sociedad, y por otro lado, humanizar la realidad de los pacientes y acompañantes a los ojos de los miembros de la comunidad científica. A su vez se conseguía que los pacientes y acompañantes participantes del proyecto se sintiesen escuchados y representados.

Son muchas las empresas privadas que han decidido iniciar colecciones de arte a través del procedimiento de concurso o beca, independientemente de dar el salto a una política de adquisiciones complementaria. Se podría denominar el efecto mecenazgo del s. XX y XXI. Todas ellas han iniciado las colecciones por motivos y con objetivos distintos, como el interés y la pasión de personas que hacen posible que algunas empresas destinen parte de sus recursos a coleccionar arte. Es el caso de la colección de arte contemporáneo *Cal Cego*¹⁸⁹, con sede en Barcelona y sin espacio expositivo fijo, se inició a finales de los

¹⁸⁸ A partir de este momento hablaremos de colección para referirnos al grupo de obras de arte, matizamos este punto porque las obras no fueron constituidas oficial y administrativamente como colección.

¹⁸⁹ <http://calcego.com/> [Consultado: 27 marzo 2017].

años 80 del s. XX, aunque no fue hasta 2006 cuando inició un proyecto de consolidación, difusión, colaboración y apoyo a la formación en arte contemporáneo, en colaboración con el departamento *on-line* de la Universidad de Barcelona, con intención de crear conocimiento a través de las obras de la colección. Otro motivo por el que se inicia una colección sería como representación de una marca, podría ser el ejemplo de la *Fundación Coca-cola* España iniciada en 1993 y que desde diciembre de 2007 tiene una sede fija de exposición permanente¹⁹⁰. Como empresas que quieren ser reconocidas por sus avances en tecnología, esto sucedía con, los ya desaparecidos *Premios Vida*, de la Fundación Telefónica¹⁹¹ (1999-2015). Hay también colecciones que surgen de becas y premios promovidos por empresas privadas y proyectos de investigación como *Arte y Salud DKV*¹⁹². Colecciones de Bancos y aseguradoras como, Banco de Santander¹⁹³, Bancaja¹⁹⁴, La Caixa¹⁹⁵, Fundación MapFre¹⁹⁶ entre muchas otras.

Perspectives- Art, Inflammation and Me, no surge con la visión de convertirse en una colección de arte a futuro, sino más bien por un motivo concreto de concienciación y sensibilización hacia un grupo de enfermedades. Es por lo tanto un proyecto de arte, gestado con un fin específico, amplio y ambicioso. Lo que crea un marco de trabajo para los artistas, los gestores y coordinadores

¹⁹⁰ <http://www.fundacioncocacola.com/colecciondearte/sobre-coleccion> [Consultado: 27 marzo 2017].

¹⁹¹ <https://vida.fundaciontelefonica.com/> [Consultado: 27 marzo 2017].

¹⁹² Cátedra Arte y Salud DKV, con sede en la UPV <http://www.upv.es/contenidos/DKVARTE/info/786001normalc.html> [Consultado: 27 marzo 2017].

¹⁹³ <https://www.fundacionbancosantander.com/es/coleccion-banco-santander> [Consultado: 27 marzo 2017].

¹⁹⁴ <http://www.fundacionbancaja.es/cultura/coleccion/coleccion.aspx> [Consultado: 27 marzo 2017].

¹⁹⁵ <https://coleccion.caixaforum.com/> [Consultado: 27 marzo 2017].

¹⁹⁶ <https://coleccionarte.fundacionmapfre.org/> [Consultado: 27 marzo 2017].

que deberán trabajar con las obras. Las obras no estarían en un entorno artístico habitual del mundo del arte; sus condiciones de exposición, manipulación, promoción, etc. serían algo distintas a las condiciones en que se encuentran las piezas de colecciones en museos, o instituciones artísticas. También hay que señalar que era la primera vez que esta empresa se embarcaba en un proyecto donde se incluía obras de arte a este nivel; todo ello suponía un aprendizaje y una serie de inconvenientes que habría de solucionarse sobre el camino. Es por ello que se incluye, dentro del equipo de trabajo de la colección, la presencia de una conservadora, para prevenir y solucionar directamente los problemas que puedan ir surgiendo relacionados con la integridad y conceptualización de las obras de arte.

La parte de gestación del proyecto es muy anterior a tener una conservadora entre sus filas; todo el trabajo de creación, organización, selección y gestión es llevado a cabo entre la empresa y la *Cátedra Arte y Enfermedades*. En esta ocasión se separa claramente la colección en dos. La parte que será responsabilidad de la empresa y la que será responsabilidad de la cátedra.

En este punto consideramos necesario incluir una nota sobre la situación que se da al separar la colección en dos. El grupo de obras que forman *Perspectives- Art, Inflammation and Me* no están separadas en dos de una manera legal y claramente diferenciada. Dentro de lo que es el proyecto, no hay separación, pero a la hora de gestionar y organizar las obras, existe una clara diferencia entre las dos partes. Todo esto se hace constar para hacer evidente que no fue posible realizar la misma función con las obras gestionadas por la empresa directamente, que con las obras gestionadas por la cátedra. La documentación y la información que se disponía de las obras era considerablemente diferente y a la hora de conservar las obras, resultó un trabajo muy distinto. Es por ello, que tras un tiempo con la colección, se decidió centrar la investigación en las obras que habían sido gestionadas directamente por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.

Llegado a este punto creemos necesario recordar los números que conforman *Perspectives- Art, Inflammation and Me*:

- El total de obras que forman el proyecto es de 248, realizadas por 245 artistas. Estos artistas pertenecen a 44 países diferentes.
- De las 248 obras, 128 fueron gestionadas y dirigidas por la *Cátedra Arte y Enfermedades* y 117 directamente por la empresa que comisionaba el proyecto.
- Estas 248 obras fueron realizadas en todo tipo de soportes y técnicas: 25 obras son o contienen vídeo, 50 son o contienen fotografía, materializadas en papel fotográfico de diferentes tipos, papel no fotográfico, Dibond... Hay también 60 esculturas, algunas de las cuales están en la categoría de instalación también, 10 obras son consideradas dibujo, realizadas en soportes muy diversos, por ejemplo una de ellas está realizada sobre papel de lija dibujando con ramas de madera; 58 obras están catalogadas como pintura sobre lienzo, papel, madera, metacrilato..., 1 obra está catalogada como collage; también hay 1 libro de artista. La suma de todo esto da un total de 205 piezas.
- Las 43 obras restantes quedan en categorías definidas como *otros*, por la dificultad que conllevaba encasillarlas a una sola categoría. Con esto alcanzamos el número total de 248 obras.
- Encontramos diversidad de materiales, desde los más clásicos del mundo del arte como el bronce, el mármol, la pintura al óleo o el carboncillo y el lápiz hasta materiales industriales como la cinta adhesiva para suelos de danza, todo tipo de plásticos, gomas y siliconas; vidrio soplado, papel de diferentes tipos; objetos como radiografías, bombillas, hilo de ganchillo, lana, piezas de coche ensambladas, musgo y otros elementos vegetales, tripa animal y otros elementos animales, cera de abeja..., y muchos otros tipos de materiales.

Todo esto, nos da a entender que nos encontramos ante un grupo de obras heterogéneo, en cualquier aspecto al que nos queramos referir. Y esa heterogeneidad es inexorablemente un factor importante que afectará a esta investigación.

Si estos datos los aplicamos solo a las obras que han formado parte de la investigación, varían los números, pero no variarán las características.

- 128 obras constituían el total de obras gestionadas directamente por la cátedra, de las cuales 68 formaron finalmente parte del proceso de entrevista¹⁹⁷.
- Estas 128 obras pertenecían a artistas de 5 países diferentes, y siguen los mismos parámetros de heterogeneidad que se han señalado para la colección entera.

5.2 Análisis y Aplicación de la Metodología

Como ya hemos adelantado en el capítulo de metodología y en el capítulo anterior (capítulo 4), la metodología seguida para los proyectos *Perspectives* es prácticamente la misma, con algunos matices definidos por el proyecto en sí.

En el caso que nos ocupa, *Perspectives- Art, Inflammation and Me* fue el primer proyecto y las diferencias más remarcables respecto a metodología, son las que apuntábamos anteriormente relacionadas con la gestión de las obras. El total de obras, se encontraba dividido en dos grupos que a efectos de investigación resultó definitivo para seleccionar como objeto de estudio el grupo gestionado por la cátedra. Por otra parte, como también hemos señalado, la llegada al proyecto por parte de la conservadora fue en el momento en que las obras ya estaban

¹⁹⁷ Debemos indicar que el número de entrevistas es más alto, pero no se contabilizan aquellas que los artistas no han hecho el proceso hasta el final. Todas las entrevistas de las que no se tiene el documento legal de derechos de uso de la entrevista han sido descontadas del trabajo final.

realizadas y gran parte de las obras ya habían salido del ámbito de la cátedra. Por lo tanto, los artistas que habían creado estas obras habían finalizado su compromiso con la colección.

Para cuestiones de aplicación metodológica este punto puede resultar clave ya que los artistas que formaban parte del proyecto *Perspectives* daban por concluida su vinculación con la cátedra y por el contrario, se les requirió de nuevo su participación en el proyecto.

En términos de metodología, ya adelantamos que se han dado las 3 fases claras que se apuntaron desde el principio:

- Preentrevista.
- Entrevista, procederemos al análisis de esta etapa en un apartado específico.
- Postentrevista.

Las 3 fases en este primer proyecto quedaron definidas de manera distinta de lo que sucedería un año más tarde con *Perspectives-Art, Liver Diseases and Me*, segundo proyecto del que hablaremos en el capítulo 6.

En la fase de preentrevistas se da a su vez dos sub-fases:

1. Por un lado es el momento en que la investigadora debe adquirir toda la información que sea posible sobre el proyecto, los artistas y las obras. Esta información fue suministrada por la *Cátedra Arte y Enfermedades* dándonos acceso por una parte a todos los documentos que ellos habían generado y por otro lado abriéndonos la posibilidad de poder contactar con coordinadores y artistas. Otra fuente de información va a ser la consulta a las páginas web (Fig. 21), páginas de *Facebook* (Fig. 22), blogs (Fig. 23), *Instagram* (Fig. 24) y otro tipo de fuentes en la red, donde los artistas presentan su producción artística.



Fig. 21. Pantalla de inicio de la página web del grupo artístico *Art al Quadrat*.

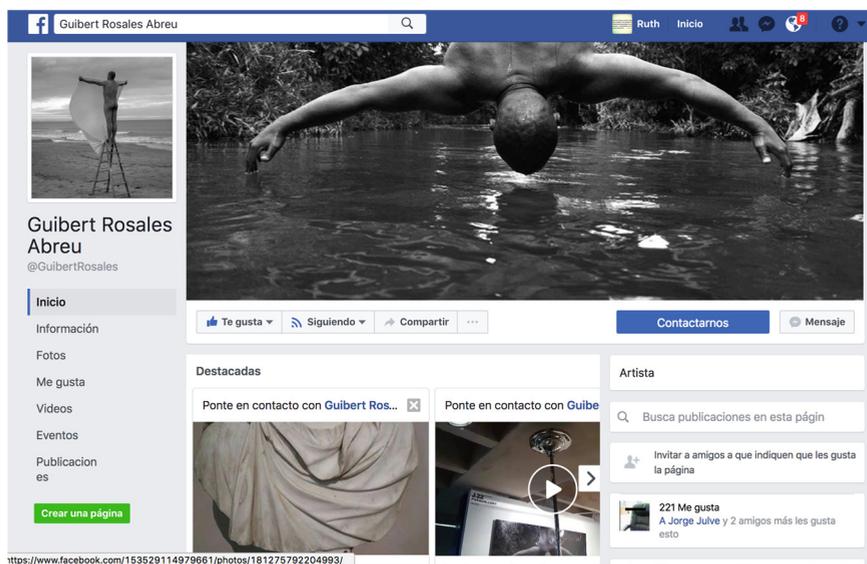


Fig. 22. Inicio de la página de *Facebook* del artista Guibert Rosales.



Fig. 23. Imagen de inicio en el Blog de Luismi Romero, entrada del domingo 5 de febrero de 2017.

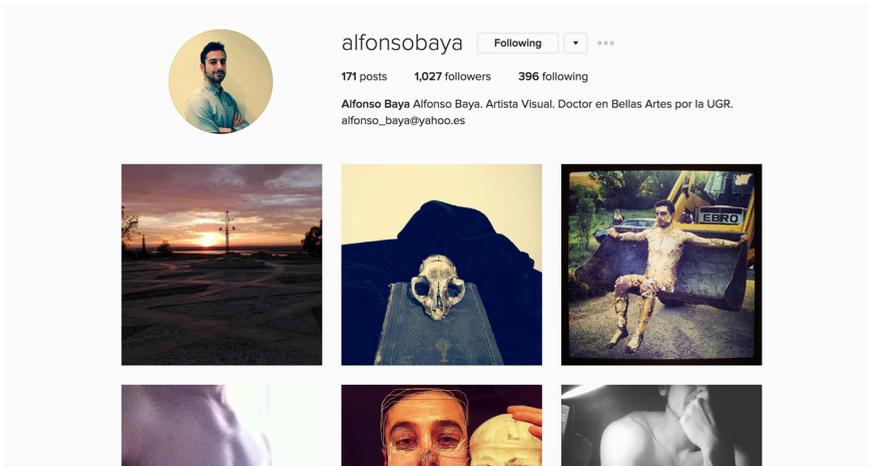


Fig. 24. Página de *Instagram* del artista Alfonso Baya.

De esta forma nos pudimos familiarizar con las líneas de investigación de cada artista y sus proyectos creativos; los materiales y modos de expresión más habituales o el hecho de que no sigan ningún tipo de línea ni de investigación ni en cuanto a materiales y técnicas.

2. La segunda sección de esta fase coexiste con la primera, se trata de la realizaron y envío de los documentos necesarios para la investigación. El hecho de que los artistas hubiesen dejado ya el proyecto, dificultaba el contacto y el éxito de la investigación¹⁹⁸. Para que todo ello tuviese un cariz oficial, la carta de presentación se envió al coordinador de grupo y a los artistas a su vez; se solicitó a los coordinadores que animasen a los artistas a participar en la investigación, tratando de convencerles que era una manera de mejorar las condiciones de sus obras, tanto las presentadas al proyecto como las que produjesen en un futuro. La carta hubo de ser enviada nuevamente ya que muchos de los artistas hicieron caso omiso al primer mensaje.

Dado que ya hemos hablado anteriormente sobre la creación de los documentos y las decisiones tomadas al respecto, vamos a proceder a hablar de la parte de aplicación de los mismos. Cómo se fueron enviando y cómo fue la acogida por parte de los artistas.

Una vez superada la barrera del primer contacto y conseguido que los artistas se interesasen por participar se les envió el resto de documentos¹⁹⁹.

Hay que subrayar que en este primer proyecto, se tuvieron en consideración todos los medios posibles de comunicación después

¹⁹⁸ No debemos olvidar que hemos tratado con artistas emergentes, en su mayoría estudiantes de último año de Máster o Doctorado; por lo que estaban en un momento crucial de decisiones personales que ocupaban mayor importancia que la participación en una investigación sobre una obra que ya no estaba en sus manos.

¹⁹⁹ Hay que señalar que aunque existía un protocolo para el envío de los documentos: carta de presentación por medio de los coordinadores, envío del resto de documentos a la vuelta de la respuesta de la carta de presentación, la realidad es que este protocolo hubo de ser alterado, en muchos casos, para conseguir un mayor éxito de participación.

de que la primera vía, correo electrónico oficial, no hubiese dado los resultados esperados.

Tras obtener un bajo nivel de participación y respuesta en el primer intento, consideramos que en pos de la investigación era importante adaptar la metodología, así pues se pasó a probar todos los medios posibles de comunicación al alcance. El método que resultó más efectivo fue la comunicación personal a través de *Facebook*. Una vez superada la barrera de la comunicación, todo resultó un poco más sencillo y se pudo proceder al siguiente paso antes de iniciar la entrevista.

Para la fase de entrevista, era necesario el uso de los Cuestionarios y la Ficha técnica para la conservación, ambos documentos se decidió que era mejor mandarlos a los artistas antes del proceso de entrevista para que creara un ambiente de seguridad y compromiso por las dos partes. Basándonos en lo aprendido en la fase de investigación teórica habíamos encontrado las dos posibles vertientes como válidas; Lydia Berkeens²⁰⁰ aconseja no enviar ningún tipo de cuestionario o preguntas antes de llevar a cabo la entrevista y Samantha Sheesley²⁰¹ considera que el hecho de avanzarle las preguntas al artista, y el tipo de información que más nos interesa, ayuda al artista a prepararse a la hora de la entrevista. Como las circunstancias de la investigación no entraban en las circunstancias consideradas como ideales según los parámetros clásicos de entrevista, se consideró mejor la opción de Samantha Sheesley; aunque en la discusión de resultados podremos apuntar algunos datos al respecto.

Se les solicitó a los artistas que devolviesen el documento *Ficha técnica para la conservación* cumplimentada antes de la fecha de la entrevista; esto pretendía no solo darnos la información técnica necesaria para reelaborar preguntas concretas, sino preparar al

²⁰⁰ BEERKENS L. (*et al.*), (2012), *Op. cit.* pp. 13-53.

²⁰¹ SHEESLEY S. (2007), *Op. cit.*

artista para el escenario de la entrevista. Una vez superada esta etapa, se concertaron las fechas y horas para proceder a las entrevistas.

A continuación analizaremos la fase de entrevistas llevada a cabo en este proyecto *Perspectives*. Al finalizar el apartado de entrevistas vamos a elaborar la fase de post entrevista para dar paso a los casos de estudio seleccionados.

5.3 Fase de Entrevista

Hemos decidido dedicar un apartado específico a la fase de entrevistas ya que es la parte realmente práctica de “puesta en escena” de la Tesis. Las entrevistas realizadas en el primer proyecto *Perspectives* han querido ser de carácter semiestructurado, a pesar de partir de una estructura muy determinada en el proceso de documentación, nuestra fuente de inspiración directa era el proyecto *ADP* como ya señalamos en capítulos anteriores. Nuestro cuerpo de trabajo (el grupo de artistas emergentes con los que trabajábamos), las circunstancias y escenarios no se asemejaban demasiado a las que *ADP* nos ofrecía como ejemplo. La intención en nuestras entrevistas era llevarlas a un campo abierto donde se diese un diálogo libre que nos proveyese de las respuestas necesarias para el objetivo principal, la elaboración de un plan de conservación preventiva. Con estas entrevistas debíamos conseguir no solo respuestas teóricas, datos y resultados; nos referimos también al *metalenguaje* del que tanto hemos leído en los manuales consultados y en las experiencias de los proyectos en los que nos hemos inspirado para esta investigación. Teníamos que comprobar que la hipótesis inicial que nos habíamos planteado:

- ¿Es la entrevista una herramienta de trabajo que usada de modo habitual, puede llevar al conocimiento de la producción artística de una manera detallada y directa?
- ¿Ayuda la entrevista a establecer unas pautas de conservación preventiva tempranas y seguras?

- ¿Propician estas pautas no solo la conservación, comprensión y respeto de la obra sino también ayudan a crear una guía de posibles intervenciones?

Con estas preguntas en mente se iniciaba la fase práctica de uso de la entrevista iniciándose con los artistas que habían contestado a la carta de presentación.

Por las circunstancias del proyecto no era posible seguir los ideales marcados para una estructura de entrevista abierta, como se propone en *ADP* por Carol Mancusi-Ungaro. No se contaba, como ya hemos dicho, con el escenario ni los medios adecuados. Según lo aprendido, para que se de una estructura abierta, lo ideal es poder estar frente al artista de manera presencial, con la obra a tratar y en un espacio físico en el que el artista se sienta cómodo; bien su estudio o casa, bien un espacio común del entorno de la obra y del artista. Los participantes en la entrevista deben estar perfectamente informados y disponer de los medios técnicos necesarios para registrar la misma.

En este caso de un total de 68 entrevistas, 64 se realizaron por *Skype* (Fig. 25), es decir un medio semi presencial, 3 se realizaron de manera presencial (Fig. 26) y una se realizó solo por escrito. Contamos con un caso mixto, como es el de Enrique Ferré Ferré, que se hizo primero por escrito y después presencial, aunque en el cómputo realizado en el párrafo anterior se ha contado solo como entrevista presencial.

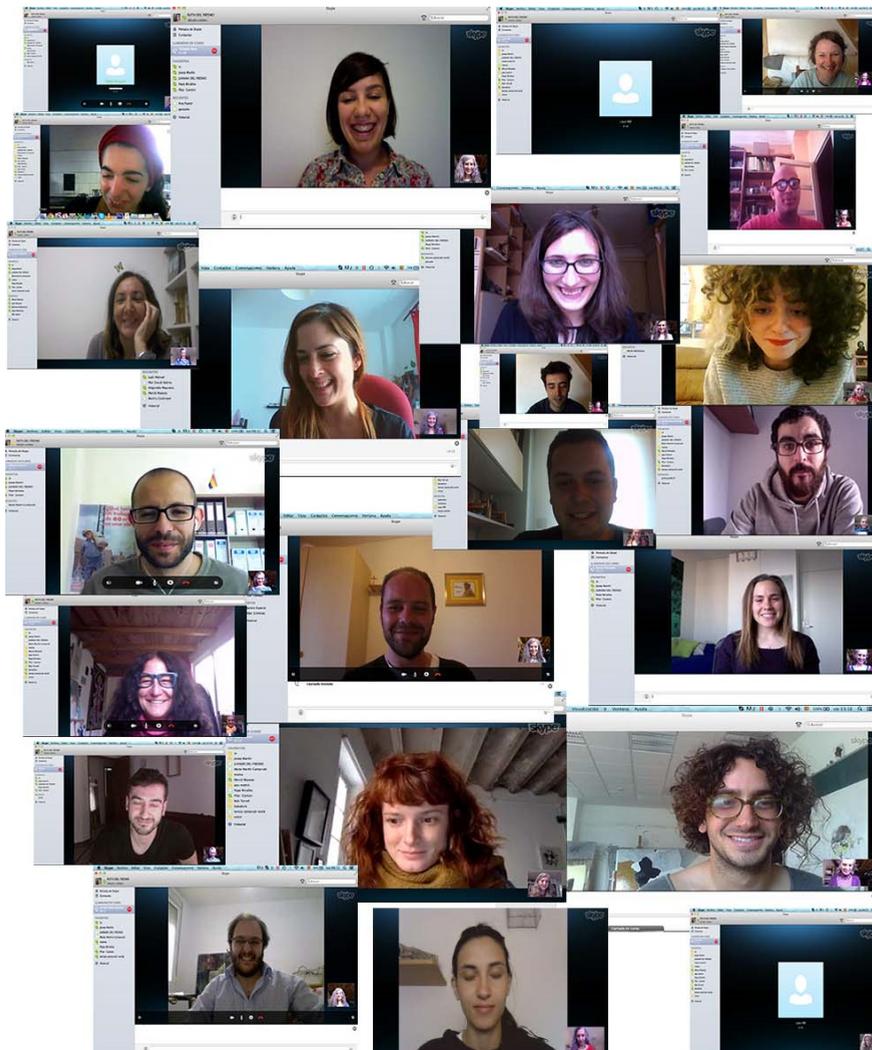


Fig. 25. Recopilación de algunas de las capturas de pantalla de las entrevistas conducidas a través de *Skype*.



Fig. 26. Entrevista realizada a Gemma del Rey, miembro de *Art al Quadrat*, 2 de junio 2014, UPV, Valencia.

En cuanto a los escenarios de las entrevistas fueron muy variados; las que se realizaron por *Skype* no tenían un escenario fijo: los artistas se encontraban desde lugares como la Facultad de Bellas Artes, cafeterías y espacios públicos o en sus casas y espacios de trabajo. La investigadora siempre se encontraba en su espacio de trabajo para estas entrevistas.

En el caso de las entrevistas presenciales, las tres se llevaron a cabo en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València. En una de estas entrevistas se contó con la ayuda de la conservadora Ana M^a Martínez Martínez como auxiliar de cámara. En ninguno de los casos la obra estaba presente físicamente aunque se trató de tener imágenes de las obras para intentar suplir este hecho. Con todo esto estamos dando a entender que en ningún caso se siguió lo que estaba considerado como situación óptima de entrevista que se recomienda en los manuales o guías que hemos consultado, no por no querer seguirlo sino porque las circunstancias que teníamos no se podían cambiar.

Hemos de anotar que en todos los casos que se apunta en los manuales o proyectos consultados, se habla de entrevistas conducidas por equipos de trabajo y dirigidas desde instituciones o museos bajo un proyecto determinado. Esta investigación no tiene ese marco de trabajo como ya dejamos claro en la introducción. Pero por ello queremos dejar constancia que el uso de la entrevista no debe estar solo supeditado a los casos modelo y dentro de un marco institucionalizado, ya que el fin de la entrevista es conseguir información directa por parte del artista o miembros allegados al artista, eso no cambia según si las circunstancias son ideales o no. El objetivo de esas entrevistas dirigidas por proyectos institucionalizados es el mismo objetivo que el nuestro, *preservar* y garantizar la *conservación* de las obras de arte con las que se trabaja. Por lo tanto, el hecho de no tener el mismo marco de trabajo no debe eliminar el método, solo adaptarlo.

Esta característica de nuestra investigación fue discutida como caso en el *workshop* al que asistimos en Miami en febrero de 2015, *workshop* organizado por *VoCA* (en ese momento aun constaba como *INCCA-NA*). En estos eventos, en adición a lo que los ponentes especializados presentan, se deja una parte del evento para que los asistentes presenten sus casos y así ser discutidos por los participantes y los ponentes. Como previamente a la asistencia al evento la organización solicita a todos los participantes un breve resumen de las causas por las que se quiere asistir, los miembros de *VoCA*, conocían el proyecto de investigación en el que estábamos trabajando, suscitando ya un gran interés tanto por los miembros de la organización como por parte de los ponentes.

El segundo día del evento se dedicó a exponer casos y proyectos. Se nos solicitó que expusiésemos nuestro proyecto de investigación donde al parecer ningún elemento parecía posible bajo los parámetros establecidos en el *workshop*. El hecho de estar trabajando con artistas emergentes planteaba la primera pregunta: ¿Es necesario conservar o establecer los parámetros de conservación de obras de artistas emergentes que no pertenecen a

instituciones, museos o colecciones reconocidas? Ante esta pregunta la respuesta era obvia: Sí. Sí, siempre que tengamos claro que nuestra función como conservador no va a depender de la importancia o relevancia de la pieza que tenemos delante sino del respeto y ética profesional. Además esa relevancia o importancia no ha sido manifestada por el momento, pero el futuro de una pieza está por suceder.

La siguiente pregunta sería sobre la necesidad de entrevistar: ¿Vale la pena entrevistar teniendo en cuenta todo el trabajo, implicación de recursos y tiempo que requiere una entrevista? Esta pregunta es crucial para nuestra investigación, ya que al igual que muchas otras metodologías de trabajo, no vamos a disponer siempre de la última tecnología, los mejores laboratorios, los presupuestos más elevados y no por ello dejaremos de llevar a cabo una metodología que consideramos relevante y eficaz. Si sabemos que el uso de la entrevista nos aporta una información básica e importante (detallada y directa) para la conservación de una obra y nos puede ayudar a establecer unos parámetros de conservación preventiva (tempranos y seguros); el hecho de no disponer de los medios o los recursos necesarios para que sean ideales, no debe echarnos atrás en su aplicación.

Esta información que incluimos en este punto, la incluimos ahora y no esperamos al apartado de resultados y conclusiones porque cronológicamente sucedió cuando estábamos a punto de terminar la fase práctica de la investigación. Es importante anotar que para nosotros la asistencia a este taller fue importante en cuanto que hizo que modificásemos algunos temas en la metodología de trabajo y en el modo de aplicar la entrevista; además de hacernos incluir un documento importante que no habíamos tenido en cuenta. El documento que refleja todas las partes legales relacionadas con el uso de la entrevista y el procesado de la información.

También queríamos exponer este suceso para señalar que el hecho de habernos atrevido a utilizar una metodología de manera

masiva y con las condiciones en las que nuestro proyecto nos enmarcaba, sirvió de inspiración para otros miembros que formaban parte del *workshop* y que hasta el momento no habían utilizado la entrevista, por lo costoso y complicado que les parecía. Así pues contribuimos a una pequeña modificación en el uso de la entrevista como metodología de trabajo. Además de aportar la idea de que no siempre es necesario tener o todo o nada, como veremos en el siguiente capítulo.

El proceso de entrevista se llevaba a cabo siguiendo una misma pauta:

1. Antes de iniciar la entrevista se le explicaba al artista sobre el procedimiento que se iba a seguir, cuáles eran las partes y cómo se iba a proceder. Se le dejaba claro que no se trataba de un examen, que no hay respuestas correctas o incorrectas y que la respuesta “no lo sé”, o “no me lo he planteado”, eran igualmente válidas.
2. Tras la fase de saludos y explicaciones se le solicitaba permiso para ser grabados y se le advertía que en cualquier momento que lo deseara podía solicitar detener o borrar una parte de la grabación.
3. Se iniciaba la entrevista solicitándole al artista que se presentase, que se ubicase en fecha y lugar y que diese los datos de su obra, de este modo la entrevista quedaba identificada desde el primer momento.
4. La primera fase de la entrevista consistía en revisar la Ficha técnica para la conservación de la obra conjuntamente, este hecho daba pie a correcciones y a su vez sentaba el tono de lo que sería la parte en la que se utilizaría el cuestionario. En la mayoría de los casos se daba el hecho de que no habían entendido las preguntas o la intención de los diferentes apartados y no los habían cumplimentado. Al hacer esta revisión se conseguía los datos que faltaban y a su vez se ayudaba al artista a prepararse para la segunda parte de la entrevista.
5. La segunda parte de la entrevista consistía en el Cuestionario; antes de iniciar esta parte se les advertía a

todos los artistas que había preguntas repetidas y que en algunos casos podría resultarles innecesarias, en el caso que fuese así podían ser saltadas u omitidas.

6. Al finalizar la entrevista siempre se ha cerrado con una última pregunta ¿Quiere añadir algo más que considere necesario para la conservación de su obra? De este modo se aseguraba que ninguna idea propia del artista en relación a la conservación de su obra quedaba fuera de la entrevista.

Se decidió mantener las preguntas repetidas porque se tuvo en cuenta que los artistas entrevistados eran artistas que no habían tenido contacto con la disciplina de conservación y en muy raras ocasiones habían pensado en algunos de los temas que se les planteaba. La experiencia nos había demostrado que mantener preguntas repetidas en diferentes apartados daba pie a que los artistas se explicasen mejor o desde diferentes puntos de vista.

También se les advertía al inicio del proceso de entrevistado que ninguna respuesta que diesen era definitiva o absoluta. Se tiene en cuenta que todos los artistas tienen derecho a cambiar de opinión. Este dato siempre ayuda a asentar un tono más relajado, además se les ha dado la oportunidad de revisar las entrevistas una vez transcritas por si han cambiado de opinión o quieren matizar algo. En el caso de que se den cambios se recomienda que el conservador se mantenga al margen de juzgar o criticar esos cambios de opinión, su trabajo es colaborar y si consigue establecer una buena relación con el artista, basada en la confianza, cuando el artista cambie de opinión o considere que su obra ya no sigue los parámetros que se establecieron, será mucho más fácil que el propio artista se preocupe de informar de esos cambios de criterio, algo que podremos demostrar en el caso de estudio de Miriam Tudela, que se presenta en el capítulo 6 de esta Tesis.

Por lo tanto, las entrevistas que se llegaron a realizar en *Perspectives- Art, Inflammation and Me*, aportaron una gran cantidad de datos cuantitativos sobre materiales y técnicas,

importantes a la hora de establecer criterios de conservación preventiva; pero lo que más aportaron es una serie de valiosa información cualitativa sobre el concepto de deterioro y envejecimiento. Cada experiencia en este proyecto ha sido diferente y en cada entrevista hemos aprendido algo, tanto sobre el uso de la metodología, como sobre lo que los artistas nos aportaban.

Las entrevistas en esta fase del proyecto se realizaban a la vez que se llevaba a cabo el proyecto y por lo tanto se podían complementar con las experiencias que como conservadora se estaban dando al tener que trabajar con las piezas. En algunos casos la entrevista no solo se utilizó como modo de conseguir información para prevenir sino que se pudo poner en práctica para decidir los tratamientos a realizar sobre obras que habían sido dañadas, como veremos en los casos que se expondrán a continuación²⁰².

Al igual que toda experiencia, la primera entrevista que se llevó a cabo el 9 de abril de 2014²⁰³, no tiene nada que ver con la última entrevista que se realizó en *Perspectives- Art, Inflammation and Me* realizada al artista Gustavo Torres, el 17 de diciembre de 2015. A lo largo de todo el proceso fuimos adquiriendo experiencia y habilidades, entendiendo lo que habíamos aprendido en la teoría consultada y evaluando la metodología de realización de las entrevistas.

La tercera y última fase es la de procesado de toda la información. Donde se escuchan, transcriben, introducen datos en tablas y se valoran los datos obtenidos. La decisión de cómo y qué transcribir de las entrevistas es una de las más complicadas. El proceso en sí, el uso de la metodología, puede resultar subjetivo ya que una

²⁰² Remítase a los casos de estudio de Kinda Youssef y el caso de Esther Gatón. Ambas obras recibidas con deterioros físicos y ambas obras tratadas con ayuda de las artistas.

²⁰³ Esta entrevista se realizó al artista Sinquenza, Anexo 2.

entrevista será muy diferente en base a las habilidades del entrevistador y a toda una serie de factores que en muchas ocasiones no podemos controlar. Es una subjetividad relativa, ya que si tenemos claros los datos de información que precisamos, los conseguiremos de mejor o peor manera, con mayor o menor cantidad de datos cualitativos. Pero en el caso del procesado de la información las decisiones que se tomen harán que el tono de la entrevista sea muy diferente.

Es por eso que, se trató de hacer en todos los casos posibles, una transcripción literal y una grabación sin cortes. Pero para el uso de la entrevista en la investigación se realizaron entrevistas mínimamente editadas.

Se han conservado todos los materiales brutos de las entrevistas para poder recurrir a ellos en cualquier momento, pero no va a ser el material que se va a presentar en este trabajo. Las decisiones que se deben tomar a la hora de manipular las entrevistas para hacerlas legibles o comprensibles mínimamente, en ocasiones son conflictivas. Por eso consideramos muy adecuado el método que se presenta en el proyecto *ADP* donde junto a la grabación de vídeo se puede ver el texto transcrito con palabras resaltadas que van ubicando la transcripción.

Vamos a dejar para el análisis de resultados y conclusiones el resto de temas relacionados con la fase postentrevista que a su vez es el análisis y procesado necesario para extraer los datos.

5.4 Casos de Estudio

A continuación vamos a presentar los casos de estudio que se han seleccionado. Se trata de 8 casos del total de 68 entrevistas realizadas en esta fase. Estos casos fueron escogidos por su interés en base a diferentes motivos:

1. El interés que suscitaba la obra por la idea de rematerialización como proceso. Este es el caso de Sergio Porlán.

2. Porque el concepto es lo que prima y la obra puede ser sustituida en caso de necesidad, como sucedió con la obra que presentamos en el caso de Ana Pastor.
3. A causa de los deterioros inesperados sufridos por la obra y la toma de decisiones conjunta, el caso de Chiara Sgaramella.
4. Cuando se debe hacer una intervención de urgencia y la entrevista se hace *a posteriori* I, este sería el caso de Kinda Youssef.
5. Cuando se debe hacer una intervención de urgencia y la entrevista se hace *a posteriori* II, los resultados de las dos entrevistas son distintos y por eso la comparación con el caso anterior es inevitable, es el caso de Esther Gatón.
6. Cuando el proceso de creación es como una performance y su embalaje un proceso simbólico de conservación. Lo efímero controlado y cómo según las causas de deterioro el procedimiento es distinto, hablamos del caso de Mar Gascó.
7. Cuando primero se cumplimenta el cuestionario, pero luego se hace la entrevista presencial, la calidad de las respuestas y lo que de ellas se puede extraer, el caso de Enrique Ferré Ferri.
8. El tipo de relación y respuestas que se consiguen cuando en vez de una entrevista solo se rellena un cuestionario, este es el caso de Señor Cifrián.

Estos son solo algunos de los motivos por los que estos casos han sido seleccionados. El hecho de haber escogido estos casos no significa que los casos que no han sido escogidos no sean interesantes. Todas las experiencias han sido gratificantes y enriquecedoras, todos los artistas han sido muy generosos, colaborativos y alentadores. Cada una de las entrevistas nos ha aportado mucho, pero presentar las 68 entrevistas de

Perspectives- Art, Inflammation and Me hubiese sido inviable para la Tesis²⁰⁴.

Para la elaboración de los casos de estudio se ha seguido una misma estructura de presentación que ayudará a encontrar las diferencias y similitudes entre ellos:

1. Imagen de la obra y ficha técnica breve.
2. Presentación del artista con un breve currículum profesional.
3. Concepto, idea principal o intencionalidad de la obra.
4. Identificación de los materiales y técnicas de la obra.
5. Desarrollo de los motivos por los que se ha escogido como caso de estudio.
6. Puntos a destacar del caso.
7. Transcripción de la entrevista.

A lo largo de todos los casos se ha incluido documentación gráfica sobre la obra, realizada durante el período en que se llevó a cabo la investigación.

Queremos señalar que todos los artistas que han sido seleccionados para desarrollar como casos de estudio, fueron contactados de nuevo al materializar esta Tesis en un documento escrito. Se les solicitó una actualización de su CV o un texto que les represente por lo que ese apartado, en cada caso, es el que el artista ha realizado a fecha de elaboración del mismo²⁰⁵.

El orden de los casos presentados no atiende a una causa determinada, ni por interés ni por importancia ya que para nosotros todos los casos eran interesantes y lo complicado fue escoger solo un muestreo para definir y delimitar esta Tesis.

²⁰⁴ Por ese motivo una gran parte de las entrevistas ha sido recopilada en el Anexo 2, donde pueden ser consultadas.

²⁰⁵ Este dato se ha matizado ya que en algunos casos han pasado más de dos años desde que se realizaron los documentos que les presentaban al proyecto y de esta manera podíamos presentar la versión más actualizada de sus CV.

5.4.1 Caso de estudio 1. Rematerialización y reinstalación como procedimiento de la obra

Corpe.

Instalación, 2013. (PAI131C)²⁰⁶.

Sergio Porlán Soler

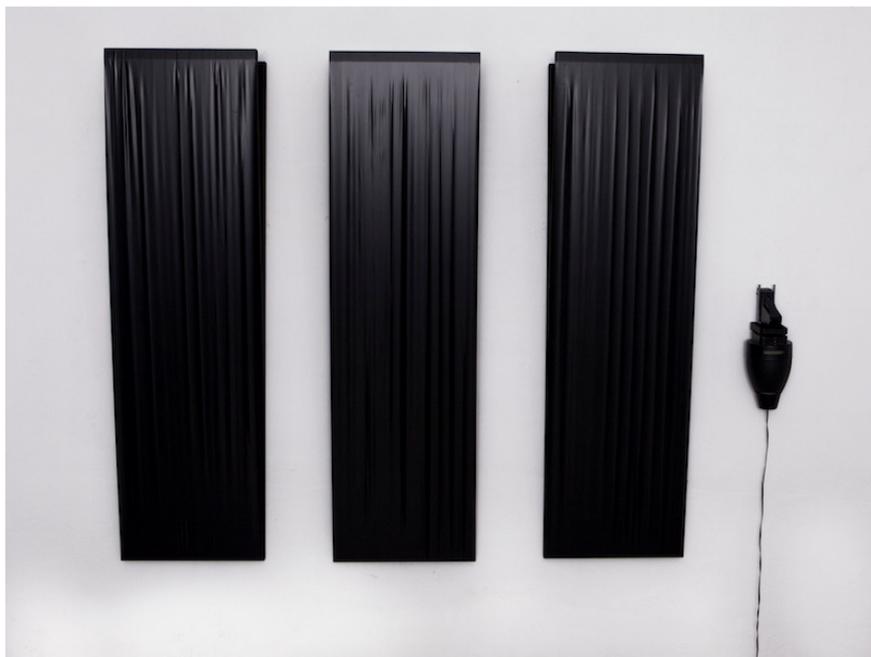


Fig. 27. *Corpe*, Sergio Porlán, 2013. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.

²⁰⁶ Número de identificación recogido en el inventario del proyecto.



Fig. 28. Detalle de la instalación. Imagen cedida por el artista.

A) Ficha técnica de la obra

Título: *Corpe*. (Fig. 27 y 28).

Artista: Sergio Porlán Soler, 1983, Lorca (Murcia), España.

Fecha de producción: 2013.

Categoría: Instalación.

Medidas:

- Tres piezas iguales: 175,5 × 50 × 28 cm (en la parte superior) y 4 cm (en la parte inferior).
- Humificador: 42 × 14 × 15 cm (carcasa metálica construida por el artista con humificador en su interior, construida por el artista).

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

Las piezas deben ir colocadas en un muro liso, preferiblemente blanco. La medida total del ancho debería ser la misma que de alto, debe formar un cuadrado ya que representa a un cuerpo con los brazos extendidos más 20 cm de separación para el humificador, esta separación para el humificador, es flexible. Si el humificador no funciona debe estar presente igualmente; en cualquier caso es preferible que funcione. El cable debe ser visible. No lleva transformador, si no se puede enchufar, no se enchufa.

B) Breve currículum del artista

Sergio Porlán Soler. 1983, Lorca (Murcia), España.

Formado en la escuela de Artes Plásticas de Lorca y la Facultad de Bellas Artes de Murcia. Desarrolla su trabajo con la galería de arte contemporáneo Arte Nueve desde 2008, donde ha realizado gran parte de su labor expositiva. Ha participado en ferias internacionales como *Volta Basel* (2015), *Off Course Brussels* (2015), *Untitled Miami* (2014), y *Arco Madrid* (2009, 2012, 2013 y 2014). Su obra forma parte de las colecciones BMW España, Fundación Cajamurcia, Fundación José García Jiménez, entre otras. Ha participado en iniciativas como *Festina Lente* (Museo

Arqueológico de Murcia, 2014), *Perspectives Art Inflammation and Me* (2013-2016), y otros proyectos. Ha participado en exposiciones colectivas e individuales como: *Naturaleza Rectificada*, Palacio de Guevara (Lorca, 2011) y *Tiempo Otro*, Centro Catorce (Alicante, 2011).

Los contenidos que articulan su trabajo, tienen que ver con el desarrollo a través de un lenguaje visual de temáticas relacionadas con la decadencia del cuerpo, los estados alterados de conciencia y la naturaleza artificiosa de la experiencia de la percepción. Toda su obra está recorrida por un formalismo con claras referencias a la historia del arte, utilizando las herramientas propias de la recepción de la obra para generar contextos o instalaciones específicas que han de ser experimentadas de manera directa por el espectador.

C) Sobre la *idea* de la obra

El proyecto *Corpe*, consta de una serie de piezas que deben presentarse ancladas a la pared, a modo de instalación. Éstas pretenden constituir una síntesis de los contenidos que se han abordado durante la preparación de las premisas del proyecto *Perspectives, Art Inflammation and Me*. Como metodología de trabajo, se ha establecido una colaboración directa con un paciente afectado de una enfermedad autoinmune, en este caso se corresponde con la enfermedad de psoriasis. Durante las diferentes sesiones, se fueron conociendo las condiciones específicas de dicha enfermedad, la relación del paciente con el entorno, su medicación y los pormenores de la hospitalización.

También, las consecuencias y condicionantes del enfermo (relaciones familiares, estados de ánimo, limitaciones para las relaciones). Esa información ayudó a generar una pieza que recoge enfermedad y vivencia del afectado. Se tomaron como referencia, las características antropométricas del paciente. Sus medidas de altura, peso y volumen corporal, han determinado la formalización de las piezas. Fue importante describir, como si de

un perímetro real se tratara, la superficie de la piel y la corporalidad del sujeto. Los tratamientos a los que el paciente se ha sometido, inspiraron las tres estructuras de madera con fragmentos de cinta plástica tensada. Tratamientos de brea de hulla, (un tipo de alquitrán que se utiliza para la cura y en la que el paciente ha tenido que sumergirse) se refleja a través del color, la textura y la tensión epidérmica del plástico. A estas tres piezas, que formalmente evocan una clara corporalidad, se les ha añadido un cuarto elemento: un vaporizador que expulsa al entorno una composición de agua e inmunodepresores (medicación utilizada por el paciente para su tratamiento). La intención de este trabajo, es generar una arquitectura médica, una atmósfera determinada, que nos acerque a la comprensión simbólica de la enfermedad²⁰⁷.

D) Identificación de los materiales principales de la obra

- Tres bastidores de madera de pino.
- Esmalte sintético de la marca Roly, negro mate (aplicado en espray) para pintar los bastidores.
- Cinta adhesiva especial para suelos de danza de linóleo, de color negro mate²⁰⁸.
- Grapas metálicas, para fijar la cinta al bastidor.
- Humificador regular eléctrico con cable y enchufe regular europeo, insertado en estructura metálica²⁰⁹.

²⁰⁷ Información extraída de las fichas técnicas realizadas por la *Cátedra Arte y Enfermedades* (UPV), en el proceso de elaboración del proyecto.

²⁰⁸ El artista la adquirió en RSD, polígono industrial de San Ginés, Murcia, (España). Siempre debe ser utilizado este mismo tipo de cinta ya que el artista la escogió por sus propiedades elásticas y sus connotaciones con los tratamientos dermatológicos.

²⁰⁹ Esta estructura está pintada con esmalte en espray negro mate marca *Roly*. La estructura está realizada por el artista con piezas ensambladas de amplificadora de los años 70 del siglo pasado. El humificador no está preparado con transformador para adaptarse a los diferentes sistemas de red eléctrica. Al artista no le preocupa si no se puede enchufar. En el interior del humidificador el artista

E) Causas por las que esta obra se ha escogido como caso de estudio

Corpe es una instalación formada por una serie de elementos, ya descritos, que son el vehículo para su conceptualización. Nos encontramos ante el caso de una obra en la que el concepto prevalece sobre la materia. Manifestado directamente por el artista en la entrevista y por su metodología de trabajo, la materia será solo el vehículo temporal para presentar ese concepto por ese motivo la obra se presentó semimontada. Es decir, cuando la obra se recibió, constaba de tres bastidores pintados y un objeto que contiene el humificador, pero solo dos de los bastidores llevaba instalada la cinta adhesiva (Fig. 29). El resto de elementos se encontraban en el interior de la caja (cinta negra, otros materiales y humificador) con las instrucciones de rematerialización y montaje (Fig. 30).

colocó una solución de agua e inmunodepresores que ha desaparecido. No es imprescindible que sea rellenado.



Fig. 29. Bastidores preparados para ser finalizados antes de instalarse.



Fig. 30. Contenido de la caja de transporte, donde viajaba la obra. Material necesario para rematerializar la pieza, instrucciones de montaje y objetos necesarios para completar la instalación.

El motivo principal por el que se ha escogido esta pieza como caso de estudio es la idea de *rematerialización*. El artista desea que la obra sea rematerializada en cada ocasión que se vaya a exponer (Fig. 31 y 32). De este modo, entre otras cosas, se asegura que la cinta tenga la tensión y el aspecto que ha especificado.

Cada vez que la obra sea instalada debe rehacerse, de manera que la cinta adhesiva esté tensa, se fijará con grapas en los extremos cortos del bastidor (Fig. 33 y 34). La cinta debe formar una película por superposición de tiras adhesivas. La superposición no tiene una medida definida, el criterio es en base a la funcionalidad, para ello se estableció aproximadamente 1 cm de superposición. Es importante estar seguro de tener suficiente cantidad de cinta en cada ocasión (Fig. 34).



Fig. 31. Ejemplo de rematerialización de la obra *Corpe* para la exposición realizada en Ámsterdam en octubre 2014. Preparación del bastidor e instalación de la cinta adhesiva siguiendo las indicaciones del artista.



Fig. 32. Proceso de rematerialización de la obra *Corpe*.



Fig. 33. Grapas en la instalación de la cinta.



Fig. 34. Grapas en la instalación de la cinta. Aquí se puede observar el solapado de la cinta para crear la trama necesaria que el artista desea.

Para el artista es una obra en la que el concepto está por encima de la materia, así pues, hemos considerado interesante presentar este caso ya que sin la entrevista no hubiésemos sabido que la obra debe rehacerse. Por otra parte, según lo obtenido en la entrevista, la conservación del humidificador consiste en mantener el sistema durante el máximo de tiempo posible, si el aparato humidificador deja de funcionar la pieza se puede instalar sin el humidificador conectado, pero siempre debe estar presente, la presencia del objeto es importante.

Eso nos lleva a ver la pieza en dos dimensiones respecto a su conservación. Por un lado la materia es vehicular para el concepto, por otro una parte de la instalación es relevante y debe ser conservada y tratada como objeto artístico.

Se trata de una obra conceptual, pero a la vez tiene un objeto que condiciona su materialización. Así pues, la sustitución y rematerialización de la instalación es la base de su conservación, pero debemos tener en cuenta que una parte de la obra debe mantenerse en buen estado visual. Tiene una función, pero si esa

funcionalidad deja de ser activa, el humificador, pasa a ser un objeto evocativo. Lo que no es viable en este caso, es la desaparición del humificador.

Ese modo de percibir la materia de la obra hace que los materiales que la constituyen sean importantes en cuanto al tipo de materiales, pero no es necesario que perdure la primera cinta, no existe fetichismo por el material que el artista aplicó con sus manos, sino que lo verdaderamente importante es que la pieza funcione a nivel conceptual. Para lo que la documentación es muy importante.

Desde el punto de vista de la disciplina de conservación, es una obra que si no está bien documentada, puede ser fácilmente traicionada, manteniendo la cinta instalada aunque no esté en las condiciones óptimas establecidas por el artista, o no instalando el tipo de cinta especificado. Se debe anotar en este punto que si la cinta se encuentra en las condiciones que el artista estableció, no es necesario eliminarla y volver a instalarla; tal como se hizo en la exposición que se realizó en Valencia *Doble Retorno Arte y Enfermedad en Diálogo* en enero 2015. Donde se instaló sin necesidad de volver a poner la cinta nuevamente (Fig. 35).



Fig. 35. Visión general de la instalación de *Corpe* junto a otras obras del proyecto *Perspectives Art Inflammation and Me*, en la exposición *Doble Retorno. Arte y Enfermedad en Diálogo*, que se realizó en enero 2015, en la Sala de exposiciones de la UPV en el edificio de Rectorado, Valencia. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.

Gracias a la entrevista sabemos que tiene unas instrucciones de instalación específicas, relacionadas con la intencionalidad del artista; éstas no quedaban claras en la ficha técnica inicial. El modo en el que la obra debe ir instalada, completa su conceptualización. Tiene unas dimensiones que corresponden a la altura y masa corporal del paciente, su disposición en el espacio contribuye a continuar y reforzar esa idea. Por lo tanto, este sería otro motivo por el que el caso de la obra *Corpe* es escogida para ser presentada. Al no estar bien documentada en un principio, pierde parte de su conceptualización entrando en riesgo de deteriorarse conceptualmente, cosa que evitaremos gracias a la información obtenida por medio de la entrevista. Es decir la entrevista ayuda a establecer pautas de conservación tempranas y seguras, como planteábamos en nuestra hipótesis inicial.

Corpe es una instalación que sigue el *modus operandi* del resto de la producción artística de Sergio Porlán. No es una obra aislada adaptada a las necesidades del proyecto. Sigue la misma metodología de trabajo que él suele utilizar, eso significa que teniendo esta información, podemos extrapolar el concepto de *deterioro* extraído en este estudio para conservar otras obras suyas²¹⁰.

Como en sus otros trabajos, no existen maquetas o cuadernos de campo, dibujos previos, ni material de apoyo. Para el artista el proceso creativo es importante, en cuanto a la conceptualización, pero es un proceso personal que no considera necesario compartir. Sergio Porlán considera que esta información no añade valor para su conservación.

La idea de sustitución también hace de este un caso interesante para exponer. Los materiales que constituyen esta instalación son importantes para transmitir la intencionalidad artística, deben ser éstos, con estas medidas y estas características; pero si se deterioran pueden ser sustituidos sin ningún problema por parte del autor. La única parte de la obra que no podría ser sustituida, como ya hemos comentado, es la carcasa del humidificador, ya que está realizada con partes de una ampliadora de los años 70, del siglo pasado, escogida por razones estéticas. La obra no está firmada por el artista al igual que no lo hace en sus otras obras. Este dato hace más fácil la rematerialización de *Corpe*.

Al mismo tiempo, esta obra sigue unas pautas específicas para un proyecto efímero. El artista no está preocupado por la conservación de la misma, ni por su destrucción. Por ello, a la hora de escoger los materiales no se vio condicionado por la durabilidad. No está diseñada para permanecer, aunque el artista tampoco muestra un interés por destruirla o hacerla desaparecer

²¹⁰ En cualquier caso nosotros siempre recomendamos consultar directamente con el artista o su entorno cercano para reconfirmar que las especificaciones de conservación son extrapolables a una pieza en concreto que pueda tener necesidades de tratamiento.

en un momento específico, no teniendo fecha de caducidad. Respecto a este punto, durante la entrevista, mencionó la idea de que la obra queda desactivada²¹¹ al finalizar el proyecto. Es por ello que tampoco está preocupado por el envejecimiento o deterioro de los materiales ya que no ve problema en que sean sustituidos. El artista se muestra muy confiado en los profesionales del arte que deciden sobre la obra, incluido el conservador. Le parece bien que le consulten si este tiene necesidad, pero considera que las decisiones que tome el conservador estarán bien²¹².

Respecto a la autenticidad²¹³, queda en manos del propietario la vida de la obra y las decisiones de la misma. Considera que el propietario define lo que la obra debe durar y que si es su voluntad hacerla desaparecer, no le parece mal mientras ha cumplido su función durante el tiempo que el proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me* duró; así pues, entraríamos en un conflicto pensando que la obra deja de ser auténtica una vez pasa ese período.

Durante el tiempo que el proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me* ha estado en marcha, *Corpe* ha tenido varias maneras de mostrarse en relación a la idea de tener el humidificador en marcha o no. Se plantearon dos modos distintos de presentar la obra. En Ámsterdam, octubre 2014 (Fig. 36), *Corpe* se presentó en un espacio semicerrado para poder tener en marcha el humidificador sin ser un riesgo para las otras piezas sensibles a la humedad, que se presentaban en la exposición.

²¹¹ Las palabras concretas del artista ante esta cuestión fueron: “En el momento que pase el proyecto concreto, la obra queda desactivada”.

²¹² En muchos casos esto sucede porque la idea de conservación está limitada a tratamientos materiales relacionados con deterioros físicos. Hablaremos más extensamente de este punto más adelante.

²¹³ Nos referimos con autenticidad a la autoría, certificadamente o por evidencias incontestables. El autor en este caso considera que es el propietario el que se queda con esa autenticidad y es él el que decide.



Fig. 36. *Corpe*, instalación realizada en Ámsterdam octubre 2014.

Este tipo de presentación, no entraba en conflicto ni con la intencionalidad artística, ni con la transmisión del concepto. La humedad podría considerarse un riesgo para la propia instalación bajo parámetros tradicionales de conservación preventiva, si no supiésemos que el artista pretendía esa humectación de la dermis de la obra. De ese modo la cinta negra que actúa de vehículo dérmico simbólico, está siendo tratada como la propia piel del paciente en la que está inspirada. El posible daño que la obra sufre por la humedad, no se puede considerar un *deterioro* sino un proceso de conceptualización.

La segunda propuesta expositiva es la que se llevó a cabo en enero de 2015 en la Sala de exposiciones de la Universitat Politècnica de

València. Exposición colectiva *Doble Retorno. Arte y Enfermedad en Diálogo*²¹⁴, comisariada por Pepe Miralles (Fig. 37).



Fig. 37. *Corpe* instalada entre otras obras de la exposición *Doble Retorno. Arte y Enfermedad en Diálogo*. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.

En este caso, se optó por no conectar el humidificador. El humidificador está presente, el cable del mismo está presente, pero no está activo; tal y como el artista dispuso que se podía presentar. En este caso la pieza no suponía un riesgo para las otras obras que le acompañaban en la exposición y por lo tanto no fue necesario crear un espacio especial para ella.

F) Puntos destacables

El artista manifiesta que la obra es temporal y que se desactiva al terminar el proyecto. Por lo que en realidad debemos mantener en buen estado las instrucciones sobre la misma. La información que de ella se genere, será lo que debemos conservar. Es una pieza que existe en cuanto a su *idea* y *momento*, la materia es solo un

²¹⁴ UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA, *Doble Retorn. Art i malaltia en diàleg*. [Catálogo]. 13/01/2015-10/03/2015, Sala d'exposicions de la UPV. Edifici de Resctorat (3A). Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2015.

elemento vehicular. De esta forma la documentación es lo que garantiza su perdurabilidad; aunque no debemos olvidar que hay un objeto dentro de la instalación que debe ser conservado, lo que añade una serie de cuestiones a tener en cuenta. El artista afirma que el propietario es el que decide sobre la obra. Si la instalación se volviese a llevar a cabo, se reactivase tras el proyecto, y la pieza objeto no se hubiese conservado adecuadamente, habría que contactar con el artista para solucionar ese punto. El humidificador debería ser conservado junto a la documentación que define la pieza.

El artista manifiesta gran confianza en los profesionales del mundo del arte, cualquiera que sea su disciplina. Eso relega la conservación y las decisiones a tomar en estos profesionales. Según palabras del propio artista durante la entrevista, considera que el artista no necesita ser el centro de consulta o mantenimiento sobre la obra. Él es el motor creador, pero considera que su trabajo termina en el momento en el que la entrega. Esta manera de concebir su producción, le libera de la responsabilidad sobre ella. No quiere decir que el artista se niegue a seguir la producción, simplemente la deja en manos de los profesionales que la gestionen tras él haberla entregado.

Ésta es una actitud que ayuda en la libertad de toma de decisiones sobre los posibles tratamientos o procesos de conservación posteriores, pero sin duda da mayor importancia a la entrevista. Sin la información obtenida gracias a ella, podríamos caer en múltiples errores, como por ejemplo podría ser alargar la vida de los materiales. Este punto pensamos que nos confirma que la hipótesis de nuestra investigación es correcta para este caso. La entrevista es una herramienta de trabajo que con su uso, puede llevar al conocimiento sobre la producción artística de una manera más detallada y directa. La entrevista en este caso, está ayudando a establecer pautas de conservación tempranas y seguras. Estas pautas no solo propician la conservación de la obra, sino la comprensión y el respeto en todos sus parámetros. Nos referimos a parámetros tanto matéricos, como de concepto o intencionalidad.

Así mismo vemos que es muy importante determinar qué es *deterioro* para cada artista. Cada artista tiene su propia manera de entender la idea de *deterioro* y esta idea puede variar según la pieza de la que estamos hablando. En este caso, Sergio Porlán, no se encontraba familiarizado con la idea de *deterioro* conceptual. Al realizarle la pregunta sobre ¿qué es deterioro para ti en esta obra? La primera respuesta rápida del artista fue sobre los deterioros físicos, como: roturas, manchas, destensado de la cinta... Deterioros que, tras finalizar la entrevista, no serían reales, ya que la obra está pensada para rematerializarse. Durante la entrevista se hace reflexionar a su autor, sobre la idea de *deterioro* desde el punto de vista conceptual, y en ese momento el artista admite que el verdadero deterioro sería traicionar al concepto. Es muy interesante analizar el concepto de *deterioro* en este caso. La obra es idea, ésta se hace tangible a través de los materiales, lo que podría llevar a creer que los deterioros físicos son traición a la idea y por lo tanto forman parte de la posible idea de deterioro, pero no es así. Si la materia que constituye la pieza no está en las condiciones que el artista ha determinado, no se considera un deterioro, simplemente no es el modo de transmitir la idea, se cambia, se busca la idea en una materialidad nueva.

¿Qué nos está diciendo todo esto? Nos está mostrando que el artista tiene una idea preconcebida de *deterioro* clásica, claramente vinculada a la materia. La falta de contacto con el mundo de la conservación, ha hecho que esta situación se repita en gran parte de los casos. Esto nos ayuda a recordar la importancia que tiene una buena comunicación con los artistas y la importancia de transversalizar las disciplinas. Gracias a esta entrevista, el artista que nos ocupa se muestra agradecido por todo lo que la entrevista le ha aportado y por lo tanto contribuye a que esta semilla germine en las decisiones en materia de conservación que tome en un futuro.

La entrevista se muestra en sí misma como un método de conservación preventiva. Al hablar con artistas, como es el caso de Sergio Porlán, interesados en investigar y ser coherentes con

su producción artística, este diálogo les ha servido para pensar de manera consciente sobre temas que afectan a la conservación de sus obras. Temas que quizás no habían formado parte de su discurso hasta este momento y que la entrevista les ha hecho tomar conciencia de que debe formar parte del discurso. Esto será algo que afectará, como ya hemos señalado, a las nuevas producciones que realicen tras el proceso de esta investigación.

Entrevista a Sergio Porlán para la conservación de la obra *Corpe* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción literal de una parte de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de presentación y revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada vía *Skype*, (Fig. 38).

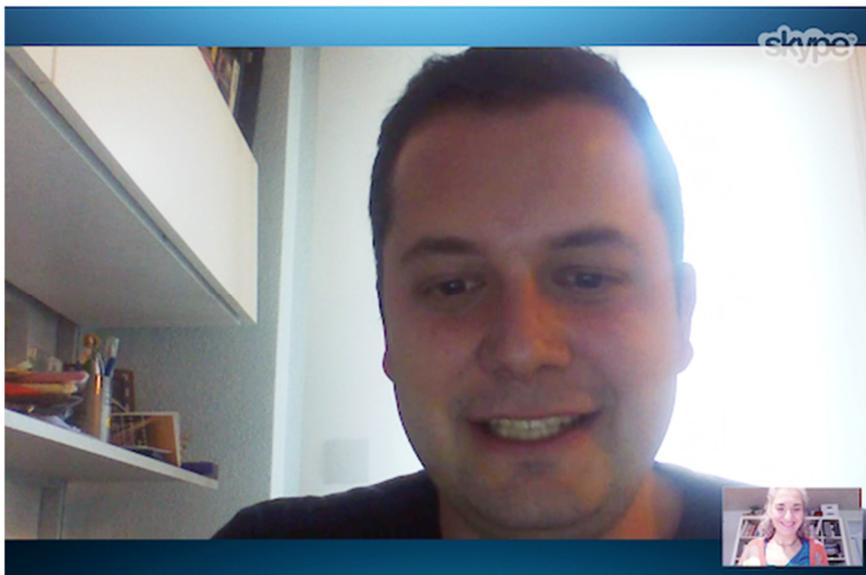


Fig. 38. Captura de pantalla durante la conexión por *Skype*, para la entrevista con Sergio Porlán.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Sergio Porlán Soler. 1983, Lorca (Murcia), España.

Lugar y fecha de la entrevista: 18 de diciembre de 2014, Murcia (España)-Richmond Hill.

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype*, fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 00:53:50.

SP: Sergio Porlán.

RdF: Ruth del Fresno.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

SP: La idea inicial a cerca de las enfermedades autoinmunes, en este caso la psoriasis, y partiendo de esa idea concreta, pretendía hacer una metáfora acerca de los tratamientos a los que se tiene que someter el enfermo; crear un contexto, abstracto, por formalizar de alguna manera una parte esa realidad de la enfermedad. Es decir, construir una metáfora a través del arte a cerca de una conceptualización de esa enfermedad.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

SP: Pues al final son procesos, no te podría decir de qué manera concreta, pero... Comenzando a trabajar y a pensar acerca de eso y en un momento determinado van encajando todos los elementos necesarios para construir la obra. Pero es un proceso mental, no es algo extendido en el tiempo, es un momento concreto.

RdF: ¿Por qué se decide por este medio de expresión?

SP: Estos elementos que yo utilizo, son los elementos que constituyen el cuerpo del trabajo general de mi obra; entonces pues son elementos recurrentes en mi producción habitual. Intento utilizar formalmente el carácter instalativo de la pieza, que haya elementos que sean industriales... Es el medio de expresión connatural con el que yo suelo trabajar.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

SP: Sí, fue importante, porque me dio algunas claves, fundamentales para el desarrollo de la obra, pude conocer que se sometían a baños de petróleo o de lodos específicos y entonces, a partir de ese material, fue la idea de construir la pieza en negro.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

SP: Fundamental en cualquier proceso creativo, desde luego. En este caso... fue importante.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

SP: No lo entiendo muy bien... (Se le da una explicación). La técnica es la que yo uso habitualmente y está condicionada por la obra específica. En el caso de la instalación, yo nunca había trabajado con humidificadores ni con cinta adhesiva, pero la técnica es la instalación. La idea de hacer un collage, una acumulación de elementos de carácter escultórico para comunicar algo. Soy consciente, sí.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

SP: Un grado de planificación... alto, aunque algunas veces hay encuentros azarosos que ayudan a la formalización de la obra. Sobre todo hay una planificación muy alta como de un 80%, pero ahí está el valor del directo, de la presencia de las cosas, de cómo funcionan y cómo dialogan cuando las trabajas en directo.

RdF: ¿Y en su trabajo en general?

SP: Igual, algo siempre queda al azar.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

SP: No, ni maquetas, ni dibujos previos... nada. Fue a partir del diálogo con el paciente y todo fue un trabajo directo.

RdF: ¿Cuál es la importancia de estos dibujos previos o bocetos, los considera como obras acabadas, con valor expositivo en sí mismas? ¿Es material vehicular para la realización de la obra final?

SP: (Silencio) si la hubiese, no tendrían valor expositivo. No me interesa exponer los procesos.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? ¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

SP: La técnica debe ponerse al servicio de la obra de arte a nivel visual, pero no la condiciona. Es decir, es un elemento que hay que gestionar.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo?

SP: No.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

SP: Generalmente tomo apuntes de mis ideas en un cuaderno. En este caso recurrí a informarme de los tratamientos que usaba este paciente, a cerca de los lodos, de la medicación que él tomaba. La información fue básicamente a través del paciente y búsqueda de información por mi cuenta.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

SP: No.

RdF: ¿La considera relevante para su buena manipulación?

SP: No.

RdF: ¿La considera importante para su buena conservación?

SP: No.

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

SP: Sí.

RdF: ¿Firma sus obras habitualmente?

SP: No.

RdF: ¿Lo hizo en este caso?

SP: No.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

SP: No, la técnica fue determinada en el proceso de creación de la obra.

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

SP: Sí, porque funcionaban como símbolo, como catalizadores, como referentes de lo que... sería la medicación del paciente. Como metáfora, de la propia piel. Todos los materiales han sido escogidos por una razón que atiende a la realización final del trabajo y de que sea en función de los presupuestos que yo establecía para que fuese un trabajo exitoso. Por muchas razones, estéticas, formales, simbólicas, de representación del problema que teníamos que abordar... hay muchas razones para elegir un material.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron?

SP: Materiales industriales. Bastidor de madera de pino, espray de pintura acrílica negra mate, objeto encontrado, grapas, humificador, cinta adhesiva especial para suelos de danza.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

SP: Mercado, son materiales industriales. La carcasa es parte de una maquinaria antigua de una ampliadora de los años 70. Es simbólico que haya un humificador, pero se usó esta carcasa para que estéticamente el humificador se adecuase.

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

SP: Cuestiones técnicas como el precio o la durabilidad no han tenido nada que ver, pero sí la apariencia visual y el significado simbólico, y todo lo que anteriormente te he comentado. Por muchas razones.

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

SP: Pensé que era una obra precaria y que podría (silencio)... no ser duradera, pero eso era parte de la obra, no me preocupa demasiado la durabilidad de las materias.

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

SP: Me preocupa que se pueda mostrar adecuadamente las veces que se quiera mostrar, pero más allá de la comunicación con el público, no me importa. No me preocupa que trascienda o no trascienda, que se pueda mantener o conservar. Me preocupa que la obra, durante este proyecto concreto, se pueda exhibir de la mejor manera posible, obviamente.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales? (los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra).

SP: No, porque son intercambiables, cualquier material que sea el mismo es sustituible y puede funcionar. La carcasa del humificador debería serme consultado en caso de necesidad. Sería el único elemento que no se puede sustituir.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

SP: Ninguno.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

SP: No, no me preocupa. No he pensado en los resultados a largo plazo. En el momento en que pase el proyecto concreto, la obra quedaba desactivada. No me importa si envejece mejor o no.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más para su obra?

SP: Sí.

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

SP: Soy flexible, pero sí entiendo que el espacio que ocupa es parte de la obra, porque se trata de una obra de carácter instalativo. El sujeto que contempla la obra tiene que ponerse en relación al espacio y en relación a la obra.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

SP: No. Tampoco detractor. Me parece que lo que decida el comisario estará bien.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera, a su criterio, que es un deterioro, en su obra?

SP: Un deterioro, en el caso de mi obra sería una rotura, que se destensaran las cintas, que se rallara la superficie. Entiendo que eso son deterioros.

RdF: ¿Es un deterioro si la obra se muestra incompleta?

SP: Sí, eso es un deterioro.

RdF: ¿Es deterioro si le cambian el orden?

SP: Las obras iguales son intercambiables, sería un deterioro si se presenta en otra dirección.

RdF: ¿Sería un deterioro si presento la obra en un supermercado?

SP: ¡No!, eso no. Yo con la obra doy todos los derechos a que sea exhibida y bajo las condiciones que entienda el comisario que se tenga que ser exhibida. No he puesto ningún condicionante en dónde debe ser exhibida; solo, en cuanto al orden. Los deterioros son formales y físicos fundamentalmente. El concepto, sería en caso que no se cumplan las instrucciones de presentación, pero eso sería formal ¿no?, no soy muy, muy riguroso en ese sentido, pero entiendo que sí, eso es un deterioro. Entiendo que el sentido común no va a dejar que la obra se exponga mal. Me parece que es una obra muy sencilla. Cuando algo no lo dejo especificado, lo dejo para el criterio del comisario. Para eso soy súper práctico. Me parece que al final, la

persona que está iniciada dentro del mundo del arte contemporáneo va a encontrar la solución fácilmente.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

SP: Sí, que la cinta se estropee o se destense...

RdF: ¿Ha identificado en su obra los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables?

SP: La cinta.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras?, (en su producción en general).

SP: No.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

SP: En esta obra son admisibles los deterioros derivados del paso del tiempo, (silencio)... el resto, ralladuras o ese tipo no son admisibles aunque como se tiene que rehacer, no debe pasar.

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

SP: Sería un deterioro que no tendría que afectar a esta obra porque no es una obra que está depositada en un museo para un uso a largo plazo. Es un proyecto expositivo que tiene una vida corta. Y la obra en cualquier momento, estando yo vivo... se puede, si alguien tiene alguna duda, pueden acudir a mí.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de su obra?

SP: Sí.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (sacarla del contexto del proyecto para el que se creó)

SP: Sí, claro.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

SP: Podría ser expuesta...

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

SP: Sí, me parece que en ese caso parece lógico.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público, es un deterioro para usted?

SP: No. Es connatural a la percepción de la obra, porque eso no se puede atajar, siempre habrá falta de comprensión en algún momento.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

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

SP: No, ninguna ha sido restaurada.

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

SP: Sí, me gustaría que me consulten, pero si es necesario. Si el restaurador puede actuar de manera independiente, que actúe. No me preocupa.

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

SP: Eso sí es fundamental, porque... tienen que ser los materiales con los que está construida la obra. No quizás la misma marca, pero sí el mismo aspecto final, en el caso de la cinta, la pintura mate...

RdF: Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

SP: Se puede sustituir todo siempre que siga el criterio de la obra. En el caso del humidificador se debe repintar si se estropea.

RdF: ¿Cree que es un deterioro si la obra no “funciona” tecnológicamente hablando?

SP: No.

RdF: ¿Se puede exponer igualmente?

SP: Sí.

RdF: ¿Tiene piezas de recambio para las partes de la obra con soporte electrónico o eléctrico?

SP: No.

RdF: ¿Deben ser sustituidas en caso de fallo o deterioro?

SP: A criterio del comisario.

RdF: ¿Ha previsto los problemas de adaptación a la corriente eléctrica cuando su obra viaja?

SP: No.

RdF: ¿Quiere que sean solucionados en caso de necesidad?

SP: No hace falta.

RdF: ¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o que es lo que cree que le puede pasar).

SP: (Silencio), me parece que estando en vuestras manos va a recibir una buena conservación, nunca he visto tanta atención a la conservación de una obra, o sea que... estoy encantado de la vida. Seguro que se va a conservar bien.

RdF: ¿Y en su producción en general?

SP: Ni lo tengo pensado, ni me preocupa, es un elemento que nunca tengo en cuenta.

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

SP: Me parece fundamental.

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

SP: Un conservador que esté formado, que sea un especialista y que esté informado.

RdF: Esta pregunta quiere matizar si crees que el conservador solo, es suficiente, o el artista debe participar.

SP: El conservador solo, puede solucionar perfectamente cualquier problema. Si el conservador tiene alguna duda puede consultarme, pero confío plenamente en el conservador.

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

SP: No.

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

SP: Obviamente las directrices apelan al sentido común, que se haga del criterio que se ha establecido para la construcción de la obra... simplemente con lo que ya hemos hablado es fácil de conservar.

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

SP: ¿A qué te refieres? (explicación sobre la idea de la documentación escrita o gráfica como elemento que sirve para conservar que la obra ha existido) Sí me parece un elemento a tener en cuenta.

RdF: Pero me dices que tu obra está pensada para ser un proyecto temporal. ¿Si la obra desaparece, la materia de la obra, totalmente y

se decide recuperar, crees que si se hiciese una rematerialización de la obra sería otra obra, una nueva obra, un nuevo momento creativo?

SP: No. Sería la misma obra, si se reproduce con fidelidad sería la misma obra.

RdF: ¿Y el humidificador?

SP: Para el humidificador yo tendría que supervisarlos.

RdF: ¿Debe ser firmada y datada del mismo modo que la primera (que no está firmada)?

SP: Igual que la primera, se puede poner la fecha de inicio y la nueva, eso me parece correcto.

RdF: ¿Debe advertirse que es una copia?

SP: (Silencio) No, no debe advertirse que es una copia. Si yo doy la autorización, no es una copia.

RdF: ¿Quiere añadir algo más?

SP: Que has sido muy amable, muy atenta y ha sido una entrevista exhaustiva, muy profesional, (risas).

5.4.2 Caso de estudio 2. Reproductibilidad y sustitución como proceso de conservación

Perfectly Normal.

Instalación Interactiva, 2014. (PAI180C).

Ana Pastor



Fig. 39. *Perfectly Normal*, Ana Pastor, 2014. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.

A) Ficha técnica de la obra

Título: *Perfectly Normal*, (Fig. 39).

Artista: Ana Pastor, 1972, Alicante, España.

Fecha de producción: 2014.

Categoría: Instalación.

Medidas:

- Póster-Imagen: 58 × 121,5 cm.
- Dispensador cilíndrico de chapas: 153,5 × 12 cm Ø (la base 28 cm Ø).
- Chapas: 4,3 cm Ø cada chapa. Cantidad variable.

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por la artista:

Las medidas totales de la instalación son variables en relación al espacio que se disponga. El póster debe ir colocado en la pared a una altura de 150 cm desde el centro de la imagen y el dispensador en frente a una distancia suficiente para que se entienda que forma parte de la misma obra, pero con espacio suficiente para poder ser rodeado sin riesgo para la obra, sobre suelo sin pedestal. El dispensador debe estar lleno de chapas para que el espectador pueda interactuar al coger una.

B) Breve currículum de la artista

Ana Pastor. 1972, Alicante, España.

Máster en Bellas Artes (Chelsea College of Art and Design, University of the Arts, London, 2016). Graduada en Bellas Artes (UMH de Elche, 2014) galardonada con el premio a la Excelencia Académica en 2015 por la misma universidad. En 2013 fue becada para realizar prácticas de montaje para Mustang Art Gallery y UMH de Elche. Seleccionada en 2013 para el proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Primer premio del Certamen de la Galería Light; *Space and Time* (Florida, EEUU,

2011) y premio adquisición del Premio Galarsa de Escultura de Chiva, Valencia. Ha realizado multitud de exposiciones colectivas e individuales. Su última exposición individual ha sido en 2016 *Nothing to see here*, La Calcografía Gallery (Salamanca, España) y en 2015 *Crime Scene*, Punctum Gallery (UAL, London)²¹⁵.

Interesada por el arte conceptual, la obra de Ana Pastor se centra en el ser humano como carne, explorando el tema de la degradación del cuerpo y sus implicaciones psicológicas. Normalmente, se sirve de elementos diversos como la fotografía, el vídeoarte y la instalación, para realizar sus proyectos donde el texto tiene siempre un papel fundamental. Detrás de sus piezas hay una investigación de carácter literario y filosófico; un sustento teórico que está empapado de contenidos principalmente existencialistas. En palabras de la artista:

Debido a una necesidad personal, después de una etapa vital especialmente dolorosa, mi obra es autoreferencial, y mi interés inicial se centra en la superación del trauma, el duelo y el dolor espiritual. Este interés, ha evolucionado hacia la crítica cultural a la idea políticamente correcta de felicidad, llevándome a cuestionarme el imperativo de ser feliz, incidiendo en la contradicción entre la imagen pública y el dolor espiritual.

Vivimos en un modelo de sociedad orientada hacia la desigualdad, el individualismo y la competitividad, que están directamente relacionadas con la depresión y la enfermedad. Pero en lugar de cambiar el sistema, resulta más fácil cambiar la resiliencia de la gente al mismo, a través de una invasión de libros de autoayuda, psicología positiva, coaching, etc. También de esta manera se neutraliza la crítica política, ya que la felicidad está íntimamente ligada a la docilidad. Además, la felicidad se utiliza para promover ciertas opciones vitales y no otras, y también, es utilizada a menudo como medio para justificar la opresión y para reescribir normas sociales como bienes sociales.

En mi trabajo, definiendo el derecho a la infelicidad como una forma de desobediencia al sistema. La ironía y el sarcasmo suelen ser mis

²¹⁵ El CV extendido puede ser consultado en: <http://www.annapastor.com/cv> [Consultado: 18 de noviembre 2016].

instrumentos para llegar al espectador, al tiempo que utilizo técnicas multidisciplinares, como performance, vídeo, dibujo, instalación o fotografía.²¹⁶

C) Sobre la *idea* de la obra

En esta obra se aborda el problema de la autoestima y la autopercepción de la paciente, ante una enfermedad difícil de ocultar y que puede provocar rechazo. El objetivo era normalizar la visión de las lesiones. La palabra *Normal* (que se escribe de la misma manera en muchos idiomas) escrita con una lesión sobre la piel sana, crea un conflicto en torno a la idea de normalidad. Lejos de añadir gravedad al tema, se intenta darle a la obra un aspecto cercano y lúdico fomentando la participación del público. De ahí el uso de las chapas que apetece coger y llevar encima. De este modo, el espectador, ayuda a dar visibilidad a la enfermedad²¹⁷.

D) Identificación de los materiales principales de la obra

- Imagen impresa con plotter sobre papel charolado mate, 135 gr. bordes guillotizados.
- Tubo expendedor de metacrilato, con base metálica e imagen impresa en papel (mismo tipo que el póster).
- Chapas comunes impresas con soporte metálico.

E) Causas por las que esta obra se ha escogido como caso de estudio

La principal causa por la que *Normal* se presenta como caso de estudio, es por las circunstancias especiales que se vivieron en la

²¹⁶ Texto extraído de la página web de la artista. *Op. cit.* [Consultado: 18 noviembre 2016].

²¹⁷ Información extraída de las fichas técnicas realizadas por la *Cátedra Arte y Enfermedad* (UPV), en el proceso de elaboración del proyecto.

exposición que se realizó en Ámsterdam en octubre de 2014²¹⁸. La obra está formada por varias partes, que se transportaban en dos cajas diferentes. En el momento de iniciar los preparativos para la exposición, se advirtió que la obra había viajado incompleta, parte de la obra se había quedado en Copenhague, por error. Faltaba el póster que se sitúa en la pared.

En otras circunstancias, habría sido desestimada para la exposición, pero gracias a la información que habíamos obtenido en la entrevista, sabíamos que la artista estaba de acuerdo en sustituir las partes de la instalación que por algún motivo no funcionasen o estuviesen deterioradas.

En este caso no se trataba de un deterioro matérico sino más bien conceptual. Sin el póster, la obra estaba incompleta y por lo tanto no tenía la intencionalidad que la artista había establecido. A pesar de que contábamos con la información para rehacer el póster, se optó por comunicarse directamente con la artista. Por un lado, para corroborar que el procedimiento era adecuado y por otro, para conseguir un archivo de la imagen de la mejor calidad posible.

Gracias a la buena relación establecida con la artista, a través de una comunicación personal, confirmó que el procedimiento era adecuado, (a pesar de que la copia no se realizaba para sustituir una impresión deteriorada). Aceptó mandar el archivo original en alta resolución, junto a las especificaciones de impresión exactas²¹⁹.

Por lo tanto esta circunstancia nos muestra un segundo motivo por el que se presenta este caso; se trata de un ejemplo sobre la importancia de tener buena relación y buena comunicación con la

²¹⁸ *Art Gallery Perspectives- Art, Inflammation and Me*, RAI Congress Center, 8-9 October 2014, Amsterdam, Nederland.

²¹⁹ El archivo original de la imagen, formaba parte de la documentación que acompaña a la obra, pero de este modo estaba claro que se contaba con el consentimiento pleno de la artista.

artista. Ésta, puede salvar problemas de concepto y funcionalidad de la obra de una manera fluida y rápida.

Otra causa por la que hemos escogido esta obra como caso de estudio, es que estamos hablando de una pieza interactiva, pensada para ser utilizada por el público. Hay una parte de la obra que va desapareciendo por el uso. Esta parte, las chapas, según palabras de la artista durante la entrevista, pueden ser sustituidas por nuevas chapas si se terminan. En este caso por lo tanto, estamos asistiendo a dos tipos diferentes de sustitución de materiales. Por un lado, la artista admite la rematerialización de cualquier parte de la obra que se deteriore (matérica o conceptualmente hablando) y por otro lado, hay un protocolo establecido por la artista de sustitución de las chapas, para que la instalación siga siendo activa, siga dando la opción de interacción al espectador. Así pues, es un ejemplo de sustitución funcional y sustitución como estrategia de conservación.

No se trata de rematerialización de la obra por completo, pero sí sustitución de lo necesario. Como en el caso anterior, el caso de la obra *Corpe*, la idea prevalece sobre la materia. Aunque no es una instalación como *Corpe*. Matéricamente, *Perfectly Normal*, fue entregada totalmente acabada por la artista. No era una idea que debía rematerializarse en cada ocasión.

Es interesante observar como algunos artistas de una manera intuitiva establecen parámetros de conservación preventiva, este es uno de esos casos. La artista, a pesar de no haber estado en contacto con la disciplina de conservación, se plantea posibles problemas y se adelanta dando soluciones, ese tipo de estrategias también han colaborado a la hora de considerarla como un caso de interés.

Como la obra es comunicación e interacción, la artista incluyó varias copias de la parte impresa en el envío de la obra. Al incluir más de una copia, la artista quería asegurarse que no se presentase incompleta o deteriorada, quería asegurarse que la comunicación se daba adecuadamente.

Es un ejemplo también de la importancia que la información puede tener para el conservador. En algunos casos la toma de decisiones en situaciones comprometedoras, dependerán de esa información. Este es uno de esos casos. Conociendo la obra y sabiendo la intencionalidad de la artista, no se podía presentar sin estar completa, hubiese sido una traición al concepto y por lo tanto sería presentarla deteriorada o simplemente no presentar una obra, sino un conjunto de elementos.

Como hemos señalado, gracias a la entrevista sabíamos lo que para la artista es el concepto de *deterioro* y una de las definiciones que dio, (a parte de los deterioros físicos visibles como rotura o decoloración de la imagen) era que la obra no se podía presentar incompleta. Respecto al concepto de *deterioro* que hemos comentado anteriormente, para la artista, los deterioros que más le preocupan son los de concepto. Aunque en la entrevista la artista cita los deterioros físicos, ella misma comenta que dado que todo en la instalación se puede sustituir, los deterioros físicos no los ve como un problema grave para ser solucionados; eso no significa que los acepte, sino que los ve de fácil solución. Por el contrario, le preocupa que la obra se presente incompleta o que no sea interactiva, que no funcione más allá de la materia y el momento expositivo.

Hemos podido comprobar que la parte interactiva ha funcionado, el público interactuó con la obra (Fig. 40 y 41) por lo que no ha habido deterioro alguno en ese aspecto²²⁰.

²²⁰ Nos pusimos la chapa de la obra durante una presentación sobre el tema de la Tesis en *41 conferencia anual del CAC*, en Edmonton, Canadá, en mayo 2015.



Fig. 40. Público interactuando con la obra, durante la exposición.



Fig. 41. Público luciendo la chapa en la exposición realizada en Ámsterdam 2014.

F) Puntos destacables

Cuando surgió la situación de necesidad se siguió lo que en la entrevista habíamos establecido con la artista. La artista, durante la entrevista, había comentado la posibilidad de sustitución en caso de necesidad y aquí estaba la necesidad, la obra había viajado sin una de las partes. La artista también había señalado durante la entrevista que le gustaría colaborar con el conservador en caso de que la sustitución fuese necesaria. Así decidimos que la mejor opción era comunicarse y solucionar el tema de una manera colaborativa.

El concepto de *deterioro*, basado en la *idea* de la obra, hace que la conservación de la materia original se convierta en algo secundario. Es importante conocer qué materia hay que conservar, o hasta qué punto de degradación deberíamos considerar la intervención. La artista no nos dijo que deba rehacerse en cada ocasión que vaya a ser expuesta, (como sí lo había dicho Sergio Porlán, respecto a su obra *Corpe*), sino que en

este caso estableció que la sustitución se llevase a cabo en caso de que fuese necesario. Para Ana Pastor la opción pasa por la reproductibilidad, como se trata de una obra interactiva se acaba con el uso y la posibilidad de ser reproducida alarga en el tiempo esa capacidad de interactividad. Esta cualidad, la de ser una obra que puede replicarse, hace que, ya que la artista lo permite, sea una de las estrategias a tener en cuenta para tomar en caso de necesidad, como se hizo en Ámsterdam.

La artista había contemplado la posibilidad que la obra pudiese deteriorarse desde un punto de vista matérico, por lo que para que la idea no fuese traicionada, ella había incluido varias copias de esta parte de la imagen de la instalación. Según lo que podemos extraer de las palabras de la artista durante la entrevista, la idea de conservación no está presente a la hora de crear, es decir, aunque la artista se muestra interesada por que sus obras sean conservadas, este concepto, no condiciona la elección de los materiales y su procedimiento a la hora de crear.

Es totalmente partidaria de la sustitución de las partes dañadas, en vez de conservarlas o tratarlas. Y deja de manifiesto que le interesa mucho mantener contacto y control sobre sus obras, en la medida que sea posible.

La artista es consciente de la obsolescencia del archivo en el que se contiene la imagen y tiene establecido un procedimiento de conservación, tanto para esta pieza, como para todas las que tienen de alguna manera soporte tecnológico. Este hecho también lo podemos ver como un acto de conservación preventiva por parte de la artista. Nos hace pensar que posiblemente tanto la edad como la experiencia de Ana Pastor, tengan algo que ver a la hora de tomar todas estas precauciones.

Entrevista a Ana Pastor para la conservación de la obra *Perfectly Normal* del proyecto *Perspectives- Art Inflammation and Me*. Transcripción parcial de la ficha técnica y literal de la segunda parte de la entrevista. La entrevista fue realizada por *Skype* (Fig. 42).

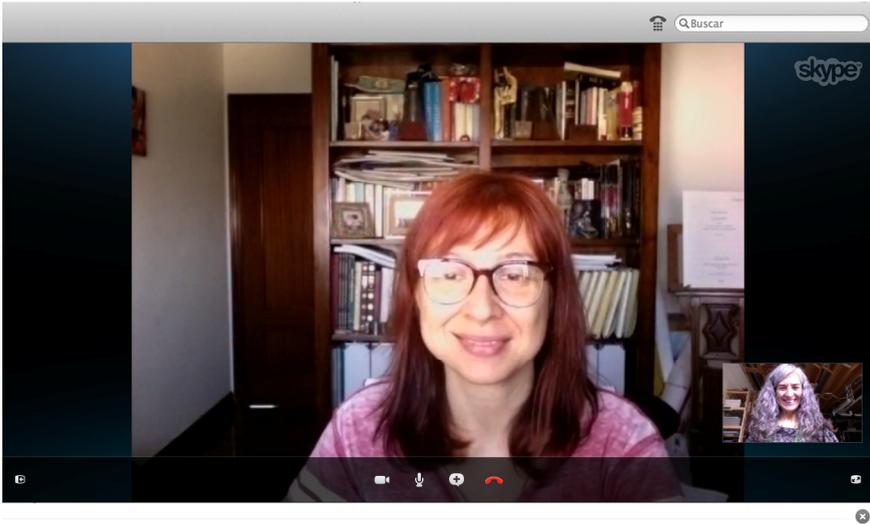


Fig. 42. Captura de pantalla al iniciar la entrevista por *Skype* con Ana Pastor.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Ana Pastor, 1972, Alicante, España.

Lugar y fecha de la entrevista: 2 de mayo, Alicante-Richmond Hill 2014.

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype*, fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 00:58:19.

AP: Ana M Pastor.

RdF: Ruth del Fresno.

Tras las presentaciones y explicaciones sobre cómo va a funcionar la entrevista, se inicia el proceso revisando la Ficha técnica. La artista acepta ser grabada.

AP: Es una instalación interactiva que incita a ser utilizada. La obra fue impresa y el dispensador de chapas fue realizado en una empresa de publicidad bajo mi supervisión. El papel del póster lo imprimieron en un plotter, es papel charolado mate.

(...)

RdF: Es importante que participéis en la entrevista para intentar asegurar que se respetan vuestros criterios.

AP: Claro.

RdF: ¿De los materiales, me cuentas algo?

AP: Bueno, pues a parte de lo que ya hemos hablado sobre el tubo de metacrilato y el póster en papel charolado mate, hay unas chapas que encargué a una empresa por internet. La empresa se llama Camaloon.

RdF: ¿Me das tu permiso para descuartizar una de las chapas para ver cómo está hecha?

AP: ¡Pues claro! (Risas).

RdF: Le voy a hacer una biopsia... (Risas).

Como no tengo las instrucciones aquí, ¿me dices cómo has establecido colgar la obra de pared?

AP: Yo la pegué a la pared con una cinta de doble cara y adjunté un paquete para que se pudiese usar la misma.

RdF: Cuando la eliminaste de la pared ¿no tuviste ningún problema?

AP: No, la que le puse para colgarla la dejé puesta con su papel de protección. Hice pruebas con varias y utilicé la que no dejaba ninguna marca.

RdF: Si se la dejamos puesta, puede que se pueda usar, pero puede dejar residuos de adhesivos... siempre puede causar algún problema a la obra.

AP: Lo que hice para solucionar esto (silencio) es que en lugar de imprimir un cartel, imprimí tres, especificando que se tenía que exponer solo uno y que los otros dos eran para usarlos en caso de necesidad.

RdF: ¡Qué bien! ¡Que prevenida!

AP: La parte de abajo del tubo es de metal para prevenir que se tumbe cuando alguien lo toque.

RdF: ¿El tubo tiene varios orificios para coger las chapas?

AP: No, solo hay uno para coger.

RdF: ¿A qué altura está?

AP: Creo que es a 110 cm, lo que hay por debajo de eso es una impresión, sino tenía que hacer muchísimas más chapas y ya no me daba el presupuesto.

RdF: Lo siento, como no he visto la obra... (silencio) disculpa. ¿Esa impresión es de la misma calidad e impresión que el póster?

AP: Sí (... silencio).

RdF: ¿Deja rastro de su proceso creativo?

AP: No, no en la obra, pero sí hago cuadernos y esas cosas.

RdF: ¿Tiene alguna estrategia de conservación?

AP: Sí, en alguna medida que puedo, sí.

RdF: ¿Te puedo preguntar cuál?

AP: Bueno, por ejemplo, como te he dicho hice varios posters, el tipo de papel lo tengo apuntado por algún sitio, guardo el archivo de la imagen...

(Sigue la ficha)

RdF: ¿Cómo embalaste la obra?

AP: Lo que es el tubo, en la caja que ya venía de fábrica más un material blandito para evitar que se dañara si era golpeado. Las chapas en una caja y el póster en una carpeta. Y a cada una les puse un cartel que ponía 1 de 3, 2 de 3 y 3 de 3, las tres con el nombre de la pieza y con mi nombre.

RdF: Pasamos a la parte del otro cuestionario que es la entrevista. Es un cuestionario basado en instalación con imagen reproducible, ¿vale?

AP: Ok.

RdF: Te advierto que hay algunas preguntas que se repiten, es para que te replantees lo que ya me puedas haber contado. Si piensas lo mismo que la primera vez que me has respondido, pues la saltamos.

AP: De acuerdo.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

AP: El tema ya me venía dado, entonces a partir de ahí lo que hice fue hablar con una persona que padecía esa enfermedad y anoté todo lo que me dijo, sobre todo me interesaba cómo se sentía, y a partir de cómo ella lo vivía... Empecé a escribir, me subrayé las palabras que me parecían interesantes y a partir de ahí comencé a trabajar... Quiero decir que no... ¿es eso lo que quieres?

RdF: Sí.

¿Cómo llegó a este momento de creación?

AP: (Silencio)... No sé si te entiendo.

RdF: No he encontrado ninguna otra obra tuya, así que no sé si es una obra aislada o es una continuación de tu modo de trabajo.

AP: Yo suelo trabajar con texto. Fue algo natural utilizar las palabras... Digamos que utilizar lo que más se ve de la enfermedad transformarlo en una palabra. Entonces, a parte de que trabajo con texto, sí que está dentro de una línea... (Silencio) Me gusta trabajar con texto y tengo obras que son interactivas... Tenía que ver con la idea de degradación y de cuerpo... (Silencio prolongado). Todo encaja con mi línea de investigación.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

AP: Sí, muy importante, fue clave... Claro. Si no tienes contacto humano con alguien que tiene esa enfermedad (silencio). El contacto humano es muy importante. Yo trabajé con una sola persona, pero luego por mi cuenta empecé a trabajar con otra gente. Me di cuenta que es una enfermedad que la tiene mucha gente y entonces hablé con más personas; incluso abordé a la gente por la calle... (sonrisas) Mi intención era hacer una serie fotográfica, pero como me dijeron que solo podía trabajar con la persona que me habían asignado... Así que cambié de idea (silencio).

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor importante en el proceso creativo?

AP: Sí, claro... Sí.

(...) silencio.

RdF: Estoy aquí, no me he ido. Esto es lo malo que tiene la entrevista sin que nos veamos, que parece que esté en otro sitio o haciendo otra cosa, pero estoy aquí sentadita escuchándote.

AP: (Risas).

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión que utiliza en esta obra?

AP: La técnica y el modo de expresión digamos que es lo que suelo hacer. Hago instalación en muchas ocasiones. Tiendo a hacer obras instalativas o que sean interactivas. Estoy en el último año de carrera, no tengo una obra muy extensa, pero sí tiendo a hacer esto.

RdF: ¿Por qué se decide por este medio de expresión?

AP: Quería que fuese algo que el público se pudiese llevar consigo. El texto es algo que llega de una manera inmediata. Por eso, la palabra la puse en inglés, pero es una palabra que en muchas lenguas significa lo mismo. Estuve buscando a propósito. Es un mensaje muy directo y el llevárselo es como una segunda piel, que haces visible. Tú no tienes esa enfermedad, pero la llevas contigo y la haces visible.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

AP: Yo diría que hay un 95% de planificación.

RdF: ¿Y en su trabajo en general?

AP: Yo suelo planificar mucho, la verdad. A veces el azar puede que lo enriquezca, pero suelo planificar (Silencio).

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

AP: Con escritos sobre todo. Primero con escritos y luego dibujos previos. Maquetas no hice.

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

AP: Para mí es material vehicular.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte y hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

AP: A ver... Lo tengo que pensar... En este caso, no tiré por el texto de primeras. Como te he dicho, tenía en mente hacer una serie fotográfica primero. Hice muchos bocetos... tenía como 15 ideas distintas al principio... (Silencio) en diversas técnicas... Al final supongo que es porque en un momento dado decidí que fuese algo

que la gente se llevara, como *merchandasing*. Supongo que es el bagaje que una tiene, que no se puede evitar.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo con fotos o vídeos?

AP: La verdad es que no.

RdF: ¿Hace pruebas de instalación?

AP: Sí.

RdF: ¿Con los objetos originales o con elementos que pueda simular?

AP: Con elementos que puedan simular, (silencio prolongado) cuando tengo los elementos reales, si tengo ocasión, también, ¡claro!

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

AP: Utilizo todo lo que cae en mis manos. Sobre todo, hablar con gente que esté en contacto con el tema del que quiero hablar... Documentación variada.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

AP: No.

RdF: ¿Para su buena manipulación?

AP: No.

RdF: ¿Para su buena conservación?

AP: No.

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

AP: Sí. Vamos a ver, trabajé personalmente porque yo elaboré la imagen que luego se imprimió... Elaboré la idea, pero me he servido de la industria para materializarla. Yo no hice el tubo ni las chapas, ¡claro!

RdF: ¿Firma habitualmente sus obras? ¿Dónde?

AP: Sí. En la parte de atrás si es un dibujo o una pintura. Si es instalación no, la verdad.

RdF: ¿Lo hizo en este caso?

AP: No.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

AP: Pues sí. El póster fue elegido por dos razones. Una fue el dinero que tenía disponible y porque me parecía más correcto utilizar un póster, porque quedaba mejor con todo el tema de las chapas... era más como algo publicitario; era más coherente. Los otros materiales los elegí porque quería que se viese bien lo que había dentro (metacrilato transparente). Las chapas, porque era algo que podías llevar encima y que durase más tiempo. Busqué otro tipo de materiales que la gente se pudiese llevar, pero esta idea me pareció que duraba más.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

AP: Materiales que ofrecen el mercado.

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

AP: El precio. Tenía un presupuesto, creo que hasta me he pasado, significado simbólico y apariencia visual también.

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

AP: (Silencio prolongado) Sí, sobre todo en las chapas. Pensé sobre todo en las chapas. El póster siempre se puede volver a imprimir y no me preocupa si la impresión queda mejor o si tiende más a rojos...

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra, antes de empezar a realizar la obra?

AP: Creo que no. No es algo que me condicione.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales? (los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra).

AP: No, (rotundo).

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

AP: Siempre que no desvirtúe la obra, no.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

AP: No.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto?

AP: No. A la hora de embalarlos sí.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más?

AP: Sí.

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

AP: Soy flexible hasta cierto punto. Si se pone el cartel en una pared de ladrillo no se va a ver... Las condiciones ideales para mí son: sobre una pared blanca y con una iluminación suficiente, lo más natural posible y difusa. La posición del dispensador respecto a la imagen a una distancia que permita que se relacione una cosa con la otra.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

AP: Me da lo mismo, no es relevante.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

AP: Que se rompa cualquier parte de ella, o que la imagen cambie de color de una manera drástica.

RdF: ¿No consideras un deterioro que no haya interacción?

AP: Mujer, que no haya interacción es una pena, pero no sé si un deterioro... Supongo que sí, es importante. O que no se exponga completa...

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

AP: He previsto el deterioro de la parte que me parecía más frágil que es el cartel, por eso hice varias copias y tengo el archivo.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras? (en su producción en general).

AP: No recuerdo ninguno.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra?

AP: (Silencio prolongado) Es que yo soy muy puntillosa... un cierto viraje de color, poco.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

AP: Un cambio drástico de color, una rotura, que se moje, que se pierda el sentido de la obra, que se presente incompleta...

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

AP: (Silencio) Sí, lo considero un deterioro. También te digo que no me lo había planteado antes y quizás le puede dar un sentido diferente a la obra...

RdF: Por eso la entrevista se revisa, y si hay algo que lo piensas diferente, lo cambiamos, lo consideramos...

¿Considera el envejecimiento de los materiales un problema o admite el cambio?

AP: Lo considero un problema, si afecta al sentido de la obra, si hay un cambio significativo en la imagen. Es piel, si no se ve de color piel no tiene sentido.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad o comprensión de su obra?

AP: Sí.

RdF: ¿Y en el caso de otras obras suyas?

AP: (Silencio) Hay otras obras que no. Hay obras que el paso del tiempo puede ser un elemento de la obra.

RdF: ¿Ha identificado en su obra los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables?

AP: Sí.

RdF: ¿Cuál es el límite de envejecimiento o deterioro aceptable para su obra?

AP: Lo mismo que hemos dicho antes sobre la pérdida de significado.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó)

AP: No.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

AP: Sí.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

AP: En ese caso sí. Si la obra está fuera del proyecto debería llevar algo, aunque fuese una definición de lo que es la psoriasis.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

AP: Sí.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

AP: La oxidación de las chapas si pasase debería ser tratada... Eso es peligroso. (Risas).

RdF: ¿Qué tipo de daños no deben ser tratados, pero sí comunicados y documentados?

AP: Pues un envejecimiento digno del metacrilato... hasta cierto punto.

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

AP: No.

RdF: ¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente?

AP: No he tenido necesidad.

RdF: En caso de necesidad de intervención sobre su obra, ¿quiere que la intervención sea mimética (que no se distinga del original)?

AP: Sí.

RdF: ¿Prefiere que se sustituya la parte deteriorada por una parte nueva?

AP: Sí.

RdF: No le preocupa en este momento y por lo tanto prefiere ser consultado en su momento si hubiese necesidad.

AP: (Silencio) En realidad sería eso.

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

AP: Sí.

RdF: ¿Quiere que le consulten siempre?

AP: Sí.

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

AP: Si el material es el mismo, no afecta.

RdF: Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

AP: Sustitución.

RdF: Su obra tiene una parte tecnológica al estar formada por una imagen impresa. ¿Es ese grupo de imágenes importante para usted?

AP: Sí.

RdF: ¿Los conserva?

AP: Sí.

RdF: ¿Es viable reproducir la imagen de nuevo en caso de necesidad?

AP: Sí.

RdF: ¿Debe ser controlado por usted?

AP: Sí.

RdF: ¿La imagen original la tiene en su poder?

AP: Sí.

RdF: ¿Tiene en cuenta la obsolescencia tecnológica a la hora de conservar su obra?

AP: Sí. Hasta cierto punto, porque no sé hacia dónde va la tecnología. Lo guardo en diferentes sitios y en diferentes formatos.

RdF: ¿Tiene en cuenta este punto en otras obras tuyas que contienen archivos o materiales tecnológicos?

AP: Sí.

RdF: ¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o qué es lo que cree que le puede pasar.

AP: (Silencio) No sé. Pues creo que lo que ya hemos hablado. Como que he mandado tres copias... La opinión sería que me preocupo por mi obra.

RdF: ¿Y en su producción en general?

AP: También me preocupo.

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

AP: Sí. Lo creo necesario, pero no lo he hecho.

RdF: ¿Considera la copia una buena idea de conservación en el caso de obras perdidas o deterioradas a niveles inaceptables?

AP: Sí.

RdF: ¿Es partidario de rehacer su obra por completo si esta se estropea, rompe o pierde?

AP: Sí.

RdF: ¿La consideraría una copia o un nuevo original?

AP: Un nuevo original.

RdF: ¿Le preocupa el transporte de su obra?

AP: Sí.

RdF: ¿Su almacenamiento?

AP: Sí.

RdF: ¿Le preocupa el modo en que se expone?

AP: Sí.

RdF: ¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

AP: No... por poner algún no.

RdF: Bueno, una pregunta que yo sí tengo. ¿Cuántas chapas has mandado?

AP: 200.

RdF: ¿Y cuando se acaben qué tenemos que hacer?

AP: Decírmelo y yo haré más. (Sonrisas).

5.4.3 Caso de estudio 3. Toma de decisiones conjuntamente con la artista

Gemas.

Escultura (Técnica Mixta), 2014. (PAI157C).

Chiara Sgaramella



Fig. 43. *Gemas*, Chiara Sgaramella, 2014. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.

A) Ficha técnica de la obra

Título: *Gemas* (Fig. 43).

Artista: Chiara Sgaramella, 1982, Italia.

Fecha de producción: 2014.

Categoría: Escultura Objeto (técnica mixta).

Medidas:

- 40 × 40 × 15 cm

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por la artista:

La pieza está pensada para ir colgada en la pared, a un eje central de 150 cm desde el centro de la obra al suelo. Iluminación difusa que no genere sombras y no dañe el papel.

B) Breve currículum de la artista

Chiara Sgaramella. 1982, Italia.

Estudiante de doctorado en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València. Analiza las sinergias entre procesos colaborativos de creación y arte vinculado a la ecología desde un prisma ecosistémico. Máster Oficial en Producción Artística, intensificación en Arte Público (UPV). Licenciada en Bellas Artes por la Academia de Bellas Artes de Lecce (Italia) y Academia de Bellas Artes de Foggia (Italia). Participa en proyectos de investigación social, ecológica, artística como: *Humanidades Ambientales. Estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles* (2016-2018), entre otros. Como en proyectos de gestión cultural relacionados con las mismas necesidades entre los que destacamos: *ECOFRAMES, conciencia ecológica y relatos fílmicos*, UPV, IVAM, (Valencia, 2015), entre otros. Junto a la actividad Académica trabaja como artista desarrollando proyectos individuales y colectivos relacionados con temáticas medioambientales. Algunas de las más recientes: *Art*

Safiental, arte en el paisaje, (Tenna, Suiza, 2016), *Trastellaor*, arte y agroecología, (Palmera, 2016), entre otros²²¹.

Su obra integra la poesía visual y el arte en la naturaleza, desde un prisma multidisciplinar, donde indaga la relación entre el sujeto y el ecosistema. Se centra en contribuir a revitalizar los lazos empáticos con el hábitat natural a través de metáforas de regeneración, biomímesis e interdependencia.

C) Sobre la *idea* de la obra

En botánica, las gemas (o yemas) son partes del tallo en las que el tejido se fisura en escama para generar otros órganos de la planta, (brotes, hojas, flores,...) Utilizando la metáfora vegetal, se pretende enfatizar la capacidad de resiliencia y regeneración, que puede surgir a partir de experiencias de dolor físico y psicológico. Esta obra, que incluye una estampa xilográfica (gofrado) y una escultura vegetal, ha sido realizada en colaboración con el paciente, obrero especializado en talla de madera, y aspira a describir un recorrido vital en el que las dificultades pueden convertirse en oportunidades de transformación y crecimiento personal²²².

D) Identificación de los materiales principales de la obra

- Papel para grabado (Rosaspina Fabriano), con bordes barbados, color blanco.
- Madera de pino blanco (caja contenedora)
- Madera de olivo (rama).
- Yemas con brotes (planta no identificada).

²²¹ Para un CV completo de la artista diríjase a:

<http://cargocollective.com/chiarasgaramella/About-Chiara-Sgaramella>
[Consultado: 22 noviembre 2016].

²²² Información extraída de las fichas técnicas realizadas por la *Cátedra Arte y Enfermedades* (UPV), en el proceso de elaboración del proyecto.

- Cera de abeja natural que cubre las yemas.
- Alfileres color dorado.
- Plancha de corcho natural.
- Cola para madera para adherir la plancha de corcho.
- Tornillos metálicos que fijan la rama a la caja.

E) Causas por las que esta obra se ha escogido como caso de estudio

Durante el transcurso del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*, las obras han sido transportadas a diferentes lugares y han sido expuestas, almacenadas y manipuladas por diferentes profesionales y empresas. Algunas de las obras, por motivos diferentes, han sido almacenadas sin ser abiertas durante largos periodos de tiempo. Siempre en lugares adecuados y bajo el criterio de profesionales. *Gemas* es una de las que durante un año fue almacenada sin revisión. Cuando la obra fue guardada no presentaba ninguna señal de riesgo en su estado de conservación. A finales de octubre de 2015, durante una revisión rutinaria que se realizó a la colección entera para poder establecer el estado de conservación de las piezas se descubrió que *Gemas* había sido atacada por la actividad de xilófagos. Resultando ésta en cambios estructurales, de apariencia y riesgo para la obra. Pudiendo ser un problema para sí misma y poniendo en riesgo otras obras.

Hemos seleccionado este caso para mostrar que, gracias a la información que se había obtenido por medio de la entrevista, se pudo llevar a cabo el protocolo de actuación necesario. El tema del ataque de xilófagos, era algo que la artista en la entrevista, había dado a entender que podía suceder. La artista manifestó que en su trabajo solía utilizar materiales encontrados en la naturaleza que le sugerían lo que estaba buscando o que le cautivaban por sus propiedades estéticas. En su trabajo habitual, la artista juega con los cambios que la naturaleza experimenta. Esos cambios son aceptados como parte del concepto, forman parte de la

intencionalidad artística y Chiara Sgaramella no quiere que se eviten o prevengan, no son considerados *deterioro*.

En este caso, Chiara Sgaramella se debatía entre la idea de durabilidad para una pieza de una colección y la durabilidad que la naturaleza ofrece. Este punto, fue discutido en la conversación mantenida con la artista, a lo largo de la entrevista que se le realizó en mayo de 2014.

La durabilidad es un tema que no le preocupa, o mejor dicho, no le condiciona y así lo dejó dicho en la entrevista²²³. No mostró una clara posición con respecto a los ataques xilófagos. En cierto modo, esto era posible, pero no deseable. En el momento de crear la obra, la artista pensó en la posibilidad en que la madera no estuviese sana, pero desechó la idea ya que en una revisión organoléptica, la rama de olivo no presentaba señales de actividad. Pese a la presencia de orificios en la superficie de la rama, no parecía (según criterio de la artista) que éstos fuesen activos y por lo tanto consideró los orificios, cicatrices, que a su vez servían para implantar las gemas. Todo ello entraba en la poética de su discurso.

A lo largo de toda la entrevista, la artista se muestra interesada por prevenir y proteger, pero no pretende evitar o tratar posibles degradaciones. Muestra interés por prevenir, cuando afirma haber sumergido las gemas en cera natural calentada, con la intención de protegerlas y conservar su color. También manifiesta haber usado cola de madera para asegurar estas mismas gemas a los orificios, ya que la obra se estaría moviendo más de lo habitual (viajando) y era posible que se desprendiesen; un riesgo que esperaba evitar al usar cola. En un trabajo suyo donde la obra no fuese a viajar de este modo, no hubiese utilizado cola, ya que las piezas encajaban perfectamente en los orificios y la cola es un elemento añadido que si no es necesario no sería incluido.

²²³ Véase respuesta en la entrevista ante la pregunta: “¿Pensó en la durabilidad a la hora de escoger los materiales?” (Apartado Materiales y Técnicas).

A lo largo de toda la entrevista, la artista muestra interés por proteger sus creaciones y descubre que hay muchos conceptos relacionados con *conservación* o *prevención* que no ha considerado, y que le resultan sumamente interesantes, incluso considera que podrían ser un valor añadido para su producción. Este sería otro de los motivos por los que este caso ha sido escogido como caso de estudio, el reconocimiento de los artistas sobre los beneficios de estar en contacto o conocer, criterios de conservación. Esto nos permite indagar más sobre los lazos que el conservador puede establecer con los artistas y que de ese modo se puede servir del artista como un potencial elemento más, una herramienta, que ayude activamente a la conservación de la obra. Gracias a esto la artista se va a plantear estas cuestiones en futuras producciones tomando las decisiones en conciencia de conocimiento.

Todos estos aspectos declarados durante la entrevista en mayo de 2014, fueron cruciales en el momento de la revisión de la obra en octubre de 2015. Fue patente que había habido actividad xilófaga a lo largo del tiempo transcurrido entre la producción de *Gemas* y la revisión (período de 18 meses); las señales eran claras (Fig. 44), la presencia de los insectos muertos en el interior de la obra corroboraban las causas de la degradación de la misma (Fig. 45).



Fig. 44. Estado de la obra en el momento de revisión, octubre 2015, donde podemos ver claramente las acumulaciones de serrín sobre la superficie del papel.



Fig. 45. Insectos muertos con restos de serrín.

A lo largo de la revisión y estudio que se llevó a cabo, sobre el estado de conservación de la obra, se pudo constatar que el ataque había sido una actividad reducida a la rama de olivo. No afectó al papel, ni a la caja de pino, ni al corcho. Por lo que podríamos suponer que los insectos se hallaban a medio camino de maduración en el momento de realización de la pieza y una vez crecieron y se alimentaron, murieron sin dejar más daños ni extender el alcance de su existencia.

Podemos ver en un detalle el daño causado comparando dos imágenes del mismo segmento de la obra. Observamos el estado de la obra en el momento de ser recibida en 2014 (Fig. 46) y estado en el momento de la revisión en 2015 (Fig. 47).



Fig. 46. Detalle de la rama de olivo en 2014, se observan daños causados por xilófagos en la superficie de la rama. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.



Fig. 47. Detalle la misma sección de la pieza tal como se hallaba en octubre 2015 al realizar la revisión. Claramente destaca el orificio de salida de los insectos y los restos de serrín.

A pesar de que teníamos las respuestas a las preguntas (gracias a la entrevista) se decidió contactar con la artista para comentarle la situación y así tomar las decisiones en equipo sobre la situación real y no sobre la base de una hipótesis.

En la entrevista, la artista había dejado claro que le gustaría ser consultada en caso de necesidad y que le interesaba formar parte de la toma de decisiones, si era posible. Al igual que en otras ocasiones (véase el caso 2: *Normal*, de Ana Pastor) la buena comunicación y buena relación con los artistas, es una herramienta más, en la conservación de las obras. Se contactó vía *Messenger (Facebook)* y vía correo electrónico, donde se le presentó la situación a la artista. Se le mandaron imágenes y se le planteó la opción de seguir las directrices que previamente había dejado en la entrevista: mantener lo dañado, mientras se encuentre en un estado digno (ya que la rama de olivo es un

elemento simbólico que no debe ser sustituido), limpiando y restableciendo el equilibrio de la obra.

La primera reacción de la artista fue de sorpresa y de pena, ya que aunque existía la posibilidad que esto pudiese suceder, esperaba que no sucediese. Se valoró el alcance de los daños juntamente con la artista. Una vez desmontada la pieza (Fig. 48), eliminados los restos de serrín por aspiración (Fig. 49) y los insectos muertos, el alcance del daño no era tan grave.



Fig. 48. Donde podemos observar una parte de la obra desmontada. Al retirar los alfileres que sujetaban el gofrado encontramos restos de serrín acumulados entre el corcho natural y el papel.



Fig. 49. Detalle de la aspiración de los restos de serrín y los insectos muertos con ayuda de una brocha suave y aspirador a distancia de seguridad y potencia mínima.

Se acordó con la artista que se limpiaría y que se devolvería todo a su sitio. Manteniendo lo más posible la imagen estética, pero no evitando que se viesen los daños. Solo se trataría los daños estructurales graves y se observaría si seguía habiendo riesgo de actividad.

Tal como se acordó con la artista se fijaron las gemas que se habían desprendido (Fig. 50 y 51) con mínima cantidad de adhesivo (cola de contacto).



Fig. 50. Detalle de una de las gemas desprendida de su lugar original al debilitarse la madera donde estaba implantada.



Fig. 51. Detalle de la misma gema siendo colocada en el lugar inicial con ayuda de adhesivo, necesario al faltar materia de soporte.

Tras el proceso de limpieza y reestructuración, se acordó con la artista que las propiedades mecánicas de la rama de olivo no estaban suficientemente debilitadas como para añadir ningún tipo de material extra (masilla, u otras opciones), que por otro lado serían contrarias a la intencionalidad que ella había establecido. Se decidió juntamente con la artista que la obra podía continuar funcionando sin mayores intervenciones y así mantener un aspecto muy similar al estado inicial (Fig. 52) al devolver la gema a su lugar las diferencias estéticas no eran muy perceptibles después del tratamiento (Fig. 53).



Fig. 52. Se puede observar el estado inicial de la obra al ser recibida en 2014 y así comparar con su estado en octubre 2015. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.

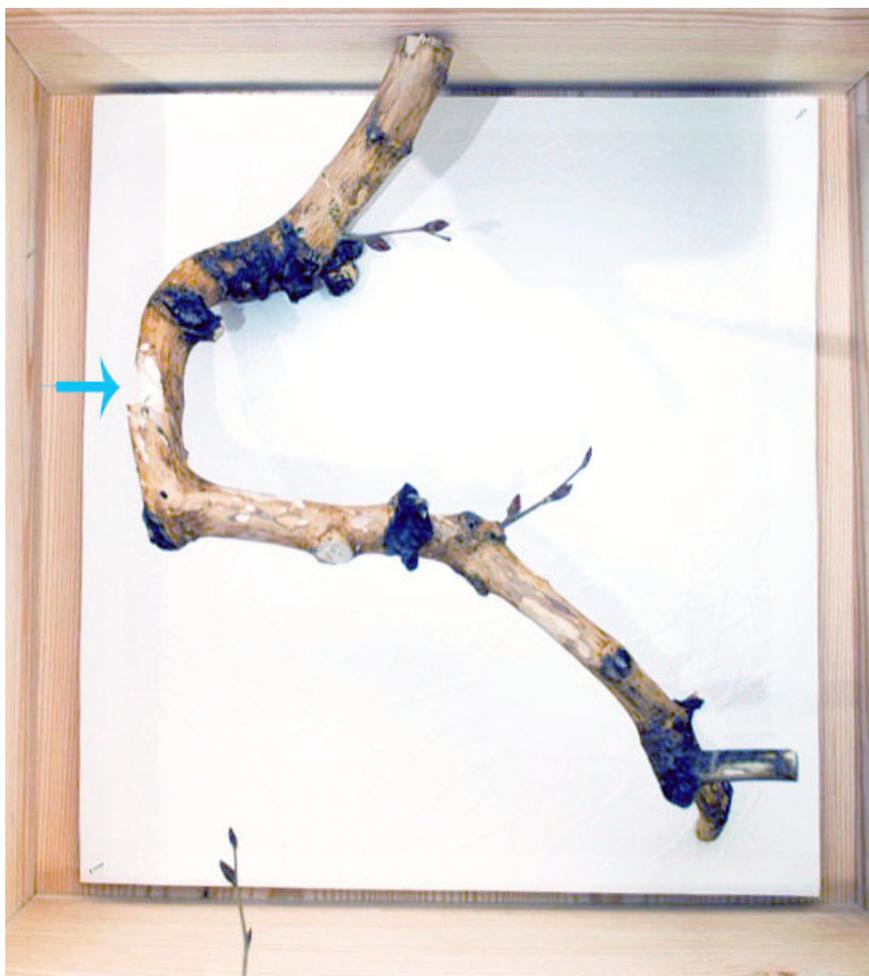


Fig. 53. Estado de la obra al finalizar el tratamiento de limpieza y reestructuración. La flecha azul indica la zona más afectada tras el tratamiento. La gema que claramente se observa en la imagen siguiente, sí está colocada, pero queda introducida en la rama de manera que no se ve tan claramente.

No recibió ningún tratamiento anti xilófagos, ni otro tipo de tratamiento por explícito deseo de la artista. Se acordó que si se volvía a presentar el mismo problema se eliminaría la rama y se buscaría una solución conjuntamente.

F) Puntos destacables

En este caso se confirma la necesidad de seguir manteniendo una buena comunicación con la artista a pesar de tener la información necesaria para tomar decisiones gracias a lo obtenido en la entrevista. Chiara Sgaramella mostró, durante la entrevista, cierto grado de preocupación sobre la posibilidad de que la rama estuviese afectada por xilófagos inactivos y eso diese problemas más adelante.

A pesar de que en la entrevista se dejaron las directrices de lo que había que hacerse en caso de que eso sucediese, la artista también mostró interés por estar involucrada en las posibles decisiones a tomar. Ella no ha sido la única que ha mostrado interés por estar directamente vinculada a las decisiones que se toman sobre las obras. Para el conservador, este interés, puede ser una gran ayuda que le permite no arriesgar tomando decisiones que puedan ir en contra de la intencionalidad artística. Pero a su vez puede ser un problema, si el artista no responde con la suficiente celeridad y eso hace que se retrase la toma de decisiones.

Así el conservador debe tener la capacidad de actuar independientemente y valorar cuándo es realmente necesario ese contacto y cuándo, además de necesario, es posible.

La toma de decisiones debe ser lo más consensuada posible, pero nunca debe poner en riesgo los criterios propios de conservación de la obra. Con la información que se recopila gracias a la entrevista, no debería ser necesario contactar con el artista ante un problema. Con la entrevista podríamos decir que se consiguieron los datos necesarios para trabajar de una forma independiente en este caso, a pesar de que se optó por comunicarse y compartir la experiencia.

Con esta manera de actuar, nos aseguramos, por un lado la confirmación de la artista, de que lo que estamos haciendo es lo correcto y por otro lado conseguimos establecer buenas relaciones

de respeto para otras ocasiones en las que sea necesario contactar.

En este caso, hemos observado también, cómo la entrevista ha influenciado en la artista de una manera constructiva. Haciendo que las cuestiones sobre *deterioro* y *conservación* le hagan plantearse su obra con el valor añadido de la idea de conservación. La artista se ha mostrado interesada en conocer más sobre la idea de *conservación*, para añadir valor a sus producciones. Valor conceptual y de intencionalidad. Coherencia dentro del concepto. Tomando decisiones al respecto de conceptos como *deterioro*, *envejecimiento* y *conservación* en conciencia en sus producciones actuales y futuras. La artista suele trabajar con elementos de la naturaleza y su visión de *envejecimiento* y *deterioro* están muy vinculadas a lo efímero que el tiempo y la naturaleza marca. Aun así, las decisiones conscientes sobre cómo mantener y realzar las cualidades de una obra no está en conflicto con el paso del tiempo y lo efímero.

Y una vez más, se corrobora que la comunicación, la conversación y el contacto directo con los artistas es un beneficio para ambas partes: para el conservador, que puede trabajar con una idea más clara de lo que realmente debe preservar y tratar y para el artista, que encontrará soluciones a sus problemas de conceptualización teniendo en cuenta el concepto de *deterioro* y *conservación*. El artista, en estos casos, se convierte en otra herramienta más para la conservación de la obra y la entrevista planta la semilla de la idea de *conservación preventiva*, de manera que afectará en decisiones relacionadas con *conservación* en futuras creaciones.

Entrevista a Chiara Sgaramella para la conservación de la obra *Gemas* del proyecto *Perspectives Art Inflammation and Me*. Transcripción editada de la entrevista. La primera parte de la entrevista es una transcripción parcial, de la revisión de la ficha técnica. Esta entrevista fue realizada por *Skype* (Fig. 54).



Fig. 54. Captura de pantalla al iniciar la entrevista con Chiara Sgaramella.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Chiara Sgaramella, 1982, Italia.

Lugar y fecha de la entrevista: 16 de mayo, Valencia-Richmond Hill 2014.

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype*, fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 01:26:00.

CS: Chiara Sgaramella.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

Para establecer la categoría de la obra, se acuerda con la artista que es una escultura objeto. Antes de iniciar la entrevista se le pide permiso para ser grabada.

RdF: ¿Las partes de la obra son sustituibles o simplemente se pueden eliminar?

CS: No, no. Se deberían sustituir por unos lo más iguales posibles.

RdF: ¿Cómo fijaste los elementos?

CS: El papel va pegado a la base con cola y alfileres y el tronco va con dos tornillos a la madera, uno arriba y otro abajo. El papel está fijado a un corcho con dos alfileres y el corcho con cola de madera a la base de la caja.

RdF: El Gofrado, ¿lo has hecho con unas planchas?

CS: Sí, está hecho con unas maderas que tengo. Las planchas que utilicé para hacer el gofrado las tengo. Son de madera.

(Se sigue la ficha)

RdF: ¿Sabes si la caja tiene alguna protección, la madera?

CS: La madera de la caja está realizada por un carpintero, sin protección o cera. Lo puedo preguntar, pero estoy casi segura que no tiene nada.

(...)

CS: Para que las gemas se quedasen protegidas y con un tono saturado, están protegidas con cera de abeja natural al sumergirlas.

RdF: ¿Qué tipo de planta son las gemas?

CS: No sé que tipo de planta es, yo la encontré aquí. Las sumergí en cera natural, calentándola. No usé ningún tipo de disolvente ni nada, solo calor.

Las gemas están adheridas con la misma cola que usé para pegar el corcho. La madera de olivo tenía unos agujeros naturales, ¿sí?, entonces inserté ahí las gemas y le puse una cola, la misma que usé para el corcho. Para la que está en la base de la caja hice un pequeño agujerito y la puse fijándola con cola. Pensando que iba a viajar mucho, así era más segura.

Segunda fase de la entrevista.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

CS: La obra es el fruto de un proceso de acercamiento a la enfermedad de Crohn. La experiencia laboral del paciente era como tallador de madera, y eso quería que quedara reflejado. Quería que él participase. (... silencio) Me venía muy bien, porque yo trabajo con materiales naturales y por eso me venía muy bien trabajar con madera, por eso decidí utilizar la madera. Él realizó una de las dos matrices del grabado. Yo hice una mitad y él hizo la otra; son dos matrices. Llevan un dibujo único partido en dos. Yo hice una mitad y él hizo la otra.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

CS: Me reuní varias veces con él y nuestro diálogo fue muy natural y muy espontáneo. Aprendí muchísimo sobre sus ideas y sobre su enfermedad. Me transmitió muchas ideas. Quería saber qué mensaje quería transmitir a través de la interacción con la artista. Le enseñé unos bocetos y se los mostré y él escogió uno porque según él, reflejaba lo que él sentía a nivel físico y emocional. Entonces le propuse trabajar juntos, él reaccionó con mucho entusiasmo. Él hizo una de las dos matrices y también estaba encantado del proceso, le gustó muchísimo, (silencio) porque es un proceso muy difícil y duro, es una manera de descargar energías negativas, es un proceso que requiere precisión y mucha fuerza, precisión y concentración. Él llegó a decirme que había sido un momento muy terapéutico por concentrarse en algo que no fuese su dolor por un momento. Eso fue muy gratificante.

RdF: ¿Por qué se decide por este medio de expresión?

CS: Como te dije, la historia personal del paciente se vincula mucho a la madera, y también la madera se vinculaba mucho a mi recorrido artístico y a la vez la xilografía como te he dicho, tiene un carácter duro y violento con trazos fuertes y la xilografía es una técnica que no deja espacio para los grises; una técnica muy adecuada para expresar una situación de dolor. También la elección de la rama de olivo atacada por insectos... Esa elección, quería representar un poco las formas anatómicas, las heridas y el dolor.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

CS: Fue fundamental. La obra no existiría sin esa parte del proceso.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

CS: La empatía es la parte esencial de este proceso. Es la base de la comunicación, del intercambio y del diálogo que yo he tenido con el paciente.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión? Algunas preguntas como ves se repiten, es para que vuelvas a pensar en algunos temas desde puntos de vista diferentes.

CS: ¿Puedes explicarme esta pregunta?

RdF: Sí. Tras ver tu web, he visto que trabajas en una línea concreta. Al realizar esta obra, ¿sigues esa línea de trabajo conscientemente o te dejas llevar por la costumbre?

CS: Siempre prefiero el trabajo que tiene un impacto a nivel ambiental, pero también la elección del material tenía cierta relación con la vida del paciente y con la expresividad...

RdF: Perdona, no te quiero cortar, pero no hablo de los materiales, hablo del modo de expresión, la manera de plasmar la idea. Lo haces de una forma concreta, ¿Lo eliges de forma consciente?

CS: Sí, pero es parte del estilo de lo que me gusta como expresión artística.

RdF: Lo entiendo, no lo estoy cuestionando, solo me gusta saber si es una decisión consciente, si es una investigación y decisión consciente. Entiendo que de la forma que me lo explicas tu elección es consciente.

CS: Sí, sí. Perdona no había entendido la pregunta. Soy consciente y sigue una línea de investigación que me interesa.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

CS: Digamos que ha habido una negociación con el paciente. Yo le presenté varias propuestas, ... y él se decantó por la madera para experimentar con la xilografía. Ha habido una planificación, pero no ha sido desde el principio, todo ha sido muy dinámico, y la presencia del paciente ha introducido el azar, porque sus propuestas han modificado mi plan inicial.

RdF: ¿Y en su trabajo en general?

CS: Suelo planificar las cosas, pero al realizar intervenciones en el medio natural el azar juega mucho. El lugar me impone hacer cambios a la hora de montar la obra. Siempre hay una parte de azar en mi trabajo.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original?, ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

CS: En primer lugar, con escritos apuntando las respuestas que el paciente me daba a mis preguntas sobre sus sensaciones y su relación con la enfermedad, y a partir de esas ideas realicé unos dibujos previos que le mostré y juntos elegimos los que más nos gustaban a ambos.

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

CS: Para mí tienen un valor afectivo muy grande. Yo valoro muchísimo todo lo que surgió previo a la obra y yo creo que podrían también tener interés expositivo, aunque sean pequeños, aunque no se hayan hecho para la exposición. Me parecen interesantes.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? ¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

CS: ¡Es muy difícil contestar esta pregunta! (Silencio) Pero... ¿respecto a qué? ... Creo que es un 50% de cada una... porque para mí, es muy importante la idea que se quiere transmitir a través de la pieza... pero la técnica, es esencial para poder vehicularla de forma... estética adecuada. Creo que hay un diálogo entre la idea y la materia, creo que van juntas siempre.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo?

CS: ¿Te refieres a si hago fotos y eso? Intento hacerlo, pero a veces me resulta difícil. Si tengo ayuda de alguien es más fácil. Hasta ahora he documentado, pero me doy cuenta de que no es muy completa. En este caso he guardado todos los dibujos y hecho algunas fotos del paciente trabajando, pero no está todo el proceso.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

CS: Me ayuda mucho... Creo... ¿en esta obra específicamente? En este caso me ayudó mucho él. También, digamos, documentar yo todo el proceso de diálogo, apuntarme las palabras, lo que me interesaba, lo que me contaba. He visto algunas obras de artistas que han trabajado el tema de la enfermedad, eso me ha servido de referencia también.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

CS: Creo que sí, en este caso sí. El proceso del paciente mientras trabajaba, me parece que es una documentación muy importante. Sin esa documentación no se apreciaría, yo creo.

RdF: ¿Para su buena manipulación?

CS: ... No sé. (Largo silencio).

RdF: ¿Para su buena conservación?

CS: No, no creo. Es una documentación más para entender el contenido emocional de la pieza.

RdF: ¿No te parece importante entonces para la conservación?

CS: No sé si eso sirve para conservar la obra.

RdF: Si para ti la idea es importante y para la idea el proceso es importante, quizás esa documentación es importante para conservar la obra, ¿no?

CS: Ya, entonces sí. Sí, es importante.

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

CS: Sí.

RdF: ¿Firma sus obras habitualmente?

CS: No.

RdF: ¿Lo hizo en este caso?

CS: No.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

CS: No.

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

CS: Sí, por su vinculación con la vida personal del paciente y la afinidad que yo siento con el material y por sus características artísticas y plásticas.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron?

CS: Rama de olivo, gemas vegetales cubiertas con cera de abeja natural, caja de madera de pino claro, papel Rosa espina para grabado color blanco, corcho natural, adhesivo para madera, alfileres, tornillos. Planchas de chapa de madera para hacer el gofrado (se conservan, pero no forman parte de la obra). Los elementos vegetales son elementos que yo busco porque doy paseos por la naturaleza y voy recolectando. Me gusta explorar parajes naturales y suelo recolectar. La rama de olivo la busqué cuando empezó el proyecto, estaban podando los olivos y lo cogí.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

CS: Algunos recolectados y otros los ofrece el mercado.

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

CS: Era muy importante la apariencia visual y las cualidades físicas, la textura del papel, características del tacto, las formas, como la forma de la rama que sugiere las formas anatómicas de los órganos que son afectados por Crohn. Y las gemas también tienen un significado simbólico muy importante en mi opinión.

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

CS: Sí, pero no me condiciona. Al trabajar con materiales de la naturaleza es muy difícil saber cuánto van a durar. Digamos que la degradación de la obra es algo que me interesa también. Muchos de mis trabajos son efímeros. Pero en este caso intenté proteger las gemas con cera de abeja para que durasen más y para conservar su color tan bonito.

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

CS: No mucho, no pensé en ello.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales?, (los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra)

CS: En parte sí, aunque pienso que se pueden sustituir. La rama es muy importante. La caja puede ser sustituida, pero la rama no... las gemas igual si se podrían cambiar...

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad? Tú misma has dicho que la rama estaba atacada por xilófagos. ¿Hiciste algo al respecto?

CS: No... (Silencio).

RdF: Por lo tanto, puede que esté activa y siga atacando la rama... y lo que le pase a la caja al papel...

CS: Ya... (Silencio).

RdF: Entonces, ¿en caso de necesidad, tienes inconveniente en la sustitución de materiales?

CS: (Silencio prolongado) No tengo inconveniente en sustituir alguna parte, porque en ese caso podría ser afectada la obra entera.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

CS: ..., Sí, por ejemplo en las gemas. No me preocupé del papel o de la madera.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto?

CS: Las gemas.

RdF: ¿Qué tipo de resultado quería conseguir?

CS: Quería conseguir que el color se mantuviese y protegerlas porque son muy delicadas.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más?

CS: En este caso no. Cuando trabajo con intervención espacial sí.

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

CS: La iluminación sería un elemento importante para apreciar el gofrado en el papel, porque una luz muy fuerte no permitiría apreciarlo. El espacio no tanto. No quiero sombras drásticas. Las sombras dialogan con las formas.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

CS: Sí. Me parece algo importante.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera, a su criterio, que es un deterioro en su obra?

CS: En esta obra, si se rompe el marco o la rama, ¿te hablo en concreto? ¿De lo que yo creo que sería un deterioro grave? que se dañen los materiales que la pieza no tiene vinculación con lo que era al principio. Deterioros físicos relacionados con la integridad visual de la obra.

RdF: ¿Es un deterioro que se exponga del revés o en el suelo?

CS: ... Sí, ... bueno es un cuadrado... Sí, supongo que sería un deterioro.

RdF: ¿Si se pone en el suelo?

CS: ... si estuviese expuesta de una forma diferente a lo que yo he pensado, sería un deterioro, sí.

RdF: Es por tenerlo todo en cuenta. ¿Es un deterioro si se expone sin una de las gemas?

CS: Sin alguna gema no sería un problema, pero que no haya ninguna, sí sería un problema, pierde el sentido.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

CS: No he previsto nada para proteger la madera, pero pensé que las gemas eran frágiles y por eso las protegí y utilicé la cola. No he previsto el deterioro de la madera y eso es importante.

RdF: ¿Ha identificado en su obra los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables?

CS: La rama y las gemas, el papel,... que se puede deteriorar, puede ser atacado por insectos... pero el cambio de color no me molesta, me parece interesante.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras? (en su producción en general).

CS: Sí... por ejemplo, en algunas intervenciones en la naturaleza han sido dañadas por desconocidos, paseantes... eso sí que ha sido un deterioro significativo.

RdF: ¿Vandalismo?

CS: Sí, vandalismo.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra?

CS: Si se rompiese la caja o la madera de olivo empezase a sacar los insectos... sería un deterioro grave, muy grave.

RdF: ¿Puedo considerar entonces que hablamos de deterioros físicos que alteren la obra de manera importante?

CS: Sí, sí.

RdF: Una cosa que no te he comentado, y que creo que puede ser muy importante...

CS: Dime.

RdF: La caja de madera ¿es madera certificada?

CS: No, no es madera certificada. En otras ocasiones sí he trabajado con madera certificada, pero en esta no.

RdF: Sabes que eso puede ser un problema para que viaje la obra. ¿Lo sabes?

CS: No, no lo sabía. ¿Por qué?

RdF: Pues porque la madera puede ser un foco de contagio y plagas. No puede viajar a países que tienen control. Hay muchos países que no admiten obras hechas en madera si no está certificada.

CS: (Silencio) gracias por decírmelo, me parece muy importante. (...)

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

CS: El paso del tiempo no me molesta, de hecho es algo que me interesa. La evolución me interesa.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de su obra?

CS: Al revés, creo que puede potenciarla.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

CS: En este caso no está pensada para un contexto especial. Así que no es un problema.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

CS: Sí creo que sí.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

CS: No es necesario, creo que es suficientemente abierta porque puede transmitir otras cosas. Pero si está, no pasa nada. La explicación es interesante, pero no es necesaria.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

CS: No creo que sea un deterioro, es algo que no puedo controlar.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

CS: Ya lo hemos hablado. Si se perdieran todas las gemas sería importante sustituirlas en la medida de lo posible, si se dañara el papel o la caja o si empiezan a salir insectos hay que tratar la madera.

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

CS: Creo que ninguna.

RdF: ¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente?

CS: Sí, en particular unas intervenciones que se llamaba *Bosque de palabras*; es una intervención hecha con tejido, la monté en el exterior. Tuvo agresiones vandálicas y tuve que modificar los materiales y reconstruir algunas de las partes para recuperar la obra. Utilicé cola y otros materiales. Con cola, no podía hacerlo igual que estaba, cosida. Logré recuperar en parte el resultado que buscaba. Se tarta de unas telas que caen hasta el suelo y una la tuve que recortar y tirar ciertas partes porque estaban muy dañadas y en otra pude reconstruir una parte.

RdF: ¿Qué criterios ha seguido?

CS: Obviamente utilicé los mismos materiales que había utilizado al principio e intentar hacer el mismo efecto, aunque tuve que recortar una parte. Quise recuperar el sentido de la obra y su integridad visual.

RdF: ¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera en caso de necesidad?

CS: Sí me gustaría. Me parece interesante.

RdF: ¿Le gustaría que le consulten?

CS: Sí, si fuera posible sí.

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

CS: La madera tiene un significado muy importante para mí y para el paciente, así que si se tuviese que sustituir, afectaría muchísimo.

RdF: Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

CS: Preferiría la conservación de los elementos deteriorados. Si ya no se puede entender; si está muy, muy estropeado se puede sustituir. Se puede volver a hacer la estampa por ejemplo. Supongo que la tendría que hacer yo.

RdF: ¿Cómo cree que debe hacerse?

CS: Sería oportuno consultarme y veríamos.

RdF: ¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o qué es lo que cree que le puede pasar).

CS: Creo que le pueden pasar muchas cosas porque es una pieza que se supone que puede viajar mucho. La conservación de la obra es muy importante. Siempre con una actitud de respeto hacia la idea original y ya que estamos haciendo esta entrevista, teniendo en cuenta mis reflexiones.

RdF: ¿Y en su producción en general?

CS: Es algo que tengo en cuenta solo para algunas obras, porque también trabajo con obras efímeras que están pensadas para que desaparezcan. Las documento, sí, pero esa documentación no tiene intencionalidad artística, son imágenes que pueden ser estéticas, pero no obras de arte. Otras sí que me gustaría que se conserven.

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

CS: Sí.

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

CS: Alguien relacionado con la conservación y que entienda los materiales de tipo natural que entienda la idea de efímero.

RdF: ¿Crees que debes ser tú o te parece que un equipo?

CS: No tengo experiencia en el ámbito de conservación, pero me gustaría que me consultaran.

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

CS: Sí, me parece muy buena idea. Es lo que estamos haciendo ahora.

RdF: Esto te puede servir para tus otras obras, ¿no?

CS: Bien, es algo interesante.

CS: ¿Considera el facsímil una buena idea de conservación en el caso de obras perdidas o deterioradas? facsímil entendido como una reproducción gráfica que sirve para documentar, un catálogo que hace de testimonio si la obra desaparece.

CS: Sí, puede ser una cosa muy útil para cuando una obra desaparece.

RdF: ¿Cree que si se hiciese una obra nueva sería otra obra, la misma obra, segundo momento creativo de la misma idea...?

CS: Podría ser un segundo momento creativo de la misma idea. Es viable, ya que hay unas matrices que deja reproducir la obra. La idea sería la misma, pero la obra sería diferente.

RdF: ¿Debe ser firmada y datada del mismo modo que la primera?

CS: No, no.

RdF: ¿Debe advertirse que es una copia?

CS: Creo que debería ser como dices, una indicación con la fecha de la primera y de la segunda.

RdF: No hemos hablado de las matrices, ¿las conservas? ¿Como algo que puedes volver a usar? ¿O puede formar parte de otras obras? ¿Tienes algún plan de conservación para eso?

CS: No, no puede formar parte de otras obras, es solo de ésta. Sí, las tengo pero no tengo ningún plan de conservación. Sí, ahora lo sé. Que debo conservarlo. Es una madera de chapa, ¿Cómo puedo conservarlo?

RdF: Tienes que tener cuidado con los hongos y la humedad. Ten cuidado con la humedad, protégelas con algún material secante. Y debes tener

en cuenta que esté en un sitio que sea estable en temperatura y humedad.

¿Quiere añadir algo más?

CS: De momento no, igual cuando pueda reflexionar sobre ello (Sonrisas).

5.4.4 Caso de estudio 4. Intervenir la obra y después hacer la entrevista I

Perception.

Multimedia, 2013. (PAI028C).

Kinda Youssef.



Fig. 55. *Perception*, Kinda Youssef, 2013. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedad*.

A) Ficha técnica de la obra

Título: *Perception*. (Fig. 55).

Artista: Kinda Youssef, 1984, Siria.

Fecha de producción: 2013.

Categoría: Multimedia.

Medidas:

- 60 × 80 × 5 cm

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por la artista:

La obra debe ir colocada en un muro, preferiblemente blanco o de color claro. Iluminada de manera indirecta, teniendo en cuenta las características del papel y no generando sombras que interfieran con la correcta lectura de la obra. Asegurarse de que la parte tecnológica funciona adecuadamente (adaptar al tipo de corriente y enchufe en caso de necesidad). A una altura de 150 cm eje desde el centro de la obra al suelo.

B) Breve currículum de la artista

Kinda Youssef. 1984, Siria.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Damasco, Siria. Máster Oficial en Investigación en Arte y Creación por la UCM. Participa en exposiciones colectivas como *Tiempos de desamparo*, en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes UCM, proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*, entre otros proyectos. En 2015 publicó, *ISIS desde la ficción oscura de Hollywood*.

En los últimos años, el trabajo de Kinda Youssef se ha centrado en los actuales conflictos bélicos de su país, Siria. Ayudándose del uso transversal entre disciplinas; cuestiona la presencia de la cara y el cuerpo individual en imágenes que fluyen en los medios y las redes sociales, las cuales representan el conflicto en Siria y Oriente Medio. Actualmente, está realizando su Doctorado en la Universidad Complutense de Madrid (UCM).

C) Sobre la *idea* de la obra

Bajo la investigación sobre lo que el tacto y el contacto físico supone para los seres vivos, Kinda expone varias teorías (apoyadas en textos) que le sirven para desarrollar el concepto de la obra *Perception*. Según palabras citadas por la artista “La mano es la ventana de la mente...”, Immanuel Kant. La obra va acompañada de un texto en el que se apoya la conceptualización de la misma, ese texto empieza con la frase de Kant. La idea de la obra se mueve entre el concepto de que los pensamientos y las emociones influyen en la percepción del dolor y la idea de que tocar a una persona que sufre dolor ayuda a reducir ese dolor, (según palabras de la artista citando: *Gate Control Theory of Pain*²²⁴).

Todo ello apoyado en que la piel es el órgano donde se prolonga lo social y emocional, lugar de los eventos y procesos cruciales, que nos lleva al camino de cómo pensamos, sentimos e interaccionamos con otros. La artista trabaja sus conceptos a través de fuentes como; I. Morrison, L. S. Löken, H. Olausson; *The skin as a social organ*²²⁵. Quiere comunicarnos con *Perception* la idea del tacto afectivo, que conlleva una fuerte significancia para las sociedades mamíferas, incluyendo a los humanos. Las personas que sufren de enfermedades como el síndrome de Crohn pasan mucho tiempo sometidas a dolor, sufriendo en soledad y aislándose. Esto es en parte a causa del desconocimiento sobre la enfermedad en general.

Por esa razón y basado en la investigación citada anteriormente, la artista Kinda Youssef, desarrolló una obra interactiva; con el objetivo de alertar al espectador de la importancia del

²²⁴ WALL, P.; MELZACK, R. (1965). “Pain Mechanisms: A New Theory”. En *Science* (19/Nov/1965), Vol 150, Issue 3699, pp. 971-979. DOI: 10.1126/science.150.3699.971 [Consultado: 23 marzo 2017].

²²⁵ MORRISON, I.; LÖKEN, L.S. & OLAUSSON, H. « The Skin as a social organ » En *Exp Brain Res* (2010) 204: 305. doi:10.1007/s00221-009-2007-y [Consultado: 23 marzo 2017].

acercamiento y la interacción con los pacientes de Crohn. Kinda Youssef fotografió una parte de la piel de un paciente de Crohn (Fig. 56) y diseñó un dispositivo electrónico que detecta movimiento, proximidad y emite sonidos incómodos (Fig. 57). Estos sensores se ponen en marcha, emitiendo sonidos molestos, al detectar movimiento a una distancia de 3 m, produce un sonido continuo, su volumen es cambiante cuando los espectadores se van acercando a la imagen. Cuando los espectadores se encuentran a una distancia suficiente como para poder tocar la imagen, el sonido se detiene.

La intención principal de *Perception* es atraer al espectador mientras se mueve cerca de la imagen de la piel del paciente, cerca suficiente para tocarlo. En ese momento el sonido se detiene, metafóricamente el sonido representa el dolor. La idea principal de la obra, según las propias palabras de la artista, es reflexionar sobre la importancia que tiene el tacto en las interacciones con personas, su valor curativo.



Fig. 56. Detalle de la obra donde se presenta la imagen de la piel del paciente fotografiada. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.



Fig. 57. Detalle de la obra donde se observan los sensores de movimiento/altavoces. Situados en la parte inferior/externa de la obra.

D) Identificación de los materiales principales de la obra

- Parte electrónica: sensores de movimiento, transformador, cables, enchufe, altavoces²²⁶.
- Base de cartulina blanca con papel hecho a mano Shin Inbe de 250 gr. de gramaje con los bordes barbados.
- Adhesivo en espray para pegar el papel a la base²²⁷.
- Imagen impresa utilizando una impresora de uso doméstico.
- Marco de madera, identificado por la artista como de haya.
- Listones de madera de pino en estructura trasera para sujetar las partes al marco.
- Cartón gris, para cerrar la pieza.

²²⁶ La pieza está pensada para ser utilizada con corriente de 220 v y con enchufe de uso en España. No lleva adaptador para otros tipos de corriente. Estos elementos van adheridos sobre cartón gris.

²²⁷ La imagen no está pegada con el mismo adhesivo. No teníamos el dato del tipo de adhesivo utilizado dado que la artista desconocía la marca.

E) Causas por las que esta obra se ha escogido como caso de estudio

La obra *Perception* llegó a San Diego en diciembre de 2013 en un estado de conservación comprometido. La suma de diferentes circunstancias (embalaje inapropiado, mala manipulación, errores en la identificación de la obra) fueron los motivos de ese estado de conservación. *Perception* debía ser mostrada en la exposición que se realizaría como inauguración y presentación del proyecto. Por su estado de conservación, no fue considerada finalmente para esa exposición. Posteriormente, se realizó un análisis del estado de la obra y se contactó con la artista para no intervenirla sin saber primero cuáles eran sus pensamientos respecto a su conservación. Antes de tratar la obra queríamos estar seguros sobre su idea de *deterioro*. Siempre existe la posibilidad de que la artista hubiese considerado que debía seguir su camino una vez iniciado el proceso de *deterioro* como otros artistas han manifestado (en el caso siguiente, caso de estudio 5, Esther Gatón no quiere que se detengan los deterioros que pueda tener la obra, los considera evolución); en ese caso, el tratamiento de los daños habría supuesto una traición a la intencionalidad de la artista.

Queremos recordar que al iniciar esta investigación se partía de un profundo respeto por la intencionalidad de los artistas. Dado que estábamos trabajando con artistas de los que no se tenía gran histórico documental, cualquier paso debía ser consultado para confirmar que no se inquiría en un error de actuación. Antes de una toma de decisiones, respecto a tratamientos, nos habíamos propuesto conocer en profundidad la idea del concepto de *deterioro* de este grupo de artistas. Es importante destacar este punto, ya que en el caso de artistas con cierta trayectoria, siempre se puede hallar alguna información que pueda ayudar al conservador. Queda claro que no sucede lo mismo con artistas emergentes, artistas que no tienen en muchos casos un recorrido

artístico extenso ni bien documentado. Por lo tanto, la falta de información, aumenta el riesgo a proceder inadecuadamente.

Siguiendo ese principio, se contactó inmediatamente con la artista vía correo electrónico para informarle de lo que había sucedido, y para solicitarle información sobre la obra y sobre sus criterios ante la idea de *deterioro, conservación y tratamientos*. Nótese el momento delicado que supone informar del estado comprometido en materia de conservación de una obra, que acaba de ser realizada, a su autora (artista emergente), que no ha tenido relación con el mundo de la conservación.

La artista, ante la noticia de que su obra no estaba en el mejor estado de conservación, respondió rápidamente a nuestro correo electrónico. Decidimos enviarle el Cuestionario y la Ficha técnica, a pesar de que el proceso de entrevistas y el proceso de información no había sido iniciado en ese momento. Como no estaba familiarizada con la idea de *conservación* de arte le resultaba complicado entender algunos de los conceptos que le preguntábamos ²²⁸, no pudiendo establecer parámetros de actuación por nuestra parte. Tras varios correos electrónicos, llegamos al acuerdo con ella de que devolveríamos la pieza a un estado lo más cercano a su imagen original y volveríamos a hablar para concretar las respuestas en una entrevista formal.

Se procedió a tratar la obra desmontándola y estudiándola. Seguidamente se realizó una limpieza superficial y corrección de los deterioros físicos más evidentes (Fig. 58, 59, 60 y 61).

²²⁸ Conceptos tales como “¿qué es deterioro en tu obra?”, pueden ser difíciles de responder, cuando no se está habituado a la disciplina de conservación. En ese caso, gran parte de los artistas piensan en deterioros que afectan a la materia exclusivamente.



Fig. 58. Reverso de la obra, donde se puede observar la fijación que se le aplicó de manera temporal, con cinta adhesiva, mientras esperaba a ser intervenida.



Fig. 59. Vista de la obra una vez abierta; puede verse como algunas partes se han desplazado por los posibles impactos recibidos.

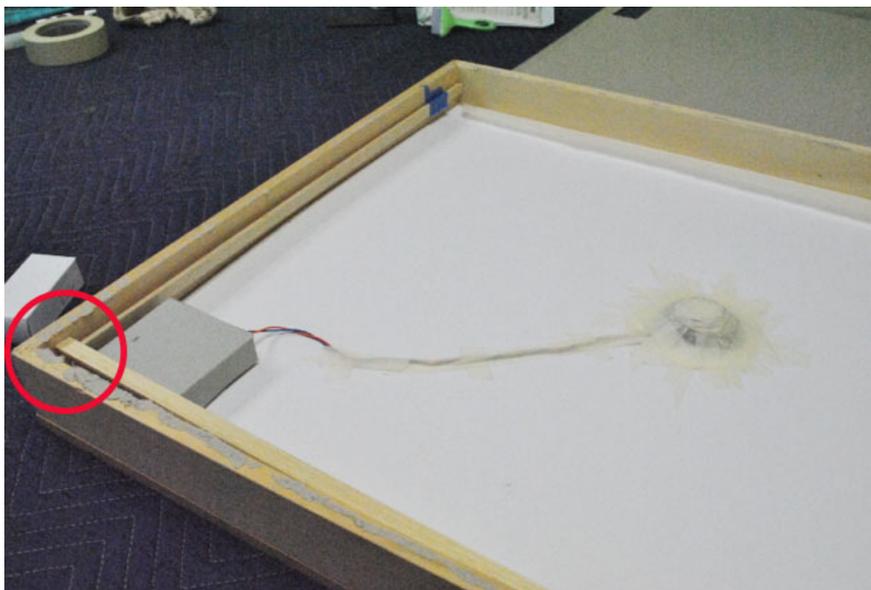


Fig. 60. Elementos separados en el interior de la obra. Se puede ver la instalación del sistema eléctrico también.



Fig. 61. Detalle de elementos separados en el interior de la obra.

Todos los tratamientos que se decidieron realizar fueron de carácter poco invasivo y con la intención de recuperar la funcionalidad de la obra. Para no cometer ningún error se documentó fotográficamente y por escrito, todo el proceso de desmontaje y los tratamientos, como se puede ver en las imágenes que ilustran la limpieza superficial del marco, con goma de borrar (Fig. 62 y 63).



Fig. 62. Detalle de una de las esquinas deterioradas y sucias, antes de ser intervenida.



Fig. 63. Detalle de la esquina tratada con limpieza superficial a base de goma de borrar y lijado extrafino para eliminar astillas.

Se procedió también al alisado de las aristas del marco que habían sido golpeadas y se colocó una fijación temporal en los elementos internos que se habían desplazado (Fig. 64).



Fig. 64. Detalle de la reposición de la estructura interna desplazada.

Los elementos internos que se habían desplazado, se fijaron con cinta adhesiva removible, para poder actuar en siguientes ocasiones (Fig. 65).

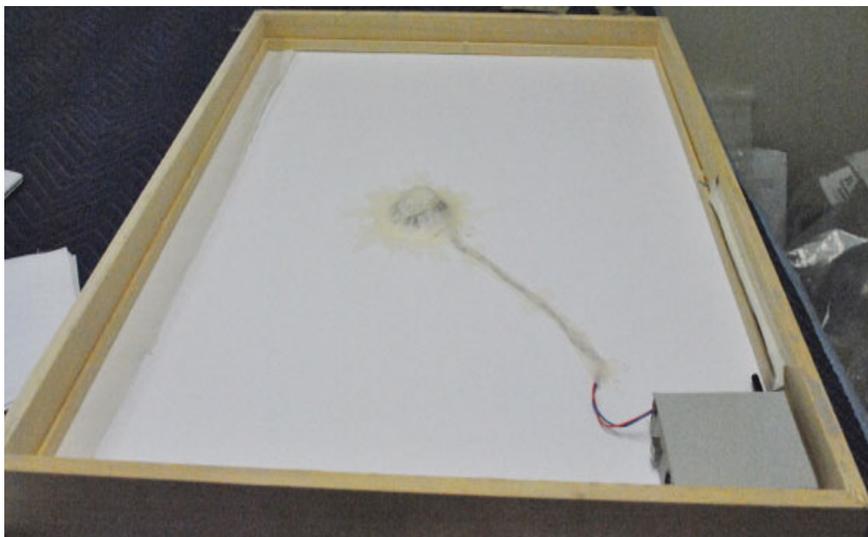


Fig. 65. Estructura interna una vez devuelta a su posición original.

También se devolvió a sitio y fijó una esquina del marco que se había desplazado con el impacto (Fig. 66).



Fig. 66. Tratamiento por presión y adhesivo para devolver la posición del marco separado a su posición original.

La obra fue expuesta en Copenhague en febrero de 2014, seguía mostrando algunos desperfectos que seguíamos sin saber si eran considerados *deterioros* por parte de la artista (Fig. 67).



Fig. 67. Obra expuesta en Copenhague. Se puede observar anomalías en la planimetría del papel de fondo de la obra (visible en la parte derecha superior de la obra).

A esta exposición asistió la artista (Fig. 68 y 69) y se pudo hablar con ella de un modo informal delante de su obra. Durante ese encuentro, se le pudo explicar la intención de las preguntas de la entrevista y mostrarle las causas de preocupación.



Fig. 68. Kinda Youssef delante de su obra junto a otros artistas participantes del proyecto. (De derecha a izquierda de pie, Kinda Youssef, Olga Martín, Sinquenza y Luis Lisbona).



Fig. 69. Kinda Youssef en un paseo por Copenhague donde se pudo hablar con ella de manera informal sobre la conservación de su obra y establecer las bases de lo que sería la entrevista.

La entrevista se realizó el 18 de abril de 2014, posterior al tratamiento y la exposición de Copenhague. A pesar de que la obra recuperó su imagen inicial tras el tratamiento realizado en enero de 2014, seguíamos sin conocer bien sus ideas sobre conservación y sobre la idea de *deterioro*, por eso se siguió adelante con el proceso de entrevista.

Una vez contactado personalmente y abierta la comunicación, se pudo pactar una fecha para realizar la entrevista. Las respuestas que la artista había facilitado en el primer contacto, diciembre 2013, variaron de manera interesante a fecha de la entrevista por *Skype*. El motivo de ese cambio, no fue debido a que la artista cambiase sus criterios, sino que la comunicación establecida en Copenhague había ayudado a Kinda Youssef a entender lo que se pretendía conservar y la importancia de que ella interiorizase las preguntas²²⁹.

La intervención sobre la obra se realizó antes de poder tener las respuestas, pero habiendo consultado lo más urgente, conseguimos no traicionar la intencionalidad de la artista.

Se escogió este caso como caso de estudio a presentar en esta Tesis por todo el proceso que fue necesario seguir en cuanto a ansiedad y preocupaciones, que se hubiesen evitado teniendo la información previamente.

Muestra también como caso la importancia de la comunicación artista-conservador, necesaria para no inquirir en errores a la hora de intervenir. Por lo que reafirma una de nuestras intenciones prioritarias, establecer una buena relación con los artistas para poder conseguir la información correcta y necesaria y así no traicionar la idea de la obra.

²²⁹ Hay que señalar que la artista habla y entiende perfectamente la lengua española, pero debido a que no es su lengua nativa y llevaba poco tiempo en España, algunas palabras técnicas le resultaban complicadas. Eso hacía que la comprensión de los conceptos fuese más lenta y complicada.

F) Puntos destacables

Uno de los puntos más importantes que se obtuvieron al hablar con la artista, fue que la obra no existe si no existe el sonido, si no hay interacción. Si la parte tecnológica, la parte eléctrica y los sensores de movimiento de la obra no funcionan, tenemos solo una imagen, un objeto. La obra de arte concebida por Kinda Youssef es la interacción que el espectador tiene con la imagen, gracias al sonido y los sensores de proximidad. Sin esa interacción no funciona como tal, se queda en un objeto carente de concepto, y por lo tanto no hay obra de arte.

En los documentos iniciales que la artista envió junto a la obra no estaba especificado en ningún sitio, la importancia de la parte técnica y de esa interacción. Esta información la obtuvimos gracias a las conversaciones con la artista y gracias a la entrevista.

Es algo extremadamente importante para conservar, la integridad de la pieza, el hecho de que no hay obra si no existe interacción y si no lo conocemos, podemos inquirir en error. En el primer momento de intervención, las actuaciones se centraron en la imagen estética, pero esa imagen estética es solo una parte.

La obra es la experiencia, la interacción, la parte intangible; eso es lo que el conservador debe preservar. La materia es el medio para que eso suceda²³⁰. Así nuevamente nos referimos a confirmar la hipótesis inicial, gracias al uso de la entrevista como herramienta de trabajo, podemos llegar al conocimiento sobre la producción artística de una manera detallada y directa. Nos ayuda a establecer unas pautas de conservación tempranas y seguras. Propicia establecer unas pautas de conservación, comprensión y respeto de todos los parámetros de la obra y puede servirnos de guía en posibles intervenciones.

²³⁰ Como decía Cesare Brandi en *Teoría de la Restauración*, p. 16.

A través de la entrevista, conocimos también las técnicas, los procedimientos y el camino de conceptualización para llegar a la obra interactiva. Para la artista, la preservación de la materia original no es importante, sí lo es la imagen que ofrece al espectador, ya que será el vehículo que le ayudará a llegar a la experiencia que la artista quiere conseguir dar a los espectadores. Por ese motivo y con lo que la artista nos comunica durante la entrevista se plantean los posibles tratamientos más en la línea de sustituciones que de tratamientos.

Hay que tener en cuenta que la imagen de limpieza y pulcritud es importante en esta pieza, los tonos del color en los que la obra ha sido pensada (la parte impresa), todos los elementos deben estar en perfecto estado y su funcionamiento debe ser correcto. Que sean los originales que ella colocó, o no, no es tan importante para la artista. Por ello en la entrevista nos revela que está de acuerdo en compartir el archivo con el que se imprime la parte gráfica y así facilitar el proceso de sustitución.

Curiosamente la artista no ha reflexionado anteriormente sobre la idea de *deterioro*, pero sí ha tomado precauciones en algunas de las partes de la obra. La parte que se realizó con medios tecnológicos, nos referimos al archivo en el que se encuentra la imagen que está impresa, lo tiene guardado en diversos lugares y formatos con copias de seguridad. La artista también muestra ser consciente sobre el problema que supone la obsolescencia tecnológica y sobre cómo esta puede afectar en la conservación de sus obras, afirma hacer lo posible por no verse afectada por ella.

Durante la entrevista la artista deja entender que hay un texto que se creó durante la conceptualización de la obra, que debe estar junto a ella. Descubrimos que ese texto forma parte de la documentación, pero no está catalogado como pieza y por lo tanto no se presentó junto a ella en la exposición. Esto puede suponer un problema de conceptualización y por lo tanto un *deterioro*. A lo largo de la entrevista, la artista no tiene claro cómo debe funcionar esa parte de la obra; y por lo tanto se decide dejar en suspenso la decisión de imprimir el texto y colocarlo junto a la

pieza, tiene dudas sobre si debe traducirse o si debe adjuntarse al lado o debe estar cerca, pero en cambio está convencida de que es importante para el concepto.

Esta obra fue restaurada antes de tener acceso a la entrevista, por lo que se matizaron los problemas físicos, pero no se sustituyó nada. El procedimiento correcto hubiese sido tener acceso a todas las partes y reconstruir todo lo dañado, rehacerla para que se pudiese presentar sin mácula.

Cuando fue expuesta en Copenhague (Fig. 70) presentaba ondulaciones en el papel de fondo (debidas a la separación del papel sobre la cartulina). Estas ondulaciones ya se pudieron observar en la primera revisión que se llevó a cabo en San Diego en diciembre de 2013 (Fig. 71).



Fig. 70. Ondulaciones que se presentaban en la obra en la exposición de Copenhague, febrero 2014.

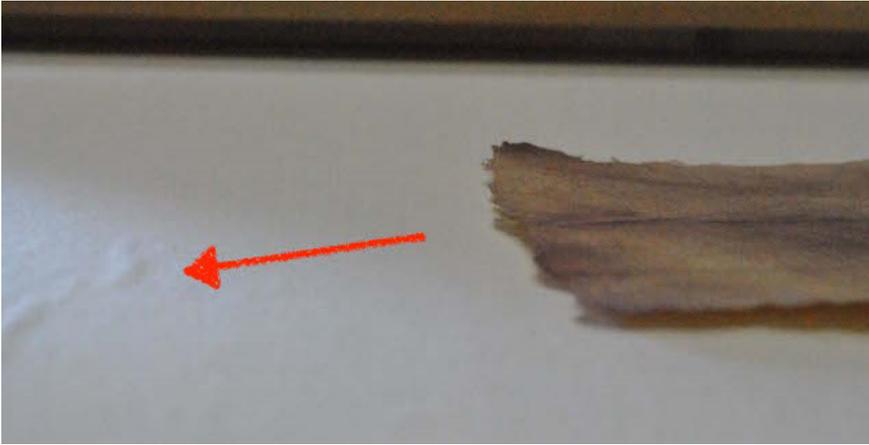


Fig. 71. Ondulaciones observadas en el momento de revisar la obra tras su llegada a San Diego, diciembre 2013.

Según las palabras de la artista durante la entrevista posterior,

La obra no debería haber sido expuesta con esas arrugas ya que distraen de la mirada del espectador.²³¹

También percibió un cierto viraje en el color de la imagen impresa, que para la artista también constituía un problema que no le interesaba en su discurso. Todos estos *deterioros* quedaron en estado de espera, a ser solucionados tras efectuar la entrevista, solo se documentaron.

²³¹ Palabras de la artista Kinda Youssef expresadas durante la entrevista.

Entrevista a Kinda Youssef, para la conservación de la obra *Perception* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción literal de la entrevista. En esta transcripción se han omitido partes de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype*.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Kinda Youssef, 1984, Siria.

Lugar y fecha de la entrevista: 18 abril, Madrid-Richmond Hill 2014.

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype*, fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 01:26:30.

Previamente a la realización de la entrevista se le solicita permiso para ser grabada.

KY: Kinda Youssef.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

KY: Me llamo Kinda Youssef, vivo en Madrid. Hoy es el día 18 de abril. El título de mi obra es *Perception*, la fecha de realización es 2013 dentro del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*.

RdF: Vamos a ir revisando las partes de la ficha para estar seguras de que todo está bien ¿Tienes la ficha delante?

KY: No la tengo ahora, pero es lo mismo.

(La entrevistadora lee la ficha). La obra está clasificada como multimedia según la artista.

RdF: ¿El marco forma parte de la obra?

KY: Sí.

RdF: (leyendo) “materiales: Cartulina artesanal de una tienda que hay en Madrid que hacen papeles especiales, yo simplemente lo compré. Shin Inbe, hecha a mano antigua es el nombre del papel. 250 gr.”

RdF: ¿Me puedes mandar el nombre de la tienda, a ver si tienen una web para saber las características del papel?

KY: Es de una tienda artesanal que hay aquí en Madrid, que hacen papel artesanal; yo simplemente lo compré. Sí, ellos tienen una web.

RdF: ¿Tienes papel y lápiz para apuntar las cosas que yo te vaya pidiendo?

KY: Un momento.

(...)

KY: La base es cartulina, el marco es de madera no sé de qué. he puesto MDF.

RdF: Yo creo que la madera, no es MDF, parece haya. Otros materiales: dispositivos eléctricos, altavoces, cables...

(...)

KY: La parte electrónica la pedí a una persona especializada en esto. Puedo preguntarle por las características.

RdF: Si le puedes preguntar sobre los componentes, sería perfecto para poder tener partes para sustituir. Tengo miedo que en un momento dado, se enchufe en algún sitio que no haya la misma potencia y se queme. Cuando dices que la obra lleva bastidor, ¿te refieres a unos listones que tiene por la parte trasera? Esos listones no estaban encolados.

KY: Creo que no había ningún bastidor, creo que se trata de esa estructura de madera. Hay cosas que no me acuerdo, ha pasado tiempo desde que la hice... Tiene el marco, dos cartulinas. Una dentro, blanca, donde se pega el papel con la imagen y otra cartulina donde se pegan todas las cosas eléctricas y otra para tapar desde fuera.

(...)

RdF: ¿Utilizaste el mismo adhesivo para la imagen impresa con el papel y el papel a la cartulina de base?

KY: El papel de base lo pegué con pegatina espray. La imagen creo que con otro.

RdF: Recuerdas que en Copenhague la obra estaba arrugada de la base, y me dijiste que no debía estar así. Para hacer eso necesito saber el adhesivo.

KY: La impresión de la imagen la hice en casa.

RdF: Sobre el proceso creativo, desde el momento que empiezas a pensar la obra, todo lo que afecta a tu trabajo, desde un sentimiento como un material... Incluso si al final no forman parte de la obra o lo desechas.

(Sigue la ficha)

KY: Sobre rastro del proceso creativo, son archivos de mi investigación. Lo que uso para crear la idea.

RdF: Para una correcta conservación de la obra es importante entender el proceso creativo porque así se puede entender el concepto y no traicionar la idea importante de la obra.

KY: El texto que mandé junto a mi obra habla de eso. En mi trabajo es importante la parte de investigación. Hago fotos, archivos... En este caso he hecho poca, pero alguna sí. La parte de investigación para mí es importante. Hago archivos y fotos que guardo. Para esta obra he hecho poca, pero algo he hecho.

(Sigue la ficha)

RdF: ¿Tiene alguna estrategia de conservación? cualquier cosa sirve. Quiero decir si haces algo para protegerlas, es una estrategia de conservación.

KY: No. Pero en este caso es diferente por lo electrónico y eso... En general la parte impresa no, porque yo suelo cambiar y hago copias nuevas.

RdF: Entonces entiendo que no la tienes, pero algo te preocupa.

KY: En este caso igual sería diferente porque tiene la parte de sensores y eléctrica que seguramente es muy sensible.

RdF: ¿Requiere un tratamiento especial?

KY: No.

RdF: ¿Tienes piezas de recambio del sistema eléctrico? Esto es para saber si has previsto en caso de que algo pase.

KY: No lo tengo ahora, pero puedo encontrarlo.

RdF: Si me mandas las especificaciones podemos hacerlo sin necesidad de estar preguntándote.

KY: Ok, vale.

RdF: ¿Le preocupan los cambios en la obra? Me dices que no en las respuestas de la ficha, pero cuando viste los cambios de color que se produjeron en la obra en Copenhague te preocupó, o sea que eso no sé...

KY: (Silencio) bueno, (sonrisas). Es que no pensaba que va a ser... Entendí que se refería durante la expo, no pensé en el tiempo.

RdF: Entonces, sí te preocupa.

KY: Sí...

RdF: ¿Le preocupa el envejecimiento? Me dices que no, pero no sé si creerte... (Sonrisas).

KY: Bueno... Vamos a poner que sí (tono de risa).

RdF: Vale, espera que me lo apunto, aunque te lo voy a volver a preguntar luego.

KY: Vale.

RdF: ¿Le preocupa el envejecimiento? Me has vuelto a poner que no, pero por lo que me dices en las anteriores creo que es que sí...

KY: Bueno, es a todas que sí.

RdF: ¿Su obra puede perder sentido por el envejecimiento?

KY: Cámbialo, es que sí... (risas).

RdF: ¿Ves por qué tengo que repasar la ficha con vosotros?

KY: (Risas).

RdF: ¿Quiere que se le consulte? Entiendo que sí. Has puesto que no, pero creo que sí...

KY: Sí, sí...

(Sigue la ficha)

RdF: Vamos a la entrevista con el cuestionario. A parte de que sepas que es un honor trabajar contigo...

KY: Gracias, para mí también.

RdF: Quiero que sepas que la entrevista se centra en esta obra. En este caso como te conocí en persona antes, es mucho mejor porque como ya te expliqué en qué consistía y qué intereses tenía yo, es mucho más interesante...

KY: Está muy bien, porque al principio no entendí el proceso de conservación... y ahora lo entiendo mucho mejor.

RdF: Supongo que pensaste, como la mayoría de vosotros, que el restaurador es esa persona que corta pega y repinta... pero no. Yo no soy ese tipo de restaurador o prefiero no serlo. Si hay que cortar y pegar, se corta y se pega,... pero mejor no llegar a eso (sonrisas).

KY: Vale.

Parte de la entrevista correspondiente al cuestionario, transcrita literalmente.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿Cómo se genera la idea que da lugar a su obra? Durante esta entrevista me voy a centrar en esta obra en concreto. Si quieres referenciar otras obras tuyas, simplemente me lo dices. No he podido ver otras obras tuyas, así que no puedo comparar. Por cierto, ¿Tienes alguna web o blog o sitio donde pueda ver algo más?

KY: No, por el momento no tengo, pero está en proceso.

RdF: Solo es por adjuntar más información tuya.

KY: Te mandaré cuando la tenga; para que la veas también, no solo por el proyecto... (Sonrisas).

RdF: ¡Gracias! Bueno, retomamos. ¿Cómo se genera la idea que da lugar a su obra?

KY: La idea empezó con quedarme con el paciente y hablar... También buscar información teórica sobre qué es y sobre cómo se sentía. Además de unos estudios muy interesantes que encontré... (Silencio). Con todo empezar a juntar y a ver cómo se podía convertir en algo artístico, surgiendo de una investigación. Tuve entrevista con varios pacientes, tres o cuatro, que eran todos de Crohn. También vi otros enfermos de otras enfermedades, pero me centré en estos cuatro de la misma enfermedad.

RdF: ¿Qué le hace decidirse por este modo de expresión?

KY: Era a lo que llegué de lo que quería expresar... (Silencio) Tenía una idea, un concepto y busqué el modo de expresarlo después. No es mi línea de trabajo habitual, es un proyecto que se ha adaptado a la situación.

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

KY: Creo que es el resultado de muchas cosas, pero lo más importante, leer algunas teorías como la *The Gate Control Theory*²³² y algunos artículos que hablan del tema de la piel y la importancia del tacto y el dolor, eso era lo que generó la obra de arte. No había trabajado antes sobre el dolor. (Silencio prolongado) me interesa el tema de la violencia pero no como se enfoca en este proyecto el dolor.

²³² La artista se está refiriendo a las teorías que surgen de la obra publicada en 1965 por Ronald Melzack and Patrick D. Wall *The Gate Control Theory of Pain*.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

KY: No. Creo que ha sido consciente, porque al pensar en el concepto creo que voy muy a la parte teórica de la obra y para justificar todo el concepto... Puede que no he trabajado en esto antes, pero quería hacerlo así conscientemente.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

KY: Creo que está planificado, pero también hay parte de azar. A veces surgen cosas dentro del proceso y las aceptas.

RdF: ¿Y en su trabajo en general?

KY: Trabajo del mismo modo.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.? Esto es lo que te preguntaba antes del proceso creativo, desarróllalo un poco.

KY: Ha sido más investigación teórica. Buscar información, encontrar la idea que quería hacer y cómo. Y... (silencio) iba desarrollando todo esto, y al mismo tiempo hablé con los pacientes y con médicos. Las teorías en las que me basé me las explicaron los médicos. Y cuando ya tenía la idea vino la parte de cómo traducir esto a una obra plástica. Quería hacer una obra en la que el observador interactuara con la imagen. De ahí empecé a investigar otro lado de la obra y llegué a la parte más plástica. La parte de la imagen (silencio), la elección de qué parte escoger y todo iba mezclando para llegar a la solución final.

RdF: Durante todo este proceso creativo, ¿hiciste alguna imagen que te ayude? ¿Cuál es la importancia de estos materiales o bocetos, los considera como obras acabadas, con valor expositivo en sí mismas? ¿Es material vehicular para la realización de la obra final?

KY: Creo que no... Bueno no sé si te entiendo (silencio prolongado).

RdF: Esos textos que usaste, por ejemplo, ¿tienen valor expositivo? O ¿crees que son solo textos que te sirvieron para llegar a la obra?

KY: Yo creo que sí tiene valor, (silencio prolongado). Todo el material que me ha servido durante el camino, hasta llegar a la obra, podría tener un valor conceptual, pero no he pensado en el valor expositivo que podría tener.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? ¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

KY: (Silencio largo) Esto para mí es complicado... ¿Hasta qué punto?

RdF: No tienes que contestar si no estás segura.

KY: Creo que es un equilibrio entre las dos partes, creo que es un 50%. Cada una implica cosas a la otra (silencio prolongado) es muy conceptual. Puede cambiar la técnica según lo que quieres decir. En algunos trabajos cuando decides una técnica, domina esa técnica... Las dos cosas están vinculadas.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo?

KY: Hice fotos y vídeo. Durante el proceso no hice, los pasos no; pero al final sí. Fotos y vídeo, como archivo para mí.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

KY: Investigar y el hecho de estar. Solo estando con los pacientes siento mejor de lo que se trata. Es una empatía que afecta a la concepción de la obra.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

KY: El texto... Me interesa la documentación, la conceptualización de la obra, el texto que yo hice, pero no el resto.

RdF: ¿La considera importante para su buena conservación y su buena manipulación?

KY: Sí.

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

KY: Sí claro. Me ayudaron en la parte técnica.

RdF: ¿Firma sus obras habitualmente?

KY: No todas.

RdF: ¿Lo hizo en este caso?

KY: No.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

KY: Antes de empezar No.

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

KY: Sí, el concepto ayuda a llegar a esta idea y la parte estética es importante. El papel era algo más estético y a la vez sensorial.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron? Haz una lista, como has hecho antes.

KY: Papel de fabricación manual, madera, cartón, cartulina, sensores de movimiento, amplificadores de sonido (altavoces), modificador de sonido, madera (en el marco) adhesivos, cables...

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

KY: Materiales que ofrece el mercado.

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

KY: Todas juntas. Todo tiene su peso.

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

KY: Pensé en el tema de los cables, si sería demasiado sensible o si habría problemas con la electricidad... que se puede calentar... (silencio prolongado). Y por la parte de la impresión, como no está protegida, (no lleva cristal) pensé si le podía pasar algo y me preocupaba el transporte, pero no decidí los materiales para que durasen más o no.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales? (los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra).

KY: (Silencio prolongado) No, no es relevante. Todo se puede cambiar y reimprimir. Lo importante es que todo sea igual.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

KY: No.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

KY: No. Estaba más preocupada por la parte electrónica y eléctrica.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto?

KY: No.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más para su obra?

KY: Sí. El espacio donde se expone, ¿no? Pues sí. En mi caso debe tener una interacción y por eso es importante el espacio. Por la parte de la electricidad y todo esto... Es importante. Si la obra no funciona (técnicamente) la obra no existe.

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

KY: Soy flexible.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

KY: Claro, Sí.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra? Un deterioro es cualquier cosa que afecte a la lectura que tú habías previsto de tu obra.

KY: Sí, pero no lo entiendo...

RdF: Para ti puede ser... que cuando uno se acerque a la obra, no interaccione... por ejemplo.

KY: ¡Ah! ¡Sí claro!

RdF: O puede ser que la iluminación no permita ver lo que es la impresión...

KY: ¡Sí, esto sé!

RdF: Cuando yo digo deterioro todos pensáis en cortes, manchas y roturas...

KY: (Risas).

RdF: Por eso digo "¿qué consideras un deterioro a tú criterio en tú obra?" cualquier cosa que interfiera...

KY: (Silencio muy prolongado) El espectador tiene que interactuar, ¿no? Que la obra no funcione a nivel conceptual es el mayor deterioro. Si la obra no suena, no interacciona, si la imagen pierde calidad, si no hay interacción. La lectura del texto... sin el texto la obra no está completa. (este punto no está reflejado). El sonido también...

RdF: ¡Un momento! Si el texto es muy importante y forma parte de la obra, es obra ¿por qué no lo has incluido como un elemento que forma parte de la obra? Porque de la forma que tú has incluido el texto, se entiende que forma parte de la información de la obra, ¿entiendes? A lo mejor el texto debería ir impreso junto a la obra, como parte de la obra... Esto es una pregunta mía... no está en el cuestionario.

KY: Sí, bueno. Lo que entendí yo de los pasos de enviar la obra y todo eso...

RdF: Tu texto está dentro de la documentación de la obra, pero no se entiende que forma parte de la obra. Hay otras obras en el proyecto que tienen texto y está claro que es parte de la obra. Por ejemplo, la de Esther Gatón. Su obra lleva un texto que forma parte de la obra. Si

tú consideras que ese texto forma parte de la obra... necesito saberlo, porque la obra es diferente. Es una obra con otra dimensión... necesito que me lo digas y que me digas en qué idioma debe exponerse, y si quieres que acompañe en la exposición, si quieres que se traduzca en cada exposición y si quieres traducirlo... necesito que me digas qué hacemos con el texto.

KY: Vale.

RdF: Me gustaría que te lo pienses. Reflexiónalo y dime algo. Porque de la forma que me lo explicas, me parece que forma parte de la obra, pero piénsalo. Porque variaría la imagen de la obra.

KY: Sí lo voy a pensar.

RdF: ¿Has pensado que podría pasarle algo específico a la obra? Hablamos de deterioros.

KY: (silencio prolongado) No tenía preocupaciones... bueno no...

RdF: ¿Ha detectado los puntos frágiles de la obra?

KY: La parte eléctrica, era la que había pensado. La otra parte no la pensé como ha pasado. No pensé que cambiaría el color. Pensaba más en un posible accidente.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

KY: No tenía muy claro los deterioros que le podían pasar.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras? En su producción en general.

KY: No, nada en particular.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? En ésta.

KY: No lo sé. No puedo determinar.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

KY: Cualquier cosa que cambie el concepto y la imagen. El aspecto de la obra debe ser perfecto. La obra no puede no funcionar. Los cambios físicos en la obra son inadmisibles. Los cambios estéticos no me interesan, por ejemplo las arrugas que han surgido distraen la mirada y no tiene nada que ver con el concepto de la obra, interfieren en la lectura. La obra se tendría que ver lo más perfecta posible. Tal como está ahora no debería exponerse, hasta que no se solucionen esas arrugas no debería exponerse. Aunque se tuviese que cambiar todo no me importa, aunque se tenga que cambiar todo.

RdF: ¿Tal como está ahora la obra se puede exponer?

KY: Yo no querría que se exponga así... El estado en el que está la obra ahora no me interesa. El cambio de color de la imagen no me gusta mucho. Debería estar más intensa. Hay algo amarillo que no era así. Las arrugas del fondo no deben estar.

RdF: Pero ese color yo ya lo vi así.

KY: No sé.

RdF: Voy a ver si lo podemos cambiar (...)

KY: Me parece bien.

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

KY: Sí, en este caso sí.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de su obra?

KY: Sí.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

KY: Sí.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

KY: Sí se puede, pero debería contextualizarse. Con su propio texto.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

KY: Sí, se puede exponer, como te he dicho antes, con texto.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público, es un deterioro para usted?

KY: Sí (silencio prolongado).

RdF: ¿Qué debería hacerse? Primero piensa si es un deterioro, porque existen muchos niveles de comprensión.

KY: Sí, claro... si es masivo... Es importante claro. En esta obra en particular es importante. Es un problema importante porque el concepto es lo más importante.

RdF: Según usted ¿Qué debería hacerse?

KY: Acompañarse de su texto.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

KY: Lo anteriormente citado.

RdF: Algunas preguntas ya me las has contestado, así que lo que haré, será verificarlo. ¿Vale?

KY: Vale.

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

KY: Claro sí.

RdF: Ya lo estoy haciendo...

KY: (Sonrisas).

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

KY: En este caso no afecta.

RdF: Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? Entiendo que sí porque ya lo hemos hablado... ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados? supongo que no.

KY: La sustitución es lícita y adecuada.

RdF: ¿Cómo cree que debe hacerse?

KY: La imagen de la obra no puede afectar al concepto.

RdF: ¿Ha previsto la obsolescencia tecnológica del archivo con el que se creó la imagen impresa?

KY: Sí.

RdF: ¿Protege de algún modo específico ese archivo?

KY: Lo intento, sí. Tengo copias de seguridad en otros lugares y el modo de cómo debería seguir existiendo el tipo de archivo.

RdF: ¿Cree que sería de utilidad para la conservación de su obra que tuviésemos el archivo de la imagen?

KY: (Silencio prolongado) No lo sé, si es necesario... puede ser, no tengo problema. Supongo que sí para poder tener la obra siempre impecable.

RdF: Si me pasas el archivo deberías darme las especificaciones exactas de cómo debe ser la obra para que sea lo que tú quieres.

¿Tiene piezas de recambio para las partes de la obra con soporte electrónico? No, pero sabes donde encontrarlas... ¿Deben ser sustituidas en caso de fallo o deterioro?

KY: Sí.

RdF: ¿Ha previsto los problemas de adaptación a la corriente eléctrica cuando su obra viaja?

KY: No.

RdF: Por si haces otras obras que tengan soporte eléctrico te aconsejo que lo hagas. Hay unos adaptadores que tienen un intercambiador.

KY: Sí, sí, es verdad. Lo tendré en cuenta.

RdF: ¿Quiere que sean solucionados en caso de necesidad?

KY: Sí.

RdF: ¿Cree que debe hacerlo usted misma?

KY: No.

RdF: ¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o qué es lo que cree que le puede pasar).

KY: Lo que puede pasar son muchas cosas. Como debe conservarse... pues como hemos dicho, que sea lo más posible perfecta. Que sea igual, se puede sustituir todo para que el aspecto original se mantenga. Me preocupa que se pierda la idea y el concepto.

RdF: ¿Cree necesario el papel de especialistas en conservación de arte? No lo digas porque yo te estoy entrevistando ¿eh?

KY: Sí. Me parece muy importante. Esto me parece genial. (Sonrisas).

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

KY: Creo que el conservador puede hacerlo, pero me gusta estar en el proceso... El conservador después de saber lo que yo quiero. Me gusta estar relacionada en el proceso.

RdF: ¿Cree necesario que le consulten antes de realizar una intervención? Como hice yo, antes de hacer nada.

KY: Si se puede, sí.

RdF: ¿Cree necesario dejar unas directrices de actuación por si Vd. no puede participar en el proceso? En este caso lo estás haciendo con esta entrevista... pero si yo no te hiciese esto, ¿crees que es necesario?

KY: Claro, sí.

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

KY: Se puede rehacer la obra totalmente, el facsímil no me interesa.

RdF: Cree que si se hiciese una obra nueva sería otra obra, la misma obra, segundo momento creativo de la misma idea...

KY: Esto es complicado para mí. Creo que necesito pensarlo, pero creo que sería un segundo momento creativo de la misma idea.

RdF: ¿Debe ser firmada y datada del mismo modo que la primera?

KY: No. Puede, pero no debe.

RdF: ¿Debe advertirse que es una copia? Te gusta por ejemplo la idea de advertir en la cartela la fecha del original y de la rematerialización.

KY: No es una copia. Pero sí debe datarse del modo adecuado. Sirve la fecha de inicio y la de la nueva obra.

RdF: ¿Quiere añadir algo más?

KY: No. Gracias. Ha sido un placer trabajar contigo.

RdF: Para mí también lo ha sido.

5.4.5 Caso de estudio 5. Intervenir la obra y después hacer la entrevista II

Aquel Ciervo.

Dibujo más texto, 2013. (PAI115C).



Fig. 72. *Aquel Ciervo*, Esther Gatón. 2013.

A) Ficha técnica de la obra

Título: *Aquel Ciervo* (Fig. 72).

Artista: Esther Gatón, 1988, Valladolid, España.

Fecha de producción: 2013.

Categoría: Dibujo más texto²³³.

²³³ Texto original:

“-¿Queda algo por hacer? Preguntó a su acompañante. - Lo ignoro. En cualquier caso, será cuestión de mirarlo todo el rato que tengamos. Siguieron así; atónitas ante la convicción de llegar a encontrar una opinión discrepante. Ante la inhóspita presencia de una frase por pronunciar cuya simple alusión ya les fatigaba. Querían irse; cambiar de dirección y relamerse en el abandono. Una fractura hubiera bastado; una milimétrica fractura sobre el hueco que hay entre la cornamenta de origen y el cuello velludo hubiera servido para trasponerlas a ambas y sacudir la

Medidas:

- (2 piezas de) 70 × 100 cm (sin enmarcado).
- texto: 30 × 21 cm.

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por la artista:

Las dos piezas grandes deben estar instaladas una junto a la otra con una separación de 2 cm, el texto en el lado derecho alineado a la parte baja de la obra, separado 29 cm. El eje de la obra 150 cm desde el suelo al centro de la obra. La artista confía en el criterio de la persona que gestione el espacio expositivo y permite que se adapte a él. Evitar reflejos. Se aconseja poner el texto en el idioma necesario según el país en el que se exponga. El texto es parte de la obra, no es un texto explicativo.

B) Breve currículum de la artista

Esther Gatón. 1988, Valladolid.

Doctorada *Cum Laude* en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (Madrid, España, 2016). Máster en Investigación en Arte y Creación UCM (Madrid, España, 2013). Colaboración Honorífica en Bellas Artes UCM con Nuria de la Concepción, Departamento de Escultura (Madrid, España, 2012). Licenciada en Bellas Artes UCM (Madrid, España, 2011).

Ha realizado múltiples exposiciones entre las que destacamos algunas *19*. Estudio Mendoza (Madrid, España, 2016). *Tsk*. Galería H2O (Barcelona, España, 2016). *Donde Fueres, Zorrilla*. Galería Javier Silva (Valladolid, España 2016). *Fronteiras e Estados de*

situación. Pero permanecían. Ahí, en su insoldable algo. Burdo y campechano. Contemplaban cómo aquel ciervo –antaño bribón– se dejaba yacer en la indolencia. Al animal, sobrecogido de tanta marea, de tanto humo morado, le quedaba bufar su abandono. Quizás se hubieran equivocado. Entonces quizás, y solo quizás gracias al error la razón estuviese aflorando. Tentadas por la cordura escogieron finalmente ser ajenas. Allí. Sin berrea, sin bozal. E. Gatón 2013”.

Sítio. Biblioteca Rio Grande (Brasil, 2015). *Creadores Inquietos*. Sala de Exposiciones Municipal Las Francesas, CreArt (Valladolid, 2015). *Perspectives Art Inflammation and Me*, proyecto dirigido por la *Cátedra Arte y Enfermedades*, UPV (proyecto internacional, 2014). Trabaja como asistente de Pablo Fórez García, director de la Galería Heinrich Ehrhardt (Madrid, desde 2016). Ha publicado diversos escritos de los que destacamos *Notas sobre Postfordismo y parranda cultural*. *El Estado Mental* (2016)²³⁴.

C) Sobre la *idea* de la obra

Se hacen presentes condiciones de la enfermedad artritis reumatoide (AR), como son la incertidumbre, la desidia, la distorsión y el dolor. Condiciones que tienen que ver con el paciente, pero que están inevitablemente vinculadas con su “alrededor”, con el entorno donde él se manifiesta. El paciente es afectado por el lugar donde se encuentra y, a su vez, la presencia de este modifica las propias circunstancias del emplazamiento. Así, paciente y entorno construyen una coyuntura singular en la que un tercer individuo -un no-afectado por la enfermedad- aparece como sujeto receptor de cualidades; como espectador de un espacio donde la enfermedad casi se ha desdoblado, hasta afligirle a él mismo en sus intenciones. Cuando una persona sufre por tener que girar el pomo de una puerta, darle la mano a otra, bajar unas escaleras o incluso, en pleno estado de reposo; ocurre algo en la atmósfera que tiñe de amarga la situación. Se trata de una amargura complicada la cual, más que tristeza, provoca cierto instante de reflexión, una posibilidad poética. Dibujos y texto se relacionan entre sí a fin de desencadenar dicho ambiente cargado de incertidumbre, desidia, dolor y distorsión²³⁵.

²³⁴ Se han incluido solo una selección de los estudios, exposiciones y publicaciones más recientes. Para un CV completo contactar con la artista. <http://esthergaton.tumblr.com/> [Consultado: 17 marzo 2017].

²³⁵ Descripción de la idea de la obra por parte de la propia artista.

D) Identificación de los materiales principales de la obra

- Papel Ingres Guarro blanco, 90 gr. bordes guillotizados.
- Pilot Stabilo 88 (colores: violeta, rojo, negro, verde).
- Lápiz.
- Texto impreso sobre papel común con impresora láser.

E) Causas por las que esta obra se ha escogido como caso de estudio

La obra *Aquel Ciervo*, al igual que sucede con el caso anterior, llegó a San Diego para la presentación del proyecto *Perspectives-Art, Inflammation and Me*, en diciembre 2013. Se encontraba en mal estado a causa de una mala manipulación en el transporte y un embalaje deficiente. El problema más grave fue que la pieza estaba enmarcada con cristal común; las dos piezas grandes estaban colocadas cara con cara sin protección suficiente. El cristal se rompió en múltiples pedazos y provocó cortes en la superficie del papel y en el marco (Fig. 73 y 74).



Fig. 73. Estado de la obra al recibirse.

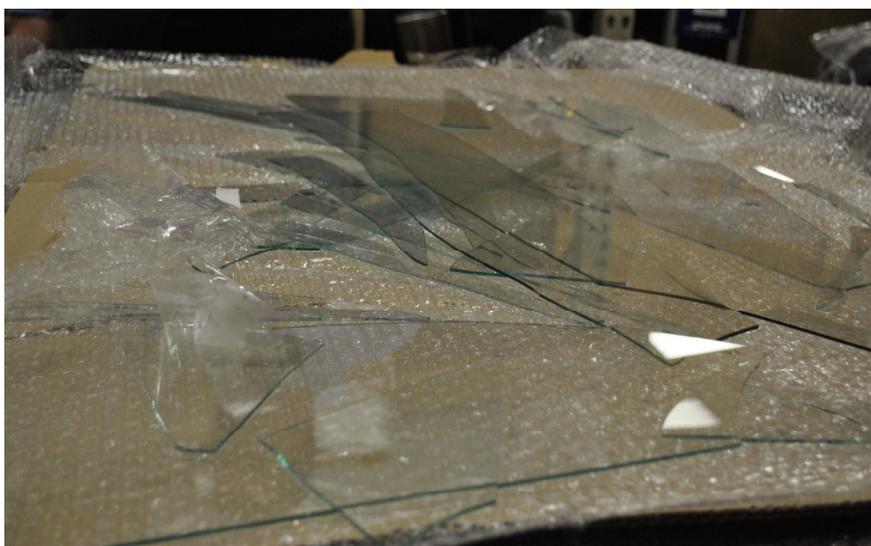


Fig. 74. Detalle de los cristales rotos de las dos piezas grandes enmarcadas.

Según el criterio de conservación tradicional lo normal era eliminar el cristal roto, aspirar los restos con mucho cuidado y tratar de devolver la planimetría al papel intentando solucionar

cualquier corte, lasca o rasgado. La obra, además, presentaba hongos inactivos en algunas zonas del papel.

Como hemos adelantado en el caso anterior, la idea de la investigación quiere poner por delante las ideas y soluciones del propio artista antes de asumir criterios preestablecidos. Como no se había hecho la entrevista, no se disponía de los datos sobre el concepto de *deterioro*; como pasaba con el caso anterior de la obra *Perception* (caso de estudio 4). Se procedió del mismo modo que con *Perception*, nos pusimos en contacto con la artista para comunicarle lo sucedido y poder tomar decisiones bajo los criterios adecuados. La artista no podía comunicarse en ese momento con nosotros y nos dijo que procediésemos según los criterios para recuperar la imagen de la obra.

Se optó por limpiar, eliminar los restos de cristales y devolver la planimetría. No había rotos significativos que interfiriesen la lectura de la pieza ni el dibujo, por lo que no fue necesario reintegrar el dibujo o intervenir el papel.

Se optó por humedecer muy levemente y con peso devolver los levantamientos de papel, pero no aplicar adhesivo. El hecho de no incluir nuevos materiales era más inocuo a la hora de interferir en la posible idea de la artista en contra del tratamiento de su obra. Se observaron los hongos para determinar que eran anteriores y estaban inactivos. La suciedad provocada por el accidente se eliminó de forma superficial por aspiración y uso de gomas de borrar muy blandas. Se volvió a enmarcar cambiando el cristal por un plexiglás especial para obras de arte y se le diseñó un nuevo embalaje. Se decidió no realizar nada más hasta saber cuál era la idea de la artista.

Cuando la artista fue entrevistada en abril de 2014, declaró que en el caso de esta obra y en general en su producción, el *deterioro* causado por el paso del tiempo le parecía interesante y que no quería que se tratase. Quería que eso pasase a formar parte de la obra. Así mismo con los accidentes que pudiese tener. Si el accidente era tan grande que hacía que se perdiese la integridad de la obra, eso sí lo consideraba un *deterioro* significativo y en ese

caso no le interesaba. En ese caso, si se trataba, el tratamiento debía ser totalmente discernible.

Sus palabras exactas ante el tema de deterioros como los sufridos en el transporte fueron las que se citan a continuación:

Creo que puede aumentarla (la expresividad de la obra). Las obras van fechadas así que ese deterioro es parte del momento de creación de la pieza y por lo tanto le da un punto de partida cronológico.²³⁶

El hecho de que esta obra y la pieza del caso anterior se hubiesen encontrado en las mismas circunstancias y fuesen tratadas con los mismos criterios (a pesar de que las artistas luego demostraron ideas opuestas sobre *deterioro*); hacen de este caso un caso interesante para ser presentado.

Los criterios de restauración por parte de la conservadora fueron los de mínima intervención y salvaguarda de la integridad física de las dos obras. Las respuestas de las artistas fueron opuestas.

Para Kinda Youssef, la obra debía estar siempre en unas condiciones prístinas y perfectas, sustituyendo cualquier material que interfiriese en esa imagen perfecta.

Para Esther Gatón, los deterioros físicos son heridas que la obra adquiere y que, mientras mantenga parte de su imagen, no es necesario modificar o eliminar los daños. El paso del tiempo y los deterioros son parte de la obra. La artista, aceptó los tratamientos que se le realizaron y le parecieron que eran respetuosos con la idea de mantener las “heridas del tiempo”. Por lo tanto este caso se escogió por comparación al anterior, siguiendo el mismo procedimiento, a veces puede ser un error. En este caso no hemos traicionado a la obra porque se ha utilizado el criterio de mínima intervención. Por el contrario en el caso de Kinda Youssef, lo correcto habría sido devolver la pieza a un estado de perfección.

F) Puntos destacables

²³⁶ Palabras expresadas por Esther Gatón durante la entrevista que se le realizó.

Como hemos adelantado, la obra fue tratada sin saber la intención de la artista al respecto del concepto de *deterioro*. El tratamiento se basaba en la idea de respeto y mínima intervención.

Los tratamientos que se realizaron cuando la obra fue recibida, podrían considerarse contrarios a la voluntad de la artista. Pero cuando se le consultó durante la entrevista, le parecieron respetuosos, coherentes y el hecho de no haber usado adhesivo lo consideró adecuado.

Esto, nuevamente, nos hace corroborar la importancia de tener información sobre la idea de *deterioro* o de lo que el/la artista prefiere en cuanto *conservación*.

En el caso anterior, el intervenir la obra la devolvía a su imagen prístina y eso entraba en la línea de la idea de la artista. Pese a que Kinda Youssef nos recuerda que prefiere la sustitución de los elementos a su restauración. En este caso, por el contrario, tratar los deterioros es intervenir en la línea histórica de la obra. La pieza debe acarrear sus heridas de una manera digna. Esto quiere decir que no es necesario que se mantengan los cristales rotos, pero sí los cortes o lascas, que por otro lado no se pegaron ni se trataron añadiendo materiales, solo se devolvieron a sitio aprovechando las propiedades naturales del papel y su capacidad de modificarse al ser humectado.

Queremos en este punto anotar que no es un caso aislado, sucedió lo mismo con la obra de Jorge Julve, *Espacio propio, él y yo*²³⁷ y con otras piezas.

La pieza de Jorge Julve presentó daños graves a su recepción y se procedió a tratarla sin tener las respuestas del artista. La comunicación con el artista, al principio del proyecto, fue complicada y debía tomarse decisiones urgentes respecto a la conservación de la obra. En este caso, pese a no ser el

²³⁷ No la presentamos como caso de estudio, pero puede leerse la entrevista entera en el Anexo 2.

procedimiento ideal para la conservadora, se optó por seguir la disciplina tradicional y solucionar los problemas físicos que presentaba. Igual sucedió con la obra de Iris Bonora *Dorí y su familia*, pero en este caso nunca se consiguió comunicar con la artista, por lo que se procedió de manera tradicional devolviendo la planimetría y solucionando los daños físicos graves. No se hicieron intervenciones irreversibles, ni que pudiesen modificar la imagen de la obra²³⁸.

Entre los puntos destacables de este caso, debemos incluir que para la artista, es un deterioro grave el hecho de que el texto no pueda leerse en el idioma adecuado (el que la mayoría del público asistente conozca). Por el contrario, que la obra presente cortes, roturas o suciedad no está considerado un deterioro por la artista.

En la entrevista la artista nos hace saber que el texto es parte de la conceptualización de la obra y está intrínsecamente vinculado al dibujo. Por lo tanto dentro de los procedimientos de conservación preventiva para esta obra, el conservador, debe asegurar que el texto no se separe por error y debe conseguir las traducciones necesarias y correctas para presentarlo adecuadamente. O en su defecto asegurarse de que esta información trasciende.

²³⁸ En el momento en que se depositó finalmente este trabajo, seguimos sin podernos poner en contacto con la artista.

Entrevista a Esther Gatón para la conservación de la obra *Aquel Ciervo* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción editada de la entrevista. En esta transcripción se han omitido partes de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype*²³⁹.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Esther Gatón, 1988, Valladolid, España.

Lugar y fecha de la entrevista: 16 abril, Valladolid-Richmond Hill 2014.

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype*, fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 01:00:00.

El audio de la entrevista empieza con una explicación de lo que va a ser la entrevista. Sigue con la revisión de la Ficha técnica. Se le solicitó permiso a la artista para ser grabada.

EG: Esther Gatón.

RdF: Ruth del Fresno.

EG: La clasificación de la obra es dibujo con texto, el texto es obra, no es un texto que va a parte. En cuanto a lo que pone en las medidas 29 cm de espaciado, se refiere entre las dos piezas grandes y el texto.

RdF: ¿El número es por algo? ¿Es simbólico?

²³⁹ Anteriormente a esta entrevista se contactó con la artista para poder solucionar los problemas que la obra presentaba en diciembre 2013. En este primer contacto ya se le preguntó por algunas de las cuestiones que luego aparecen en la entrevista.

EG: No, lo medí y me pareció una distancia adecuada.

RdF: ¿Entre las dos piezas grandes cuánto espacio hay que dejar?

EG: Más o menos lo mismo que mide el ancho del marco, que creo que son unos 2 cm.

RdF: ¿El marco forma parte de la obra? No has marcado nada entiendo que si se estropea y hay que sustituirlo, no es un problema.

EG: Sí, se puede cambiar.

RdF: Siempre se te consultaría.

EG: De acuerdo.

Se le cuenta cómo se rompió el cristal de los enmarcados cuando se mandó a San Diego y se le cuenta que se cambió a plexiglás. Se le recomienda este material para piezas que viajan para reducir riesgos. Se le hace saber que la obra quedó llena de cristales rotos por encima y se hicieron daños de diversos grados que ya han sido solucionados.

EG: He establecido una forma de exposición para que se tenga una idea y para que siempre que sea posible se siga ese ideal, pero como no sé de qué espacios se dispone y cómo se podrá o no exponer, creo que es casi mejor confiar en el criterio de la persona que gestiona ese espacio. No quiero imponer.

RdF: De acuerdo. Pasamos a los materiales... Papel Ingres, 90 gr. blanco. Dices que utilizas Pilot Stabilo, ¿no hay lápiz?

EG: Sí utilicé lápiz al principio, pero no importa.

RdF: Te lo pregunto por que al romperse el cristal tuve que limpiar la superficie y vi que había marcas de lápiz.

EG: ¡Ah! Bueno, pero eso no es importante. Si se va no pasa nada, lo importante es el Pilot. Solo fue para marcar un poco la silueta.

(...)

RdF: Me interesa el proceso creativo por el proceso de materialización de la obra, no tanto por la conceptualización de la obra. Es para poder tener la arquitectura de la obra. Es una cuestión práctica, no estoy cuestionando nada de vuestro proceso creativo artístico.

EG: Bueno.

(...)

RdF: Dices que sí haces apuntes del proceso creativo ¿pero no lo documentas?

EG: Es que sí hago apuntes y esquemas, pero no lo guardo, lo acabo tirando todo.

(...)

RdF: Sobre el modo de presentación de la obra entiendo que a una altura de los ojos en el centro de la obra y sin reflejos por iluminación.

EG: Sí los reflejos son muy importantes. No debe haber reflejos.

RdF: Envejecimiento y cambios.

EG: Me interesa mucho los cambios. Y el envejecimiento.

RdF: Esto lo abordamos luego porque es muy interesante y en la entrevista se trata más profundamente.

EG: OK.

(...)

RdF: Para el transporte ¿te sirvió la guía que mandé?

EG: Sí está muy bien, gracias.

RdF: Solo es algo sencillo y fácil. Puede ser mucho más profesional. Debes buscar los puntos frágiles de tu obra para saber cómo proteger la obra a la hora de transportar. ¿Siempre trabajas en dos dimensiones?

EG: mmm..., Casi siempre, pero no siempre y no me cierro a nada.

RdF: Muy bien. Bueno pues lo importante es que cuando tengas que enviar algo identifiques los puntos frágiles.

(Segunda parte de la entrevista, cuestionario).

RdF: Hay varias preguntas que se repiten. No es para ser mala y ver si te contradices, es para estar segura de que lo que piensas no cambia al conversar y que lo que quieres que quede es exactamente lo que tú decides.

No te veas obligada a contestar preguntas que no quieres o no sabes.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra como esta?

EG: Hay como una mezcla de intuiciones e intereses que no sé especificar y que no sé si te sirve para la conservación de la pieza...

RdF: Tener clara la idea de la obra, es porque para mí es muy importante defender la obra en todos sus aspectos, no solo en el matérico. La parte no tangible de la obra es muy importante.

EG: Pues estas intuiciones van generando la obra.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación? ¿El proceso creativo surge por la situación concreta del proyecto, por la entrevista con el paciente?

EG: Estuve varios días trabajando con la paciente y estuvimos haciendo cosas entre las dos, y la pieza desde luego se enmarca en mi trayectoria. De alguna manera confluye como un sistema de trabajo que tengo. Al fin y al cabo el trabajo artístico tiene que ver con pensar la realidad, y en ese contexto tenía que ver con esa enfermedad, pero las metodologías son las mismas que podría haber usado para otro proyecto, pero la obra es exclusiva del proyecto. Es lo que surge con la entrevista, pero podría existir sin esa experiencia. No es tan literal, (silencio) quiero decir, la obra no es específica de una enfermedad.

RdF: ¿Qué acontecimientos le llevan a decidirse por ese modo de expresión?

EG: El dibujo es esa tradición y esa herencia que hace que el espectador se acerque de una manera semi predecible, que se pueda concentrar más en qué se dibuja y no en la técnica. La manera de dibujar es sugestiva y lenta y eso creo que queda reflejado en la obra.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en su trabajo en general?

EG: Creo que todos los proyectos forman parte de uno más grande. Entonces la planificación, son esos diques que te cierran. Yo creo que es fundamental dejar espacio para el azar. En esta obra hay un diálogo entre el dibujo y el texto y se van modificando mutuamente. Primero hago el dibujo y luego el texto, porque sino es demasiado crítico y se van modificando según van quedando. No puedo prever lo que voy a construir nunca.

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

EG: No, la verdad es que... (silencio prolongado) Una cosa que me interesa mucho del dibujo es que se construya en el propio acto, es directo, casi no hay ningún boceto. El texto por otro lado sí, se va reescribiendo hasta que lo encuentro definitivo; no tiene esa inmediatez.

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

EG: No,... porque... quiero decir... Si existiese algún boceto no lo expondría. Lo que expongo es lo que tiene interés expositivo y en este caso no hay nada. En este caso no tengo nada previo.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo?

EG: No.

RdF: ¿Qué tipo de documentación hace?

EG: Nada o casi nada. La razón es porque mientras estoy trabajando, no estoy pensando en documentar, porque no me vale para mi proceso. Yo documentaría si pensase que eso me sirviese, pero no lo veo claro.

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

EG: Sí.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

EG: Sí. En este caso tiene que ver con el dominio sobre la técnica, y el usar Pilot, me impide borrar; que es una cosa que a nivel conceptual me parece importante en la pieza del dibujo.

RdF: ¿Siempre utilizas la misma marca?

EG: Últimamente sí, pero vamos... no soy una... es porque esta marca tiene una gama bastante amplia de colores. Pero no es que... (silencio).

RdF: ¿Cuánto tiempo hace que utilizas esta marca en concreto?

EG: Esta marca... igual un par de años. Pero con bolígrafo yo creo que he dibujado toda mi vida.

RdF: Te lo pregunto para saber si esta técnica ha evolucionado en tu obra. Si has observado algún tipo de viraje en el color. O si has observado que los azules permanecen más que los rojos... o algo así.

EG: ¡Oh, tela! Ahora sí que pienso más en color que antes, pero lo uso desde hace un año. (...).

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron?

EG: Un poco de lápiz al principio y luego el Stabilo... El papel y la impresión.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

EG: Son materiales que ofrece el mercado.

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

EG: Yo creo que la apariencia visual y todo lo que ello conlleva. Lo visual al final tiene carga simbólica.

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

EG: Sí, en cuanto a que sabía que un bolígrafo y un papel tenían una durabilidad larga, relativamente. Quiero decir que no es una obra de arte efímera.

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

EG: No, creo que no había pensado mucho en ello... pero ahora sí.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales? Los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra.

EG: Sí, quiero decir que a la hora de restaurarlo habría que utilizar el mismo material.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

EG: No creo que sea necesario, pero prefiero que no se sustituyan. En mi trabajo en general, creo que depende de la pieza totalmente.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto?

EG: Solo con el enmarcado.

RdF: ¿Qué tipo de resultado quería conseguir?

EG: Que fuese fácil de exponer.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más?

EG: Sí siempre.

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

EG: Sí es fundamental y creo que es bastante determinante. En este caso soy un poco más flexible.

RdF: ¿Es flexible en ese tema?

EG: Sí, pero desde luego quiero que se respete al máximo el ideal de exposición que establezco. Pero prefiero ser expuesta.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

EG: No. Realmente no lo soy.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: En una obra como la suya ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro?

EG: Deformación al dibujo, rotura del material, algo físico importante.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra?

EG: Arrugas, pequeños cortes... realmente en mi obra casi todo es admisible, me interesa ese envejecimiento. No la restauraría inmediatamente.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

EG: Que arda... su desaparición (risas).

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

EG: Es algo que me interesa y me interesa conservar.

RdF: ¿Considera el envejecimiento de los materiales un problema o admite el cambio?

EG: Admito el cambio.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad o comprensión de su obra?

EG: Creo que puede aumentarla, las obras van fechadas así que ese deterioro es parte del momento de creación de la pieza y por lo tanto le da un punto de partida cronológico.

RdF: ¿Y en el caso de otras obras tuyas?

EG: Supongo que depende de la pieza, pero normalmente me interesa esa especie de “estropearse” de las obras.

RdF: ¿Cuál es el límite de envejecimiento o deterioro aceptable para su obra?

EG: Que no sea reconocible, supongo.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (si se saca del proyecto).

EG: No, yo creo que la obra puede vivir sin ese contexto.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

EG: Sí,... Pero prefiero arriesgarme a eso a ser demasiado evidente. Aunque sí admito la traducción del texto que va con la obra. Es decir, la obra

se podría exponer con el texto en el idioma que se expone. Entiendo que eso no es una explicación.

RdF: Creo que entonces deberías hacer una traducción del texto.

EG: Yo lo puedo hacer en inglés y francés.

RdF: Pues si me lo mandas, yo lo tengo en cuenta y lo cambio cuando se hace las exposiciones.

RdF: ¿Dónde está la barrera entre un estado de conservación aceptable y el estado en que debe intervenir para devolver a la obra su capacidad de comunicación?

EG: En un punto en que la obra no sea reconocible o no sea sostenible. Esté incompleta... Que haya un envejecimiento que la desintegre...

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

EG: Accidentes graves. Cortes grandes, pero menos de 10 cm no.

RdF: ¿Qué tipo de daños no deben ser tratados, pero sí comunicados y documentados?

EG: Daños menores, cambio en el color, hongos... y cambios por el tiempo. Todo eso me interesa que se registre.

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

EG: No. Solo ésta.

RdF: Ha sido intervenida muy mínimamente, pero no he utilizado nada invasivo.

EG: De acuerdo.

RdF: ¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente?

EG: No, si ha pasado algo y ha sido grave, he empezado otra.

RdF: En caso de necesidad de intervención sobre su obra, ¿quiere que la intervención sea mimética y que no se distinga del original?

EG: Si hay un accidente muy grave que se lleve un trozo de obra, prefiero que se haga de manera que se vea, un material que compense la composición, pero que se vea que esa parte es restaurada. Es algo que defiendo cuando hay que restaurar un edificio antiguo... Cuando falta un pórtico entero y se reproduce una estructura que ofrece una idea de hasta dónde llegaba. Una estructura que ofrece una idea de lo que la obra era. Aunque afecte visualmente. Creo que si la intervención es muy grande prefiero que se haga así.

RdF: ¿No le preocupa en este momento y por lo tanto prefiere ser consultado en su momento si hubiese necesidad?

EG: Sí, en cada caso igual es distinto.

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

EG: Sí, prefiero.

RdF: ¿Quiere que le consulten siempre?

EG: Si puede ser.

RdF: ¿Ha identificado en su obra los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables?

EG: Desde que me dijiste... Pues supongo las esquinas de los marcos o de la obra. Pero no me preocupa especialmente.

RdF: Tú me has dicho que el marco no es obra...

EG: Sí, es así. Me lo imagino con obras más complejas matéricamente. Esta es muy sencilla, es papel y boli.

RdF: Si la obra desaparece o se estropea, a su criterio, ¿cree que es lícita la sustitución de materiales o partes de la obra?

EG: Igual que el caso de la restauración, si se sustituye que sea evidente.

RdF: ¿Sustitución o conservación de los elementos originales? (Permanencia de lo original a bajo cualquier circunstancia).

EG: Prefiero el original envejecido.

RdF: ¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o que es lo que cree que le puede pasar).

EG: Realmente yo... tengo una manera de pensar el arte que creo que... (Silencio prolongado). En el fondo forma parte de una vida, tiene que envejecer y no me preocupa de forma excesiva las condiciones. Los cambios sí que puede ser importante porque pienso que las obras están hechas para lugares específicos. Si la obra está en su lugar, respetaría las condiciones del sitio aunque no sean las ideales para la obra, así que no me pongo exquisita. Prefiero que la obra conviva a que sea una momia guardada.

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

EG: Sí, si se puede, yo estoy dispuesta. Pero está claro se trata de ser lógico sino son cambios que afecten al concepto de la pieza.

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

EG: Supongo que después de hablar contigo sí. Lo del plexiglás o lo de los focos... supongo que sí.

RdF: Te recomiendo que cuando vendas o dones una obra le hagas saber al propietario tus criterios sobre envejecimiento y conservación para que no traicionen tus ideas. Son unas directrices.

EG: ¿Eso se puede dejar por escrito en un contrato?

RdF: No es habitual, porque los artistas no suelen preocuparse por estos temas, pero imagino que es igual que cualquier otra cosa que quieras poner en un contrato.

(...)

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

EG: ¿Como una reproducción? Bueno... Sí. Como recuerdo, pero no como obra, sería una documentación. En una obra como la mía tangible y de dos dimensiones.

RdF: ¿Es partidario de rehacer su obra por completo si esta se estropea, rompe o pierde?

EG: Si la hago yo misma sí, sino no.

RdF: ¿La consideraría una copia o un nuevo original?

EG: (Silencio) Sería otra obra que sustituyese a la previa, pero no sería la misma.

RdF: ¿Le preocupa el transporte de su obra?

EG: Sí.

RdF: ¿Su almacenamiento?

EG: Sí.

RdF: ¿Le preocupa el modo en que se expone?

EG: Sí, pero tampoco soy una histérica. No me condiciona ni me limita, me adapto. Espero que la persona que la expone tenga criterio. Si el espacio es muy alternativo y deciden exponerla boca abajo, pues no me vuelvo loca.

RdF: Es curioso porque tu obra tuvo un problema al principio, ya que el marco tiene unos ganchos en la parte corta y todos creían que la obra tenía que ser mostrada en forma vertical, es un error del enmarcado... Para no tener problemas tuve que preguntártelo.

EG: Sí, sí.

RdF: ¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

EG: La verdad es que no, se me ocurre nada, lo siento.

RdF: ¿Te puedo hacer unas preguntas rápidas? Me gusta dibujar y pensaba exponerlo sin cristal, ¿eso es de loca?

RdF: No, no yo nunca te puedo decir que ni loca. Antes de la conservación está lo que tú quieres... Cada obra tiene su concepto y cada decisión es por una causa, simplemente debes asumir lo que decides para saber qué puede pasar, si tomas una decisión y sabes sus consecuencias, no pasa nada.

EG: Me parece que el cristal desvirtúa la obra. Estoy pensando en enmarcar sin cristal...

RdF: Creo que es algo totalmente tuyo. El cristal es una barrera física.

5.4.6 Caso de estudio 6. Lo efímero controlado. Cuando el proceso de creación es como una performance y su embalaje un proceso simbólico de conservación.

IN-testinal

(Vídeo);

Biopsy I, II, II.

Tres esculturas, 2013. (PAI176C).

Mar Gascó.



Fig. 75. *Biopsy I, II, II.* Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.



Fig. 76. Still de la obra *IN-testinal*. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.

A) Ficha técnica de la obra

Título: *Biopsy I, II, II e IN-testinal*. (Fig. 75 y 76).

Artista: Mar Gascó, 1988, Santa Cruz de Tenerife, España.

Fecha de producción: 2014.

Categoría: Escultura y vídeo.

Medidas:

- 25 × 25 × 25 cm (x3).
- vídeo (00:01:54).

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por la artista:

Para el vídeo preferiblemente en pantalla, pero no es exclusivo, no contiene sonido. La obra es muy oscura, debe tenerse en cuenta para conseguir una buena calidad de imagen. Si se expone con las esculturas, éstas deben estar suficientemente cerca para

relacionarse. Las esculturas están dentro de unos contenedores que se retro iluminan. Esto debe tenerse en cuenta para iluminar de manera cenital la obra y contra restar el efecto de la luz interior. Las esculturas es preferible que se presenten en una peana que se pueda rodear, a una altura de 150 cm del suelo. El vídeo, puede ser presentado por separado.

B) Breve currículum de la artista

Mar Gascó Sabina. 1988, Santa Cruz de Tenerife.

Desde 2014, forma parte del Grupo de investigación PAIDI: HUM-552 ARTANA. Dibujo y Arte Anatómico. Dpto. Dibujo. Universidad de Sevilla (España). Estudiante de Doctorado en Investigación Artística con el proyecto de tesis *El Cuerpo Autobiográfico como proceso ontológico. Análisis, metáforas y metamorfosis corpóreas* (Dir. Dr. Santiago Navarro). Participa activamente con la *Cátedra Arte y Enfermedades* (UPV, Valencia, España desde 2013) seleccionada para el proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me* (2013-2016); investigadora en el proyecto Desarrollo y producción del fondo documental que conformará el archivo *Arte y Enfermedades*, proyecto de I+D+I de la *Cátedra Arte y Enfermedades* desde el año 2015. Participa en múltiples proyectos expositivos como la Residencia de artistas *Diálogos con y desde la Enfermedad* en el Hospital Marina Salud de Dènia (Alicante. España, 2015). Ha publicado en diversos congresos²⁴⁰.

Su obra ha estado presente en los últimos años en exposiciones colectivas como *I Bienal Universitaria Andaluza de Creación Plástica Contemporánea*, en la sala de Fundación Valentín (Madariaga-Sevilla, España, 2015); *Doble Retorno. Arte y Enfermedad en Diálogo* (Universidad Politécnica de Valencia,

²⁴⁰ Aportaciones desde la Periferia (Jaén, España, 2012) con *De Tape a Destape* y el II Congreso Internacional de Espacios de Arte y Salud Hospital Dènia Marina Salud (Alicante, España, 2014) *Mar Gascó: Transiting*, además de la reciente publicación digital *Oysia. Meta-autobiografías corpóreas*.

Valencia. España, 2015). Entre otras y Exposiciones individuales: *Mar Gascó, Oysia*, ESPACIO GB de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla (Sevilla, España, 2015)²⁴¹.

C) Sobre la *idea* de la obra

IN-testinal es un viaje interior a ese mundo sordo de las entrañas, que nos empequeñece y permite movernos a través del cuerpo, como si visitáramos algún paraje desconocido. La endoscopia nos traslada a una dimensión distinta, a una realidad aumentada y desde dentro. Como si de una colonoscopia se tratara, la obra nos muestra una alegoría al intestino y sus paredes llenas de vellosidades, su flora bacteriana y/o la ramificación de las nervaduras de la enfermedad, que a menudo arraiga como si fuera vegetación. Trasladas de ese interior a nuestra realidad, las tres biopsias (*Biopsy I, II, III*) nos permiten ver, con detalle, su morfología²⁴².

D) Identificación de los materiales principales de la obra

Esculturas

- Silicona para la base, de uso doméstico, de diversos tipos (Fig. 77).
- Flores disecadas de diferentes tipos: Celosía, capullos de Flores del Paraíso, *Euphorbia Nili* (conocida como corona de Cristo).
- Contenedor (lámpara de *Ikea*).
- Laca común de peinado de la marca *Elned*.

²⁴¹ Para un CV completo véase <https://www.margascosabina.net/> [Consultado: 7 febrero 2017].

²⁴² Información extraída de las fichas técnicas realizadas por *Cátedra Arte y Enfermedades* (UPV), en el proceso de elaboración del proyecto.



Fig. 77. En esta imagen se puede apreciar la base realizada con silicona de sellar transparente y cómo las flores secas están colocadas sobre el lecho de silicona. Esta imagen fue tomada casi dos años después de su realización, por lo que se aprecia que la fragilidad y naturaleza efímera de la obra no ha sido un problema para su perfecta conservación.

Los materiales utilizados en el vídeo no se describen en este apartado. En la entrevista se habla de los materiales que constituyeron la estructura para realizar el vídeo. Se trata de materiales vehiculares y por ese motivo no se han considerado en este apartado.

E) Causas por las que esta obra se ha escogido como caso de estudio

En un primer momento se escogió esta obra como caso de estudio por que la artista había integrado el tema de la conservación en la conceptualización de la misma. El hecho de que Mar Gascó elaborase, toda una serie de pasos y elementos que ayudarían a conservarla²⁴³ y que a su vez esos elementos, pudiesen formar

²⁴³ La artista, en la entrevista, describe al detalle el sistema de embalaje y los documentos adjuntos con las instrucciones, tanto de manipulación, conservación, como de montaje. Estos documentos los introduce dentro del embalaje original en

parte del discurso, nos resultó muy interesante. La artista diseñó un sistema de transporte para las tres piezas escultóricas, basado en la imagen de lo que sería un transporte de órganos. Una nevera de Poliespan con diferentes departamentos; etiquetado de manera, que la imagen del embalaje pudiese recordar al mundo médico (con todas las distancias que se puedan tomar a la realidad actual tecnológicamente hablando) (Fig. 78).



Fig. 78. Se puede observar el sistema de transporte que la artista realizó, pensando en la conservación de la obra y a su vez jugando con la idea de trasplante de órganos.

Este punto nos ha parecido lo suficientemente interesante, como para transcribir el texto del documento que la artista adjuntó a la obra, antes de ser entrevistada.

Es muy importante para su conservación y transporte, que se atesore el embalaje original. Se trata de una nevera/caja hermética que ayuda a aislar

varios idiomas para evitar problemas de comunicación; teniendo en cuenta que la obra se realizó para un proyecto internacional.

las esculturas de la humedad del exterior y otros agentes que pudieran poner en riesgo el estado de conservación de la misma. Su interior, está preparado con tres bolsas llenas de sílice con indicador naranja, cuya función es absorber la humedad del ambiente que se pueda generar en el interior, muy importante para mantener la forma de las flores disecadas con las que están forradas las esculturas. Este sílice, al contrario que el conocido de indicador azul, no es cancerígeno, ya que no tiene cobalto. Cuando las perlas de sílice pierden su vivo color naranja, quiere decir que están perdiendo funcionalidad debido a la cantidad de humedad absorbida. En ese caso, vaciar las bolsas y calentar el sílice en el microondas hasta que recupere su vivo color naranja. Siempre que sea posible, conservar las 3 esculturas en el interior de esta caja y sacarlas únicamente para su exposición. Recomiendo utilizar mascarillas para abrir la caja, ya que los gases que se generan resultantes de las siliconas pueden ser muy fuertes. Manejar las piezas con mucho cuidado ya que las flores disecadas son extremadamente frágiles y quebradizas.²⁴⁴

Durante la entrevista, Mar Gascó, hizo mucho hincapié en la conservación de la pieza. La artista quiere que se considere una obra de arte efímera, como sucede con el cuerpo vivo, pero a su vez quiere que la pieza y todo lo que la envuelve, sea tratado con el mayor cuidado para que esa característica efímera no sea acelerada.

Otro motivo por el que se escogió este caso, es por la forma de atender a los posibles tratamientos de conservación. La artista, deja muy claro durante la entrevista, que no debe ser tratada (restaurada) de ninguna forma si el daño observado es debido a la degradación natural de los elementos, al paso del tiempo. Por el contrario, sí debe ser solucionado si es un daño derivado de una mala manipulación o conservación. Por lo tanto, un mismo efecto físico, como la pérdida de una parte de las flores en las piezas denominadas *Biopsy*, sería tratado de modo muy distinto dependiendo de la causa de esa pérdida. Esta información solo la podemos obtener a través de la artista y por lo tanto volvemos a encontrar un motivo más para corroborar nuestra hipótesis.

²⁴⁴ Información extraída de la documentación que la artista colocó acompañando la obra.

Si las flores se han perdido por degradación natural, desprendido porque la silicona se ha deteriorado, dejando de ser un adhesivo efectivo, se ha quebrado por envejecimiento... Debe dejarse en el estado en que se encuentre y tratar que no evolucione ese efecto. Dejando que la pieza evolucione hasta morir, pero de una manera digna, con tratamientos paliativos. Debe aceptarse la desaparición. Le interesa que se documente ese proceso. Así pues, establece otro de los conceptos que nos interesa destacar, la cualidad efímera de algunas obras. Piezas creadas con un sentido efímero que debe ser protegido. El conservador en este caso deberá saber encontrar un equilibrio entre las necesidades de la obra y su propietario y la intencionalidad artística, sin traicionar a ninguna de las dos partes. Es importante concienciar a los propietarios de obras efímeras de esta característica específica para que sean conscientes de ella.

Si por el contrario el desprendimiento, putrefacción, hongos... se debe a no haber renovado la funcionalidad del sílice, no haber controlado la humedad, no haber tratado la obra con la delicadeza necesaria... todo ello son agresiones que deben ser tratadas como tales. Reponiendo las partes perdidas o recomponiendo y tratando los problemas. Todo ello como sucedería en el mundo médico. En este segundo caso la artista prefiere ser notificada y colaborar con la posible solución. Así una vez más, los artistas se sienten vinculados a sus creaciones y prefieren formar parte de la cadena de decisiones.

Del mismo modo, la artista afirma que la serie *Biopsy*, no es una serie cerrada y que puede ser realizada otra pieza en caso de que sea necesario o que se le solicite. Esto dio pie a poder realizar una pieza nueva para la exposición que se realizó en Valencia en enero de 2015. Para esta exposición, se solicitó por parte del comisario Pepe Miralles, la presencia de la obra de Mar Gascó. En ese momento la obra se hallaba en Chicago y no era viable que llegase a tiempo para la exposición. Se solicitó a la artista la posibilidad de que elaborase una pieza nueva basándonos en lo citado en la entrevista. La artista así lo hizo con el resultado de poder

presentar *Biopsy IV*²⁴⁵ en la exposición, más el vídeo *IN-testinal*, (Fig. 79 y 80). Fueron presentados por separado.



Fig. 79. Imagen frontal de la nueva pieza *Biopsy IV* presentada en la exposición Doble Retorno. *Arte y Enfermedad en Diálogo*.

²⁴⁵ UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA. *Doble Retorno. Arte y Enfermedad en Diálogo* [Catálogo] *Op. cit.* p.22.



Fig. 80. Detalle de la pieza, donde se puede ver que sigue las mismas características de construcción que las tres anteriores.

F) Puntos destacables

A la hora de conservar una obra de las características de ésta, es muy importante tener toda la información muy clara. En este caso, al igual que sucedía en el caso de la artista Esther Gatón (caso de estudio 5), la artista ha determinado que la obra tiene un límite. No es para siempre, es efímera. Se acepta plenamente el paso del tiempo y no se considera un deterioro, ya que se trata de algo inexorable. La obra es efímera desde su conceptualización, no se pretende que sea eterna.

A diferencia del caso de Esther Gatón, Mar Gascó trata lo efímero, como algo frágil que de alguna manera se puede conservar. El proceso de *deterioro*, puede ser retrasado. Es algo que juega dentro del concepto, pero de una manera controlada. Esther Gatón, lo acepta, pero no busca un modo para controlarlo. Tampoco provoca o busca el deterioro acelerado.

Destacamos también, la importancia de lo que a este nivel se extrae de la entrevista. La presentación y los documentos que

acompañan la obra, hacen que se tome en consideración las características frágiles y las intenciones de la artista; pero no es, hasta la entrevista, cuando sabemos cómo hemos de tratar el *deterioro* y qué es exactamente *deterioro* para Mar Gascó.

Como hemos mencionado anteriormente y se ha repetido en casi todos los casos, definir el concepto *deterioro* a lo largo de la entrevista acota el trabajo del conservador a la hora de afrontar la obra. En este caso, es muy importante distinguir que un mismo aspecto físico debe tratarse de manera distinta dependiendo de cuál ha sido la causa.

También gracias a la entrevista, sabemos que para Mar Gascó, *Biopsy* puede ser una serie no cerrada. Eso no quiere decir ilimitada. Gracias a esta información, sabemos que con una buena comunicación con la artista, es viable realizar nuevas piezas *Biopsy* en caso de justificación, pero siempre deben ser realizadas por la artista o por alguien designado y controlado por ella. La reproductibilidad de la obra no es algo en manos del conservador o de otro profesional del mundo del arte, es exclusivamente de la artista o en cualquier caso, de la decisión que ella tome al respecto en caso justificado.

Respecto a la parte tecnológica de la obra, la artista piensa diferente. Las piezas que hacen de contenedor, las lámparas de *Ikea*, si se rompen, estropean o pierden, deben ser sustituidas o arregladas, pero deben hacer su función ya que son elementos vehiculares para la idea.

En relación al vídeo, la artista ha pensado en realizar varias copias de seguridad, pero no ha tenido en cuenta la obsolescencia. Es algo que ahora le parece interesante y que piensa buscar información. Una vez más, la entrevista demuestra ser también una herramienta de ayuda para los artistas al plantearles dudas que no se habían planteado, y generarles la necesidad de buscar soluciones, que ayudarán a la conservación de futuras obras creadas con la misma técnica. Volvemos a encontrar la idea de conservación preventiva a futuro, gracias a las entrevistas y a

llevar a cabo el objetivo que nos marcamos de que el proceso de entrevistado, fuese beneficioso para las dos partes.

Otra información que extraemos en relación al vídeo y los procesos que hay que establecer a la hora de conservarlo se extraen de las palabras de la artista. Según lo citado por la artista en la entrevista:

Las biopsias no pueden ser restauradas si es un ciclo vital porque representa algo orgánico, pero el vídeo no. El vídeo es como el documento que te dan cuando te hacen una colonoscopia. Puede seguir funcionando sin las biopsias. La obra puede seguir cuando las biopsias desaparezcan con el vídeo, o incluso con las fotografías que documenten la obra.²⁴⁶

De esta forma la artista muestra un gran interés por la conservación de su obra, lo ve muy ligado, de manera altamente simbólica, con su discurso conceptual en el trabajo que realiza sobre el cuerpo y sobre la idea de enfermedad y cura.

²⁴⁶ Palabras de la artista ante las preguntas sobre conservación en el último apartado de la entrevista.

Entrevista a Mar Gascó para la conservación de la obra *Biopsy I, II, II y IN-testinal* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción editada de la entrevista. En esta transcripción se han omitido partes de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype* (Fig. 81).

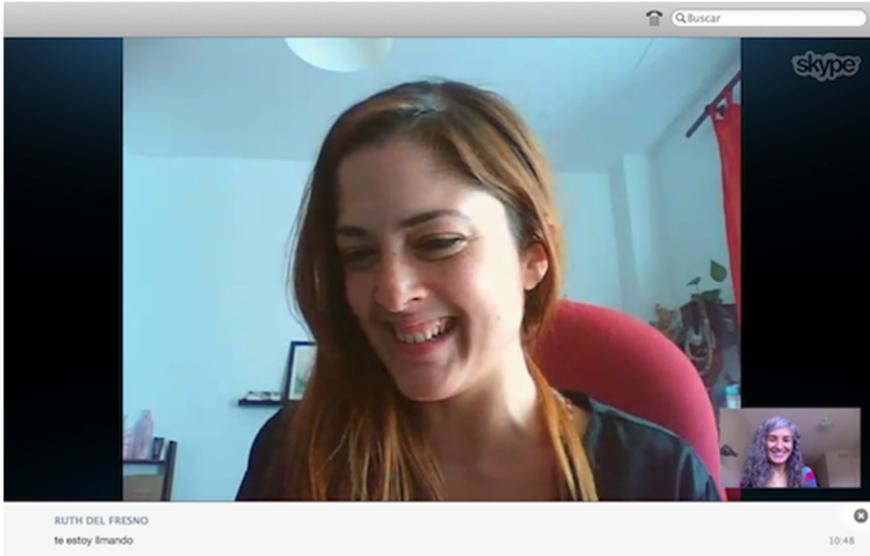


Fig. 81. Captura de pantalla de la entrevista realizada a Mar Gascó por *Skype*. El 22 de mayo de 2014.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Mar Gascó, 1988, Santa Cruz de Tenerife, España.

Lugar y fecha de la entrevista: 22 de mayo, Sevilla-Richmond Hill 2014.

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype*, fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 01:33:49.

MG: Mar Gascó.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

Antes de iniciar la entrevista se le explica a la artista el porqué de esta entrevista. Se han omitido las partes que derivaron a conversaciones personales o sobre temas no relacionados. La artista está de acuerdo en ser grabada. Al transcribir la entrevista se han incluido alguna imágenes que ilustran conceptos derivados de la entrevista, estas imágenes no fueron parte de la misma.

RdF: Clasificas tu obra como escultura y vídeo. ¿No lo consideras instalación?

MG: No, porque no hay una relación directa entre ellas a la hora de ser expuestas.

(...)

RdF: ¿El contenedor forma parte de la obra?

MG: Sí.

(...)

RdF: las obras escultóricas dices que van en unos contenedores que se iluminan. Para eso necesitan corriente eléctrica. ¿Has previsto los cambios de país y los diferentes tipos de instalaciones?

MG: ...mmm, No. De hecho las cajas son de Ikea. Así que yo me imagino, que si tiene alguna cosa, lo lleva incorporado. Pero creo que es un cable con su interruptor normal y corriente para las instalaciones de España.

RdF: Pero no has previsto que esté ese modelo en otros países. ¿No?

MG: ¡Aha!, pero yo tenía entendido que no salían de Europa...

RdF: Pero es una cuestión de pensar en ello. No sé donde se van a exponer, simplemente es pensar si lo prevés y así ya no se tiene que manipular.

MG: Cierto.

RdF: ¿Cuándo se expone debe ir en una peana? Y enchufado a la luz.

MG: Sí. Cada uno lleva su propio enchufe, no van enlazados.

RdF: Si se expone con el vídeo en una pantalla ¿Cuál es la distancia ideal que prefieres entre las esculturas y el vídeo?

MG: Pues no tengo ni idea... para mí lo ideal es que estén enfrentados y si se puede rodearlos mejor.

(...)

RdF: ¿Las flores son de plástico o secas?

MG: Son naturales.

RdF: ¿Las has secado tú?

MG: Desgraciadamente las he secado yo...

RdF: ¿Por qué dices “desgraciadamente”?

MG: Porque estuve malviviendo durante dos meses de trabajo... En invierno no es que haya muchas flores... Las flores las iba recolectando por la noche al salir del trabajo a las 4 de la mañana. Yo durante la mañana, las iba avistando dónde estaban y me iba a las 4 de la mañana a “robarlas”... las recolectaba y las colocaba en cajas con bolitas de sílice. Tardan aproximadamente una semana en secarse, algunas más que otras. Llegó un momento que era una locura... Tenía la casa llena de cajas de flores. Algunas no servían porque eran muy frágiles... y cajas con sílice, que el sílice es un material muy tóxico. ¡En fin!

RdF: ¿Por qué escogiste ese método de secado?

MG: Porque es un método de secado que te permite mantener las tres dimensiones. La mayoría de los métodos es por prensado y deja las flores planas, pero yo quería que se mantuviesen lo más reales posibles. Había leído que es el método más idóneo para mantener la parte floral de la planta, porque al secarlas tan rápido, lo que hace es que conservan su forma y su color. Hay otros métodos de secado, como con glicerina, que lo deseché porque necesita un mes por ejemplar y porque está más enfocado a las partes verdes de la planta y no a las flores.

RdF: ¿En qué se soportan las flores?

MG: Están pegadas con silicona de sellar sobre una base hecha con silicona de sellar. Preparé un molde cuadrado donde puse la silicona de sellar, la misma que se utiliza para baños etc., y así obtenía una forma como un azulejo que por sus características, se semeja a la grasa o a algunos otros tejidos orgánicos. Sobre ese mismo material, ya seco, cuando ya tuve las flores disecadas, las fui pegando con el mismo material para que no hubiese ni divisiones ni molestara a la hora de verlo.

RdF: ¿Y el sistema eléctrico?

MG: Las piezas esculturas van sobre un expositor de metacrilato y va dentro de un cubo que es una lámpara, ese es el sistema eléctrico. La pieza se introduce y se saca de dentro de cada cubo. Es muy importante que mientras la pieza no se está exponiendo, se encuentre dentro de la caja que yo entregué, para que esté hermético y no le afecte la humedad, que es lo que más me preocupa a la hora de deterioro. El cubo lámpara está hecho, creo, con tiras de leds. La luz viene de la base del cubo.

RdF: Me resulta difícil verlo, parece que la luz esté entre las flores.

MG: Si te sirve, te mando las fotos que yo tengo.

RdF: A mí todo me sirve.

MG: Es que la imagen que han hecho para el catálogo es muy oscura y parece que la luz venga de dentro de las flores. Eso sí es lo que hice, para la escultura grande, que creé para hacer el vídeo. No tiene nada que ver con las biopsias, pero es el mismo proyecto.

(...)

RdF: ¿Le echaste alguna cosa para que las flores se mantuviesen secas?

MG: Les eché laca cuando ya estaban montadas.

RdF: ¿La silicona es de alguna marca en concreto?

MG: Utilicé varios tipos. Las bases están hechas todas iguales con la misma, de esa que se usa para sellar que va en pistola grande y las flores con una de recipiente pequeño. Es silicona transparente.

(...)

MG: Sobre el vídeo, es que acabé saturada. No tiene sonido. Porque las flores que usé en la escultura las gravé en el momento álgido, pero luego dejé la escultura en casa durante casi tres meses, donde fui grabando los diferentes procesos de degradación, se llenó de moho, se pudrió... bueno fue todo un tema. Y todo ese material gráfico lo tengo guardado. Como acabé tan cansada, lo guardé, pero no lo he editado aun. Ni me acuerdo de algunas partes relacionadas con el vídeo, pero creo que no tiene sonido.

Al finalizar la primera parte de la entrevista, la artista nos comenta cómo embaló la obra para su envío. Su conciencia de conservación de la obra, llamó la atención para la investigación. No solo tomó medidas muy interesantes para preservar y proteger su obra, sino que en el

acto de llevarlo acabo consiguió un juego simbólico con el significado mismo de la obra²⁴⁷.

RdF: Tu texto sobre cómo lo embalaste, me ha sorprendido gratamente. Está muy bien. A parte de la nevera, ¿Cómo embalaste el resto, me lo explicas?

MG: Eeee, (silencio) Bueno, voy a explicar lo de la nevera también.

RdF: Sí, por favor.

MG: La nevera ésta es la típica nevera de corcho blanco, de Poliespan que se compra muchas veces para ir a la playa, que le metes el hielo y conserva el frío.

RdF: Sí.

MG: Está totalmente seca por dentro y en la base coloqué unas bolsas. Las típicas que son de rejilla blanca con una cremallera donde se mete la ropa interior, por ejemplo, para meter en la lavadora. La intención de esto, es que claro, como había una cremallera se podía abrir y cerrar con mucha facilidad. La rejilla permitía que el sílice que está guardado dentro, hiciera su efecto, pero que no se desperdigara por todas partes. Esto está situado en la base. La nevera la dividí en tres partes, con otra lámina de Poliespan (Fig. 82). Para que cada una de las piezas estuviese encajada en una especie de mini habitáculo dentro del soporte entero, ¿no? Luego cada una de las piezas está colocada boca arriba; con la parte de las flores secas en la parte superior y tienen mucha venda encima... para que haga un poco de amortiguación.

²⁴⁷ La entrevista sigue con la ficha, proceso creativo. Donde se describe cómo la artista diseñó el sistema de transporte y de conservación, con un propio sistema de control de humedad con bolsas de sílice. En una nevera de corcho, La nevera lleva unas etiquetas que indica que la nevera se debe transportar siempre en esa caja y en una posición concreta (Fig. 78). La etiqueta juega también con la imagen de una nevera portadora de órganos. Lleva las instrucciones de las obras en español y en inglés, más las instrucciones de las lámparas de *Ikea*. Y el vídeo fue enviado en un DVD y también se mandó por Wetransfer.



Fig. 82. Se puede observar los tres departamentos separados, realizados en el mismo material que la nevera y reforzados con un material más poroso y elástico. Al fondo de cada habitáculo descansan las piezas.

RdF: ¿Tienen qué?

MG: Venda. Gasa, en realidad. Todo cerrado y esto queda herméticamente cerrado. Tiene su asa para transportarlo y que siempre sea transportado en posición correcta de la nevera, en vertical o... ¡cogiéndola del asa vamos! Que como la muevan de otra forma, se estropearan las flores porque con el roce con las paredes es posible que se partan algunas. Eso por parte de las tres biopsias. ¿Tienes alguna duda con respecto a esto?

RdF: Sí. Las flores entiendo que van sin nada y encima solo le has puesto lo que es la gasa. ¿la gasa descansa encima de las flores?

MG: Sí, exacto. Tiene una etiqueta por fuera, la nevera. Haciendo un poco un juego metafórico con las neveras de trasplante de órganos... te mandaré las fotos de la nevera también, ¿vale? Y allí especifico que no debe ser portada que no sea en esa posición. Me imagino que si no es una empresa específica en transporte de obras de arte... además incluí la ficha técnica dentro de esta caja. La misma que te envié al principio. Donde además especifico que tiene que ser guardada aquí dentro, lo de calentar el sílice y todo eso... Metí la ficha técnica dentro de la caja.

RdF: ¿Lo escribiste en inglés?

MG: Sí, en español y en inglés.

RdF: ¡Muy bien!, vas ya para Matrícula de Honor.

MG: (Sonrisas) Bueno pues eso con respecto a las tres biopsias luego, para las cajas de metacrilato... eran tres cajas que venían en el embalaje original de cuando yo las compré en *Ikea*, que viene además con las instrucciones de montaje dentro. Las cajas están desmontadas, pero igual que las monté yo para sacarle las fotografías... Que las instrucciones de *Ikea* no pueden ser más fáciles de seguir... (Risas), pues volví a guardarlas en sus cajas, con sus bolsas, las instrucciones puestas para que se pudiese hacer el montaje sin problema y las uní para que fueran transportadas de una vez, porque pensé que no se separasen y se perdiesen. Y adjunté el CD del vídeo.

RdF: Vale. ¿Y todo eso lo pusiste en una caja?

MG: No.

RdF: Osea que ¿iba separado?

MG: Sí.

RdF: ...

MG: Nadie nos especificó nada...

Todo esto está en una caja construida por Art i Clar, S.L.L. (Fig. 83 y 84).



Fig. 83. Caja contenedora de la obra de Mar Gascó.



Fig. 84. Caja en la que se introdujo el embalaje proporcionado por la artista y donde se colocaron todas las partes enviadas, para que no se diese lugar a separaciones accidentales.

MG: También lleva un material parecido al algodón que me dio un amigo que se dedica a acuarios.

Segunda parte de la entrevista basada en el cuestionario. La artista al recibir el cuestionario lo rellenó y lo mandó. Por lo tanto en esta

segunda parte de la entrevista ella fue siguiendo lo ya escrito. Esto hace que las respuestas no sean tan espontáneas, pero a la vez se observan los cambios en la forma de pensar al tener una conversación en directo²⁴⁸.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

MG: Siempre trabajo en torno a la temática del cuerpo, sobre todo aquel que se define a partir de las sensaciones a través de la enfermedad, el dolor, la exclusión social, por ejemplo, y en la imagen que la medicina nos ofrece del mismo. Quizás no reparamos en el cuerpo hasta que te duele. Yo estoy haciendo mi tesis doctoral y mi director de Tesis dice que eso es un proceso ontológico: hablar del cuerpo con el cuerpo. Respecto a la técnica yo soy una artista multidisciplinar. Hice la especialidad de grabado y diseño, pero más bien se me ocurren cosas con las que trabajar muy ligadas a línea autobiográfica.

Lamentablemente tengo mucho contacto con los hospitales, pero más bien la técnica surge después de la idea... Si tengo que hacer una escultura que no la había hecho en mi vida, la hago, y si tengo que hacer un vídeo... pues también. En este caso, me vino como anillo al dedo. Fue como hacer otro trabajo más y concretamente sobre Crohn, que es que yo soy paciente... En febrero fue la última vez que me ingresaron a mí (febrero de 2013) y ya desde siempre... como es mi forma de actuar, en el ingreso ya estaba dándole vueltas a la cabeza pensando qué tipo de trabajos podría hacer para contar mis experiencias... y mira por dónde... ¡surgió esto!

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

MG: Pues creo que lo acabo de decir también...

RdF: Pero no pasa nada. Tú si crees que ya has dicho suficiente la saltamos.

MG: Pues sí... como ya habrás oído a más gente, esta enfermedad es bastante rara de diagnosticar... es casi como el juego de "en busca del tesoro" porque tienes muchas pistas, pero hasta que no lo descubres, no puedes diagnosticártelo y... bueno, pues en todo ese proceso que yo estoy llevando a cabo de pruebas que me están haciendo: endoscopias, colonoscopias, radiografías... no sé cuántos cultivos...

²⁴⁸ Se presenta entre comillas la respuesta que la artista dio por escrito para poder comparar en los casos que hay diferencia de pensamiento.

etc. Pues... claro, teniendo en cuenta mis antecedentes, que cada experiencia autobiográfica relacionada con la enfermedad que vivo, procuro transformarla en una obra de arte, pues era inevitable, por así decirlo... Luego, creo que también te lo he mencionado en el texto que te puse... que precisamente hace unos meses estuve leyendo *El nacimiento de la clínica* de Foucault y fue bastante decisivo a la hora de concretar esta obra, porque hace muchas referencias a la enfermedad con motivos vegetales. Que crece, se arraiga en una zona... igual que hace la vegetación. Que tiene unas zonas más afines que otras. Como si estuviésemos hablando de una tierra que es más fértil o menos... pues él hace esa asociación y eso empezó a generar en mi mente esa metáfora, ¿no? y creo que también menciono una cita que creo que es clave para este trabajo, es una cita que se publicó en la revista *Rosso Vivo*, que decía algo así como que todos somos libros de sangre, porque allá donde pinchamos abrimos y somos rojos... y un poco la combinación de esas dos cosas, pues fue saliendo... Por una parte la relación de la enfermedad con la vegetación. Por otra, podemos hablar del intestino y la flora intestinal y todo eso y esa visión roja del cuerpo y que al final se consigue con las flores que eran rojas en estado vivo también.

RdF: ¿Por qué se decide por este medio de expresión?

MG: Pues la vídeo-creación, sobre todo, porque quizás esa prueba de diagnóstico es la que más me marcó... fue la colonoscopia. Porque era la primera vez que observaba mi cuerpo por dentro. Por medio de este vídeo, estás siendo invitada a verte... no estás invitada desde fuera a dentro. Como en la película aquella de *El Chip Prodigioso*, de repente te hacían chiquitito, chiquitito y te metían dentro del cuerpo; pues estás viendo lo de dentro desde dentro... ese cambio de dimensión me interesaba mucho y por eso diseñé esa escultura grande, de la cual yo pretendía realizar grabaciones. Y luego las biopsias vinieron después, porque cuando vi las grabaciones que se estaban llevando acabo, me daba mucha pena, los vídeos resultan bonitos, pero como que no se ve el esfuerzo y el trabajo... la dedicación con las flores y pensé que extraerlas, por así decirlo y mostrarlas al público, era muy buena idea... Además el colaborador, el paciente colaborador que trabajó conmigo, me había hablado mucho de un episodio que él tuvo de una fístula que tuvieron que amputarle finalmente, una parte del intestino, y todo eso, terminó de redondearlo ¿no? porque eso hacía que todas las grabaciones que hice como si fuesen endoscopias; pues es casi como si las biopsiara y trajera al exterior algunas de las partes... como digo yo, cuando ya tienes la idea, la idea te tira la técnica. Yo nunca me planteo: “voy a hacer una foto”, no. El cómo haga la técnica surge al final.

(Respuesta que dio por escrito) “La obra finalmente se compone de una video-creación y 3 esculturas. La video-creación era una clara asociación a las colonoscopias que me realizaron y que son clave a la hora de diagnosticar la enfermedad de Crohn. Confeccioné una escultura casi oval totalmente hueca, y la forré cuidadosamente de flores disecadas en gel de sílice durante todo el invierno. El vídeo que presenté es solo uno de los muchos que he ido grabando de esta escultura posteriormente. Quizás ese sea el que más asociación tiene con la endoscopia, por su interés en el detalle, y la iluminación cruda, médica, poco atmosférica. En las semanas e incluso meses siguientes, las grabaciones se tomaron sin iluminación complementaria (la escultura tenía su propio sistema de iluminación) y se observa su deterioro hasta su total descomposición. Las tres esculturas que acompañan el vídeo, están realizadas sobre silicona transparente de sellar, y consisten en el forraje con diferentes especies de flores rojas en gel de sílice. Pretendía simular que estas tres piezas, habían sido extraídas de aquella otra pieza de mayor tamaño del que se tomaron las grabaciones. Como si se trataran de biopsias que tomamos de aquel intestino”.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

MG: Yo creo que en mi caso no fue tan importante como lo fue con otros artistas que no están tan en contacto con temas de arte y enfermedad, ni como en mi caso, han sido pacientes, ¿no? Yo ya veía que si tenía que hablar de Crohn ya tenía idea de qué se trataba. De todas formas, sí que fue interesante conocer su historia y sobre todo porque es un caso que es mucho más avanzado que el mío. Sus historias podían darme puntos de vista que yo no había contemplado, porque yo no las había experimentado.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

MG: Empatía sentí por supuesto ¿no? Éramos dos pacientes trabajando la misma enfermedad, en diferentes estados de gravedad. Bueno, ni siquiera estoy formalmente diagnosticada, estoy todavía en la incógnita. Pero sí... Me hace mucha gracia contarlo, porque él llegó a la reunión, ¿no? no nos asignaron un paciente a cada uno. Ellos se presentaron y presentaron un resumen de sus enfermedades y de cómo era vivir con ella. El paciente de psoriasis, contó cómo eran las modificaciones que él sufría durante la semana... un día le salía ronchas, otro día tenía costras... como que tenía mucho que ver con el tiempo. El de artritis, habló de los huesos, del equilibrio... era algo bastante arquitectónico. Y cuando llegó el paciente de Crohn dijo:

“Lo básico de mi enfermedad es que no puedo vivir a más de un minuto de un baño”.

Entonces yo pensé: “nadie va a querer abordar la enfermedad de Crohn”, (sonrisas) porque parecía un reto muy escatológico. Entonces, entre que yo era medio paciente y que el reto ese me encantó... así que sí. Empatía toda.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

MG: En este trabajo bastante. Como te he comentado antes, para disecar estas flores tenía que tener muy claro qué iba a hacer, porque me tiré meses y meses disecándolas. Si no hubiese tenido esa planificación, se me hubiese venido el tiempo encima y no tendría suficiente material con el que hacer todo esto. Aunque sí que es verdad, que hay algunas cosas azarosas, como que de repente se me ocurra la asociación con las flores o lo que sea... las ideas me suelen venir solas en ese sentido. Una vez tengo claro lo que quiero hacer hago bocetos, hago algunos bocetos en tridimensional con plastilina... Empecé disecando algunas flores al microondas para ver cómo quedaban, me informé de otros tipos de disecado... sí, sí, planificación bastante. Porque estos materiales experimentales, necesitan que planifiques precisamente para dejar margen a los errores. Había que contar con ello.

RdF: ¿Y en su trabajo en general? (Pregunta no realizada en la entrevista por *Skype*, pero contestada en el escrito).

MG: “Mi trabajo en general suelo desarrollarlo con bastante planificación. Si bien las ideas surgen a menudo, de mis experiencias personales acerca del cuerpo (sobre todo desde el ámbito médico) o de repente al hallar de forma azarosa los paralelismos, juegos visuales y de palabras que dan lugar a las metáforas acerca del cuerpo, que planteo en mi obra, a raíz de ese momento comienzo todo un despliegue de bocetos, pruebas del material (normalmente esta suele ser la parte de experimentación, ya que a menudo utilizo materiales orgánicos, de otras especialidades o áreas como las pruebas médicas, o la colaboración de terceras personas como especialistas en medicina), adecuación, investigación de recursos similares y de antecedentes dentro de la temática o del uso de esos materiales en el arte, etc.”

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

MG: Realicé algunos dibujos... Yo tengo varias libretas, de varios tamaños según los bolsos. Yo las llamo las libretas para las ideas... allá donde se me ocurre algo hago una anotación aunque sea con boli Bic. Hago

una anotación de lo que quiero, una anotación del material... y luego en esa misma libreta es donde anoto lo que leo para la tesis y las cosas de interés. Yo después de hacer todos esos bocetos, sí que me dediqué a hacer bocetos reales en plastilina, del bulto redondo, de lo que sería el molde... porque al fin y al cabo; lo que esta pieza que se hicieron los vídeos, es el molde en escayola de una figura previa en barro que era vaciada y luego forrada. Entonces necesitabas el molde para ver donde se iban a hacer las divisiones, para poder abrirla, colocar las flores, volver a sellarla... Aquí, en este apartado, menciono de la idea original... es que en un principio lo que yo iba a mandar como pieza para el proyecto era la escultura en sí. Esa grande. Y estaba pensada para que tuviese una cámara de esas de seguridad en su interior y que la gente a través de una pantalla, con conexión a internet, y un ordenador pudiesen mover la cámara y ver por dentro. Es decir, hacer una endoscopia de esa escultura y que la vieran por fuera; realmente por fuera no decía nada, porque era solo escayola. No estaba ni tratada ni nada... pero luego cuando hablé el asunto de la pantalla... me superaba el presupuesto y por eso al final decidí hacer varias grabaciones y quedarme la escultura para seguir yo con el proyecto.

RdF: ¿Cuál es la importancia de estos dibujos previos o bocetos, los considera como obras acabadas, con valor expositivo en sí mismas? ¿Es material vehicular para la realización de la obra final?

MG: Como te he dicho, son dibujos que yo no les doy la mayor importancia... Son interesantes como aportación para todo mi trabajo. No tienen interés expositivo. La maqueta era de plastilina, no lo considero ni relevante, ni interesante. Considero interesante las libretas. Muchas veces por la noche apunto lo que me surge en la libreta que tengo al lado.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? ¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

MG: Yo lo que pienso es que... la segunda pregunta. Es el orden correcto, por lo menos en mi trabajo. Yo tengo una idea y finalmente surge la técnica, la idónea. Si yo el trabajo me lo he estado imaginando en performance no consigo llevarlo de otra forma. Aunque no conozca la técnica debo conseguirlo. Ese es el motivo de que al año hago tres proyectos nada más.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo? (Pregunta no realizada en la entrevista por Skype, pero contestada en el documento escrito).

MG: "Mis libretas de bocetos y anotaciones bibliográficas son un tesoro para mí y las tengo a buen recaudo. Durante el proceso de realización de la obra, siempre la documento. Hay algo fresco en estas fotografías

que luego no se observan en muchos trabajos finales. Y a veces, ver cómo fue el proceso de realización, ayuda al entendimiento de la obra. Últimamente se ve en muchas exposiciones junto obras finales, una mesa o collage realizado con todos estos materiales: bocetos, anotaciones, pruebas, fotografías, etc. del trabajo al que acompaña. Me recuerdan a esos tablones de las comisarías de películas policíacas donde se van colocando todas las pruebas o pistas que se tienen sobre el crimen, como si se tratara de un acertijo cuya solución es el quién, cómo, dónde y por qué de los sucesos”.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

MG: Últimamente leer mucho, es normal haciendo la tesis doctoral... Leo y anoto las cosas que me parecen de interés. También visiono mucho material médico, a veces por internet... Por ejemplo, últimamente estoy pensando mucho con los pulmones, con el aire. Pues me pongo a ver pruebas que tengan que ver en internet. Pido cita con mis médicos que además ya me conocen y saben por qué pido esas citas... Afortunadamente, tengo un seguro privado que hace que todo eso sea más rápido y a ellos les pregunto cuestiones más específicas. Incluso me enseñan pruebas. Hace poco, mi oculista me regaló unas fotografías de unos ojos... intento siempre... a mí no me molesta consultar a especialistas, incluso dejarlo en sus manos. Tengo un trabajo por ejemplo, en el que mi cirujano intervino directamente sobre él y yo no le dije nada. La documentación es siempre de la vertiente artística y de la médica. Que es la que yo más desconozco. Alomejor por desconocerla, es por lo que se me ocurren esas asociaciones o metáforas.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra? Me refiero a la documentación que tú generas.

MG: Pues la documentación que yo genero... Yo siempre me preocupo en acompañar todos mis trabajos con un documento, como un proyecto. Desde el momento de la creación de la idea, hasta la realización final. No me parecen relevantes, pero creo que es una manera de que todo funcione de una manera más profesional. No me preocupa que sea usado para la comprensión, no es necesario para su comprensión, no es relevante, pero creo que es bueno que esté. En esta obra, creo que lo incluí dentro de la caja. Lo mandé junto a las fichas técnicas. Y luego lo envié dentro de la caja. No creo que sea relevante, pero si está, mejor.

RdF: ¿Me lo puedes mandar?

MG: Sí.

RdF: ¿La considera relevante para su buena manipulación? ¿La considera importante para su buena conservación?

MG: Si no me hubieses hecho esta entrevista creo que sí que esa documentación es importante. Para este caso, lo que está reflejado en esos documentos, es relevante para conservar la obra.

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

MG: Sí. Por supuesto. Dado que hablo del cuerpo y normalmente del cuerpo autobiográfico, me parece especialmente importante implicarme en la realización. Aunque no dudo en solicitar ayuda o colaboración de especialistas si fuese necesario.

RdF: ¿Firma sus obras habitualmente?

MG: No suelo.

RdF: ¿Lo hizo en este caso?

MG: No. Si acaso únicamente, una referencia con mi nombre completo al inicio del vídeo *IN-testinal*.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

MG: No. Pero cuando ya tuve la idea, era la única que podía darme los resultados que quería.

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

MG: Sí, todos. Concretamente para *Biopsy*, la silicona que usé es más complicada de usar que la que se usa normalmente para escultura y moldes. Porque precisamente es muy difícil darle forma, es muy pegajosa... pero precisamente por esa forma “amorfa”, daba mucha similitud con lo orgánico. Además, al ser transparente y blanda, me recordaba a ciertos tejidos del cuerpo como la grasa o la piel que envuelve a los órganos vivos. Las flores, precisamente por su relación lingüística con la flora intestinal y cubrir con flores la obra... por su color, color rojo del interior del cuerpo, y porque me dediqué a ver muchas imágenes en vídeo, microscópicas, fotografía de los tejidos intestinales... son diferentes a los de las médulas... tienen unos colores y unas vellosidades que incluso por su color y forma se asemejan a la vegetación. Es un compendio de todo, que es una alegoría al intestino. Simbólico y estético.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

MG: Materiales que ofrece el mercado, por un lado y otros que yo he buscado. Por un lado, la escayola para el molde de la escultura *IN-*

testinal, de la que se grabaron los vídeos. Silicona de sellar para el pegado de las flores, y para las bases de las tres biopsias. Son materiales que ofrece el mercado, pero el material principal de la obra, que es la flor, no. Créeme que lo complicado que estaba resultando conseguir las flores, estuve mirando si era posible comprarlas, pero no es posible.

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

MG: Sí. De hecho una cosa que me preocupó, porque evidentemente tratándose de un material orgánico... estuve a punto de echarme atrás, pero me di cuenta que eso completaba la obra. Igual que hablo del cuerpo con el cuerpo y de eso trata mi obra, lo orgánico con lo orgánico. Y lo orgánico tiene un ciclo de vida que termina por acabarse. Por mucho que alteremos el cuerpo farmacológicamente o con operaciones por ejemplo... por mucho que yo trate estas flores con sílice, finalmente irán deteriorándose y transformándose. Incluso durante el tiempo de realización ya llegué a observar esas transformaciones.

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

MG: Me preocupa la mala conservación, pero como ya sé que se va a deteriorar no es una preocupación.

“Me interesa que se observen los cambios que estas piezas van a sufrir, pero me preocupa que no se haga todo lo posible por retrasar ese proceso. Si se siguen las instrucciones que indiqué, no debería haber ningún problema. El proceso se verá, progresivamente, no de golpe”.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales? (los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra).

MG: Sí, deben ser las flores que yo recolecté y que sea ese tipo de flores.

RdF: Si le pasase algo a la obra, con los mismos materiales ¿se puede rehacer?

MG: (Silencio prolongado) Preferiría que me hiciesen ese encargo a mí y yo la rehago. Pero si va a ser alguien que se asegura que va a ser la misma especie y el mismo procedimiento de secado, etc. Y si es porque se ha hecho una mala manipulación o un accidente... si se ha deteriorado por el ciclo vital, no. El deterioro forma parte de la obra.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

MG: Sí, y me resulta especialmente poético. Y me parece que aporta todavía más significado a la obra.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto?

MG: Sí.

RdF: ¿Con qué?

MG: Están conservados dentro de una nevera de Poliespan que las aísla del exterior, sobre todo de la humedad, que es lo que más daña estas piezas. En su interior contiene 3 bolsas con gel de sílice con indicador de humedad naranja, que absorben la humedad manteniendo siempre las flores secas. Cuando el sílice absorbe humedad, va perdiendo su vivo color naranja. Si observan que está ligeramente blanquecino, es cuando deben calentarlo hasta que recupere la saturación del color. Entonces volverá a ser efectivo y no será necesario comprar sílice nuevo. La laca que apliqué sobre las flores para que durasen más.

RdF: ¿Qué tipo de resultado quería conseguir?

MG: Intentar que la pieza estuviese aislada de la humedad y que se moviese lo menos posible... Dejar claro como se debía manipular la obra.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más para su obra?

MG: No.

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

MG: Sí era de vital importancia una correcta iluminación. Una fuerte iluminación cenital para contrarrestar la luz de las lámparas. Del resto nada más.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

MG: No me parece idóneo, pero si se cree que es oportuno para que el espectador lo entienda, no tengo ningún problema tampoco. A veces es enriquecedor. Supongo que es una forma de acercar el artista al espectador.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

MG: Cité antes algunos casos en los que se podría dar un deterioro no adecuado en la obra. Desprendimiento o rotura de piezas por su mala manipulación, no haberla cogido solamente por la base, que se cayese al suelo o no se hubiese conservado el embalaje original o que no se caliente el sílice para recuperar sus propiedades...

RdF: ¿No consideras deterioro que la obra se exponga incompleta?

MG: ¿Que la obra se exponga incompleta? O sea ¿que haya dos biopsias en vez de tres? ¿Pero eso por qué podría ser? ¿Porque no cabe? O ¿porque se ha roto?

RdF: Te estoy hablando de deterioros. Por lo tanto ¿es un deterioro una incorrecta lectura de la obra?

MG: Sí, ¡claro que sería un deterioro! Pero no entiendo cómo se podría dar eso...

RdF: No te ciñas a los deterioros físicos. Se trata de deterioros, también el hecho del concepto. Para deterioro... la obra si se expone en una discoteca, no es lo mismo que si se expone en una sala de un hospital... ¿Consideras deterioro las interrupciones de la correcta lectura de la obra?

MG: Sí.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

MG: Salvo las propias transformaciones que van a ir sufriendo las flores... La pieza experimentará más que un deterioro, una transformación; de la misma forma que nuestro cuerpo se ve afectado por la edad o la enfermedad. Por ejemplo, la biopsia realizada con celosías, irá volviéndose blanquecina. La biopsia realizada con flores del paraíso, irá tornándose más oscura y la realizada con *euphorbia mili*, posiblemente se vea más afectada por la humedad que las otras, por ejemplo, reblandeciéndose. Pero es parte de lo previsible y no es un problema.

RdF: La silicona es muy frágil también

MG: Lo desconocía.

RdF: ¿Ha identificado en su obra los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables?

MG: Las flores.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras, (y en su producción en general)?

MG: No.

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

MG: No, son parte de la obra y su ciclo. Cuando estén muy, muy estropeadas, no hay que sustituirlas... llega un momento que muere. No hay que hacer nada.

RdF: Si se ve la silicona ¿tampoco?

MG: No. Es como un cuerpo vivo, llega un momento que se muere.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de su obra?

MG: Definitivamente es más hermosa en estado óptimo de conservación. De hecho todas esas clausulas de que hay que sustituir el sílice y mantenerlo todo en su caja... etc. es para retrasar el momento y empiece a pudrirse, ¿no?, pero me parece, que como me interesa tanto el concepto... no pasa nada. Creo que resulta más poético saber de su transformación. Quizás observando una foto del antes, y luego visualizando en directo el después.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

MG: Lo hemos hablado antes... En una discoteca no funcionaría.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

MG: Sí. Siempre trabajo con la temática del cuerpo y la enfermedad, y hasta ahora nunca habían sido expuestas mis obras en un entorno específico. Creo que funciona de forma independiente.

RdF: ¿Cree que debería estar acompañada de una explicación?

MG: No sé si debe o no, creo que es enriquecedor, las explicaciones, aunque también podrían quitarle efecto a la situación casi enigmática de las piezas. No me decido, quizás debería conocer las opiniones del espectador o algunos compañeros ajenos a la realización. Pero no es relevante.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público, es un deterioro para usted? Según usted ¿Qué debería hacerse?

MG: Me parece que la alusión de la obra hacia lo orgánico y concretamente a lo intestinal, es bastante obvia. Pero si, por ejemplo, al no ser expuesta en espacios artísticos le costara al público, por no estar especializado, entender el concepto, no veo motivo para no anexionar una explicación. Siempre que ayude a que la obra llegue más al espectador.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

MG: Aquellos resultantes de la mala conservación o manipulación citados anteriormente. Antes que me has preguntado si me gustaría que

fuesen sustituidas las flores,... pues por ejemplo, si se han caído antes de tiempo o se han reblandecido antes de tiempo, sí. Porque esto debería de durar, bastante tiempo en realidad. Si se tiene cuidado.

RdF: Me has dicho antes que no has trabajado con flores anteriormente, por lo tanto la durabilidad no la tienes comprobada.

MG: No la tengo establecida, pero las especies que yo he cogido, son las mismas que cogí al principio. Yo en noviembre empecé a coger flores y todavía las tengo, como te dije. Tengo una caja donde tengo acumulado el material que usé. Por eso sé también que la celosía va a volverse blanquecina y así. Pero está en perfecto estado y no he vuelto a calentar el sílice. Por lo tanto un año, mínimo, duran.

RdF: Cuando yo te hablo de conservación no te hablo de un año, te hablo de mucho tiempo...

MG: Mucho tiempo evidentemente no. Es una obra efímera. Eso hay que tenerlo en cuenta. Por eso hay que retrasarlo lo máximo posible. Si la obra termina su ciclo no hay que volver a hacerla. Pero siempre prefiero que me consulten. Quizás yo misma me preste a hacer una biopsia nueva si es necesario...

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

MG: No, ninguna.

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

MG: No, Ninguna.

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

MG: Me gustaría que me consultaran en todo caso, sí.

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

MG: Me parece que los materiales escogidos son bastante importantes así que... Los materiales han sido escogidos por su relación simbólica y conceptual. Deben de ser los mismos o cambiaría el sentido de la obra. En cualquier caso siempre prefiero que me consulten.

RdF: Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

MG: Solo si es necesario, por un deterioro negativo o no dentro de las previsiones.

RdF: ¿Cómo cree que debe hacerse?

MG: Consultándome primero.

RdF: ¿Cree que es un deterioro si la obra no “funciona” tecnológicamente hablando?

MG: Se trataría de un fallo mecánico o eléctrico fácilmente solucionable. En cualquier caso, el elemento eléctrico de la pieza fue comprado en *Ikea*, y estoy segura de que podría reemplazarse por otro de idénticas características.

RdF: ¿Se puede exponer igualmente?

MG: Podría aceptar que se expusieran las piezas sin su iluminación situada en la base, si en el espacio expositivo hubiera un foco de luz específico y suficientemente potente para estas piezas.

RdF: No hemos hablado del vídeo. ¿Tienes copia máster y la tienes en diferentes sitios?

MG: Sí. Lo tengo en un disco externo y en tres ordenadores.

RdF: ¿Tienes programada actualizaciones? ¿Tienes en cuenta la obsolescencia tecnológica?

MG: No, no he tenido eso en cuenta. Lo consultaré con un amigo especialista en vídeo.

RdF: Piensa que hay dos niveles en la obsolescencia²⁴⁹: estética y técnica. ¿Es preocupante a nivel estético?

MG: No.

RdF: ¿Y la parte técnica?

MG: Sí, esa supongo que hay que tenerla en cuenta. Sí que soy partidaria de actualizarla. Supongo que puede llegar a ser un problema incluso para reproducirlo.

RdF: Si la obra desaparece, el vídeo puede seguir e incluso puede seguir con unas imágenes. Eso estaría bien que me lo dejes claro.

MG: Las biopsias no pueden ser restauradas, si es un ciclo vital, porque representa algo orgánico, pero el vídeo no. el vídeo es como el documento que te dan cuando te hacen una colonoscopia. Puede seguir funcionando sin las biopsias. La obra puede seguir cuando las biopsias desaparezcan, con el vídeo o incluso con las fotografías.

²⁴⁹ Se trata de un error porque la pregunta se refería a envejecimiento estético y tecnológico. Ella responde a este concepto ya que se había hablado en otra ocasión.

RdF: ¿Tiene piezas de recambio para las partes de la obra con soporte electrónico o eléctrico?

MG: No, pero se pueden solicitar imagino en la tienda donde se compraron.

RdF: ¿Deben ser sustituidas en caso de fallo o deterioro?

MG: Sí.

RdF: ¿Ha previsto los problemas de adaptación a la corriente eléctrica cuando su obra viaja?

MG: No.

RdF: ¿Quiere que sean solucionados en caso de necesidad?

MG: Sí.

RdF: ¿Cree que debe hacerlo usted mismo?

MG: No es necesario.

RdF: ¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? ¿Qué te preocupa?

MG: Sí me preocupa, claro.

RdF: ¿Y en su producción en general?

MG: También. Tratándose de trabajos multidisciplinares, las formas de conservación varían mucho entre unas piezas y otras. Creo que en cualquier caso, lo mejor es consultarme personalmente sobre las piezas en concreto, como es el caso. Las otras piezas que tengo no son tan frágiles como ésta.

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

MG: Por supuesto.

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

MG: Un especialista en conservación y restauración de obra artística contemporánea, ya que imagino estarán más relacionados con nuevos medios, soportes y materiales no necesariamente plásticos. Y me gustaría que se me consultara, y si hay que retocar la pieza o hacer otra me gustaría ser yo.

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

MG: Siempre.

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

MG: Sí.

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

MG: Sí, como una idea de conservación. Es lo que hablábamos antes.

RdF: ¿Cree que si se hiciese una obra nueva sería otra obra, la misma obra, segundo momento creativo de la misma idea?

MG: Si la realizara yo, sería una obra más dentro de la serie. Nunca la misma obra, es imposible dada sus características. Pero solo contemplo el caso de que yo, como autora, la realizara bajo petición y acuerdo²⁵⁰ (Fig. 85).



Fig. 85. *Biopsy IV*, imagen de la obra expuesta en *Doble Retorno. Arte y Enfermedad en Diálogo*. Enero, 2015. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.

RdF: Pero sería la misma pieza, porque el concepto no varía ¿No?

MG: Sí, sería la misma pieza.

RdF: ¿Debe ser firmada y datada del mismo modo que la primera?

MG: Como no está firmada y datada, pues no.

RdF: ¿consideras interesante que en la obra se ponga la fecha en la cartela?

²⁵⁰ Como hemos dicho antes, Se hizo para la exposición, que se presentó en enero de 2015 en Valencia.

MG: Puede ser interesante, cada obra tiene su momento en el tiempo, y sobre todo aquellas en las que el paso del tiempo es tan relevante en su concepto y morfología. Está bien, lo de poner la fecha de inicio y la de fecha de la nueva.

RdF: ¿Debe advertirse que es una copia?

MG: No, yo entiendo que si la hago yo no es una copia, es una obra de la misma serie.

RdF: ¿Quiere añadir algo más?

MG: No.

5.4.7 Caso de estudio 7. Cuando los resultados de la entrevista son distintos según el medio que se utiliza

Motivos para vivir.

Libro de artista, 2013. (PAI015C).

Enrique Ferré Ferri.

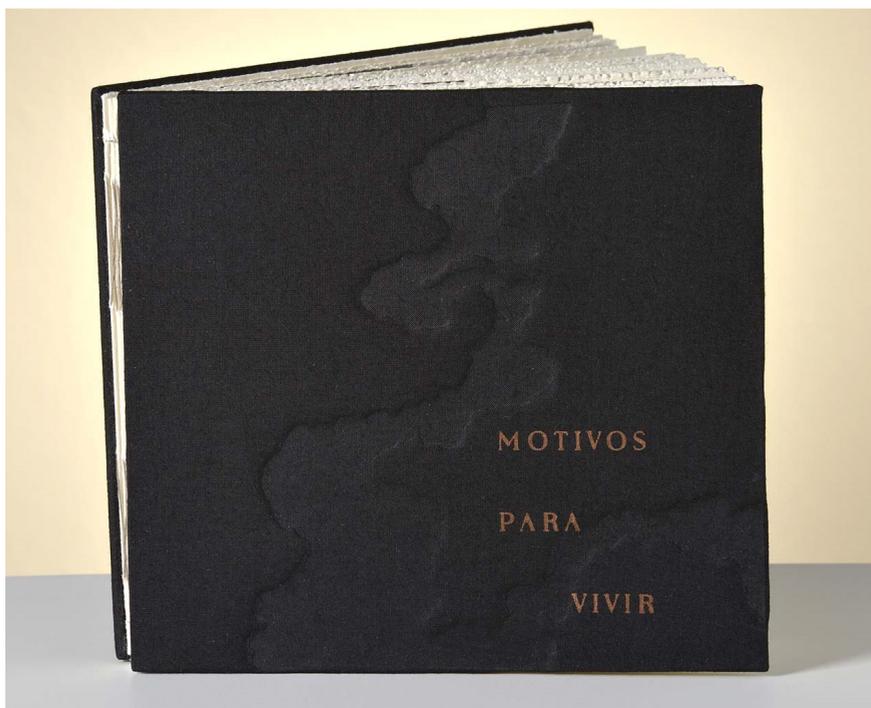


Fig. 86. Imagen de la portada de la obra. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.



Fig. 87. Vista cenital de la obra. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedad*.

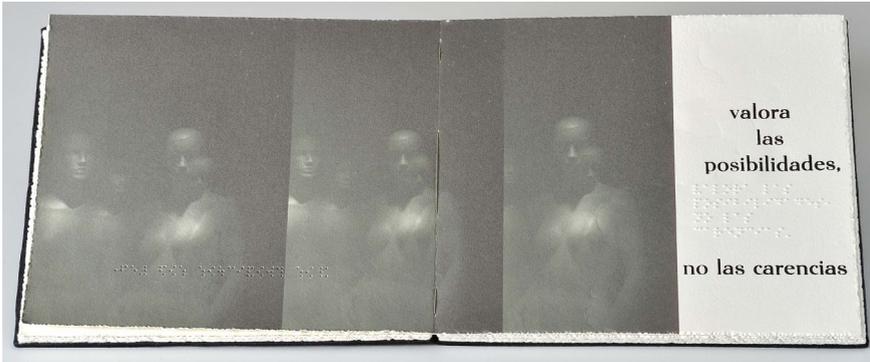


Fig. 88. Detalle de una de las páginas del interior de la obra donde se pueden observar las diferentes técnicas, la tipografía y la escritura braille. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.

A) Ficha técnica de la obra

Título: *Motivos para vivir*. (Fig. 86, 87 y 88).

Artista: Enrique Ferré Ferri, 1946, Tortosa. España.

Fecha de producción: 2013.

Categoría: Libro de artista.

Medidas:

- Tres ejemplares iguales: 22,5 × 24,5 × 2 cm.
- Número de páginas de cada ejemplar: 48.

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por la artista:

Se expondrá uno de los ejemplares, (nunca se presentará más de uno simultáneamente). Preferiblemente sobre una peana o mesa accesible al público para poder manipularlo. Adjuntar unos guantes finos. Iluminación indirecta que sea compatible con las características del papel.

B) Breve currículum del artista

Enrique Ferré Ferri. 1946, Tortosa, España.

Artista multidisciplinar. Actividad profesional en Libro de Artista, Obra gráfica, Pintura, Escultura, Vídeo, Performance.

Miembro fundador y vocal de la asociación L'Horta Gràfica (Valencia. España, desde 2015) Doctorando en BB.AA. en la UPV (Valencia. España, 2014) Máster Oficial en Producción Artística, UPV (Valencia. España, 2014). Licenciado en Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes de San Carlos. UPV (Valencia. España, 2012). Ha realizado múltiples cursos de formación vinculados a la tipografía y el Libro de Artista al igual que otros sobre materiales como el realizado sobre papel japonés (Washi) en 2014. Le interesan todos los medios de grabado, fotografía y vídeo, pero presenta una destacada pasión por la tipografía con tipos móviles y los Libros de Artista.

Ha participado en múltiples eventos de los que destacamos los más recientes como la Exposición *Memorial Emilio Sdun*. Facultad BB.AA., UPV y en el Museo de Jaén (Valencia y Jaén. España, 2017). *Dadadá, Dadadá, dulce Dadadá*. Café Fata Morgana, (Valencia. España, 2017). *Pappelcontinuo*. La Térmica, (Málaga. España 2016). *Sindokma*. Ruzafa Gallery, (Valencia. España, 2016).

Volvió Sancho a casa de Don Quijote. Redibujar a Cervantes. Sala de Exposiciones Glorieta, Fundación Bancaja, Sagunto. 8 junio a 28 julio de 2016. Entre muchos otros eventos²⁵¹. Tiene multitud de publicaciones entre las que destacamos: *Huellas en el tiempo. Grandes tipos móviles de madera*, en AA.VV. *Ilustratic 2º Congreso Internacional de Ilustración, Arte y Cultura Visual*, Comunica CC, Valencia, 2015.

C) Sobre la *idea* de la obra

El texto impreso en tipos móviles y en braille, corresponde a frases que manifiestan el sentimiento que tiene una persona, que

²⁵¹ Para consulta de un CV completo diríjase al Anexo 2 de esta Tesis.

convive con otra persona, enferma de Crohn, acompañado por un Haikeu del artista que complementa el texto.

Las imágenes, que acompañan a las palabras, intentan relacionarse con las mismas y presentando personas anónimas. El poder compartir la lectura con personas invidentes, es una insistencia que realiza el artista, intentando que nadie quede excluido de la lectura de Libros de Artista. Una imagen, una palabra, capaces de transformarse en un poema personal, son actualmente habituales puntos de partida que toma para poder generar Libros de Artista y, a través de los mismos, poder comunicar a los espectadores. Pensamientos, observaciones de la realidad, con imágenes impresas mediante diferentes técnicas (gráficas, pictóricas), textos impresos con tipos móviles y en braille, para no marginar a las personas invidentes de la lectura de un Libro de Artista.

D) Identificación de los materiales y técnicas principales de la obra

- Papel Hahnemuhle de 230 gr. con los bordes barbados.
- Tintas tipográficas.
- Técnicas utilizadas: Electrografía (impresión con Plotter Epson Estylus PRO 9880), Xilografía (Prensa Vertical) y Tipografía (Tipos móviles de fundición de plomo, de la fundición SG de Leipzig, y tipos de madera, e impreso en máquina modelo Minerva).
- Textos: braille con punzonado manual, resto tipografía letra tipo Negra, cuerpo 24 y 36, y tipo Época fina, cuerpo 12.
- Los textos han sido redactados por Loli Bleda y el autor de la obra.
- Tipo de encuadernación: cosido visto, forma escapulario, con hilo de color gris de algodón. Tapas de cartón forradas en tela de encuadernación.

E) Causas por las que esta obra se ha escogido como caso de estudio

Exponemos este caso para hablar de la metodología de la entrevista y los diferentes resultados que puede dar, según las circunstancias en las que se aplica.

Enrique Ferré, cuando fue contactado por primera vez, se ofreció a contestar el cuestionario, pero prefería rellenarlo por escrito. El artista no es partidario del uso de las redes sociales o medios de comunicación a través de internet como base de relación humana. La entrevista a través de *Skype*, le parecía demasiado fría e impersonal. Así pues, optó por realizar cuestionario por su cuenta, en solitario, por escrito. En ese momento, cuando envió el documento cumplimentado, anotó que estaría encantado de llevar a cabo la entrevista, si teníamos la oportunidad de hacerla personalmente.

En junio de 2015, se realiza un viaje a Valencia y se le contacta para ver si le interesa realizar la entrevista en persona, como nos había comentado en la primera comunicación. Muy amablemente, accedió a ello, mostrando gran interés por el proyecto de investigación. En este caso, la entrevista es grabada en audio y en vídeo. El resultado de la entrevista es diferente. Las respuestas no difieren enormemente de las que ya había dado en el cuestionario escrito, pero el grado de implicación y la cantidad de información es mucho más interesante en la entrevista que se le realiza en directo que en el cumplimentado del cuestionario por escrito.

Algunas partes del cuestionario, no fueron comprendidas por el artista en el sentido que se pretendía, siendo respondidas en un enfoque distinto al que la conservadora buscaba. Esto fue rectificado cuando se realizó la entrevista en persona. Demostrando una vez más, que aunque es siempre mejor tener información que no tenerla, esa información es de mayor calidad cuando se obtiene de forma interactiva. Algunos artistas de este proyecto no han podido realizar la entrevista ni en directo ni por medios a distancia y han optado por el sistema de rellenar el cuestionario escrito. Se ha observado en esos casos lo mismo que

se observó en el caso de Enrique Ferré Ferri, las respuestas son frías, escuetas y en algunos casos no corresponden a lo que la conservadora pretendía obtener²⁵².

F) Puntos destacables

Enrique Ferré quiere que su obra llegue al público y que sea manipulada, y también quiere que se conserve y se presente de manera adecuada; estos dos criterios entran en conflicto según como se consideren. Entiende que la conservación se da en el momento en que la obra es tratada con cariño y apreciada y por eso le parece que el colocar unos guantes para manipularla, es una muestra de respeto; pero la vez quiere que se sienta y se toque sin barreras. Confía enormemente en el entorno que la circunda, tanto en los profesionales del mundo del arte como en los espectadores y propietarios.

Para Enrique Ferré, el envejecimiento de la obra es algo digno y natural que no debe evitarse. No existe *deterioro*, sino *desvanecimiento gradual de la materia*. No quiere que se acelere este proceso, pero tampoco cree necesario evitarlo en detrimento de no utilizar la obra. No es partidario de colocar los Libros de Artista en una vitrina y que no se puedan usar. Sus libros están pensados para ser usados y compartidos.

En este caso, es una obra que está pensada para ser de lectura compartida y por ello cree en la posibilidad de que exista una colaboración entre espectador ciego y vidente. Para ello, la pieza consta de textos en braille que no están en escritura impresa y tiene imágenes que una persona invidente no puede disfrutar sin la ayuda de una persona vidente que se las describa.

En cuanto a conservación, el artista considera que debe usarse guantes y protegerlo de la luz o los elementos clásicos de deterioro, pero nunca por encima del disfrute de la obra. Las

²⁵² Véase el caso de estudio Señor Cifrián, último caso de este capítulo, caso 8.

partes, pueden ser re-ensambladas si hiciese falta y no es importante que sea el mismo tipo de cosido o el mismo tipo de hilo. Aunque le interesa que sea documentado cualquier cambio. Acepta la idea de que la obra sobreviva sin ser cosida o por partes, pero cree que con esa separación se va transformando y puede llegar a perder su identidad.

El artista considera que la obra, una vez finalizada, no le pertenece. Considera que los temas relativos a conservación que se le plantean durante la entrevista, son muy interesantes y le llevan reflexionar, pero lo percibe como que nada de ello está realmente en sus manos.

Respecto a la obsolescencia que pueda afectar a las imágenes que componen el Libro de Artista no le interesa, ni le preocupa. Considera que las cosas duran lo que deben durar y si se pierden hay otras que le suceden.

La idea general de lo que se extrae de la entrevista, es que hay que tratar la obra con cariño y respetarla como un ente vivo, sin perder el sentido por prolongar su existencia, a costa de la pérdida de calidad de disfrute de la misma.

Para justificar la elección de este caso como caso de estudio, es interesante destacar que algunas preguntas, en la primera vez que se hizo el cuestionario, no fueron respondidas por el artista. No le pareció necesario o no entendió el porqué debía contestar. Preguntas sobre el modo de expresión o sobre la documentación o sobre el proceso de creación.

También consideramos importante destacar la reflexión que el artista hace durante la entrevista, sobre la idea de “propiedad” de la obra. Enrique Ferré Ferri, renuncia de un modo manifiesto, al derecho de reclamar por el mal uso o destrucción de la obra. Es consciente de que posee unos derechos, el derecho moral sobre sus creaciones. Aun así, cree que el artista termina su trabajo en el momento en que termina su obra. Cree en la idea de libertad en el uso e interpretación y reniega, por decirlo de algún modo, de su

derecho de autor sobre la obra física. Sus palabras exactas son: “El poseedor es libre de hacer lo que quiera”.

Algunas preguntas en la entrevista no se realizaron, ya que las había contestado a lo largo de otras preguntas. Este hecho, sucede en muchas entrevistas en las que se establece un buen ritmo de diálogo. El cuestionario, debe ser más una guía para seguir un hilo y conseguir las respuestas necesarias, que un cúmulo de preguntas estricto. No es necesario realizar todas las preguntas ya que muchas respuestas están en el desarrollo de otras cuestiones.

El artista Enrique Ferré, se muestra muy agradecido por haber participado en la investigación y con ello, nos hace saber que ha aprendido de nuestro proyecto y le ha interesado. Lo que nos lleva nuevamente, a corroborar el intercambio de información como algo beneficioso para ambas partes, el investigador y el artista.

Entrevista a Enrique Ferré Ferri para la conservación de la obra *Motivos para Vivir* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción literal de la parte que aplica al cuestionario. La entrevista fue realizada presencial (Fig. 89). Se ha transcrito la respuesta que el artista dio en la entrevista personal y seguido se adjunta la que el artista rellenó previamente, en abril de 2014, donde contestaba por escrito las mismas preguntas. Solo se ha mantenido las dos transcripciones en los casos en que las respuestas eran distintas.



Fig. 89. Imagen tomada durante la entrevista realizada personalmente en las dependencias de la UPV en junio de 2015.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Enrique Ferré Ferri, 1946, Tortosa, España.

Lugar y fecha de la entrevista: cuestionario escrito²⁵³, 28 de abril de 2014.

Entrevista presencial, junio 2015 en las dependencias de la Facultad de Bellas Artes de la UPV, Valencia.

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Auxiliar de entrevista: Ana M^a Martínez Martínez .

Fue realizada de manera presencial, se grabó en vídeo y en un archivo MP4 audio. Duración del archivo de audio: 01:00:33.

EFF: Enrique Ferré Ferri.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra como esta? (Describa todo lo que le motivó para decidirse a crear la obra).

EFF: En este caso en concreto, la idea surge al ser solicitado para un proyecto específico. Había que hacer un trabajo plástico sobre la cooperación con enfermos o acompañantes de enfermos, hablando un poco de la enfermedad. Como en mi línea de trabajo utilizo libros de artista, digo: "Libro de Artista tenía que ser." ¿Cómo lo preparo para este caso concreto? bueno... Pues la otra persona tiene que intervenir en el Libro de Artista... la otra persona no (silencio) el arte... es una simple espectadora, una simple lectora. La única forma, es que esa persona me pueda transmitir, me pueda comunicar sus sentimientos o sus palabras. Lamentablemente no hay mucha posibilidad por el tiempo de contacto, tienen unas obligaciones... Esta persona vive fuera de Valencia y yo también tengo mis otras obligaciones. Pero, vía correo sabemos comunicar, diciendo qué es lo que queremos decir. Y cuando llegamos a esa conclusión, de que queremos decir cosas y sobre todo cosas alrededor y entorno a la enfermedad... pero pensando que la persona que cuida al enfermo, es tan importante

²⁵³ Las respuestas que se han transcrito entre comillas son las obtenidas del cuestionario cumplimentado por escrito; solo se han mantenido las que de alguna manera completaban o variaban la respuesta dada en la entrevista personal.

como el propio enfermo... Es también protagonista. Expresa sus sentimientos, lo que necesita, lo que siente... y son esas palabras las que se van a colocar en el libro de artista. Pero un libro de artista que únicamente podría haber quedado como texto, representado tipográficamente porque yo afortunadamente, dispongo de la suerte de trabajar con la tipografía de esta facultad. Donde hay máquinas, donde hay tipografía variada y podría haber quedado así; pero digo: “le falta un refuerzo, como a muchos libros, de imagen”. Porque la imagen refuerza muchas veces a la palabra, la sustituye. Busqué en mi archivo reciente de imágenes que tenía y pudiendo compaginar con la propia enfermedad, con las frases... Viendo que esas frases se podían aplicar a la enfermedad de Crohn, para una persona de cáncer, para una persona que está en depresión... son palabras vivas. Y las imágenes, pues... coloco imágenes anónimas; donde el ser humano puede estar representado en su forma, en su figura, en su intuición y convive. Luego ya sería el proceso que dice: “vamos a seguir por ese camino”.

“Aunque sea un artista multidisciplinar, actualmente, el libro de artista y el *livre d’artiste*, son los protagonistas en mi producción actual, en gran parte, el motivo de ello, es que mi propuesta de trabajo para el máster que estoy cursando, es el libro de artista. Dicho formato permite el poder expresarte con imágenes y texto, con textos personales, emplear tipografía móvil, siendo afortunado de disponer de dichos medios”.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación? ¿Qué es determinante en el proceso de concepción de la obra de arte?

EFF: Bueno, creo que anteriormente ya lo hemos definido. Lo que me determina, es decir... frases, tengo que elegir una tipografía que quede impresa de una forma muy clara. Son frases cortas... pero al mismo tiempo sabía que podía haber enfermos que eran invidentes. Y los ciegos también han de ver... con lo cual, digo: “el texto tiene también que estar impreso en braille”... pero ¿de qué forma puede compaginarse la tipografía, la imagen y el texto en braille? Buscando en un formato... donde no se interfieran imagen texto y braille, donde puedan vivir por separado y al mismo tiempo en conjunto. Elegir un papel que al mismo tiempo tenga cierta calidez; y luego pues, ya seguir con todo el proceso de libro de artista.

“El medio y soporte estaban bastante definidos, desde un principio. Lo más importante de su contenido tenía que ser el texto. El reto, en esta ocasión, era importante, ya que el texto, de carácter muy personal, tenía que ser compartido con otra persona, poder reflejar el sentir de ella, pero al mismo tiempo, analizar hasta qué punto se compartían sus pensamientos. Aunque la otra persona era

completamente desconocida; desde el primer momento coincidimos en el modo de pensar, por lo que no hubo ninguna dificultad en compartir opiniones. Viviendo circunstancias diferentes, los sentimientos eran paralelos, pudiendo llegar a comprendernos aunque estuviéramos en silencio. Para la concepción de una obra, es muy importante tener bastante definidas las ideas que se desean expresar y de qué modo se desean mostrar, aunque posteriormente el azar intervendrá y modelará el resultado final”.

RdF: ¿Por qué se decide por este medio de expresión, el libro de artista? ¿Por lo que me estabas explicando antes, que en este momento estabas trabajando con este medio? ¿O hay algo más que te lleva a trabajar con este medio? ¿Qué es lo que hace que el libro de artista sea importante para este caso?

EFF: (Silencio muy prolongado) mmmm... bueno, para empezar para mí el libro de artista... yo estoy trabajando mucho con él, últimamente. Me está dando una significación de qué es el compendio de las artes y las ciencias. Porque el libro de artista se puede representar sobre cualquier tipo de formato. Sobre papel, sobre planchas de aluminio, sobre piedra... sobre cualquier soporte. La tipografía puede ser tipografía clásica, de imprenta o cualquier otro tipo de tipografía. La imagen puede ser una imagen gráfica, pictórica o escultórica... Incluso llegando a generar un libro de artista muy virtual o a nivel performático. O sea, para mí está reuniendo, cada vez más en la medida que estoy investigando según las pautas que se marcaron en el libro de artista a finales de los sesenta del siglo pasado... cuál es el concepto de artista... puede tener una gran edición. En el caso concreto ha sido una edición de tres libros. En mi propuesta, digamos en la que estoy trabajando, es que el libro de artista le estoy colocando una coletilla al final del libro que es “prohibido prohibir”, que es para que la gente pueda fotocopiar el libro libremente, sin ninguna limitación ni del artista ni de ninguna autoridad... para poder tener alcance de esa obra. Porque las obras tienen que ser universales.

No hubo respuesta en la entrevista por escrito.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes? ¿Fue determinante?

EFF: Sí, mucho. Fue muy positivo. Fue muy positivo porque para mí el factor humano es muy importante, por ese motivo había solicitado la entrevista de una forma personal. Porque yo no acepto tener entrevistas vía ordenador, ni incluso por el teléfono. Necesito, como ser humano que siento la vida, necesito tener... con la persona que dialogo poder penetrar con la mirada dentro del ser... con lo cual, la reunión que tuvimos con los enfermos y pacientes hasta que se eligió, digamos cual era la persona más adecuada y con la que uno se sentía

más cómodo... lo vi bastante positivo, el contactar con esa persona, fue una gran suerte porque sus pensamientos y los míos estaban muy paralelos y poder andar el camino de la vida, con personas que piensan de una forma muy similar, pues realmente es muy agradable...

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión? ¿Es consciente de su modo de trabajar? En este caso yo entiendo que sí existe una intencionalidad a la hora de escoger la técnica. Es una pregunta para saber si el artista que es pintor, antes de plantearse el proyecto en sí, ya sabe que va a hacer un cuadro. Antes incluso de saber lo que quiere decir. Entiendo que en tu caso has querido hacer un libro de artista porque con el Libro de Artista estás englobando cualquier modo de expresión. Puedo entender que sí existe una conciencia, porque el modo de expresión ya está muy trabajado.

EFF: Efectivamente.

“En esta obra, se ha procurado mantener en toda ella, homogeneidad y continuidad. El imprimir las imágenes en una misma tinta y mediante plotter, permitía conseguir la uniformidad de las estampas, dejando que el ruido solo fuera aportado por la tipografía móvil”.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo? ¿Y en su trabajo en general?

EFF: Bueno normalmente, yo el azar dejo que juegue conmigo, para yo poder jugar con el azar. Planificación... yo sabía que había una fecha de entrega del proyecto. Todo mi proceso fue ir elaborando los primeros bocetos, las ideas... pero al mismo tiempo realizando ya la obra para ver cómo iba a quedar, qué respuesta y qué errores y de esos errores ver cómo me podía aprovechar... Porque mi forma de actuar, de trabajar... son improvisar sobre el momento. Son tomar decisiones, porque también mi vida personal y mi vida laboral anterior, han sido tomar decisiones al instante... porque por muy planificado que se haga las cosas... el azar, las circunstancias, el entorno, van a influir mucho. Y entonces procuro estar muy alerta... en este caso había que cubrir una fecha...

RdF: Entiendo que la fecha era lo único planificado... pero en cambio es una técnica que requiere una cierta planificación, no puedes improvisar, digamos, si necesitas unas planchas... ¿Puedo entender la planificación es la que la técnica obliga?

EFF: Lo que sí que tenía mucha prisa era tener la materia prima... más importante que el papel que sabía dónde lo podía encontrar. Las imágenes sabía donde las podía encontrar. La tipografía, sabía donde las podía encontrar. Para mí lo más fundamental, era hacer la copia

de esas frases. Cuando tuve las frases, es cuando añadí mi Haikou, digamos al final, pero no lo podía añadir antes si no sabía cuál era la relación, digamos la disposición de esas palabras. Una vez ya dispuesto, la materia prima fundamental, esencia del libro, todo el resto ya era un proceso bastante mecánico de cómo hay que seguir en cuanto a la estampación. En el caso concreto, aquí se hizo una estampación de imágenes mediante el Plotter... que ya estaba localizado los sitios donde debía hacerlo. La tipografía también la manejo y sé donde tengo que ir... el tiempo para hacer la escritura por punzado en braille, el cosido, la encuadernación... todo esto estaba muy controlado y era cumplir la fecha. También podría haber alargado haciendo más cosas, pero hay que decidir aquí está todo.

(La respuesta del documento escrito difiere un poco)

“El que existiera un plazo muy concreto, para la realización de la obra; que en el contenido de la misma debía de estar muy presente, la colaboración y participación de otra persona; todo ello eran circunstancias que marcaban el establecimiento de una planificación muy concreta, limitando la influencia del azar. Azar fue el contactar y colaborar con Loli Bleda, coincidiendo en el modo de pensar con respecto a muchos conceptos de la vida. El limitar la presencia del azar, fue no realizar la impresión de las imágenes con otras técnicas habituales, en mi trabajo personal, como son las diferentes formas gráficas que se consiguen mediante la calcografía, xilografía, litografía... La realización de la obra no ha tenido una influencia determinante en el resto de mis trabajos, pues como ya se ha comentado, cada edición de libro de artista es distinta a otra, cada una de ellas tiene su propia identidad.

RdF: En su trabajo en general ¿También trabaja del mismo modo de azar y planificación?

EFF: En mi trabajo en general es con la misma metodología.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original?, ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos...?

EFF: Prácticamente los bocetos se estaban creando en la mente porque sabía que las imágenes eran imágenes que ya tenía manipuladas un poco en *Photoshop*. Iban a ser ploteadas, así que no había que hacer a nivel de gráfica pruebas de estado... sabía su imagen, su resultado... con poca manipulación, porque sabía que eran imágenes que había tomado en un viajes a Barcelona... y luego terminado aquí en Valencia... y ya de entrada eran imágenes que iban a estar en algún proyecto, sin prácticamente manipulación, pero aun así pues puedes eliminar algunos fondos... sabía que la tonalidad iba a ser a una sola tinta en tonos grises azulados... y en cuanto a la tipografía es que...

cuando uno está componiendo tipográficamente de una forma manual, con los tipos móviles ya está haciendo su propio diseño... porque estoy muy habituado a manejar los tipos móviles. Porque en el taller lo estoy usando continuamente y ya cuando estoy creando ya estoy haciendo el propio boceto, ya es hacer la estampación, puede que regular un poco la altura del papel...

RdF: ¿Entonces no hay material previo?

EFF: Prácticamente todo es directo. En este caso en concreto y en la mayoría de los casos está prefijado. Porque utilizo mucho la capacidad visual para ya situar en el espacio y en el plano... tampoco hago pruebas de papel.

(La respuesta del documento escrito no es diferente).

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? ¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

EFF: El material se condiciona un poco por ejemplo el cosido, por la cuestión visual. Es un cosido que a lo mejor ya adelante, por el tema de conservación, que si se hace mucho uso puede tener fallos. Distendidos, pero que tampoco no me preocupa. Porque su conservación es muy fácil y aunque en un momento dado se tuviese que cambiar el cosido del libro, no alteraría la obra. La idea original continua siendo en las frases plasmadas. Aunque incluso se llegasen a borrar las imágenes lo que me interesa a mí, es muy importante, es que las palabras estén vivas. Hay cierto equilibrio, pero tampoco me condiciona porque soy multidisciplinar y no tengo problema de utilizar otro modo de expresión. Sé que el Libro de Artista no se está utilizando mucho a nivel de colecciones, a pesar de que está en alza últimamente el uso del Libro de Artista y como mi propuesta personal es revalorizar y dar importancia a esa técnica es por lo que también elegí esa técnica.

“En el caso del Libro de Artista y *de livre d'artiste*, la técnica no condiciona la obra, como la obra tampoco condiciona la técnica a emplear. Si expongo tales palabras es por la experiencia en la realización de obras en dichos formatos, cuya variedad reafirma la individualidad de cada edición, cada obra es distinta, pudiendo ser expresada de formas distintas”.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo? Realiza fotos, grabaciones en vídeo, anotaciones en un diario, grabaciones de voz... del proceso de materialización de la obra. Los datos anotados para calibrar los tonos, los caminos desechados...

EFF: Normalmente durante el proceso, o cuando la obra está terminada, sí que hago ese reportaje fotográfico. Porque me gusta tener esa

información de en un tiempo que es lo que he producido. Lo que pasa es que voy acumulando esas fotografías, se van archivando y quedan como una biblioteca allí medio escondida.

RdF: Si quieres compartirla conmigo a mí me interesan...

EFF: Bueno, quizás las imágenes que te pueden interesar... son las imágenes que tomo a los tipos móviles cuando están preparados para trabajar en máquina. Son imágenes que normalmente no se disponen, conocer las tripas de la imprenta.

RdF: Eso me parece muy interesante.

EFF: Eso podrían ser los bocetos. Para mí cuando están todos los tipos encajados dentro de la propia rama... es una obra pictórica, una obra escultórica, un bajorrelieve... realmente muy interesante.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo? ¿A qué fuente puede ir, si le sirve ir a algo?

EFF: Tanto en esa obra en concreto, como en otras obras, la lectura de libros y artículos me ayuda. Lo que sí tomo nota mucho, es de todo mi archivo de experiencia de la vida y con ideas que me estaba reafirmando y que cada vez me doy cuenta más que son vivas y palpables y que las participan otras personas. En el caso concreto de esa edición fue que... no solo la empatía a nivel personal... es que las palabras que estaba diciendo, las estaba diciendo yo... No sé si corresponderá a otra pregunta, pero la gran emoción que sentí al ver llorar a un compañero, que además participaba de esa edición, que me enteré el motivo por el que estaba llorando al ver las palabras... no estaba viendo el libro completo, estaba viendo las frases mientras yo estaba imprimiendo... y me dijo que él era enfermo de Crohn... nos quedamos sorprendidos... había otras personas allí que no sabían por qué estaba llorando una persona, un hombre, ante unas palabras... que sí pueden ser vivas, sentidas, pero no a ese sentido de tener lágrimas... Entonces es cuando yo entendí la realidad del libro y de otros libros que había hecho anteriormente, que sí que sabía que podían gustar, pero no que llegasen a emocionar tan profundamente. Eso me ratifica todavía más de que la palabra hay que cuidarla mucho y de que la palabra, para mí es muy importante.

RdF: Volviendo a la pregunta... perdón. ¿Cuando le pregunto qué tipo de documentación le ayuda en el proceso creativo, en este caso de esta obra, que se basa en un proceso de enfermedad... en este caso se informó sobre la enfermedad? A parte de la entrevista...

EFF: Sí, lógicamente es para mí una enfermedad que desconocía a pesar que luego comentando en casa parece que sí... pero nunca me había preocupado. En mi entorno afortunadamente, no ha habido enfermos

de *Crohn*. Entonces tuve que informarme. Sí que tuvimos una reunión previa con otros artistas que nos comentaron algo, pero la primera información no queda bien sujeta. Informarme en internet qué era en concreto y qué procesos tenía. Cuando vi realmente a qué estaban sujetos y digamos qué dolencia y qué fase del cuerpo estaba influyendo y a qué estaban condicionados, entendí todas las cosas que me estaba contando la persona que estaba cuidando. De que no era una persona libre...

RdF: ¿Alguna referencia artística para saber cómo se había solucionado por otros artistas?

EFF: No.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra? (La documentación que se genera en el proceso de materialización de la obra o la que sirve para llegar al momento creativo).

EFF: Entiendo que sí, porque en la mayor parte de las imágenes aparece el ser humano. Y el ser humano es el protagonista, tanto como enfermo como cuidadora. Y es la persona, el ser que emite esas palabras. Anónimo totalmente, es alguien, ¿no? es la sombra del ser.

(En el documento escrito dice algo diferente)

“Habitualmente no la considero relevante, creo que es muy importante el que, la obra final contenga y manifieste, en la medida de lo posible, lo que el autor desea comunicar, aunque a veces no se realice de forma explícita, para permitir que el espectador intervenga y participe en la lectura de la obra, intentando hacerla suya y propia, ya que llegado a dicho punto, la obra es cuando alcanza su máxima expresión. El artista, disfruta y sufre, en la creación y producción de la obra, para que posteriormente pueda ser gozada, anónimamente, por quien tenga la oportunidad de contemplarla.

RdF: Esa misma documentación, ¿Le parece relevante para su buena manipulación?

EFF: La considero adecuada.

(En el documento escrito entiende la pregunta de otro modo)

“En el caso concreto, para una buena manipulación, es preciso utilizar guantes finos de algodón, para evitar que la grasa de la piel manche el papel, tanto a la hora de pasar las hojas, como cuando se lea en braille. Si que, tal circunstancia, impide apreciar y percibir la temperatura del papel, pero es inevitable a no ser que de forma muy consciente y profesional se haga con mucho cuidado”.

RdF: ¿Para su buena conservación?

EFF: ¿En cuanto a las imágenes? ¿Cualquier tipo de documentación? En el caso en concreto del libro de artista no lo considero adecuado.

(En el documento escrito sigue respondiendo según cree que es la pregunta).

“Además de lo indicado en el punto anterior, es conveniente conservar la obra en espacios con temperatura y humedad adecuadas, para evitar la floración de hongos en el papel. Las técnicas de conservación utilizadas con cualquier documento de papel, serán las que se deberán utilizar en todo momento”.

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

EFF: Totalmente.

RdF: ¿Firma habitualmente sus obras? ¿Dónde?

EFF: Sí. En el caso concreto de Libro de Artista firmo al final.

RdF: ¿Lo hizo en este caso?

EFF: En el libro de artista se suele firmar en lápiz. Fecha y edición.

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

EFF: Fueron especialmente el papel porque se comportaba muy bien para hacer el punzonado manual para hacer el texto en braille. No todos los papeles permiten hacer el punzado manual. Por su calidez como papel. Porque cuando hablo de eso hago referencia a una compañera que me habló de la temperatura del papel. El tacto es muy importante. Percibirlo con las propias manos. Es un papel Hahnemuhle de 230 gr.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

EFF: Todos los materiales están disponibles en el mercado, actualmente.

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

EFF: Los materiales usuales a nivel de tintas etc. Lo que habitualmente uso en mis obras. El papel como ya he contado, lo que me condicionaba especialmente era el punzonado manual.

(En el documento escrito añade el concepto de coste económico).

RdF: ¿Pensó en la durabilidad a la hora de escoger los materiales? ¿Le preocupaba a priori la preservación de su obra?

EFF: No me preocupaba la durabilidad porque pienso que como cualquier Libro de Artista sobre papel, tiene la durabilidad dependiendo del uso que se le dé.

RdF: ¿Se informó o realizó alguna prueba de resistencia o envejecimiento?

EFF: No... sé que el comportamiento de las tintas tipográficas y el papel. Hay mucha experiencia de muchísimos años, de siglos, de que bien cuidado y bien conservados pueden durar muchísimo... si no está sujeto a humedades... mientras no tenga fuego (Risas). Me condicionaba más la calidez, no la durabilidad.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales? (los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra) Por ejemplo antes me comentaba sobre el hilo del encuadernado, ¿debe ser ese hilo o puede ser sustituido?

EFF: Para mí no es relevante... sí que he decidido hacer un cosido visto, un cosido escapulario que es un poco diferente al clásico de nervios, pero no es lo fundamental. Es como si incluso en un momento determinado desapareciesen las tapas... pues lo importante es que las palabras que están allí presentes estén vivas. Se puede cambiar el hilo, por otro, por otro color, por otro tipo de cosido... no es lo más importante. En el caso concreto de los Libros de Artista; lo más relevante, para mí, es su texto. El significado de su contenido, el material en ocasiones, es un valor secundario.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad? (sustitución no de tipo de material sino de materiales estropeados o degradados) Si la obra con el envejecimiento gana vida, porque así Vd. lo establece... o decide que la obra tiene una fecha de caducidad.

EFF: En este caso en concreto, teniendo un envejecimiento digno, le realza, es como un buen vino. El envejecimiento forma parte de la obra y a no ser en caso de accidente se conserva envejecido.

RdF: Por lo tanto la obra se conservaría tal como envejezca, a no ser que haya un accidente.

EFF: Correcto.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

EFF: No.

RdF: ¿Le preocupa algún cambio concreto sobre su obra, relacionado con el paso del tiempo?

EFF: No. Sé que una persona que ama un libro de artista lo va a cuidar. Si no es así, mientras no se desvirtúe el texto y el contenido... el

poseedor es libre de hacer lo que quiera... Eso de que tiene, digamos, poder el artista,... yo creo que cuando el artista ofrece su obra ya no es dueño... puede ser dueño moral, mantiene todo lo que está allí expuesto, pero el poseedor de la obra es también responsable de lo que va hacer con ella. Si ama la obra la va a cuidar. Si no ama la obra, se va deshacer de ella o la va a destrozarse. El paso importante dado por el artista es manifestar... El uso que se haga posteriormente de la obra está en manos de los poseedores.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más para su obra?

EFF: Sí, no sirve ponerla en cualquier sitio. Debe estar de una forma adecuada y al alcance. Incluso para tener una buena experiencia de lo que es la obra en sí, que pueda ser manipulada...

RdF: Esa es una pregunta que tengo pendiente con Usted, porque cuando la obra fue expuesta²⁵⁴, la preocupación fue: “¿qué puedo hacer y qué no puedo hacer...?” Se me ocurrió poner unos guantes junto a la obra para el que quisiera manipularla que se los pusiera... (Fig. 90).



Fig. 90. Se observa los guantes que se incluyeron para manipular la obra durante la exposición.

EFF: Correcto...

RdF: Pero me di cuenta que interferían en la obra. Unos guantes colgados junto a un libro, parecía que formaban parte de la obra y se podía

²⁵⁴ *Perspectives- Art, Inflammation and Me* [Catálogo]. Febrero 2014 Copenhague, Dinamarca. ECCO Congress, 2014.

interpretar de una forma errónea. Puse un cartel para que la gente lo manipulase: “manipular la obra adecuadamente” (Fig. 91)²⁵⁵. Pero tampoco me parecía correcto... así que siempre me ha quedado la duda...



Fig. 91. Se aprecia el texto que se incluyó en la exposición.

EFF: No, no, en absoluto. Es como cuando se coloca una etiqueta con el nombre del artista... ¿estás manipulando la obra? No, simplemente forma parte de la obra. Yo siempre he amado las obras de arte que se pueden tocar... una escultura, solo verla... (Silencio) ¡Se tiene que tocar!... Un libro de artista, se tiene que poder manipular. En este caso en concreto, lo de los guantes está muy bien acertado para poder manipular las hojas. La única duda que me queda es que para que pueda ser leído por invidentes... No lo he comprobado para ver si con los guantes de algodón podrán leer la superficie o debería ponerse unos guantes de cirujano muy finos para poder deslizar la yema de los dedos y poder hacer su propia lectura... Pero tampoco es algo que me inquiete muchísimo porque una de las propuestas de mis proyectos es que las lecturas de los libros sean compartidas entre personas que ven y que no ven... porque he tenido experiencia propia de compartir lectura de libro de artistas y verlo conjuntamente o no... Es muy enriquecedor leerlo conjuntamente y en este caso concreto, una persona ciega no ve las imágenes, así que... haciendo un pequeño inciso, me refiero en obras que están expresadas pictóricamente y el

²⁵⁵ Íbidem.

texto está todo en braille... con lo cual, si alguien no sabe braille y quiere saber qué pone necesita un invidente o alguien que sepa leer braille para obligar que la lectura sea compartida. Me parece adecuado que se exponga con unos guantes. Creo que la mejor manera de ponerla es en un atril. Un sitio donde se pueda abrir completamente la obra. Una vitrina no, quiero que se manipule. En una circunstancia específica no pasa nada.

RdF: Le voy a leer estas preguntas por si alguna cosa no ha quedado aclarada. ¿Es determinante para la obra el espacio que ocupa y su iluminación? Describa como debería ser la situación ideal.

EFF: La iluminación adecuada para poder leer la obra y que no interrumpa la calidad de la obra.

RdF: ¿Es flexible en este punto?

EFF: Afirmativamente.

RdF: ¿Considera que es una obra interactiva? ¿Debe advertirse al público de ello? ¿Debe utilizarse guantes o alguna barrera de protección por parte del espectador?

EF: Como ya lo hemos hablado, pues ya está.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

EFF: Para mí un libro de artista no necesita grandes explicaciones. La cartela y la información sobre el proyecto no me molestan.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

EFF: Deterioro todo lo que altere físicamente a la propia obra. El estado del papel, que se pueda dañar la obra. La tonalidad del papel no me preocupa. El cambio del color del papel indica que están cambiando sus propiedades físicas. Ese papel es un papel de estampación de grabado que tiene un buen comportamiento... no va a influir de una forma muy determinante que altere su estado.

RdF: ¿Ha pensado en otro tipo de deterioros a parte de los físicos? ¿Si no se da la comunicación que usted quería eso es un deterioro?

EFF: No, porque eso es como todo. Esas palabras pueden ser leídas o no leídas... Aceptadas o no aceptadas. Quedan ahí. Como decía alguien: "Teniendo un lector espectador entre mil... merece la pena editar un libro". No considero un problema que se exponga el libro en un lugar como un supermercado, porque quizás tenemos que ir adecuando a

compartir la cultura en otros espacios que no son los que nos hemos acostumbrado habitualmente (sonrisas).

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

EFF: El único deterioro previsto con el paso del tiempo, por ser la parte más débil, es en el cosido según el uso y la manipulación que se haga de la obra.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras, (en su producción en general)? (describa que tipo de problemas).

EFF: No.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra?

EFF: Un envejecimiento digno no es un problema, una carcoma o ciertos hongos que no destruyen, no pasa nada... estoy trabajando con unas tipografías de madera que tienen más de cien años donde la carcoma está presente y plásticamente es muy interesante. Con lo cual si hubiese un deterioro por insectos y amantes del papel, pues... que lo fuesen destruyendo físicamente, pero sin destruir la lectura fácil del texto, la visión de la imagen... tampoco me preocuparía (como la obra de Barceló) la destrucción total, habría que filmarlo porque sería otra obra... (Sonrisas).

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

EF: La destrucción.

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro? (Piense qué tipo de cambios puede producir el tiempo en su obra y cómo pueden o no afectar a su intención artística)

EFF: No.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad o comprensión de su obra?

EFF: No.

RdF: ¿Y en el caso de otras obras suyas?

EFF: Si es una obra pictórica quizás sí. En libros de artistas no lo he observado... dependería de la obra.

RdF: ¿Cuál es el límite de envejecimiento o deterioro aceptable para su obra?

EFF: No lo sé, hay libros de artista de más de cien años que siguen ahí perfectamente...

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

EFF: No.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

EFF: Exacto.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

EFF: Quizás convendría decir de dónde partió, de dónde nació...

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

EFF: No.

RdF: Pasamos al último apartado que es CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN. Como hay algunas preguntas que ya las hemos hablado, yo hago la pregunta y si Vd. considera que ya está hablado, nos la saltamos y ya está.

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

EFF: Yo creo que ya lo hemos comentado.

RdF: Le voy a decir una serie de daños para que me confirme... un roto, ¿debe ser tratado de una forma invisible?

EFF: Depende del roto... porque puede existir un rasgado del papel, pero mientras no altere la visión puede ser mejor que cualquier reparación... podría suceder. En cuanto a manipulación, el único punto débil que le veo es la unión de hojas, el doblado, las bisagras y el cosido... que incluso se puede presentar el libro con las hojas sueltas aunque debe presentarse en el mismo orden...

RdF: ¿Suciedad o huellas, deben ser eliminadas?

EFF: Si se utilizan guantes no tiene porqué, pero puede darse...

RdF: ...Entonces eliminar una huella sobre papel es bastante costoso, ¿hasta que punto se debe hacer?

EFF: Estoy de acuerdo con una cierta conservación.

RdF: ¿Qué tipo de daños no deben ser tratados, pero sí comunicados y documentados?

EFF: Yo diría que consultarme igual no, pero información sí, respecto de la obra. Me gusta tener información.

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

EFF: Que yo sepa una por mí.

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

EFF: Esa que digo. Lo hice en una clase de restauración y lo hice bajo los criterios del profesor, por desconocimiento.

RdF: En caso de necesidad de intervención sobre su obra, ¿quiere que la intervención sea mimética y que no se distinga del original?

EFF: No me preocupa que sea visible o no visible. Sería una cosa más.

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

EFF: Si sucede algún problema, encantado estaré de poder colaborar.

RdF: ¿Quiere que le consulten siempre?

EFF: Si no hace falta, no hace falta.

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra? Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

EFF: No creo que afecte.

RdF: Las imágenes que forman parte de un archivo propio. Si la obra desapareciera (las tres copias) ¿sería partidario de hacer la obra de nuevo? ¿Sería hacer otra obra, sería otro momento creativo?

EFF: Esos archivos tienen soporte tecnológico, no tengo en cuenta su obsolescencia, no me importa y acepto el paso y su desaparición. Eso lo he vivido incluso físicamente... me robaron una agenda con los nombres y he generado otra, unos se han perdido y otros han aparecido nuevos, no pasa nada.

RdF: ¿Ha identificado en su obra los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables? Creo que este punto ya ha sido comentado anteriormente.

EFF: Ya lo hemos hablado. Pienso que a quien le tiene que preocupar es al poseedor de la obra.

RdF: ¿Y a su producción en general?

EFF: Lo que disfruto y soy feliz mientras estoy creando y realizando cuando la termino, ya está.

RdF: ¿Cree necesario dejar unas directrices por si Vd. no puede participar en el proceso de restauración?

EFF: Confío en el criterio del conservador.

RdF: ¿Lo cree necesario para todas sus obras?

EFF: Bueno, es para mí un paso en la vida... no sé, pues lo mismo.

RdF: Yo le he sugerido ya a otros artistas que si lo consideran interesante deben incluir entre sus documentos, a la hora de desprenderse de una obra, algún escrito que deje claro su concepto de deterioro sobre esa obra o la idea de envejecimiento. Cómo debe procederse. Porque yo como conservador, lo agradecería en muchas ocasiones. Creo que le da un valor añadido.

RdF: ¿Considera el facsímil una buena idea de conservación en el caso de obras perdidas o deterioradas a niveles inaceptables? En su caso habiendo tres copias es difícil que la obra desaparezca totalmente ¿pero le parece interesante la idea?

EFF: Bueno siempre es interesante, la posibilidad de la fotocopia o reproducción para mí es factible, es lo que estoy trabajando como proyecto.

RdF: ¿Es partidario de rehacer su obra por completo si esta se estropea, rompe o pierde?

EFF: Sí, para mí es factible.

RdF: ¿La consideraría una copia o un nuevo original? Ya lo hemos hablado, así que seguimos.

RdF: ¿Cree que debe advertirse?

EFF: Colocaría el referente. "Antecedentes personales". En mi obra siempre intento referenciar a mi experiencia personal.

RdF: ¿Le preocupa el transporte de su obra?

EFF: No me preocupa si se hace como se debe.

RdF: ¿Su almacenamiento?

EFF: Pues confío que la gente sepa cuidar la obra.

RdF: ¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

EFF: Simplemente encantado y agradecido de haber hecho esta entrevista. (Sonrisas).

*A continuación se transcriben algunas preguntas que solo se realizaron en el documento escrito.

- RdF: ¿Qué tipo de materiales utilizó? (Describa lo mejor que pueda los mismos) Los materiales empleados han sido: Papel Hahnemuhle de 230 gr., cartón gris compacto para las tapas, tela de encuadernación, cola acrílica para el pegado de la tela, hilo de algodón, tinta litográfica. Transcribo los datos técnicos que guardo en mi ficha personal de la obra, por si sirven como mayor información. Técnicas utilizadas: Electrografía (impresión con Plotter Epson Estylus PRO 9880), Xilografía (Prensa Vertical) y Tipografía (Tipos móviles de fundición de plomo, de la fundición SG de Leipzig, y tipos de madera, e impreso en máquina modelo Minerva). Textos: braille con punzonado manual, resto tipografía letra tipo Negra, cuerpo 24 y 36, y tipo Época fina, cuerpo 12. Los textos han sido redactados por Loli Bleda y el autor de la obra. Tipo de encuadernación: cosido visto, forma escapulario, con hilo de color gris de algodón. Tapas de cartón forradas en tela de encuadernación.
- RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto? (no se trata de la protección para el transporte si no de protecciones tipo spray fijadores, barnices, similares...) si lo hizo o pensó hacerlo descríballo por favor.
- EFF: No se realizó ninguna protección. Sí que es conveniente, para una buena conservación de la obra, en evitación de que se deposite polvo, cuando no esté expuesta, envolverla en papel, tipo Japón.

5.4.8 Caso de estudio 8. Cuestionario por escrito, sin contacto, ¿solo datos?

Crohn. Fotograma.

Fotograma, 2013. (PAI183C).

Señor Cifrián.

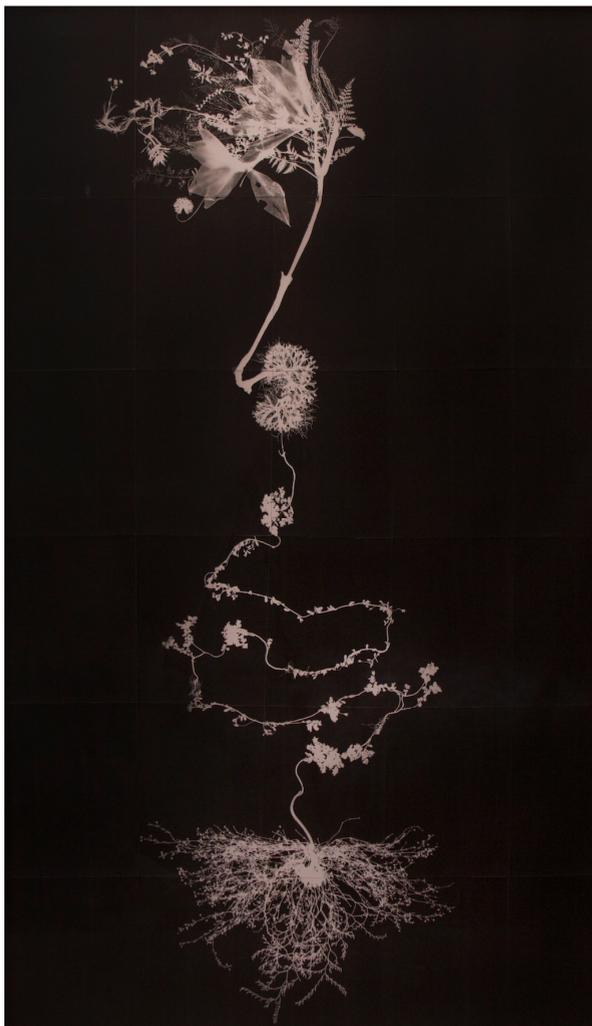


Fig. 92. *Crohn. Fotograma.* Señor Cifrián, 2013. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.

A) Ficha técnica de la obra

Título: *Crohn. Fotograma.* (Fig. 92).

Artista: Señor Cifrián²⁵⁶, 2003, Valencia, España.

Grupo artístico formado por Esther Señor, 1982 y Carmen Cifrián, 1981.

Fecha de producción: 2013.

Categoría: Fotograma.

Medidas:

- 120 × 73 × 6 cm.

Indicaciones mínimas de instalación:

La obra debe ir en un muro, preferiblemente blanco o de color claro. Iluminada de manera que no perjudique la conservación de la obra ni que provoque reflejos indeseados. A unos 150 cm del eje central al suelo.

B) Breve currículum del artista

Señor Cifrián. 2003, España.

En el año 2003, comenzaron la práctica artística conjunta, aunando las habilidades y poéticas de ambas artistas para conformar el colectivo Señor Cifrián. Su proceso de investigación y creación se basa principalmente en el uso de la fotografía, collage y escultura, desdibujando los límites que separan las diferentes disciplinas; buscando lo pictórico en la fotografía y lo fotográfico en la pintura; basculando entre las artes plásticas y las técnicas artesanales, usando materiales y prácticas

²⁵⁶ En esta Tesis nos vamos a referir a Señor Cifrián como singular masculino en la redacción del texto.

tradicionalmente entendidas como extrartísticas, en una constante búsqueda experimental.

Se sienten atraídas por elementos presentes en la naturaleza y otros de uso cotidiano, casi siempre precarios y accesibles: *objets trouvés* dotados de memoria, rescatados y reutilizados con el fin de otorgarles una segunda vida. Elaborando múltiples taxonomías y reordenando los elementos para generar asociaciones o encuentros que les hagan trascender de su función habitual.

Pretenden que su obra refleje la belleza contenida en las pequeñas cosas de la vida cotidiana, explorando lo que en ellas hay de poético y de onírico. Tratando de generar una ensoñación que contribuya a liberar la mirada del espectador, en un juego surrealizante capaz de inquietar y conmover al mismo tiempo²⁵⁷.

El CV de este equipo es muy extenso y por lo tanto hemos seleccionado solo unos pocos de los muchos premios y becas que les han otorgado, Residencia artística en Piramidón Centre d'Art Contemporani, (Barcelona, 2016), Casa de Velázquez, Académie de France, (Madrid, 2014-15), DKV Grand Tour, New York 2008, Premio Ibercaja para jóvenes pintores (2015) entre otros. Han participado en múltiples exposiciones individuales y colectivas entre las que citamos solo algunas, Premi de Pintura Internacional Guasch Coranty, Tecla Sala Art Center, (L'Hospitalet de Llobregat. Barcelona, 2015).

PHotoEspaña Festival, Casa de Velázquez, (Madrid, 2015). Becados DKV Grand Tour, LABoral, Art and Industrial Creation Centre, (Gijón, 2015).

Itinerancia 2015, Exposition annuelle des artistes de la Casa de Velázquez, (Madrid, 2015).

Puertas abiertas de la Casa de Velázquez. Exposición y talleres de los artistas en la Académie de France (Madrid, 2015). *Doble*

²⁵⁷ Fragmento de presentación extraído de la página web de Señor Cifrián <http://www.senorcifrian.com/> [Consultado: 15 marzo 2017].

retorno. Arte y Enfermedad en Diálogo, Rectorado, (Universitat Politècnica de València, 2015)²⁵⁸.

C) Sobre la *idea* de la obra

Partiendo del término brote en la enfermedad de Crohn y su vinculación lingüística con el mundo vegetal, se crea un ejemplar de planta imaginada que tiene su estructura interna basada en el aparato digestivo de un ser humano. A través de recortes de diversas plantas, se da forma a una nueva especie botánica, llevada a cabo mediante la técnica del fotograma, en la cual la luz incide en el papel fotosensible creando una imagen en negativo de blancos y negros. Una fotografía fragmentada que alude también al tratamiento más agresivo de la enfermedad, el quirúrgico, y que en su conjunto conforma esta planta humana²⁵⁹.

D) Identificación de los materiales principales de la obra

En la realización del fotograma:

- Las plantas: *Erangrostis Amabilis*, *Hyppeastrumequestre*, *Mollugo Verticillata*, *Chaerophyllum*, *Daucus Gummifer*, *Bupleurum Raunmeuloides*, *Panicum*, *Vernonia Nitidula*, *Euphorbia Exigua*²⁶⁰.
- Papel fotosensible MGIV Multigrade IV. RC DE LUXE. GLOSSY.
- Líquidos: Revelador AGFA NEUTOL LIQUID NE B&W Paper

²⁵⁸ Para un CV completo diríjase a la página web <http://www.senorcifrian.com/cv> [Consultado: 15 marzo 2017].

²⁵⁹ Información extraída de las fichas técnicas realizadas por la *Cátedra Arte y Enfermedades* (UPV), en el proceso de elaboración del proyecto.

²⁶⁰ Según palabras de las artistas en el cuestionario, “Estas plantas: forman parte de un herbario que hemos ido recolectando. Las plantas que elegimos fueron las que concordaban más con la imagen que queríamos construir: una estructura que recuerda al aparato digestivo de un ser humano y nace de la idea de “brote” y su vinculación a la enfermedad”.

Developer, Paro Kodak Max Stop y fijador AGFA AGEFIX B& W Fixer.

- Lámpara casera; cubetas, pinzas, líquidos y demás material de revelado fotográfico.
- La obra está realizada a partir de la unión de 30 papeles fotosensibles, de 17,8 x 24 cm cada uno, conformando una única imagen que ha sido unida mediante la utilización de
- Cinta adhesiva libre de ácidos especial para uso fotográfico. (podría ser marca Hofmann o Apli).

E) Causas por las que esta obra se ha escogido como caso de estudio

Crohn. Fotograma es una obra realizada mediante el uso de la técnica del fotograma sobre 30 papeles para realizar una imagen única. Cuando se contactó con el grupo artístico Señor Cifrián, para iniciar el proceso de entrevistado, como se hizo con el resto de participantes, tenía una situación de mucha carga de trabajo y compromisos artísticos. Todo ello, sumado a las circunstancias de diferencia de uso horario, hizo que fuese muy difícil encontrar un hueco para poder realizar la entrevista. Para no quedar fuera del estudio, se llegó al acuerdo de realizar el cuestionario por escrito. Señor Cifrián, se mostró en todo momento muy colaborador y con intención de encontrar una solución.

Este caso se ha escogido principalmente para poder comparar la calidad de los resultados obtenidos en un cuestionario escrito, respecto a un cuestionario realizado a través de la entrevista, tanto personal como por medios tecnológicos.

En un primer momento, Señor Cifrián, respondió a casi todas las preguntas de una manera escueta y muy profesional, pero al no haber una comunicación fluida y directa, no podía darse un intercambio de opiniones y ayudar a la comprensión de las preguntas que quedaron en blanco.

La comunicación fue en todo momento en una sola dirección. Al comprobar el tipo de resultados del cuestionario, podemos decir que sucede lo que Erich Ganzert-Castrillo experimentó en 1979²⁶¹, se trata más de una recopilación de datos que de una reflexión sobre los mismos. No hay comunicación, no hay intercambio, no se da lo que con los otros casos habíamos obtenido; una relación bidireccional en la que el artista (las artistas en este caso) se benefician de la conversación a la vez que el investigador obtiene lo que necesita.

Pese a que Señor Cifrián cumplimentó la mayor parte de las preguntas y lo hizo de una manera muy profesional, se le reenvió el cuestionario con una serie de anotaciones, pensamientos surgidos en la revisión del material a la hora de iniciar la construcción de esta Tesis. Por lo tanto, no podemos decir que el cuestionario de Señor Cifrián, siga la metodología estricta de un cuestionario escrito, unilateral y sin réplica.

Las características específicas de la obra, la convierten en una pieza única e irrepetible, es un fotograma, creado gracias a la proyección de luz sobre unos objetos dispuestos sobre papel fotográfico. Tal como las artistas declaran en el cuestionario, los objetos han desaparecido, la composición vegetal no existe más, por lo tanto es imposible crear la obra nuevamente. Ésta fue documentada por las artistas de modo que sí puede ser replicada, pero no como obra sino como imagen que la representa.

En este caso, la falta de comprensión y comunicación se da a causa de la suma de distintos factores. El conservador debe ser consciente en todo momento, que es su responsabilidad conseguir una información de calidad y que ayude a perpetrar con éxito el objetivo principal, conservar la obra. La relación con Señor Cifrián en ese momento, no pudo ser la mejor y la comunicación que se estableció ciñó los resultados del cuestionario a meros datos técnicos. Datos que son necesarios para conservar una obra, pero

²⁶¹ Véase los comentarios al respecto en el capítulo 1 de esta Tesis.

no suficientes para que esa conservación sea la mejor que se le pueda ofrecer a la pieza. Con la colección de datos técnicos, nos aseguramos comprender la estructura de la obra, por lo que podremos predecir algunos de los deterioros físicos posibles que la materia pueda tener.

En este caso, solo podemos adquirir un conocimiento matérico y técnico; por lo tanto, como conservadores conscientes que somos, no podemos darnos por satisfechos y confiar solo en los datos obtenidos.

Eso nos lleva a pensar en que cuando la información que se consigue es solo técnica o material, debe recopilarse y mantenerse, pero de alguna manera deberíamos revisitar la fuente. En el caso de que la obra cambiase de aspecto, tuviese algún deterioro físico o algún accidente; la recomendación desde el punto de vista de estos investigadores, es tratar de volver a contactar con el artista antes de aplicar ningún tratamiento.

El hecho de ser poseedores de los datos técnicos, nos va a permitir poder identificar o generar una hipótesis, sobre las posibles causas del cambio en la obra. Estos datos, ayudarán al conservador a, en una segunda toma de contacto con el artista, plantearle las preguntas de otro modo, de manera que sean conseguidas las respuestas que ayuden al conservador y a su vez informe al artista.

Seguimos considerando que la investigación no solo debe beneficiar al investigador y a la obra, sino al artista también. Por ese motivo, tras reflexionar sobre el resultado de este caso, nos pusimos en contacto nuevamente con Señor Cifrián, en este caso fue una llamada telefónica por internet.

Tras haber enviado los documentos a Señor Cifrián, el grupo artístico ha tenido la oportunidad de revisar los comentarios que hicieron hace dos años al cumplimentar el cuestionario, y de

entender desde nuestro punto de vista las preguntas²⁶². Todo ello ha llevado a establecer un nuevo punto de conversación, muy fructífero para las dos partes. Todo ello también, reafirma la necesidad de seguir en contacto. Este caso sería representativo de esa necesidad, ya que si bien, no se va a llevar a cabo la entrevista en este punto de la investigación; ha quedado claro tras la comunicación personal, que no son los datos del cuestionario los representativos para la conservación de Señor Cifrián²⁶³.

Se comprueba que va a ser siempre necesario contrastar la información técnica con los artistas, para complementarla con la información relacionada con la intencionalidad artística, la voluntad del artista por conservar y sobre todo para presentarle los respetos y entablar una comunicación fluida que de pie a un canal abierto de intercambio de información.

F) Puntos destacables

Hemos dejado el caso de Señor Cifrián como último caso de estudio de este capítulo, de una manera intencionada. A lo largo del resto de casos hemos ido exponiendo la conveniencia del uso de la entrevista, cada caso presentado ha mostrado diferentes aspectos por los que esta herramienta ayuda al conservador a conseguir los objetivos principales de su profesión: preservar una obra de arte con respeto y ética.

El caso que nos ocupa para cerrar este capítulo, muestra cómo la falta de comunicación puede ser un problema, pero también muestra que el cuestionario por escrito hace su función. El caso

²⁶² Conversación mantenida por *Skype* con Señor Cifrián, a fecha de 31 de marzo de 2017.

²⁶³ Hemos decidido, llegando a un acuerdo con Señor Cifrián, que no retiraríamos el caso de la tesis para que quede constancia de lo incompleto que resulta un cuestionario sin comunicación fluida; pero no vamos a incluir el cuestionario original de 2014, para no dar pie a malinterpretación de los datos que en ese momento se cumplieron, ya que asumimos la parte de responsabilidad que tenemos al respecto.

expone la ventaja de que el artista, a través del cuestionario escrito, puede tomarse tiempo para analizar y contestar las preguntas; puede construir las respuestas, sin sentirse presionado y reflexionar sobre los puntos que le interesa destacar. Todos esos aspectos, se pueden considerar claramente ventajosos y por lo tanto, los resultados obtenidos de este modo, van a tener su parte de importancia, como ya se vio al hablar del uso del cuestionario escrito en el capítulo 1.

El tipo de datos que extraemos de esta experiencia, como hemos señalado, tiene su parte de importancia, pero van a ser insuficientes para establecer las pautas sobre el concepto de *deterioro*. A través de la lectura del cuestionario de Señor Cifrián, nos surgieron muchas dudas y pudimos ver claramente que las preguntas estaban elaboradas partiendo de la posibilidad de interacción con el artista. El no darse esta comunicación bidireccional hace que las respuestas obtenidas sean en muchos casos incompletas o simplemente no corresponden a la intención de la pregunta.

Es una desventaja muy clara el no tener réplica o acceso a la reflexión conjunta. El no haber tenido en cuenta que los artistas no tienen porqué saber sobre conservación, es un error por nuestra parte que desemboca en que las preguntas pueden haber sido mal interpretadas. Analizando las primeras respuestas pudimos observar que se daban muchos vacíos que considerábamos importantes. Por ese motivo intentamos crear un canal de diálogo replicando a las respuestas escritas y finalmente, dos años más tarde, volvimos a comunicar con Señor Cifrián. Es en este último acto de comunicación donde nos hacemos conscientes de la cadena de errores cometidos por nuestra parte.

Señor Cifrián al poder mantener una comunicación abierta con nosotros, muestra sorpresa por la intención de las preguntas y se siente mal por el tipo de respuestas que en su momento nos dio. Este es el principal motivo por el que hemos decidido, de mutuo acuerdo, que no reproduciríamos, en este caso, las respuestas que se dieron en el cuestionario por escrito. Asumimos nuestra parte

de responsabilidad, al no detectar los errores del método e insistir en su momento para determinar conceptos que considerábamos importantes.

Quedan claros, por otra parte, todos los conceptos que pueden interferir y preocupar a Señor Cifrián en la conservación de esta obra. Queda claro que se han preocupado y que, en el momento de realizar la obra, tuvieron en cuenta aspectos que afectan a la conservación. Esto se puede entender al observar las decisiones que tomaron en relación a temas como la enmarcación: optaron por una enmarcación profesional que atendía a los posibles problemas que tienen las obras que viajan mucho, como el hecho de utilizar plexiglás con protección UV en vez de cristal. Otra señal de que se interesan por la conservación de sus obras es el uso de una base pH compatible, de fondo museístico. Es decir, por su parte, Señor Cifrián atendió a las responsabilidades como artista que quiere que su obra perdure y que no se vea afectada; y por ese motivo, era para nosotros evidente que las respuestas que nos daban en el cuestionario por escrito, no estaban siendo fieles a su manera de ver la conservación de sus obras.

CAPÍTULO 6. FASE EXPERIMENTAL Perspectives- Art, Liver Diseases and Me

En este capítulo vamos a exponer la segunda parte de la fase experimental correspondiente al proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*. Siguiendo la misma estructura empleada en el capítulo anterior. Empezaremos por contextualizar el proyecto y la parte que abarca la investigación; seguiremos con la sección metodológica y su aplicación, para terminar analizando los casos de interés que fueron seleccionados.

6.1 Contextualización

Perspectives- Art, Liver Diseases and Me es el proyecto de arte que siguió en cronología al proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Iniciado en 2014, fue comisionado por la misma empresa privada, siendo dirigido y gestionado por la *Cátedra Arte y Enfermedades*. Al igual que en el anterior proyecto el objetivo último de este fue sensibilizar al público en general, y

a la comunidad científica en particular, sobre la realidad que viven pacientes y acompañantes de enfermedades del hígado, en este caso muy centrado en la hepatitis de tipo C. No se trataba solo de hacer visible al paciente y sus acompañantes, sino de romper con algunos tabús. Ya que la hepatitis está rodeada de un fuerte halo de prejuicios sociales y los pacientes conviven con el estigma, además de con la enfermedad. Como en la primera experiencia, se buscaba cumplir con los objetivos a través de las producciones artísticas que surgirían de la interacción entre artistas emergentes y pacientes o acompañantes de pacientes.

Las obras resultantes en este caso sí tuvieron algunas limitaciones tanto técnicas como materiales, debido a la experiencia del anterior proyecto *Perspectives*. Se limitaron los tamaños máximos en peso y dimensiones; esta medida se tomó por carácter práctico de movilidad, ya que al igual que el grupo de obras de *Perspectives- Art, Inflammation and Me*, iban a ser piezas que viajarían a eventos científicos en diferentes partes del mundo. Por ese mismo motivo, se limitó el uso de algunos materiales como la madera que no fuese de un origen certificado demostrable, dado los problemas que la madera puede generar en el momento de ser transportada a países con fuertes restricciones y controles biológicos.

Las restricciones fueron solo de carácter práctico, por lo que se dejó amplia libertad a los artistas en cuanto a temática y modo de reflejar la idea. De este modo se consiguió, al igual que en el anterior proyecto, una colección heterogénea y representativa, tanto del mundo de la enfermedad como del mundo de la creación. Al igual que la primera, esta colección estaba previsto que viajase por diferentes países a eventos científicos donde se dispondrían exposiciones razonadas. Estas exposiciones debían estar abiertas al público asistente a los eventos y al público en general; con el fin, por un lado de hacer estas enfermedades y su realidad visible para la sociedad y por otro lado, humanizar la realidad de los pacientes y acompañantes a los ojos de los miembros de la comunidad científica. En esta ocasión, como hemos anotado antes, se sumaba la cuestión de la estigmatización

que rodea a los pacientes de enfermedades hepáticas. También en este caso, se pretendía que los pacientes y acompañantes participantes del proyecto, se sintiesen escuchados y representados.

Perspectives- Art, Liver Diseases and Me, no pretendía ser una colección, al igual que sucedía con el anterior grupo de obras y en esta ocasión se inicia el proyecto con “fecha de caducidad”. Desde el inicio existe la idea de que al finalizar el proyecto en 2016, las piezas iban a ser donadas a una asociación de pacientes y ésta las pensaba subastar. Es decir que el proyecto parte de un marco de trabajo definido y distinto al anterior aunque los objetivos son los mismos.

Igual que sucedió con *Perspectives- Art, Inflammation and Me*, las obras no estarían en un entorno artístico habitual del mundo del arte; sus condiciones de exposición, manipulación, promoción, etc., iban a ser algo distintas a las condiciones en que se encuentran las piezas de colecciones en museos o instituciones artísticas, pero en este caso, se partía de la ventaja de haber tenido la experiencia anterior. Se contó con la idea de conservación desde el inicio del proyecto; cosa que se vio reflejado por ejemplo en los documentos que los artistas estaban obligados a aportar desde el momento en que entraban a formar parte del proyecto.

En esta ocasión, la *Cátedra Arte y Enfermedades* estuvo al frente de todas las obras de arte, no seleccionó todas las obras, pero sí pudo hacerse cargo de la documentación, coordinación e inventariado. Todo ello fue una gran ventaja para la investigación y facilitó el trabajo al equipo de conservación.

Se dio también una parte de obra seleccionada directamente por la empresa y una parte de obra seleccionada por la cátedra, pero no se gestionaron como dos colecciones separadas, sino como una colección con dos contribuyentes.

Llegado a este punto, al igual que hicimos en el anterior proyecto, recordaremos los números que conforman *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*:

- El total de obras que forman el proyecto es de 126, realizadas por 126 artistas, que pertenecen a 25 países diferentes.
- De las 126 obras, 88 han sido gestionadas y dirigidas por la *Cátedra Arte y Enfermedades* y 38 seleccionadas directamente por la empresa que comisionaba el proyecto, pero gestionadas y dirigidas por la cátedra.
- Como sucedía en el anterior caso, estas 126 fueron realizadas en todo tipo de soportes y técnicas: 19 eran o contenían vídeo, 21 eran o contenían fotografía materializadas en papel fotográfico de diferentes tipos o papel no fotográfico de diferentes tipos, cristal, Dibond... 12 esculturas, algunas de las cuales están en la categoría de instalación u objeto también, 56 obras catalogadas como bidimensional, (pintura, dibujo o grabado) sobre una gran diversidad de soportes y realizado con diferentes materiales, 15 catalogadas como instalación, 3 libros de artista (o libro objeto).

El rango de materiales es tan amplio como el que encontramos en el primer proyecto. Al igual que sucedía en el caso anterior, los materiales más clásicos estaban también presentes: óleo sobre lienzo, carboncillo sobre papel, acrílicos, acuarelas o lápices. La presencia de objetos en instalaciones como la de Juan Carlos Rosa Casasola (Fig. 93) o de animales vivos como los que se encuentran en la obra de Dina Rončević (Fig. 94 y 95) puede ser un ejemplo del rango de materiales.



Fig. 93. *Negación ante la Hepatitis C*, Juan Carlos Rosa Casasola, 2014. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.



Fig. 94. *While some are busy*, Dina Rončević, 2014. Imagen cedida por Proddigi Films.



Fig. 95. Detalle de la obra *While some are busy*, Dina Rončević, 2014. Se puede apreciar los gusanos que forman parte de la obra.

Plásticos, goma, madera, vidrio soplado, cerámica, hilo, tela de diversas tipologías, metal de diferentes naturalezas, papel, lana, cuerda, esmalte, elementos vegetales (Fig. 96), lejía, componentes eléctricos, plumas, incienso, sal... Toda esta lista de materiales es un indicio sobre la complejidad que supone el proceso de conservación de estas piezas.

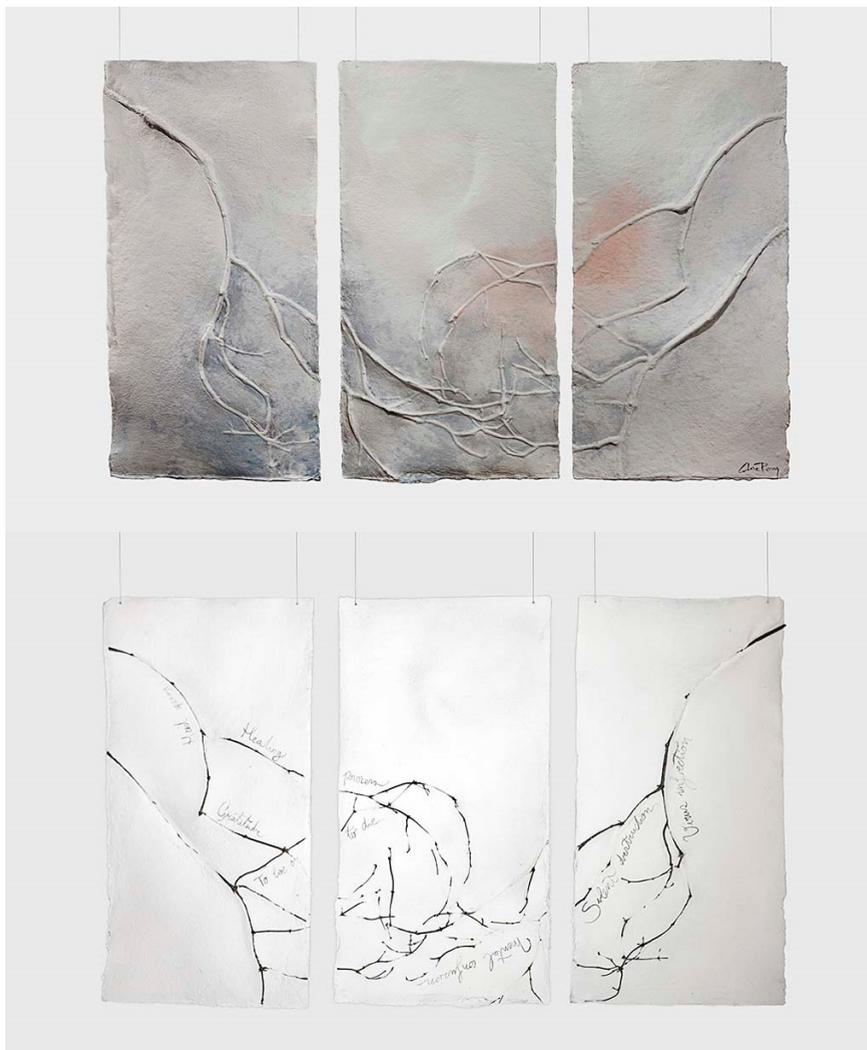


Fig. 96. Anverso y reverso de *Healing Process*, de Clara Rossy, 2014. Imagen cedida por Proddigi Films. Obra formada por papel hecho a mano por la artista y ramas más otros elementos como pigmentos y grafito.

6.2 Análisis y aplicación de la metodología

La metodología seguida para el proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*, difiere levemente en modo, de la utilizada en el proyecto anterior. Como ya adelantamos en el capítulo 5, las

variaciones más significativas van a estar relacionadas con lo aprendido en la experiencia anterior, con el hecho de que las piezas están centralizadas desde la cátedra y sobre todo con el hecho de formar parte del proyecto desde los inicios del mismo.

Así pues, las etapas se dividirán en tres, al igual que sucedía en la experiencia de *Perspectives- Art, Inflammation and Me*:

- Preentrevista.
- Entrevista, vamos a dedicar un apartado específico a este tema.
- Postentrevista.

En este caso las circunstancias que marcaron el anterior proyecto se verán levemente modificadas. Por ejemplo, en el caso de la etapa que corresponde a la preentrevista, no se van a dar esas dos sub-fases completamente iguales:

1. La fase de información sobre el proyecto, los artistas y las creaciones artísticas, va a ser necesaria igualmente. Estar bien informado antes de iniciar un período de entrevistas es altamente recomendable. el resultado de la entrevista dependerá en gran manera de lo bien preparada que ésta esté, aunque no es el único factor a tener en cuenta. En el caso de *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*, el acceso a la información que obtuvo la cátedra fue mucho más orgánico, ya que en cierta manera contribuimos y ayudamos en la creación de esa información, debemos reconocer la impagable ayuda y ventaja que fue el trabajo realizado por los miembros de la cátedra y su generosidad al compartir con nosotros toda la documentación.

Siguiendo con la sub-fase 1, al igual que en el proyecto anterior, hicimos uso de las fuentes que se pueden consultar en la red sobre los artistas y su producción (Fig. 97 y 98) para conseguir una amplia visión sobre ellos y sus líneas de trabajo.

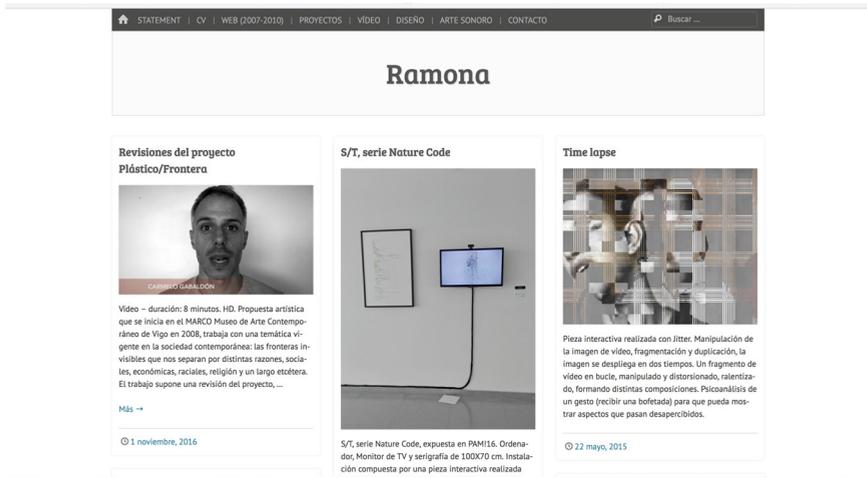


Fig. 97. Página de inicio de la página web de Ramona Rodríguez.

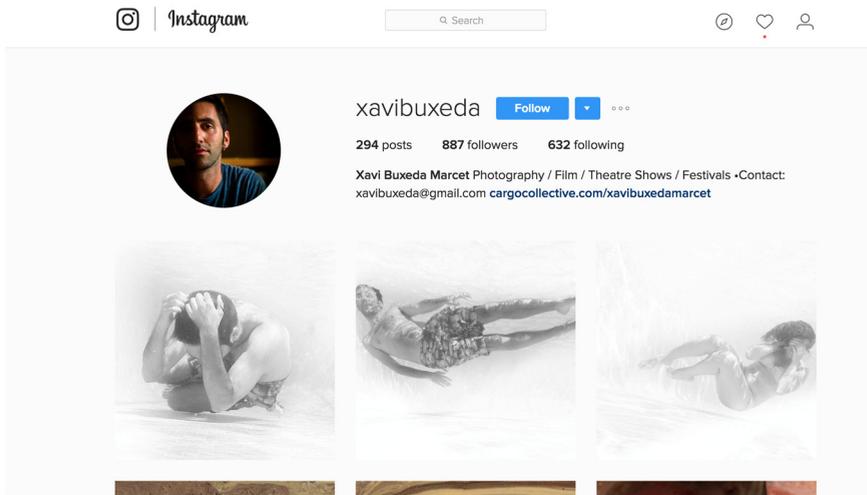


Fig. 98. Página de *Instagram* del artista Xavi Buxeda.

2. En este caso, la sub-fase relacionada con la elaboración de los documentos no fue necesaria, ya que se utilizaron los mismos documentos que se habían elaborado para el proyecto anterior. Se revisaron para corregir o matizar apartados que se vinculaban mejor a las características de

este proyecto. Tampoco el modo de envío y contacto con los artistas fue el mismo. En el proyecto anterior, debido a que se puso en marcha la investigación una vez los artistas ya se habían desvinculado del proyecto, contactar con los artistas fue un trabajo difícil. En este caso ese aspecto fue muy diferente, ya que todos los participantes recibían los documentos de presentación del proyecto, carta de presentación y documentos sobre sugerencias de embalaje y cómo documentar su obra, dentro del *pack* de documentos que recibían al entrar a formar parte de *Perspectives*. Desde el primer momento se les advertía que había un apartado de conservación vinculado al proyecto artístico y que debían colaborar a las peticiones necesarias para la mejora de las condiciones de conservación de su obra. De este modo, aunque se contactó posteriormente de manera individual con cada artista, no fue necesario convencerles o persuadirles para que participasen, eran ya conscientes de la existencia de la investigación, no solo porque habían sido informados desde la cátedra y por parte de los coordinadores, sino porque conocían en muchos casos, a participantes del proyecto *Perspectives-Art, Inflammation and Me* que habían formado parte de la investigación y que gracias a la buena experiencia que tuvieron, animaban a los nuevos artistas a participar.

En este caso el nivel de respuesta fue más efectivo que en el primer proyecto, pero aun así se volvió a hacer uso de otros medios paralelos al correo electrónico. Volvimos a comprobar que la efectividad del uso de *Facebook* como medio de comunicación era mucho más elevada que la que nos daba el correo electrónico.

Al igual que en el caso anterior, y basándonos en que los resultados que obtuvimos fueron positivos, se repitió la metodología de enviar a los artistas los documentos clave para la entrevista. Nos referimos a la Ficha técnica para la conservación de la obra y al Cuestionario para la entrevista. Siguiendo la anterior experiencia, se les solicitaba a los artistas participantes

que devolviesen el documento de la Ficha técnica para la conservación de la obra antes de la realización de la entrevista; esto estaba basado en los mismos parámetros que en la experiencia anterior, con intención de que por un lado la conservadora pudiese conseguir información detallada para preparar y modificar lo necesario antes de la entrevista y por otro lado para que el artista empezase el proceso de preparación en relación a las cuestiones que se le plantearían en la entrevista.

Queremos recordar en este punto que las entrevistas que se llevaron a cabo en el proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me* fueron menos en cantidad, por circunstancias relacionadas con diferentes motivos: presupuesto, tiempo, organización, dificultad para llevarse a cabo, entre otros motivos. Es por ello que queremos añadir aquí una reflexión que recordaremos en el análisis de resultados y conclusiones:

Dado que para el trabajo de conservación, según lo entendemos nosotros, la entrevista o la información que se consigue directamente del artista (fuente primaria) es muy importante; el hecho de no poder hacer las entrevistas deseadas no limita la intencionalidad de obtener esta información. Así pues, se decidió por parte de la conservadora que cuando no se pudiese realizar una entrevista extensa y bien documentada se procedería a una comunicación informal, donde se pudiesen obtener los datos esenciales para realizar los protocolos de conservación preventiva de cada obra. Considerando que estamos hablando de una colección de obras de arte muy heterogénea, este tipo de datos (como el concepto de *deterioro*) eran muy importantes para la conservadora. Así pues, se procedió en todas las ocasiones que se pudo, a contactar por un medio informal, como el que ya hemos nombrado anteriormente, y de esta manera conseguir información básica sobre la mayoría de las obras, incluyendo las que no habían sido producidas por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.

Al igual que en el caso de *Perspectives- Art, Inflammation and Me*, una vez llegado a este punto, donde los artistas que iban a

participar en la entrevista ya estaban informados y disponían de los documentos necesarios, se procedió a concertar fecha, hora y en algunos casos lugar, para iniciar el proceso de entrevistado. Dentro de lo que es la metodología en este caso lo que más va a variar es la cantidad de entrevistas realizadas en cada modo.

Antes de terminar este punto queríamos recordar la idea de transversalidad interdisciplinaria. En la etapa preentrevista, en el punto de la sub-fase 1, hemos hablado de la gran ayuda que supuso la colaboración que nos ofreció la cátedra y los miembros que en ella trabajaban. Por eso deberíamos resaltar la idea de la *transversalidad interdisciplinaria* que en los objetivos hemos querido poner en valor. En este momento del proyecto pudimos probar una de las muchas ocasiones en las que trabajar de manera transversal, con otros equipos de distintas disciplinas, ha sido clave para el éxito de la investigación. No solo estamos hablando del equipo de la cátedra con el que claramente hemos trabajado en sintonía, sino también del equipo que se encargó de los embalajes y envíos²⁶⁴ o del que se ocupó de documentar gráficamente la obra²⁶⁵. Todas estas disciplinas, van a condicionar el éxito de un proyecto de estas dimensiones y por lo tanto debemos saber contar con otros profesionales y aportar todo el conocimiento necesario para que el trabajo común sea lo más fluido posible.

²⁶⁴ En este proyecto la empresa que se encargó de este tipo de temas fue *Art i Clar S.L.L.*, con la que mantuvimos una estrecha colaboración también en el momento de crear las exposiciones, su departamento de diseño, producción e iluminación se preocupó en todo momento de que los parámetros lumínicos y de espacio fuesen los más adecuados para la conservación de las obras; todo ello fue posible gracias a trabajar siempre de manera interdisciplinaria entre *Art i Clar*, la conservadora y Pepe Miralles, director de la *Cátedra Arte y Enfermedades* y comisario de las exposiciones. <http://www.articlar.com/> [Consultado: 3 abril 2017].

²⁶⁵ Proddigi Films S. L., ha sido responsable de la documentación gráfica en los dos proyectos *Perspectives*, además de tener miembros de su equipo que trabajaron en temas de coordinación y colaboración con la *Cátedra arte y Enfermedades*, como Marjorie Astruc y Ricard Mambona. <http://www.proddigi.com/index.html> [Consultado: 6 abril 2017]. En ocasiones contar con el punto de vista y el apoyo de profesionales vinculados al proyecto desde otros ámbitos, ha sido de gran ayuda y ha mejorado sin duda las posibilidades de esta investigación.

6.3 Entrevistas

El proceso de entrevistas de este segundo proyecto fue diferente al primero. Por cuestiones que estaban fuera de nuestro alcance se redujeron las posibilidades de realizar entrevistas, por lo que solo se llevaron a cabo 14 entrevistas de manera oficial, más una entrevista extraoficial por necesidades de comprensión de la obra (Fig. 96).

Al igual que sucedía con el proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*, las entrevistas se pretendían hacer con un carácter semiestructurado que tendiese a una estructura abierta de diálogo. En esta ocasión se realizaron 11 entrevistas presenciales, 3 por *Skype* y no hubo ningún caso de cumplimentar el cuestionario por escrito. Las entrevistas se realizaron entre el 9 y el 15 de enero de 2015 para las presenciales. Las que se llevaron a cabo a través de *Skype* se realizaron entre finales de enero y primera mitad de febrero de ese mismo año, menos la entrevista a Miriam Tudela (caso 1) que se llevó a cabo en julio de 2016 cuando el proyecto ya se había terminado. Las causas por las que se realizó esta entrevista son las causas que hacen de ella un caso especial de estudio.



Fig. 99. Entrevista presencial en las dependencias de Proddigi Films en Barcelona.

Muchas de las características que se señalaban en el anterior proyecto se repiten en este. La fuente de inspiración (*ADP*) y la base teórica es la misma, el tipo de muestra que se utiliza para llevar a cabo las entrevistas es el mismo tipo, artistas emergentes. La hipótesis de la que se parte, por supuesto, es la misma, así pues la diferencia básica es la cantidad de entrevistas llevadas a cabo, la experiencia acumulada y las características del proyecto.

Tenemos que señalar que consideramos una diferencia importante el hecho de que estas entrevistas son producto de la experiencia, queremos creer que aunque los documentos eran los mismos, el uso de estos documentos ha sido diferente.

Se optó por hacerles llegar el Cuestionario antes de la entrevista, como habíamos hecho en la anterior parte práctica, pero en este caso no seguimos los cuestionarios de una manera literal. El hecho de que 11 entrevistas de las 14 que representan el total fuesen presenciales daba pie a que se convirtiesen en conversaciones más abiertas, como se ha sugerido en el proyecto *ADP*.

Existe otro factor a destacar que consideramos importante y que puede haber afectado al transcurso de algunas de las entrevistas. Los artistas que fueron entrevistados en Valencia; Tere Pensado, Antonio P. Llerena, Juan Carlos R. Casasola, Ramona Rodríguez, Sabela Zamudio, Sandra Ferrer, Ismael Teira y Raquel Planas fueron conscientes de la entrevista y de lo que suponía. Sabían en qué consistía, algunos compañeros del proyecto anterior, les habían informado de sus experiencias, por lo que estaban más predispuestos y con muchas ganas de colaborar.

Por otro lado, los artistas que participaron en Barcelona, no sabían exactamente en qué consistía, son artistas que han contribuido con obras desde el mundo de la producción fílmica y todos muy jóvenes. El proceso de conservación no lo entendían necesario, al igual que sucede con muchos artistas que confían en los avances tecnológicos. La imagen que tienen de la disciplina de conservación de arte es una imagen arcaica y obsoleta.

Hablaremos de ello más adelante al exponer alguno de los casos y en el apartado de resultados.

Así pues no se iniciaba el proceso con las mismas circunstancias, pero sí con los mismos objetivos y la misma hipótesis:

1. ¿Es la entrevista una herramienta de trabajo que usada de modo habitual, puede llevar al conocimiento de la producción artística de una manera detallada y directa?
2. ¿Ayuda la entrevista a establecer pautas de conservación preventiva temprana y segura?
3. ¿Propician estas pautas no solo la conservación, comprensión y respeto de la obra sino también ayudan a crear una guía de posibles intervenciones?

Hablaremos de esto más detalladamente al exponer los casos de estudio, donde podemos ver, algunas de las respuestas.

Al igual que en *Perspectives- Art, Inflammation and Me*, los ideales de *ADP* no eran alcanzables. Pero tampoco nos detuvo para poder entender la necesidad de realizarlas.

El proceso fue muy interesante al encontrarnos con artistas predispuestos, y sobre todo con artistas que también tenían preguntas hacia nosotros sobre conservación.

Se siguió el mismo proceso que en las otras entrevistas, es decir se siguió los 6 puntos que se describieron en el capítulo 5; se inició con una serie de explicaciones sobre en qué consistía la entrevista y cuáles eran los objetivos que se buscaban con ella. Se les solicitó permiso para grabar y se les advirtió que se trataba de un intercambio de información bidireccional, no es nuestro trabajo juzgar o dudar de sus procedimientos ni decisiones. En algunos casos se inició la entrevista revisando el documento de la Ficha técnica para la conservación de la obra al igual que se hizo en el primer proyecto.

No en todos los casos se pudo seguir este proceso. Los artistas que realizaron la entrevista en Barcelona, cuyas obras eran en soporte tecnológico, no cumplimentaron la Ficha técnica antes de la entrevista, esto fue debido a que no comprendían la necesidad; al

no contar con esa información antes de la entrevista algunas de las preguntas de la Ficha técnica fueron incluidas en el cuestionario de manera orgánica durante la conversación. El problema de no realizar la ficha previamente es que los artistas pueden no acudir preparados mentalmente sobre las cuestiones que se les preguntará durante la entrevista. Pero a pesar de no adjuntar la información por adelantado, la entrevista servía para conseguir las respuestas a los temas no adjuntados en la ficha técnica de la pieza.

Seguidamente se procedía al Cuestionario y finalizábamos con la pregunta de si querían aportar algo más. Los seis puntos han sido los mismos, pero como ya destacamos al principio, se dieron leves variaciones dependientes de las circunstancias del proyecto no de la metodología.

Durante el proceso de realización de entrevistas se introdujo un nuevo documento que hasta el momento no habíamos tenido en cuenta. Se trata del documento relacionado con cuestiones legales de uso y distribución de lo obtenido en la entrevista.

Como ya hemos expuesto, en febrero de 2015 asistimos a los *workshop* que lleva a cabo VoCA. En este, a parte de participar con nuestra experiencia, nos hicimos conscientes de que no habíamos contado con un elemento muy importante, el derecho a usar los datos de manera legal. En este taller hubo una presentación relacionada con el tipo de documentos y sus usos a la hora de solicitar los derechos a los artistas, sus ayudantes o miembros con derecho a gestionar el legado de un artista. Hasta ese momento nos hemos basado en la buena voluntad de todas las partes, pero en ese momento fuimos conscientes de que, si bien en los países de Norte América son excesivamente cuidadosos con todo lo relacionado con responsabilidades legales, el no hacer ningún tipo de documento era una negligencia por nuestra parte. Aunque apuntamos sobre este hecho en el capítulo anterior, lo desarrollamos en este capítulo, porque cronológicamente dentro de la investigación sucedió cuando estábamos finalizando el proceso de entrevistas.

En el taller en cuestión, se sugería redactar y hacer firmar el documento, antes de iniciar el proceso de entrevistas. Nuestras entrevistas estaban casi todas finalizadas en ese momento y estábamos en la fase de procesado (postentrevista), por lo que se optó por crear un documento legal, amistoso y escueto donde se les solicitaba permiso en el uso de los datos y de la entrevista (el documento puede ser consultado en el Anexo 1). Contactar con los artistas para este tema resultaba algo embarazoso, pero finalmente fue muy beneficioso como expondremos en el análisis de resultados.

El documento fue incorporado al protocolo sin problemas a partir de marzo de 2015 y se ha añadido a los posibles documentos dentro de la metodología de trabajo a seguir para futuros proyectos.

La fase postentrevista, la de procesado de las mismas y toma de decisiones, se llevó a cabo del mismo modo que la anterior. Se escuchan, transcriben, analizan y se toman decisiones al respecto de los datos obtenidos (cualitativos o cuantitativos). Las dudas surgidas en la primera fase son las mismas que surgen en esta segunda parte experimental, y como introdujimos en el capítulo anterior, vamos a dejar para el capítulo de análisis de datos y discusión de resultado todo lo relacionado con el procesado de las entrevistas.

6.4 Casos de estudio

La estructura seguida para exponer los casos de interés va a ser la misma que se siguió en los casos anteriores. Han sido escogidos por varios motivos, algunos de los cuales procedemos a listar a continuación:

1. Por lo que supone el cambio de opinión cuando las circunstancias que envuelven la obra cambia, el concepto de *deterioro* se modifica y con ello se modifican los criterios de conservación. Este va a ser el caso número 1, el

caso de Miriam Tudela con la escultura *Árbol de la Vida*.

2. Cuando la pieza es solo idea y los materiales son meramente vehiculares, la entrevista debe recoger los datos cualitativos de la instalación, pero también debe estar en línea con la idea del artista, será el caso de Juan Carlos R. Casasola, caso 2, instalación *Negación de la Hepatitis C*.
3. Cuando se trata de un vídeo y los parámetros de conservación no son matéricos y los conceptos sobre obsolescencia no están claros. Cómo la entrevista puede cambiar la manera de ver la conservación. Lo presentamos en el caso de Susana Carne, vídeo arte *My Hepatitis C Journey*, pero podría extrapolarse a varias de las obras de este proyecto en el que se ha utilizado vídeo como base de la obra o como elemento complementario de la misma²⁶⁶.

A todos estos motivos se suman los anteriormente citados, como la recopilación de datos sobre materiales, la experiencia de cada artista ante su proyecto y cómo resolvieron las necesidades del proyecto, las ideas de cada artista sobre rematerialización y sobre *deterioro*.

²⁶⁶ Las entrevistas relacionadas con el tema se adjuntan en el Anexo 2, consideramos interesante al respecto la entrevista a Sabela Zamudio y la entrevista a Lara Cahiz.

6.4.1 Caso de estudio 1. Cambios de opinión, la importancia de estar en contacto

Árbol de la Vida.

Escultura, 2014. (#100-C-ES-MT).

Miriam Tudela



Fig. 100. *Árbol de la Vida*, Miriam Tudela, 2014. Vista frontal. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.



Fig. 101. *Árbol de la Vida*, Miriam Tudela, 2014. Otro punto de vista frontal. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.



Fig. 102. Visión cenital. Imagen cedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades*.

A) Ficha técnica de la obra

Título: *Árbol de la Vida*. (Fig. 100, 101 y 102).

Artista: Miriam Tudela Hernández, 1987, Murcia (España).

Fecha de producción: 2014.

Categoría: Escultura.

Medidas: 42 × 40 Ø cm (esfera más base).

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por la artista:

En una repisa o peana que se pueda rodear, con luz indirecta que no cree muchos reflejos. Mejor a una altura de 150 cm eje central al suelo.

B) Breve currículum de la artista

Miriam Tudela Hernández, 1987, Murcia (España).

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Murcia.

Recibió una beca para cursar un año en la Accademia Albertina di Belle Arti, Turín. Donde realizó diferentes cursos de especialización en técnicas pictóricas. Ha realizado diversos cursos de especialización para trabajar el mármol en Andalucía (España) y en Carrara (Italia) y otros sobre escultura en piedra. Estudió conservación y restauración de piedra natural. Desde 2008 participa en exposiciones individuales y colectivas como *Arte público en el Carmen*, Universidad de Murcia. *Una mirada hacia el lugar*, Sala de exposiciones Ermita de San Roque, (Fuente Álamo, Murcia). *Era-Smart* Exposición de jóvenes artistas europeos; Accademia di Belle Arti, (Turín, Italia). Entre otras. Tiene obra permanente en el hall de la Escuela del Mármol de Andalucía, (Fines, Almería, España). *Trece metros y pico*; Vox Populi, Gastromercado, (Murcia, España). Además de ganar algunos premios y ser seleccionada para proyectos como *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*. (2014-2016)²⁶⁷.

Sus obras parten del conocimiento de la técnica, que cambia en función de la relación que existe entre el material y su contexto. Utiliza el arte, como medio para plasmar la relación entre lo espiritual y la naturaleza, entendiendo la anatomía humana, como la figura donde confluyen. La escultura es su medio de expresión principal. En ocasiones, utiliza el material como medio

²⁶⁷ Para un Currículum completo <https://miriamtudela.carbonmade.com/> [Consultado: 7 febrero 2017].

a través del cual la escultura sucumbe a los sentidos más allá de la vista y nos acerca al cuerpo, a la naturaleza o a los dos.

C) Sobre la *idea* de la obra

La escultura *Árbol de la vida*, representa de forma simbólica la anatomía del hígado de Pascual, (paciente en el que se inspira esta obra); como la figura donde confluyen su espíritu y la naturaleza, representada por el tronco. Ambos elementos, quedan protegidos por la esfera que habla de su cuerpo, marcado por la experiencia. Su experiencia en la vida, es simbólicamente mostrada, a través del dibujo que Pascual inició en parte, bajo los efectos de las drogas, a causa de las cuales enfermó. La transparencia y fuerza del paciente, guiaron a la artista. La curación, gracias al trasplante, ha sido lo que más marcó al paciente y ello le hizo estar realmente agradecido, llenándole de ganas de vivir y de dar al mundo. Decidió conservarlo como un tesoro y disfrutar de cada aliento. Todo ello marcó la génesis de esta obra²⁶⁸.

D) Identificación de los materiales principales de la obra

- Rotulador permanente.
- Esfera de cristal.
- Rama de madera (tipo de madera sin identificar) encontrada en los Pirineos.
- Mármol rojo de Alicante.
- Base de madera de pino blanco.
- Pernos de acero para fijar las partes a la base.
- Cera de potea roja para pulir y proteger el mármol.

²⁶⁸ Información extraída de las fichas técnicas realizadas por la *Cátedra Arte y Enfermedades* (UPV), en el proceso de elaboración del proyecto.

E) Causas por las que esta obra se ha escogido como caso de estudio

La principal razón por la que este caso se ha incluido como caso de estudio, es la evolución en el pensamiento de la artista sobre la conservación de la obra. La artista fue consultada al inicio del proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*, en una conversación informal el día de la primera exposición. Tras este primer contacto hubo una serie de intercambio de comunicaciones personales consultando detalles concretos sobre la pieza. Tras ciertos acontecimientos sucedidos en relación al paciente que inspiraba la obra, se decidió realizar una entrevista formal donde determinar el procedimiento a seguir respecto a la conservación de la misma. Consideramos de gran interés mostrar cómo algunos sucesos personales, cambiaron el punto de vista y los conceptos principales de *deterioro* y la idea de *conservación* de esta escultura.

La naturaleza frágil hizo que surgiesen dudas, en cuanto al protocolo de conservación, desde el momento de su recepción. Se observó que el dibujo realizado sobre la esfera de cristal se borraba por la erosión que suponían los sistemas de sujeción para el transporte (Fig. 103).



Fig. 103. Detalle del sistema de sujeción para el transporte. Se interpuso una capa de *tissu non-tissé* en las siguientes ocasiones, para evitar la fricción directa con la obra.

Se buscaron alternativas para este problema y se consultó a la artista respecto a la intención que tenía sobre esta parte de la obra. Se le consultó sobre el dibujo desvanecido y sobre cómo ella quería que se procediese al respecto. También se le consultó en relación al procedimiento de limpieza que era necesario hacer y que no correspondía con lo que la artista había establecido en la ficha técnica.

Según las palabras de la artista, en las comunicaciones personales que se llevaron a cabo, la obra debía presentarse lo más prístina posible, ya que es una característica importante para el concepto de la obra. Nos dijo que, a través de la transparencia, pretendía hablar del espíritu del paciente y su resurgimiento. Este punto obligaba a una constante limpieza de la superficie de la esfera (Fig. 104 y 105).



Fig. 104. Mantenimiento y limpieza durante las exposiciones de Barcelona 2015.



Fig. 105. Mantenimiento y limpieza durante las exposiciones de Barcelona 2015.

La fragilidad de los materiales, los puntos de unión, el dibujo que se borra por fricción, el mantenimiento de la transparencia... Todo ello era una serie de temas que consideramos necesario consultar directamente a la artista. En este punto del proyecto no se podía realizar más entrevistas, así que se procedió a establecer una comunicación directa con la artista. Hubo un primer contacto de conversación informal el día de la inauguración de la exposición, en septiembre 2015 en Barcelona. En esta conversación, se le consultaron algunos de los temas de manera superficial. Se le solicitó permiso para contactar con ella y seguir preguntándole sobre algunos temas relacionados con la conservación de su obra.

A lo largo de 2015 y parte de 2016 hubo una serie de intercambio de información vía correo electrónico y *Messenger (Facebook)*. En estas conversaciones se le exponía preguntas prácticas sobre si debía limpiarse la esfera, si el dibujo debía desaparecer o debía rehacerse, si había contemplado la idea de *deterioro* y qué representaba para ella el *deterioro* en esta obra.

En esos momentos (finales de 2015) la artista respondió a la idea de *deterioro* como un problema físico de la materia: suciedad, rotura, desprendimiento... Sobre el hecho que el dibujo desapareciera, estableció que debía ser rehecho en la medida de lo posible, siguiendo la imagen original del dibujo realizado por el paciente (Fig. 106).

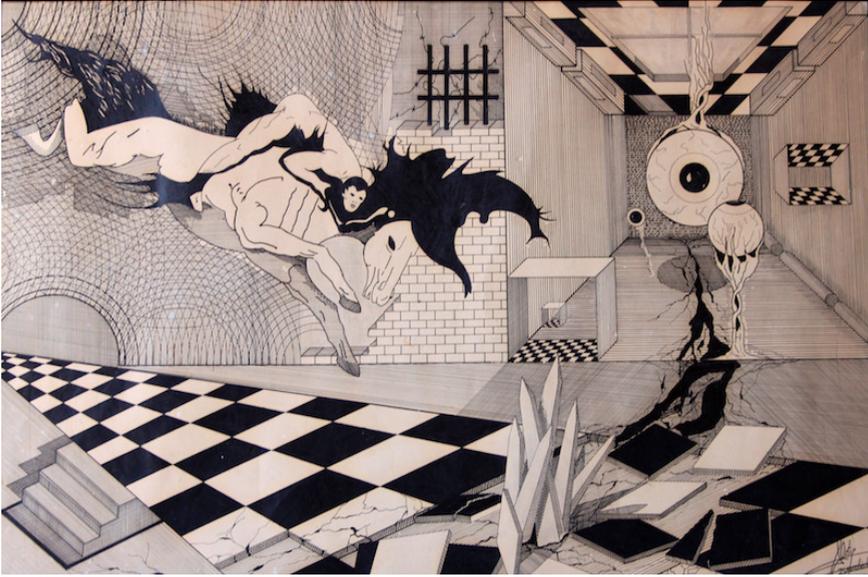


Fig. 106. Dibujo original realizado por el paciente. Imagen cortesía de Miriam Tudela.

Nos hizo llegar unas imágenes para que pudiésemos entender el proceso de materialización y creación de la obra y una memoria que había realizado como documentación de la misma, para ella, para el paciente y para la cátedra (Fig. 107). Esta imagen ayuda a ver cómo la obra fue creada además de documentar sobre el tipo de materiales y la técnica. En la imagen se puede ver a la artista utilizando un rotulador permanente de la marca *Staedtler* o que utiliza alcohol para borrar o limpiar las zonas a trabajar. Es un claro ejemplo de la importancia que puede tener documentar el proceso creativo no solo para la conceptualización de la obra sino para la conservación de la misma.



Fig. 107. Miriam Tudela transfiriendo el dibujo a la esfera durante el proceso de creación de la obra. Imágenes cedidas por Miriam Tudela.

Nos comentó también sobre el hecho de la transparencia; era muy importante para la artista mantenerla, y por lo tanto debía encontrarse una estrategia de limpieza y reconstrucción que fuese fiel a la imagen de la obra. Así, se procedió a realizar una serie de limpiezas y reconstrucciones del dibujo (mínimas), hasta abril de 2016. En esa fecha, se realizó en Barcelona la que sería la última exposición del proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me* (Fig. 108), donde parte de la colección fue subastada. La obra *Árbol de la Vida* fue una de las obras que encontró propietario privado.



Fig. 108. La sección indicada con una flecha muestra una zona erosionada donde el dibujo se ha desvanecido. Imagen de la obra en la exposición final del proyecto en abril de 2016 en Barcelona.

Antes de finalizar el evento, recibimos la información de que la artista había cambiado de opinión sobre lo que había establecido en cuanto al dibujo. Era importante aclarar este punto, ya que la obra pasaría a formar parte de otra colección y con ella se iría toda la información y documentos que hasta ese momento se había recopilado. Entre los documentos, se encontraba el informe de conservación donde se establecía que el dibujo debía rehacerse, ya que así lo había dejado dicho la artista. Por lo tanto, esa sería la estrategia de conservación que se pautaba para el nuevo propietario.

Contactamos con Miriam Tudela y nos explicó que había cambiado de idea respecto a rehacer el dibujo. Para la artista, el motor de esa obra era la historia de Pascual, el paciente con el que la artista había trabajado, y el dibujo era un dibujo que ella había reproducido de uno realizado por el paciente.

Hay que señalar que esta parte de la obra es muy importante en su conceptualización. El dibujo fue realizado por el paciente a lo largo de diferentes años, en un periodo oscuro de su vida. Eso le había ayudado al paciente a recordar dónde no quería estar y cuales eran sus demonios. Para Miriam Tudela, esta parte de la obra era el propio paciente, su alma. Esa era la causa por la que el dibujo debía rehacerse. El paciente murió el verano de 2015 y la noticia hizo que la artista se replantease algunas cosas sobre la pieza.

Al ser preguntada de nuevo, la artista contestó que el dibujo no debía rehacerse. El dibujo debía desaparecer de manera natural, por el uso o por los accidentes de la vida; así como Pascual había desaparecido. Debía tratar de preservarse el máximo tiempo posible, pero no rehacerlo. Ya no valía la primera intención de *conservación* porque las circunstancias que generaban el concepto y la intencionalidad artística de la obra habían cambiado.

Tras este giro en la idea de conservación, se le solicitó a la artista realizarle una entrevista formal, para así poder establecer los parámetros de conservación de una manera más protocolaria, que ayudaría al nuevo propietario a poder conservar la atendiendo a la idea y la intencionalidad de la artista.

Miriam Tudela accedió encantada a la entrevista que se realizó finalmente, en julio de 2016. Esta entrevista, a diferencia de las otras realizadas en este estudio, se realizó tras haber establecido ya unos parámetros de conservación marcados por la artista, lo que suponía una modificación en todo. Al ser una entrevista realizada tras un cambio de opinión, se le pidió a la artista que dejara clara cuál era su posición en un principio y cuál era su posición en el momento de realizar la entrevista. De esta manera, quedaban claros los giros que de no ser documentados por la

entrevista, habrían llevado a una conservación errónea o no correcta.

Este caso demuestra, nuevamente, la importancia de una buena comunicación entre el artista y el conservador. También muestra, lo que puede influir en la conservación de una obra los cambios de opinión. Cómo un suceso importante, puede cambiar la idea de *deterioro* y ello a su vez los protocolos a seguir en la conservación de una obra. Debemos tener en cuenta la naturaleza humana que lleva intrínseco el cambio y la evolución, lo que se considera un derecho asertivo del ser humano. Cuando tenemos en nuestras manos obras de arte que se crearon en base a unas emociones y unas experiencias, debemos revisar los parámetros establecidos para asegurarnos que el concepto, la idea, la intencionalidad, siguen estando en línea y por lo tanto, los parámetros de conservación de la obra siguen siendo los establecidos.

F) Puntos destacables

Los materiales en muchos casos, son el vehículo para expresar las ideas de los artistas, son en cierto modo vehiculares. En este caso todos los materiales tienen un significado, por eso tener claro la idea de *deterioro* es importante para poder saber qué se debe conservar y cómo.

En esta obra, tras lo ocurrido, el propio *deterioro* es símbolo de la idea. El dibujo desaparece como lo hizo el paciente, rehacerlo sería traicionar a la idea principal de la obra en su segundo momento creativo. Es decir, si el paciente motor de la escultura desaparece por lo que la obra debe ir desapareciendo, los protocolos de actuación han cambiado porque los motores de creación se han modificado.

La artista, a lo largo de la entrevista que se le hizo tras lo sucedido, declara que todos los materiales que forman parte de la obra son importantes y simbólicos. Que deben ser conservados y tratados como únicos. La artista, habla de cada material como piezas escogidas para comunicar el mensaje. El proceso creativo,

fue documentado por la artista con intención de crear una base, una historia de creación. Realizó una serie de fotos del proceso de trabajo, muy importantes a la hora de conocer los materiales y técnicas de trabajo. También realizó un diario de artista que ayuda a conocer en profundidad cómo la intencionalidad de la artista fue gestándose.

Miriam Tudela en la entrevista habla del concepto de *deterioro* como dos conceptos diferentes. Por una parte, está la materia vehicular: los pernos, la madera de la base. Esos materiales pueden ser sustituidos y tratados. Por otro lado está el resto de materiales: la rama, la esfera con el dibujo, el hígado de mármol rojo. Estos materiales deben ser conservados en su proceso de *deterioro*.

Acepta la destrucción de la obra como proceso natural, la desaparición como algo orgánico donde lo que pueda acabar quedando con el tiempo sea la piedra de mármol por ser un material duradero. Eligió el mármol como material resistente y por lo tanto acepta que la obra pierda el resto de elementos por degradación natural, que quede el hígado de mármol solo, por ejemplo. Para ella, sería la misma obra en un momento diferente, es evolución.

A la artista le parece importante el hecho de conservar la obra. A la hora de elegir los materiales, la manera de trabajarlos y transportarlos, la conservación fue uno de los elementos que tuvo en cuenta. Le parece interesante formar parte de la vida de la obra, acepta que es propiedad de otra persona y por lo tanto, la considera independiente de ella. Pero le parecería perfecto formar parte de la toma de decisiones en caso de necesidad.

Le parece muy buena idea documentar el proceso de degradación natural, al igual que ella documentó el proceso de creación, todo como un proceso. Documentar la desaparición puede ser una manera de conservar la permanencia de la idea. Al final, los materiales son concepto, pero el concepto es más fuerte que los materiales. En este caso el proceso de creación ha sido muy personal y debe mantenerse con la documentación de la obra,

para poder entender la importancia de los pasos que pueda dar en materia de degradación.

La entrevista que se le realizó fue muy interesante, ya que se pudo hablar con ella sobre lo que pensaba en materia de conservación de su obra en este momento, y lo que pensaba en el momento en que la concibió. El cambio de idea y el cambio de decisiones son tan importantes como la conservación respetuosa de la obra dentro de los deseos y necesidades de la artista. Tras esta entrevista, se realizaron unos nuevos documentos y parámetros de conservación para que el nuevo propietario los tuviese en cuenta. Gracias a la entrevista y a todas las comunicaciones anteriores podemos establecer que el proceso para establecer los parámetros de conservación pueden ser evolutivos. En algunos casos son meras instrucciones de uso y en otros casos, como el que nos ocupa, son procesos orgánicos que pueden evolucionar. El conocimiento de las ideas de la artista respecto a sus obras y su modo de conceptualización nos ayudará a entender que cuando una obra suya se vea afectada por un cambio de conceptualización será recomendable consultar con la artista de nuevo sobre sus parámetros de actuación.

Entrevista a Miriam Tudela para la conservación de la obra *Árbol de la Vida* del proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*. La entrevista, se realizó tras haber consultado con la artista, cuestiones puntuales de conservación en diferentes ocasiones. La transcripción de la primera parte de la entrevista con las presentaciones ha sido omitida. La entrevista²⁶⁹ fue realizada por *Skype*, (Fig. 109).

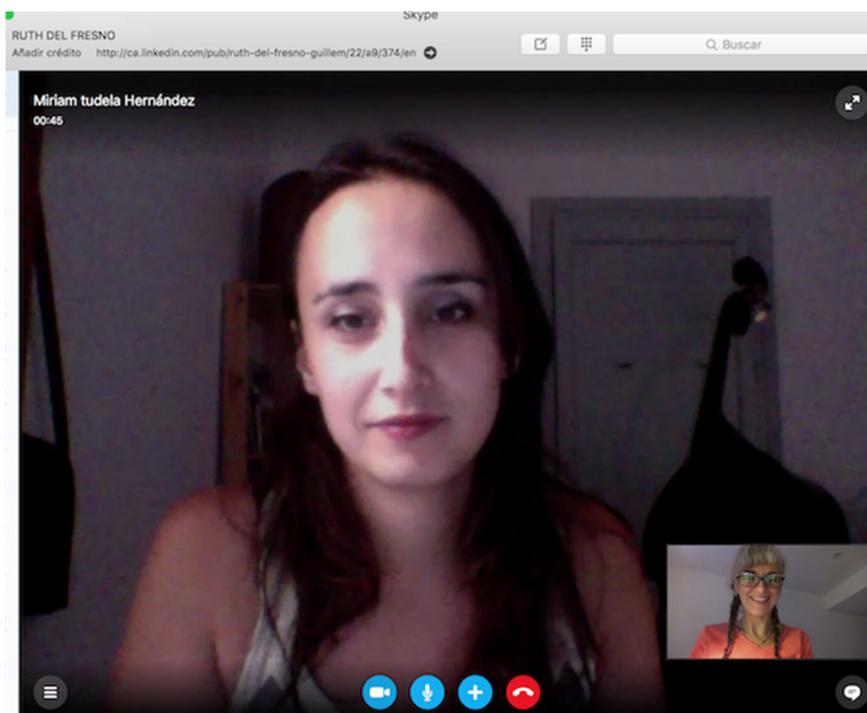


Fig. 109. Captura de pantalla al inicio de la entrevista realizada por *Skype*.

²⁶⁹ En el caso de esta entrevista, como ya se han realizado diferentes comunicaciones, se le sugiere a la artista que reflexione sobre lo que pensaba en un principio y lo que piensa en el momento de la entrevista, de ese modo se podrá comparar.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Miriam Tudela Hernández, 1987, Murcia, España.

Lugar y fecha de la entrevista: 13 de Julio de 2016 Murcia, España-Richmond Hill, Canadá.

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype*, fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 01:08:20.

MT: Miriam Tudela.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

Explicación del proceso de entrevista, la artista está de acuerdo en ser grabada.

RdF: Estas entrevistas sirven para muchas cuestiones: para conservar la obra, para conocer el proceso creativo... para ver cómo entendéis el concepto de envejecimiento.

MT: ¿Te interesa que nos centremos más en el tema de materiales?

RdF: Me interesa todo, todo puede servir. Como tú sabes, en arte contemporáneo las obras puede ser solo materia, solo concepto y el conservador de arte contemporáneo debe saber qué es lo que el artista quiere que se preserve, o por lo menos intentarlo.

MT: Es que tengo un poco de formación también en...

RdF: Restauración de piedra natural, lo he visto.

MT: Sí, sí y a veces me centro un poco más en los materiales porque me gusta y... bueno, en realidad si siendo sincera, yo creo que te va a valer...

RdF: ¡Exacto! Y no pasa nada. Si tú, en algún momento... como te he dicho antes... consideras que es la materia, y luego consideras que es el concepto... pues es que a veces depende de cómo cojas la pregunta tiene un sentido u otro... ¿Entiendes? Simplemente, si las cosas básicas quedan claras. Igual te digo... a lo mejor estás pensando de una forma y dentro de veinte años o quince años... tiene un accidente (que espero que no) y te lo vuelvo a preguntar y me dices una cosa diferente, porque el tiempo ha afectado en tu forma de pensar...

MT: Claro, claro...

RdF: En principio esto son unas bases, pero no es un contrato con el diablo (sonrisas).

MT: De acuerdo... (Sonrisas).

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

MT: A raíz de la propuesta, empecé a investigar sobre la hepatitis y sobre las obras de arte y enfermedad y luego metiéndome un poco en las relaciones directas, en la obra que hago. Cómo meter este concepto en mi obra. Pero cuando conocí al paciente, a Pascual... evidentemente me cambió todo... Me iba mandando mensajes directos de cómo tenía que hacerlo... un amor a primera vista.

RdF: ¿Él te dirigió un poco el proceso?

MT: No, simplemente hablándome de su vida... bueno, nos juntamos varios pacientes y tal... y él hablando un poco de su vida, explicando lo que había sido para él la experiencia, pues (silencio prolongado). Se me fueron ordenando las cosas en la cabeza ¿no?, se me fueron apareciendo pequeñas ideas que luego se fueron desarrollando a la vez. Fue en conjunto, se fue desarrollando todo junto.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación en concreto? ¿Por qué se decide por este medio de expresión?

MT: (Silencio prolongado) Yo lo vi clarísimo. Justo en este momento, en el momento que decidí entrar en el proyecto de arte y enfermedad... vi clarísimo que esta obra, que esta experiencia necesitaba objetos que hablaran, que la representaran. Y sobre todo, que el nexo de unión entre Pascual y yo... podía ser el propio objeto, el propio material. De hecho, cuando hice una de las partes de la escultura, cuando hice el hígado... Cuando terminé el boceto más o menos, cuando empecé a pulirlo, lo primero que hice fue ir a su casa y decirle que cerrara los ojos y que cogiera el hígado. Fui directamente a conectar esa parte que estaba creando con él. Y él, bueno, directamente lloró. Cogió, cerró los ojos, empezó a tocarlo y empezó a llorar... o sea notó, notó todo eso que estaba dentro de esa... ese empeño, ese cariño, que estaba poniendo yo en su hígado, su trofeo, la joya que lo mantenía vivo.

RdF: O sea que hubo mucha conexión emocional ¿no?

MT: Sí, muchísima. Es lo que más hay en esta obra. Y llegué a esta escultura porque de alguna manera decidí tres partes. Una parte que representara su tesoro, su hígado. La parte que representaba un poco su espíritu, con la naturaleza y luego quería algo que representara el cuerpo, por la fragilidad que veía en él y luego quería unirlo ¿no? es muy difícil saber cómo pensé en ese momento, cómo me llegó el clic de “voy a juntar estas tres cosas”... pero es que cuando yo hablaba con él y todo lo que me contaba de su vida y todo eso... era muchísima información. Y al final pude resumir en estos tres elementos... y pude decidir que esos tres elementos iban a coincidir en un objeto solo... me cuesta bastante explicarlo... (Silencio).

RdF: No te preocupes... ¿Esos tres elementos los empezaste a trabajar independientemente y luego los juntaste?

MT: Pues... hice... eso ¿no? Después de decidir los tres elementos, empecé a hacer un montón de bocetos... bueno pues eso... Pruebas, bocetos y tal, y luego sí... de alguna manera empecé por el hígado. Yo sabía ya que iba a ir en una esfera de cristal, lo había decidido ya. Empecé por el hígado. Fuimos hablando varias veces, me siguió contando todas sus experiencias. En ese momento me contó las cosas físicas, el dolor... empezamos por ahí... y luego con la parte de la naturaleza... dio la casualidad, bueno lo provoqué más bien yo. Me contó que parte de su familia venía de Navarra y me fui al Pirineo y estuve en contacto con la naturaleza, me traje varios troncos para mí que me iban a servir de inspiración para crear algo, para tallarlos... pero cuando llegué y puse esos troncos al lado del hígado... uno de ellos casi se fue solo y se colocó en su hueco. Fue muy fácil porque ya me habló. Fue muy fácil porque ya luego la esfera era una cuestión a parte, la esfera la veía como algo que agrupaba todos esos elementos pero... me faltaba algo que era su dibujo, que era lo que más me... costaba decidir. Que... porque la parte del dibujo fue bastante dura ¿no? Cuando me contó cómo lo había pasado con ese dibujo. Cómo había dibujado durante los efectos del LSD y cómo lo había terminado durante la desintoxicación, y todos los elementos que tienen... todos los elementos que tiene el dibujo y lo que significaban para él. Que esos dibujos habían estado escondidos detrás de una cama para que nadie los viera y... yo estaba pensando en ponerlo por fuera de la esfera y estaba pensando incluso en no decírselo... era como: “esto no se lo voy a decir... voy a ver qué pasa...” Esto es lo que yo veo desde fuera, que su cuerpo es frágil, es transparente, y su dibujo expresa un momento... el momento en que de alguna manera se equivocó, ¿no? y se contagió, de la hepatitis... pero bueno, al final resultó que... Eso le encantó, fue lo que más le gustó... no sé si me he ido mucho de la pregunta...

RdF: No, no, no... todo perfecto... vas muy bien. Porque ya te he dicho que las preguntas son una guía... porque ahora te voy a decir:

¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes? Pues es evidente que sí lo fue y:

¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo? Pues está claro que sí... que ya me lo has contestado, pero no pasa nada, ¿entiendes?

PROCESO CREATIVO

RdF: Que ya me has hablado de ello... pero yo te voy a hacer las preguntas para que si quieres añadir algo, lo añadas y si no... ya has hablado de ello, así que tranquila.

MT: Vale.

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión? ¿Escoges la escultura o la forma de realizarla de una forma consciente o va surgiendo?

MT: Pues hay elementos que sí. Casi todo que sí... bueno todo lo escojo. Pero es verdad que en esta escultura... En otras quizás menos, pero en esta escultura... como que se iban dando las cosas de una forma bastante sencilla. Era muy difícil; emocionalmente era muy intenso y muy difícil lo que estábamos viviendo los dos... ¿no? Todo ese momento, tan intenso, de contar sus secretos y tal... pero la obra en sí, se iba construyendo bastante bien. Por ejemplo, cuando empecé a hacer el hígado, la forma de trabajarlo de desbastar, de quitar las capas, de ir puliéndolo, de trabajar esa pieza, que pesaba bastante... Era un proceso en el que le puse mucha... ¿cómo diría? (silencio). Le puse mucho amor y mucho cariño... ¿no? Estoy creando algo que mantiene a Pascual con vida. Habían sido tan intenso esos momentos en los que me había contado todo lo previo al trasplante, cuando recibió el trasplante, y tal... Eso era el hígado... (Interferencia sonora en la grabación) que puede ser la parte más técnica, pero me emocionó todo el rato, me emocionó. Quitar esas capas era parte de ese proceso de acercamiento a él...y... no sé que más...

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo? ¿Y en su trabajo en general?

MT: Pues en cuanto a ideas, planifico. Tuve que planificar un poco porque el proyecto era así y me vino muy bien. Me vino muy bien porque es bueno tener un objetivo concreto para hacer el proyecto de Arte y Enfermedad... En cuanto a horas de trabajo y tal... pues depende, como no solo hago talla, que a veces estoy ensamblando o estoy modelando

pues sí... soy bastante metódica con la escultura en piedra... con eso sí, con otras igual soy menos metódica. Con este en concreto, tenía un tiempo en concreto y tenía que ir a tope.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

MT: Normalmente hago más maquetas y más bocetos que en este. En este hice más escritos y más fotografía y más... pero no hice ningún... hice el boceto y a partir del boceto dibujado no hice otro boceto en pequeño. Fui directamente a ponerme con el material grande.

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

MT: Eeeee, en esta obra no. En otras sí... Hay veces que se convierten en la propia obra. Muchas veces me he equivocado porque los bocetos eran mejores que la obra final.

RdF: Pero en este caso los bocetos, son bocetos.

MT: En este caso lo importante es... previo importante puede ser un libro que él estaba escribiendo antes de conocerme y mientras me conocía... Una libreta que estaba escribiendo, que era como su biografía y que nunca me dejó... simplemente la pude ver y leer, pero nunca me la pude llevar. Y eso para mí puede ser incluso un boceto de la obra. Puede ser que tenga un interés como obra en sí. Su biografía, su libro, como él lo llamaba.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? ¿Hasta que punto la obra de arte condiciona la técnica escogida? ¿o surge simplemente?

MT: (Silencio)... Según... en ésta... La obra decidió qué material quería. Primero con el boceto... yo tuve bastante claro que quería un hígado de mármol y que el cristal era lo que representaba su cuerpo y los materiales para mí son importantísimos... no podía hacer una esfera de plástico... no podía. No me lo hubiera permitido... porque no... o sea la nobleza del mármol que sale de la tierra, que es como Pascual ¿no? que es muy de la naturaleza y de... un trozo de piedra que sale de la tierra que se junta con su tronco del Pirineo... Eran muy importantes los materiales...

RdF: ¿Documenta su proceso creativo?

MT: Sí, sí... mucha fotografía y... sí todo lo que puedo... cuando me acuerdo, o cuando tengo apoyo...

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo, cuando estás creando... otros artistas, fotos?

MT: (Silencio) De esta obra... sí, hubo algo de otros artistas... pero... Es que me apoyé en las fotografías que hice en su casa, por ejemplo, o cuando visité su casa que es de madera y está sobre un cerro... me inspiró un poco todo lo que vi, es la obra. Cuando estuve ideando la obra... estoy pensando, pero es que todo lo que me rodea me inspira... sí que me meto en internet y veo otros artistas... pero... bueno, sí todo un poco...

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

MT: (Silencio) Eeemm.... Pues fíjate, antes pensaba que era imprescindible que con la obra fuera el libro con la historia de Pascual, pero ahora no. Ahora parece que ya la obra ha contado su historia y que la obra se tiene que entender por sí misma... se tiene no... vale, si alguien pregunta o quiere saber qué pasó puede verlo ¿no? Pero no es imprescindible ver todas las fotos del proceso, o que sepa toda la historia de Pascual... ahora mismo no lo siento así.

RdF: ¿Para su buena manipulación?

MT: Sí, para eso sí, o sea que vaya donde vaya la obra sí.

RdF: ¿Para su buena conservación?

MT: Sí, sí por supuesto... y saber que hay que cogerla de la madera, que no hay que cogerla del cristal (risas) ya sé que lo he dicho muchas veces, pero es imprescindible, por poner un ejemplo... o saber qué tipos de materiales o que el dibujo se va si lo limpias con alcohol o incluso sin limpiarlo... es algo que se debe saber. Tiene que ir con su ficha...

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

MT: Sí.

RdF: ¿Firma sus obras habitualmente?

MT: (Silencio), no.

RdF: ¿Lo hizo en este caso?

MT: Pues no (en tono interrogativo).

RdF: No pasa nada... (Sonrisas).

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra, fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

MT: Sí bueno, esto lo he explicado... todo está escogido a conciencia.

RdF: ¿Es por una razón simbólica? Porque entiendo que la madera fue un encuentro y es muy simbólico... pero el mármol también es una razón simbólica o ¿simplemente te gusta ese material por lo que te dice? o porque trabajas bien con él...

MT: Necesitaba que fuese un material que no fuese efímero, un material perdurable y noble, un material que viniera de la naturaleza y que fuera más permanente de lo que es la madera. Y por el símbolo de estar ahí... Eeeem bueno, de haberse comprimido y haberse convertido en algo duro y permanente. Elegir el mármol rojo; cuando le dije que era un mármol de Alicante él me dijo: "Ah bueno, como mi abuela" (sonrisas), directamente lo relacionó... todo tiene mucha simbología.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron? lista los materiales, marcas incluidas si las sabes.

MT: De fuera hacia adentro. Para el dibujo... no me acuerdo qué tipo de rotulador... era permanente o similar. Luego el cristal. La madera no sé que tipo de árbol es, no sé si era un roble... era un árbol de estos bastante viejos, no sé exactamente el tipo de madera que es, seguramente lo puse en el proyecto, pero no me acuerdo ahora... el mármol rojo de Alicante y también llevaba una madera de pino sencilla y luego lleva unos pernos de acero y ya está.

RdF: El hígado, ¿Cómo está sujeto a la madera? ¿Por los pernos?

MT: Sí, del centro del hígado sale un perno horizontal... no, del tronco sale un perno horizontal, que se mete en un agujero que tiene el hígado el cual está conectado con otro agujero vertical desde abajo y toca con el perno del tronco... y lo encaja, lo sujeta... ¿me he explicado? ...

RdF: Ese perno, ¿Tiene algún tipo de adhesivo o material o solo está introducido?

MT: No, está introducido. Tenía una punta de enganche para que no pueda retroceder. Y desde la madera de debajo, de pino, es donde va el perno, hasta que toca con el hígado, hasta que toca con el perno del tronco.

RdF: ¿Tienes alguna foto de eso? Veo en el proyecto donde se ve algo, pero no lo veo claro.

MT: Creo que tengo algo... eso era bastante complicado de fotografiar, lo voy a buscar.

RdF: ¿Era de acero el perno?

MT: Creo que sí, estoy bastante segura.

RdF: Viendo las fotos de lo que me has mandado, veo que hay un hígado oscuro... ¿eso está hecho de qué? ¿Es un hígado natural?

MT: ¡Ah! ¡No! no. (Risas) Es un hígado anatómico que usan en la universidad. Es un modelo anatómico... es de plástico. (Dificultades sonoras). Es un hígado que se suele abrir y se ven las partes... Se usa en los institutos y eso. (Interferencias en el sonido).

RdF: ¿La burbuja es una pecera?

MT: No, estuve buscando... estuve intentando que me la hicieran en una fabrica, pero al final la encontré por internet en una fábrica de Granada que hacía esferas para lámparas. El único problema era... porque yo quería que el agujero de abajo fuera pequeño, pero que aun así poder meter el hígado y el tronco y taponarlo. Una vez templado el cristal no se podía abrir para volver a cerrarlo. El agujero era de 30 cm... yo recibí la lámpara poco después de haber empezado el hígado... porque me aseguraron que era de 30 cm... luego vino un pelín más pequeña y el momento de meter el hígado en vertical y unirlo con el tronco,... (Sonrisas) con una sola mano... con dos mesas apoyándolo desde abajo... fue como meter un barco en una botella de cristal casi... (Risas), porque si rozaba el cristal se rompía o se arañaba... pero al final... Recuerdo que me ayudó mi padre que es muy fino para eso, y lo hicimos entre los dos y gracias a que mi mano era fina y entraba, lo pudimos hacer... la esfera apoya. Hice la base con un torno de madera, la base a medida y puse un círculo más pequeño, le hice un reborde para que encajara, pero está suelto... no soy partidaria de adhesivos y me daba inseguridad que con el tiempo se estropease, así que pensé pues eso, se coge de abajo.

RdF: Bueno en realidad simplemente es por saber que es practicable, que se puede desenchajar.

MT: Sí, habría que desatornillar el perno de abajo y mover un poco el hígado para que se salga el encaje del tronco, se podría desarmar.

RdF: En un momento dado se podría desmontar para limpiar por dentro...

MT: Sí, sí.

RdF: Solo saber que existe la posibilidad, porque tú dices que no eres partidaria de los adhesivos yo tampoco lo soy... porque siempre... cada material tiene su vida y cuantos menos materiales menos sorpresas...

MT: Sí, opino igual, Sí. Igual en otra obra soy menos piadosa, pero en esta... tuve bastante cuidado, era todo el rato ver la burbuja ¿no? (como la llamaba yo) y pensaba, si se rompe ahora ¿que? (Risas).

RdF: Sigo con las preguntas, pero como ya me has contestado muchas cosas, saltamos las que te parezca que ya están, ¿vale?

¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo en especial?

MT: Lo de que la burbuja la ofrece el mercado, es como un poco difícil de encontrar. El mármol fue adquirido, me lo regalaron más bien. Era difícil, pero como que no puedes ver bien las vetas... quería que tuviese algo de vetas, y tiene unas vetas blancas que me interesaban, pero hasta el último momento, hasta que lo pules de verdad, no sabes si te va a quedar una veta fea... pero ésta... vamos que las vetas han quedado perfectamente como debían quedar.

RdF: Todo te ha quedado perfectamente encajado con la simbología de lo que buscabas. Claro que la perspectiva del tiempo es importante para valorar esas cosas.

MT: Sí...

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

MT: El precio esta vez, no me preocupó... no sé por qué. La durabilidad era importantísima, sobre todo para materiales que yo quería que durasen como el hígado. Y que la burbuja envolviera y de alguna manera, aunque fuese de modo simbólico, acogiera y protegiera lo que había dentro, era súper importante, por el símbolo. Que protegiera... la madera no lleva ningún tipo de tratamiento, el tronco tampoco... y sin embargo que lo protegiera la esfera era importante. Lo único que puede envejecer de alguna manera es el tronco... No sé si tenía algún tipo de insectos o si tenía algo... eso podía haber sido un problema que lo estropeará...

RdF: Sí, eso siempre puede traer sorpresas... porque claro, es una madera que te encuentras en el monte...

MT: Estaba muy seca y la puse al sol mucho tiempo, pero... nunca se sabe.

RdF: Sí, en principio no ha dado señales de ningún problema, no hemos visto ningún tipo de "restos"... espero que no tenga ningún problema. ¿En el caso de que eso sucediese, cual sería tu proceder? Porque ya que lo has comentado podemos establecer ¿qué crees que deberíamos hacer o qué crees en este momento que deberíamos hacer?

MT: Pues ya, ya sí que está envejeciendo... es que al final yo creo que esa obra se va a quedar en el hígado, tal cual...

RdF: O sea que, corrígeme si me equivoco, pero tu idea sería dejar evolucionar lo que suceda y el resultado de lo que suceda sería lo que permanece de la obra y para ti esa obra sigue siendo la misma...

MT: Sí, sí, sí. Antes la habría desarmado y la habría tratado, pero ahora lo veo así desde que Pascual se fue.

RdF: Es decir, que esta opinión que me estás dando ahora forma parte de la evolución de lo que hemos hablado antes.

MT: Sí, sí, desde que desapareció Pascual, pues la obra tiene que seguir su camino ella sola.

RdF: ¿Crees que sería interesante de que en el caso de que detectásemos esa presencia, se documentase?

MT: ¡Buah! ¡Por supuesto! Sí, ir viendo como va desapareciendo ir documentándolo... sí, sí por supuesto.

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

MT: Sí.

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

MT: Sí.

RdF: ¿Y ahora te preocupa?

MT: Sí. Bueno, ahora me preocupa menos porque sé que está en buenas manos, pero me preocupa...

RdF: Me refiero a que independientemente de que esté bien cuidada o no, ¿te preocupa la preservación de la obra? ¿Que se pueda preservar?

MT: Sí, me parece importante. Me preocupaba hasta el envío. Sentía mucha presión por eso... nunca había enviado una obra tan frágil.

RdF: Ahora sabes que lo puedes hacer...

MT: Sí.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales? (los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra) Entiendo que tanto el tronco como el hígado y la burbuja no se pueden modificar ¿pero los pernos? Es decir, ¿los materiales vehiculares se pueden modificar?

MT: Sí, pueden ser sustituidos o modificados. La madera del soporte, si se sustituye, debería ser de madera aunque sea otra. Los pernos y tal, se pueden cambiar sobre todo si es para asegurar la obra. Para que permanezca más en el tiempo.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

MT: Sí, sí lo pensé. Por eso a lo mejor pedí ayuda.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto? Me refiero si barnizaste o le diste alguna capa al mármol para proteger su brillo...

MT: No, no tiene ningún material. El mármol sí lleva cera, cera de potea transparente, es una cera blanca especial para mármol... ¡Ah! No ¡jera cera roja! Te lo puedo mandar.

RdF: Sí mándamelo... porque todos los materiales tienen su vida. Imagina que empieza a cambiar el color y no sabemos por qué.

MT: Sí, sí, te lo concreto. Las ceras que se utilizan para esto... la blanca amarillea un poco, pero está claro que si amarilleara no se notaría mucho. Se verá sobre todo en las vetas blancas.

RdF: ¿Qué tipo de resultado quería conseguir?

MT: La cera del mármol es necesaria para pulirla porque lo lijé y luego le di un pulido y a parte actúa de protección. Quería pulirlo un poco, no quería que brillase en exceso y que se protegiera. Es parte del símbolo, el hígado tenía que durar y la madera era más efímera. A la madera no le di nada. La madera no importaba. La puse como símbolo de la naturaleza. Era lo que la naturaleza representaba para él. Era algo más efímero, por eso no pasa nada si se pierde.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más o lo era?

MT: No, en este caso no.

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

MT: Es que confiaba mucho, no sé por qué... sí que es verdad que tenía cierta inquietud, pero sí que confiaba bastante. Por eso fui a verla cuando tuve ocasión. Pero una vez que vi la primera foto que recibí de cuando fue expuesta en Viena pensé: "Ah pues va bien!" No está en un lugar malo ni un foco que refleja o eso... ¡tenía una peana perfecta!

RdF: A parte de eso, tú eres consciente de que cuando vendes una pieza para un proyecto... sí puedes decir moralmente lo que quieras, pero pasa a manos de otras personas...

MT: Sí, sí, ya no es mía, ¡claro!

RdF: Entiendo la inquietud, pero hay que dejarlas ir...

MT: Sí, sí... no me he obsesionado con eso. Si yo me despedí de ella en la caja... le dije: "que vaya bien" (Risas). Y Pascual también se despidió de ella, le dijo: muy bie! ¡Vas a irte muy lejos! Venga, ¡suerte!"

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra? Esta pregunta para mí, es importante. Fíjate que dice a tú criterio...

MT: Vale... que se estropeara el cristal, que se rompiera, que se agrietara... que se rompiera, eso sería un súper deterioro... que por ejemplo... imagino que la base, si se humedeciera, si se mojara, si algún tipo de hongo entrara, eso también sería... lo vería como bastante... si se manchara la base ¿no? si se oscureciera... si saliera el perno del tronco y se desenganchara del mármol... si se separara el tronco del mármol eso también sería un poco drástico... y yo creo que ya, que más o menos ya está, no sé, no...

RdF: Piensas básicamente en deterioros físicos ¿no?

MT: Sí.

RdF: Pero por ejemplo ¿si la obra se expusiese a nivel de suelo, sería un deterioro para ti o sería otro punto de vista? ¿O un error, pero no un deterioro?

MT: Sería otro punto de vista raro... sí, yo estaría en tensión... pero no me importaría, podría quedar incluso bien... imagino...

RdF: Pongo circunstancias extrañas para que os pongáis en situación. Antes hemos hablado de la degradación natural de los elementos, como que a lo mejor la madera tuviese xilófagos y se activasen y se deshiciese la rama, o lo que sea... eso lo considerabas parte de la degradación natural a raíz de la desaparición de Pascual, pero...

MT: Siempre que no se separe del hígado...

RdF: Si se separa no lo consideras una cosa natural.

MT: Si se separara intentaría unirla aun con los xilófagos.

RdF: OK.

¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra? ¿En tus peores pesadillas?

MT: Sí, que la cogieran de la esfera y se rompiera el cristal contra el mármol... (Sonrisas) solo eso. Y bueno, eso, que no se separen el tronco y el hígado por algún golpe... pero...

RdF: Sobre el dibujo no me has dicho nada.

MT: Ya, ya, estoy como retrasando el momento... (Sonrisas). Sí sobre el dibujo, ahora tengo claro que... bueno ahora no sé, supongo que está con la urna, tardará más tiempo que se vaya, pero también se irá. El dibujo, eso está previsto, claro que desaparezca.

RdF: El dibujo, por el material que utilizaste, no se va a desvanecer. Solo se va por fricción. Si está dentro de la urna y nadie lo toca, no tiene por qué desvanecerse...

MT: Tal cual...

RdF: Pero el tema está que el cristal se vuelve borroso, poco nítido. Entonces para que se vea bonito y bien, hay que limpiarlo de vez en cuando.

MT: Claro, cada vez que se limpie se irá un poquito ¿no?

RdF: Sí, se puede limpiar con mucho cuidado, no se va... pero. Por ejemplo, en el caso de las exposiciones, cuando se tenía que exponer la obra, yo lo limpiaba alrededor del dibujo, dejando un espacio ¿Qué pasa? Pues ese espacio que yo iba dejando iba dejando también rastro, porque se veía transparente todo el espacio vacío...

MT: ¡Uy! sí, sí, claro!

RdF: Eso también interviene en el dibujo, porque interfiere entre el dibujo por la suciedad... está pasando a formar parte del dibujo.

MT: Sí, puede ser interesante eso. No me lo he planteado... Cuando lo vi, la limpieza que habías hecho... A parte de pensar: “¡vaya rato se ha pasado aquí limpiando!”

RdF: Bueno ese es mi trabajo... (Sonrisas).

MT: Pero yo antes de enviarla la limpié también ¿no? y no sé si era porque el material estaba recién puesto o por lo que sea, pero con el trapo de algodón le di... o por la temperatura alomejor, no sé... no se iba, quedaba bien. Podía pasar por encima de las líneas y no se iban. Por eso tampoco avisé de que se podían ir. Dije que no había que humedecer el trapo, pero en ese momento no era consciente de que se fuera a ir. En ese momento no.

RdF: Pues por fricción se va. No hace falta que sea un tipo de trapo u otro, se va. De hecho la única forma de transportar la obra es sujetando la bola con unas finchas. Y por donde pasan las finchas hace fricción, aunque sea muy mínima... y por ahí se iba el dibujo. A pesar de que intentamos que pasara por las zonas donde había menos dibujo, pero claro, hay dibujo por todas partes... Entonces era una cuestión muy difícil... de hecho a mí me parecía interesantísimo ¡los retos me encantan! (risas).

MT: Evidentemente deben de gustarte... (Risas).

RdF: ¿Ha identificado en su obra los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables? Pues ya lo hemos hablado, ¿no?

¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras, (en su producción en general)?

(Se ha cortado unos segundos la conexión)

MT: Pues que yo recuerde... bueno, en una obra de madera que era de varias placas y perdió la... no sé explicarlo bien, eso lo debes saber tú

mejor.... A ver, eran varias planchas unidas y entre ellas había pues cola de carpintero. Al principio todo estaba muy bien, pero con forme va pasando el tiempo, va perdiendo la masa ¿no? y se van viendo las líneas. A parte, a esa misma obra le di una cera que se ve que no era apropiada y ha ido perdiendo la cera y está bastante opaca... y era una obra que quería que brillara... pero bueno, me ha servido para retomarla y hacer una interpretación de esa misma, o sea que... que no me ha molestado tanto como ves...

RdF: Sí, has tenido un segundo momento creativo con la misma pieza.

MT: Sí, sí, gracias a eso. Gracias a ese deterioro que tuvo.

RdF: Bueno, también has aprendido que los materiales hay que saber escogerlos según lo que quieras decir.

MT: Sí, por supuesto. También me sirvió la formación que tuve después... La de restauración.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles? Como ya lo hemos hablado sigo ¿vale?

MT: Sí.

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

MT: De esta, pues lo dicho, si se va el dibujo por el paso del tiempo pues no es un deterioro... pero si se separa el perno del hígado, sí lo considero deterioro. O si se rompe la base, o si se rompe la esfera...

RdF: Entiendo que un envejecimiento natural no es un deterioro.

MT: No.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de su obra?

MT: ... Pues en este caso no. En este caso, a lo mejor la potencia, pero es que depende como envejezca... no me lo puedo imaginar ahora mismo.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

MT: ... (Silencio) Digamos que la mala interpretación de la obra sí.

RdF: En ese caso ¿Qué debería hacerse? ¿Explicarla?

MT: (Silencio) ¡Buah! Es que es muy difícil, claro... es que depende de la obra... en esta obra en concreto sí. Yo la explicaría. Bueno contaría la historia de Pascual, hablaría en nombre de Pascual.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: Hay temas que ya los hemos hablado ¿vale? ¿Qué daños considera que deberían ser tratados? Entiendo que lo que interfiera con la obra de forma física, pero lo que es envejecimiento de forma natural no debe ser tratado...

MT: Exacto, sí, así es.

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

MT: No, yo creo que ninguna. Bueno, por mí misma...

RdF: Esa es la siguiente pregunta ¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente? ¿Qué criterios ha seguido?

MT: Sí, solo he hecho cosas de limpieza en las piezas de mármol. En el taller cae agua y tal... vamos que está a la intemperie y había un par de obras que no me interesaba que envejecieran tanto por la humedad y tal... entonces las limpié y las protegí y tal. A parte de las restauraciones que he hecho... las otras restauraciones que he hecho que no son de mi obra.

RdF: Entonces tu criterio era que estuviesen estéticamente aceptables, ¿no?

MT: Sí. Y sobre todo para poder seguir trabajando en ellas. Porque he restaurado obras que tenía a mitad que estaban en el taller y estaban sucias o tenían algún golpe y necesitaba seguir trabajando encima, después... y las tuve que arreglar. Pero no he tenido que hacer mucha cosa...

RdF: ¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera en caso de necesidad? (sonrisas) Bueno ya lo has hecho ¿Le gustaría que le consulten? También lo hemos hecho...

¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra? También lo hemos hablado ¿no? en principio no se puede cambiar nada más que los materiales que son vehiculares, ¿no?

MT: Sí, ¡exacto! Para mí son súper importantes el material que elija. Es la primera cosa que me planteo y la última que quiero cambiar. Lo veo muy importante para el concepto.

RdF: Por lo tanto, entiendo que prefiere la conservación de los elementos deteriorados.

MT: Sí.

RdF: ¿Cómo cree que debe hacerse? Pues ya lo hemos hablado...

¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o qué es lo que cree que le puede pasar)

También lo hemos hablado, pero aquí me gustaría que me hablaras de lo que piensas del hecho de que se le haya puesto una urna.

MT: Vale, pues...

RdF: Espera, lo voy a hacer de otra forma... Miriam, la obra fue adquirida por una buena persona... y como le gusta mucho la historia de tu obra y hemos sabido que el dibujo en un principio se podía rehacer, pero a raíz de la desaparición de Pascual decidiste que el dibujo debía desaparecer de forma natural, no provocada, (igual que había desaparecido Pascual de forma natural) pues el propietario pensó que una buena forma de proteger el dibujo era ponerle una urna, ¿Qué te parece eso?

MT: Pues... me parece una... ha sido difícil para mí planteármelo ¿no? Porque en el momento que decido que se puede ir de forma natural el dibujo... de repente, de alguna manera paralizan el recuerdo, ¿no? lo dejan ahí quieto. Pero me parece bien. La obra es ahora propiedad de otra persona, que aprecia el momento del... bueno, aprecia la obra, por supuesto. Pero quiere dejarlo quieto ahí, ¿no? quiere verlo... al fin y al cabo quiere tener un objeto, que vea y le transmita pues ciertas cosas, ¿no? y lo quiere paralizar... no me parece mal. Al final la obra irá hablando, irá envejeciendo de alguna manera, pero está bien, me parece una forma de apreciarla y de valorarla y de cuidarla...

RdF: Sí. En cierto modo digamos que la urna la protege, pero no la hace inmune al paso del tiempo.

MT: Claro, claro... Dentro de las cosas que se le podrían hacer esa creo que es de las mejores. Sí es de las mejores.

RdF: ¿Cree necesario el papel de especialistas en conservación de arte? Esto no te lo pregunto porque yo sea conservadora de arte sino para que pienses sobre ello...

MT: Por supuesto, por supuesto. Y creo que no está valorada la conservación de obra contemporánea. Si tienes algo así como algo del pasado, así como solo para obras súper antiguas... Por lo menos aquí en el ámbito donde me muevo yo. No está muy valorado, la verdad. O la gente no hace uso de un conservador para obras que se hacen hoy en día. No suelen pensar en el futuro de su obra... o incluso en el presente, en el momento de crearlo... alomejor si yo te hubiese conocido a ti te habría consultado un par de cosas.

RdF: Eso pasa en otras disciplinas también. Sea de arte o de otra cosa. Cuanta más interacción hay entre diferentes disciplinas, más rico es el resultado y el trabajo de cada uno. El conservador de arte no está valorado como tú dices porque es una persona que se tiene que mantener al margen de la obra de arte, tiene que estar entre

bambalinas, y si es muy reconocido tampoco es bueno. Su trabajo está detrás.

MT: (Sonrisas) sí... Pero toda información es buena.

RdF: ¡Claro! Seguramente si tienes mucha relación con un comisario de exposiciones, también tienes en cuenta cosas que no tienes en cuenta cuando no tienes ese contacto... En realidad, todas las relaciones son buenas. Pero para mí esta pregunta tiene un sentido en concreto. Si tu obra fuese efímera, el papel del conservador de arte sería proteger ese estado efímero... es decir, que debería asegurar que la obra desaparece. No permitir que otra persona o el propietario la haga eterna...

MT: Sí, le pongo un parche ¿no? hablando así...

RdF: ¡Exacto! En realidad el papel del conservador es un poco... o lo veo yo así, es un poco... defender la obra y la idea del artista. Si la obra tiene que desaparecer, tiene que desaparecer... es una forma de conservarla... Aunque parezca contradictorio...

MT: Claro, la intención del artista... lo que pasa es que claro, para mí es un poco en contradicción porque la obra ya no... una vez que pertenece a otra persona... siempre forma parte del artista ¿no?, pero llega un momento en que, pues es interpretada como quiera el público, es conservada, normalmente es bueno, por el propietario, como quiera... bueno puede entrar en conflicto con el propietario, ¿no?

RdF: Pero estás pensando en obras matéricas... pero una obra efímera y se ha creado para ser efímera. El artista si vende esas "efimeridad" el comprador tiene que asumir que la obra es efímera. Es como cuando tú compras una entrada a un concierto para escuchar un concierto. Estás comprando el momento, no estás comprando que esa música dure para siempre en tu cabeza...

MT: ¡Exacto! Sí, sí, lo entiendo muy bien.

RdF: La comparación con la música es la mejor forma de entenderlo, porque tienes tu momento de disfrute, estás pagando por ello y ya está... bueno...

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

MT: ¿Quién creo?

RdF: También es una pregunta trampa... no es que digas, ¡Yo! O un conservador... a veces conservar una obra requiere de...

MT: Es quien la aprecie, quien aprecie su historia. En este caso, tiene que apreciarlo y sobretodo conocer cómo ha llegado hasta ahí. Cómo en mi cabeza, en nuestra cabeza, la de Pascual y mía se ha creado hasta

llegar a eso. Una vez que conoces la obra yo creo que la respetas y la cuidas y la puedes conservar mejor. No sé.

RdF: ¿Cree necesario que le consulten antes de realizar una intervención? O como ya hemos hablado ¿lo ves como algo solo en caso de duda?

MT: No, a mí me gustaría saber qué pasa... lo veo que está bien. Porque tal y como están pasando las cosas, que estoy cambiando de opinión... (Risas) a lo mejor sigo cambiando de opinión...

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

MT: Sí.

RdF: De hecho es lo que estamos haciendo...

MT: ¡Exacto!

RdF: En caso de destrucción o ruina ¿es partidario de rehacer la obra? ¿la consideraría la misma obra, una copia, un nuevo momento creativo de la misma obra o simplemente desaparece?

MT: Haría una nueva, seguro. Una nueva, no igual. Un nuevo momento creativo digamos... haría otra obra, sobre lo que ha pasado ¿no? sobre la anterior. Ahora mismo te pongo un ejemplo. Cuando pasó lo de Pascual, cuando se murió... me puse impulsivamente a pintar un cuadro. Lo tengo a medias porque ya paré... pero sí que salía la esfera y los dibujos se despegaban y se mezclaban con unos árboles que había detrás. Pero fue un impulso total de decir: "bueno, ahora ya... está volando... te vas, con el dibujo te vas" y a lo mejor si se rompiera, haría algo similar o haría otra obra similar... No lo sé.

RdF: O sea aunque quieres que la obra desaparezca de forma natural como ha pasado con Pascual... te resistes a que se borre la idea de Pascual...

MT: ¡Sí me resisto, claro! No lo puedo evitar... (Sonrisas).

RdF: ¿Quiere añadir algo más?

MT: ¡No sé! En el caso de que te quede alguna duda...

RdF: A mí siempre me quedan dudas... pero porque soy una persona que duda (sonrisas).

MT: Pero no te cortes en decirme lo que quieras, que yo estoy dispuesta a lo que quieras. Es que esta experiencia, la obra con Pascual... hasta hace muy poco me costó bastante volver a hablar de la obra, porque estaba bastante impresionada con lo que había pasado. Porque no esperaba su muerte. Estaba curado. Nadie esperaba que muriera, ¿no? He tenido hasta hace poco una sensación triste. Fui a ver a su familia les di a cada uno el diario de artista que lo estaban esperando desde

hacía un tiempo, y en ese momento pues, bueno... emocionalmente fue muy fuerte para todos, por que no sé si has leído el diario, pero sí que habla todo el rato de cómo Pascual vive la muerte, de cómo quería vivir, de su fuerza, su energía, y... claro, su familia me transmitió un amor y un respeto hacia lo que yo había hecho... alucinante, o sea, ¡increíble! Ha sido súper importante para mí esta obra. Sea mejor, sea peor, sea más apreciada, sea menos... para mí ha sido muy, muy importante. Y nada, para mí Pascual está presente en la obra, en lo que queda de la obra y va a ser muy importante porque me enseñó muchísimas cosas. Ha sido más que la creación de un objeto, ha sido, otras cosas. Es una obra de arte pero... Por eso me da igual todo. Para mí ha sido algo que ha volado.

RdF: Bueno, gracias al proyecto de la farmacéutica has tenido la oportunidad de que todo esto pase.

MT: ¡Claro, claro! Nació por eso y estoy súper agradecida y así lo he transmitido cuando he podido... pero ahora mismo ya ha volado. Para mí la esfera ya... tiene patas. Ya está creando su propio camino. Gracias también a ti que la has conservado y a que... bueno y al propietario, el nuevo propietario...

6.4.2 Caso de estudio 2. Cuando la idea es la obra y los objetos solo la materializan

Negación de la Hepatitis C.

Instalación, 2014. (#68-C-ES-JR).

Juan Carlos Rosa Casasola.

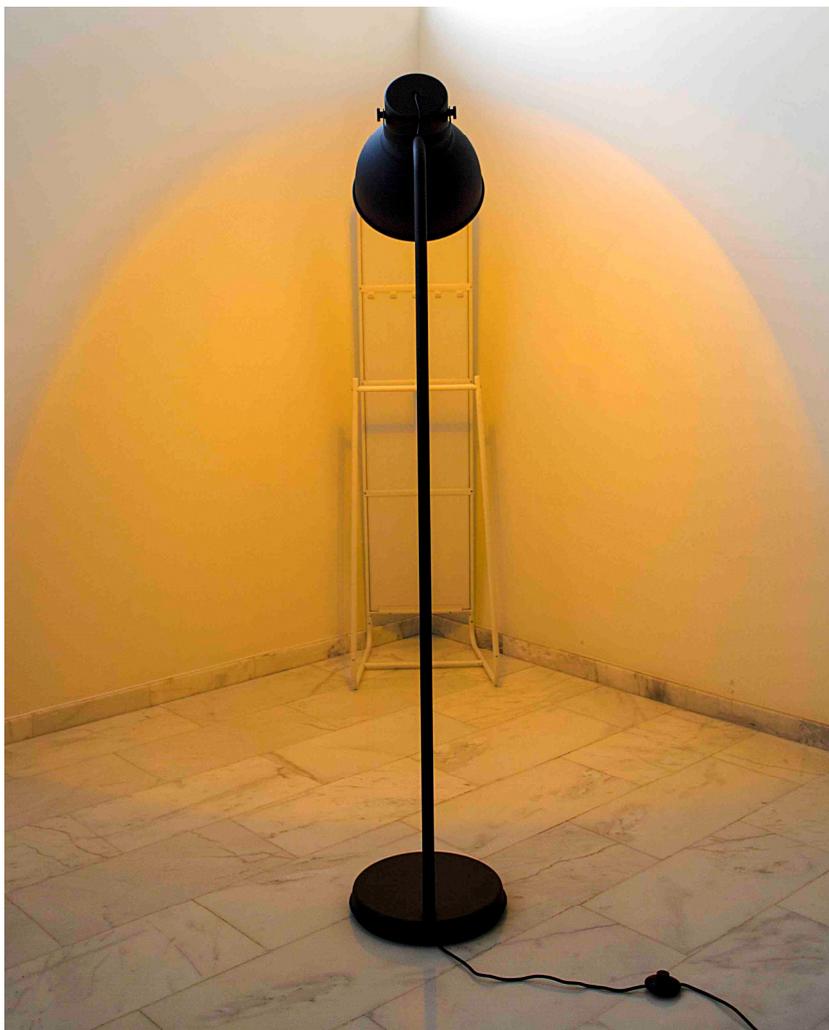


Fig. 110. *Negación de la Hepatitis C.* Juan Carlos Rosa Casasola, 2014.

A) Ficha técnica de la obra

Título: Negación de la Hepatitis C. (Fig. 110).

Artista: Juan Carlos Rosa Casasola, 1988, Alicante, (España).

Fecha de producción: 2014.

Categoría: Instalación.

Medidas de la instalación:

- 250 × 250 × 200 cm.

Medidas de sus partes:

- 160 × 45 × 48 cm (espejo).
- 180 × 40 × 40 cm (lámpara).

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

Situar la lámpara con la luz amarilla iluminando un espejo que crea una luz oval de 250 cm en diámetro. Necesita ser instalado en una esquina de pared. El espejo con la parte reflejante mirando hacia el ángulo de la pared, la lámpara situada a una distancia de 110 cm en línea recta. Esta instalación puede ser reproducida con idénticos objetos aunque no sea los que el artista ha proveído siempre que se le de la autoría al artista.

B) Breve currículum del artista

Juan Carlos Rosa Casasola, 1988, Alicante, (España).

Vive y trabaja en Berlín, Licenciado en Bellas Artes por la UPV, recibió un premio en reconocimiento al mérito académico, Máster en Producción Artística por la misma Universidad, realizó dos estancias Erasmus en Berlín una durante la licenciatura y otra durante el Máster. Actualmente está finalizando el Máster de Artes Visuales y Multimedia de la UPV. Ha participado en multitud de exposiciones colectivas de las que destacamos solo algunas de las más actuales: en 2017, *Ein nähere Ansicht*, Raum E116, Berlin, (Alemania); *Hybrid Art Fair*, Madrid, (España); *G9*, Galería 9, Valencia, (España). En 2016, *Spanische Natch an der Lange Nacht*

der Museen, Gemäldegalerie, Kulturforum Berlin (Alemania); *Limitierte Auflage*, Raum E116, Berlín (Alemania); *Showcase Project*, GlogauAIR, Berlín, (Alemania); *Room Art Fair #5*, Madrid (España). Algunas de sus más recientes exposiciones en solitario: en 2017, *How to fill up shelves anyhow*, Instituto Cervantes de Berlín (Alemania); *De ida y vuelta*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de Alicante, Alicante (España). En 2014 *Horror Vacui*, Fundación Frax, Albir (España); entre otras. Ha sido galardonado con diversos premios como el *Award Performance Arts Grant*, La Red, Berlín (2016, Alemania) entre muchos otros. Tiene obra permanente en Isidoro Blasco Studio, New York (EEUU); Centro de Arte KAUS, Urbino, Pesaro (Italia); Colegio de Enfermeras en Valencia (España) entre otros. Ha realizado múltiples publicaciones²⁷⁰.

C) Sobre la idea de la obra

El objetivo principal de este trabajo es mostrar el punto de vista de la paciente, remarcando el periodo de negación sobre la hepatitis C, ambos, tanto el tratamiento como el ser consciente de estar sufriendo esta enfermedad. Presenta una instalación que consiste en una lámpara que emite luz amarilla sobre un espejo, el cual está girado hacia una esquina de la pared, negando su reflejo. Iluminado e indicado con luz amarilla para mostrar la estigmatización de la enfermedad desde el punto de vista externo al paciente, por la ictericia que provoca. La luz es usada como una metáfora de sanación y de los efectos secundarios del tratamiento. Caminando alrededor de la instalación, podemos identificarnos con la paciente al exponernos a la luz que enfocado hacia nosotros nos tiñe de amarillo, por lo que si buscamos nuestro reflejo en el espejo nos daremos cuenta de que cualquiera puede sufrirlo. La instalación busca mostrar y ayudar a la gente a

²⁷⁰ Para un CV más completo <http://casasola.wixsite.com/casasola/cv> [Consultado: 8 abril 2016].

entender que la situación puede volverse hacia nosotros. Se tomó a Mónica como ejemplo, pero al igual que otros pacientes, la hepatitis C puede ser tratada y curada; aunque para ello debe afrontarse tanto la enfermedad como el tratamiento. Es el paciente en sí mismo el que rehúye reconocer y cambiar la situación, presentando la posible evidencia de girar el espejo y mirar a la cara de la luz, dejando de sentirse amenaza y culpable mirando hacia la pared. Por otro lado existe la voluntad de interacción del espectador, que podría apagar la luz para que dejase de ofrecer esa imagen.

D) Identificación de los materiales principales de la obra

- Lámpara de pie de aluminio procedente de *Ikea*.
- Espejo de aluminio procedente de *Ikea*.
- Bombilla amarilla.

E) Causas por las que se ha escogido como caso de estudio

Nos encontramos ante una obra conceptual formada por un conjunto de objetos neutros que sirven como vehículo para materializar una idea, este hecho convierte a esta instalación en una obra independiente de la materia a la hora de ser conservada. Está creada con dos objetos; un espejo de pie y un foco de pie, más una bombilla que emite luz amarilla. Los objetos, según las propias palabras del artista, deben ser lo más asépticos y neutros posible, buscando una atemporalidad en el momento de la creación, pero sin evitar la ubicación cronológica en un futuro. Esta obra es un ejemplo de lo que presentábamos en el capítulo 2, con *Notion Motion* de Olafur Eliasson. Lo importante es el concepto, la idea que los objetos van a transmitir, por lo tanto lo que debemos estar seguros de conservar es una buena documentación y ésta la vamos a poder corroborar a través de la entrevista que le realizamos a Juan Carlos Rosa Casasola, donde nos habló de los materiales y de su disposición en el espacio.

El artista también nos explicó la importancia de la interacción y su particular visión del concepto de *deterioro*. La ubicación de los objetos en una posición específica, en una esquina, da a la obra su sentido cognitivo y este hecho formará una importante información dentro de lo que se describa en los documentos.

Esta pieza depende de la conceptualización y por lo tanto los materiales no son dependientes, se pueden sustituir en caso de necesidad. A pesar de ello existe un punto de inflexión que el autor quiere destacar, no se trata de montar y tirar los objetos. Por convicciones ecológicas prefiere que se mantengan los que él envió al proyecto, pero no es indispensable que estos sean los que se almacenen o envíen de un lado a otro del mundo en caso de que se decida realizar una exposición con esta instalación.

F) Puntos destacables

Es evidente que al artista no le interesan los deterioros físicos que pueden alterar la lectura de la obra, por lo que prefiere que los objetos estén en buen estado, pero eso no implica que deban ser nuevos, ya que como hemos destacado en el párrafo anterior, debe existir un equilibrio entre necesidad y ecología. El artista ha tenido en cuenta la conservación de la obra a la hora de decidir sobre los objetos y materiales que formaban estos objetos, por lo que decide no utilizar un espejo de madera que puede tener unas connotaciones distintas en su discurso, y a su vez lo considera más frágil en cuanto posibles deterioros físicos (por los problemas que la madera pueda presentar en cuanto a posibles ataques xilófagos o crecimiento de hongos). Por otro lado declara que la conservación de sus obras es un tema que le preocupa, que tiene en cuenta, pero que no le condiciona a la hora de crear.

Durante la entrevista establece algunos parámetros de conservación interesantes, como el hecho de que todo puede ser sustituido, pero no tiene porqué serlo si no es realmente necesario. Establece la importancia de la colocación de los elementos en el espacio, pero también admite una cierta

flexibilidad provocada por la interacción del espectador, no por una mala interpretación a la hora de ser instalada.

Respecto al tema de la interacción y la colocación de los objetos en el espacio expositivo, establece que la obra tiene una sola forma de exponerse, pero que durante el período que ésta se muestra, si alguien mueve los objetos de sitio, cambia la dirección de alguno de los elementos o apaga la luz; debe respetarse hasta el día siguiente, que se recolocará todo tal y como él lo ha establecido.

Al artista no le preocupa el envejecimiento en sí, porque la obra no depende de su materia, y declara que ese envejecimiento le interesa al igual que el concepto de efímero es potenciado en otras creaciones suyas. En este caso, el envejecimiento de los objetos (envejecimiento material) podría entorpecer la lectura de la obra y distorsionar la imagen de atemporalidad y neutralidad, por lo que debe evitarse desde un punto de vista de conservación preventiva. Acepta el cambio del tiempo aunque admite que sea prevenido, no evitado o tratado. Para este artista el concepto de *deterioro* es muy amplio, ya que su obra es principalmente conceptual y como hemos señalado anteriormente, admite que en algunos casos, el *deterioro* físico le molesta, por lo que pueda afectar al concepto y en otros casos no, por lo que lo apoya. Ha reflexionado sobre la idea de envejecimiento y *deterioro* con anterioridad ya que en muchos casos puede formar parte de su discurso, aunque considera que al no haber tenido tiempo por ser joven, no puede entender en su totalidad la idea de envejecimiento.

Curiosamente admite que el hecho de participar en esta entrevista, en este proyecto de investigación, le ha beneficiado y considera que sería interesante que hubiese más información sobre conservación en la formación del artista. Bajo su punto de vista, este sería un argumento que ayudaría a tomar decisiones en consciencia, sobre el concepto de *deterioro* y envejecimiento que en instalaciones como las suyas puede ser muy determinante.

Esta es una idea que a lo largo de toda la investigación hemos matizado al tratar con los artistas. Tomar decisiones en consciencia sobre lo que la conservación de una obra supone es una ventaja indiscutible, ya que si un artista determina que su obra debe desaparecer conscientemente, no es lo mismo que si un artista se encuentra con que su obra desaparece por una mala técnica o mala decisión a la hora de escoger los materiales. Ser consciente a la hora de decidir sobre conceptos de conservación, puede ser importante para escoger los materiales, las técnicas y los procedimientos que se van a utilizar.

En este caso, el artista conoce los elementos que componen la obra, aunque a lo largo de la entrevista admite haber conocido nuevos puntos de vista que pueden condicionar la instalación. Todo lo experimentado durante la entrevista le ha parecido muy positivo, y considera que hacer estas reflexiones le puede ayudar en un futuro en su producción, lo que nuevamente corrobora la idea de conservación preventiva a futuro gracias a la entrevista.

Entrevista a Juan Carlos Casasola para la conservación de la obra *Negación de la Hepatitis C* del proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*. Transcripción de la entrevista en la que se ha omitido la presentación. La entrevista fue realizada de manera presencial en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Juan Carlos Rosa Casasola, 1988, Alicante, España.

Lugar y fecha de la entrevista: 13 de enero 2015, UPV, (Valencia, España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada de manera presencial y fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 00:39:55.

JCC: Juan Carlos Casasola.

RdF: Ruth del Fresno.

Previamente a la grabación ha habido una serie de saludos y explicaciones sobre el procedimiento que vamos a seguir durante la entrevista. El artista ha aceptado ser grabado.

RdF: Adelante.

JCC: Bueno, yo soy Juan Carlos Casasola. Mi obra es, *Negación de la Hepatitis C* y estamos en la Politécnica, (Valencia a 13 de enero 2015).

RdF: Vale, voy a pasar directamente a las preguntas de proceso creativo, ¿de acuerdo? Son preguntas de Sí o no. Pero la respuesta No lo sé, también es una respuesta válida, ¿de acuerdo?

JCC: De acuerdo. (Se sonríe) o no me lo he planteado...

RdF: ¡Exacto! Vamos a ello... ¿Quiere describir su proceso creativo?

JCC: Sí.

RdF: ¿Lo considera necesario para la comprensión de la obra?

JCC: Sí que ayuda.

RdF: ¿Es importante para usted el proceso creativo?

JCC: Sí.

RdF: ¿Suele dejar rastro de su proceso creativo?

JCC: (Silencio) En ocasiones...

RdF: ¿Lo ha hecho en este caso?

JCC: Sí.

RdF: ¿Considera el proceso creativo parte de la obra?

JCC: Sí, sí.

RdF: ¿Hace apuntes, esquemas, cuadernos de campo en su trabajo en general?

JCC: Sí, pero no siempre.

RdF: ¿Lo ha hecho en este caso?

JCC: Sí.

RdF: Si lo desea, redacte su proceso creativo... Esto es para que lo hagas tú cuando quieras. Me interesa que hagas un redactado, si puedes o quieres, pone *si lo desea*. Porque a mí me interesa como conservadora tanto si la obra ha surgido antes de empezar a producir... cualquier cosa que hagas en el proceso creativo.

JCC: Sí lo deseo (sonríe).

RdF: Otras preguntas. ¿Le interesa la conservación de su obra?

JCC: Sí.

RdF: ¿Le preocupa?

JCC: Sí, de hecho como te comentaba antes, a veces la tomo como base.

RdF: ¿Tiene alguna estrategia de conservación?

JCC: (Silencio) En algunos casos sí.

RdF: ¿Querría tenerla?

JCC: (Silencio), Sí.

RdF: ¿Quiere que su obra sea conservada?

JCC: Sí.

RdF: ¿Tiene instrucciones de montaje?

JCC: (Silencio prolongado) Sí.

RdF: ¿Le interesa una presentación de su obra específica?

JCC: No.

RdF: ¿Requiere un tratamiento especial?

JCC: Perdona en la anterior pregunta a qué te refieres.

RdF: Le interesa una presentación de la obra específica, es decir un montaje específico.

JCC: Pues un rotundo Sí. (Risas).

RdF: Lo he supuesto...

JCC: Pensaba que se trataba de una presentación oral o algo así... Sí.

RdF: ¿Requiere algún tratamiento especial? En principio no ¿verdad? porque no tienes ni plantas ni cosas así.

JCC: Lo único el voltaje, que no sea un problema.

RdF: ¿Tiene piezas de recambio?

JCC: Incorporadas no, pero sí que se podría cambiar.

RdF: ¿Le interesa tenerlas? Entiendo que sí porque así se puede sustituir lo que sea necesario.

JCC: Claro.

RdF: ¿Le preocupan los cambios en su obra?

JCC: (Silencio prolongado) Sí, pero lo considero bien.

RdF: ¿Le preocupa el envejecimiento?

JCC: Sí.

RdF: ¿Le preocupa el deterioro?

JCC: Sí, claro.

RdF: Su obra, ¿Puede perder sentido por el envejecimiento?

JCC: No creo, no.

RdF: ¿Quiere que se le consulte?

JCC: Sí, por favor.

RdF: ¿Quiere ser asesorado?

JCC: Sí.

RdF: ¿Le interesa el futuro de su obra?

JCC: Sí.

RdF: ¿Le parece interesante documentar su obra?

JCC: Sí.

RdF: ¿Le parece necesario?

JCC: Sí.

RdF: ¿Ha pensado alguna vez en ello?

JCC: Sí, claro.

RdF: ¿Le interesa el transporte de su obra?

JCC: Sí.

RdF: ¿Protege su obra?

JCC: Claro.

RdF: ¿Prefiere dejarlo en manos de especialistas?

JCC: Sí, si tengo la posibilidad de hacerlo.

RdF: ¿Algún comentario que quieras añadir?

JCC: Me gustaría tener más información a cerca de cómo tratar ciertas piezas para ver.

RdF: Pasamos a la siguiente parte, ¿vale?

JCC: Vale, perfecto.

RdF: Muchas gracias antes de nada. Quiero advertirte que hay preguntas que se repiten. No para pillarte en un renuncio sino porque a lo largo de la entrevista verás que puedes cambiar de opinión en algunas cosas.

JCC: Sí, eso me había fijado, que hay preguntas que se repetían.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

JCC: De modos muy diferentes. Puede ser por una pregunta, por una conversación, por buscar información. Por la información en concreto.

RdF: En este caso quiero que si puedes te centres en esta obra, pero si crees que para ello necesitas referenciar tus otras obras, no pasa nada.

JCC: Vale, pues te lo explico mejor. En este caso, fue con las ideas base para desarrollar el trabajo y en la primera entrevista con el resto de pacientes ya tenía más o menos una idea más o menos claro de con

quién ibas a trabajar. Conectas con ellos... Les comentas, ves que te interesa su historia. Partiendo sobre un trabajo anterior que era sobre la ropa, sobre un montaje que hicimos con objetos comunes y elementos comunes de todos... sí que iba con esa idea. *Me gustaría trabajar con objetos*. Hablando con ella y hablando con mi pareja a cerca de cómo lo ves tú, cómo lo he entendido yo. Me interesaba mucho la idea de estigmatizar la enfermedad. Del contacto directo con un paciente y de alguien que no conoce de nada la enfermedad. De ahí, llevando todas esas conversaciones entre ambas, entre mi pareja y la paciente, salieron los objetos.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación? ¿Lo enlazamos con la anterior?

JCC: Sí, A partir de conversaciones y de bocetos, también. Decidir qué funciona, qué no funciona...

RdF: En realidad, aquí se separaría eso también. Como el proceso creativo es todo eso que me has explicado. Estás trabajando una idea y llegas a un punto. El momento de creación es ¿Cuándo decides que eso es una obra de arte?

JCC: Claro, yo te diría que es desde el proceso. El proceso va con todo detrás porque sino es un espejo y un foco.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

JCC: Fundamental.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

JCC: Sí, de hecho la pieza es un espejo vuelto para atrás, por una parte para mostrar la negación que tiene ella de mostrar y enfrentar la enfermedad. Pero es un espejo para que cualquiera se vea reflejado en esa situación.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

JCC: Sí, pero más bien inconsciente, creo.

RdF: Entonces no es una toma de conciencia ¿Tú sueles trabajar instalación? O ¿Eres multidisciplinar?

JCC: Multidisciplinar.

RdF: Vale, entonces el hecho de decidir...

JCC: Que sea una instalación, es algo consciente.

RdF: Sí, vale. Entonces sí existe una toma de consciencia respecto a la técnica y al modo de expresión. Por ejemplo, es muy fácil de entender, cuando uno es fotógrafo ve el mundo a través de la cámara... entonces cuando le presentan un trabajo de este tipo, rápidamente antes de establecer la obra de arte, lo piensa a través de la cámara. Y puede que establezca una obra de arte a través de fotografía por su forma de leer el mundo. Eso no sería consciente.

JCC: Claro.

RdF: Pero, como fotógrafo, puedes establecer, “Yo quiero hacer una imagen fotográfica porque la obra que quiero hacer pasa por el lenguaje que yo estoy utilizando”. Eso es consciente. Es lo mismo, pero fíjate que hay un matiz importante. El resultado final es lo mismo, pero...

JCC: Pero no es lo mismo.

RdF: MMM (afirmación).

JCC: Claro, yo te decía que era inconsciente porque ha sido el resultado de las conversaciones, las que me han llevado a que eso tenga que ser un objeto real y no una representación. Por eso decía esa inconsciencia, pero consciente.

RdF: Pero no ha sido “¡Uy! ¡Voy a ver si esto queda bien! ¡Mira! ¡Pues sí!”

JCC: Jajajaja.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

JCC: Hay bastante planificación en cuanto a la decisión de qué objetos y quizás un poco de azar en los objetos finales, yo sabía que iba a ser un foco y un espejo. No sabía cuál y finalmente buscando diferentes tiendas y... soluciones, el azar ha dicho que sea esa solución.

RdF: ¿Y en su trabajo en general?

JCC: Cuando trabajo en pintura me interesa mucho el azar.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

JCC: Conversaciones y bocetos.

RdF: ¿Las conversaciones las grabaste?

JCC: No, porque puede ser una cafetería... algo que puede llevarte de nuevo a la idea.

RdF: ¿Cuál es la importancia de estos dibujos previos o bocetos, conversaciones, escritos, los considera como obras acabadas, con

valor expositivo en sí mismas? ¿Es material vehicular para la realización de la obra final?

JCC: En este caso es material vehicular.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? Y ¿hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica utilizada?

JCC: Creo que vuelvo a reiterar lo de la presentación del objeto.

RdF: ¿Entonces puedo entender que es la obra de arte la que condiciona a la técnica? La idea es la que te lleva al objeto...

JCC: No te sé responder, perdona.

RdF: No, no pasa nada.

JCC: No sabría responder porque no sé si es la obra la que me lleva al objeto.

RdF: ¿Porque no te lo has planteado? O ¿porque no sabes en qué punto se separa? Yo hago esta pregunta un poco con la misma idea de lo que te decía antes de la fotografía... La técnica condiciona a la obra de arte porque yo veo el mundo a través de la fotografía y hago la fotografía y te llevo a la idea. La obra de arte condiciona a la técnica cuando yo tengo una idea y solo puedo representarla por fotografía, pero la idea es primero. Aunque luego hay grises, ¿no?

JCC: Claro, debería decir que me he dado cuenta que esta pieza en vídeo también podría funcionar como obra.

RdF: Por lo tanto hay como un equilibrio entre ambas partes, ¿No?

JCC: Puede que sí.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo con fotos o vídeos?

JCC: Normalmente no.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo? ¿A qué fuentes vas? En este caso, ¿te has documentado de manera especial?

JCC: Sí que busco bastante en libros, textos filosóficos, mucho material en internet, *Facebook* también me interesa, lo que publica la gente y cómo comparte la gente... otros referentes artísticos.

RdF: ¿Haces pruebas de instalación?

JCC: Sí, claro, por supuesto.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra? Cualquier tipo de documentación que tú generas.

JCC: En este caso la documentación fundamental son las conversaciones con la paciente.

RdF: Ya, pero esa documentación no es accesible...

JCC: No, pero me parece fundamental que el espectador sea consciente de que esta obra se ha creado por esa conversación. Pero no me interesa la conversación en sí.

RdF: ¿La considera relevante para su buena manipulación?

JCC: No sé responder.

RdF: ¿La considera importante para su buena conservación?

JCC: Sí, porque determina que no tiene que ser un objeto específico.

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

JCC: Sí. Yo no he construido la lámpara. Sí que ha habido colaboración. Pero yo soy el que tomo las decisiones.

RdF: ¿Firma sus obras habitualmente?

JCC: Últimamente menos, pero sí lo hacía.

RdF: ¿Lo hacías siempre en el mismo sitio? ¿Dónde y con qué?

JCC: Exacto. Normalmente era abajo a la derecha cuando pintaba en óleo. Los dibujos los firmaba con lápiz y últimamente, no me convence. Muchas piezas que son más objeto o instalación no van firmadas. En este caso no va firmado.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

JCC: Me interesaba que fuese un material que no contuviera madera para no tener enfermedades, bacterias o insectos. Me interesaba que fuese un objeto común que no remitiese a una época, que no remitiese al pasado sino al presente.

RdF: ¿Qué tipos de materiales se usaron? Descríbeme por favor los materiales.

JCC: Hay un espejo que si no me equivoco es de aluminio, una lámpara, que si no me equivoco también es de aluminio. Una bombilla que es de luz amarilla, cables y etc.

RdF: ¿Los dos objetos son de *Ikea*?

JCC: Sí, los dos objetos son de *Ikea* y la bombilla de una ferretería.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

JCC: Materiales que ofrece el mercado.

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

JCC: El precio no fue determinante. Lo que sí que fue determinante fue la idea; es decir, un tipo específico de foco, de espejo. Y la durabilidad sí que fue fundamental.

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

JCC: Sí.

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

JCC: Sí y el transporte también me preocupaba.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales? (los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra).

JCC: No.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

JCC: No pasa nada mientras que no sean cambios que afecten al sentido de la obra.

RdF: ¿Los materiales sustituidos deben corresponder a una sustitución mimética?

JCC: Exactamente no, puede variar.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

JCC: Sí.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto? ¿Con qué?

JCC: Para el transporte sí. Pero no están tratados los materiales.

RdF: ¿Seguiste la guía que yo había mandado?

JCC: Sí, lo único es que aproveché el embalaje de *Ikea* y luego ya hablé con la empresa de transporte para que me diesen consejo.

RdF: ¿Qué querías conseguir con esta protección?

JCC: Evitar abolladuras, desperfectos, que la obra llegase en las condiciones que yo la tenía en mi estudio.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más para su obra?

JCC: En esta instalación sí.

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

JCC: Necesita unas condiciones específicas.

RdF: ¿Eres partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

JCC: Sí.

RdF: ¿Me puedes explicar cuáles son las condiciones ideales para la obra y cuáles son las condiciones inadmisibles?

JCC: Lo ideal para la obra sería que esté colocada en una esquina, si es una pared blanca mejor, no me importa que se vea el cableado y que haya un enchufe cerca. Preferiría que la sala tuviese más de dos metros y medio de altura, para dejar aire. Inadmisibles, una sala muy, muy baja entorpecería y sería molesto. Y necesitaría una esquina.

RdF: ¿Es importante que la sala esté poco iluminada?

JCC: No importa por que la luz es muy potente.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

JCC: En este caso, una abolladura o un roto, porque aportan lenguaje a la pieza que no es el que debe estar. Si el objeto está roto, está dando otro mensaje que no es el que me interesa.

RdF: Puedo establecer que el objeto tiene que estar en perfectas condiciones ¿No sería un deterioro que no lo ponga en una esquina o que solo ponga una parte?

JCC: Sí, por supuesto, la obra debe estar completa.

RdF: ¿Sería un deterioro si lo expongo en un supermercado?

JCC: No, no tiene porqué ser una sala de arte.

RdF: ¿Es deterioro si la luz no funciona?

JCC: No, porque aporta algo al lenguaje. Pero sí sería un deterioro que cambiaran de posición los elementos.

RdF: ¿Sería un deterioro si la luz en vez de ser amarilla sea blanca?

JCC: Sí. (Risas) ¡Qué buena!

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra? Cuando la hiciste, pensaste...

JCC: Sí, por una parte la bombilla, que si la encienden y la apagan mucho se puede fundir... Se puede caer el espejo y se puede romper. Que la gente puede girar el foco o tropezar... puede haber alguna...

RdF: Si pasara eso, casi me alegraría, porque la gente no interacciona con las obras (sonrisa).

JCC: ¡Ya!, yo quiero que interaccionen por eso quiero que esté muy visible el botón, el pulsador y el cable.

RdF: Solo lo tocan los niños... (Jejeje).

JCC: ¡Ya! Ya lo sé.

RdF: ¿Ha identificado los puntos frágiles o deteriorables?

JCC: Sí los he identificado, pero no me lleva a ningún sitio.

RdF: En este caso, por ejemplo, tu obra necesita corriente eléctrica. ¿Has pensado en aportar un transformador para que la lámpara se pueda usar en otros países?

JCC: No.

RdF: ¿Estás de acuerdo con adaptar la lámpara para esas situaciones?

JCC: Sí, por supuesto. Por eso, en cuanto a deterioro, el poner un adaptador no sería un deterioro si puede funcionar en... México, por ejemplo.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en su producción en general? ¿Le ha pasado alguna cosa?

JCC: Sí que he tenido accidentes, sí. (Sonrisas).

RdF: ¿Me puedes explicar alguno?

JCC: Pues en algunos casos, telas que se me han rajado... algunos los he previsto o provocado. Por ejemplo puse unas telas al sol durante un mes... Pero es un deterioro voluntario.

RdF: ¿No te ha pasado que hayas querido instalar algo en un espacio y lo hayan interpretado mal?

JCC: (Silencio) no lo sé. Pero seguro que ha pasado... En una exposición individual tuve problemas con los montadores de las piezas, ya que no pude estar presente en el montaje. Interpretaron mal los planos que les entregué y colgaron los cuadros a 2.40 m de altura. Jajaja, este "accidente" me interesó *a posteriori* porque eran pantallas de móvil y de *Ipad*y no estamos acostumbrados a mirarlas hacia arriba.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

JCC: (Silencio) sería admisible que el espectador moviese la obra, pero al finalizar el día debería volver a la posición original. Para que el nuevo espectador vuelva a ver la pieza original. Inadmisible... que no esté colocada en una esquina, que no esté enchufada a la corriente. Aunque he dicho antes que si no tuviese electricidad no pasaría nada, pero en realidad es mejor.

RdF: Inadmisibles los deterioros que interfieren en el concepto de la obra, ¿Es así?

JCC: Sí. Por ejemplo si el espejo está roto, sería inadmissible, pero si tiene polvo o algo así, no pasa nada.

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

JCC: Por el tiempo no... solo abolladuras o la rotura del espejo.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales un problema? ¿O admite el cambio?

JCC: No.

RdF: Piensa una cosa. Como son objetos de *Ikea* pueden dejar de existir en el mercado, entonces tenemos un envejecimiento real. ¿En ese caso?

JCC: En ese caso es que no es lo mismo. Porque no me interesa en este momento que la pieza remita al pasado. Pero en un futuro, que la pieza remita al pasado no me importa. Puede que me interese.

RdF: Me decías que no pasaba nada si se sustituyen los objetos, pero esos objetos, en unos años, se pueden convertir en objetos históricos.

JCC: Sí, pero yo me refiero a que... por ejemplo el espejo es muy aséptico. Sin arabescos... que no sea sustituido por uno con arabescos... es cierto que en un futuro igual lo muy neutro, igual es algo muy extraño.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de su obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

JCC: No va a leerse igual, está claro. Como lo que comentabas antes del supermercado. Pero va a depender de cómo lo presentemos.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

JCC: Pero no tendría la misma lectura.

RdF: Pero ¿Puede?

JCC: Si estuviese puesta por ejemplo en una retrospectiva, creo que sería interesante contextualizarla y decir que ha surgido de este proyecto. Eso sí.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público, es un deterioro para usted?

JCC: Me interesa que el público la lea con la idea que yo tenía. Si lo hacen desde otra lectura, pues es una especie de deterioro.

RdF: Según Usted, ¿Qué debería hacerse?

JCC: (Jajajaja) me gustaría que el espectador llegara a planteamientos similares a los que he trabajado, no es que le pida al espectador que tenga un nivel muy elevado o muy complejo.

RdF: O sea no lo quieres decir, pero lo que se debería hacer es aumentar la cultura de la gente en general.

JCC: Generar visitas guiadas... Quizás que hubiese un texto principal. Es difícil crear una pieza pensando en los diferentes niveles de entendimiento de arte contemporáneo o sobre el tema por parte del espectador. ¿Para quién creamos la pieza, quién queremos que la entienda?

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

JCC: Que se funda la bombilla, que se rompa el espejo, que se doble el palo... cosas así me gustaría que me avisasen y que se arreglasen. Que se desubiquen los objetos, también que se trate, que se vuelvan a la posición. Lo que se debe cambiar que se cambie. Que los objetos funcionen y que no sea evidente o molesto.

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

JCC: Creo que no.

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

JCC: No.

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

JCC: Que me consulten sí, pero en este caso, creo que puedo confiar en ti... jejeje.

RdF: (Sonrisas) Gracias.

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

JCC: Creo que puede cambiar la época, pero respetando algunas medidas puede funcionar igualmente.

RdF: Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

JCC: Por una parte, me preocupa la obsolescencia de los elementos y la ecología, no soy partidario que por un arañazo cambiemos todo, hay que dar más vidas. Pero si no funciona... Si lo puedes reparar y no se ve.

RdF: ¿Cree que es un deterioro que la obra no funcione tecnológicamente hablando?

JCC: Por una parte sí, claro.

RdF: ¿Se puede exponer igualmente?

JCC: Sí, pero... lo ideal es que funcione eléctricamente. Es una segunda lectura de la pieza. Es una luz amarilla que está enfocando como la sanación por la luz, pero sí que cada paciente tiene en su mano seguir el tratamiento o seguir estigmatizando. Si está apagada puede tener la lectura de que ya no se está estigmatizando. Puede tener esa segunda lectura.

RdF: ¿Tiene piezas de recambio?

JCC: En mi poder no, pero se pueden conseguir.

RdF: Pero por ejemplo, ¿Te parece interesante que adjuntemos a la caja un par de bombillas? Para tenerlas por si es necesario.

JCC: Sí. Yo no lo he puesto, porque la bombilla es de filamento y se puede fundir en el transporte. Pero sí que creo que he indicado que es una bombilla amarilla... con todas las especificaciones.

RdF: ¿Deben ser sustituidas en caso de fallo o deterioro?

JCC: Sí.

RdF: ¿Ha previsto los problemas de adaptación a la corriente?

JCC: Lo he pensado, pero no lo he previsto. Deben ser solucionados en caso de necesidad.

RdF: ¿Cree que debe hacerlo usted mismo o puede hacerlo otra persona?

JCC: El que esté montando la exposición.

RdF: ¿Qué opinión tiene sobre la conservación de su obra? Si tiene una opinión.

JCC: Sí la tengo. Lo único que mi opinión ha cambiado desde que hemos empezado. Tenía entendido la conservación desde otro punto de vista. Había pensado en cambiar la bombilla o solucionar si había un roto o rasguño. Pero no en que si el espejo se rompe se compra otro aunque no sea el mismo...

RdF: ¿Y en su producción en general?

JCC: Pinto y hago piezas que a veces quiero que sean efímeras. Que se deteriorarán paulatinamente. En el caso que entren en una colección y decidan ralentizar el proceso, me parece interesante la conservación, lo acepto. Pero son piezas que van a morir. Muchas veces lo relaciono con la comida, tener un filete en el plato, disfrutarlo y acabarlo, pero que no sea eterno.

RdF: Puedo entender, aunque no sea para esta pieza. Aceptas el paso del tiempo, aceptas lo que pueda suceder a la obra, pero no estás en contra de ralentizar y alargar la vida de forma digna, no quieres que se intervenga, pero sí que se prevenga.

RdF: ¿Cree necesario el papel del conservador?

JCC: Sí, sí lo creo necesario.

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

JCC: Realmente es el artista el que creo que conoce mejor su obra, pero no conocemos tanto de materiales.

RdF: No me hables en genérico...

JCC: No conozco tanto de materiales, hay muchas cosas que se me escapan.

RdF: Piensa que si para ti los materiales no son importantes porque pueden ser sustituidos, no es importante que conozcas los materiales ¿no?

JCC: Pero luego sí que noto la falta... de saber qué pasaría. Me falta el tiempo para saber cómo evolucionan los materiales.

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

JCC: No he entendido bien la pregunta.

RdF: ¿Crees que es necesario que el conservador antes de hacer nada te pregunte?

JCC: No estoy seguro, si es un profesional de la restauración y conoce bien cómo solucionar el problema, no sé si puedo ayudar o entorpecer el proceso.

RdF: ¿Cree que debería dejar unas directrices en caso de no poder participar en el proceso?

JCC: Sí debería...

RdF: Es lo que estamos haciendo, ¿no?

JCC: Sí (jejeje).

RdF: ¿Considera el facsímil como una buena idea para conservar la idea de la obra? Facsímil como información de la obra. Creo que nadie entiende esta pregunta.

JCC: Ponemos todos la misma cara, ¿verdad? Jejeje.

RdF: Sí. Jejejeje y cuando se lo digo a otras personas que no son artistas también me ponen la misma cara.

Por ejemplo. Si tu obra aparece en un catálogo de una exposición, el hecho de que aparezca, es una documentación de que la obra existía... Es una idea de conservación. Porque existe la idea, la obra no ha desaparecido.

JCC: Yo te diría que en la actualidad conocemos muchas obras por las reproducciones...

RdF: Entonces, para ti, para tu obra... idea de conservación.

JCC: Sí, claro.

RdF: ¿Cree que si su obra desaparece y se rehace, sería una copia o un nuevo original, un segundo momento de la misma obra?

JCC: Sería una versión dos de la misma. No es la misma, pero es la misma idea. Igual poner el segundo año de producción o algo así.

RdF: ¿Sería un segundo momento creativo de la misma idea?

JCC: Sí.

RdF: ¿Debe ser firmada y datada del mismo modo que la primera?

JCC: Como no está firmada...

RdF: Pero sí está datada. ¿Debería estar datada con el año de la primera y el de la segunda?

JCC: Yo creo que las dos. Tengo en mente el *Urinario* de Duchamp y creo que me parece algo útil que ayuda a la reflexión.

RdF: ¿Debe advertirse que es una copia?

JCC: No lo veo como copia.

RdF: ¿Quiere añadir algo más? Es la última pregunta (jejejeje)

JCC: (Risas) No lo sé, podría añadir que me parece necesario que durante nuestra formación artística nos completásemos más con algo de conservación. Porque sí que determina el proceso creativo y lo que va a ser la conservación la lectura y evitar, “defectos” (no sé muy bien cómo denominarlos), Sí.

RdF: De acuerdo.

6.4.3 Caso de estudio 3. La obsolescencia y lo que conlleva pensar en ella

My Hepatitis C Journey.

Vídeo creación, 2014. (#120-C-UK-SC).

Susana Carne.



Fig. 111. *My Hepatitis C Journey.* Susana Carne, 2014.

A) Ficha técnica de la obra

Título: My Hepatitis C Journey (Fig. 111).

Artista: Susana Carne (Susana Magaña del Castillo), 1976, Logroño (La Rioja) España.

Fecha de producción: 2014.

Categoría: Vídeo creación.

Duración: 4'31''.

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

La versión que se debe usar para exponer en solitario es sin títulos de créditos y en *loop*. Puede ser emitido y proyectado, incluye sonido.

B) Breve currículum de la artista

Art Bachelor en Bellas Artes con honores en la Middlesex University. London. UK. Máster en Artes, *Ceramics and Glass* en Royal College of Art. London. UK. Desde 2013 ha participado en múltiples exposiciones colectivas como el proyecto *Perspectives Art Liver Diseases and Me* en 2015-2016; *Show'*, RCA Graduate Exhibition. Woo Building. Royal College of Art. London. (UK, 2015), *In Support of Eating*, The Gallery Sketch. London. (UK, 2015) UK), entre otras. Ha recibido premios y reconocimientos a su labor artística, publicado artículos y realizado algunas conferencias²⁷¹.

A través de la exploración y extensión de las posibilidades de la escultura, el vídeo, performance y producción de imágenes, la práctica artística de Susana Carne se ocupa de las nociones de escala, la poética del espacio y la condición humana. Basándose en una sucesión de capas y significados, el encuentro del material entre hecho a mano, lo digital y el objeto encontrado; entre el tiempo, el espacio y la audiencia. Donde el encuentro entre la imagen en movimiento, el objeto y el cuerpo generan narraciones inesperadas.

C) Sobre la *idea* de la obra

El paciente fue diagnosticado de hepatitis C en 2010, desde entonces ha seguido dos tratamientos fallidos, dos trasplantes de hígado y un tercer tratamiento que finalmente parece haber

²⁷¹ Para un CV completo <http://susanacarne.com/About> [Consultado: 8 abril 2017].

controlado el virus. *My Hepatitis C Journey* llevará a Kelvin y Vivien (su esposa y mejor amiga) a través de un viaje fantástico, en el cual el acto de respirar se convierte en una metáfora del viaje humano a través de la vida, el barro quiere simbolizar la ruta inesperada que la enfermedad nos fuerza a viajar, a caminar por la oscuridad hasta la luz, a caminar a través de un territorio desconocido que más pronto o más tarde todos tendremos que atravesar. El proyecto está vinculado a un blog²⁷² donde se continúa la narración de la obra de manera que la obra no queda cerrada.

D) Identificación de los materiales principales de la obra

No se ha dado una descripción de los materiales más que de manera general.

- Cerámica, barro y dos personas aparecen en la obra, la cerámica ha dado pie a objetos escultóricos que no están definidos como obras de arte independientes.
- Cámara y equipo de grabación cedido por la universidad a la que pertenece la artista.
- Programa de edición *Adobe After Effects*.

E) Causas por las que esta obra se ha escogido como caso de estudio

En esta segunda parte de la fase experimental hemos entrevistado a 14 artistas 6 de los cuales, su obra era o contenía vídeo, por lo que hemos considerado que debíamos presentar alguno de los casos en relación a este modo de expresión. El hecho de escoger la obra de Susana Carne es por tratarse de una pieza que tiene dos posibles lecturas a nivel objeto artístico y porque para la artista era la primera vez que trabajaba en vídeo como obra independiente, reconoce haber utilizado vídeo como parte de

²⁷² www.myhepatitiscjourney.blogspot.co.uk [Consultado: 8 abril 2017].

obras instalativas o esculturas, pero nunca como creación independiente, por lo que hay aspectos que se le preguntaron durante la entrevista que no se había planteado.

La artista nos hizo saber en la entrevista que la vídeo creación se presentó en dos posibles formatos. Uno de los cuales estaba pensado para que se emitiese en *loop* en versión galería, este no contiene créditos finales, la otra versión está pensada para presentarse a modo de corto e incluye los títulos de crédito. Además de esta diferencia de formato de presentación la obra va vinculada a un *Blog*, donde se narra la experiencia de creación y se continúa la interacción, haciendo de esta una pieza con dos posibles lecturas. En el blog queda documentado todo el proceso y el camino con las tomas de decisiones. Se incluyen los correos electrónicos intercambiados por el paciente y su pareja con la artista y se pueden ver imágenes realizadas durante el rodaje (Fig. 112).



Fig. 112. Susana Carne durante el rodaje de *My Hepatitis C Journey*, junto a Kelvin y Vivian. Imagen extraída del blog realizado durante el proyecto, con el consentimiento de la artista.

Susana Carne elabora la obra partiendo de una materia física, el trabajo con cerámica. La materia física no forma parte de la obra, pero es necesaria para la narrativa de la misma. Teniendo en cuenta la materialidad de la parte del proceso creativo, la artista se remite al concepto físico de *deterioro* a la hora de pensar en *deterioro* y se hace consciente de que no ha reflexionado sobre la idea en base a un soporte tecnológico. La entrevista conduce los pensamientos de la artista hasta llevarla a las reflexiones necesarias que le ayudarán a tomar consciencia de la importancia del concepto de *deterioro* tanto en una obra matérica, física, como en una pieza no tangible. La idea de obsolescencia y de envejecimiento, tanto estético como tecnológico, son conceptos que la artista no ha tenido en cuenta, pero que de una manera intuitiva ha solucionado. Este punto ha resultado común con los artistas que presentaron obra en soporte de vídeo, procedentes de Barcelona. El común denominador de estos artistas era su corta edad y la falta de experiencia con las consecuencias del paso del tiempo. Los artistas a los que nos referimos, ven sus piezas como productos de consumo y no se plantean la necesidad de ser conservadas ya que tienen una idea de inmediatez y supervivencia tecnológica muy alejada de lo que en realidad sucede con las obras en este soporte.

Susana Carne durante el proceso de entrevistado se da cuenta que, ante la mayoría de cuestiones, se ve forzada a contestar “no lo sé” y esto la lleva a reflexionar sobre lo poco que ha tenido en cuenta estos temas. El concepto de *deterioro*, tras la reflexión, queda definido como todo aquello que afecte a la obra en su conceptualización e imagen. Para la artista la obra ha sido creada bajo el paraguas de un proyecto determinado y con un objetivo principal, la sensibilización y concienciación sobre los problemas que la enfermedad conlleva y su camino hacia la curación, por lo que para ella se trata de una pieza de divulgación, que debe llegar al máximo de personas posible y por ello el concepto de *deterioro* es muy ambiguo.

La obsolescencia tecnológica y el envejecimiento estético es algo que ha tenido en mente, que es consciente de que sucede, pero en cambio no lo ha relacionado con sus obras sino con obras producidas anteriormente por otros artistas como Nam June Paik. Como si la obsolescencia fuese un mal que les pasa a los grandes artistas del pasado que utilizaban soporte fílmico (físico)²⁷³ y eso no afectase a los medios tecnológicos digitales. La entrevista y el proceso de establecer los parámetros de conservación preventiva, le ha ayudado a darse cuenta que su producción también se ve afectada por la obsolescencia y ello le lleva a plantearse la producción futura de otro modo y a establecer unas pautas de conservación para su obra ya existente.

F) Puntos destacables

El punto básico de este caso es el desconocimiento que sobre los soportes tecnológicos existe en materia de conservación. Susana Carne no es la única que se muestra sorprendida sobre la cantidad de aspectos que no ha tenido en cuenta a la hora de escoger este soporte, y a su vez se hace consciente de lo frágil, en términos de conservación, que resulta la obra en soporte tecnológico.

Durante el proceso de entrevista la artista considera que el blog que acompaña la creación de la obra es un buen documento, que puede servir para dejar constancia ya que está en la red. Este aspecto también ha sido discutido con otros artistas, tanto de este proyecto como del anterior, que dan por hecho que lo que está en la red está para siempre.

Ante la reflexión de que Internet es cambiante y que los servidores también desaparecen, algunos de los artistas han reaccionado con ansiedad. Susana Carne no ha reaccionado así,

²⁷³ Curiosamente este aspecto relacionado con el soporte fílmico físico es denominador común con otra artista entrevistada, Ramona Rodríguez, que sí ha pensado en la obsolescencia, sí tiene establecidas unas pautas de actualización, pero ve el problema del deterioro en la obra física no en la pieza digital. Cosa que cambia tras la entrevista. Véase la entrevista completa en el Anexo 2.

para ella el hecho de saberlo le da la opción de tomar decisiones en consciencia y el hecho de que algo desaparezca tampoco le parece mal, aunque su preferencia es que no suceda.

Asume que el envejecimiento es algo inexorable y determina que debe solucionarse tecnológicamente, mientras se pueda hacer, pero no se muestra preocupada. Ante la reflexión sobre envejecimiento estético de la pieza no se preocupa, admite que cada pieza tiene su temporalización y cronología y no se muestra partidaria de modificar ese punto.

La artista está de acuerdo, por lo tanto en actualizar y revisar la obra de manera periódica para que los posibles efectos de la obsolescencia sean minimizados, y decide que si pierde calidad en cada paso que la tecnología da, debe ser revisada si no se considera suficientemente nítida. El sonido es importante en esta pieza, y por lo tanto que no tenga sonido o que el sonido se pierda, o se deteriore en calidad, es otro de los parámetros que determinarían que la obra no debe seguir cambiando su soporte.

En cualquier caso, se considera de mutuo acuerdo que lo referente a los avances tecnológicos son supuestos que no podemos controlar, y que no sabemos hacia donde nos dirigen, por lo tanto solo se trabaja sobre hipótesis y supuestos teóricos. En el fondo, se establecen unas bases teórico-filosóficas, en relación a lo que actualmente consideramos buen estado de conservación, pero debería ser revisado cuando el hecho se consuma.

Podemos considerar que el proceso de entrevistado en este caso, como ha sucedido en muchos otros casos, se convierte en un proceso de conservación preventiva a futuro, ya que hemos tenido la oportunidad de reflexionar sobre conceptos que pueden afectar a la conservación de obras futuras, y estas reflexiones se han hecho de manera conjunta con la artista.

Entrevista a Susana Carne para la conservación de la obra *My Hepatitis C Journey* del proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*. Transcripción de la entrevista, en esta transcripción se han omitido algunas partes de la presentación y revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype* (Fig. 113).



Fig. 113. Susana Carne durante la entrevista por *Skype*, captura de pantalla.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Susana Carne (Susana Magaña del Castillo), 1976, Logroño (La Rioja) España.

Lugar y fecha de la entrevista: 10 de febrero 2015, London-Richmond Hill.

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype* y fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 01:14:33.

SC: Susana Carne.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

Previamente a lo grabado ha habido una serie de saludos y explicaciones sobre el procedimiento que vamos a seguir durante la entrevista. La artista ha aceptado ser grabada.

RdF: Adelante, di cómo te llamas, cómo se llama tu obra, dónde estamos, etc.

SC: Vale, mi nombre es Susana Magaña del Castillo aunque artísticamente uso el nombre de Susana Carne, estoy en Londres, es 10 de febrero de 2015 y el nombre de mi obra es: *My Hepatitis C Journey*.

RdF: Muy bien, ¿quieres que use el nombre artístico?

SC: Sí yo lo prefiero.

RdF: ¿Lugar y fecha de nacimiento?

SC: Pues nací en Logroño, La Rioja, España el 23 de febrero de 1986.

(...)

SC: Esta es la primera vez que hago un vídeo como obra de arte, he utilizado el formato vídeo como parte de una instalación o de una escultura, pero como obra solo en vídeo es la primera vez. Creo que la obra admite muchas maneras de ser expuesta, se ha hecho para que sea un poco “viral”, así que puede mostrarse de muchos modos, aunque me gustaría que la calidad de la imagen sea buena y que se pueda oír la respiración.

(...)

SC: Para mí sería interesante que la obra y el blog fuesen unidas. Creo que la gente debería poder acceder al blog.

RdF: En estas preguntas que siguen me puedes contestar Sí o No o No lo sé.

¿Quiere describir su proceso creativo?

SC: Sí, puedo describirlo... es un poco caótico, pero puedo (sonrisas).

RdF: ¿Lo considera necesario para la comprensión de la obra?

SC: En el caso de esta obra, sí, sí lo considero necesario.

RdF: ¿Es importante para usted el proceso creativo?

SC: Sí.

RdF: ¿Suele dejar rastro de su proceso creativo?

SC: (Silencio, Duda), Sí, sí, sobre todo imágenes.

RdF: ¿Lo ha hecho en este caso?

SC: Sí, he hecho el blog.

RdF: ¿Considera el proceso creativo parte de la obra?

SC: Sí, en esta obra sí.

RdF: ¿Hace apuntes, esquemas, cuadernos de campo en su trabajo en general?

SC: (Silencio) Sí.

RdF: ¿Lo ha hecho en este caso?

SC: Sí, en este caso he ido haciendo este blog que ha sido a medias con el paciente.

RdF: Si lo desea, redacte su proceso creativo... esto es voluntario. Ya sé que tienes el blog y por lo tanto con poner el link del blog sería suficiente, pero piensa que con el tiempo puede desaparecer de la red. Si pudieses, te agradecería que me mandes algo. Pero repito, es voluntario, es un interés personal, a nivel conservación me parece muy interesante.

SC: Vale.

RdF: Otras preguntas. ¿Le interesa la conservación de su obra?

SC: (Silencio)... me interesa que la conserven bien, sí (risas).

RdF: ¿Le preocupa?

SC: (Silencio prolongado) A ver es algo que es nuevo para mí... pero sí, sí.

RdF: ¿Tiene alguna estrategia de conservación?

SC: No (sonrisas).

RdF: ¿Querría tenerla?

SC: (Silencio), ahora que estoy teniendo esta conversación contigo pienso que sí sería importante.

RdF: ¿Quiere que su obra sea conservada?

SC: Sí que me gustaría.

RdF: ¿Tiene instrucciones de montaje? ¿Si te gustaría que la obra se exhiba de un modo específico?

SC: (Silencio prolongado), como hemos hablado antes soy bastante flexible.

RdF: ¿Le interesa una presentación de su obra específica?

SC: No.

RdF: ¿Requiere un tratamiento especial?

SC: (Silencio), tampoco.

(Una serie de preguntas que no aplican)

RdF: ¿Le preocupan los cambios en su obra?

SC: (Silencio prolongado) Sí, me gustaría que se mantuviese como es.

RdF: ¿Le preocupa el envejecimiento?

SC: (Silencio prolongado) No me lo he planteado... al ser vídeo no sé.

RdF: ¿Le preocupa el deterioro?

SC: No me lo había planteado tampoco.

RdF: Su obra, ¿Puede perder sentido por el envejecimiento?

SC: (Silencio prolongado) No lo sé, ahora que me lo preguntas creo que posiblemente no porque Kelvin precisamente siempre hablaba de la enfermedad como un proceso y que él iba a salir adelante como cambio y transformación y entonces, bueno, mientras se pueda seguir percibiendo la obra... no me preocupa mucho.

RdF: ¿Quiere que se le consulte?

SC: (Silencio prolongado) Sí.

RdF: ¿Quiere ser asesorado?

SC: No sé, en caso de necesidad sí.

RdF: ¿Le interesa el futuro de su obra?

SC: Sí, no me lo he planteado, pero creo que sí.

RdF: ¿Le parece interesante documentar su obra?

SC: Pues como era un vídeo no me lo había planteado pero ahora creo que sí.

RdF: ¿Le parece necesario?

SC: No me lo había planteado.

RdF: ¿Ha pensado alguna vez en ello?

SC: No.

RdF: ¿Le interesa el transporte de su obra?

SC: Como es un vídeo se puede mandar hasta por internet... No sé.

RdF: Bueno, luego hablamos de eso.

SC: (Risas).

RdF: ¿Te lo has planteado alguna vez? Cómo la mandas, tanto físicamente en una memoria, como el programa que puedes usar de transferencia de documentos...

SC: (Silencio) lo he hecho con un sobre de burbujas y todo eso.

RdF: ¿Prefiere dejarlo en manos de especialistas? ¿La seguridad?

SC: (Silencio) Sí, más que nada que creo que será más seguro.

RdF: ¿Algún comentario que quieras añadir? ¿De lo que hemos hablado hasta ahora?

SC: No.

(...)

RdF: Pasamos a la siguiente parte, ¿vale?

SC: Vale.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

SC: (Silencio), Me propusieron trabajar en este proyecto desde la Universidad Politécnica de Valencia y desde el principio me pareció un proyecto muy interesante porque en mi obra trabajo o he trabajado con emociones o sentimientos personales, y de laguna manera vi de alguna manera la oportunidad de poder introducir el punto de vista de otra persona.

RdF: Pero ¿Cómo generas tu idea, tu proyecto?

¿Cómo llegaste a este momento de creación?

SC: La idea de la obra surge de las charlas y los encuentros que yo tengo con Kelvin, que tenía hepatitis C y su mujer Vivian. Entonces, cuando yo quedé con ellos no tenía ninguna idea preconcebida de qué quería trabajar. Sí que había estado pensando en conceptos como la idea de fragilidad, de un día estás bien, de repente al día siguiente estás enfermo... Tienes una realidad en la que has perdido el control. Fui

hablando con Kelvin y Vivian y ellos hablaban mucho del *journey*, del recorrido, del camino. Además son gente que viaja mucho y siempre entienden la vida y todo lo que les sucede, como un trayecto y hablaban de la enfermedad un poco así... como que de repente habían tenido que caminar por un lugar que ellos no habían buscado, pero que igualmente lo veían como un trayecto que iban a superar y volverían a vivir la vida que vivían antes. Y un poco las ideas vinieron de allí. En paralelo yo... ahora mismo estoy trabajando con cerámica y entonces en paralelo con estas conversaciones que teníamos yo empecé a buscar información sobre la enfermedad. A ver qué significaba... encontré todas estas imágenes en internet que ofrecía la ciencia. Todos estos virus y... todas estas imágenes me parecía que tenían un aspecto como muy idílico. Eran imágenes como muy... muy bellas, como si los virus fuesen algo súper bonito y delicado. Todo eso me parecía que contrastaba mucho con las historias que me contaba Kelvin. Cómo durante una semana había pensado que iba a morir, cómo tuvo dos trasplantes de hígado, cómo tuvo cáncer, cómo... pues empezó sangrar y no sabía qué le pasaba y fue al hospital y entonces le hablaron de que tenía esta enfermedad... y que la había tenido mucho tiempo en su cuerpo y su cuerpo estaba muy deteriorado... Entonces todo eso me pareció que contrastaba mucho con esa imágenes que ofrecía la ciencia. Intuitivamente empecé a intentar representar estos virus, pero de una forma así como más... como más orgánica, más burda, más... un poco... como una manera que estuviese más relacionada con esas emociones y esas situaciones que Kelvin me explicaba. Un poco fue juntar estas dos ideas: estos objetos que estaba creando, con esa idea del trayecto. También desde que lo conocí, tanto a él como a su mujer... desde el principio supe que quería hacer algo con ellos. Que ellos tenían que formar parte de esa obra. Porque desde el primer momento que nos conocimos hubo mucho *feeling*. Como si los conociese de antes. La manera en que hablaban y cómo me explicaban sus experiencias... Algunas de sus experiencias me recordaron a cosas que me había pasado a mí en mi vida. Hubo mucha conexión y sí, pensé que ellos tenían que formar parte del trabajo de alguna manera.

RdF: (Risas) ¡Me has contestado la mitad del cuestionario ya!

SC: (Jajajaja) ¡Es que soy muy rollera! ¡Ya te lo he dicho! (risas).

RdF: Si me va bien... pero ahora cuando siga con las preguntas me vas a decir que ya me lo has contestado (risas), pero a mí me interesa mucho.

Una cosa que me has contado y que no está en el cuestionario... ¿Los objetos creados durante el proceso creativo, los objetos cerámicos, los consideras parte de la obra? ¿Los consideras obra en sí misma?

SC: Eso ha sido una cosa que... me ha costado. Sí que he puesto algunas imágenes en el blog, porque son parte del proceso... pero a la hora de ver el vídeo, me parecía más sugerente no tener los objetos. Si enseñaba los objetos con el vídeo me parecía demasiado narrativo, ¿sabes?

RdF: Espera, no sigas. Hay una parte luego que puedes hablar de eso ¿Por qué se decide por este medio de expresión, el vídeo?

SC: Pues sí, el medio es una cosa que también no tenía muy claro... Yo sabía que quería que ellos participasen y entonces pensé, "pues igual hacemos una acción, una performance y la grabamos..." Pero como ellos insistían siempre en el camino, era una metáfora que salía todo el tiempo... pues al final pensé que el vídeo está basado en tiempo. Y entonces me pareció que era el mejor medio. Hacer algo que tenía que tener un principio y un final, porque ellos siempre hablaban de que ese proceso había comenzado y llegaría en algún momento a un final.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

SC: Sí, sí, fue básico.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

SC: En mi caso sí, desde luego que sí.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión? ¿Eres consciente de que utilizas el vídeo porque quieres comunicar con él?

SC: No era la idea del principio... pero sí surgió. No sé exactamente qué tengo que contestar, perdona.

RdF: No pasa nada, hay una pregunta similar más tarde y creo que lo entenderás mejor. Por ahora me quedo con la idea de que surgió.

SC: Sí, surgió.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo? ¿Y en su trabajo en general?

SC: Hay bastante de azar... empecé a hacer cosas, como los objetos esos; no sabía muy bien si iba a acabar siendo una escultura o si íbamos a acabar haciendo una performance con ellos o qué... Empiezo a hacer algo y de ahí una idea lleva a la otra. En mi trabajo en general también trabajo del mismo modo, siempre hay un momento que ya

veo por dónde va y entonces ya planifico hasta el final del proceso. Pero toda la parte inicial del trabajo suele ser así casi siempre.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.? Una vez decides lo que vas a trabajar... ya has pasado la parte emotiva. A partir de ahí... Entiendo que las formas cerámicas entran en este grupo.

SC: Sí, porque siempre... a ver, también he hecho dibujo, pintura y eso, pero las ideas, normalmente los bocetos los hago tridimensionales. En este caso en cerámica, pero podían haber sido de otro material. En este caso son los objetos. Luego estuve leyendo, intentando leer lo más que podía sobre la enfermedad. También tengo una amiga que acaba de curarse de hepatitis C y también fui a verla y me dio mucha información, me dio otro punto de vista diferente. En su caso, por ejemplo, ella no quería... he hecho un post en el blog, hablando de ella... pero he puesto otro nombre porque ella no quería decir su nombre. Intentaba, recabar información sobre la temática.

RdF: ¿Cuál es la importancia de esa parte física, los objetos... dibujos previos o bocetos, los considera como obras acabadas, con valor expositivo en sí mismas? ¿Es material vehicular para la realización de la obra final?

SC: Lo he pensado, pero estoy un poco en conflicto personal. Cuando las hice eran bocetos y una manera de desarrollar las ideas. Después hubo otro momento en que pensé "Quizás sí que sería interesante poder exhibir algunas de estas piezas con el vídeo. Dar otro valor... pero entonces es lo que te comentaba antes... quizás lo veía todo demasiado narrativo. Las imágenes... cuando tú ves todo esto en el vídeo es todo un poco más ambiguo. Tampoco se sabe exactamente qué es. De momento diría que no son obras... si fuesen obras estarían relacionadas con el vídeo, no como obras independientes. Hasta este momento están a la espera. Me interesan, las tengo ahí, de momento están en *stand by*.

(Se omite un comentario relacionado con el destino de los objetos).

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? Y ¿hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica utilizada?

SC: (Silencio muy prolongado) en este caso se eligió esta técnica por el concepto artístico. Es la obra de arte la que condiciona la técnica.

RdF: ¿Documentas tu proceso? ¿Te haces fotos mientras grabas o te graban mientras trabajas?

SC: A ver, cuando hago trabajo más escultórico sí que documento bastante. Cuando hice el vídeo, documenté los encuentros que han sido dos y luego he documentado cuando estábamos grabando. Hice fotografías

de cuando estábamos en el estudio... y luego están todos los emails que nos hemos ido mandando.

RdF: ¿Conservas los brutos?

SC: Sí, sí, tengo todo guardado.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo? ¿A qué fuentes vas? ¿En este caso, te has documentado de manera especial?

SC: En este caso leí sobre la enfermedad. Bastante por internet... conocía algo de la enfermedad porque tenía a mi amiga. Me interesaban las estadísticas. Vi cortos de animaciones en 3D y todo lo que me habló mi amiga... ella me habló bastante del tratamiento, pero... (Se omiten comentarios relacionados con la farmacéutica).

RdF: ¿Te has fijado en otros artistas?

SC: Sí, como era un tema que no había tratado antes, pues sí que estuve mirando. Por ejemplo miré el proyecto del año pasado de la Politécnica de Valencia y por ejemplo... mi tutora del Royal College of Art es Annie Cattrell y estuve mirando su obra porque ella trabaja mucho con científicos, con neurólogos y ella crea imágenes entre ciencia y arte... estuve mirando mucho su trabajo. Me gusta ver cómo trabajan otros artistas, lo hago siempre.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra? Cualquier tipo de documentación que tú generas.

SC: En este caso todo el tema de la parte humana sí creo que es importante...

RdF: ¿La considera relevante para su buena manipulación?

SC: No lo sé.

RdF: ¿La considera importante para su buena conservación?

SC: No sé si para la conservación del vídeo, pero sí me gustaría que la información del blog estuviese conservada.

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

SC: Sí, con ayuda de Kelvin y Vivian, bueno lo he hecho yo todo.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: Considera materiales y técnicas todo.

SC: Ok.

RdF: La técnica del vídeo ¿fue determinada por algún motivo?

SC: Bueno, surgió como parte del proceso de conocernos, de conocer la historia y lo que queríamos desarrollar.

RdF: Háblame también sobre la técnica de modelado... ¿surge por algún motivo concreto?

SC: Bueno, ahora mismo estoy haciendo un máster en cerámica y vidrio y... ¿por qué uso cerámica? (risas) esto sí que es rollero, lo voy a resumir...

RdF: (Risas).

SC: Mmmm, me dedicaba a otro campo que no era arte y empecé a ir a una escuela de arte después del trabajo... te lo voy a resumir... desde que entré en aquella escuela entré en contacto con la cerámica y eso me llevó a estudiar Bellas Artes en Barcelona, pero todo perdía la materialidad del arte, me parecía demasiado conceptual, vine a Londres y aquí recuperé... en mi obra siempre hay esa pequeña lucha: el concepto o la materia. He acabado haciendo un vídeo, pero... la razón de la cerámica es como esta relación con la parte material del arte.

RdF: OK. (Sonrisas).

¿Los materiales que has utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál? Si alguno de esos materiales tiene alguna razón específica...

SC: Todo el equipo de vídeo es el equipo que estaba disponible en la Universidad. El editado lo he hecho con mi ordenador, con programas que tengo (*After Effects*), porque era el que disponía, no hay ningún material... el único sería el barro porque yo tengo esta relación personal con él. La arcilla me interesa por los diferentes estados por los que pasa. Que puede estar fluida, pasar a solidificarse y a través del fuego se convierte en algo rígido. Por eso también me parecía importante, porque el barro, la cerámica, habla también de procesos, de *journey*, de algo que cambia, de una sustancia que cambia de estados. De hecho esta fue la primera idea, de tirarle el barro este líquido por encima...

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial? Si tú haces algo especial...

SC: Materiales que ofrece el mercado.

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

SC: En este caso para mí tenían un valor simbólico, la cerámica. El resto tenía un valor pragmático. Era el equipo que tenía más a mano y cumplía los requisitos que necesitaba.

RdF: Entonces podemos dividir los materiales en dos grupos. Una parte los materiales que tienen que ver con la tecnología que son funcionales y otra parte sería la cerámica que eso sí que tiene un valor simbólico...

SC: Sí.

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

SC: No.

RdF: ¿Pensó en la durabilidad de su obra?

SC: (Risas) La verdad es que tampoco...

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* sobre la conservación de su obra?

SC: No.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ella haría el paso del tiempo?

SC: No... la verdad es que sí que cuando me decidí por el vídeo, sí que pensé. "Mira como es un proyecto internacional y lo tengo que enviar, parece más práctico" En eso sí que lo pensé. En la parte del tiempo no pensé.

RdF: ¿Ha reflexionado lo que el paso del tiempo aporta a la imagen de la obra?

SC: Bueno, ahora que he hablado contigo sí que he empezado a pensar que el paso del tiempo tiene una importancia. Quizás el paso del tiempo haga que la imagen adquiera un aspecto más envejecido con el tiempo, no creo que suponga algo negativo para la obra, así *a priori*.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más para su obra?

SC: (Silencio)... en este caso creo que no.

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

SC: Soy flexible, como ya hemos comentado; en tanto en cuanto se pueda ver en una buena calidad de imagen y se pueda escuchar el sonido.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

SC: (Silencio) a ver, después de la conversación que hemos tenido, diría que en este caso, junto a la obra, se podría poner este código QR que podría llevar a la gente al blog y quien estuviese interesado podría encontrar más información. A raíz del *feedback* que recibo me doy cuenta que a la gente le interesa saber más después de ver el vídeo.

Por eso creo que el blog puede estar más vinculado a la obra. Más que ponerlo dentro del vídeo lo pondría como te digo, junto a la obra. Pero no sé sobre el envejecimiento de los códigos y todo eso...

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

SC: Que no se pudiese ver la imagen, o el sonido... No lo sé (risas)... que no se pueda ver la obra...

RdF: ¿Es para ti un deterioro que se exponga una parte de la obra? (acortarla en tiempo)

SC: (Silencio) Sí... está pensado con un principio y un final, se debe pasar entero.

RdF: ¿Es deterioro si la exponen sin sonido?

SC: Sí.

RdF: ¿Y si se expone sin color?

SC: Sí, sería un deterioro.

RdF: Por lo tanto, ¿puedo establecer que para ti es un deterioro cualquier hecho que manipule la obra en su forma y concepto?

SC: Sí, sí...

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

SC: (Silencio) No sé.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en su producción en general?

SC: (Risas) Sí, sí... Por ejemplo una obra que tenía que ir con una proyección y exhibieron solamente las piezas... (Risas). La proyección nunca sucedió. Y salió referenciado en un sitio y todavía me supo peor.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

SC: (Largo silencio...) No lo sé, supongo que ninguno. Supongo que los que hemos estado hablando.

RdF: ¿Consideras el paso del tiempo un deterioro? Recuerda lo del envejecimiento tecnológico y el envejecimiento estético.

SC: Es que no sé si entiendo... No tengo muy claro. Tendría que verlo, no lo sé, la verdad. En realidad me gustaría que se exhibiese como es ahora. No lo sé.

RdF: ¿Consideras que el paso del tiempo puede alterar la idea de la obra?

SC: Supongo que sí, no lo sé.

RdF: Piensa lo que la parte técnica va a sufrir de obsolescencia y la imagen de envejecimiento estético. (Se ha omitido la explicación sobre el tema con ejemplos) Tú tienes que decidir qué quieres hacer al respecto sobre la parte técnica, quieres actualizarlo... o quieres que se conserve en lo que está porque la contextualiza en el tiempo.

SC: El factor de que se haya hecho en 2015 (2014) no es importante.

RdF: ¿Qué pasa con el blog? Si para ti es importante debes comprometerte a actualizarlo. Con el blog no pasa como con el vídeo porque en principio si tú dices que se debe conservar y que das permiso para que se actualice...

SC: Sí.

RdF: ... Es el propietario el responsable de mantener la obra actualizada. El blog no está en manos del propietario, eres tú la responsable de actualizarlo. Solo te lo explico para que entiendas en qué consiste. Tampoco te puedo jurar que todo esto va a pasar.

SC: (Risas) No, ya, ya...

RdF: La idea es que todo el mundo esté alineado para la conservación de las obras... Pero no puedo comprometerme. Pero en este momento te sirve para reflexionar.

¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de su obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

SC: No sé exactamente lo que quieres decir.

RdF: Tu obra se ha creado para una idea concreta dentro de la hepatitis C. Imagina que tu obra se presenta en una exposición colectiva de artistas jóvenes en ARCO... ¿consideras que la obra cuando sale de *Perspectives* está descontextualizada?

SC: Yo creo que sí que se puede exhibir fuera del proyecto, pero sí que me gustaría que hubiese algo que vinculara al blog por si alguien está interesado en saber más.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público, es un deterioro para usted?

SC: (Duda...) No, la verdad es que como artista hago mi obra con las ideas que yo tengo detrás, pero no pienso en que la otra persona tenga que percibirlas. En este sentido me gusta que cada persona pueda hacer las cosas con suficiente ambigüedad como para que el espectador pueda percibir de manera diferente.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

SC: (Silencio prolongado) Lo que hemos comentado, si estuviese cortada o le faltase sonido.

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

SC: (Duda) Una vez se me rompió una pieza cerámica. Tenía que restaurarla en cinco minutos (Risas) el criterio era recomponerla, tenía que estar en una exposición.

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

SC: Sí. Me gustaría. No me importaría que me consulten cuando crean.

RdF: ¿Es consciente de la obsolescencia?

SC: Después de esta conversación sí.

RdF: ¿Ha pensado en los aportes de la tecnología y el paso del tiempo?

SC: Bueno, lo que te he comentado antes sobre Nam June Paik, el tema de la tecnología. Lo he pensado, pero no respecto a mi obra.

RdF: ¿Ha previsto algo al respecto?

SC: No.

RdF: ¿Cree que debe actualizarse el formato?

SC: Al ser digital sería preferible que se fuese actualizando.

RdF: ¿Qué le parece la actualización “visual”? ¿Puede aplicarse a su obra?

SC: No sé si te entiendo...

RdF: Piensa en la digitalización de *Blanca Nieves*, ha cambiado la obra, se mueve diferente, se ve la imagen muy distinta, no hay trazos de lápiz, es todo más “limpio”...

SC: Bufff, no lo sé. Casi prefiero que me consulten, él no sabía que eso podía pasar... (Risas).

RdF: Si la obra se pierde, ¿Estás de acuerdo en hacer otra copia?

SC: Considero que está bien que os mande otra copia.

RdF: ¿Ha previsto hasta cuántas copias?

SC: Bueno... la propiedad pasa a formar parte de *Perspectives* pues las que ellos han pedido. No tengo previsión de hacer copias para nadie más...

pero no sé. Es que en una obra matérica lo veo más claro... no lo reemplazaría, no lo sé con el vídeo.

RdF: ¿Has pensado en un plan de actualización para no perder tus obras?

SC: Pues no lo he pensado, pero lo tendré que pensar...

RdF: ¿Tienes en cuenta la pérdida de datos y calidad para cada vez que se migra?

SC: (Silencio) No mucho... (Risas).

RdF: ¿Las copias deben ser numeradas?

SC: Si yo hubiese hecho esta obra sin un cliente, sí que las habría numerado... pero en este caso no he pensado en numerarlas.

RdF: ¿Cómo controlas o crees que debe controlarse la cantidad de copias existentes? ¿Quién lo tiene que controlar?

SC: (Silencio prolongado), no lo he pensado. Debería pensar quizás en planteármelo. Como todo en este proyecto es como para promover y todo eso, en este caso me interesa más la difusión que el control, pero las preguntas sirven para todas las obras en vídeo. Creo que haría una numeración.

RdF: ¿Puede su obra exponerse en diferentes lugares de modo simultáneo?

SC: Sí.

RdF: ¿Qué opinión tenías de la conservación de la obra cuando la creaste?

SC: No había pensado en ello. Ahora he visto aspectos que son importantes y que no había tenido en cuenta; los tendré en cuenta en un futuro. Veo que la conservación tiene más importancia de la que yo le he dado.

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

SC: Sí, Sí.

RdF: ¿Quién cree que está más capacitado para conservar su obra? (no es una pregunta trampa, el que verdaderamente conoce la obra eres tú).

SC: Pues un especialista. Aunque creo que debería haber una colaboración. Debería hacerse una consulta, pero yo sé hacer las obras, pero según que problema tuviese con el vídeo... creo que sería una colaboración de gente.

RdF: ¿Cree necesario dejar unas directrices de actuación por si usted no puede participar en el proceso?

SC: Eeeh, Supongo que sí, no sé, no me lo había planteado.

RdF: ¿Para todas sus obras o solo para esta?

SC: Supongo que sería importante para todas.

RdF: ¿Considera el facsímil una buena manera de conservar la idea de existencia de la obra? Quiere decir, dejar constancia de la obra, como una publicación. Para saber que la obra ha existido.

SC: Vale... Te entiendo. Si desaparece completamente, sería una buena forma de documentarlo.

RdF: ¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

SC: (Risas) No, jme has preguntado todas las preguntas del mundo!

CAPÍTULO 7. ANÁLISIS DE RESULTADOS

Tras haber realizado la investigación, en la que nos embarcamos a finales de 2013, hemos obtenido una gran cantidad de datos tanto cuantitativos como cualitativos. En este apartado vamos a desglosarlos, pero antes queremos señalar que los resultados que se van a describir, no son todos los resultados que de la investigación se pueden extraer.

Dado que la base de la investigación era el uso de la entrevista (aplicada a artistas emergentes que formaban parte de los proyectos *Perspectives*) con el objetivo de establecer unos parámetros de conservación preventiva, no vamos a analizar el resto de datos que se pueden extraer de las entrevistas.

Las entrevistas fueron realizadas en base a un cuestionario del que hemos hablado extensamente a lo largo de esta Tesis, pero lo que no hemos señalado es que de este cuestionario se han extraído muchos más datos de los que para esta investigación era necesario. Hacemos referencia de su existencia para que quede constancia de que la investigación, aprovechando el hecho de aplicar el método de la entrevista, decidió proceder a obtener

información que en un futuro podía ser utilizada en otros campos de investigación²⁷⁴.

Una vez establecida esta cuestión, vamos a proceder a la discusión de todos esos resultados que sí conciernen a los objetivos principales de esta investigación, y que van a corroborar la adecuación de la hipótesis inicial.

Hemos considerado adecuado, dividir los resultados en apartados similares a los seguidos en esta Tesis, de manera que resulte más claro y sencillo a la hora de establecer conexiones. Así pues, empezaremos por hablar de los resultados derivados de la metodología, siguiendo con el análisis de conceptos discutidos durante la entrevista, que han sido claves para establecer los parámetros de conservación preventiva, datos tales como el concepto de *envejecimiento*, *deterioro*, sustitución, qué deterioros deben ser intervenidos, de qué modo.

Queremos exponer también temas no tan cuantificables, como lo que la entrevista ha podido afectar en los artistas que han participado; y cómo, el hecho de que los artistas hayan estado o no en contacto con la disciplina de conservación, ha condicionado su visión al respecto de las preguntas.

Previamente a pasar a analizar los datos, vamos a presentar una serie de números, en algunos casos acompañados por cuadros de análisis, para recordar algunos datos de la investigación.

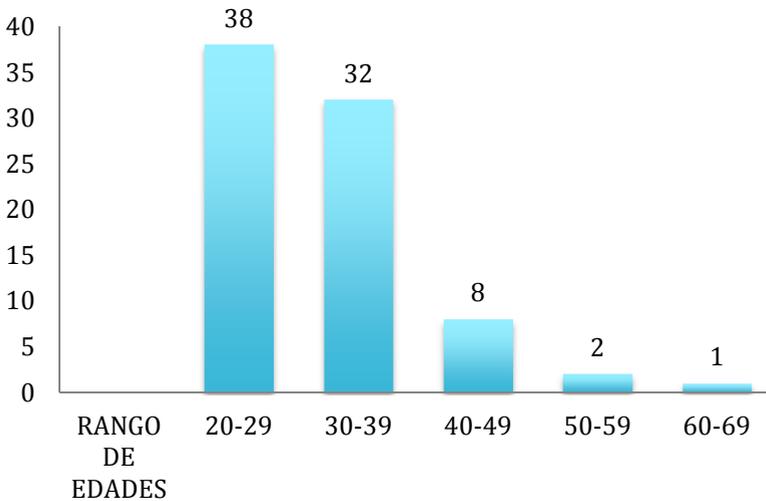
Recordemos que hemos realizado un total de 82 entrevistas entre los dos proyectos; 68 entrevistas correspondientes al primer proyecto y 14 al segundo. Estas entrevistas surgen de las dos colecciones *Perspectives* que estaban formadas por 245 artistas, procedentes de 44 países para la primera experiencia y 126 artistas, procedentes de 25 países para la segunda. De estos

²⁷⁴ Véase resultados relacionados con la importancia del material que surge en el proceso creativo, el tipo de fuentes de documentación al que acude el artista, el grado de conciencia a la hora de escoger un medio de expresión, el grado de planificación y azar en el que se mueven estos artistas y muchos otros parámetros.

artistas, los que han formado parte de la investigación, procedían del grupo de artistas gestionados directamente por la *Cátedra Arte y Enfermedades*; 128 artistas del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*, y 88 del proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*.

En cuanto a las edades de los artistas, ya hemos dicho que en el momento de llevar a cabo las entrevistas, el 60 % era menor de 30 años. En la siguiente gráfica, (Gráfico 1) podemos ver cómo se distribuían las edades de los artistas en la muestra de las 82 entrevistas.

Gráfico 1. Rango de edades.



La edad media del grupo es de 31 años, teniendo 22 años el más joven y 69 años el de mayor edad.

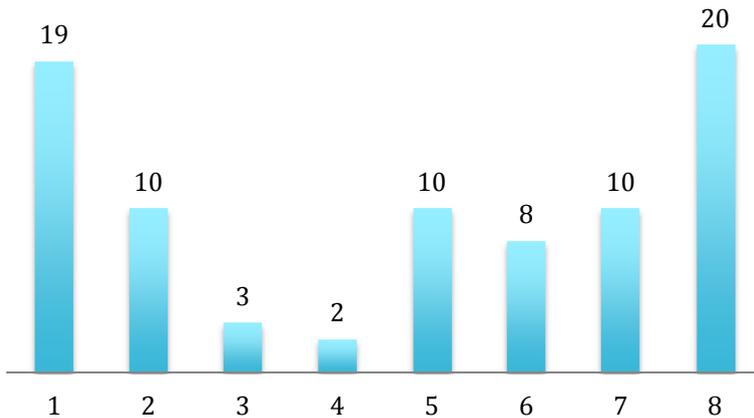
El tiempo medio por entrevista es de 01:10:50, teniendo como más extensa una entrevista que duró 01:54:48 y la más corta una entrevista de 00:26:00²⁷⁵.

²⁷⁵ El tiempo ha sido estimado en relación a las grabaciones, pero en ellas no queda reflejado el tiempo que se tomó antes de cada grabación para realizar los saludos, ubicación del proyecto y explicar el procedimiento que se seguirían durante la entrevista.

Todas las entrevistas fueron grabadas en un registro de sonido en formato MP4, se dispone de un total de 89:30:53 horas de sonido de grabación sin editar, o lo que es lo mismo casi 4 días de grabación, que ha sido procesado. Dentro de todo este conjunto documental también contamos con 3 de las entrevistas grabadas en vídeo, además de en archivo sonoro. Dos de las grabaciones sonoras fueron eliminadas por accidente.

Otro de los datos que queremos recordar es el referido a la diversidad de técnicas que conforman las obras del estudio. En la siguiente gráfica, (Gráfico 2) se puede observar la distribución de obras por técnicas, téngase en cuenta que el apartado “otros” engloba diversidad de obras que no encajan en una sola disciplina. Se trata de obras bajo la técnica de instalación con vídeo, fotografía documental, obra multimedia, entre otras disciplinas combinadas.

Gráfico 2. Número de obras por técnica.



1-Instalación, 2-Fotografía, 3-Dibujo, 4-Animación, 5-Escultura, 6-Vídeo, 7-Pintura, 8-Otros.

Una vez presentados algunos de los números del marco de estudio vamos a proceder a analizar los resultados, como hemos adelantado, desde los diferentes puntos de vista, empezando por que conciernen a la metodología.

7.1 Análisis de resultados, en relación a la metodología

Consideramos que en este punto será de gran ayuda presentar los resultados en un orden aproximado al que se presentó el método.

Si dividimos los resultados de la entrevista en preentrevista, entrevista y postentrevista, podremos establecer datos numéricos y cualitativos respecto a lo acontecido en esta investigación que van a ser muy útiles para entender las conclusiones.

1. En la fase de preentrevista se establecía el momento de documentación y contacto. La documentación se resumía en la información que el investigador necesita para estar preparado y la que emite para el uso de la entrevista.
2. En el caso de *Perspectives- Art, Inflammation and Me*²⁷⁶, la información fue complicada de conseguir. El hecho de estar trabajando con artistas emergentes, hizo que en muchos casos la información sobre su producción y su línea de trabajo se encontrase dispersa, poco organizada y en algunos casos inexistente. Muy pocos de los artistas entrevistados tiene una sola plataforma de presentación de su trabajo y en muchos casos la tienen desactualizada. Aun siendo artistas que el 60 % de ellos era menor de 30 años en el momento de realizar las entrevistas, tienen una presencia en las redes dispersa y no dan importancia a

²⁷⁶ Cuando hablemos de % respecto a *Perspectives- Art, Inflammation and Me* se referirá sobre una muestra de 68 entrevistas, en el caso de *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me* será sobre las 14 entrevistas realizadas. Si no se especifica el proyecto, el % se estará refiriendo a la totalidad de las entrevistas, en ese caso, será sobre las 82 entrevistas realizadas.

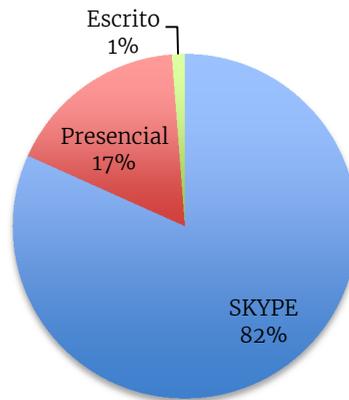
esta presencia. Confían altamente en el éxito de las redes sociales de consumo inmediato y poco duradero en tiempo. Eso ha ralentizado y extendido el tiempo necesario que el investigador debe invertir en esta fase. Fase que por otro lado consideramos muy importante para el éxito de la entrevista.

3. En el proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*, la obtención de la información fue más fluida, ya que contamos desde el principio con la documentación que generaban para la cátedra y a su vez el trabajo con todas las partes se hizo de una manera transversal. El tema de la presencia en las redes y de las fuentes que los artistas tienen para presentar sus obras, fue idéntico al de los artistas del primer *Perspectives*.
4. En cuanto a los documentos necesarios para llevar a cabo la investigación, el 90 % de los documentos se generó durante la primera experiencia *Perspectives*, dejando para la segunda una revisión y adaptación de los mismos y la introducción del documento relacionado con cuestiones legales.
5. La recepción y aceptación de los documentos es distinta también para las dos experiencias *Perspectives*. Los artistas de *Perspectives- Art, Inflammation and Me*, como ya desarrollamos en el capítulo 5, recibieron todo una vez habían dejado el proyecto. Eso hizo que el proceso se hiciese más largo y que la respuesta no fuese inmediata, con la necesidad de insistir y generar distorsiones respecto al método. El hecho de enviarles el Cuestionario y la Ficha técnica para la conservación de la obra fue positivo en cuanto a que el 80 % de los artistas sabían sobre qué era la entrevista, pero solo un 30 % aproximadamente, cumplimentó y envió el documento previamente a la entrevista. Prácticamente todos se lo habían leído, e incluso rellenado, pero no enviado. En el caso del segundo proyecto *Perspectives*, la recepción de los documentos fue muy ágil y las respuestas por parte de los artistas más rápidas. A pesar de eso también se dio el caso de algún

artista al que hubo que contactar por otros medios. En este segundo proyecto solo una persona devolvió la ficha cumplimentada. Y solo el 40 % había leído el cuestionario antes de la entrevista, aun habiéndolo recibido.

6. Para la fase denominada entrevista, en términos cuantitativos podemos establecer que, basándonos en el método utilizado para llevar a cabo la entrevista, si contabilizamos las 82 entrevistas realizadas (véase Gráfico 3) la mayor parte de las entrevistas fue realizada de manera semipresencial (por *Skype*).

Gráfico 3. Medio de entrevista.



Si, como hemos hecho en el anterior apartado, lo dividimos por *Perspectives- Art, Inflammation and Me* y *Perspectives- Art, Liver diseases and Me* el gráfico que obtenemos será muy diferente, (Gráfico 4 y Gráfico 5).

Gráfico 4. *Perspectives Art Inflammation and Me.*

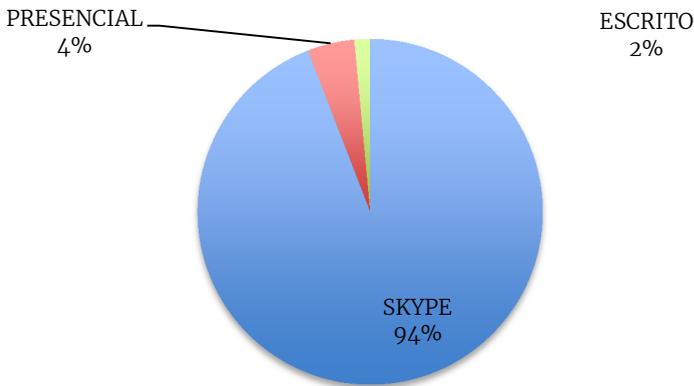
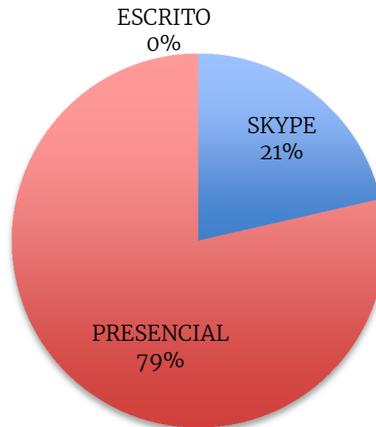


Gráfico 5. *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me.*



Respecto a estos números, debemos incluir algún comentario sobre datos cualitativos. Mostrar que en el primer proyecto, la mayoría de las entrevistas se realizaron por *Skype*, no nos aporta nada. En cambio sí aporta afirmar que las entrevistas realizadas de manera presencial eran mucho más fructíferas, en cuanto a que se podía adquirir información de tipo

emocional y datos que matizan los números objetivos (*metalenguaje*). No es lo mismo obtener una respuesta sobre el concepto de *deterioro* afirmativa con seguridad, que una dubitativa, y eso en el caso de las entrevistas semipresenciales es más complicado de matizar.

Por lo que respecta al método escrito, ya dijimos en el capítulo 5 que solo hubo un caso exclusivamente por escrito, que corroboraba todo lo presentado por Ysbrand Hummelen²⁷⁷, sobre que aunque el cuestionario escrito tiene la ventaja de que el artista puede reflexionar libremente y no se siente influenciado por los comentarios que se le puedan hacer, también tiende a no dar importancia a matices, que para el conservador son importantes, como el significado de los materiales. El cuestionario escrito tiene un gran problema y es que no da pie al diálogo, este hecho puede ser de gran importancia cuando el artista no entiende el objetivo de las preguntas o no completa todas las preguntas. Eso es lo que sucedió en el caso que hemos presentado²⁷⁸.

Por lo tanto, podemos afirmar que las entrevistas realizadas en la segunda fase de la parte práctica fueron más interesantes a nivel cualitativo, tanto por el método empleado (presencial), como por la experiencia acumulada en la primera parte de la fase experimental. Lo que nos lleva a corroborar que lo aprendido en la parte teórica de esta tesis, es cierto: la entrevista presencial es más eficiente y la formación y preparación del entrevistador es de gran importancia a la hora de conseguir resultados de calidad. En la entrevista presencial el uso del cuestionario se queda más en una guía que ayuda a no olvidar ningún punto, se convierte en conversaciones más fluidas donde los artistas tienen más tendencia a explicar anécdotas que pueden aportar información muy interesante

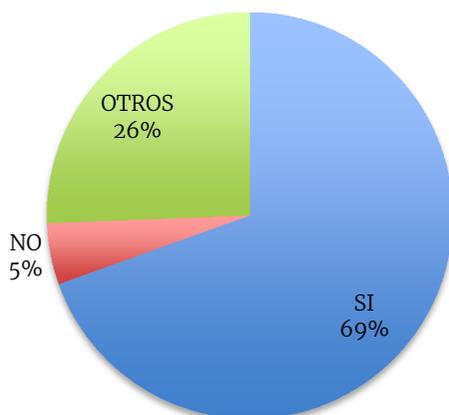
²⁷⁷ Hummelen Y. (*et al.*) (1999). "Towards a method for artist's interviews related to conservation problems of modern and contemporary art". *Op. cit.* pág. 313.

²⁷⁸ Véase el caso de estudio número 8, en el capítulo 5.

para la conservación de las obras. El *metalenguaje* enriquece cualquier información y a su vez la presencia, ayuda a crear un ambiente de conexión y calma que hace que la entrevista sea más fluida. Eso no significa que las entrevistas semipresenciales no nos ofreciesen la información que buscábamos, pero la calidad de la comunicación puede catalogarse como más fría y estructurada, perdiendo matices que según sea la personalidad del artista pueden condicionar.

Durante la entrevista se realizan preguntas que sirven para establecer un buen tono en la conversación y preguntas que son importantes para la reflexión, que serán las que marcarán las pautas de lo que decidamos posteriormente en términos de conservación. Entre esas preguntas, la más obvia sería la referida a la intencionalidad por conservar la obra, (Gráfico 6). Ante esta pregunta la mayoría de los artistas han contestado que sí tenían interés por conservar la obra, solo un 5 % no tenía ningún interés por conservar su obra y el 26 % estaba entre dudoso, indeciso y depende.

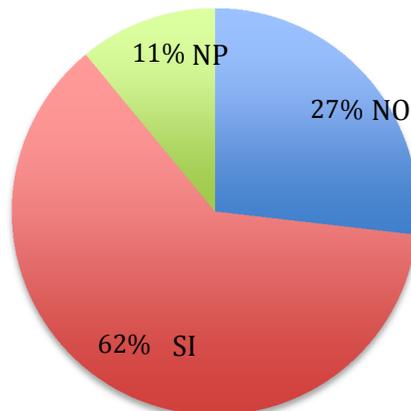
Gráfico 6. Interés por conservar.



Es curioso como los artistas, ante esta pregunta, se sentían incómodos al tener la sensación que ante una conservadora no podían contestar algo que fuese supuestamente en contra de la conservación de la obra. Durante la fase inicial de la entrevista se les dejó claro que el conservador no les juzga, solo recopila los datos y les hace reflexionar y que decidir no conservar la obra no es en contra de la conservación de la misma, aunque parezca contradictorio. Ya que el conservador debe asegurarse de que se cumple lo que el artista marca sobre su obra, la intencionalidad y si eso pasa por dejarla desaparecer, una forma de conservar la intención será respetar la idea de desaparecer. Alargar la vida de la materia no sería conservar la obra sino prolongar el tiempo de la materia, algo parecido a “embalsamar” la obra.

La gran mayoría quería que su obra fuese conservada y que perdurara en el tiempo, pero en cambio en comparación al Gráfico 6, observamos en el Gráfico 7, que algunas respuestas fueron matizadas al preguntarles sobre si eso les preocupa.

Gráfico 7. Preocupa la conservación.



Ante la pregunta de si la conservación de la obra les preocupa el 62 % contesta que sí, el 27 % que no y el 11 % no lo ha pensado. Así que aunque la gran mayoría quiere conservar su obra, no le preocupa a una parte considerable. Si lo analizamos en términos numéricos, da la sensación de que los artistas que han sido entrevistados son incoherentes, pero en una larga conversación lo que se deduce de sus palabras es que la conservación es algo que les preocupa y que tienen en cuenta, pero que a la hora de crear no es algo que les condicione. Prefieren crear libremente y afrontar más adelante las consecuencias, si las hay.

Como ya presentamos en la metodología y hemos remarcado al hablar en los capítulos 5 y 6 de la experiencia de la entrevista, las entrevistas se iniciaron en su mayoría, revisando el documento correspondiente a la Ficha técnica para la conservación de la obra, a lo largo de esa revisión muchos de las respuestas fueron cambiadas ya que los artistas no habían entendido la pregunta, o no habían entendido la intención de la pregunta. En algunas ocasiones simplemente habían dejado las respuestas en blanco porque no pensaban que fuese importante. Al hacerse conscientes de lo que pretendíamos y de que el proceso de investigación les beneficiaba la colaboración fue plena.

A pesar de ello, durante la revisión de la entrevista surgen preguntas sobre datos específicos relacionados con marcas de productos o materiales concretos que los artistas se comprometen a enviar para completar la información. Solo el 10% de artistas que durante la entrevista se comprometen a enviar datos, información o textos sobre el proceso creativo, lo acaban realizando. Lo que nos lleva a la conclusión de que les parece bien en el momento de la entrevista, pero luego no le dan la importancia que merece y no dedican su tiempo realmente a enviarlo. En algunos casos, si se les solicita de nuevo, lo envían. No tienen problemas en compartir esa información, es más una cuestión de dedicación. Y cuando lo

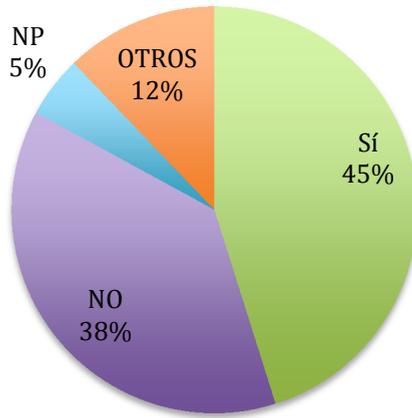
comparten lo hacen de un modo generoso abierto y complacidos por el interés que mostramos sobre su trabajo.

Repasar este documento con ellos, también hace que la mayoría de ellos se planteen preguntas sobre el uso que le dan a los materiales y en muchos casos surgen preguntas hacia la conservadora de si consideramos es un material adecuado o deberían cambiar por otra marca. Lo que la fase de revisión en muchos casos se convirtió en una fase de consulta y asesoramiento.

Tras la revisión del documento citado se pasó a la parte de la entrevista que se realizaba siguiendo el cuestionario, las preguntas más importantes en cuanto a conceptos que determinarían los parámetros para la conservación preventiva de las obras de arte se han analizado y establecido los gráficos que se presentan a continuación.

A la pregunta relacionada con envejecimiento los resultados que se pueden ver en el Gráfico 8. Menos del 50 % de los artistas se sienten preocupados por lo que el tiempo hará en sus obras, el 38 % no siente ningún problema con respecto al envejecimiento y solo el 5 % no se lo había planteado. A pesar de que la mayoría son artistas jóvenes y el concepto de envejecimiento es algo abstracto para ellos. Dentro de los que han contestado “otros”, el 12 %, se engloban los que les es indiferente, y los que el envejecimiento no es un concepto a tener en cuenta ya que su obra es concepto y debe ser o rematerializada o sustituida en cada ocasión.

Gráfico 8. Le Preocupa el envejecimiento.



La idea de envejecimiento debe ser analizada antes de quedarnos solo con los números. Cuando en la entrevista planteamos esta pregunta no la planteamos como una pregunta de respuesta booleana 'Sí o No'. Se planteaba según el caso que se estaba tratando. Por ejemplo, en las obras de arte con soporte tecnológico como las obras en vídeo o fotografía, la pregunta sobre envejecimiento estaba dividida en dos partes:

- Envejecimiento tecnológico (obsolescencia).
- Envejecimiento estético (apariencia visual de lo que en la obra se ve).

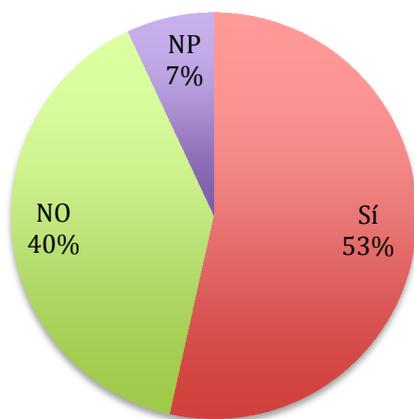
Los artistas que han trabajado con/en este soporte tenían muy clara la respuesta en cuanto al envejecimiento estético; ninguno de ellos consideraba un problema el envejecimiento estético, es más, lo consideran un elemento que enriquece la obra y que la posiciona en una cronología. Hay que señalar que ninguno de los artistas entendió el concepto de

envejecimiento estético hasta recibir una explicación²⁷⁹ con un ejemplo. Muchos de estos artistas se dan cuenta que en su trabajo han tomado decisiones que pueden tener que ver con este concepto sin ser conscientes de ello. Casi todos buscaban una imagen atemporal o limpia para que no estuviese supeditada a una estética de moda; lo que también es una estética de moda y que marca una temporalidad.

En cuanto al concepto de envejecimiento tecnológico, como podemos ver en la Gráfico 9, de los 43 artistas que se ven afectados, ya sea porque su obra está realizada en un soporte tecnológico, ya sea porque su obra contiene de alguna manera imagen, vídeo o sonido; solo 23 han tenido en cuenta la obsolescencia y de esos 23 muy pocos tienen una estrategia establecida para evitarla. 17 artistas, no lo habían tenido en cuenta, aunque al hablar de ello les pareció muy lógico y sorprendente de no haberlo tenido en cuenta y 3 de los artistas no entendían a qué nos referíamos porque percibían la tecnología como algo infalible a la que el tiempo no le afecta ni la perturba; cosa que tras la reflexión se quedaron muy preocupados.

²⁷⁹ Para los artistas participantes en la investigación el envejecimiento estético no era algo que se hubiesen planteado nunca y en el momento de hacer la reflexión se les puso un ejemplo muy sencillo de entender: *Blancanieves*, primer largo metraje producido por Walt Disney realizado en 1937 y “restaurada” en 2001, donde se eliminaron los trazos de lápiz y se limpiaron las imágenes actualizando su estética.

Gráfico 9. Ha tenido en cuenta la obsolescencia.



Este dato nos sitúa en una posición en la que para establecer los parámetros de conservación preventiva no solo dependemos de nuestras decisiones sino de las decisiones que al respecto han tomado los artistas. La mayoría de los artistas están de acuerdo en actualizar los formatos a nuevos sistemas, aunque causa una cierta ansiedad el no poder controlar los resultados, ya que hablar de actualización tecnológica es hablar de futuribles que no tenemos seguridad de cómo se van a resolver. En este caso todos los artistas se sienten mejor cuando al llegar la pregunta de si les gustaría estar o colaborar con el restaurador en caso de necesidad, ven que pueden estar implicados en esas decisiones.

El tema de la obsolescencia y los problemas que la tecnología puede acarrear a la conservación de obras de arte no es tan solo el hecho de poder abrir y leer un archivo, sino todo lo que esos cambios puede aportar a la imagen de la obra, son conceptos que no se pueden valorar y por lo tanto se quedan en respuestas supeditadas a lo que la evolución de tecnología nos depara. Solo en uno de los casos, el caso de la obra

Dolores Invisibles, del artista Sinquenza, nos sentimos liberados a este problema.

Sinquenza concibe la obra como algo efímero y por lo tanto, aunque esa característica de la obra no depende de materiales orgánicos, depende del futuro de la tecnología. El artista nos asegura que para él la obra dura lo que dura sin pensar en su conservación y lo deja a la suerte de las circunstancias. Él no es partidario de provocar la desaparición y por lo tanto conserva y mantiene los archivos en su poder, pero no quiere establecer nada para evitar lo inevitable, ya que la concienciación sobre el paso del tiempo y el consumismo es uno de los pilares de toda su producción.

Como en este apartado hemos hablado de la posibilidad de sustitución enlazaremos este concepto, la sustitución, con el resto de obras. En el caso de obras en soporte tecnológico los artistas que veían la sustitución como una opción para su obra, no habían establecido el número de veces que la obra podía ser reemplazada, si eso era algo de por vida o si se trataba de una sustitución solo en caso de accidente. En el caso de obras físicas como una escultura o una instalación, los artistas que concebían su obra como algo conceptual veían claro que la obra podía ser 100% sustituida o rematerializada, como hemos visto en los casos de estudio *Normal* de Ana Pastor, *Corpe* de Sergio Porlán o *Negación ante la Hepatitis C* de Juan Carlos Rosa Casasola, entre otras. En algunos casos la sustitución se refiere a partes de la obra que los artistas conciben como elementos vehiculares, como sucede en el caso de obras que contienen bombillas o fluorescentes que son susceptibles de fundirse. En todos los casos los artistas han considerado que esa parte de la obra puede ser sustituida.

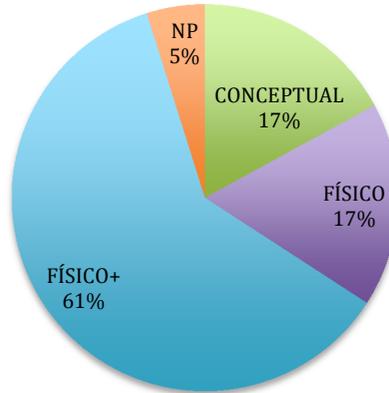
Hay que señalar en este punto que de las 8 obras que contienen elementos dependientes de energía eléctrica ninguno de los artistas había considerado que para su correcto funcionamiento necesitase una adaptación cuando fuese expuesta en otro país distinto al país de origen (en este caso

España), teniendo en cuenta que todos los artistas sabían que su obra estaba en un proyecto internacional y por lo tanto tenía muchas posibilidades de viajar a otros países no compatibles con la instalación. Ante este problema algunos tomaron la opción que la obra se expusiese sin ser conectada a la red, como es el caso de *Corpe*, y otros optaron porque el conservador fuese responsable de solucionar esos temas.

Sobre la posibilidad de rematerializar la obra en caso de desaparición o accidente o como modo de conservación, 11 de los 82 artistas lo concebían como algo correcto y en línea con su idea. Unos porque plantean la obra desde la inmaterialidad, la obra es la idea y los materiales son solo el vehículo para presentarla; otros porque su concepto no puede pasar con una imagen que no sea prístina y perfecta ya que el envejecimiento, o cualquier tipo de mácula, entran en conflicto con la idea estableciendo otro diálogo, es el caso de las obras de Pablo Vindel *Entrevista con la piel, Xímo (hora 1, hora 2, hora 3)*, la pieza de Kinda Youssef *Perception* o la de Raquel Planas *Cuadro Clínico. Díptico*²⁸⁰.

Hemos dejado para el final el concepto que nos ha parecido más relevante, para establecer los parámetros de conservación preventiva, de todos los analizados durante la entrevista: la idea de *deterioro*. (Véase Gráfico 10).

²⁸⁰ Se puede consultar las entrevistas completas al respecto de estos artistas en el Anexo 2.

Gráfico 10. Concepto de deterioro.

Cómo un artista percibe el *deterioro* en su obra va a determinar las estrategias de conservación de manera taxativa, por ese motivo, no podemos establecer los parámetros de conservación preventiva, basándonos exclusivamente en los números. Una vez más, nos encontramos con la importancia que conlleva el análisis de los datos cualitativos. Ante la pregunta de “¿Qué consideras deterioro en tú obra?” Como se puede observar en el Gráfico 10, la gran mayoría lo definen como una combinación entre el deterioro físico y el conceptual, pero este resultado no es real en términos absolutos. En un primer momento, solo podríamos decir que las respuestas que definieron *deterioro* como algo que estaba ligado totalmente a lo conceptual, es decir el 17 % de los artistas entrevistados, mantuvieron su respuesta tras hacerles reflexionar sobre su respuesta. El resto son resultados obtenidos tras haber insistido en que reflexionasen sobre lo que realmente suponía *deterioro* en su obra. Este dato resulta muy curioso, ya que del 61 % que acabaron respondiendo “Todo lo que afecte a una correcta lectura de la obra, tanto física como conceptualmente ” la gran

mayoría en un primer momento establecieron deterioro como algo físico sin contar con problemas de conceptualización o mala exposición.

El 17 % de los artistas que conciben *deterioro* como algo exclusivamente físico, también coincide con los artistas que consideran que la obra debe ser restaurada de manera mimética y con la supervisión o consulta del artista. Tienen una percepción del arte y la disciplina de la restauración bajo lenguaje tradicional. Los artistas que consideraban *deterioro* como algo conceptual, no estaban definidos en si debía o no restaurarse ya que la mayoría de ellos creían en la idea de sustitución o de efímero. El resto de artistas, los que no se lo han planteado y por lo tanto no podían responder ni tras reflexionar sobre ello y los que consideran el *deterioro* en ambos términos, físicos y conceptuales, tienen diversidad de opiniones sobre lo que se debe tratar o si se debe tratar y por lo tanto es un análisis que debe hacerse de manera individual. Los datos que se han obtenido al respecto son 100 % necesarios para no traicionar a la obra a la hora tanto de establecer unas pautas de conservación preventiva como para posibles tratamientos.

Hemos de destacar que hubo dos artistas que definieron *deterioro* como el hecho de que la obra estuviese almacenada y fuera del alcance del público. Para estos dos artistas la obra es interacción y comunicación y por lo tanto consideran que tener la obra fuera del alcance del público es destruirla. Por lo que establecieron que los parámetros de conservación pasarían por tener la obra expuesta siempre.

7. En este punto vamos a hablar de los datos que se derivan de la fase postentrevista que a lo largo de los capítulos 5 y 6 se ha ido posponiendo para ser comentados en el análisis de resultados, estos tienen que ver con la dificultad de la toma de decisiones a la hora de procesar la información.

Todas las horas de grabación, los archivos cedidos por la *Cátedra Arte y Enfermedad*, los documentos que los artistas han cumplimentado, la documentación gráfica tanto la realizada por la conservadora, como la cedida por Proddigi Films, la cátedra y por los artistas, además de todos los datos obtenidos durante las revisiones, exposiciones y momentos en los que se trabajó con las obras de manera directa, resultó ser una cantidad de información ingente que debía ser procesada.

A parte de la cantidad de información, queremos hacer hincapié en lo dificultoso y comprometido que va a ser decidir en el procesado de esta documentación, qué debe tenerse en cuenta y qué no debe tenerse en cuenta.

En cuanto a las entrevistas en sí, han derivado en unos documentos con las transcripciones de los audios. La transcripción es un momento muy complicado porque según se decida ser fiel a la grabación, se podrá establecer una serie de datos diferentes. Es el momento en el que se debe tomar decisiones sobre los silencios, muletillas y respuestas vacías. Si no transcribimos esta serie de elementos, podemos falsear el tono de la entrevista y por lo tanto los resultados que se obtienen y si los transcribimos de manera literal, puede llevar a entrevistas llenas de vacíos incomprensibles a la hora de leerlas. En esta Tesis se ha ido decidiendo en relación al caso. En un principio se pensó en hacer un procesado fiel y sin manipulaciones, pero a la hora de realizarse, no todos los casos podían seguir esta norma, así pues, se ha optado por indicar al inicio de la entrevista qué tipo de transcripción es el que se tiene entre las manos.

En algunos casos se ha editado la entrevista por deseo del artista, ya que durante la entrevista pueden surgir temas relacionados con el tema principal que no son de relevancia o que son de carácter personal. Aunque en los brutos de audio se conservan las entrevistas sin editar, para que si en un futuro es necesario revisarlas, se pueda hacer de manera fiel.

Otro tema que queremos destacar sobre el procesado de la información es que en el momento que la documentación estuvo lista, se le envió a los artistas para que la revisasen. Este fue un compromiso que adquirimos con los artistas al iniciar la investigación. Al adquirir este compromiso la mayor parte de los artistas se sintió más seguro a la hora de responder. Se les había informado que los cambios de opinión se considerarían como cambios que aportan otro punto de vista sobre la obra y que se agradecería que fuesen comunicados. En el 80 % de los casos los artistas se han sentido agradecidos por este aspecto de libertad y se han mostrado mucho más abiertos y comunicativos.

Cuando las entrevistas fueron remitidas a los artistas había pasado algún tiempo y habían podido reflexionar sobre lo que contestaron. Muchos de los artistas se sintieron sorprendidos por las respuestas que habían dado, pero no quisieron cambiar nada, ya que en el fondo seguían pensando lo mismo respecto a lo que debía hacerse con la obra.

Para cerrar este apartado, nos gustaría terminar con una reflexión que extraemos de las preguntas colaterales de la entrevista. Hemos observado que muy pocos artistas habían tenido alguna relación con el mundo de la disciplina de la conservación, para el 86 % de los artistas *Conservación* es una disciplina relacionada con “arreglar” (limpiar, pegar, cortar y repintar). El desconocimiento generalizado y la mala reputación que la disciplina les sugiere, ha hecho que en un principio se mostrasen cerrados o en guardia. Por el contrario, los que conocían o habían estado en contacto con la disciplina de alguna manera, se mostraban encantados con participar en el estudio y lo consideraban de gran importancia²⁸¹.

²⁸¹ Uno de los artistas es conservador y varios de ellos o tenían un amigo, allegado conservador, o habían cursado alguna asignatura de conservación durante su formación.

Hemos podido observar que esta circunstancia condicionaba las respuestas en un principio pero al finalizar el proceso del estudio, la gran mayoría estaban muy contentos de haber participado, se ofrecían a seguir colaborando y reconocían que la entrevista les había servido para aprender mucho y para reflexionar sobre las decisiones que querían tomar en materia de conservación en sus futuras producciones.

CAPÍTULO 8. CONCLUSIONES

Iniciaremos este capítulo empezando por las conclusiones directamente relacionadas con lo que nos marcamos en los objetivos específicos, de manera que quedarán relacionados objetivos y conclusiones. Tras éstas pasaremos a exponer las conclusiones que extraemos de cada uno de los apartados, de manera que quedarán todas expuestas en este último punto.

1. Una vez revisado el uso de la entrevista en otras disciplinas y más concretamente en la disciplina de Conservación de Arte Contemporáneo; a través de conocer e investigar proyectos y plataformas como *INCCA*, *VoCA* o *ADP*, podemos afirmar que la entrevista es una herramienta con mucho potencial que puede ser y es muy útil para la Conservación de Arte Contemporáneo, como queda demostrado en este trabajo y en los proyectos revisados.

Dentro de arte contemporáneo se engloba el *arte emergente*, por lo que bajo esa premisa también será necesario aplicarla a artistas emergentes, como hemos hecho en esta Tesis. En esta revisión de las diferentes

fuentes y bases de datos, hemos podido comprobar también que es importante seguir una metodología a la hora de aplicar la entrevista, pero que no existe una metodología única e inamovible, que sea eficaz y eficiente en todos los casos de entrevista, ni para todos los tipos de entrevistadores o entrevistados.

Basándonos en la metodología que se presentaba en los proyectos revisados, hemos creado la que se adaptaba a nuestra investigación, siendo esta muy diferente a los parámetros que se mostraban en los proyectos que nos inspiraban. Aun así, podemos afirmar que la metodología que hemos seguido ha sido exitosa para alcanzar los objetivos generales que se establecieron.

2. Gracias a la elaboración de los documentos adaptados a las circunstancias del proyecto, pudimos utilizarlos en cada caso específico, aunque hemos comprobado que no todos los casos caben dentro los modelos de documento. Los documentos utilizados como cuestionario deben tenerse en cuenta más como guía que como algo estricto y cerrado. Por ello consideramos que los documentos que han ayudado en la investigación deben tomarse, como documentos base, pero no deben tratarse como contratos cerrados.

Consideramos que tras lo experimentado en nuestra investigación con artistas emergentes podemos afirmar, como ya apuntaban Glenn Wharton o Carol Mancusi-Ungaro, que el uso de estos documentos durante la entrevista, debe ser considerado como un apoyo abierto y predisponernos a los posibles giros, que no hemos preestablecido en ellos, pero que enriquecerán la investigación. Podemos establecer como una conclusión firme que el proceso de entrevista depende en gran manera de lo preparado que esté el entrevistador, de cómo maneja la fase de preentrevista, por lo que el hecho de

haber elaborado esos documentos ayuda a conseguir mejores resultados.

Tras usar los cuestionarios en esta investigación concluimos que no es necesario utilizar una lista de preguntas, aunque ayuda a la hora de preparar la entrevista. Por otro lado, en cuanto a cómo ese cuestionario ha ayudado al artista, podemos establecer por lo acontecido en esta investigación, que para los artistas emergentes ha servido como elemento de seguridad y confianza y por lo tanto consideramos un acierto haber creado y enviado los cuestionarios.

3. Tras recopilar toda la información a través de la entrevista y de la documentación surgida del proyecto, (información tanto cualitativa como cuantitativa relacionada con el proceso creativo, la toma de decisiones, la elección de materiales y el concepto de conservación y de deterioro), se han podido evaluar los resultados con mayor objetividad y con algo más de experiencia.

La cantidad de datos que se puede extraer tras una entrevista como la que nosotros hemos llevado a cabo, da pie no solo a establecer unas pautas de actuación para la conservación preventiva de las obras o los datos necesarios para crear una guía cuando se deban tomar decisiones en un futuro o para establecer unas bases sólidas de trabajo para el corto plazo, como anunciábamos en nuestra hipótesis.

Sino que se pueden establecer muchas otras líneas de investigación relacionadas con el arte, tanto para el campo de la conservación, como para otros campos vinculados con la producción artística. Así pues serán datos que nos podrán servir en futuras líneas de trabajo o que pueden servir a otros investigadores.

4. Tras evaluar la validez de la metodología propuesta, mediante su aplicación práctica, podemos asegurar que es

una metodología de gran eficacia, pero como establecíamos en el punto 2 de estas conclusiones, no consideramos que se trate de una metodología hermética y única. La estableceríamos más como una posible guía metodológica por lo que es recomendable revisar y adaptar a cada caso concreto de entrevista. Incluso un mismo artista entrevistado con la misma metodología, en circunstancias distintas, puede dar resultados con matices a tener en cuenta. Por lo que nos reafirmamos en el éxito de la metodología aplicada, como la hemos empleado, pero animamos a su revisión en cada momento que vaya a ser utilizada calibrándola a la problemática a tratar.

5. Una vez analizados los casos de interés, se han presentando los resultados. Estos resultados se pueden establecer, al igual que sucedía con la metodología, como una guía que animamos a extrapolar para casos similares, atendiendo a los matices de cada situación. Muchos de los resultados que hemos obtenido en los casos expuestos, se repiten en otros ejemplos; como sucede con el interés que suscita el concepto de *deterioro* y lo que sus implicaciones a nivel conceptual puede conllevar para los artistas que no han conocido la disciplina de conservación previamente.
6. Hemos comprobado que establecer el uso de la entrevista como herramienta de práctica habitual en los procesos de documentación, lo antes posible, nos ha ayudado a conseguir pleno conocimiento de la obra de una manera directa y detallada, gracias a las propias palabras de los artistas. Como se había señalado en las conclusiones del simposio *Modern Art: Who Cares?*

...intentar solucionar esto más tarde, puede ser mucho más costoso, complicado e incompleto que haciéndolo cuando los objetos son adquiridos²⁸².

²⁸² *Modern Art: Who Cares? Op. cit.*, pp. 16-17.

7. A través del uso de la entrevista hemos conseguido concienciar a la comunidad artística de los beneficios de la documentación. Los artistas participantes tras la entrevista eran más conscientes de las decisiones y materiales y por lo tanto todo ello afectará a la conservación de sus futuras producciones. Otros miembros de la comunidad artística han podido comprobar, cómo el haber obtenido respuestas directas de los artistas ha facilitado las decisiones a tomar tanto en la manipulación y exposición como la comunicación sobre una obra de arte. El acto de concienciar no se ha quedado en los artistas meramente, el trabajo se ha llevado de manera transversal. Nuestros objetivos se han convertido en principios a tener en cuenta por otras disciplinas que se han visto involucradas en la investigación, a través de colaborar en los proyectos *Perspectives*. Transversalizar la disciplina de conservación y promover el trabajo en equipo con todas las profesiones que se ven involucradas en la vida (manipulación, catalogación, exposición, promoción y otras actividades) de obras de arte contemporáneo y en concreto de obras de arte de artistas emergentes; hace posible la prevención de accidentes y por lo tanto se consigue poner en marcha los mecanismos necesarios para la conservación preventiva. Este hecho va más allá de los proyectos en los que se ha llevado la investigación²⁸³.

8. Las buenas relaciones con los entrevistados, en este caso con los artistas del proyecto *Perspectives*, demuestran que los resultados son mucho más ricos y no se ciñen tan solo

²⁸³ Los artistas con los que hemos trabajado siguen en contacto con la investigadora y nos siguen consultando dudas cuando algo les preocupa. Las empresas con las que trabajamos en los proyectos *Perspectives* han sido empresas de todos los tipos, algunas no relacionadas con el mundo del arte. Gracias a ese trabajo de educación y conciencia se consiguió que todas las personas involucradas entendiesen la idea de conservación y respeto y cambiasen su actitud y modo de trabajo en relación a las obras de arte. Incluso se nos ha planteado colaboraciones en clases de producción artística para que los artistas en formación entren en contacto con los conceptos de conservación y de ese modo se profesionalicen más.

a la investigación y al momento de la entrevista. Gracias a cultivar buenas relaciones y demostrar que la buena actitud es una forma de respeto y por lo tanto una forma de preservar algo; hemos recibido mucha información adicional y colaboración *a posteriori* (después del periodo de la fase experimental) por parte de los artistas. De manera que la entrevista se ha enriquecido y en consecuencia, las posibilidades de conservar las obras en mejores condiciones. Siempre las buenas relaciones serán un valor añadido en cualquier trabajo y en cualquier momento de nuestra profesión²⁸⁴.

Tras nuestra investigación, abogamos por que la metodología de trabajo a la hora de documentar una obra de arte contemporánea, contenga una entrevista, breve o extensa, donde se puedan recopilar todos esos datos que más adelante puedan ser de vital importancia para la correcta conservación de los objetos artísticos (matéricos o no). No solo por lo que nos ha aportado en cuanto información, sino porque definitivamente consideramos que en muchas ocasiones, tras la reflexión conjunta con el artista, se han establecido conceptos que ayudarán al conservador a entender la producción artística y a respetarla, pero también colaborarán a que el artista tome las decisiones en materia de conservación sobre sus obras futuras, de una manera consciente y reflexiva.

Como señalamos en los resultados, ha habido varios datos que nos han sorprendido someramente al realizar las entrevistas y que nos hacen llegar a las siguientes conclusiones:

Los artistas emergentes jóvenes, entienden el concepto de envejecimiento de una manera muy abstracta ya que no han experimentado el paso del tiempo necesario en sus producciones.

²⁸⁴ Tenemos en la documentación ejemplos en los que los artistas nos agradecen el trabajo y la entrevista, diciendo que les está ayudando mucho a entender sus obras de otra forma, a ser conscientes de lo importante que es pensar en ello y declaran estar encantados por todo lo aprendido durante el proceso de entrevista.

Por ello, les resulta en muchos casos complicado establecer unos parámetros de actuación al respecto. Por otro lado, muchos de los que no han experimentado el envejecimiento de manera directa en sus obras tienen una visión romántica del mismo y escogen no hacer nada al respecto. Curiosamente estos mismos artistas no ven bien efectos como el amarilleamiento del papel u otros efectos directos del paso del tiempo. Eso hace pensar que las preguntas relacionadas con temas no experimentados son difícilmente a tener en cuenta para establecer un protocolo, serán más una guía a la que acudir en caso de necesidad y sugerimos sean revisados si es posible.

Este mismo efecto se puede extrapolar con los artistas que trabajan con o en soportes dependientes de tecnología. La obsolescencia no es un tema que se hayan planteado de forma seria en la mayoría de los casos y eso hace que releguen sus decisiones en base a la inexperiencia. Muchos de los artistas no ven problema con guardar sus producciones en fuentes de almacenamiento dependientes de Internet, conciben la red como algo eterno e inamovible. En el momento que se les hace reflexionar sobre las variaciones que hace la tecnología, la velocidad y los intereses que articulan algunas fuentes, se hacen conscientes de que no es seguro. Aunque las nubes de almacenamiento sean fuentes altamente seguras, se les recomienda dispersar esa seguridad ya que es habitual que desaparezcan servidores o páginas en las que confiamos. Este hecho ha generado conciencia en los artistas pero también ha generado una cierta ansiedad que puede tener consecuencias en la libertad de creación.

Otro de los resultados que llama la atención es cómo los artistas entrevistados trabajan conceptos y sus producciones están altamente ligadas al concepto, la idea y la intencionalidad es la base de la obra. Un alto número de los artistas durante la entrevista declara que la obra es la idea y la materia es solo un vehículo. Pero a la hora de reflexionar sobre el concepto de *deterioro* las respuestas suelen estar totalmente vinculadas con los deterioros que afectan a la materia. Solo un pequeño grupo de

artistas desvinculan la idea de *deterioro* de los deterioros físicos. Los que se declaran conceptuales pero que conciben *deterioro* como algo físico, cuando se les hace reflexionar sobre ello, admiten toda una serie de hechos que no tenían en su definición de *deterioro* y entonces abren la definición a “todo aquello que afecte a la correcta lectura de la pieza”. Esto nos lleva a la conclusión de que los artistas nos ven como lo que ya en otras ocasiones hemos señalado. Alguien que va a arreglar la obra, y eso pasa por los tratamientos tradicionales. Es tras las reflexiones sobre el concepto de *deterioro* cuando la relación entrevistado-entrevistador ha dado el giro más significativo. El mostrar que para nosotros la falta de coherencia expositiva, la desintegración o descontextualización puede ser un *deterioro*, le hace plantearse sus propios estereotipos y muchos artistas se sienten atraídos por todo lo que la investigación les aporta a partir de ese momento.

Bajo nuestra experiencia y en base a este último punto reflexionado, podríamos decir que un acercamiento prolongado al artista, que ayude a un conocimiento mutuo y que establezca las bases de una relación entrevistador-entrevistado, daría unos resultados cualitativos mucho más interesantes. Dado que la investigación no contaba con esta posibilidad, se recomienda que en el caso de que esta investigación inspire a otros a utilizar esta herramienta, se planteen las posibilidades de una relación previa a la entrevista para establecer las bases de comunicación.

Debemos advertir también, que en el momento que se decide realizar una entrevista, con interés de preservar una obra, debe asumirse que existe una serie de compromisos e implicaciones legales que no podremos ignorar *a posteriori*. Una vez el artista haya dado su voz, respecto a los aspectos relacionados con la conservación, estos deberán asumirse, a riesgo de estar infringiendo un delito en caso de no seguir sus voluntades²⁸⁵.

²⁸⁵ Este tema ha suscitado suficiente conflicto que existe un grupo de trabajo en el ICOM-ICC dedicado a estos avatares.

La entrevista en el caso de obras con carácter efímero, va a ser de especial interés, ya que tanto si la obra está hecha para no durar como si está hecha con materiales perecederos, una vez se haya establecido ese punto por parte del artista, pasará a ser algo a seguir. La documentación en todos los registros posibles y atendiendo al problema de obsolescencia de los sistemas, es la conservación de obras contemporáneas que no tienen objeto como resultado.

Pensemos que *efímero* es un concepto que no solo está ligado a la materia. Una obra puede estar hecha con materiales efímeros pero no tener intención de ser efímera y por lo tanto, se establecerán, con el artista si es posible, unos protocolos de sustitución y rematerialización de la materia y las especificaciones necesarias para que la obra pueda perdurar sin ser traicionada. A estos efectos, la entrevista resulta muy interesante, dado que como hemos podido comprobar, da toda esa información matizada que solo el artista nos puede ofrecer.

Efímero puede ser de intención y por lo tanto, una pieza que esté hecha con materiales duraderos pero con intencionalidad efímera deberá ser bien documentada a través de la entrevista y pactar con el artista cuáles son los tiempos, protocolos y procedimientos. Dado que si el artista concibe la obra como algo que no dura en el tiempo, pero los objetos o materiales que la componen sí tienen esa cualidad de durabilidad, se puede dar traición inintencionada al almacenar esos objetos. Es el artista el que establecerá cómo deben tratarse, esto lo hemos podido ver en el caso de estudio de Juan Carlos Rosa Casasola, que aunque la obra no es de carácter efímero, ha mostrado la posibilidad de ser rematerializada sin necesidad de transportar los objetos pero creaba el conflicto de qué hacer con esos objetos tras terminar la exhibición²⁸⁶. La metodología y rigurosidad en los procedimientos y en los resultados será el seguro de conservación para algunas obras que no se basan en la perdurabilidad de la materia.

²⁸⁶ Remítase al capítulo 6, caso de estudio número 2 de esta Tesis.

La rematerialización del objeto artístico, siempre que el artista, o los herederos de los derechos de su obra estén de acuerdo, es una metodología y procedimiento muy conveniente para que la obra no se pierda. Aparentemente puede crear conflictos de autoría y autenticidad, pero estos temas, si se plantean al artista en la entrevista, pueden quedar resueltos sin problema y será más una cuestión de apertura mental de las personas vinculadas a la obra.

La suma de otras disciplinas en el proceso de conservación de las obras de arte contemporáneo ayuda a la mejor documentación y por lo tanto a la mejor comprensión de las producciones artísticas y eso hace más fácil el objetivo principal de la conservación de una producción artística, este punto ha sido una estrategia en esta investigación, consultando con el comisario de exposiciones o los responsables de transporte, almacenamiento, registro; hemos podido comprobar que la documentación de una obra queda más completa y por lo tanto podemos afirmar que la colaboración interdisciplinaria es una ventaja para todas las partes y en concreto para la conservación preventiva de una obra. Si se comparte la información se pueden evitar problemas de manipulación, accidentes mal interpretación o cualquier deterioro que se pueda dar en una obra de arte emergente.

La entrevista cumple con la necesidad de compilar información de todos los tipos: materiales, concepto de los materiales, intencionalidad artística, envejecimiento, deterioro, modos de exposición y muchos otros. Esos datos pueden ser cruciales a la hora de resolver un problema de conservación, exposición y concepto a largo (y corto) plazo y será vital compartirlos con los otros implicados en el proyecto.

La documentación de una investigación sobre materiales y técnicas sus implicaciones y conceptos de un artista; debería ser la parte estructural de los documentos de preservación de cualquier manifestación de arte contemporáneo y si establece como protocolo al igual que se hace con la imagen de la obra, sus medidas y su datación se conseguirían establecer unos

parámetros de conservación preventiva que convierten la obra en autónoma.

También hemos comprobado, como adelantamos al inicio de este punto, que si conseguimos que la disciplina de Conservación sea cercana a los artistas, estos se convierten en la primera fase de conservación preventiva de sus propias obras, introduciendo prácticas como: documentación gráfica del proceso de creación (fotografías o vídeos que pueden ayudar a saber el modo de aplicación, las marcas de los productos...), concienciación sobre la idea de *deterioro* y sobre lo que ello afecta a sus producciones, toma de decisiones conjuntas y conscientes durante el proceso creativo.

El uso de la entrevista de una manera metodológica en cualquier colección de arte puede suponer, no solo una ventaja a nivel recopilación de información, como ya hemos señalado, sino una ventaja económica. Al establecer parámetros de conservación preventiva temprana estamos evitando gastos innecesarios en tratamientos, eso es evidente sin entrevista, pero con entrevista sabremos qué artistas tienen interés por conservar su obra y bajo qué parámetros. Esa información nos va a ayudar a crear un plan de trabajo que podrá establecer unos presupuestos ajustados. Si en la entrevista el artista nos da a entender que la obra no debe ser tratada, que debe ser tan solo mantenida y dejar que el tiempo haga su camino, el coste en conservación de esa obra será menor al que se deba disponer para una pieza que necesite un tratamiento específico o unas condiciones costosas.

Esos parámetros no deben confundirse con negligencia y dejadez. Que un artista establezca que su obra está concebida para vivir dignamente lo que el tiempo considere no es lo mismo que abandonarla al olvido y acelerar su desaparición.

Por otro lado, también podríamos considerar económicamente ventajoso que los coleccionistas, compradores, gestores de patrimonio fuesen conscientes de las necesidades en términos de conservación que una pieza puede tener, antes de adquirirla. Eso no solo implica aceptar los términos que la obra establece antes

de ser adquirida, sino que confirma la necesidad de trabajar de una manera transversal cuando se habla de adquisición y manejo de obras de arte contemporáneo. Lo afirmamos tras la experiencia vivida durante los dos proyectos *Perspectives* pero es muy fácil encontrar ejemplos en los anales de museos e instituciones que han adquirido instalaciones que no estaban preparados a gestionar. Razón por la que surgieron proyectos como *Inside Installation* del que ya hablamos en el capítulo 2.

Los datos obtenidos en una entrevista serán cruciales para el mantenimiento de la obra de arte, pero debemos tener en cuenta que es siempre una información obtenida en la comunicación entre personas, ello implica que el grado de influencia en los resultados es inevitable. Como nos dejaban claro Charles Briggs por una parte y Sanneke Stigter por otra, va existir siempre una subjetividad involuntaria por parte del entrevistador, tanto a la hora de realizar las preguntas como a la hora de procesar la información. Debemos advertir que si somos conscientes de que eso puede suceder, intentaremos evitar ese impacto de alguna manera. Trabajando con artistas emergentes en muchos casos ha sido difícil contener el impulso de dar información que no se nos pide o que puede afectar a la libertad de creación del artista de una manera directa.

Por lo que nos atrevemos a establecer que la entrevista debe ser utilizada de una manera consciente, al igual que la información que lanzamos a los artistas. El uso inadecuado de ambas cosas ha dado pie, en esta investigación, a situaciones de estrés en algunos artistas que están todavía descubriendo su camino y esta consecuencia la consideramos un efecto no deseado.

Para acabar queremos destacar que con este trabajo queríamos conseguir la preservación de las obras de arte de esta colección. Declaramos en los objetivos que esa conservación llegaría más allá de los límites físicos de la obra, cosa que a algunos ha sonado a algo pretencioso. Pero así consideramos haber hecho. Al igual que establecimos en las conclusiones de anteriores investigaciones, nos atrevemos a afirmar, que el hecho de que

estas obras de arte formen parte del presente estudio de investigación hace que quede constancia de su existencia y con ello se lleva a cabo la preservación de la obra de arte más allá de su presencia física. La documentación como forma última de existencia de una obra de arte, el testigo y testimonio de la misma, será la forma de conservación que le ofrecemos, mientras haya constancia de algo, ese algo no desaparecerá²⁸⁷.

²⁸⁷ Con esta afirmación, no estamos negando otras fuentes de documentación que también ayudan a que este grupo de obras existan y permanezcan más allá de su existencia física, pero sí nos reafirmamos que fue uno de nuestros objetivos que consideramos cumplido, ya que creemos firmemente en la documentación como modo de conservación.

BIBLIOGRAFÍA

- AIC, American Institute for Conservation. “Code of Ethics and Guidelines for practice”. En *AIC*, 1994. [En línea]. <<http://www.conservation-us.org/docs/default-source/governance/code-of-ethics-and-guidelines-for-practice.pdf?sfvrsn=9>> [Consulta: 27/2/2017].
- ARCHIVES OF AMERICAN ARTS. [En línea] <<https://www.aaa.si.edu/collections/search>> [Consulta: 9/3/2017].
- ART AL QUADRAT. [En línea] <https://www.artalquadrat.net/> [Consulta: 7/3/2017].
- ART21 [En línea] <<http://www.pbs.org/program/art21/>> y <<https://art21.org/>> [Consulta: 9/3/ 2017].
- ARTNET INSIGHTS [En línea] <<https://news.artnet.com/topic/interviews>> [Consulta: 3/3/2017].
- BAD AT SPORTS, podcast. [En línea] <<http://badatsports.com/>> [Consultado: 8/3/2017].

- BERKEENS, L. (*et al.*) *The Artist Interview for Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice*. Jap Sam Books, Hejningen, 2012.
- BOMB ARTISTS IN CONVERSATIONS. [En línea] <<http://bombmagazine.org/>> [Consultado: 8/3/2017].
- BONDÍA ROMÁN F. “Derecho moral de autor” En *Diccionario Jurídico de la Cultura*. [En línea] <<http://www.diccionario-juridico-cultura.com/voces/derecho-moral-de-autor>> [Consultado: 15/2/2017].
- BRIGGS, C. L. *Learning how to ask. A sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research*. New York: Cambridge University Press, 1986.
- BUSTINDUI, P. “La técnica al servicio del arte. La difícil tarea de la conservación de los nuevos materiales en el arte contemporáneo” En *FABRIKART* n. 4, 2004. [En línea] <<http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Fabrikart/article/view/5163/5013>> [Consulta: 24/2/2016].
- CAC-ACCR, 41st Annual CAC (Canadian Association for Conservation of Cultural Property) Conference in Edmonton, Alberta, Canada May 28 - 30, 2015. (Preprints). [En línea] <https://www.cac-accr.ca/files/Conference_2015/Posters-Abstracts/Final_draft_in_English_edited.pdf> [Consultado: 2/4/2016].
- CAIXA FORUM, Colección [En línea] <<https://coleccion.caixaforum.com/>> [Consultado: 27/3/2017].
- CAL CEGO, Col·lecció d'Art Contemporani [En línea] <<http://calcego.com/>> [Consultado: 27/3/2017].
- CANGIÀ, F. “The Interview as an instrument”. En Ferriani B.; Pugliese M., *Ephemeral monuments: History and Conservation of Installation Art*. Getty Publications. 2013.

- [En línea]
 <https://books.google.ca/books?id=IrilU_MmmLMC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [Consulta: 25/2/2016].
- CARNE, S. <<http://susanacarne.com/About>> [Consultado: 8/4/ 2017].
- CASASOLA R, J.C. <<http://casasola.wixsite.com/casasola/cv>> [Consultado: 8/4/2016].
- CINÉMATHEQUE [En línea]
 <<http://www.cinematheque.qc.ca/en/services/mediatheque-guy-l-cote>>;
<http://collections.cinematheque.qc.ca/recherche/en/collection-fondation-daniel-langlois> [Consultado: 8/3/2017].
- CROOK, J. “Guide to Good Practice: Artists’ Interviews. SWOT Analysis”. En *INCCA, International Network for the Conservation of Contemporary Art*. 2002. [En línea]. <<https://www.incca.org/files/2000-incca-guide-good-practice-artists-interviews>> [Consulta 9/1/2017].
- DEL FRESNO-GUILLEM, R. *Acción y performance en el arte conceptual catalán: Un estudio para su conservación restauración*. [Trabajo de Fin de Máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011. <<http://hdl.handle.net/10251/15303>> [Consultado: 26/2/2017].
- DMOVIES.NET [En línea]
 <<http://www.dmovies.net/artists/artistlist.html>> y su canal de Vimeo <<https://vimeo.com/dmovies>> [Consultado: 8/3/2017].
- ESCOHOTADO, M^a. T. “Innovación y nuevas tecnologías en la especialidad de Conservación y Restauración” En *FABRIKART* n. 10, 2012. [En línea] <<http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Fabrikart/article/view/12505/11413>> [Consulta: 24/2/2016].

FONTANA, A. y FREY J. "The Art of Science." en *The Handbook of Qualitative Research*, editado por N. a. Y. L. Denzin. Thousand Oaks: Sage Publications, 1994.

FUNDACIÓN BANCAJA [En línea]
<<http://www.fundacionbancaja.es/cultura/coleccion/coleccion.asp>> [Consultado: 27/3/2017].

FUNDACIÓN BANCO SANTANDER [En línea]
<<https://www.fundacionbancosantander.com/es/coleccion-n-banco-santander>> [Consultado: 27/3/2017].

FUNDACIÓN COCA-COLA ESPAÑA [En línea]
<<http://www.fundacioncocacola.com/colecciondearte/sobre-coleccion>> [Consultado: 27/3/2017].

FUNDACIÓN MAPFRE, Colecciones de Arte. [En línea]
<<https://coleccionesarte.fundacionmapfre.org/>>
[Consultado: 27/3/2017].

FUNDACIÓN TELEFÓNICA, Premiso Vida [En línea]
<<https://vida.fundaciontelefonica.com/>> [Consultado: 27/3/2017].

FUNDACION DANIEL LANGLOIS [En línea]
<<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?Lstsrv=200901&NumPage=1949>> [Consultado: 8/3/2017].

GASCÓ, M. <https://www.margascosabina.net/> [Consultado: 7/2/2017].

GATÓN, E. <http://esthergaton.tumblr.com/> [Consultado: 17/3/2017].

GIRAUDY, D. "Proposition pour une méthode de documentation sur les techniques des artistes actuels". En *ICOM-CC 3rd Triennial Meeting*, Madrid, October 1972.

- GORKY'S GRANDAUGHTER [En línea] <<http://www.gorkysgranddaughter.com/>> [Consultado: 8/3/2017].
- GUISLAIN-WITTERMAN, R. "Zusammenarbeit zwischen Künstler und Restauratoren". En *Düsseldorfer Symposium Restaurierung Modern Kunst, Restaurierungsentrum & Firma Henkel*, 1977.
- HIRSHHORN, Hirshhorn Artist Interview Program. Capturing the Contemporary. [En línea] <<http://hirshhorn.si.edu/collection/home/#collection=artist-interview-program>> [Consultado: 8/3/2017].
- HUMMELEN, Y. (*et al.*). "Towards a method for artist's interviews related to conservation problems of modern and contemporary art" En *Modern Art: Who Cares?* ICOM Committee for Conservation. Amsterdam: The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherland Institute for Cultural Heritage. Vol. I, pp. 312-317. 1999.
- HUMMELEN, I. "Conservation strategies for modern & contemporary art". En *Cr - Conservering en Restauratie Cr 6*, 2005. Amsterdam, 2005.
- HUYS, F. "A Methodology for the Communication with Artists". En *INCCA. International Network for the Conservation of Contemporary Art*. 2000. [En línea] <<https://www.incca.org/articles/huys-f-methodology-communication-artists-2000>> [Consulta: 4 marzo 2017].
- I21C-HANS ULRICH OBRIST [En línea] <<http://i21c-blog.tumblr.com/InterviewProject>> [Consultado: 8/3/2017].
- ICOM-CC, "Shangai 2010, 25ª Asamblea General. 2010. Resolución 7: Clarificación sobre la terminología en conservación". En *ICOM, Consejo internacional de Museos. Shangai, China 2010*. [En línea].

<<http://icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/shanghai-2010/L/1/>> [Consulta: 28/11/2016].

ICOM-CC, “Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage”. En *ICOM, International Council of Museums-Committee for Conservation*. [En línea] <<http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.WKSOWrbhCRs>> [Consulta: 28/11/2016].

IMAI, Intermedia Art Institute. “Case study 3. Bill Seaman, *Exchange Fields*. 2000 (2010)”, 2010. [En línea]. <<http://www.imaionline.de/content/view/166/15/lang,en/>> [Consulta: 1/3/2017].

INCCA, “Project: Pilot Project Artists’Interviews (1998-1999)” En *INCCA, International Network for the Conservation of Contemporary Art*. [En línea] <<https://www.incca.org/articles/project-pilot-project-artists%E2%80%99interviews-1998-1999>> [Consulta: 1/3/2017].

INCCA, “Statements Values” En *INCCA, International Network for the Conservation of Contemporary Art*. [En línea] <<https://www.incca.org/incca-statement-values>> [Consulta: 8/3/2017].

INCCA. INCCA literatura database. [En línea]. Holanda: INCCA, 2005. [En línea] <www.incca.org>. [Consulta: 14/1/2016].

INNCA, *International Network for the Conservation of Contemporary Art*. “Inside Installation Project”. [En línea] <<https://www.incca.org/articles/project-inside-installations-2004-2007>> [Consulta: 16/11/2016].

INSIDE INSTALLATION project, 2012. [En línea] <<http://collections.europarchive.org/rce/2012020816200>>

[2/http://www.inside-installations.org/home/index.php](http://www.inside-installations.org/home/index.php)>
[Consulta: 28/2/2017].

JOAN MITCHELL FOUNDATION (NY), CALL, Creating a Living Legacy [En línea] <<http://joanmitchellfoundation.org/artist-programs/call>> [Consultado: 6/3/2017].

KVALE S. Interviews: *An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. Sage Publications, Thousand Oaks California, 1996.

LACMA [En línea] <<http://www.lacma.org/video/artist-interviews>> [Consultado: 8/3/2017].

LINKED-IN Groups. "The Rights of Living Artists with respect to Conservation of Their Work" En *INCCA Linked In Group*. [En línea] <https://www.linkedin.com/groups/2584166/2584166-6109704015405215748?midToken=AQGmxWwCPXpvBw&trk=eml-b2_anet_digest_of_digests-hero-7-discussion~subject&trkEmail=eml-b2_anet_digest_of_digests-hero-7-discussion~subject-null-1acseg~ilb59tus~v7> [Consultado: 19/3/2016].

MACBA, *En el laberinto. Angels Ribé 1969-1984*. 2012. [En línea]. <<http://www.macba.cat/es/expo-en-el-laberinto>> [Consultado: 1/3/2017].

MACBA. *En el laberint. Àngels Ribé 1969-1984*. [Catálogo]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 2011.

McCOY, R. "Concepts around interviewing artists. A discussion with Glenn Wharton". En *Art21 Magazine*, 20 de octubre 2009. [En línea]. <<http://magazine.art21.org/2009/10/20/concepts-around-interviewing-artists-a-discussion-with-glenn-wharton/#.WJzAUbbhCRt>> [Consulta: 12/4/2015].

- McCOY, R. "Contemporary Art: Who cares? A discussion with Karen te Brake". En *Art21 Magazine*, 20 de Julio 2010. [En línea]. <<http://blog.art21.org/2010/07/20/contemporary-art-who-cares-a-discussion-with-karen-te-brake-baldock/#.WCDZKeHhCRs>> [Consulta: 7/11/2016].
- MICA, Maryland Institute College of Art's Decker Library [En línea] <<https://archive.org/details/micadeckerlibrary?&sort=-downloads&page=2>> [Consultado: 8/3/2017].
- MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Proyecto Inside Installation [En línea] <http://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=&keyword=entrevistas+a+artistas&f%5B100%5D=&fecha=&items_per_page=15&pasados=1> [Consultado: 7/3/2017].
- MODERNA MUSEET, (Stockholm), Interview Project at Moderna Museet [En línea] <<http://www.modernamuseet.se/stockholm/en/>> [Consultado: 8/3/2017].
- MOMA, Oral History Program [En línea] <<https://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/OralHistoryProgramf>>; <<https://www.moma.org/explore/multimedia/videos/210/1106>> [Consultado: 8/3/2017].
- MOMA, *The Oral History Program in the Museum of Modern Art Archives, series II, III, IV, V.* [En línea]. <<https://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/OralHistoryProgramf>> [Consulta: 26/3/2017].
- MORRISON, I.; LÖKEN, L. S. & OLAUSSON, H. "The Skin as a social organ". En *Exp Brain Res* (2010) 204: 305. doi:10.1007/s00221-009-2007-y [Consultado: 23/3/2017].

- ONLINE ARCHIVES OF CALIFORNIA [En línea]
<<http://www.oac.cdlib.org/search?query=artist%20inter%20view;group=Collections>> [Consultado: 8/3/2017].
- OSLA ARTS AND LAW. “Moral rights survive the sale”. [En Línea] artslaw.org. <<http://artslaw.org/moral.htm>> [Consultado: 15/2/2017].
- PARCERISAS, P. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y Periféricos. En torno al Arte Conceptual en España, 1940-1980*. Madrid: Editorial Akal, 2007.
- PASTOR, A. <http://www.annapastor.com/cv> [Consultado: 18/11/2016].
- Perspectives Art Inflammation and Me* [Catálogo]. Febrero 2014 Copenhague, Dinamarca. ECCO Congress, 2014.
- Perspectives- Art Liver Diseases and Me* [Catálogo]. Reed Messe Congress Center, Vienna, Austria- April 22-25, 2015.
- PLATT, J. “The history of the interview” En Gubrium J. F.; Holstein J. A. *Handbook of interview research. Context and Method*. Thousand Oaks: SAGE Publications. International Educational and Professional Publisher, 2001.
- PORLÁN, S. <https://sergioporlan.wordpress.com/> [Consultado: 16/11/2016].
- POWELL, B. *Collection Care: An Illustrated Handbook for the Care and Handling of Cultural Objects*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2015.
- PRACTICs. Practices, Research, Access, Collaboration, Teaching In Conservation of Contemporary Art. “2011 PRACTICs of Contemporary Art: The future”. En *International Network for the Conservation of Contemporary Art*. 2011. [En línea] <<https://www.incca.org/practices>> [Consulta: 4/3/2017].

- REWIND [En línea]
<<http://www.rewind.ac.uk/rewind/index.php/Welcome>>
[Consultado: 7/3/2017].
- RIBÉ, Á. <<http://www.angelsrube.com/>> [Consulta:
28/2/2017].
- RODRÍGUEZ, R. <http://www.ramonarodriguez.net/> [Consulta:
26/3/2017].
- SBMK. “Publications, Contracts and models”. [En línea]
<<http://www.sbmkn.nl/pubs/>> [Consulta: 3/3/2017].
- SCHOLTE, T. En el discurso de apertura del Simposio
Contemporary Art: Who Cares? [vídeo]. En *INCCA Vimeo
channel. 2010*. [En línea] <<https://vimeo.com/14857163>>
[Consulta: 6/2/2016].
- SCHOLTE, T.; WHARTON, G. (*et. al.*) *Inside Installations.
Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*.
Amsterdam University Press, 2011 [En línea].
<<http://www.oapen.org/search?identifier=467012>>
[Consulta: 20/3/2016].
- SEÑOR CIFRIÁN, <http://www.senorcifrian.com/> [Consultado:
15 marzo 2017].
- SFMOMA, The Artist Initiative SFMOMA [En línea]
<[https://www.sfmoma.org/artists-
artworks/research/artist-initiative/](https://www.sfmoma.org/artists-artworks/research/artist-initiative/)>
<<https://www.sfmoma.org/watch/>> [Consultado: 16/2/
2017].
- SGARAMELLA, CH.
[http://cargocollective.com/chiarasgaramella/About-
Chiara-Sgaramella](http://cargocollective.com/chiarasgaramella/About-Chiara-Sgaramella) [Consultado: 22 noviembre 2016].
- SHEESLEY S. “Artist Interview as tool for diligent
conservation practice”. (Póster). En *AIC Book and Paper
group Annual*. Washington DC. Vol. 26. 2007.

- SILLÉ, D.; ZIJLMANS, M.; HUMMELEN, I. MC (ed). *Modern Art: Who Cares?* Foundation for the Conservation of Modern Art, 1999.
- SMBK. “Concept Scenario Artists’ Interviews”. En Netherlands Institute for Cultural Heritage/Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam. 1999. [En línea] <<http://www.sbmknl/uploads/concept-scenario.pdf>> [Consulta: 3/3/2017].
- SMITHSONIAN INSTITUTE TBMA, Time Based Media Art at the Smithsonian [En línea] <<http://si.edu/tbma/projects#interviews>>; <<http://si.edu/tbma/index>> [Consultado: 8/3/2017].
- SNYDER, J.; MONTAGUE, J. *Caring for your art. A guide for artists, collectors, galleries and art institutions.* New York: Allworth Press, 1991.
- STEBLER, W. “Technische Auskünfte vor Künstlern. Fragen zur Praktikabilität und Brauchbarkeit von Künstlerinterviews durch Restauratoren und Kunsttechnologe in bezug auf die Probleme der Material Erhaltung in der Zeitgenössischen Kunst“. En *Maltechnik-Restaur*, 1985 (1) pp. 19-35. 1985.
- STIGTER, S. “Autoethnography as a new approach in conservation”, en *Studies in Conservation*, 61: up2, 227-232, DOI: 10.1080/00393630.2016.1183104, 2016.
- STONER, JH. “A data file on artist’s techniques cogent to conservation”. En *ICOM-CC 7th Triennial Meeting*, Copenhagen, 84.4.7-8, 1984.
- SVOBODA, M. “Conservation Websites”. [En línea]. *WAAC Newsletter*, vol. 23, n° 1, enero. Los Ángeles: Western Association for Art Conservation, 2001. <<http://cool.conservation-us.org/waac/wn/wn23/wn23-1/wn23-106.html>> [Consulta: 16/3/2016].

TATE GALLERY. *Unilever series Tino Sehgal*. 2012. [En línea].
<<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-tino-sehgal-2012>>
[Consulta: 27/2/2017].

TATE, Audio Arts. [En línea] <<http://www.tate.org.uk/audio-arts>> [consultado 8 de marzo 2017].

TATE, Interviews Artists and Art Figures Tata Papers [En línea]
<<http://www.tate.org.uk/about/projects/interviews-artists-and-art-world-figures>> [Consultado: 8/3/2017].

TATE, Tate Papers [En línea]
<<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers>> [Consultado: 8/3/2017].

TATE, Tate Shots [En línea]
<<http://www.tate.org.uk/about/business-services/tate-etc-magazine>> [Consultado: 8/3/2017].

TED TALKS, Clay Shirky, “How the Internet will one day transform governments” [vídeo] en TED GLOVAL 2102 [En línea]
<http://www.ted.com/talks/clay_shirky_how_the_internet_will_one_day_transform_government#t-1093316> [Consultado: 25/3/2017].

THE BROOKLYN RAIL [En línea] <<http://brooklynrail.org/>>
[Consultado: 8/3/2017].

THE CONBVERSATION ART, podcast [En línea]
<<http://www.theconversationpod.com/>> [Consultado: 8/3/2017].

THE DEDALUS FOUNDATION (NY), Dedalus Foundation (Motherwell) [En línea]
<http://dedalusfoundation.org/archives/audio_video>
[Consultado: 6/3/2017].

THE GETTY RESEARCH INSTITUTE, Getty Conservation Institute Project (Art in L.A.) [En línea]

- <http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/art_LA/> [Consultado: 8/3/2017].
- THE INSTITUTE FOR THE ARTIST'S ESTATE. [En línea] <<http://www.artists-estates.com/en/archive/>> [Consulta: 26/2/2017].
- THE JAY DEFEO FOUNDATION [En línea] <<http://www.jaydefeo.org/interviews.html>> [Consultado: 9/3/2017].
- THE MENIL COLLECTION. "Mel Chin, 22/7/1991" #: VI2000-020.1991a/ [vídeo] En *The Menil Foundation, Inc.* 2011 <http://adp.menil.org/?page_id=46> [Consulta: 17/2/2017].
- THE MENIL COLLECTION. ADP, Artist Documentation Project. [En línea]. <http://adp.menil.org/?page_id=7> [Consulta: 3 marzo 2016].
- THE MODERN ART NOTES Podcast [En línea] <<https://manpodcast.com/>> [Consultado: 8/3/2017].
- THE SOURCE [En línea] <<http://dougaitkenthesource.com/>> [Consultado: 8/3/2017].
- THE TALKS [En línea] <http://the-talks.com/interviews?utm_source=Facebook&utm_medium=ad&utm_content=art+basel&utm_campaign=topics+art#art> [Consultado: 8/3/2017].
- THE VARIABLE MEDIA QUESTIONNAIRE. [En línea]. <<http://variablemediaquestionnaire.net/>> [Consulta: 1/3/2016].
- THE VIDEO DATA BANK (VDB) [En línea] <<http://www.vdb.org/>> [Consultado: 8/3/2017].
- TUDELA, M. <https://miriamtudela.carbonmade.com/> [Consultado: 7/2/2017].
- UBU WEB [En línea] <<http://www.ubu.com/>> [Consultado: 8/3/2017].

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA, Archivo Arte y Enfermedades. En *Cátedra Arte y Enfermedades* [En línea] <<http://arteyenfermedades.blogs.upv.es/archivo-aye/>> [Consultado: 5/2/2017].

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA. Cátedra Arte y Salud DKV [En línea] <<http://www.upv.es/contenidos/DKVARTE/info/786001nornalc.html>> [Consultado: 27/3/2017].

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA. *Doble Retorn. Art i malaltia en diàleg*. [Catálogo]. (13/01/2015-10/03/2015), Sala d'exposicions de la UPV. Edifici de Resctorat (3A). Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2015.

VOCA, Voices in Contemporary Art. "Hurricane Sandy and Damaged Artwork: the artist's experience", December 8, 2013. En *Past Talks Archive*. [En línea] <<http://www.voca.network/programs/past-talks-archive/>> [Consulta: 8/3/2017].

VOCA, Voices in Contemporary Art. VoCA Journal. [En línea]. <<http://journal.voca.network/about/>> [Consultado: 8/3/2017].

VOCA, Voices in Contemporary Art. VoCA Talks. [En línea]. <<http://www.voca.network/programs/voca-talks/>> [Consulta: 8/3/2017].

VOCA, Voices in Contemporary Art. VoCA Vimeo chanel. [En línea]. <<https://vimeo.com/user41336163>> [Consulta: 7/2/2017].

VOCA, Voices in Contemporary Art. VoCA Workshops. [En línea]. <<http://www.voca.network/programs/voca-workshops/>> [Consulta: 8/3/2017].

VON WEISE, S. Kunst zum Verscheid? Das Problem der Konservierung modern Kunst in den Augen ihrer Produzenten. (Düsseldorfer Symposion), 1977.

- VV.AA. “Recuperación de la materia, imagen y concepto de obras contemporáneas. Experiencias en el iVc+R”. En *IV Congreso GE-IIC, Cáceres. 25, 26 y 27 de noviembre 2009*. [En línea] <http://ge-iic.com/files/IVcongreso/13_isabel_martinez3.pdf> [Consulta: 24/2/2016].
- VV.AA. *Modern Art: Who cares?* Amsterdam: The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999.
- WALKER ART CENTER [En línea] <<http://www.walkerart.org/search/?q=artist+interview>> [Consultado: 8/3/2017].
- WALL, P.; MELZACK, R. “Pain Mechanisms: A New Theory”. En *Science* (19/Nov/1965), Vol 150, Issue 3699, pp. 971-979. DOI: 10.1126/science.150.3699.971 [Consultado: 23/3/2017].
- WE LIKE ARTS. “Installation: Who Cares?” En *Vimeo* [vídeo]. 2011. [En línea] <<https://vimeo.com/25101140>> [Consulta: 1/3/2017].
- WHARTON, G. *The painted King: Art, Activism and Authenticity in Hawai’i*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2012.
- WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART. “The Falsification of Time”: Carol Mancusi-Ungaro and Yve-Alain Bois on Art Conservation” En *Vimeo* [vídeo]. 2017. [En línea] <<https://vimeo.com/191566630>> [Consulta: 8/2/2017].
- www.myhepatiticjourney.blogspot.co.uk [Consultado: 8/4/2017].

Anexo 1

ÍNDICE DE DOCUMENTOS EN EL ANEXO 1

Documento 1. Carta de presentación.	V
Documento 2. Ficha técnica para la conservación de la obra.	VII
Documento 3, Cuestionario para Pintura, Dibujo, Grabado.	XVII
Documento 4, Cuestionario para escultura y objeto.	XXIII
Documento 5, Cuestionario para escultura y objeto con necesidades tecnológicas.	XXIX
Documento 6, Cuestionario para fotografía.	XXXV
Documento 7, Cuestionario para Vídeo y soporte fílmico.	XLI
Documento 8, Cuestionario para Instalación con foto y luz.	XLVII
Documento 9, Cuestionario para Instalación con imagen reproducible o foto.	LIII
Documento 10, Cuestionario para Instalación con vídeo.	LIX
Documento 11, Cuestionario para vídeo performance.	LXV
Documento 12, Cuestionario para animación	LXXI
Documento legal HCV	LXXIV
Documento legal	LXXVII

Carta de presentación del proyecto de investigación

“Me dirijo a Usted para comunicarle la existencia de una línea de investigación que recientemente se ha creado desde la Cátedra Arte y Enfermedades.

El Grupo de Investigación que va a llevar a cabo este estudio está formado por profesores del Grado de Bellas Artes y profesores del Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universitat Politècnica de València.

Se pretende con esta investigación documentar y estudiar en profundidad, las obras de arte, los procesos creativos y las ideas de los artistas, con el propósito de conservar la obra de arte en todas sus dimensiones. Para este estudio es muy importante su colaboración e implicación activa.

Todo lo que se le plantee será con el objetivo de que su obra sea conservada en todas sus facetas, minimizando malas intervenciones, invasivas a nivel matérico o conceptual. Así ayudaría a su comprensión y conservación, haciéndose posible que la obra pueda perdurar en las mejores condiciones o en las condiciones que se establezcan según la información que usted nos facilite.

Para este estudio es importante no sólo la obra resultante sino su proceso creativo, el artista y sus intenciones.

Es por ello que recibirá dos documentos diferentes que le pedimos que cumplimente lo más pronto posible y los remita de nuevo a la siguiente dirección de correo electrónico: info@ruthdelfresno.com¹

Después de esta primera fase, se le solicitará la participación en una entrevista en la que se tratarán todos los temas relativos a la conservación de su obra y donde usted podrá definir sus intenciones, inquietudes y solucionar dudas que le preocupen.

Le agradecemos de antemano su colaboración.

Reciba un cordial saludo.

Ruth del Fresno-Guillem, Conservadora de Arte Contemporáneo”

¹ Dirección de correo electrónico deshabilitada desde mayo 2015, quedará sustituida por: ruthdelfresno@gmail.com

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista (o grupo de artistas):

Lugar y fecha de nacimiento (dd/mm/aa):

Universidad o Escuela de Arte a la que representa:

Lugar y fecha del cuestionario (dd/mm/aa):

Título de la producción artística:

Fecha de realización de la producción artística:

CUESTIONARIO TÉCNICO PARA LA CONSERVACIÓN DE LA OBRA.

El cuestionario técnico se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio de investigación sobre las condiciones de conservación necesarias.

CLASIFICACIÓN DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

(marque la/s casilla/s correspondientes)

- Pintura
- Escultura
- Dibujo
- Grabado
- Libro de artista
- Fotografía
- Instalación
- Acción/Performance
- Audio
- Vídeo arte
- Media art
- No tiene Categoría definida

(Si no encuentra una categoría, por favor describa brevemente la clasificación que le asignaría a la producción artística)

MEDIDAS TOTALES DE LA OBRA FINAL

Alto:

Ancho:

Hondo:

Perímetro:

Peso:

Volumen:

Tiempo:

- En caso de obra enmarcada defina las medidas totales y por partes. Es importante hacer constar si el marco forma parte de la obra o es independiente.
- En caso de Instalación defina el espacio que debe ocupar:
- En caso de contener vídeo defina el tamaño de la proyección/emisión y la duración:
- En caso de Acción/Performance, tiempo y espacio requerido:
- Si la Obra no tiene establecidos unos tamaños concretos defina los tamaños de los objetos constituyentes o aclare este punto:
- Otros/Observaciones:

DESCRIPCIÓN DEL SOPORTE

Tela

Lienzo comercial

Cartón

Papel

Madera

Cristal

Metacrilato

Metal

Otros

Marque donde corresponda

Papel comercial

marca _____

Fabricación propia

Gramaje

Color blanco

Bordes guillotizados

Bordes barbados

Algún tipo de protección

Con bastidor

Tiene tratamiento de protección

Con cuñas

Fijación soporte-bastidor

grapas clavos adhesivo otro

Imprimación/preparación

Comercial marca _____

Propia Fórmula _____

Blanca

De color

Observaciones/Otros:

MEDIO

Acrílico comercial marca _____

Acrílico fabricación propia fórmula _____

Óleo comercial marca _____

Óleo fabricación propia fórmula _____

Pigmentos naturales

Pigmentos industriales

Tierras

Materiales inertes

Esmalte marca _____

Acuarela marca _____

Tinta china marca _____

Nogalina

Témpera marca _____

Encáustica comercial marca _____

Encáustica fabricación propia
fórmula _____

Ceras marca _____

Tizas marca _____

Grafito marca _____

Lápiz marca _____

Carboncillo marca _____

Barniz marca _____

Tintas de grabado marca _____

Aerosoles marca _____

Fluidos corporales

Otros medios

Collages

Objetos

Alimentos

Plantas

Animales

Adhesivo marca _____

Otros/Observaciones:

COSIDOS

Hilo de algodón marca _____

Hilo de poliéster marca _____

Hilo de seda marca _____

Plástico marca _____

Arpillera

Metal marca _____

Cable marca _____

Pelo

Cuero

Lana marca _____

Tela

Anexo 1

Otros
Barniz final
Brillo
Mate
Otra protección

ESCULTURA-OBJETO ESCULTÓRICO

Modelado
Contiene alma
Tallado
Fraguado
Cosido
Cultivado
Hecho con matriz
Hecho con molde

Contiene

Ensamblés
Pegados
Soldaduras
Clavados
Cosidos
Ensamblés
Con peana
Necesita ser colgado
Contiene partes móviles
Motores

Robótica
Necesita soporte energético
Eléctrico
Batería
Otra energía
Soporte informático
Hardware
Software
Acabado con protección
Brillo
Mate

MATERIALES QUE PUEDEN FORMAR PARTE DE LA OBRA

Arcilla
Plastilina
Silicona
Poliéster
Resina
Cera
Madera
Cartón
Cerámica
Masilla industrial
Tierra
Piedra
Metal
Tela

Papel

Objetos

Material fotográfico

OBRAS CON OTRAS NECESIDADES MATÉRICAS

Grabaciones de sonido

Grabaciones de imagen

Emisiones de luz

Proyecciones en 3D

Danza

Actores

Otros:

POCESO CREATIVO (Sí/No)

¿Quiere describir su proceso creativo?

¿Lo considera necesario para la comprensión de la obra?

¿Es importante para usted el proceso creativo?

¿Suele dejar rastro de sus procesos creativos?

¿Lo ha hecho en este caso?

¿Considera el proceso creativo parte de la obra?

¿Hace apuntes, esquemas, cuaderno de campo en sus trabajos?

¿Lo ha hecho en este caso?

Si lo desea, redacte brevemente su proceso creativo para ser conservado, sería de gran interés para nosotros:

Otras preguntas relacionadas con la conservación y el montaje (Sí/No)

¿Le interesa la conservación de su obra?

¿Le preocupa?

- ¿Tiene alguna estrategia de conservación?
 - ¿Querría tenerla?
 - ¿Quiere que su obra sea conservada?
 - ¿Tiene instrucciones de montaje?
 - ¿Le interesa una presentación de su obra específica?
 - ¿Requiere un tratamiento especial?
 - ¿Tiene piezas de recambio?
 - ¿Le interesa tenerlas?
 - ¿Le preocupan los cambios en su obra?
 - ¿Le preocupa el envejecimiento?
 - ¿Le preocupa el deterioro?
 - ¿Su obra puede perder sentido por el envejecimiento?
 - ¿Quiere que se le consulte?
 - ¿Quiere ser asesorado?
 - ¿Le interesa el destino de su obra?
 - ¿Le parece interesante documentar su obra?
 - ¿Le parece necesario?
 - ¿Ha pensado alguna vez en ello?
 - ¿Le interesa el transporte de su obra?
 - ¿Las protege?
 - ¿Prefiere dejarlo en manos de especialistas?
- Otros comentarios que quiera añadir:

Cuestionario base dibujo, pintura, grabado (y otros en dos dimensiones)

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista:

Lugar y fecha de la entrevista:

Entrevistado por:

INTRODUCCIÓN

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

PREGUNTAS DE APERTURA

¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

¿Cómo llegó a este momento de creación?

¿Por qué se decide por este medio de expresión?

¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

PROCESO CREATIVO

¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo? ¿Y en su trabajo en general?

¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

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

¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? ¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

¿Documenta su proceso creativo con fotos o vídeos?

¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

¿Para su buena manipulación? ¿Para su buena conservación?

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

¿Firma habitualmente sus obras? ¿Dónde?

¿Lo hizo en este caso?

MATERIALES Y TÉCNICAS

¿La técnica fue determinada previamente?

¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

¿Qué tipo de materiales se usaron?

¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

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

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

¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

¿Son relevantes para usted los materiales originales? (Los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra).

¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto?

¿Con qué?

¿Qué tipo de resultado quería conseguir?

¿Es el espacio expositivo un material más?

¿Es determinante para la obra el espacio que ocupa y su iluminación? ¿Es flexible en este punto?

¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras? (En su producción en general).

¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

¿Considera el envejecimiento de los materiales un problema o admite el cambio?

¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad o comprensión de su obra?

¿Y en el caso de otras obras suyas?

¿Cuál es el límite de envejecimiento o deterioro aceptable para su obra?

¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

¿Qué tipo de daños no deben ser tratados, pero sí comunicados y documentados?

¿Sabe si alguna de sus obras ha sido restaurada?

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

En caso de necesidad de intervención sobre su obra, ¿quiere que la intervención sea mimética? (Que no se distinga del original).

¿Prefiere que la restauración sea visible y por lo tanto distinguible del original?

No le preocupa en este momento, y por lo tanto prefiere ser consultado en su momento si hubiese necesidad.

¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera?

¿Le gustaría que le consulten en caso de duda?

¿Quiere que le consulten siempre?

¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o qué es lo que cree que le puede pasar).

¿Y en su producción en general?

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

¿Considera la copia una buena idea de conservación en el caso de obras perdidas o deterioradas a niveles inaceptables?

¿Es partidario de rehacer su obra por completo si ésta se estropea, rompe o pierde?

¿La consideraría una copia o un nuevo original?

¿Le preocupa el transporte de su obra?

¿Su almacenamiento?

¿Le preocupa el modo en que se expone?

¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

Cuestionario base dibujo, pintura, grabado (y otros en dos dimensiones)

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista:

Lugar y fecha de la entrevista:

Entrevistado por:

INTRODUCCIÓN

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

PREGUNTAS DE APERTURA

¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

¿Cómo llegó a este momento de creación?

¿Por qué se decide por este medio de expresión?

¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

PROCESO CREATIVO

¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo? ¿Y en su trabajo en general?

¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

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

¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? ¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

¿Documenta su proceso creativo con fotos o vídeos?

¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

¿Para su buena manipulación? ¿Para su buena conservación?

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

¿Firma habitualmente sus obras? ¿Dónde?

¿Lo hizo en este caso?

MATERIALES Y TÉCNICAS

¿La técnica fue determinada previamente?

¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

¿Qué tipo de materiales se usaron?

¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

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

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

¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

¿Son relevantes para usted los materiales originales? (Los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra).

¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto?

¿Con qué?

¿Qué tipo de resultado quería conseguir?

¿Es el espacio expositivo un material más?

¿Es determinante para la obra el espacio que ocupa y su iluminación? ¿Es flexible en este punto?

¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras? (En su producción en general).

¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

¿Considera el envejecimiento de los materiales un problema o admite el cambio?

¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad o comprensión de su obra?

¿Y en el caso de otras obras suyas?

¿Cuál es el límite de envejecimiento o deterioro aceptable para su obra?

¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

¿Qué tipo de daños no deben ser tratados, pero sí comunicados y documentados?

¿Sabe si alguna de sus obras ha sido restaurada?

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

En caso de necesidad de intervención sobre su obra, ¿quiere que la intervención sea mimética? (Que no se distinga del original).

¿Prefiere que la restauración sea visible y por lo tanto distinguible del original?

No le preocupa en este momento, y por lo tanto prefiere ser consultado en su momento si hubiese necesidad.

¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera?

¿Le gustaría que le consulten en caso de duda?

¿Quiere que le consulten siempre?

¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o qué es lo que cree que le puede pasar).

¿Y en su producción en general?

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

¿Considera la copia una buena idea de conservación en el caso de obras perdidas o deterioradas a niveles inaceptables?

¿Es partidario de rehacer su obra por completo si ésta se estropea, rompe o pierde?

¿La consideraría una copia o un nuevo original?

¿Le preocupa el transporte de su obra?

¿Su almacenamiento?

¿Le preocupa el modo en que se expone?

¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

Cuestionario base para escultura y objeto con necesidades eléctricas

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista:

Lugar y fecha de la entrevista:

Entrevistado por:

INTRODUCCIÓN

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

PREGUNTAS DE APERTURA

¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

¿Cómo llegó a este momento de creación?

¿Por qué se decide por este medio de expresión?

¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

PROCESO CREATIVO

¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

¿Y en su trabajo en general?

¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

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

¿Es material vehicular para la realización de la obra final?

¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte?

¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

¿Documenta su proceso creativo?

¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

¿La considera relevante para su buena manipulación? ¿Para su buena conservación?

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

¿Firma sus obras habitualmente?

¿Lo hizo en este caso?

MATERIALES Y TÉCNICAS

¿La técnica fue determinada previamente?

¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

¿Qué tipo de materiales se usaron?

¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

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

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

¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

¿Son relevantes para usted los materiales originales? (Los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra).

¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto? ¿Con qué?

¿Qué tipo de resultado quería conseguir?

¿Es el espacio expositivo un material más para su obra?

¿Es determinante para la obra el espacio que ocupa y su iluminación? ¿Es flexible en este punto?

¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

¿Ha identificado en su obra los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables?

¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras? (Y en su producción en general).

¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de su obra?

¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

¿La falta de comprensión por parte del público, es un deterioro para usted?

Según usted ¿Qué debería hacerse?

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

¿Sabe si alguna de sus obras ha sido restaurada?

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

¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera en caso de necesidad? ¿Le gustaría que le consulten?

¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

¿Cómo cree que debe hacerse?

¿Cree que es un deterioro si la obra no “funciona” tecnológicamente hablando? ¿Se puede exponer igualmente?

¿Tiene piezas de recambio para las partes de la obra con soporte electrónico o eléctrico? ¿Deben ser sustituidas en caso de fallo o deterioro?

¿Ha previsto los problemas de adaptación a la corriente eléctrica cuando su obra viaja?

¿Quiere que sean solucionados en caso de necesidad? ¿Quién debe solucionarlo?

¿Cree que debe hacerlo usted mismo?

¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o qué es lo que cree que le puede pasar).

¿Y en su producción en general?

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

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

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

¿Cree necesario dejar unas directrices de actuación por si Vd. no puede participar en el proceso?

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

Cree que si se hiciese una obra nueva (copia o Facsímil) sería otra obra, la misma obra, segundo momento creativo de la misma idea...

¿Debe ser firmada y datada del mismo modo que la primera?

¿Debe advertirse que es una copia?

¿Quiere añadir algo más?

Cuestionario base para fotografía

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista:

Lugar y fecha de la entrevista:

Entrevistado por:

INTRODUCCIÓN

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

PREGUNTAS DE APERTURA

¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

¿Cómo llegó a este momento de creación?

¿Por qué se decide por este medio de expresión?

¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

PROCESO CREATIVO

¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

¿Y en su trabajo en general?

¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

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

¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte?
¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

¿Documenta su proceso creativo?

¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

¿Para su buena manipulación? ¿Para su buena conservación?

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

¿Firma sus obras? ¿dónde?

¿Lo hizo en esta ocasión?

MATERIALES Y TÉCNICAS

¿La técnica fue determinada previamente?

¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

¿Qué tipo de materiales se usaron? (Incluya entre sus materiales las lentes, cámaras, programas de retoque, tipo de focos...).

¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

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

¿Ha pensado en la durabilidad a la hora de escoger los materiales?

¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad? Sustitución de la copia en papel en fotografía.

¿Pensó en el resultado que sobre los materiales haría el paso del tiempo?

¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto? ¿Con qué?

¿Qué tipo de resultado quería conseguir?

¿Es el espacio expositivo un material más?

¿Es determinante para la obra el espacio que ocupa y su iluminación? ¿Es flexible en este punto?

¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

¿Ha detectado los puntos frágiles de la obra?

¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras? (En su producción en general).

¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

¿Considera que el envejecimiento puede disminuir la expresividad de su obra? (En este caso el envejecimiento tecnológico es muy determinante).

¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

Si es así, ¿Qué sugiere debería hacerse al respecto?

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

¿Sabe si alguna de sus obras ha sido restaurada?

¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente? ¿Qué criterios ha seguido al restaurarlas?

¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera en el caso que hiciese falta? ¿Le gustaría que le consulten siempre?

¿Le gustaría que le consulten en caso de duda?

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

¿Es consciente de la obsolescencia de los soportes tecnológicos?

¿Ha pensado en los aportes de la tecnología y el paso del tiempo?

¿Ha previsto algo al respecto?

¿Lo ha previsto en sus otras obras en soporte tecnológico?

¿Cree que la obra debe actualizarse en formato o debe mantenerse en el soporte original? (El archivo que contiene la imagen).

¿Cómo afecta esto al concepto, a la idea, de su obra? (El cambio de soporte tecnológico).

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

En el caso de destrucción de la obra ¿Es lícito realizar una nueva copia para ser expuesta? ¿Ha previsto hasta cuántas copias?

¿Para usted la obra de arte es el archivo que contiene la imagen o la copia en papel que tiene la colección?

En caso que sea el archivo:

¿Usted conserva en su propiedad el archivo original, (copia máter)?

¿Ha pensado en un plan de actualización del mismo para no perderlo por causas tecnológicas? ¿Cuál es ese plan?

¿Tiene en cuenta la pérdida de datos y calidad del archivo cada vez que se migra? ¿Acepta esa “pérdida”?

En caso de que la obra de arte sea la copia impresa:

¿Es esta copia sustituible en caso de pérdida o deterioro?

¿Ha establecido cuántas son las copias que permite hacer para conservar la obra?

¿Esas copias deben ser numeradas?

¿Esas copias deben hacerse solo en caso de destrucción o deterioro o se pueden tener varias copias y exponerse en distintos lugares de modo simultáneo?

¿Quién debe hacer estas copias?

¿Ha diseñado las especificaciones técnicas que se debe seguir para esas copias?

El cambio de tamaño de la copia, de tono en el color, los matices de la impresión, el tipo de papel... ¿Son determinantes en la obra final?

¿Cree que debe advertirse que es una copia del original o todas las copias son originales?

¿Deben ir firmadas?

¿Cree que sería buena idea que tuviésemos una copia del archivo para poder hacer una copia en caso de necesidad?

Anexo 1

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

¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de la obra?

¿Y en su producción en general qué opinión tiene de la conservación?

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

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

¿Cree necesario dejar unas directrices de actuación por si Vd. no puede participar en el proceso?

¿Para todas sus obras o solo para esta?

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

¿Quiere añadir algo más?

Cuestionario base para vídeo y soporte fílmico

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista:

Lugar y fecha de la entrevista:

Entrevistado por:

INTRODUCCIÓN

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

PREGUNTAS DE APERTURA

¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

¿Cómo llegó a este momento de creación?

¿Por qué se decide por este medio de expresión?

¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

PROCESO CREATIVO

¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica o al modo de expresión?

¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo? ¿Y en su trabajo en general?

¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

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

¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte o hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

¿Documenta su proceso creativo, (cuando pasa a materializar la obra)?

¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo? (En el caso que se documente).

¿Considera la documentación que usted genera o que se genera sobre la obra, relevante para la comprensión de la obra?

¿Para su buena manipulación? ¿Para su buena conservación?

¿Trabajó personalmente en el proceso de realización de la obra? (Si no fue usted solo o no fue usted).

MATERIALES Y TÉCNICAS

¿La técnica fue determinada previamente o surgió por alguna motivación concreta?

¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

¿Qué tipo de materiales se usaron?

¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

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

Si los materiales que aparecen en su obra (Grabación) han dado lugar a otro tipo de obra como una instalación, escultura...

¿Pensó en la durabilidad a la hora de escoger los materiales? ¿Pensó en la durabilidad de su obra?

¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

¿Pensó en el resultado que sobre ella haría el paso del tiempo?

¿Ha reflexionado sobre lo que el paso del tiempo aporta a la imagen del soporte?

¿Es el espacio expositivo un material más?

¿Es determinante para la obra el espacio y el modo de ser exhibida?
¿Es flexible en este punto?

¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

¿Ha detectado los puntos frágiles de la obra?

¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras? (En su producción en general).

¿Qué tipo de deterioros son admisibles en esta obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

¿Considera que el envejecimiento puede disminuir la expresividad de su obra?

En este caso el envejecimiento tecnológico es muy determinante. Piense lo que la obsolescencia afecta al soporte de su obra y a su percepción visual.

¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

Si es así, ¿Qué sugiere debería hacerse al respecto?

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

¿Sabe si alguna de sus obras ha sido restaurada?

¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente? ¿Qué criterios ha seguido al restaurarlas?

¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera en el caso que hiciese falta? ¿Le gustaría que le consulten siempre?

¿Le gustaría que le consulten en caso de duda?

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

¿Es consciente de la obsolescencia de los soportes tecnológicos?

¿Ha pensado en los aportes de la tecnología y el paso del tiempo?

¿Ha previsto algo al respecto?

¿Lo ha previsto en sus otras obras en soporte tecnológico?

¿Cree que la obra debe actualizarse en formato o debe mantenerse en el soporte original?

¿Qué le parece la actualización “visual”? ¿Cree que en su obra es aplicable o debe mantenerse la imagen que tiene?

¿Cómo afecta esto al concepto, a la idea, de su obra? (El cambio de soporte tecnológico, o el cambio de aspecto).

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

En el caso de destrucción de la obra ¿Es lícito realizar una nueva copia para ser expuesta? ¿Ha previsto hasta cuántas copias?

¿Tiene en cuenta la obsolescencia del archivo o del soporte donde se encuentra el archivo?

¿Para usted la obra de arte es el archivo que contiene la copia máster o todas las copias?

¿Usted conserva en su propiedad el archivo original?

¿Ha pensado en un plan de actualización del mismo para no perderlo por causas tecnológicas? ¿Cuál es ese plan?

¿Tiene en cuenta la pérdida de datos y calidad del archivo cada vez que se migra? ¿Acepta esa “pérdida”?

¿Es la copia que se encuentra en la colección sustituible en caso de pérdida o deterioro?

¿Ha establecido cuántas son las copias que permite hacer para conservar la obra?

¿Esas copias deben ser numeradas?

¿Cómo controla o cree debe controlarse la cantidad de copias existentes?

¿Esas copias deben hacerse solo en caso de destrucción o deterioro o se pueden tener varias copias en activo?

¿Puede su obra exponerse en distintos lugares de modo simultáneo?

¿Ha diseñado las especificaciones técnicas que se deben seguir?

El cambio de tamaño de la copia, de tono en el color, los matices de la grabación, el modo de exhibirla, son determinantes en la obra final?

Defina si debe ser proyectado, emitido o le es indiferente.

¿Cree que todas las copias son originales?

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

¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de la obra?

¿Y en su producción en general qué opinión tiene de la conservación?

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

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

¿Cree necesario dejar unas directrices de actuación por si Vd. no puede participar en el proceso?

¿Para todas sus obras o solo para esta?

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

¿Quiere añadir algo más?

Cuestionario base para instalación con foto y luz

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista:

Lugar y fecha de la entrevista:

Entrevistado por:

INTRODUCCIÓN

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

PREGUNTAS DE APERTURA

¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

¿Cómo llegó a este momento de creación?

¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

PROCESO CREATIVO

¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

¿Y en su trabajo en general?

¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

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

¿Es material vehicular para la realización de la obra final?

¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte y hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

¿Documenta su proceso creativo? ¿Realiza fotos o grabaciones?

¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

¿Hace pruebas de instalación?

¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

¿La considera relevante para su buena manipulación? ¿Para su buena conservación?

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

¿Firma sus obras habitualmente?

¿Lo hizo en este caso?

MATERIALES Y TÉCNICAS

¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

¿Qué tipo de materiales se usaron?

¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

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

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

¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

¿Son relevantes para usted los materiales originales, (los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra)?

¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

¿Los materiales sustituidos deben imitar a los originales?

¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto? ¿Con qué?

¿Qué tipo de resultado quería conseguir?

¿Es el espacio expositivo un material más para su obra?

¿Es determinante para la obra el espacio que ocupa y su iluminación? ¿Es flexible en este punto?

¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

¿Ha identificado en su obra los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables?

¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras, (y en su producción en general)?

¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de su obra?

¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

¿La falta de comprensión por parte del público, es un deterioro para usted?

Según usted ¿Qué debería hacerse?

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

¿Sabe si alguna de sus obras ha sido restaurada?

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

¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera en caso de necesidad? ¿Le gustaría que le consulten?

¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿Es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

¿Cómo cree que debe hacerse?

¿Cree que es un deterioro si la obra no “funciona” tecnológicamente hablando? ¿Se puede exponer igualmente?

¿Tiene piezas de recambio para las partes de la obra con soporte electrónico o eléctrico? ¿Deben ser sustituidas en caso de fallo o deterioro?

¿Ha previsto los problemas de adaptación a la corriente eléctrica cuando su obra viaja?

¿Quiere que sean solucionados en caso de necesidad? ¿Quién debe hacerlo?

Su obra tiene una parte tecnológica al estar formada por una imagen impresa. ¿Es ese grupo de imágenes importante para usted?

¿Los conserva?

¿Es viable reproducir la imagen de nuevo en caso de necesidad?

¿Debe ser controlado por usted?

¿La imagen original la tiene en su poder?

¿Tiene en cuenta la obsolescencia tecnológica a la hora de conservar su obra?

¿Tiene en cuenta este punto en obras suyas que contienen archivos o materiales tecnológicos?

¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o que es lo que cree que le puede pasar).

¿Y en su producción en general?

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

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

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

¿Cree necesario dejar unas directrices de actuación por si Vd. no puede participar en el proceso?

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

Cree que si se hiciese una obra nueva (copia o Facsímil) sería otra obra, la misma obra, segundo momento creativo de la misma idea...

¿Debe ser firmada y datada del mismo modo que la primera?

¿Debe advertirse que es una copia?

¿Quiere añadir algo más?

Cuestionario base para instalación con imagen reproducible o foto

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista:

Lugar y fecha de la entrevista:

Entrevistado por:

INTRODUCCIÓN

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

PREGUNTAS DE APERTURA

¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

¿Cómo llegó a este momento de creación?

¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

PROCESO CREATIVO

¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión que utiliza en esta obra? ¿Por qué se decide por este medio de expresión?

¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

¿Y en su trabajo en general?

¿Cómo desarrolló la idea original?, ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

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

¿Es material vehicular?

¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte y hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

¿Documenta su proceso creativo con fotos o vídeos?

¿Hace pruebas de instalación?

¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

¿Para su buena manipulación? ¿Para su buena conservación?

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

¿Firma habitualmente sus obras? ¿Dónde?

¿Lo hizo en este caso?

MATERIALES Y TÉCNICAS

¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

¿Qué tipo de materiales se usaron?

¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

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

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

¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

¿Son relevantes para usted los materiales originales, (los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra)?

¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto? ¿Con qué?

¿Qué tipo de resultado quería conseguir?

¿Es el espacio expositivo un material más?

¿Es determinante para la obra el espacio que ocupa y su iluminación? ¿Es flexible en este punto?

¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras, (en su producción en general)?

¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

¿Considera el envejecimiento de los materiales un problema o admite el cambio?

¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad o comprensión de su obra?

¿Y en el caso de otras obras suyas?

¿Ha identificado en su obra los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables?

¿Cuál es el límite de envejecimiento o deterioro aceptable para su obra?

¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

¿Qué tipo de daños no deben ser tratados, pero sí comunicados y documentados?

¿Sabe si alguna de sus obras ha sido restaurada?

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

En caso de necesidad de intervención sobre su obra, ¿quiere que la intervención sea mimética (que no se distinga del original)?

¿Prefiere que se sustituya la parte deteriorada por una parte nueva?

¿Prefiere que la restauración sea visible y por lo tanto distinguible del original?

¿No le preocupa en este momento y por lo tanto prefiere ser consultado en su momento si hubiese necesidad?

¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera?

¿Le gustaría que le consulten en caso de duda? ¿Quiere que le consulten siempre?

¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

Su obra tiene una parte tecnológica al estar formada por una imagen impresa. ¿Es ese grupo de imágenes importante para usted?

¿Los conserva?

¿Es viable reproducir la imagen de nuevo en caso de necesidad?

¿Debe ser controlado por usted?

¿La imagen original la tiene en su poder?

¿Tiene en cuenta la obsolescencia tecnológica a la hora de conservar su obra?

¿Tiene en cuenta este punto en otras obras suyas que contienen archivos o materiales tecnológicos?

¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o que es lo que cree que le puede pasar).

¿Y en su producción en general?

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

¿Considera la copia una buena idea de conservación en el caso de obras perdidas o deterioradas a niveles inaceptables?

¿Es partidario de rehacer su obra por completo si esta se estropea, rompe o pierde?

¿La consideraría una copia o un nuevo original?

¿Le preocupa el transporte de su obra? ¿Su almacenamiento?

¿Le preocupa el modo en que se expone?

¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

Cuestionario base para Instalación con vídeo

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista:

Lugar y fecha de la entrevista:

Entrevistado por:

INTRODUCCIÓN

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

PREGUNTAS DE APERTURA

¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

¿Cómo llegó a este momento de creación?

¿Por qué se decide por este medio de expresión?

¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

PROCESO CREATIVO

¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

¿Y en su trabajo en general?

¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

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

¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte o hasta que punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

¿Documenta su proceso creativo?

¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

¿Para su buena manipulación? ¿Para su buena conservación?

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

¿Firma sus obras habitualmente? ¿Dónde?

¿Lo hizo en este caso?

MATERIALES Y TÉCNICAS

¿La técnica fue determinada previamente?

¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

¿Qué tipo de materiales se usaron?

¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

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

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

¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

¿Son relevantes para usted los materiales originales, (los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra)?

¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto? ¿Con qué?

¿Qué tipo de resultado quería conseguir?

¿Es el espacio expositivo un material más?

¿Es determinante para la obra el espacio que ocupa y su iluminación? ¿Es flexible en este punto?

¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

¿Ha identificado en su obra los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables?

¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras, (en su producción en general)?

¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de su obra?

Su obra combina con material tecnológico (vídeo) ¿Ha pensado en el envejecimiento tecnológico?

¿Le preocupa este envejecimiento? ¿A nivel estético o a nivel tecnológico?

¿Tiene en cuenta la obsolescencia tecnológica?

¿La considera un deterioro?

¿Tiene algún plan para la parte tecnológica de su obra que puede verse afectada por la obsolescencia tecnológica?

¿Le parece adecuada la actualización de formatos de archivo para su supervivencia? ¿Acepta los problemas que ello conlleva?

¿Tiene una copia máster de esta parte de la obra?

¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

Según usted ¿Qué debería hacerse?

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

¿Sabe si alguna de sus obras ha sido restaurada?

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

¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera en caso de necesidad? ¿Le gustaría que le consulten?

¿Cómo afecta la modificación en el espacio o de alguno de los elementos a la intención artística?

Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

¿Cómo cree que debe hacerse?

¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra?

¿Y en su producción en general?

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

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

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

¿Cree necesario dejar unas directrices de actuación por si Vd. no puede participar en el proceso?

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

Cree que si se hiciese una obra nueva (copia o Facsímil) sería otra obra, la misma obra, segundo momento creativo de la misma idea...

¿Debe ser firmada y datada del mismo modo que la primera?

¿Debe advertirse que es una copia?

¿Quiere añadir algo más?

Cuestionario base para vídeo performance

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista:

Lugar y fecha de la entrevista:

Entrevistado por:

INTRODUCCIÓN

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

PREGUNTAS DE APERTURA

¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características de la suya?

¿Cómo llegó a este momento de creación?

¿Porqué utiliza este medio de expresión?

PROCESO CREATIVO

¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y al modo de expresión?

¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo? ¿Y en su trabajo en general?

¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

¿Cuál es la importancia de ese material, lo considera como obras acabadas, con valor expositivo en sí mismas? ¿Es únicamente material vehicular?

¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona su obra de arte?
¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

¿Qué considera que es “la Obra de Arte”, la acción (performance) realizada para el vídeo, la grabación, todo...? ¿La acción pretende ser efímera? ¿Es la acción el proceso creativo?

¿Documenta su proceso creativo?

¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

¿Para su buena manipulación? ¿Para su buena conservación?

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

MATERIALES Y TÉCNICAS

¿La técnica fue determinada previamente?

¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

(En el caso de vídeo-performance, se refiere a los materiales que aparecen en la acción).

¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

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

¿Ha pensado en la durabilidad a la hora de escoger los materiales? (los materiales que aparecen en la acción)

¿Tiene esos objetos o materiales clasificados como obra de arte?

¿Le preocupaba a priori la preservación de su obra (su obra final)?

¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de la copia en caso de necesidad?

¿Pensó en el resultado que sobre su obra haría el paso del tiempo?

¿Protegió de algún modo su trabajo? ¿Con qué?

¿Qué tipo de resultado quería conseguir?

¿Es para Vd. el espacio expositivo un material más?

¿Es determinante para la obra el espacio que ocupa y su iluminación? ¿Es flexible en este punto? (Prefiere sacrificar algunas indicaciones expositivas a cambio de ser expuesta).

¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

¿Ha detectado los puntos frágiles de la obra?

¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras, (en su producción en general)?

¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

¿Considera que el envejecimiento puede disminuir la expresividad de su obra?

En este caso el envejecimiento tecnológico es muy determinante. Se abordará en más profundidad más adelante.

¿Es para Vd. un problema el hecho de que la imagen se perciba como “antigua” al paso del tiempo? ¿Debe hacerse algo al respecto?

¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

Si es así, ¿Qué sugiere debería hacerse al respecto?

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

¿Sabe si alguna de sus obras ha sido restaurada?

¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente? ¿Qué criterios ha seguido al restaurarlas?

¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera en el caso que hiciese falta? ¿Le gustaría que le consulten siempre?

¿Le gustaría que le consulten en caso de duda?

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

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

¿Tiene en cuenta la obsolescencia del archivo o del soporte donde se encuentra el archivo máster?

¿Ha pensado en los aportes de la tecnología y el paso del tiempo?

¿Ha previsto algo al respecto?

¿Lo ha previsto en sus otras obras en soporte tecnológico?

¿Cree que la obra debe actualizarse en formato o debe mantenerse en el soporte original?

¿Cómo afecta esto al concepto, a la idea, de su obra? (El cambio de soporte tecnológico).

Cuando el soporte desaparece o se estropea, ¿a su criterio, desaparece la obra o cree que es lícita la sustitución/actualización?

En el caso de destrucción de la obra ¿Es lícito realizar una nueva copia para ser expuesta? ¿Ha previsto hasta cuántas copias?

¿Para usted la obra de arte es el archivo que contiene la imagen o la copia (en vídeo) que tiene la colección?

En caso que sea el archivo:

¿Usted conserva en su propiedad el archivo original (Copia Máster)?

¿Ha pensado en un plan de actualización del mismo para no perderlo por causas tecnológicas? ¿Cuál es ese plan?

¿Tiene en cuenta la pérdida de datos y calidad del archivo cada vez que se migra? ¿Acepta esa “pérdida”?

En caso de que la obra de arte sea la copia (vídeo):

¿Es esta copia sustituible en caso de pérdida o deterioro?

¿Ha establecido cuántas son las copias que permite hacer para conservar la obra?

¿Esas copias deben ser numeradas?

¿Esas copias deben hacerse solo en caso de destrucción o deterioro o se pueden tener varias copias y exponerse en distintos lugares de modo simultáneo?

¿Quién debe hacer estas copias?

¿Ha diseñado las especificaciones técnicas que se debe seguir para esas copias?

¿El cambio de tamaño de la copia, de tono en el color, los matices de la impresión, el tipo de papel... son determinantes en la obra final? En caso de vídeo las características correspondientes.

Defina si debe ser proyectado, emitido o le es indiferente.

¿Cree que debe advertirse que es una copia del original o todas las copias son originales?

¿Deben ir firmadas? ¿Cómo, dónde?

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

¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de la obra?

¿Y en su producción en general qué opinión tiene de la conservación?

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

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

¿Cree necesario dejar unas directrices de actuación por si Vd. no puede participar en el proceso?

¿Para todas sus obras o solo para esta?

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

¿Quiere añadir algo más?

Cuestionario base para animación

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista:

Lugar y fecha de la entrevista:

Entrevistado por:

INTRODUCCIÓN

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

PREGUNTAS DE APERTURA

¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características de la suya?

¿Cómo llegó a este momento de creación?

¿Cómo decide el medio de expresión y por qué?

PROCESO CREATIVO

¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo? ¿Y en su trabajo en general?

¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

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

¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte?

¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

¿Documenta su proceso creativo?

¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

¿Para su buena manipulación? ¿Para su buena conservación?

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

MATERIALES Y TÉCNICAS

¿La técnica fue determinada previamente?

¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

¿Qué tipo de materiales se usaron?

¿Son materiales que ofrece el mercado o producto elaborado de algún modo especial?

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

¿Son los dibujos originales material vehicular u obras de arte en sí mismos?

En caso de considerarlos obras de arte ¿cómo los clasifica?

¿Ha pensado en la durabilidad a la hora de escoger los materiales?

¿Ha pensado en los aportes de la tecnología y el paso del tiempo?

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

¿Cree necesario colocar una explicación sobre la obra?

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

¿A su entender qué considera que es un deterioro en su obra?

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

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

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

¿Sabe si alguna de sus obras ha sido restaurada?

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

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

¿Es consciente de la obsolescencia de los soportes tecnológicos?

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

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

Cuando el soporte desaparece o se estropea, ¿a su criterio, desaparece la obra o cree que es lícita la sustitución?

¿Tiene en cuenta la obsolescencia del archivo o del soporte donde se encuentra el archivo?

¿Para usted la obra de arte es el archivo que contiene la imagen o la copia que tiene la colección?

En caso que sea el archivo:

¿Ha pensado en un plan de actualización del mismo para no perderlo por causas tecnológicas? ¿Cuál es ese plan?

¿Tiene en cuenta la pérdida de datos y calidad del archivo cada vez que se migra?

En caso de que sea la copia:

¿Es esta copia sustituible en caso de pérdida o deterioro?

¿Ha establecido cuántas son las copias que permite hacer para conservar la obra?

¿Quién debe hacer estas copias?

¿Ha diseñado las especificaciones técnicas que se debe seguir para esas copias?

¿El cambio de tamaño de la copia, de tono en el color, el sonido... son determinantes en la obra final?

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

¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de la obra?

¿Y en su producción en general?

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

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

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

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

¿Quiere añadir algo más?



Documento de Compromiso y Consentimiento

Con el presente documento, yo: (nombre completo)

doy **mi consentimiento** a que Ruth del Fresno-Guillem (**Ruth del Fresno Integral Art Services**) para que utilice los datos e informaciones surgidos de la entrevista y encuesta realizados sobre la obra de arte elaborada por mí para el proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*.

La información derivada de la entrevista podrá ser reproducida, citada o interpretada por Ruth del Fresno-Guillem que a su vez se compromete a que dicha información solo sea utilizada con fines de investigación, educación y documentación.

Solo será divulgada en medios científicos, educativos y culturales. Tanto oral, por escrito o medios interactivos (webs, blogs,...).

Doy consentimiento para que la información resultante (total o parcial) pueda ser utilizada en la Investigación Doctoral y por lo tanto en la Tesis que de ella surja.

Podrá ser utilizada también para documentar, prevenir y conservar la producción artística realizada para el proyecto anteriormente mencionado.

En caso de que alguna de las dos partes quiera romper ese compromiso debe comunicarlo por escrito a la otra parte.

Firma:

Richmond Hill, Ontario, Canadá

a de 2016.

Anexo 2

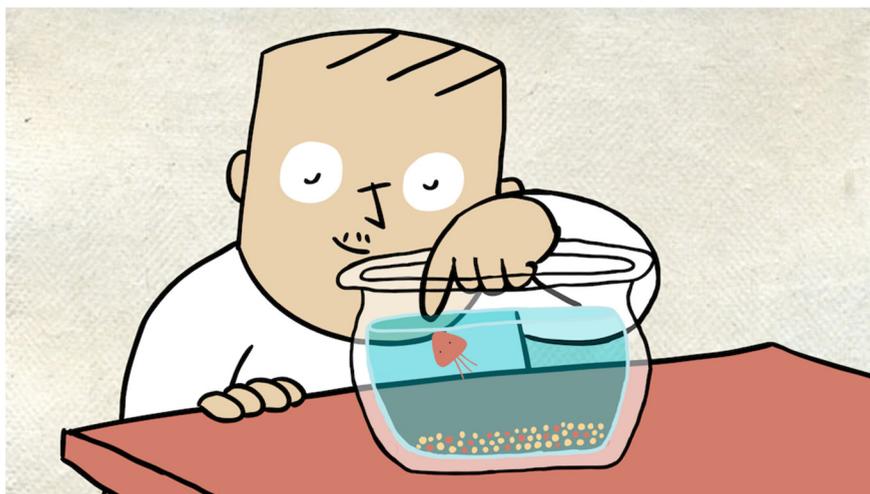
ÍNDICE DE DOCUMENTOS EN EL ANEXO 2

Perspectives- Art, Inflammation and Me

ADRIANA BARADRI. <i>Tinta de Calamar</i>	LXXXIII
ALEJANDRO MAÑAS. <i>Fuerza, Lucha y Espinas</i>	XCIV
ALFONSO BAYA. <i>La rehabilitación del prestidigitador</i>	CIX
ANAÍS FLORIN. <i>Prótesis crónica</i>	CXXV
ANE BERAZA. <i>Ejercicios</i>	CXLI
BEATRIU CODONYER. <i>Retrato de Mari Carmen</i>	CLV
BEATRIZ PELLE. <i>Ejercicio de Blanqueamiento</i>	CLXXI
BEATRIZ ROS. <i>Miss taken</i>	CXCIX
CARMEN CARRIÓN. <i>Reiteración de la necesidad</i>	CCXIII
FRAM RAMÍREZ. <i>Thinking inside</i>	CCXXVIII
JORGE JULVE. <i>Espacio propio, El y Yo</i>	CCXLI
KATRINA BIURRUN. <i>El Otro Cerebro de Amparo</i>	CCLI
MANUELA RODRÍGUEZ. <i>Sementes do corazón</i>	CCLXVII
MARÍA JOSÉ PRADA. <i>TNF-a</i>	CCLXXI
OLGA MARTÍ. <i>Tiempo Piedra</i>	CCCVII
PABLO VINDEL. <i>Entrevista con la piel, Ximo</i>	CCCXXI
PELAYO MARTÍNEZ. <i>Job y su diablo</i>	CCCXXI
SANDRA REVUELTO. <i>Encastrado</i>	CCCXLV
SERGI MESA. <i>Inside/Outside</i>	CCCLIX
SINQUENZA. <i>Dolores invisibles</i>	CCCLXXI
ZEUS SÁNCHEZ. <i>Je est un autre</i>	CCXCIII

Perspectives- Art, Liver Diseases and Me

ANTONIO P. LLERENA. <i>Paté de Paco</i>	CDV
LARA CAHÍZ. <i>Círculos</i>	CDXXV
RAMONA RODRÍGUEZ. <i>Síntoma y salud</i>	CDXLI
RAQUEL PLANAS. <i>Cuadro clínico diptico</i>	CDLV
SABELA ZAMUDIO. <i>Silencios</i>	CDLXVII
TERE PENSADO. <i>Etiquetados 1</i>	CDLXXXIII
XAVI BUXEDA. <i>Tormenta callada</i>	CDXCVII



Tinta de Calamar, Adriana Baradri, 2014. (PAI217C).

Adriana Baradri

Tinta de Calamar

Se trata de una animación 2D digital. La artista durante la entrevista muestra escepticismo ante la idea de ser entrevistada para conservar la obra, ya que considera que tratándose de una obra reproducible y en un formato con soporte tecnológico no hay problemas de conservación. Su idea de conservación se limita a la parte física de las obras incluyendo soporte fílmico. A lo largo de la entrevista se hace consciente de lo que la obsolescencia supone para una obra como la suya y se plantea las preguntas desde otro punto de vista. Acepta el envejecimiento estético, pero no el tecnológico ya que el fin de la obra es poder ser visualizada. Respecto al envejecimiento pide que una copia de la obra se mantenga en el soporte físico original para dejar rastro tecnológico histórico. Gracias a la entrevista sabemos que debemos prevenir que la obra cambie de formato, proporciones o que sea presentada sin sonido. Todo ello son deterioros graves, según la idea de la artista. Con la entrevista no solo se ha hecho consciente de los temas que afecta a su obra, sino que aunque en

Anexo 2

un principio le ha causado cierta ansiedad, se manifiesta agradecida por lo que ha aprendido y por las decisiones que va a tener que plantearse en su producción. No considera su obra un producto de consumo masivo ni un objeto único (físico).

Entrevista a Adriana Baradri para la conservación de la obra *Tinta de Calamar* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción literal de la entrevista. En esta transcripción no se ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype*.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Adriana Baradri, 1986, Baracaldo (Vizcaya), España.

Lugar y fecha de la entrevista: 17 abril, Valencia-Richmond Hill 2014.

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype* (Fig. 1) y fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 01:18:02.



Fig. 1. Imagen inicial de la entrevista con Adriana Baradri, captura de pantalla de la conexión de *Skype*.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la

finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives Art Inflammation and Me*.

Título de la obra: *Tinta de Calamar*.

Técnica: Cortometraje de Animación 2D, digital.

Medida: 1'08'', con sonido.

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

Fecha de realización de la obra: 2014.

AB: Adriana Baradri, (Nombre artístico de Adriana Navarro).

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

Antes de iniciar la entrevista se le explica el procedimiento y se revisa la ficha técnica. Esta parte no está transcrita completamente, se han omitido las partes que la artista no quería que quedasen registradas y las partes que no aplicaban al tema. La artista acepta ser grabada.

RdF: Sé que la ficha técnica no se adapta a tu forma de expresión pero lo que iremos complementando con el resto de la entrevista ¿de acuerdo?

AB: Sí, de acuerdo.

RdF: Empecemos revisando la ficha. Fecha de realización de la obra es ¿enero de 2014? ¿Y cuándo entregaste la obra?

AB: ¿La terminé un día antes, está hecha en enero de 2014 y entregada el 7 de enero de 2014 (Silencio).

RdF: ¿Cómo la clasificas?

AB: Corto de animación, 2D digital.

RdF: ¿El tipo de archivo dices MPG2 o MP4, eso es el tipo de archivo y el modo de reproducción?

AB: Sí, cualquiera de los dos formatos sirven para poder reproducirlos. Dependiendo de lo que se disponga a la hora de exponerlo.

RdF: ¿El archivo lo mandaste en pen drive pero dices que quieres poder mandarlo online para próximas exposiciones?

AB: Sí, lo decía porque para otras exposiciones no haga falta que lo mande físicamente, para no gastar innecesariamente, se puede mandar *online*.

RdF: Es que eso no es así. La obra, el archivo original, debe estar en manos de la colección aunque tú tengas una copia. Lo ideal sería que lo tengamos en dos soportes diferentes para que no se pierda. Tiene que haber una copia en alta resolución, para ser exhibida.

AB: Bueno, si quieres te mando una copia de mejor calidad.

Si lo prefieres se puede hacer en un Dropbox, una nube, y allí se almacenan. Cada vez que se quiere exponer se cogen de allí.

(...)

RdF: ¿Generaste los dibujos directamente en digital?

AB: Después de la entrevista. Primero dibujé a lápiz un pequeño *story board* donde está la historia (*Adriana me mandó esos dibujos escaneados*), y sirvió para pasarlo al ordenador y esos dibujos con un programa de animación los digitalicé. (Toom Boom Animate®, es el nombre del programa)

RdF: ¿La obra previa que realizas en papel lo consideras obra de arte?

AB: No, solo es vehículo para la animación.

RdF: Pasamos al proceso creativo ya que ninguno de los aparatados de materiales tiene sentido en tu caso.

AB: Ok.

RdF: ¿Es importante para ti el proceso creativo?

AB: Sí.

RdF: Dices que no has dejado rastro del trabajo previo.

AB: Sí he hecho pero no dejo registro en la obra final, pero sí he hecho dibujos previos. Existe algo, esa pregunta es algo confusa, pensaba que era en la propia obra.

RdF: Entonces sí que lo has hecho. No se trata de registro en la obra

Anexo 2

AB: ¡Ah, Vale! Entonces sí.

RdF: ¿Consideras el proceso creativo parte de la obra?

AB: Sí.

RdF: Lo que me has puesto como descripción del proceso creativo es más el guión, pero lo que me has contado antes tiene más que ver con el proceso. Más la carta del paciente explicándote su experiencia que te sirvió de motor.

AB: Sí la carta del paciente es el motor de la obra y después todo el proceso que te he contado antes.

(...)

RdF: Dices que no te interesa la conservación de tu obra. ¿te da lo mismo si desaparece?

AB: Quiero decir que yo ahora mismo no tengo ni idea de conservación, no lo entiendo en una obra como esta...

RdF: Tu obra es la proyección del corto, ¿no? Pues si la obra no existe, no se puede exponer.

AB: Ah! Sí, claro que quiero que se conserve. Pero no lo veo. No entiendo por qué una obra digital tiene que tener conservación, es una obra reproducible, siempre se puede encontrar el archivo para volver a emitirlo.

RdF: No, si tú me dices que no te interesa la conservación de tu obra. Es como si decidieses que tu obra no debe perdurar y que una vez proyectada debe desaparecer, porque eso puede formar parte de tu idea...

AB: No, esa no es la idea. Yo lo que no veo es cómo una obra digital tiene problemas de conservación, yo puedo colgarlo en Vimeo® y ahí se mantiene.

Pero sí me preocupa y sí quiero que se conserve.

(...)

RdF: ¿No tiene instrucciones de montaje ni presentación específica?

AB: No, es una obra que se puede adaptar a las necesidades de la exposición.

RdF: ¿Le preocupan los cambios en su obra?

AB: Sí.

RdF: ¿Le preocupa el envejecimiento?

AB: No, cada época tiene su encanto. Mientras se pueda visualizar... no querría hacer ningún cambio.

(...)

RdF: Cuando hablamos de transporte en tu obra podemos hablar de transporte digital. No pienses en transporte físico... le puede afectar un virus por ejemplo.

AB: Sí claro, me interesa el transporte de mis obras.

RdF: Cuando te pregunto por la protección de tus obras lo mismo, sería como que pusieses un código de seguridad.

AB: Sí las protejo. No necesito un especialista...

(...)

RdF: Cuando pregunto sobre la estrategia de conservación me refiero a la conservación del sistema... para que el archivo sea viable.

AB: Yo hago una copia de seguridad tanto de la película como de los archivos, del máster. Pero no tengo programado una actualización.

RdF: Pasamos al siguiente cuestionario

AB: De acuerdo.

PREGUNTAS DE APERTURA

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

AB: La carta del paciente fue el motor. Antes tuvimos el encuentro y hubo un intercambio de cartas formal pero luego el paciente me mandó una segunda carta que para mí fue una sorpresa.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

AB: Una segunda carta de 2011, donde el paciente escribía sobre sus sentimientos, como vivía su enfermedad. La carta hubiese sido el guión pero daba a 3 minutos. Eso era inviable par hacer la animación. Fui recortando hasta llegar a un minuto; tenía que reescribir hasta que se convirtió en unas quinientas palabras. Fui escribiendo y reescribiendo con las experiencias del paciente, los síntomas, hasta ser diagnosticado, en la tercera fase descubrí la aceptación de esa enfermedad donde había algo más de carácter optimista que me sorprendió. Con estas claves, síntomas aceptación, sentimientos y la posible recuperación... El desconocimiento de la enfermedad me hizo no tratar la enfermedad de una manera más simbólica y menos obvia. Pensé en cómo sería de un modo simbólico su estado de ánimo. Pensé

en mi paciente cómo sería si fuese un animal, él es una persona de mediana edad. Primero pensé que podría ser un búho; cada animal puede representar un estado de ánimo y al final pensé en él como un clamar, un animal que en un momento dado expulsa tinta. Entonces por todas las connotaciones que tiene puede hacer pensar en los síntomas que tiene el paciente... Entonces hubo como una duplicidad. Es un señor que tiene una mascota que tiene problemas con la tinta y se van dando vidas paralelas que tienen los mismo problemas.

RdF: ¿Cómo decide el medio de expresión y por qué?

AB: La animación es mi medio de trabajo habitual y me resulta el más completo porque tiene todas las posibilidades de expresión. Hay dibujo, hay color, hay movimiento, hay música, en mi caso no es escultura pero sí todo lo demás... Trabajé con un músico al que le pasé todo los bocetos y le conté la historia y le comenté que quería que fuese una música tipo jazz. Alegre, que hiciese hincapié en la parte positiva. Sí, hay música que viene dada por un músico que generó la obra musical para la obra.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe toma de conciencia respecto al uso de este medio?

AB: Sí.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hubo?

AB: La carta del paciente es la parte de azar ya que es él por su cuenta que la hace y la manda. El resto es todo planificado, la música y la historia (con la parte de azar hasta que se llega a la historia final, como se van descartando y buscando).

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

AB: No.

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

AB: Sí.

RdF: ¿Lo documentó?

AB: Hice fotos y la voz en *off* es del paciente. Hice fotos de la grabación y también hay fotos y grabaciones de las diferentes pistas. Copias de esa grabación y están en la grabación que hicieron los de Proddigi.

RdF: ¿Es la documentación una nueva obra con valor expositivo?

AB: No.

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

AB: Yo.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

AB: Sí, por la limitación de tiempo, por lo que usé un dibujo a línea y este programa que me permite ser muy ágil. Normalmente para un minuto trabajas un mes.

RdF: ¿El modo de desarrollarla?

AB: Sí.

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

AB: El significado simbólico más que el virtuosismo técnico por lo tanto la apariencia visual no es tan importante.

RdF: ¿Son los dibujos originales material vehicular o obras de arte en sí mismos?

AB: Vehicular.

RdF: ¿Ha pensado en los aportes de la tecnología y el paso del tiempo?

AB: No lo he pensado.

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

AB: No, pero sí que haya una calidad de imagen suficiente para ser disfrutada adecuadamente. No te envuelve tanto la calidad de imagen sino es de un tamaño mínimo de... (como la de Copenhague). Y que el sonido sea perfecto.

RdF: ¿Cree necesario colocar una explicación sobre la obra?

AB: No estrictamente, pero ayuda si está cerca la explicación para ayudar a entender el simbolismo. No junto a la obra pero quizás en un panfleto o en un catálogo. Como en Copenhague está bien.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: A su entender ¿qué considera que es un deterioro en su obra?

AB: Pixelar, la resolución, la falta de sonido,...

Anexo 2

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

AB: No me importa el paso del tiempo estético, tiene su magia la imagen del momento. Si se va modernizando parece que pierde sentido del tiempo.

RdF: ¿Cuál es el límite aceptable para sus obras de envejecimiento o deterioro?

AB: Ninguno.

RdF: ¿Dónde está la barrera entre un estado de conservación aceptable y el estado en que debe intervenir para devolver a la obra su capacidad de comunicación?

AB: No hay límite. Solo acepto el paso del tiempo. Estético.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

AB: La calidad de imagen.

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

AB: No.

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

AB: Sí.

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

AB: Soy consciente sí.

RdF: ¿Cree que la obra debe actualizarse en formato?

AB: Creo que no. Me gusta el formato en el que trabajo, en cuanto a cambiar el formato visual no creo que deba cambiar, pero la actualización para poder abrir el archivo, sí.

RdF: ¿Debe mantenerse en el soporte original?

AB: Sí una copia por lo menos debe mantenerse en el soporte original para que quede constancia del tiempo en que se realizó.

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

AB: No afecta. Porque la idea de la obra es el corto.

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

AB: Cuando el soporte desaparece se debe migrar a otro soporte físico pero me gustaría que hubiese uno en el original para que quede constancia. Para que quede una línea de tiempo y quede constancia de los cambios tecnológicos.

RdF: ¿Tiene en cuenta la obsolescencia del archivo o del soporte donde se encuentra el archivo?

AB: No. Pero ahora ya me he preocupado. ¿Tendría que ir actualizando los programas?

RdF: Yo te sugiero que tengas una alarma o una programación de actualización para no perder la obra. Internet no es un sitio seguro tampoco como para que exista en la red como eterno, los servidores también desaparecen o dejan de operar.

AB: Ahora soy consciente... tendré que tomar decisiones.

RdF: ¿Para usted la obra de arte es el archivo que contiene la imagen o la copia que tiene la colección?

AB: Es muy complicada, porque en mi obra se pueden hacer muchas copias, no es un objeto único e irreplicable.

En caso que sea el archivo

RdF: ¿Ha pensado en un plan de actualización del mismo para no perderlo por causas tecnológicas?

AB: No, pero ahora sí.

RdF: ¿Tiene en cuenta la pérdida de datos y calidad del archivo cada vez que se migra?

AB: Sí, sigo teniendo una copia máster.

En caso de que sea la copia

RdF: ¿Es esta copia sustituible en caso de pérdida o deterioro?

AB: Sí.

RdF: ¿Ha establecido cuántas son las copias que permite hacer para conservar la obra?

AB: Las que el sponsor considere... No lo he pensado exactamente.

RdF: ¿Ha diseñado las especificaciones técnicas que se debe seguir para esas copias?

AB: Sí.

Anexo 2

RdF: El cambio de tamaño de la copia, de tono en el color, el sonido, son determinantes en la obra final?

AB: Sí. Claro, ha sido determinado por algo.

RdF: ¿Cree que debe advertirse que es una copia del original o todas las copias son originales porque lo verdaderamente válido es el archivo?

AB: Exacto, la segunda.

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

AB: No me lo había planteado.

RdF: ¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de la obra?

AB: Me has generado angustia aunque me has dado herramientas para protegerme, cuando me leí el formulario aprendí mucho pero ahora tengo más problemas.

RdF: ¿Y en su producción en general?

AB: Ahora sí.

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

AB: Sí, por supuesto. Aunque entendía más la idea de conservador en la obra fílmica en soporte película, igual me limito a la cuestión matérica y estamos hablando de conservación más allá. Te lo agradezco.

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

AB: Lo desconozco. Quizás un técnico informático y quizás un equipo de gente que le asesore.

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

AB: Sí.

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

AB: Sí, (ya se está dejando con esta entrevista).

RdF: ¿Para todas sus obras?

AB: Puede que sea extrapolable las respuestas a toda mi obra. La diferencia básica va a radicar en si se trata de un producto de consumo o una obra de estas características.

RdF: ¿Quiere añadir algo más?

AB: No, pero agradecerte.



Fuerza, Lucha y Espinas... Alejandro Mañas. 2013. (PAI111C).

Alejandro Mañas

Fuerza, Lucha y Espinas...

Se trata de una instalación realizada con tres piezas indivisibles. Una obra de pared, pintura sobre papel cartelista enmarcada, un

porta lámparas con fluorescente, una imagen fotográfica modificada, enmarcada. Las tres piezas deben exponerse juntas y en el orden indicado por el artista. Para Alejandro Mañas los deterioros que más le preocupan son los de carácter físico. Acepta un grado de envejecimiento de los materiales pero no le interesa. Preferiría que la obra se mantenga tal y como él la creó. No le interesa el envejecimiento, ni las roturas. Puede aceptar algunas craqueladuras de la pintura negra pero no acepta desprendimientos. Para la parte fotográfica admite que sea sustituida si es necesario aunque no cree deba hacerse. Guarda los archivos pero no ha tenido en cuenta la obsolescencia y el hacerse consciente le provoca cierta ansiedad para todas sus obras producidas en formatos tecnológicos. La obra no está preparada para ser conectada a corriente eléctrica fuera de España, pero admite que se adapte. El concepto de la obra y su proceso de creación son muy importantes para el artista y por ese motivo adjuntó toda una serie de documentos al respecto.

Entrevista a Alejandro Mañas para la conservación de la obra *Fuerza, Lucha y Espinas...* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción editada de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype* (Fig. 1).



Fig. 1. Captura de pantalla de la entrevista mantenida con Alejandro Mañas.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Alejandro Mañas García.

Lugar y fecha de la entrevista: 6 y 8 de Mayo de 2014, Roma (Italia).

Entrevistado por: Ruth del Fresno, en Richmond Hill, ON. Canadá. La entrevista se realizó a través de *Skype*, en dos sesiones. Fue grabada en un archivo de audio MP4. Duración del audio: 00:26:00/00:45:11.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la

finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives Art Inflammation and Me*.

Título de la obra: *Fuerza, Lucha y Espinas...*

Técnica: Instalación.

Medida:

- 143×87 cm (pieza sobre papel).
- 123×4´5×8 cm (porta lámparas).
- 33´5×25´5 cm (Imagen fotográfica).

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

Las tres piezas deben ir alineadas a la base de la pieza grande enmarcada, con un eje central de ésta a 150 cm del suelo. Se debe seguir el esquema que el artista ha mandado. El cable de la instalación, si la pared lo permite, debe estar oculto, si no se puede y la pared no es blanca debe ser sustituido por otro del mismo color que la pared. La obra va preparada para funcionar a 220v. Con enchufe Español.

Fecha de realización de la obra: 2013.

AM: Alejandro Mañas.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

AM: A través de la conversación con el paciente, donde el proceso creativo surgió entre los dos. Yo intenté que ella también formase parte de la obra, realizando todo el proyecto entre los dos. Le hice una entrevista a ella, para que me contase cuando se enteró que tenía la enfermedad... le pregunté también sobre su ambiente, como le afectaba tanto a ella y a sus familiares. Realizamos unos ejercicios de introspección donde ella, a través de unos dibujos, me contaba lo que sentía... todo eso ha quedado del proceso creativo, todo eso se documentó y se fotografió y a partir de ahí surgió la idea de la obra final.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

AM: Hubo un recorrido que empieza con el estudio previo de la enfermedad, luego lo que ella me contó y a través de todo eso lo que hice fue analizar y transmitir la idea que ella me había transmitido, era el concepto de superación, ella me dijo que era un camino de rosas pero lleno de espinas, ella en un momento se vio en un momento muy oscuro, ¿no? donde todo era negro, porque ella tenía esa enfermedad y la sociedad no lo aceptaba, tenía como una pared negra, y entonces eso lo transmití en la parte de la obra que es negra y la luz... pues es cuando ella ve la luz. De ahí surge la idea de crear un plano monocromo, que tampoco es realmente un plano monocromo porque se ve el gesto de la pincelada, es como en ese plano negro hay una lucha constante y de esa lucha constante surgirá la luz, y ¿esa luz cómo se ha conseguido? Pues ella también luchando con ese peso negro ¿no? Es esa fotografía que ella se ve levantando todo ese peso negro que al final ve la luz.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

AM: Sí, claro, fue fundamental. Para mí lo interesante de este proyecto fue la entrevista con la paciente. Porque sino yo me habría ido a una enciclopedia o a un médico y me habría contado pues de qué trata la enfermedad, ¿no? Y entonces habría caído en lo que es el aparato digestivo o en cómo afecta... pero a mí lo que me interesaba después de esta entrevista y lo más interesante fue el proceso, la parte psicológica de ella... qué es lo que sentía interiormente y cómo ha sufrido.

RdF: ¿Crees que todo eso lo puedes vincular a tu trabajo sobre la mística?

AM: Pues sí, porque por lo que me contaba, todo su proceso se puede semejar mucho a la mística porque todo esto ha sido por una fuerza espiritual, por tener fe y a través de trabajar esa espiritualidad llega a esa luz, y ese camino es muy importante. También que está muy vinculado con la mística. La mística, también como proceso de

curación... la mística lo que es el amor absoluto. Cuando uno tiene un amor absoluto a lo que quiere, a través de eso puede encontrar una energía, un proceso de curación. Así que podríamos decir que es un proceso de sanación.

Sí podríamos decir que no es una obra aislada a mi producción. También cuando hicimos la entrevista vimos que los dos nos compenetramos muy bien, así que yo buscaba también ese perfil...

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

AM: Totalmente.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión que utiliza en esta obra? ¿Por qué se decide por este medio de expresión?

AM: Sí, existe una toma de conciencia porque está presentado todo ese lado psicológico, y también realizándolo de una forma contemporánea para como un arte actual. ¿Por qué me decido? Porque es un medio actual y con el que explico y transmito todo lo que ella me explicó a través de este medio de expresión, a través del papel... Es un medio de expresión en el que se puede trabajar de un modo directo y yo, después de haber tenido esa empatía y haber podido reproducir rápidamente, ¿no? ese sentimiento que ella me explicaba. Es la primera vez que he utilizado el tubo de neón... Así que para mí también me ha servido para seguir una línea de trabajo nuevo. Aunque yo he usado el fluorescente en otras ocasiones no como en este concepto.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

AM: Hay un grado de planificación bastante alto. El azar igual sería en la gestualidad de la pintura, pero hay una gran planificación para llegar a la obra.

RdF: ¿Y en su trabajo en general?

AM: En mi trabajo en general está todo generado a partir de la investigación. Muy pocas obras o casos aislados tienen algo por "placer", toda la obra está marcada y registrada. Investigada.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

AM: Se realizó a partir de todo el material, se empezó haciendo lo que son unos bocetos, primero unos dibujos que realizamos entre los dos, ella y yo, y a partir de ahí se va realizando una grabación y después de la

grabación realicé un estudio de todo lo que había pasado y de todo lo que me había contado ella. Y a partir de ahí, se desarrolla la idea general.

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

AM: Yo creo que tienen un nivel de material expositivo, de hecho se han expuesto en el Centro Párraga. Todo el proceso creativo, se expuso en una vitrina, cómo se llevó todo el proceso. Tanto como de dibujos, obra fotográfica y bocetos. El proceso para mí es obra documental, pero creo que sería interesante que fuese parte de la obra. Quizás al espectador, cuando va a ver la obra no le queda claro. Es un poquito difícil si uno no escucha la historia de la paciente, entender como se ha resuelto todo eso. Puedes llegar a una placa negra y decir: ¿vale...? No hay un diálogo tan profundo, el proceso creativo ayuda a descubrir el significado de la obra. Es un vehículo de comprensión.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte y hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

AM: Creo que la técnica es muy importante sobre todo en el papel. Podría haber utilizado una impresión negra perfecta, pero no se busca la perfección, lo que me interesa es que es algo humano. La gestualidad, aunque parezca una tinta mono croma, tiene gestualidad expresionista.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo con fotos o vídeos?

AM: Mientras yo la realizaba no. Solo la parte del proceso creativo.

RdF: ¿Hace pruebas de instalación?

AM: Sí. Buscaba sobre todo la composición para el significado de la obra, una composición visual y conceptual. Porque el orden de los factores en esta obra yo creo que son importantes.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

AM: La investigación, que luego se refleja en los cuadernos de artista que tengo.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

AM: En esta sí.

RdF: ¿Para su buena manipulación?

AM: Sí.

RdF: ¿Para su buena conservación?

AM: A lo mejor para la conservación no.

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

AM: Sí. En un punto intermedio, ella sí que participó, las vio, al principio era una mancha negra, estaba encima de una mancha naranja fosforescente y amarillo fosforescente y era esa luz, pero esa luz acabó estando en el neón, participó dando su opinión y yo quería que ella se sintiese identificada con la obra.

RdF: ¿Firma habitualmente sus obras? ¿dónde?

AM: Sí, normalmente abajo derecha. Siempre suelo hacerlo con lápiz.

RdF: ¿Lo hizo en este caso?

AM: Sí. El esmalte, el tubo no y la fotografía creo que por detrás, no estoy seguro.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

AM: La razón fue la búsqueda de un medio de expresión para que llegase un mensaje.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron?

AM: Esmalte sintético sobre papel cartelista, tubo de neón y soporte y fotografía digital.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

AM: Mercado.

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

AM: Apariencia visual, algunas cualidades como significado simbólico en este caso la luz como conocimiento búsqueda y espiritualidad... uso el neón porque me gusta como es esa luz, fría que te engancha. Es importante el tipo de luz y la forma alargada, es como espiritual.

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

AM: No.

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

AM: ...No.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales, (los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra)?

AM: En el caso del fluorescente, tiene que ser ese en concreto, pero se puede cambiar. Ese es el modelo que quiero.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

AM: En este caso solo la parte eléctrica, y buscando todo similar o igual. El tubo de neón se puede cambiar, por uno idéntico. La tinta plana es una obra original, no es sustituible, y la fotografía en un principio no debería tener que cambiarse, pero quizás si es necesario... porque es papel fotográfico, no sé si no está bien almacenado.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

AM: No.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto? ¿Con qué?

AM: No. Solo la protección que hacen los cristales.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más?

AM: Sí.

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

AM: Sí, pero puedo ser flexible. En este caso cuando se hizo la foto de catálogo parece que tenga que estar oscura, pero en realidad lo que más me importa es que esté bastante separada de otras obras, que tenga una cierta independencia, pero que esté más iluminada no me preocupa tanto.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

AM: Sí. Aunque no lo suelo hacer.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

AM: Que el papel se haga amarillo, tiene que estar siempre blanco, alguna rotura en el papel, si el esmalte se quebrara no me importaría, me importaría si se desprende. El tubo de neón que tenga una luz bastante potente y constante. La fotografía que tenga el blanco y negro intenso.

RdF: Para ti ¿no sería un deterioro que la obra se expusiese por partes? O ¿en otro orden?

AM: Pues mira no me importaría que se presentase sólo lo que es la plancha negra, o la plancha y el tubo de neón, diferentes opciones no me parecen mal. Me preocupan más lo deterioros físicos.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

AM: No.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras? (En su producción en general).

AM: Sí en algunos experimentos. Algún desprendimiento de pintura o que el color se haya quebrado... Es que trabajo mucho con alquitrán, óleo y esmalte y entonces... bueno en esa obra está buscado a posta el deterioro, porque el alquitrán se come los colores, los hace negros, los amarillea... esas cosa me gustan. Además el alquitrán se afecta mucho por los cambios de temperatura.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra?

AM: No sé lo que puede ocurrir. No tengo ni idea.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

AM: Que se rompa algo. El papel o un cristal...

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

AM: Sí.

RdF: ¿Considera el envejecimiento de los materiales un problema o admite el cambio?

AM: Admito el cambio, natural.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad o comprensión de su obra?

AM: Sí.

RdF: ¿Y en el caso de otras obras tuyas?

AM: También.

RdF: ¿Ha identificado en su obra los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables?

AM: Sí. En este caso el deterioro del papel y el desgaste de la fotografía.

RdF: ¿Por qué decidiste usar papel cartelista?

AM: Porque me gusta mucho la textura de ese papel y porque además es un papel que lo admite todo, cualquier técnica. Es un papel bastante frágil, en el manejo se arruga enseguida. Si le pasa algo, me pides otra y la hago.

RdF: ¿Cuál es el límite de envejecimiento o deterioro aceptable para su obra?

AM: En este caso lo del papel, siempre que el papel esté más o menos blanco. Si está muy amarillo puede afectar al nivel narrativo de la obra.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

AM: No, no me importaría.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

AM: Sí.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

AM: Me parece bien, me da igual.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

AM: Depende del contexto en el que se exponga.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

AM: La rotura del papel, decoloración, si se desprendiese el esmalte, los daños en el tubo de neón, la fotografía si pierde intensidad. Si se hace una restauración quiero que sea de carácter mimético que no se vea.

RdF: ¿Qué tipo de daños no deben ser tratados, pero si comunicados y documentados?

AM: El craquelado del esmalte.

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

AM: No, ninguna ha sido restaurada.

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

Anexo 2

AM: Sí alguna vez. Han sido roturas, lo que he hecho ha sido encolar un trozo de tela. El criterio era visual, que no se notase. He seguido la idea de que el parche sea en la misma dirección y con un tipo de tela similar. Esto me pasaría hace unos 5 o 6 años, pero no le he hecho seguimiento. Lo observaré.

RdF: En caso de necesidad de intervención sobre su obra, ¿quiere que la intervención sea mimética (que no se distinga del original)?

AM: Mimético.

RdF: ¿No le preocupa en este momento y por lo tanto prefiere ser consultado en su momento si hubiese necesidad?

AM: Si se rompiese la obra, preferiría que se me consultase y si hace falta hacer una nueva.

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

AM: Sí, que me pregunten y para estar seguros de si intervenirla o hacer una nueva.

RdF: ¿Quiere que le consulten siempre?

AM: En casos extremos.

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

AM: Al concepto si se sustituye por lo mismo no afecta.

RdF: Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

AM: Según el deterioro y en qué punto de gravedad sea el deterioro.

RdF: Su obra tiene una parte tecnológica al estar formada por una imagen impresa. ¿Es ese grupo de imágenes importante para usted?

AM: Sí.

RdF: ¿Los conserva?

AM: Sí. Y tú también la tendrás.

RdF: ¿Es viable reproducir la imagen de nuevo en caso de necesidad?

AM: Sí.

RdF: ¿Debe ser controlado por usted?

AM: Sí.

RdF: ¿La imagen original la tiene en su poder?

AM: Sí.

RdF: ¿Tiene en cuenta la obsolescencia tecnológica a la hora de conservar su obra?

AM: Siempre hay una preocupación, pero no la tengo en cuenta.

RdF: ¿Tiene en cuenta este punto en otras obras tuyas que contienen archivos o materiales tecnológicos?

AM: No. La mandé a la *Cátedra* como un archivo adjunto. No en un cd o en un pen drive.

La verdad es que esto es muy difícil ¿no? La verdad es que nadie te habla de esto... ¡Estaba pensando madre mía y los vídeos que tengo!!

RdF: ¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o qué es lo que cree que le puede pasar).

AM: La verdad es que no tengo.

RdF: ¿Y en su producción en general?

AM: Pues es que no tengo mucha idea. Y yo tengo un estudio muy pequeñito y aunque tengo cuidado, y tengo todo levantado para que no pasen accidentes, pues es que no tengo mucho sitio, no sé, es muy difícil pensar en todo eso.

RdF: ¿Cree necesario dejar unas directrices por si Vd. no puede participar en el proceso?

AM: Sí, claro.

RdF: ¿Para todas sus obras?

AM: Sí, me gustaría.

RdF: ¿Considera la copia una buena idea de conservación en el caso de obras perdidas o deterioradas a niveles inaceptables?

AM: Sí.

RdF: ¿Es partidario de rehacer su obra por completo si esta se estropea, rompe o pierde?

AM: Sí.

RdF: ¿La consideraría una copia o un nuevo original?

AM: Un nuevo original, se debe advertir con la fecha de la primera y segunda realización, no hace falta decir que es una nueva.

RdF: ¿Le preocupa el transporte de su obra?

AM: Sí.

Anexo 2

RdF: ¿Su almacenamiento?

AM: Sí.

RdF: ¿Le preocupa el modo en que se expone?

AM: Sí.

RdF: ¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

AM: Creo que no.



La Rehabilitación del Prestidigitador, Alfonso Baya. 2013. (PAI057C).

Alfonso Baya

La Rehabilitación del Prestidigitador

La obra de Alfonso Baya es una fotografía impresa de modo fotoquímico sobre papel de alta calidad y en un soporte fórex. Para el artista la conservación de su obra es importante y la tiene en cuenta en su proceso creativo, en las obras en soporte técnico, como esta, tiene en cuenta la obsolescencia y tiene establecido un protocolo de actualización de los archivos. Considera la obra como obra única, le parece adecuado sustituir la copia que tiene la colección en caso necesario, pero cree que no debe surgir esa situación si se trata con el adecuado cuidado. La obra no admite cambios producidos por el tiempo, por lo que el envejecimiento es un deterioro al igual que lo son cualquier defecto o aspecto físico sobre la obra. El artista contempla en su idea sobre *deterioro* los deterioros que puedan afectar a la conceptualización de la obra, tanto los referidos al espacio en el que se muestra, como la descontextualización o manipulación de la misma. Admite un cierto mantenimiento de la obra, pero considera que la sustitución es la mejor vía en caso de necesidad. Quiere formar parte de las decisiones necesarias en materia de conservación.

Entrevista a Alfonso Baya para la conservación de la obra *La Rehabilitación del Prestidigitador* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción editada de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype*.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Alfonso Baya, 1982, Huelva, España.

Lugar y fecha de la entrevista: 1 de Mayo de 2014, Granada (España)-Richmond Hill, ON. Canadá.

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

La entrevista se realizó a través de *Skype*, fue grabada en audio. Duración del audio: 01:02:21.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se puedan mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. El artista ha dado su consentimiento para ser grabado.

Título de la obra: *La Rehabilitación del Prestidigitador*.

Técnica: Fotografía.

Medida: 114 × 75´5 cm.

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

La iluminación es muy importante ya que la obra está hecha con una gran gama de negros que con una iluminación inadecuada no

se percibe. Iluminación indirecta que no genere reflejos. Debe ir instalada en un muro a una altura de 150 cm desde el eje central de la obra al suelo.

Fecha de realización de la obra: 2013

AB: Alfonso Baya

RdF: Ruth del Fresno-Guillem

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

AB: Se genera a partir de los distintos encuentros con el paciente asignado para el presente proyecto. A partir de las distintas charlas, teniendo en cuenta qué quería decir el paciente a través de su experiencia vital conviviendo con su patología, y una especie de acuerdo entre mi producción artística, la forma en la que trabajo yo y lo que quería decir él. Una especie de traductor al lenguaje artístico de lo que esta persona quería decir.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

AB: Durante las entrevistas personales, fueron varias. Se llegó a un término medio entre lo que el paciente quería comunicar y mi experiencia como artista visual. Documentar por escrito las entrevistas y buscar el punto de conexión que teníamos ambos. Compartí paciente con otra artista, Susana.

RdF: ¿Por qué se decide por este medio de expresión?

AB: En función del medio más apropiado para la idea que tenía. Se consideró el medio una vez la idea ya estaba clara. Se valoraron otros medios y otras ideas y otras formas de trabajar, pero después de llegar a una especie de consenso entre el paciente y yo, vimos que la fotografía digital era lo más adecuado. Tanto porque el paciente se sintiese cómodo trabajando, siendo también protagonista de la pieza. Estuvo inmerso en la producción, como yo como autor que suelo trabajar este medio habitualmente.

RdF: ¿Tu producción ha sido muy mano a mano con el paciente, no?

AB: Muchísimo, totalmente.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

AB: Fueron fundamentales. Un proyecto de este tipo, éticamente no puedo aceptarlo si no me posiciono del lado del paciente y elaborar con él la pieza. Al mismo tiempo, darle el protagonismo y la voz, que considero debe tener en un proyecto como este. No puede quedarse ajeno o algo anecdótico, sino sabiendo qué quiere decir él y cómo puedo ayudarle yo, como artista, a que llegue el mensaje de lo que quiere decir él.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

AB: Más que valor añadido, diría que es el valor fundamental. Porque entiendo que la empatía ha sido el eje motor de este trabajo.

RdF:: Diría que te has sentido como catalizador de esa idea.

AB: Así es. Generamos la idea entre los dos, o sea que si no hubiese habido empatía, o esa conexión, o esos acuerdos entre él y yo... habría sido otra obra. Pero debido al proceso y al concepto de empatía entre él y yo, evidentemente, tuvo que ser así. La empatía me gustaría decir que fue en ambos sentidos, que no es algo unidireccional en la cual el paciente es meramente sujeto, sino que es objeto y sujeto. Con lo cual es una comunicación en ambos sentidos.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

AB: Respecto a la toma de conciencia, evidentemente. Todo artista visual toma conciencia (incluso aunque este no lo sepa) de qué está trabajando, cómo lo trabaja y cómo va a ser leída la pieza por la audiencia. Bajo esta premisa siempre existe una valoración interna de qué medios y procedimientos artísticos se adecuan al tipo de proyecto. Esto es la toma de conciencia. En este caso es evidente, algo más que visceral, más que intuitivo, en este caso más pensado, más pactado.

RdF: He observado que hay artistas que tienden a un tipo de técnica que no es su técnica habitual para proyectos específicos. A veces justo pasa lo contrario, no se es consciente de la técnica porque se tiene tan asumida en el proceso de trabajo que se lee todo con esa técnica.

AB: Sí lo entiendo. No es mi caso.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

AB: Total planificación y meditación de lo que se realiza y sus consecuencias visuales. Nada es azaroso. Cada parte estaba muy pensada, desde que el paciente se encontrase cómodo en el proceso, teniendo en cuenta que el trabajo fueron casi quince horas de trabajo

en el estudio en tres días, fue mucho tiempo, y realmente no hay ningún elemento que sea azaroso.

RdF: ¿Y en su trabajo en general?

AB: En mi trabajo en general también. Yo estoy realizando mi tesis doctoral también en Bellas Artes y entiendo que el trabajo de un artista, aunque pueda ser teorizado después de su realización, yo intento que la práctica venga como un producto después de una teoría, después de un razonamiento, con lo cual eso hace que el trabajo sea planificado siempre. Según mi parecer, es el deber de un autor visual controlar plenamente qué dice y cómo lo dice en función de la consecución de determinados objetivos o presupuestos ideológicos a la hora de plantear una pieza.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

AB: Fue un trabajo pactado a medias con el paciente. Hubo bocetos, básicamente para que el paciente pudiese saber, imaginar, qué tipo de trabajo íbamos a hacer; puesto que muchas veces aunque seas muy claro en tus explicaciones, una imagen vale más que mil palabras. Entonces sí que hice bocetos previos, pero para comunicarme con el paciente. Charlando con el paciente, haciéndole familiar con mi trabajo artístico y planeando entre los dos qué decir en una pieza artística y cómo decirlo. Hubo bocetos, dibujos previos, sesiones de fotografías previas, todo un recorrido hasta llegar a la imagen final.

RdF: ¿Lo haces habitualmente? ¿O lo hiciste para comunicárselo en este caso al paciente?

AB: En este caso fue con esa intencionalidad, aunque siempre hago bocetos previos, sirven la pruebas de fotografía, incluso como forma de comunicación con la persona que acciona la cámara. Porque en este caso no la acciono yo, entonces es una forma de comunicarme con la persona que acciona la cámara, para que tuviera claro el tipo de trabajo que estábamos buscando.

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

AB: Ese material puede ser interesante, más que una obra acabada en sí misma, informa del proceso. Sí, puede tener un carácter expositivo. Se trata de un material muy vinculado con el proceso, en un tipo de exposición que trate sobre cómo se llega a la idea final se podría enmarcar. Es un trabajo que documenta y verifica la ética en el proceso llevado a cabo. No deja de ser una ruta de viaje del itinerario que se sigue.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte?
¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?
Técnica y obra son dos conceptos indisolubles, en este caso tanto la técnica condiciona la obra de arte como la obra de arte condiciona la técnica. La obra de arte tiene un soporte físico condicionado por un procedimiento, siendo asequible a la audiencia mediante un lenguaje. No se entiende la una sin la otra. Para realizar una pieza artística además de lo que se quiere decir es importante manejar el lenguaje (técnica) que se emplea. Se escoge, en mi caso al menos, la técnica y procedimiento más apropiado en función de la idea. Si no se maneja el lenguaje de la técnica utilizada, en este caso la fotografía digital, no sería la obra que teníamos pensada, y al mismo tiempo si el vehículo no hubiese sido la fotografía digital, la obra habría sido otra.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo?

AB: Sí, de hecho se le pasó también a la *Cátedra* imágenes de documentación de la realización de la fotografía, digamos que el *making offy* todo eso fue documentado.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

AB: Investigo el tema sobre el que trato, me esfuerzo por hacer una especie de trabajo de campo relacionado con el tema que abordo y sus contextos. La documentación fue la charlas con el paciente, el cual muy generosamente compartió sus experiencias, y digamos es muy importante porque para este proyecto fue un trabajo de mucho tiempo y muchas horas, porque esa empatía no se consigue en un rato, esa empatía para que sea real y sincera, es un trabajo de muchos días. De tal forma que todo el proceso previo fue investigar tanto qué significa la *Artritis Reumatoide*, como qué significa la *AR* para el paciente. Qué significa para él cuando se lo diagnosticaron, cómo convive con ello... y qué significa para él hoy en día cuando ya lleva 30 años de convivencia y ya está un poco de vuelta de muchas cosas.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

AB: No, para la comprensión de la obra, pero sí muy interesante para quien quiera saber más de la obra o adentrarse en cómo se hizo o en cómo se llega a esa idea.

RdF: ¿Para su buena manipulación?

AB: No es necesario para su buena manipulación.

RdF: ¿Para su buena conservación?

AB: No es necesario para su buena conservación que se conozca la documentación previa.

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

AB: Sí, aunque yo no era el que disparaba la imagen, pero yo soy el director del proyecto. Yo soy el que trabaja en mi proyecto.

RdF: ¿Trabajas siempre solo?

AB: Generalmente no trabajo solo, depende del proyecto, pero casi siempre necesito un asistente.

RdF: ¿Cuando te asisten, son personas ajenas al proyecto? ¿Vinculadas al proyecto? ¿O simplemente personas con las que te entiendes a nivel técnico?

AB: Son personas vinculadas al proyecto siempre, de una forma u otra. Normalmente con motivación con respecto al tema al cual trato, personas a las cuales puedo de una forma u otra están seducidos para que se impliquen en el proyecto, de manera que enriquecen el proyecto. Porque trabajar con asistentes en una cuestión técnica, en mi caso no funciona. Para mí alguien que se implica por intereses personales, va a enriquecer el proyecto mucho más, va a hacer que las ideas se muevan y fluyan de un modo mucho más, y va a enriquecer tanto el proceso como el resultado. Esto también lo planifico, si se trata de fotografía, tiene que ser alguien que sepa de fotografía... y así según los temas. No son solo técnicos sino técnicos apropiados.

RdF: ¿Firma sus obras? ¿dónde?

AB: No las firmo, pero como firma se puede entender mi identidad personal. Aparezco en mis obras. Suelo trabajar el tema de la identidad. Yo aparezco en mis obras, de una forma u otra.

RdF: ¿Lo hizo en esta ocasión?

AB: Sí, aparezco en la obra. No es una firma tradicional.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

AB: Sí.

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

AB: Fueron los más adecuados para hacer una fotografía con el tipo de iluminación que habíamos pensado.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron? (incluya entre sus materiales las lentes, cámaras, programas de retoque, tipo de focos...)

AB: Los materiales fueron el propio estudio, el fondo oscuro, la cámara réflex, luces de modulación, ventana lumínica, zapata, trípode, flash, ropa y *atrezo* para la fotografía y dos personajes.

RdF: ¿Programas de retoque?

AB: No, en este caso que es una fotografía digital no se retocó, debido a que se puso tanto esmero en la iluminación para que no se perdiese ese buen trabajo, no se usó nada de retoque. Fuimos ortodoxos en eso.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

AB: Sí, son materiales que ofrece el mercado.

RdF: ¿Qué es más importante en la elección de los materiales: la apariencia visual u otras cualidades como el significado simbólico, durabilidad, fácil manipulación, precio...? (haz una distinción por favor, entre los materiales que utilizas técnicamente y los que aparecen en la obra).

AB: Ambas partes te diría que son materiales escogidos simbólicamente durante la producción y hay materiales que están en la obra en sí que son para su exposición y durabilidad, es una fotografía montada sobre fórex, está pensada para eso.

RdF: ¿Ha pensado en la durabilidad a la hora de escoger los materiales?

AB: Así es. Se trata de una fotografía reproducida foto-químicamente sobre fórex. El fórex es el soporte donde se adhiere la fotografía en sí, que pesa poco y al mismo tiempo sustenta bastante bien, mejor que el cartón pluma, se suele usar para fotografía. Este material pesa poco y es más estable, no permite ser traspasado (al golpearse). Está adherida de manera termoquímica. No sé explicarte el proceso exactamente, me lo han hecho en un laboratorio.

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

AB: Sí, de hecho escogimos el fórex porque ya que iba a ser una obra que pensábamos iba a viajar bastante y debido a que no sé quien la va a manipular, y por transporte hay riesgos. Por eso no se puso cristal y se puso fórex para pensar en su durabilidad y que llegara a destino de la mejor forma y en las mejores condiciones.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad? Sustitución de la copia en papel.

AB: No creo que sea necesario ya que son materiales muy simples y un marco muy simple. (Si la copia se deteriora...) si se estropeara o se rompiera sería conveniente realizar otra copia. De la misma forma.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre los materiales haría el paso del tiempo?

AB: Sí, Como cualquier fotógrafo. Sé que no es para siempre y que debido al tiempo se puede estropear, por eso no tiene cristal y por eso escogí el soporte que escogí.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto? ¿Con que?

AB: Sí, fue en una caja de madera y para eso puse cartón, esquinera y plástico de burbujas. No recibí los documentos sobre embalaje que habías mandado. Internamente le puse un material que es como un tisú non tisé plástico con burbujas. No sé cómo se llama.

RdF: ¿Qué tipo de resultado quería conseguir?

AB: El resultado que quería era que llegase a destino de la mejor forma posible.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más?

AB: Sí, sobre todo porque la pieza dialoga irremediamente con este espacio expositivo, con su contexto, con otras piezas y con el espectador. El espacio expositivo es fundamental.

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

AB: La iluminación sí, un exceso lumínico cambia el carácter intimista de la pieza. Una pieza con tanta variedad de tonos de negro no se pueden apreciar si hay una iluminación excesiva. Se escogió una impresión que no fuese brillante para que se pudiesen apreciar esos matices.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

AB: Sí, que los tenga el espectador, pero junto a la obra a modo de ficha no. Creo que utópicamente sería mejor que la obra no tuviese nada cerca, pero entiendo que viene condicionado por cómo se ha diseñado la exposición y es un poco responsabilidad del que diseña esa exposición.

(...)

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

AB: Que se rompa, que no llegue bien... Un cambio condicionado por el paso del tiempo, por su almacenamiento o su manipulación que impida contemplar la pieza tal y como se ideó.

RdF: ¿Es un deterioro que la obra esté expuesta al revés?

AB: Sí, porque no está teniendo la correcta lectura...

RdF: Pues entonces fíjate que la pregunta remarca “a su criterio, en su obra”.

AB: Pues mira, al igual que me planteas esto, que es muy interesante, colocar la fotografía en una cafetería es un deterioro, en un despacho o en un lugar privado, es un deterioro. Un lugar donde no se tenga acceso a él. Si la audiencia que va a disfrutar de la obra no es la que se pensó a la hora de realizar la obra, está manipulando la obra... Por ejemplo, si colocas la obra en un cuarto de baño, no es lo mismo colocarlo en uno de caballeros, señoras o minusválidos, no obstante no fue el lugar para el cual se pensó esa pieza.

RdF: Por eso es importante que penséis en todas las dimensiones de la obra, hay deterioros que no son deterioros para el artista.

¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

AB: No. Pienso que debe de exhibirse y usarse tal y como está pensada. He pensado en que la obra puede deteriorarse físicamente también, pueden darse accidentes, claro.

RdF: ¿Ha detectado los puntos frágiles de la obra?

AB: Detecté los puntos que tenía que ver con el transporte, después los derivados con la mala manipulación y accidentes.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra?

AB: Pues ninguno, porque la pieza está pensada para que se vea tal y como está hecha y en el contexto para el que está pensada.

RdF: Tu obra tiene un pequeño, muy pequeño, arañazo en la parte superior derecha, entiendo que ha sido causado por mala manipulación o algún accidente que yo no he visto, no es apreciable.

AB: Entonces ese es admisible. Si no dificulta la lectura...

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

AB: Solo los que realmente son muy leves y no interfieren en la lectura de la obra.

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

AB: Sí.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento puede disminuir la expresividad de su obra?

AB: Si dificulta la visión de la misma sí.

RdF: En este caso el envejecimiento tecnológico es muy determinante. ¿El archivo es la obra de arte?

AB: Digamos que la obra de arte es la fotografía que se puede ver en las exposiciones, pero como si de un gravado se tratase, la plancha la tengo yo, es decir el archivo madre. Entonces el archivo madre, no es la obra que yo he cedido al proyecto. Pero sí es la obra que tengo yo para que en posibles deterioros o necesidades se pueda conseguir de nuevo con este archivo que tengo yo.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

AB: Sí. Considero que es un posible deterioro para la pieza.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

AB: No me gustaría que así fuese. Debería estar expuesta con el entorno de la enfermedad, o arte y enfermedad. Se puede exponer en otros proyectos siempre y cuando tenga las condiciones lógicas para exponer esa pieza.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

AB: En el caso de un contexto distinto para el que fue pensada, (pero como hemos dejado claro, relacionado y vinculado) una explicación puede, no solo ayudar a la comprensión de la pieza sino completarla. Si la audiencia o los espectadores que van a esa exposición no están familiarizados con lo que van a ver.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

AB: Es un deterioro si la falta de comprensión viene dada por algún error de exposición. Porque la obra tiene un contexto y un proceso. Si se monta una exposición donde no se complete la intención de la obra.

RdF: Si es así, ¿Qué sugiere debería hacerse al respecto?

AB: Informar al espectador de lo que va a ver, contextualizarlo y que sepa que lo que está viendo pertenece a un proceso creativo en el cual la opinión del paciente fue tomada muy en cuenta.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

AB: Cualquiera que manipule la verdadera intención de la pieza como fue pensada.

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

AB: No.

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

AB: No.

RdF: ¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera en el caso que hiciese falta?

AB: Sí.

RdF: ¿Le gustaría que le consulten siempre?

AB: Lo prefiero.

RdF: ¿Le gustaría que le consulten en caso de duda?

AB: Siempre mejor, porque existen muchos tipos de deterioros.

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

AB: Teniendo en cuenta que es una obra que se basa en negros, si la imagen impresa se oscurece o pierde calidad, pierde su idea original por lo tanto sería necesario consultarme para tomar decisiones.

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

AB: Sí. He previsto algo porque lo guardo en distintos formatos y lugares para que no se pierda. Tengo en cuenta que se guarde adecuadamente. Actualizo periódicamente los archivos, tengo en cuenta eso.

RdF: ¿Lo ha previsto en sus otras obras en soporte tecnológico?

AB: Sí siempre, sobre todo en vídeo que es más que evidente.

RdF: ¿Cree que la obra debe actualizarse en formato o debe mantenerse en el soporte original? (El archivo que contiene la imagen).

AB: Se debe conservar en el formato físico de la fotografía y cuando sea necesario recurrir al archivo original que va a estar actualizado y va a estar preparado para su uso.

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

AB: Como se trata de una imagen digital y se puede reproducir, no tiene por qué afectar.

RdF: En el caso de destrucción de la obra ¿es lícito realizar una nueva copia para ser expuesta? ¿Ha previsto hasta cuántas copias?

AB: Sí se puede sustituir. (En el caso que haya pasado mucho tiempo y todo ha evolucionado) si se tiene que volver a hacer una copia física, la obra fue realizada en una impresión fotoquímica y si se puede prefiero hacer una copia idéntica, debe ser idéntica. Salvo que el futuro sea imposible, no podemos saber si se podrá.

RdF: ¿Para usted la obra de arte es el archivo que contiene la imagen o la copia en papel que tiene la colección?

AB: Sería lo que tiene la colección, pero es lo que ya te he comentado antes como el símil del grabado y la plancha.

RdF: ¿Ha pensado en un plan de actualización del mismo para no perderlo por causas tecnológicas?

AB: Sí. Lo tengo igual que todo.

RdF: ¿Tiene en cuenta la pérdida de datos y calidad del archivo cada vez que se migra? ¿Acepta esa “pérdida”?

AB: Sí, por eso creo que es importante guardar el archivo madre.

En caso de que la obra de arte sea la copia impresa:

RdF: ¿Es esta copia sustituible en caso de pérdida o deterioro?

AB: Sí.

RdF: ¿Ha establecido cuántas son las copias que permite hacer para conservar la obra?

AB: Una. No está pensado para ser una serie.

RdF: ¿Esas copias deben hacerse solo en caso de destrucción o deterioro o se pueden tener varias copias y exponerse en distintos lugares de modo simultáneo?

AB: Solo está pensado para ser una obra única. Por lo menos en un principio. Se debe valorar las circunstancias y consultar con el artista cualquier duda o posibilidad.

RdF: ¿Quién debe hacer estas copias?

AB: Yo o alguien que yo pueda supervisar. La copia debe ser claramente por sistema fotoquímico, por eso creo que debo ser yo o alguien que yo pueda supervisar.

RdF: ¿Ha diseñado las especificaciones técnicas que se deben seguir para esas copias?

AB: He pensado en esas condiciones técnicas. Se debe acompañar de una carta de color, porque no todos los tonos son iguales. Parecido al Pantone, se hace de una manera clásica. Por eso es importante que lo revise el autor o alguien que lo haya hecho con el autor y sepa las condiciones.

RdF: ¿El cambio de tamaño de la copia, de tono en el color, los matices de la impresión, el tipo de papel... son determinantes en la obra final?

AB: Sí, por supuesto. Se debe respetar eso. Es respetar mi trabajo y las 15 horas de sesión fotográfica que supuso realizar la fotografía final. Si no se hiciese con los tonos adecuados no se distinguirían los detalles de los diferentes colores de negro o los matices de detalles, si se cambia el tamaño no se puede advertir los que se advierte en este tamaño.

RdF: ¿Cree que debe advertirse que es una copia del original o todas las copias son originales?

AB: No está previsto que haya otras copias, pero en ese caso, serían seguramente advertidas. Aunque debemos recurrir a lo anteriormente dicho. Es mejor partir de una colaboración con el artista y valorar cada tema en su momento necesario.

RdF: ¿Cree que sería buena idea que tuviésemos una copia del archivo para poder hacer una copia en caso de necesidad?

AB: Prefiero que se remitan a mí. La tengo yo para que todo pase por mí.

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

AB: Digamos que después de este cuestionario tengo un conocimiento más amplio. *A priori* tenía en cuenta la conservación de mi obra, me interesaba que se conservase y por eso busqué materiales que a mi entender eran más seguros y duraderos, no estaba planteando una obra efímera y por lo tanto tuve en cuenta estos detalles.

RdF: ¿Y en su producción en general qué opinión tiene de la conservación?

AB: Pienso que es importante, en todos los sentidos, es importante que lo que uno haga pueda acceder a ello tanto él, como todas las personas que adquieren esa pieza o piezas. Que se pueda recurrir a ellas, incluso las que son hechas con materiales efímeros debe haber una documentación que de acceso a esas producciones artísticas de alguna manera. Me parece que el tema de la conservación es fundamental.

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

AB: Sí, por su puesto.

RdF: ¿Quién cree que está más capacitado para conservar su obra?
(Reflexione sobre ello, a veces las necesidades pueden ser diversas)

AB: En este caso creo que lo mejor es un conservador entendido y yo, el artista.

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

AB: Sí, en este caso creo que esta entrevista sirve para dejar esas directrices.

RdF: ¿Para todas sus obras o solo para esta?

AB: Lo considero para todas. Aunque esta entrevista sea solo para esta pieza.

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

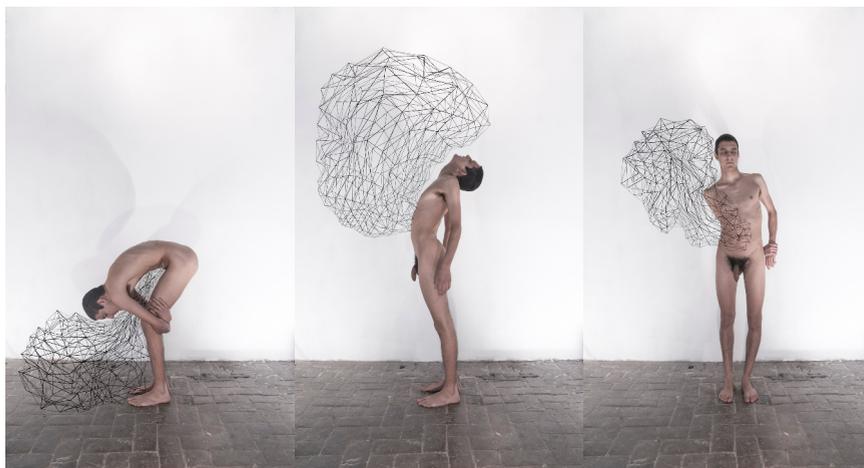
AB: No, porque como la pieza se puede rehacer, considero que un facsímil sería como ver la pieza a través de un cristal traslúcido, pero no transparente del todo.

RdF: Pienso el facsímil más como documentación que como sustitución de la obra.

AB: En este caso si la pieza fuese una acción, a lo mejor pensaría de forma diferente. Pero en este caso siempre existe la posibilidad de reproducirlo.

RdF: ¿Quiere añadir algo más?

AB: (Silencio) ha sido un placer trabajar contigo y que cuentes conmigo para cualquier cosa que quieras consultar.



Prótesis Crónica, Anaïs Florín. 2014. (PAI125C).

Anaïs Florín

Prótesis Crónica

Obra formada por tres fotografías intervenidas con un dibujo realizado de manera digital. La artista quiere que el dibujo sea algo ajeno a la imagen para hacer un paralelismo con la idea de que la enfermedad es algo ajeno a la persona, no es la persona. La artista ha realizado toda una serie de pasos para prevenir daños en su obra, tanto en esta obra como en otras obras que ha realizado anteriormente. Tiene especial cuidado con las piezas en papel, trata de almacenarlas en un lugar seco, sin luz y cerrado para que no contengan polvo. Todo esto ha sido de manera intuitiva. Del mismo modo intuitivo ha creado un pequeño protocolo para evitar la obsolescencia, de la que es consciente pero no se ha preocupado en exceso hasta el momento. Le interesa conservar su obra. Le parece que deterioro es básicamente lo físico que altere la pieza aunque admite que hay una serie de deterioros conceptuales que le preocupan tras haber reflexionado durante la entrevista. Le interesa estar implicada en las decisiones que se tomen sobre su pieza. No le parece mal hacer una nueva copia en caso de necesidad, pero debe ser

justificado y bajo su control. La entrevista le ha aportado mucha información que le ha parecido interesante y considera que ha aprendido mucho gracias a ella. Quiere seguir aprendiendo sobre el tema para poder tomar decisiones en conciencia.

Entrevista a Anaïs Florín para la conservación de la obra *Prótesis Crónica* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción editada de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype* (Fig. 1).

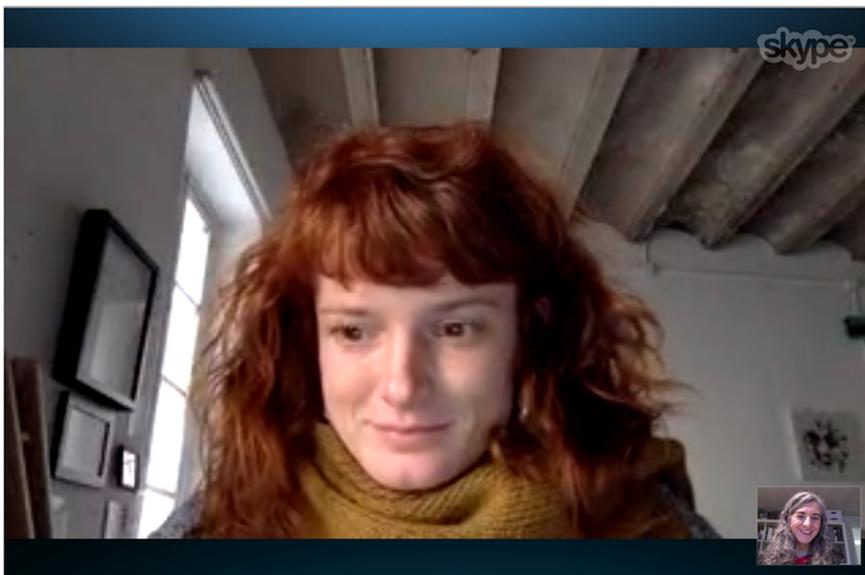


Fig. 1. Captura de pantalla en la entrevista con Anaïs Florín.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Anaïs Florín.

Lugar y fecha de la entrevista: 4 de Diciembre de 2014, Valencia (España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno, en Richmond Hill, ON. Canadá.

La entrevista se realizó a través de *Skype*, fue grabada en un archivo MP4 de audio. Duración del audio: 01:36:36.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*.

Título de la obra: Prótesis Crónica.

Técnica: Fotografía.

Medida: (3 piezas de)

- 70 × 50 cm (sin marco).
- 100 × 70 cm (con marco).

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

Las tres piezas van colgadas en un muro a ser posible blanco, a una altura desde el eje central al suelo de 150 cm, separadas a una distancia aproximada de 3 a 5 cm entre ellas. No deben presentarse por separado. Siguen un orden que viene indicado en la obra (#1, #2, #3).

Fecha de realización de la obra: 2014.

AF: Anaïs Florín.

RdF: Ruth del Fresno.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

AF: En general trabajo mucho el tema del cuerpo. Sí que busqué de alguna manera ligar el cuerpo con el proyecto. Ya fuese a nivel conceptual o físico... visual. Las cosas se encadenaron. Elegí el formato de

fotografía porque me falló el vídeo. El tema de la inserción de 3D, era el cruce de dos medios porque quería que quedase muy claro que la enfermedad es algo ajeno al ser. La enfermedad, la prótesis, esa forma 3D, es ajena a la persona que por mucho que sea una enfermedad crónica, que lleva hasta el final, no forma parte de su persona. De ahí la utilización de dos técnicas distintas. // (Extraído de otra conversación): yo pensaba trabajar con una pareja, que en un principio todo estaba bien, lo que pasa es que eran muy mayores, vivían en un pueblo de Alicante y no pude... y además el señor tuvo una recaída en ese momento y es como que no pude trabajar de forma como muy directa con ellos. Era todo muy complicado, no eran muy accesibles... ¡Eran encantadores! No estoy diciendo que ellos me lo pusieran difícil sino que todo se volvió difícil. Entonces tuve que buscar a otra persona que no... o sea, este chico es un compañero mío que no formaba parte del proyecto que no está enfermo ni nada. Entonces sí que tuve que recrear un poco lo que pude ver de una situación. Pero llevarla de un modo, como abstraerla mucho. No pude... lo que me planteé desde un principio, que era trabajar como muy cerca de estos señores y tuve que abstraerla, entonces sí que entiendo que mi convivencia con estos señores fue necesaria para llegar a esa obra. Pero considero que la obra está tan abstraída, que no sé si... no sé si me estoy explicando. No es la forma de trabajar mía habitual, es una obra diferente. De hecho es la primera vez que trabajo con 3D Studio, y de momento no lo he vuelto a hacer. Que no lo descarto, porque me gustó mucho. Yo trabajo más en formatos analógicos, esto es fotografía digital. También trabajo digital, pero tiendo a tirar por lo analógico y entonces esto es diferente. Sí que trabajo el cuerpo a lo largo de mi producción, pero esta es una forma muy peculiar de tratarla, que no... no sé hasta qué punto alguien que conoce mi trabajo podría identificar esto como obra mía.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

AF: No lo sé. Un poco basándome en lo que pasó con el paciente.

RdF: ¿Por qué se decide por este medio de expresión?

AF: El vídeo era una posibilidad que barajé, la idea que tenía de trabajar con el paciente de forma directa y hacer un vídeo no cuajó y al desechar la idea, me fui a la fotografía. Ahora trabajo más con fotografía pero hasta hace poco... era más interdisciplinar, no estaba atada a un medio, a un lenguaje en sí. Me fui a la fotografía que es una técnica que trabajo, tenía lo necesario para hacerlo y es un medio con el que me siento bien. De hecho, ahora es el que más trabajo.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

AF: Sí, pero entiendo que menos que para otros compañeros. Porque es una enfermedad que era totalmente desconocida para mí.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

AF: Sí, por supuesto.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

AF: (Silencio...) No sé, supongo que sí. No sé muy bien qué quieres decir... (Se le explica) Sí, claro, sí, entiendo que sí... porque... primero me planteé un vídeo, en ese momento no era fotógrafa y lo que me encargues va a ser fotografía... fue una elección.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

AF: A nivel de elección del modelo, de la toma de las fotografías, la toma de imagen la postproducción final, está todo más o menos planificado... y previsto. Luego sí que hay un grado de azar a la hora de realizar las fotografías, hice muchas y elegí. En la elección y en la forma de trabajar el 3D, sí que la forma final... aunque más o menos tenía claro lo que quería, como nunca había utilizado ese medio, trabajaba un poco con lo que pasaba con el resultado, la forma final no sabía cómo iba a quedar... Era la interacción con el soporte digital, ahí sí podría haber una gran parte de azar.

RdF: ¿Y en su trabajo en general?

AF: Hay de todo. Cuando se trata de intervenciones en la calle, está todo muy planificado, mucho y además tengo un protocolo de trabajo, muy protocolizado (sistematizado). Luego a nivel fotográfico hay una parte de producción que es espontánea, que es la que tiene más que ver con lo cotidiano, eso no lo tengo planificado, llevo la cámara y voy haciendo. Pero luego sí tengo algunas series que tienen que ver con el cuerpo que están bastante planificadas, sé lo que estoy buscando. Hay un margen de movimiento de no calculo lo que voy a producir, pero sí sé lo que estoy buscando.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

AF: ... (No realiza).

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

AF: (...) Las fotos que no forman parte del proyecto las conservo, pero no son obras de arte. Las conservo porque me viene bien echar un ojo de lo que tengo... Por ahora solo podrían ser el punto de partida para otra cosa, eso sí. De hecho lo son, seguro.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte?
¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

AF: (Silencio...) pues... con la imagen digital... condiciona menos que otros medios, ¿no? bueno no lo sé...

(Explicación).

No, no... la fotografía es el soporte del concepto, es un medio que me permitía expresar lo que tenía en la mente: la obra de arte condiciona la técnica.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo?

AF: Habitualmente mucho. En este caso no.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

AF: (Silencio...) Plataformas en internet de difusión de obra... luego... libros, tiro mucho de documentación teórica, artículos, tesis, tratados de arte o de cualquier tipos según lo que esté tratando. En función de la temática a tratar. En este caso... Es que yo desde hace tiempo tengo un archivo de referentes en mi ordenador. He invertido mucho tiempo en mi trabajo, en almacenar imágenes, recopilar muchas, muchas, muchas imágenes que tengo por temáticas que me han ido llamando la atención los últimos 5 años. Para este trabajo estuve revisando. Esto lo suelo usar para casos como este, encargos. Hago como una revisión de los archivos que tengo de referentes. En este caso busqué información en internet: blogs, foros y artículos... Documentación sobre la enfermedad en sí, testimonios sobre esa enfermedad y luego a nivel de referentes visuales tiré del archivo que tengo. El paciente también me sirvió para informarme.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra, la que has tenido que consultar?

AF: Quizás la parte más teórica relacionada con la enfermedad, sí. Creo que es un trabajo fácil de entender en un contexto de enfermedad, más allá de esta enfermedad u otra. Es como muy fácil proyectar. También entiendo que una persona que tiene el bagaje teórico sobre esta enfermedad en concreto puede sentirse más vinculado a la obra.

RdF: ¿Para su buena manipulación?

AF: No, no tiene nada que ver.

RdF: ¿Para su buena conservación?

AF: No.

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

AF: Sí.

RdF: ¿Firma sus obras? ¿Dónde?

AF: No, no las suelo firmar.

RdF: ¿Lo hizo en esta ocasión?

AF: No. Mi nombre está en la documentación por tema de envíos.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

AF: Sí. Primero hubo la tentativa del vídeo.

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

AF: Fueron escogidos porque eran los materiales que a nivel logístico era más cómodo, ya que es mi cámara, es mi trípode, mi estudio, mis focos, es mi taller, es mi estudio... era algo que tenía a mano y por comodidad personal, porque son materiales que yo controlo. Menos el programa que tuve que pedir algo de ayuda. Era muy cómodo saber que todo lo demás ya lo controlaba... El programa se escogió porque quería crear ese tipo de formas en la obra y entiendo que hay gente que es maravillosa dibujando ese tipo de formas en el papel pero yo no soy capaz... y quería que fuese muy, muy, limpio... por una cuestión de capacitaciones sabía que me iba a quedar mejor de manera digital. Sabía que ese tipo de programas te permiten muchas cosas respetando la forma global, así que puedes trabajar sin perder la idea inicial. Quería que la deformación geométrica no fuese al azar, quería poder controlarlo y quería que quedase muy limpio.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron? (Incluya entre sus materiales las lentes, cámaras, programas de retoque, tipo de focos...).

AF: No me sé los nombres, marcas de los focos, la cámara Sony Nex 6, es una cámara híbrida, lente Sony 18-55mm de zoom, que abre a 3'6. El ordenador, el programa 3D Studio®, Photoshop®, papel fotográfico y marcos de Ikea blancos que no forman parte de la obra, solo son para proteger y que se vea más limpio.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

AF: Ofrece el mercado.

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

AF: En este caso la apariencia visual.

RdF: ¿Ha pensado en la durabilidad a la hora de escoger los materiales?

AF: La verdad es que en este caso en concreto no. En ese momento aun no era muy consciente, sí me preocupé en que fuese un papel de buena calidad y me dejé asesorar para que fuese una buena durabilidad pero no lo tenía conscientemente en consideración.

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

AF: No tenía una desconsideración absoluta hacia mi obra, pero en ese momento no lo hice de manera consciente. Cosa que a partir de ahora sí.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad? Existen dos tipos de materiales, por ejemplo el marco.

AF: El marco sí, no hace falta que sea el mismo pero similar. Estética sencilla y de color blanco, por una cuestión de que no le quite protagonismo a la imagen.

RdF: Sustitución de la copia en papel.

AF: En este caso en concreto no me importa volver a imprimirlo. No me importa que se reemplace. Yo tengo el archivo original. En este caso, se podría volver a imprimir si se destruyese por alguna causa importante, deberían ponerse en contacto conmigo. Yo quiero controlar lo que se hace con el archivo.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre los materiales haría el paso del tiempo?

AF: No.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto?

AF: No, el marco y el acetato.

RdF: ¿Qué tipo de resultado quería conseguir?

AF: Protección física, mínima.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más?

AF: No.

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

AF: Soy flexible hasta cierto punto. Entiendo que es una obra que tiene que estar anclada en un muro con un espacio suficiente para respirar, y una iluminación general adecuada, aunque estemos hablando del mínimo de la iluminación que un cuadro o una fotografía necesita. A partir de ahí no tengo problema. La Iluminación focalizada a menos que la iluminación difusa no sea suficientemente potente, indirecta es mejor.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

AF: En este caso... no creo que sea necesario, entiendo que este trabajo está expuesto en un marco que ya lo contextualiza. Entiendo que son exposiciones que están relacionadas con el tema de arte y enfermedad y no creo que haga falta más. Sí me parece interesante que se identifique la enfermedad desde la que se ha trabajado. Una cartela si me parece bien.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es deterioro en su obra?

AF: (Silencio...) En el caso de este trabajo, el deterioro físico a nivel de pérdida de colores... que se arrugue el papel ,cosa que me preocupa un poco, que se raye la foto... doy por sentado que todos los que puedan manipular la foto saben hacerlo... Pero la verdad es que los rasguños, polvo... me preocupa. En este caso todo lo físico.

RdF: ¿Puedo exponer tu obra por partes?

AF: No.

RdF: No es solo físico entonces.

AF: ¡Vale! ¡Vale! (Sonrisas).

RdF: No era una pregunta trampa, pero cuando os hago esta pregunta casi siempre os quedáis con lo físico... No la he cambiado para ver si sigue pasando. ¿Si yo expongo tus fotos en una discoteca, sería deterioro?

AF: (Silencio prolongado...) Es que me cuesta relacionar la palabra deterioro con este tipo de conceptos. Entiendo que sí, sería un deterioro. La separación de la obra o la presentación de la obra de manera inadecuada o en un lugar inadecuado, la reproducción de la obra sin seguir los criterios de la artista.

RdF: Puedo decir que: “Todo aquello que intervenga de manera inadecuada en el concepto y la forma de la obra es un deterioro”?

AF: Sí.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

AF: Los físicos.

RdF: ¿Ha detectado los puntos frágiles de la obra?

AF: La superficie de la fotografía... El acetato, en cuanto que pueda ser rallada o estropeada, las esquinas del marco... El aspecto del papel, en el sentido que me da miedo, (es algo que descubrí después), sé que cuando se imprime una foto en unas dimensiones importantes de cara a que esté enmarcado y expuesto tiempo, se tiene que reforzar con algo rígido por la parte de atrás para que no se arrugue, cosa que no hice con estas fotografías... En particular estoy un poco preocupada en que el papel se ondule.

RdF: Si eso sucede ¿me das tu permiso para reforzarlo para rectificarlo?

AF: Totalmente.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras? (En su producción en general).

AF: No. De momento no, mis obras tienen muy poco tiempo. De forma definitiva no he perdido ningún archivo, tengo varias copias.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra?

AF: Ninguno.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

AF: Todos. (Sonrisas).

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

AF: Sí, pero un deterioro difícil de impedir. Esta imagen en concreto, por el tipo de estética que tiene, admite poco deterioro físico. Que se estropee el papel, que se vayan los colores... Necesita estar prácticamente perfecta, no funcionaría a nivel conceptual. Otras obras quizás no pasaría nada, pero para esta imagen no.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento puede disminuir la expresividad de su obra?

AF: Sí.

RdF: En este caso el envejecimiento tecnológico es muy determinante. ¿Lo has tenido en cuenta?

AF: No, la verdad es que no... ¿te refieres a la lectura de formatos? En ese momento no, aunque me parece muy importante. Empecé a pensarlo hace poco por el tema de compatibilidad, que sí que es algo que me preocupa un poco, pero no lo he acabado de plantear. Trabajo mucho el formato analógico y como tengo los negativos, no me lo planteo

normalmente. Aunque sé que se estropean también. La verdad es que no lo tengo nada claro... (Advertencia a la artista sobre el tema de la obsolescencia y el arte contemporáneo).

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó)

AF: (Silencio...) Mmmm, es que claro... Podría serlo, pero depende a donde se va. No es una obra que necesite del contexto para funcionar... a lo mejor funcionaría de otra manera, pero creo que es una obra que se explica por sí misma.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

AF: Sí, en principio sí, si estamos hablando de espacios expositivos, sí. Aunque en ese caso prefiero que me pregunten.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

AF: Sí.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

AF: No siempre. No.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

AF: El deterioro del papel.

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

AF: No, no ha sido restaurada ninguna.

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

AF: No.

RdF: ¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera en el caso que hiciese falta?

AF: Sí.

RdF: ¿Le gustaría que le consulten siempre? ¿Le gustaría que le consulten en caso de duda?

AF: Prefiero siempre, claro es que no lo sé... dentro de lo lógico después de lo que ya se ha establecido con esta entrevista. Entiendo que tú eres la persona que se va a encargar de este tipo de cuestiones.

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

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

AF: Ahora sí. (Sonrisas).

RdF: ¿Ha pensado en los aportes de la tecnología y el paso del tiempo?

AF: Ahora sí.

RdF: ¿Ha previsto algo al respecto?

AF: A partir de ahora sí. (Risas).

RdF: ¿Lo ha previsto en sus otras obras en soporte tecnológico?

AF: Ahora sí.

RdF: ¿Cree que la obra debe actualizarse en formato o debe mantenerse en el soporte original? (El archivo que contiene la imagen)

AF: Actualizarse.

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

AF: Sustitución de la imagen deteriorada y de lo que sea necesario para que la obra se encuentre en las condiciones indicadas.

RdF: En el caso de destrucción de la obra ¿es lícito realizar una nueva copia para ser expuesta?

AF: No habría ningún problema en volver a imprimirla, la manera debería ser poniéndose en contacto conmigo. Me gustaría controlar las veces que se hace copia del archivo.

RdF: ¿Ha previsto hasta cuántas copias?

AF: No. Hasta este momento no he tenido la necesidad y por ahora creo que me lo voy a pensar.

RdF: ¿Para usted la obra de arte es el archivo que contiene la imagen o la copia en papel que tiene la colección?

AF: Entiendo que es la pieza física. Apoyada en el archivo que lo hace posible. Así que son las dos cosas.

En caso que sea el archivo:

RdF: ¿Usted conserva en su propiedad el archivo original, (copia máter)?

AF: Sí.

RdF: ¿Ha pensado en un plan de actualización del mismo para no perderlo por causas tecnológicas?

AF: No, pero ahora sí.

RdF: ¿Cuál es ese plan?

AF: Tengo un plan intuitivo, varias copias en diferentes lugares.

RdF: ¿Tiene en cuenta la pérdida de datos y calidad del archivo cada vez que se migra?

AF: Sí.

RdF: ¿Acepta esa “pérdida”?

AF: Sí. Hasta cierto punto. No sé qué puede pasar en un futuro con la evolución de la tecnología. A partir del momento en el que se perciba deterioro en la imagen... la doy por perdida... pero es una hipótesis.

En caso de que la obra de arte sea la copia impresa:

RdF: ¿Es esta copia sustituible en caso de pérdida o deterioro?

AF: Sí.

RdF: ¿Ha establecido cuántas son las copias que permite hacer para conservar la obra?

AF: No.

RdF: ¿Esas copias deben ser numeradas?

AF: No lo sé. Porque como no lo he pensado...

RdF: ¿Esas copias deben hacerse solo en caso de destrucción o deterioro o se pueden tener varias copias y exponerse en distintos lugares de modo simultáneo?

AF: No lo sé. Creo que no sería un problema tener varias copias, pero no lo he establecido, prefiero pensarlo. Aunque controlado, no estaría de más tener un número de serie. No se trata de que sea un folleto.

RdF: ¿Quién debe hacer estas copias?

AF: Un laboratorio especializado bajo mi control a poder ser.

RdF: ¿Ha diseñado las especificaciones técnicas que se debe seguir para esas copias?

AF: No.

RdF: ¿El cambio de tamaño de la copia, de tono en el color, los matices de la impresión, el tipo de papel... son determinantes en la obra final?

AF: Sí. (Debería establecer las especificaciones técnicas).

RdF: Estaría bien que si las estableces las comunicases para poder adjuntarlo. Pero tú no estás obligada a nada.

RdF: ¿Cree que debe advertirse que es una copia del original o todas las copias son originales?

AF: Todas las copias son originales siempre que me haya sido informado.

RdF: ¿Deben ir firmadas?

AF: No. Igual que las anteriores.

RdF: ¿Cree que sería buena idea que tuviésemos una copia del archivo para poder hacer una copia en caso de necesidad?

AF: Sí, pero debe usarse bajo consulta a la artista, es decir a mí.

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

AF: No tenía opinión formada.

RdF: ¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de la obra?

AF: Ahora creo que es imprescindible tenerla en cuenta desde el principio.

RdF: ¿Y en su producción en general qué opinión tiene de la conservación?

AF: La misma.

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

AF: Sí creo que es necesario.

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

AF: El conservador, a día de hoy, es el que mejor puede tratar mi obra aunque me gusta la idea de que se haga en colaboración conmigo, en caso de duda lo prefiero.

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

AF: Sí, esta entrevista lo es.

RdF: ¿Para todas sus obras o solo para esta?

AF: Para todas.

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

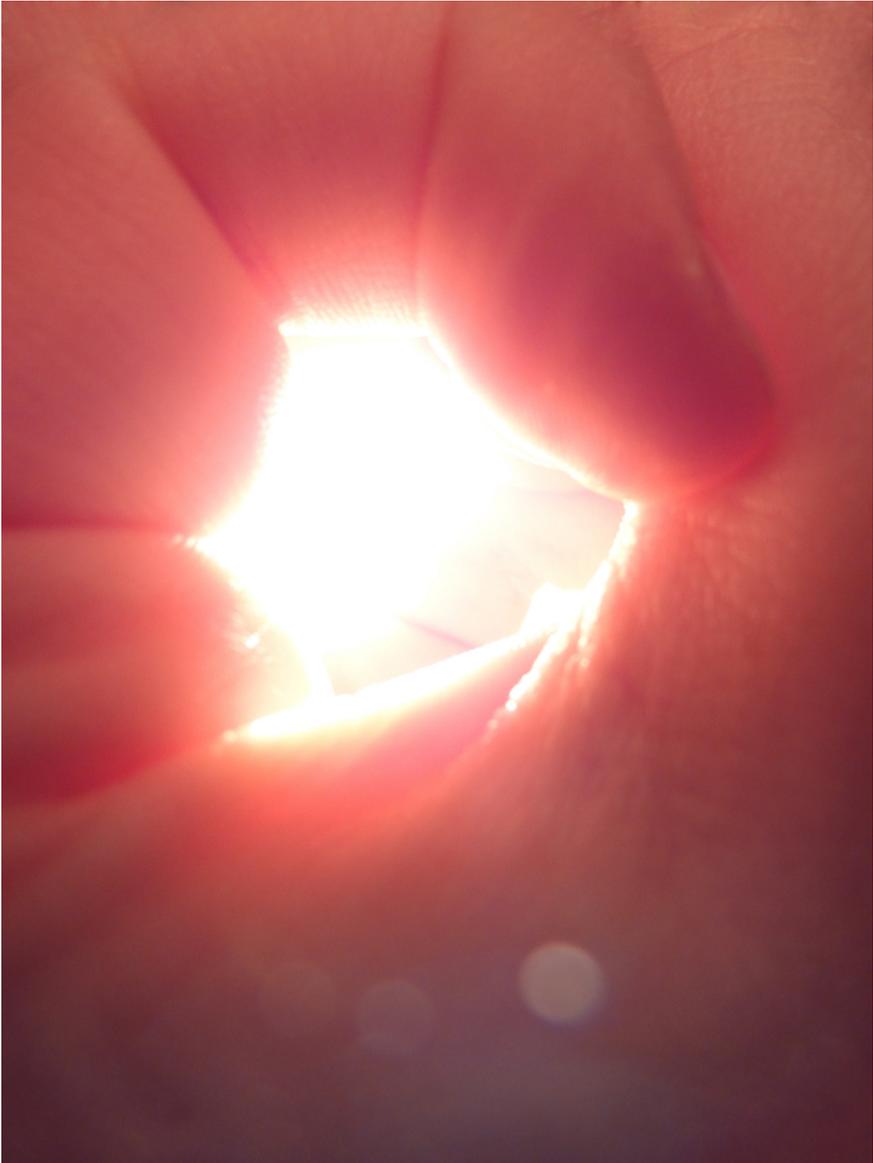
AF: No lo veo, no sé exactamente a qué te refieres con facsímil..

RdF: Es una idea que yo lanzo sobre que cualquier documentación, como una crítica, un catálogo... puede servir para que la obra siga permaneciendo, se sigue conservando.

AF: Pues no lo sé la verdad, entiendo que la obra permanece en la memoria colectiva para su difusión si se conserva de alguna manera, pero para algunos casos puede ser que no funcione, aunque la verdad es que no lo sé. La verdad es que no... hombre, me interesa más que perdure en la memoria a que perdure en un objeto físico. Claro es que es un poco complejo plantearme a estas cuestiones, porque no me las he planteado nunca, y porque no tengo el mismo apego a una obra que surge de una necesidad que a una obra que surge de un encargo, aunque intento encontrar un equilibrio para las dos. Para ser coherente con lo que pienso. Por los formatos que utilizo, creo que no me parece mal... creo que... por los formatos que utilizo, y lo que utilizo para documentarme de otras personas... creo que el que se difunda en otros soportes, sí forma parte de su conservación...

RdF: ¿Quiere añadir algo más?

AF: No. No... bueno, me ha sido muy productivo, para mí misma este cuestionario. (Sonrisas) Pero... Ahora mismo no tengo ninguna pregunta, aunque creo que sí las tendré. Estoy empezando a preparar una exposición que tengo en abril y a lo mejor acudo a ti para que me ayudes a tomar decisiones...



Ejercicio 22. Ane Beraza, 2014. (PAI164C).

Ane Beraza

Ejercicios 22, 24 y 31

La artista es muy joven, en el momento de la entrevista tiene 22 años. En este caso nunca ha tenido relación con el mundo de la

conservación y todos los temas le resultan curiosos. Le ha creado muchas dudas pero a la vez ha reflexionado sobre su obra y el sentido de conservación. El envejecimiento le afecta a la obra porque existe una obra matérica, el objeto que se expone, pero puede ser sustituido si no está en un estado adecuado. La obra tiene dos fotografías y un vídeo. Para el tema de la obsolescencia ha decidido, después de la reflexión, que acepta el cambio de formato pero no a cualquier precio. La entrevista en este caso va a ser de efecto preventivo en su producción futura ya que toda la entrevista ha causado mucho interés en la artista. El concepto de deterioro lo entiende como matérico pero incluye el problema de la pérdida de la conceptualización.

Entrevista a Ane Beraza para la conservación de la obra *Ejercicios: ejercicio 22, 24* (fotografías) y *36* (vídeo) del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción editada de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica completa. La entrevista fue realizada por *Skype*.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Ane Beraza, 1993, Algorta, Getxo, España.

Lugar y fecha de la entrevista: 17 abril 2014.

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype* y fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio 01:21:25.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*.

Título de la obra: *Ejercicios: ejercicio 22, 24* (fotografías) y *36* (vídeo).

Técnica: Multimedia.

Medida:

- 70 × 50 cm (×2 fotografías)

- 46'' (vídeo)

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

Las obras fotográficas van colocadas sobre muro la obra 24 va a la izquierda y la 22 va a la derecha, separación 10 cm entre ellas. Con un eje a centro de la obra de 150 cm hasta el suelo. El vídeo está pensado para proyectarse o visualizarse en 160 × 93'5 cm (según indicaciones de la artista).

Fecha de realización de la obra: 2013.

La artista durante las explicaciones sobre el funcionamiento de la entrevista ha accedido a ser grabada.

AB: Ane Bareza.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

AB: Me defino como creadora. Estudio Arte y Diseño.

Este proyecto me ha dado la oportunidad de ver el proceso de creación desde el momento de empezar la idea hasta el consumo. Como soy muy joven es la primera vez que tengo la oportunidad de hacer todo el proceso completo. Hasta la entrega al cliente. No es una obra que se queda para ti...

RdF: Por eso os animo a documentar. Si lo haces, te sirve para otras experiencias. Para la conservación es importante el proceso y la documentación, ayuda mucho a saber qué hacer o cómo va a pasar todo. La documentación te servirá si te encuentras en una situación similar.

¿El título es en Español?

AB: El título iba a ser en eusquera pero como se trata de un proyecto internacional, finalmente, junto con mi coordinadora, decidimos que sería en español.

RdF: Has definido tu obra como video arte y fotografía. ¿No es una instalación?

AB: No, no es una instalación.

RdF: Son dos fotografías y un vídeo.

AB: El vídeo tiene sonido, pero no pasa nada si no se oye. El sonido lo complementa pero si no se oye no es un gran problema. La obra en sí es la imagen.

RdF: En mi copia no suena nada.

AB: Se debería oír, pero si no se oye... no sé.

RdF: ¿El marco se puede sustituir?

AB: Sí se puede sustituir porque el marco solo es un soporte. En realidad lo que quiero es que si le pasa algo se sustituya pero por algo tan poco visible como el que lleva. No es importante, lo importante es la imagen.

RdF: Entonces el marco no es parte de la obra, es algo que sirve para proteger o para soportar.

AB: Es la primera vez que oigo hablar de conservación y no me he planteado todas esas cosas que preguntas. A veces no entendía a qué te referías. No había pensado que tenía que haberle prestado tanta atención.

RdF: No pasa nada, es normal. Normalmente los artistas no se hacen conscientes sobre estos temas hasta que tienen algún problema.

Sobre cómo instalarla has mandado un esquema pero necesito aclarar algunos puntos. El esquema es para las obras fotográficas. Nosotros hemos establecido que las obras se presenten a 150 cm desde el suelo al centro ¿te parece bien?

AB: Las imágenes las decidimos poner a 113 cm del suelo porque son bastante grandes. Pero si tienes otras indicaciones no tengo problemas. Hicimos pruebas y fue la medida que nos interesa. Las medidas de la proyección son 160x 93'5 cm.

RdF: ¿Si la obra no se proyecta no se puede exponer?

AB: Se puede poner en pantalla pero tiene que ser en esas medidas.

RdF: Intentaremos cumplir las circunstancias ideales, pero si no se cumplen en algún caso porque se expone en un lugar no del todo "tradicional de arte", ¿quieres que se exponga igualmente?

AB: Sí, yo prefiero que se exponga pero las medidas ideales son esas porque el tamaño hace mucho a la sensación que tienes al verla. La sensación que provoca es muy importante para el concepto de la obra.

RdF: El papel fotográfico ¿es algún tipo concreto?

AB: No te lo sé decir, me lo hizo una amiga. Sé que es mate. Pero no sé más cualidades.

RdF: Si lo puedes buscar...

AB: Para enmarcar decidimos cristal porque el metacrilato se combaría y no me gustaba el efecto que hacía y el tipo de brillos, no me gustaba cómo quedaba con plexiglás. Con el metacrilato no me gustaba el efecto, probé con varios y el cristal era el que más me gustaba. Leí tus recomendaciones pero el único que me daba lo que yo quería era cristal. No es un cristal especial, es un cristal común.

RdF: ¿Sabes que los cristales comunes generan muchos reflejos?

AB: Sí lo sé. Sobre el marco es un cristal con clips y un soporte de madera. Presiona el papel contra el soporte.

(sigue el orden de la ficha técnica)

AB: El vídeo al principio no tenía sonido, lo que me importaba era la imagen en movimiento. Así que si al final no se consigue que tenga sonido no es tan importante... Lo que me importaba era la sensación que provoca la imagen.

Las obras se generaron haciendo una serie de ejercicios. Del uno al veinte eran esculturas; del veintiuno al treinta eran fotografías y del treintauno al cuarenta eran vídeos.

RdF: ¿Qué has hecho con los otros ejercicios?

AB: Guardarlos.

(...)

RdF: ¿Me puedes explicar como mandaste la obra?

AB: Hice un sándwich. Pregunté en Leroy Merlin®. Pedí algo que absorbiese los golpes y me dieron una especie de gomaespuma conglomerada (trozos de gomaespuma aplastados) que era muy duro. Lo corté en tres y puse uno abajo uno en medio y otro encima. Luego cada cristal tenía poliespan levantando el marco haciendo una cámara de aire y todos los cristales estaban protegidos por cartón y esquinas de poliespan, luego estaba cerrada con bridas para que no se moviese y luego hice una caja de cartón a medida. El problema lo veo en volver a empaquetarlo. Y el paquete pequeño con el *pen drive* y CD. En el mismo *pen drive* están también las imágenes.

Pasamos al otro cuestionario.

PREGUNTAS DE APERTURA

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

AB: Fue un proceso muy largo. Empezamos en octubre y nuestras entrevistas fueron a finales de noviembre. Costó mucho llegar a los pacientes y la producción empezó algo en diciembre. Quería hacer algo más físico y que me hiciese mancharme las manos. Hice esculturas y una de ellas estaba bastante cerca de lo que quería pero no acababa de ser lo que yo buscaba. Una tarde mi coordinadora me animó a que probase otros medios como la fotografía, que probase a fotografiar la escultura que me gustaba. Hice fotos y por azar le saqué una foto a mi mano y me gustó mucho la sensación que daba, porque no parecía una mano y era muy sensible muy translúcida. Las texturas y las luces me atraparon y entonces empecé a trabajar en eso. Puse un foco y buscaba la corporalidad. Un foco y la mano y así conseguí esa sensación de viscosidad y translúcido. De ahí saqué bastantes imágenes y también por casualidad generé un vídeo que me gustó mucho porque generaba unos ritmos y unos colores que teniendo en cuenta que lo que yo trabajaba era el *Crohn*, me parecía una relación bastante directa. El paciente cuando me hablaba de su dolor me decía que eran como ritmos, que de repente se tenía que parar; le dolía tanto que si daba un paso se machacaba por dentro... Esos ritmos fue lo que intenté recrear con la mano. Que él caminaba, se tenía que para y caminaba... Recuerdo que estuve enferma en enero y estando enferma un vídeo quedó empañado y ese efecto fue la última vuelta de tuerca que necesitaba. Fue un proceso muy interesante muy enriquecedor. La convivencia con el paciente me llenó mucho. Esa enfermedad que representa la enfermedad...

RdF: ¿Cómo decide el medio de expresión?

AB: Un poco por azar y dirigida por mi coordinadora. La verdad gracias a ella que me animó a probar y a salir de lo que estaba haciendo.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto al uso de este medio?

AB: Sí tomo consciencia, pero al momento de iniciarlo. No quería que apareciese nada de retoque, quería que todo fuese analógica. No quería que hubiese retoque, quería que fuese físico como la enfermedad, que lo que pasa solo lo sufres tú y tiene que recrear el momento.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hubo?

AB: La obra se llama ejercicios porque yo me lo planteaba como ejercicios. Tenía unos objetivos que cumplir que sería la parte de planificación,

pero el resto era azar. Trabajaba con unos parámetros pero no sabía que saldría.

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

AB: La idea original nace de dibujos, siempre dibujo o escribo, pero es casi anecdótico. Del papel voy a lo físico que sería la escultura y luego a la imagen.

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

AB: Para mí son obras acabadas y estéticamente tendría mucha relación con la obra final porque visualmente tienen mucho que ver con el intestino... pero son vehiculares.

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

AB: Sí.

RdF: ¿Lo documentó?

AB: No.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte?

AB: Creo que cuando la obra pasa al terreno digital parece que pierde valor. Lo que tiene importancia es la idea y no la imagen... El concepto, el momento, que no el resultado en sí. Lo que para mí es la obra era plantearme el ejercicio, es el proceso... Es como que la verdadera obra es el momento de realización de la obra. Pero la imagen es lo que se tiene que exponer.

RdF: ¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

AB: No lo sé.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

AB: No.

RdF: ¿El modo de desarrollarla?

AB: Sí y no. Hasta el punto de llegar a la imagen digital no, pero una vez llegado a la imagen sí está condicionada por la forma de realizarla.

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

AB: Lo visual, y por las sensaciones que se generan, por las carencias y ritmos (en el caso del vídeo) y por sus cualidades simbólicas. El vídeo lo escogí por las sensaciones que se podían reproducir, los ritmos que él me comentaba.

RdF: ¿Ha pensado en la durabilidad a la hora de escoger los materiales?

AB: No.

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

AB: Cierta flexibilidad admito, pero prefiero que la obra mantenga al máximo las indicaciones.

RdF: ¿Cree necesario colocar una explicación junto a la obra?

AB: Me gustaría poder poner el proceso de cómo nace la obra, sería muy interesante, explicar como se realizó. ¿Pero me lo puedo pensar?

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿A su entender qué considera que es un deterioro en su obra?

AB: En el caso del vídeo, que la imagen estuviese incompleta... en las imágenes sería de tipo físico... no sé. Decoloración, rotura...

(Explicación por parte de la entrevistadora que deterioro es todo aquello que interrumpe la correcta lectura de la obra, le hago consciente de que no es solo cuestiones físicas).

AB: No me gusta nada que haya un deterioro físico, y las imágenes siempre deben estar juntas y el vídeo puede estar a parte (se pueden exponer solo las imágenes o las imágenes más el vídeo) y no admitiría que el vídeo se exponga en otras proporciones. Son como dos obras.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de sus obras? En este caso el envejecimiento tecnológico es muy determinante.

AB: Sí lo dañaría, los colores son importante y por lo tanto deberían estar siempre en buen estado.

RdF: (Le comento que en el caso del vídeo el envejecimiento tecnológico es muy importante... la imagen se ve envejecida estéticamente y la tecnología se vuelve obsoleta)

AB: Me parece que es determinante porque la imagen pierde el valor que yo le di. No sé a qué atenerme ya que no soy muy consciente de lo que puede pasar.

Anexo 2

RdF: ¿Cuál es el límite aceptable de envejecimiento o deterioro para su obra?

AB: Para las imágenes, cuando pierden el color. El sentido y ritmo (para el vídeo) pixelado y lento.

RdF: ¿Considera la descontextualización de la obra un deterioro?

AB: Sí, claro que sí. Nos referimos a que se exponga fuera del contexto... Podría ser pero con una explicación.

RdF: ¿Considera la falta de comprensión un deterioro?

AB: Sí, la falta de comprensión, de que se pierda el sentido de la enfermedad sí, porque para mí era muy importante reflejar ese sufrimiento.

RdF: Si es así, ¿Qué sugiere debería hacerse al respecto?

AB: Quizás acompañarlo con una breve explicación de en qué contexto y en qué sentido se ha creado esa obra.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

AB: Para las imágenes lo físico y para el vídeo lo que hiciese que no funcionara.

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

AB: No.

RdF: ¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente?

AB: No.

RdF: ¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera en el caso que hiciese falta?

AB: Sí. Me gustaría saber qué problemas ha habido y cómo resolverlo.

RdF: ¿Le gustaría que le consulten siempre?

AB: Siempre que sea posible y necesario. Para algo grave.

RdF: ¿Le gustaría que le consulten en caso de duda?

AB: Sí, prefiero. Si se trata de algo grave o algo determinante.

RdF: ¿Es consciente de la obsolescencia de los soportes tecnológicos?

AB: Sí que lo soy.

RdF: ¿Ha pensado en los aportes de la tecnología y el paso del tiempo?

AB: En el caso del vídeo no. Aunque me cuidé mucho de la calidad de imagen... No se hará obsoleto en poco tiempo.

RdF: (Se le hace consciente de que la obsolescencia no tiene que ver con la calidad del archivo sino con la evolución de la tecnología).

AB: Tampoco me preocupa porque al final la compatibilidad y la posibilidad de adaptar los archivos es algo bastante sencillo de solucionar.

RdF: ¿Ha previsto algo al respecto?

AB: No, porque no lo había pensado.

RdF: ¿Lo ha previsto en sus otras obras en soporte tecnológico?

AB: No.

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

AB: En el caso de las imágenes debe mantenerse en el soporte original. En el caso de los vídeos, no te sabría decir, creo que no habría que actualizarlos... (No es realmente consciente de lo que sucede por culpa de la obsolescencia. Se le recomienda la migración y actualización, (TimeMachine).

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

AB: No me importa el soporte, no me interesa que se conserve el soporte a cualquier precio lo importante es lo que contiene, lo importante es la obra, la imagen.

RdF: En el caso de destrucción de la obra ¿es lícito realizar una nueva copia para ser expuesta? Ha previsto hasta cuántas copias?

AB: Sí es lícito. No he pensado cuantas copias pero no abusar.

RdF: ¿Tiene en cuenta la obsolescencia del archivo o del soporte donde se encuentra el archivo?

AB: No lo he tenido en cuenta pero hay que abordar ese tema.

RdF: ¿Para usted la obra de arte es el archivo que contiene la imagen o la copia en papel o en vídeo que tiene la colección?

AB: La imagen es el papel. El vídeo es el archivo.

RdF: En caso que sea el archivo:

¿Usted conserva en su propiedad el archivo original?

AB: Sí.

RdF: ¿Ha pensado en un plan de actualización del mismo para no perderlo por causas tecnológicas?

AB: No, pero me gustaría ahora.

RdF: ¿Tiene en cuenta la pérdida de datos y calidad del archivo cada vez que se migra?

AB: No, pero ahora sí.

RdF: ¿Acepta esa “pérdida”?

AB: No me gusta, pero si hay que aceptarla, hasta un límite.

En caso de que la obra de arte sea la copia impresa o vídeo:

RdF: ¿Es esta copia sustituible en caso de pérdida o deterioro?

AB: Sí.

RdF: ¿Ha establecido cuántas son las copias que permite hacer para conservar la obra?

AB: La que tendrías tú y la que tendría yo.

RdF: ¿Esas copias deben ser numeradas?

AB: No lo he pensado.

RdF: ¿Esas copias deben hacerse solo en caso de destrucción o deterioro o se pueden tener varias copias y exponerse en distintos lugares de modo simultáneo?

AB: No sabría decirte. Si fuese para exponer en el mismo momento no me importaría que hubiese más copias, pero por guardar solo dos.

RdF: ¿Quién debe hacer estas copias?

AB: O yo, o la responsable de conservación.

RdF: ¿Ha diseñado las especificaciones técnicas que se debe seguir para esas copias?

AB: No, no lo he diseñado. Cuando las imprimí hice pruebas en papel y cuando ya lo hube decidido hice la impresión final. No sé si sabría crear unos parámetros específicos.

RdF: El cambio de tamaño de la copia, de tono en el color, los matices de la impresión, el tipo de papel... ¿son determinantes en la obra final? En caso de vídeo las características correspondientes.

AB: El tamaño sí y el papel que sea mate, el cristal en sí ya tiene bastante brillo. En el vídeo lo que ya se había especificado.

RdF: ¿Cree que debe advertirse que es una copia del original o todas las copias son originales?

AB: No creo que tuviese problema, las obras están firmadas, si se hiciese una copia deberían ir firmadas.

RdF: ¿Deben ir firmadas?

AB: Sí.

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

AB: No tenía, ni lo pensé.

RdF: ¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de la obra?

AB: Que es muy importante... y muy importante el proceso de documentación, y pensar mucho en el soporte.

RdF: ¿Y en su producción en general qué opinión tiene de la conservación?

AB: Que hay que ser consciente según el material que se usa y las intenciones que se tiene de durabilidad.

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

AB: Sí, me parece muy interesante.

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

AB: Creo que lo mejor es una colaboración entre yo y la persona cualificada.

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

AB: No sé hasta qué punto sabría. Con esta documentación se generan unas directrices... supongo que debería dejar unas directrices cuando tienes algunas ideas específicas, para demostrar que cuidas con respeto tu idea de creación.

RdF: ¿Para todas sus obras o solo para esta?

AB: También, para todas mis obras.

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

AB: Me parece una buena forma.

RdF: ¿Quiere añadir algo más?

AB: No... bueno agradecerle y que he aprendido un montón. Y me lo voy a plantear mucho a partir de ahora.



Retrato de Mari Carmen. Beatriu Codonyer, 2013. (PAI034C).

Beatriu Codonyer

Retrato de Mari Carmen

Esta obra es una fotografía resultado de un proceso de arte terapia, para ver más allá de las características de la enfermedad. La artista, Beatriu Codonyer, está interesada en los procesos y en su trabajo suele realizar performance y trabajos más efímeros. En el caso que nos ocupa, no ha reflexionado en profundidad sobre la idea de *deterioro* aunque al ir pasando la entrevista se da por sentado que no se ha dado cuenta, pero sí ha tomado una serie de decisiones sin ser consciente. Le parece *deterioro* todo lo que atañe a la parte física y conceptual de la obra, pero en este caso le preocupa mucho la capacidad de comunicación que se transmite por lo físico. No ha pensado en el problema de la obsolescencia aunque sí ha tomado ciertas precauciones intuitivas al respecto. Reconoce que la entrevista le ha hecho reflexionar sobre conceptos que no había tenido en cuenta y que eso le ha gustado.

Entrevista a Beatriu Codonyer para la conservación de la obra *Retrato de Mari Carmen* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción editada de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype* (Fig. 1).



Fig. 1. Captura de pantalla de la entrevista con Beatriu Codonyer.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Beatriu Codonyer.

Lugar y fecha de la entrevista: 20 de Mayo de 2014, Valencia (España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem, en Richmond Hill, ON. Canadá.

La entrevista se realizó a través de *Skype*, fue grabada en un archivo de audio MP4. Duración del audio: 01:17:17.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*.

Título de la obra: Retrato de Mari Carmen.

Técnica: Fotografía.

Medida: 103 × 65 cm.

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista: Lo que el comisario decida.

Fecha de realización de la obra: 2013.

BC: Beatriu Codonyer.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

(Revisión de la ficha técnica).

BC: La fotografía es un papel sin paspartú, está sobre una cartón pluma de 5 mm. No creo que esté pegado. Es un marco de haya, vitrina, con metacrilato. Donde yo lo hice lo llevan a un taller. Lo contraté con la casa de marcos. No sé que tipo de adhesivo es con el que está pegada la imagen.

No sabemos el gramaje. Es un tipo de papel bueno, la impresión es Ultrachrome en papel perla. No estoy segura de si es un acabado satinado, pero creo que sí.

La posición de colgado es la decidida por la exposición, no tiene ningún concepto.

La obra no tiene intervenciones con otros materiales a parte de los de la fotografía.

Considero el proceso creativo importante y no me importa contártelo, pero ahora mismo estoy un poco desconectada de cuando lo realicé, es un proceso global.

Mi proceso creativo no es necesario para la comprensión de otra persona.

No me preocupa el envejecimiento, ni el paso del tiempo, me parece que es mejor que no se envejezca o se deteriore, pero no me preocupa.

Me parece interesante documentar, pero no me preocupa, ni lo veo necesario.

Me planteé este trabajo como un trabajo más tradicional de lo que habitualmente hago, el proyecto llevaba más a un trabajo clásico.

La fotografía encajaba mejor. Mi trabajo es en una línea de trabajo más relacionado con performance.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

BC: Se genera de un modo natural, ya que yo trabajo con arte terapia habitualmente, me pareció que la forma más fácil de acercarme a la paciente iba a ser el arte terapia, así que hicimos cinco sesiones de arte terapia en las que yo pude conocer mejor a la persona, podía configurar mejor una imagen que desde el principio había decidido que sería una fotografía, aunque no sabía muy bien cómo.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

BC: En cada sesión yo le hacía unas cuantas tomas, para tener documentado gráficamente el proceso. En la primera sesión no, pero en tres de las cinco sesiones le hice tomas. De ese modo entramos en algo procesual, algo que fuese un poco en el tiempo que no fuese quedar un día y hacer fotos y ya está. Que tuviese relación con los periodos de tiempo en los que nos encontrábamos, que era una vez a la semana.

RdF: ¿Por qué se decide por este medio de expresión?

BC: Por un lado porque es un medio conocido, es un medio para mí con el que me gusta aproximarme a la expresión humana y pensaba que para esta persona era un trabajo adecuado.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

BC: Sí.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

BC: Sí. Tiene importancia el vínculo que se estableció, en unas sesiones relativamente breves en el tiempo, para lo que se supone es un proceso arte-terapéutico, pero la persona expresó muchos acontecimientos de su vida, que no hubiese expresado en otro contexto.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

BC: Sí.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

BC: Siempre hay un poco de todo. Hay un grado de planificación por lo menos mínimo, pero el azar juega en cuanto a la luz, el estado de ánimo del artista o del modelo. Son asuntos azarosos que también intervienen en el resultado del trabajo.

RdF: ¿Y en su trabajo en general?

BC: Hay bastante azar, soy de las que planifica, pero que planifica no muy bien y entonces casi siempre el azar interviene más de lo que quisiera, pero me interesa. Planifico azarosamente (Sonrisas).

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original?

BC: Pasando directamente a las tomas fotográficas y escribiendo.

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

BC: Los escritos para mí tienen valor vehicular, pero podría tener un valor expositivo si se está pretendiendo exponer el proceso creativo, o la parte de gestación. Pero la intencionalidad expositiva no existe en principio. Exponerlo porque sí creo que no, tendría que ser porque de lo que se habla es del proceso, centrándose más en el proceso más que en el resultado. Pero la simple colocación de una cosa al lado de otra por que sí... me parece que no.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? ¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

BC: Dependen una de la otra, están totalmente interrelacionadas. Considero que siempre, la técnica condiciona totalmente el resultado del concepto en mi obra creo que siempre.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo?

BC: No mucho. En este caso lo hice un poco. Las fotos previas si que podían ser parte de la documentación y parte del proceso creativo. Con escritura. Quizás la documenté más de lo que soy consciente. Sí suelo documentarlo al menos con la escritura. Es posible que no le de valor de documentación, pero estoy documentando al hacer los textos.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

BC: Me ayuda mucho leer, leo mucho, siempre entonces creo que mi obra procede de muchos textos. En este caso no leí sobre la enfermedad en concreto, me informé en qué consiste la enfermedad, pero tampoco demasiado, porque mi manera de trabajar con arte terapia es trabajar con la persona no trabajar con lo que le ocurre, entonces también era una información relativa.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

BC: Es importante, aunque en este caso la obra es una obra bastante accesible a la comprensión, pero siempre es importante para que se comprenda bien la obra.

RdF: ¿Para su buena manipulación?

BC: No, no tiene nada que ver.

RdF: ¿Para su buena conservación?

BC: No, tampoco.

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

BC: Sí.

RdF: ¿Firma sus obras?

BC: Sí, de algún modo, de forma discreta, tampoco es que mi nombre aparezca ahí en medio

RdF: ¿Dónde?

BC: En la trasera o de un modo muy discreto. En mi obra efímera no firmo. Como mi trabajo es muy efímero no me lo he planteado.

RdF: ¿Lo hizo en esta ocasión?

BC: Está en el marco por detrás. Creo que la firmé en la trasera, porque como lo recogí ya enmarcado.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

BC: Sí.

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál? (Materiales y herramientas)

BC: La cámara es la mía que suelo utilizar, por la razón de mejorar, y familiaridad. Focos nada, programas de retoque *Photoshop*, pero poco. Son materiales conocidos y con los que creo que al final me proporcionan un toque de acabado a la obra.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron? (Incluya entre sus materiales las lentes, cámaras, programas de retoque, tipo de focos...).

BC: Panasonic DMC-GF1, Photoshop.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

BC: Materiales que ofrece el mercado.

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

BC: Que al final trabajo en general para que cuadre un poco todo, todo tiene su peso. Sin que nada le reste el significado a la obra. Su significado simbólico, pero al final es como un consenso entre lo que quieres y lo que puedes.

RdF: ¿Ha pensado en la durabilidad a la hora de escoger los materiales?

BC: No.

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

BC: No.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad? (Sustitución de la copia en papel).

BC: Preferiría que no.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre los materiales haría el paso del tiempo?

BC: No me paré a pensarlo.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto?

BC: El marco se hizo como parte de protección. Aunque quedan concebidos como que forma parte de la obra. No, con la idea de proteger la imagen, pero sí el marco, como una parte de protección barrera.

RdF: ¿Con qué?

BC: Marco y metacrilato.

RdF: ¿Qué tipo de resultado quería conseguir?

BC: Protección física, y ayudar en su modo de exposición, para ubicarla.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más?

BC: Sí, es un material importante. Para mí lo importante de la obra es haber conseguido reflejar el espíritu de la persona, quizás lo menos interesante del proyecto es que se exponga en congresos o entornos farmacéuticos o médicos. Me interesa más la parte de funcionalidad que pueda concienciar socialmente.

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

BC: Es muy importante el espacio en el que se ubica, cómo se ubica y cómo se ilumina, no soy muy flexible. Y la iluminación... El modo de exponerla y su iluminación puede ser determinante. No he visto ninguna imagen de cómo ha sido expuesta hasta ahora. Solo alguna de una exposición.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

BC: En general no. Y en este caso me pareció que el texto que había junto a mi obra no me pareció el más adecuado. No habría puesto justo esas palabras. Es una extracción de mi texto, pero no sabía que iba a ser utilizado para ponerlo justo al lado de la obra, yo no habría escogido justo esas. Ese tipo de expresiones un poco excesivas, si lo cambian mejor.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

BC: Sería que se mojara, que la imagen perdiese su calidad por la cuestión que sea. En este caso considero deterioro las cuestiones físicas. También quizás las interrupciones.

RdF: ¿No consideras nada conceptual como deterioro? es curioso que trabajando con concepto no pensáis en deterioro cuando hay una interrupción.

BC: Puede ser que lo que yo considero interrupción conceptual sea deterioro. Por lo que quizás todo aquello matérico o conceptual que interrumpa o cambie el sentido de la obra.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

BC: No.

RdF: ¿Ha detectado los puntos frágiles de la obra?

BC: No.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras, (en su producción en general)?

BC: Si se trata de problema físico, alguna vez y en cuanto deterioro conceptual por ejemplo en una performance, el deterioro puede formar parte del propio momento de la obra, a veces pasan cosas que no tenías contemplando. Problemas físicos importantes no he tenido ninguno.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

BC: No admisibles... es que no sé muy bien, la verdad. Sería un poco como que la obra no esté bien ubicada. O quizás sería aceptable un cierto envejecimiento, pero algo que no se perciba demasiado.

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

BC: Un deterioro natural. Inevitable.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento puede disminuir la expresividad de su obra?

BC: Con la fotografía es relativo, a veces el envejecimiento no necesariamente es un deterioro. Creo que no necesariamente.

RdF: En este caso el envejecimiento tecnológico es muy determinante ¿lo has tenido en cuenta?

BC: No.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

BC: Un cambio de contexto evidentemente altera su significado. Aunque podría ser solo una lectura diferente.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

BC: Sí.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación? Debería encajar en otro contexto. No necesariamente llevar una explicación.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

BC: Sí. Es un deterioro social y educativo. La falta de comprensión es un deterioro siempre. Es mucho más allá.

RdF: Si es así, ¿Qué sugiere debería hacerse al respecto?

BC: Dejar de invertir en cosas superfluas, e invertirlo en educación.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

BC: Las rupturas, las cuestiones físicas.

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

BC: No.

RdF: ¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente?

BC: No.

RdF: ¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera en el caso que hiciese falta?

BC: Sí, me obligan... que me pregunten bueno.

RdF: ¿Le gustaría que le consulten siempre?

BC: Sí.

RdF: ¿Le gustaría que le consulten en caso de duda?

BC: Cuando lo consideren necesario.

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

BC: La barrera está allí donde la obra ha quedado deteriorada hasta el punto de no ser ella misma. No sé qué contestar, ¡lo veo tan relativo! El límite sería donde no se altere el sentido de la obra.

RdF: ¿Es consciente de la obsolescencia de los soportes tecnológicos?

BC: No mucho, la verdad. (Vídeo, informática...) trabajo con tecnología, pero la utilizo porque necesito utilizarla, no he pensado en nada de eso. Soy muy mala con la tecnología.

RdF: Existen dos tipos de envejecimiento tecnológico: estético y técnico (Obsolescencia).

RdF: ¿Ha pensado en los aportes de la tecnología y el paso del tiempo?

BC: No.

RdF: ¿Ha previsto algo al respecto?

RdF: No.

RdF: ¿Lo ha previsto en sus otras obras en soporte tecnológico?

BC: No.

RdF: Debe tener en cuenta que las nubes informáticas no son seguras, pueden caducar o desaparecer de la red. Dejar de estar publicado. A todo ese sistema que tiene inconsciente de conservación, debería planificarlo para no perderlo. Tan simple como ponerse unas alarmas que le recuerden la actualización.

BC: Bueno, he dicho que no, pero en realidad algo sí, porque suelo tener varios soportes de almacenamientos, guardo las tarjetas gráficas originales, tengo varias copias. Así que no soy consciente, pero sí tengo precaución. (Sonrisas).

RdF: ¿Cree que la obra debe actualizarse en formato o debe mantenerse en el soporte original? (El archivo que contiene la imagen).

BC: Supongo que deben actualizarse. Creo que si avanza la tecnología es conveniente ir acoplando la obra. Lo efímero es un tema que con trabajo de vídeo no me he parado a pensarlo, pero me parece interesante pensarlo, quizás pueda ser que una obra en soporte tecnológico decida que sea efímera, que se quede en su tiempo. Aunque por ahora creo que sí, que por ahora... creo que debe actualizarse.

RdF: ¿Cómo afecta esto al concepto, a la idea, de su obra? (El cambio de soporte tecnológico).

BC: En esta obra el cambio a un archivo actualizado no afecta.

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

BC: Se puede sustituir.

RdF: En el caso de destrucción de la obra ¿es lícito realizar una nueva copia para ser expuesta? ¿Ha previsto hasta cuántas copias?

BC: Es lícito, aunque no he previsto hasta cuantas copias.

RdF: ¿Tiene en cuenta la obsolescencia del archivo o del soporte donde se encuentra el archivo?

BC: En este caso lo tengo en cuenta regulín, (Sonrisas) debería hacer una copia de seguridad más.

RdF: ¿Para usted la obra de arte es el archivo que contiene la imagen o la copia en papel que tiene la colección?

BC: Pues no lo sé seguro... yo creo que la obra de arte en este caso es la copia en papel con su marco y ya está. Yo cedí mis derechos sobre la obra, les corresponde la fotografía con el marco y ya está... Pero también está la parte que yo tengo. Creo que sería más largo.

En caso que sea el archivo:

RdF: ¿Usted conserva en su propiedad el archivo original, (copia máter)?

BC: Sí.

RdF: ¿Ha pensado en un plan de actualización del mismo para no perderlo por causas tecnológicas?

BC: No, de momento no tengo plan.

RdF: ¿Cuál es ese plan?

BC: No tengo todavía.

RdF: ¿Tiene en cuenta la pérdida de datos y calidad del archivo cada vez que se migra?

RdF: No.

RdF: ¿Acepta esa "pérdida"?

BC: Pues supongo que sí. Lo que pase dentro de mucho tiempo me dará igual.

En caso de que la obra de arte sea la copia impresa:

RdF: ¿Es esta copia sustituible en caso de pérdida o deterioro?

BC: Sí.

RdF: ¿Ha establecido cuántas son las copias que permite hacer para conservar la obra?

BC: No.

RdF: ¿Esas copias deben ser numeradas?

BC: Creo que es mejor sí.

RdF: ¿Esas copias deben hacerse solo en caso de destrucción o deterioro o se pueden tener varias copias y exponerse en distintos lugares de modo simultáneo?

BC: A lo mejor veinte copias igual no. Pero tampoco no me he parado a pensarlo.

RdF: ¿Quién debe hacer estas copias?

BC: Gente especializada.

RdF: ¿Ha diseñado las especificaciones técnicas que se debe seguir para esas copias?

BC: No.

RdF: ¿El cambio de tamaño de la copia, de tono en el color, los matices de la impresión, el tipo de papel... son determinantes en la obra final?

BC: Sí. (Entonces deberías especificar los valores técnicos).

RdF: ¿Cree que debe advertirse que es una copia del original o todas las copias son originales?

BC: Tendría que consultar a Walter Benjamin. Pues creo que todas las copias valen.

RdF: ¿Deben ir firmadas?

BC: Si van firmadas mejor.

RdF: ¿Cree que sería buena idea que tuviésemos una copia del archivo para poder hacer una copia en caso de necesidad?

BC: Bueno pues igual sí. Pero no sé. Debería pensarlo con más calma.

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

BC: No...

RdF: ¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de la obra?

BC: Bueno creo que le tengo más cariño, empieza a ser una entidad. (Sonrisas), Parece que sea importante.

RdF: ¿Y en su producción en general qué opinión tiene de la conservación?

BC: No mucho.

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

BC: Sí.

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

BC: No lo sé.

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

BC: Esto es un buen testamento artístico.

RdF: ¿Para todas sus obras o solo para esta?

BC: Si hago testamento, lo haré para todas.

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

BC: Bueno para conservación puede servir. No sustitución de la obra. Es una manera de que perdure.

RdF: ¿Quiere añadir algo más?

BC: Creo que no. (Sonrisas). Gracias, me ha parecido interesante y me ha hecho pensar en cosas que no me había planteado.



Ejercicio de Blanqueamiento. Beatriz Pellés, 2014. (PAI177C).

Beatriz Pellés,

Ejercicio de Blanqueamiento

La obra de Beatriz es un dibujo realizado con madera sobre papel de lija. Está catalogado como instalación/dibujo, por la artista. Durante la entrevista, además de conocer el proceso creativo y los materiales que la artista ha utilizado en esta obra, hemos podido conocer que para la artista la obra es efímera. Le interesa la conservación de la obra, pero no le condiciona. Le gusta pensar en la obra como un elemento que tiene un final y que lo importante de ella es el impacto y la experiencia. Tanto de lo que ha supuesto para ella hacerla, como lo que aporta al espectador la experiencia de verla. Para Beatriz Pellés es viable sustituir los materiales deteriorados en pro de la durabilidad, pero no le preocupa en exceso. Le gusta conocer los materiales y saber los límites. Le interesa mejorar la durabilidad, pero no debe ser una interferencia en el proceso creativo. La entrevista ha servido para conocer su idea de deterioro y saber que la obra debe ser preservada, tratada con delicadeza, que no debe mantenerse si no funciona y que todos los elementos son sustituibles hasta que la obra funcione. Está interesada en ser consultada, pero confía en el criterio del conservador.

Entrevista Beatriz Pellés para la conservación de la obra *Ejercicio de Blanqueamiento* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción literal de la entrevista. En esta transcripción no se ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype*.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Beatriz Pellés, 1985, Zaragoza, España.

Lugar y fecha de la entrevista: 14 abril 2014, (España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype* y grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 00:59:35.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*.

Título de la obra: *Ejercicio de Blanqueamiento*.

Técnica: Instalación/dibujo.

Medida: (alto x ancho x profundo) 190 × 120 × 2 cm

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por la artista:

El modo óptimo es suspendida del techo o pared separada de la pared unos 30-50 cm para poder ver cómo está hecha. Si no es

posible, puede ir colgada de la pared, con un eje al centro de 150 cm desde el suelo. Iluminación indirecta, evitar crear demasiado contraste de sombras.

Fecha de realización de la obra: 2014.

Antes de iniciar la entrevista se le explica a la artista lo que va a ser la entrevista, la artista accede a ser grabada.

BP: Beatriz Pellés.

RdF: Ruth del Fresno.

RdF: Preséntate por favor.

BP: Bueno pues soy Beatriz Pellés Gómez, eee... y estudio Bellas Artes.

Bueno, he estudiado Bellas Artes en la Facultad de Cuenca, y actualmente estoy haciendo el Máster de Investigación en ... de arte aquí, en la misma Facultad de Cuenca.

RdF: Muy bien, vamos a hacer la entrevista en dos partes, ¿vale?

BP: Vale.

RdF: ¿Has recibido el documento que te he mandado? ¿el último, sobre la entrevista?

BP: Sí.

RdF: Vale, supongo que te ha parecido más que raro ¿no?

BP: Bueno, es un poco similar al que me mandaste la otra vez, ¿no?, parecido...

RdF: Bueno, trata las cosas de una forma diferente, pero sí, el tema es el mismo, claro... Lo que a mí me (silencio). La parte que vais a trabajar conmigo es la parte de conservación y entonces... pues no deja de ser el mismo. Primero voy a revisar contigo la ficha técnica que te mandé, para que veamos juntas si hay alguna cosa que pueda ser

diferente... porque a veces hay cosas que parece que pueden ser interpretadas de forma diferente, ¿vale?

BP: Sí.

RdF: Entonces, bueno, en cuanto al nombre, el lugar de nacimiento, la facultad. No hay problema, fecha del cuestionario, tampoco. “Ejercicio de Blanqueamiento”, es el título de tu obra.

BP: Sí.

RdF: Vale, y la realización, eeee... me pones dos fechas, entiendo que es el tiempo que te ha llevado, pero...

BP: Exacto, el período que ha comprendido toda la producción de la pieza.

RdF: Bueno yo eso me lo guardaré como documentación, pero en la ficha pondré, 2014.

BP: Vale. Sí, porque estaba terminada en enero 2014.

RdF: Sí porque yo... voy a considerara la fecha final, en realidad cuando se data una obra para un catálogo o algo así se coge la fecha final. De hecho en la ficha dejaré esto, pero probablemente la obra aparezca como 2014 y punto.

BP: Perfecto, vale.

RdF: ¿Estás de acuerdo no?

BP: Sí, sí.

RdF: La clasificación de la producción artística, veo que has puesto dibujo e instalación.

BP: Sí.

RdF: Cuando dices instalación, ¿es por qué la obra requiere un espacio específico?

BP: Porque podría requerirlo. En caso de que hubiese ese espacio. Me refiero a que es un dibujo hecho sobre papel de lija y entonces tiene unas dimensiones. Pero podría estar bien o anclado en la pared o bien un poquito fuera de la pared y entonces podría verse un poco como

que está hecho por detrás... La cosa es que se vea que ese papel es de lija, muchas veces no se entiende si no se ve el dibujo del papel por detrás, la marca del papel...

RdF: Pero a ver, voy a ser un poco, descuartizadora...

BP: Me parece perfecto.

RdF: No te tomes nada a mal, porque no es la idea... Ni os estoy examinando, ni nada por el estilo. Mi intención es que quede lo más claro posible, tanto vuestra intención artística como la obra en sí... Para que cuando no esté en mis manos pueda ser interpretada perfectamente como si fuerais vosotros los que lo estáis explicando. Entonces... para mí es importante saber si es relevante para la obra que se vea la parte de atrás o es algo que te gustaría, que estaría bien, pero no es relevante para la obra...

BP: Eeemmm (silencio prolongado).

RdF: Porque eso que puede estar colgada directamente en la pared o que puede separarla ligeramente de la pared y colgarla del techo lo había leído.

BP: Sí. Claro. Bueno, en este caso yo diría que igual sí que es relevante para la obra...

RdF: Por lo tanto, ¿prefieres que sea colgada de modo que se pueda ver por detrás?

BP: Sí. si puedo elegir, prefiero eso, para que se comprenda mejor la pieza.

RdF: Siempre y cuando eso no sea una limitación de no poderla presentar prefieres que se presente de modo que se pueda ver por detrás... ¿Prefieres que sea expuesta antes de que...? Es decir, ¿Si no hay condiciones para poderla poner así como tú quieres? Y por eso no se puede poner... ¿Prefieres que se exponga aunque sea colgada de la pared?

BP: Sí. Porque también tiene una lectura similar, no es la misma o no completa, pero igualmente se puede mostrar.

RdF: Salto todo esto que no pones nada... Descripción del soporte. Papel de lija de agua, vale. Cuando realizas el dibujo, por lo que he podido leer, es que arañas el dibujo, pero... Me ha parecido entender que lo que haces es eliminar la capa abrasiva...

BP: Sí. ¡Correcto! Elimino y añado, hago las dos cosas...

RdF: ¿Puedes explicármelo un poquito?

BP: Sí. Dibujo con madera, con ramas de madera. Lo que hago es eliminar, rascar en el propio papel de lija, pero a la vez esa madera la estoy puliendo, y se está quedando en el papel.

RdF: Vale, vale, eso lo vamos a volver a ver un poco más ¿vale? Te darás cuenta de que muchas preguntas se repiten. No es para pillaros en un descuido, sino para tener todo claro, claro ¿vale? Y si te contradices, no pasa nada. Simplemente a veces pensamos unas cosas de una forma, pero si la planteamos diferente se ve diferente, entonces... No busco los defectos, no os estoy pillando en nada ¿eh?

BP: ¡Vale, vale!

RdF: Eeee, (silencio) pones que lleva bastidor. He leído que el papel de lija lo adhieres al bastidor con cinta de carroceros...

BP: Sí. He puesto bastidor, pero porque como las cuestiones eran un poco así... Pero realmente lleva dos listones. Uno en la parte superior y otro en la parte inferior, ¿podrías decir que eso es bastidor? (tono de duda).

RdF: En realidad lo que tiene es una estructura trasera.

BP: Sí,

RdF: Porque aquí pones dos listones a modo de bastidor... y yo estaba pensando ¿Cómo dos listones? Para mí un bastidor es una cosa formada por cuatro piezas mínimo...

BP: Exacto, sí.

RdF: Y entonces me resultaba un poco complicado comprenderlo...

BP: Me imagino, sí. Si quieres te explico cómo funciona.

RdF: Sí, sí, explícamelo.

BP: A ver. Son papeles de lija que están unidos por detrás con cinta de carrocerero. Entonces, esta pieza, como tiene unas dimensiones un tanto grandes (silencio). La manera de transportarla es enrollándola y no está colocada en ningún bastidor por este problema, por el tema del transporte. Entonces el... lleva un listón en la parte superior y otro en la parte inferior, de tal manera que al ser desenrollada el listón de arriba y el de abajo pesan y estiran la pieza; al ser colgada desde arriba. Tienen unos agujeritos y se puede poner hilo de nylon y así la pieza queda colgada en el aire. Colgada desde el techo y se quedaría recta en el aire, la pieza.

RdF: ¿Te puedo hacer una pregunta sobre esto? ¿Este sistema lo has hecho antes?

BP: Sí.

RdF: Cuando la desenrollas ¿te queda bien plana?

BP: Sí. De hecho tengo una serie de este tipo que está hecha con la misma técnica. Dos de mis piezas están así.

RdF: ¿Las has mantenido mucho tiempo enrolladas?

BP: De momento, (silencio) bueno es un experimento del 2013 y ahora el 14... Te refieres al resto de las piezas ¿no?.

RdF: Sí, si las que tienes guardadas. Y con la misma técnica.

BP: Pues sí. Sí que están todas conservadas de la misma manera y las he sacado y están igual.

RdF: ¿Y no tienes problemas de ondulaciones?

BP: No (rotundo). En principio hasta la fecha de hoy no. No sé cuánto tiempo va a pasar...

RdF: Bueno, es que se me ocurre un montón de problemas por el sistema de guardado, pero lo abordaremos luego, ¿vale?

BP: Vale.

RdF: Pero a mí solo se me ocurre problemas, o sea que no te preocupes...

BP: Pero me gusta hablar contigo porque justo quería saber sobre la conservación de este tipo de piezas.

RdF: Sí, sí por eso también, (silencio) es un poco como un intercambio. Vosotros me dais la información que yo necesito y yo os explico todo lo que queráis...

BP: Vale. ¡Genial! Me parece estupendo.

RdF: Bueno, cuando pones otros medios... Estoy siguiendo la ficha... Supongo que entendéis que la ficha hubiese sido infinita si hubiese puesto todas las opciones, porque en arte contemporáneo cualquier cosa es posible. Entonces al final tiene que haber un apartado de “otros”. Entonces, cuando pones otros medios, ¿te refieres a la madera que añades a la hora de raspar?

BP: Sí.

RdF: Ok, porque lo has puesto luego, madera. La primera pregunta que se me ocurre cuando veo esto. ¿Lo barnizas, enlacas, proteges o algo?

BP: Sí. Sí... debería de ser, bueno... no. Realmente no, no lo he hecho... Me lo estoy planteando que debería hacerlo de alguna manera.

RdF: O sea, hasta el momento no lo has hecho.

BP: No.

RdF: Y la obra que está en el proyecto no está protegida...

BP: No.

RdF: Vale, esa era una de las primeras cosas me surgía cuando has dicho el enrollado y... Porque es polvo. Y solo está capturado de una forma “mecánica”. O sea solo está capturado por el abrasivo del papel.

BP: Sí.

RdF: Por lo que de transportes, vibraciones, exposiciones... movimiento, ... se caerá.

BP: Bueno, sí. Tiene el polvo y el raspado de la lija. Mucho más potente el raspado de la lija que el polvo. El polvo es mucho más ligero.

RdF: Sí, pero ¿Tú sabes que la hoja de papel de lija, es un aglutinante con un abrasivo? Cuando tú eliminas la parte superior al rascarlo... Lo que estás es eliminando el abrasivo y estás como rompiendo la capa superior. Ese abrasivo no está pensado para durar. Como tú dices, en algo que he leído, es un material utilizado para otros medios... Como no está pensado para durar, no lleva un aglutinante o pegamento o como quieras llamarlo, que esté pensado para permanecer. Entonces, al romper la uniformidad de la película se puede romper más... Lo veo tan frágil. Veo que me vas a dar mucho trabajo... (Sonrisas).

BP: ¡Lo siento! Pero sí. Sí, es verdad, es muy frágil,...

RdF: ¿Has cogido alguna vez un papel de lija y lo has enrollado presionando mucho?

BP: Sí, sí y se ha roto...

RdF: Se craquela todo...

BP: Sí, se rompe y se craquela.

RdF: ¡Vale! A eso volveremos, ¡vamos a seguir!. La obra contiene pegados, los pegados ¿te refieres a la cinta de carroceros?

BP: Sí.

RdF: ¿No utilizas ningún otro sistema de pegado?

BP: Y el listón está también pegado sobre la cinta de carroceros, o sea sobre las propias lijas y cinta de carroceros por detrás... (Silencio).

RdF: ¿Qué utilizas para pegarlo?

BP: ¿El listón?

RdF: Sí.

BP: Cinta de doble cara.

RdF: Vale... eee con este sistema que me estás explicando, ¿Cuánto tiempo llevas trabajando con eso?

BP: No llega a un año.

RdF: ... Vale. Otras partes de la obra... madera, vale. Listón... Proceso creativo. Esta parte me interesa especialmente... ¿Quiere describir su proceso creativo? Dices que sí. Vale. Imagino que me has hecho un resumen abajo, pero te sugiero igual que le he sugerido a todo el mundo... Teóricamente, estas hojas os tenían que haber llegado antes de producir la obra. Igual que la guía de documentación y de embalaje, etc., etc. Entonces como el orden no es el que debería, te sugiero que si puedes o si te parece bien, me hagas llegar un documento. Con tiempo, pensado por ti. Sobre el proceso creativo. Y cuando digo proceso creativo, lo que me interesa es el proceso de decisión. Los materiales, por qué, cómo, en qué momento utilizas un tipo de material u otro... si has hecho fotos del proceso, etc. ¿Vale?

BP: Vale.

RdF: ¿Lo considera necesario para la comprensión de la obra? Me dices que sí... ¿Qué consideras necesario para la comprensión de la obra del proceso creativo? ¿Saber cómo ha sido hecho?

BP: No... (Silencio prolongado), más bien la relación que tiene con la enfermedad en este caso. Sí. Porque sino, no se entendería porque estamos hablando de una enfermedad, ¿sabes?Cuál es la relación entre la paciente y esto, como se representa en la pieza.

RdF: ¿Es importante para usted el proceso creativo? Dices, sí. ¿En este caso o siempre?

BP: Eee, (silencio) espera un momento que me he perdido un momento... ¿dónde estás? ¿En?

RdF: Que si es importante el proceso creativo.

BP: Sí.

RdF: Te preguntaba si es importante en este caso solo ¿o siempre?

BP: Casi siempre.

RdF: Veo que no me has marcado nada en “¿suele dejar rastro de sus procesos creativos?”. Eso quiere decir que si escribes un libro de artista, un diario o algo por el estilo. O si haces fotos (silencio).

BP: Pues depende un poco de cada pieza. Pero a veces sí y a veces no...

RdF: En este caso ¿lo has hecho?

BP: Pequeñas fotos, pero con el móvil o así.

RdF: Bueno.

BP: Sí bocetos y fotos, sí.

RdF: Entonces te he puesto que sí. “¿Consideras que el proceso creativo es parte de la obra?”, me has dicho que sí... ¿Por qué esta pregunta? A veces en el proceso creativo se hacen bocetos, por ejemplo, y esos bocetos con el tiempo acabas considerándolos obra de arte en sí misma (silencio).

BP: En ese caso diría que no.

RdF: “¿Haces dibujos, apuntes, cuadernos de campo en tu trabajo?, en general...”

BP: En general sí.

RdF: ¿Lo ha hecho en este caso?, Sí... vale y veo que me has hecho lo del proceso creativo... bueno en la ficha técnica que rellenaste para el proyecto también hablabas sobre todo eso...

BP: Sí.

RdF: En cuanto a la Conservación... ¿Te interesa? Sí. Te interesa conservarla y te preocupa. Dices que no tienes una estrategia de conservación, pero que te gustaría tenerla... Eso pues, todas las preguntas que me quieras hacer yo te las respondo y además a lo largo de esta entrevista te iré diciendo varias cosas. “¿Quiere que su obra sea conservada?” me dices que NO.

BP: Pues me he equivocado, ... quería decir sí (risas).

RdF: Entiendo que quieres decir sí, porque en realidad respecto a lo anterior entiendo que quieres decir que sí...

BP: (Risas), Sí, Sí, perdón...

RdF: Vale. No, no pasa nada... por eso quiero repasar la ficha con vosotros. Porque a veces pasa esto, o a veces piensas en unas condiciones genéricas, pero para esta obra no porque el concepto no lo requiere o lo que sea... "¿Tienes instrucciones de montaje?" Sí. Ya las he visto... ¿Le interesa una presentación de su obra específica? No me has contestado, pero entiendo que sí porque te interesa que se vea la parte de atrás...

BP: Sí.

RdF: ¿Requiere un tratamiento especial? Entiendo que no.

BP: Depende, depende de la conservación y de la forma que se use, pues igual...

RdF: Marco las dos y así entiendo que depende.

BP: (Risas).

RdF: ¿Tienes piezas de recambio? no... En realidad esto es más para obras con elementos mecánicos.

BP: Sí, me imaginaba.

RdF: ¿Le interesa tenerlas? No. ¿Le preocupa los cambios en su obra? Sí ¿ le preocupa el envejecimiento? Sí ¿Le preocupa el deterioro? Sí. Vale. ¿Su obra puede perder sentido con el envejecimiento? no has marcado nada. ¿Eso quiere decir que no lo sabes?

BP: No lo sé.

RdF: Te cuento por qué es eso... Tu materia prima es la hoja de lija. Si la coges, presionas y enrollas; se craquela, se rompe... Eso sería un envejecimiento, porque como no es un material muy estable, se envejecería... si esa obra con el tiempo se ve craquelada... ¿Es un envejecimiento aceptable para tu obra? ¿O no es aceptable porque tú

la quieres tal como está en este momento? A veces el envejecimiento ayuda a reforzar el sentido de la obra...

BP: Sí... creo que la obra si se deteriora por envejecimiento no pierde sentido.

RdF: ¿Quiere que se le consulte? Sí. ¿Quiere ser asesorado? Sí. ¿Le interesa el futuro de su obra? Sí. ¿Le parece interesante documentar su obra? Sí. ¿Le parece necesario? Sí. ¿Ha pensado alguna vez en ello? Sí. ¿Le interesa el transporte de su obra? Sí... ¿Te asesoraste algo? ¿Antes de pensar en el transporte?

BP: No. Fue más intuitivo.

RdF: ¿Las protege? Me pones que sí... ¿a qué te refieres?

BP: Pues sí, pero mal...

RdF: No, no, no. Te repito que no juzgo si bien o mal... ¿Qué tipo de protección crees que le estás aportando?

BP: En este caso simplemente llevaba un papel protector por fuera que realmente no sé yo qué protección podría hacer...

RdF: O sea ¿intercalaste un papel entre la obra y el enrollado?

BP: No, ni siquiera. Porque nunca... no, después. Por fuera de la pieza. Porque me preocupaba que tuviese algún golpe en los bordes de la pieza.

RdF: Ok.

BP: Porque creo que en sí misma puede conservarse, pero si no tiene golpes externos a los bordes o para que se craquele el papel, un peso encima...

RdF: Vale, bueno... ¿Prefieres dejarlo en manos de especialistas? No has contestado... Y otros comentarios, no has puesto nada. ¡De acuerdo! Cambiemos de documento... ¿Te parece bien que sigamos?

BP: Sí, sí.

RdF: El cuestionario que te he mandado está pensado más para obras de dibujo, imagen, gravado... Bueno: Artista, lugar y todo eso... ya lo sé porque lo estoy grabando. Las preguntas son genéricas para algunos aspectos y muy concretas para otras, pero en realidad yo os las he mandado antes para que os hicieseis idea de un tipo de preguntas, pero muchas se repiten. Tienen que ver con el documento anterior, pero lo que más me interesa es que tú me des la información, ¿vale?

BP: Vale.

RdF: ¿Cómo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya? En esta en concreto. Pero yo veo que tú tienes una línea de trabajo por lo menos a lo largo del año pasado y este... ¿no?

BP: Sí.

RdF: Dame una... o sea, cuéntame sobre el modo de trabajo y sobre esta obra en concreto.

BP: Vale. Pues, la idea de cómo surge este modo de trabajo fue un poco azarosa. Me di cuenta puliendo un listón de madera. Me encontré que había un dibujo y entonces empecé a investigar, empecé a dibujar en este tipo de soporte y bueno, ya empecé a generar... El árbol ha sido siempre un elemento que está siempre presente y eso significa que como trabajo con madera, dibujo con madera ese papel, la madera también proviene del árbol y el árbol es significativo en mi obra ya que trato la naturaleza y el paisaje... Y entonces eso es lo que busco muchas veces, distintos tipos de lijas y colores y juego un poco con eso y además dibujar con madera eliminando ese material y a la vez incrustando ese polvo de madera... Trabajo en blanco (por así decir) sobre negro, que genera el negativo, del pensamiento y sugiere el negativo de la fotografía.

En concreto esta pieza surgió al hablar con la paciente que me contaba su experiencia para estar en condiciones óptimas. Porque la paciente con la que he estado es la de psoriasis. Al yo estar trabajando con este material y teníamos solo dos pacientes en Cuenca, una de psoriasis y otra de Crohn. Yo cuando me contaron las historias ambas

pacientes vi que con mi línea de trabajo se relacionaba perfectamente con la paciente de psoriasis... por esa... ese raspar lo vi como muy directo, muy rápido, un poco la relación. Seguí trabajando en esta línea para este proyecto.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación? ya me lo has contestado... y los acontecimientos que le llevan a decidirse por esta forma de trabajo... Primero que ya lo utilizabas y segundo que encuentras conexión entre la psoriasis y tu material ¿No?

BP: Sí.

RdF: ¿Qué grado de planificación y azar hay en su trabajo?

BP: De planificación... Siempre hago dibujos previos y siempre busco con qué elementos quiero jugar, qué elementos representar. Y el azar es al final... Bueno prevés algo, pero no sabes lo que va a surgir al final. El pasar del boceto a las dimensiones reales, ahí está el azar... por así decirlo.

RdF: Entonces en la siguiente pregunta te digo... ¿Cómo desarrolló la idea original?, ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?... ¿Dibujos previos? ¿Bocetos?

BP: ¡Dibujos previos, sí!

RdF: ¿No utilizas nada más?

BP: No.

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

BP: No. Son más personales... Son material vehicular, donde yo desarrollo la idea. Donde yo pienso lo que quiero contar.

RdF: Entonces eso es lo que considerarías... ¿Lo que forma parte de la documentación del proceso creativo?

BP: Sí.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo con fotos o vídeos?

BP: No, a parte de los bocetos no suelo.

RdF: La siguiente pregunta es ¿por qué?

BP: ¿Documentar de forma externa te refieres? Hacer fotografías o...

RdF: Sí. ¿Has recibido una guía básica de documentación? Entre los archivos que os mandé había varios archivos. Uno era cómo documentar y el otro cómo embalar la obra.

BP: Sí.

RdF: Lo de documentar era porque yo os sugiero que hagáis fotografías o una especie de diario de trabajo donde vayáis anotando todo tipo de detalles... (Silencio prolongado) Aunque no lo hayas hecho en este caso o no lo hayas hecho hasta ahora, yo te sugiero que lo hagas. Eso ya queda en tu mano.

BP: Sí, es buena idea... (Silencio).

RdF: Sirve para que sepas lo que ha pasado en caso de que por ejemplo, surja un deterioro que no esperabas... Te puede servir para ver por qué y puedes solucionarlo para futuras ocasiones si es que quieres solucionarlo. Y también te sirve un poco como para saber, qué ha pasado y si ha funcionado puedes repetir la fórmula, ¿entiendes?

BP: Claro, claro...

RdF: Y en mi caso, sirve para que si le pasa algo a la obra y no tengo ni idea de qué has utilizado; teniendo esa documentación puedo deducir lo que ha pasado. Porque aunque los materiales tengan una vida de una forma, cuando se manipulan de una forma diferente... o sea si una obra está en España, tiene unas condiciones de... climáticas, muy diferentes a las que tiene por ejemplo en Canadá.

BP: Claro.

RdF: Y eso puede afectar mucho a la durabilidad de la obra... Aunque la obra no esté expuesta en un jardín (risas).

BP: (Risas) Sí, sí aunque esté en un interior, claro. Pero afecta...

RdF: Esa guía os la puse porque a mí me interesa tener el máximo de información posible sobre vuestra obra, pero a parte os lo puse para sugeriros que es bueno para vosotros. Bueno, entonces... ¿Considera importante para la conservación de su obra esa documentación? (silencio). No la consideras importante por ahora porque no la has hecho... (Sonrisa).

BP: Sí, sí (risas).

RdF: ¡No pasa nada!

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál? Me lo has dicho ya un poco, pero desarróllalo otra vez... Los materiales para esta obra en concreto... A parte de que el papel de lija sea papel de lija de agua, eh.... No me has puesto el número, pero da lo mismo... Si puedes me lo pones o me lo dices.

BP: ¡Vale!

RdF: A parte de eso. ¿El tipo de madera era constante? ¿El mismo?

BP: No, voy cambiando. En un mismo dibujo hay diferentes tipos de madera, siempre. Como tengo mis herramientas, que son como listones de madera que yo voy recopilando y a veces sé que madera es y a veces no...

RdF: O sea que cuando te digo “¿El material utilizado fue escogido por alguna razón?” La razón... (suspensión de la pregunta).

BP: No.

RdF: Es lo que tengo cerca que me sirve...

BP: Bueno, que es madera, sí... Sí que busco que sea una madera y que tenga unas dimensiones. Es decir, que sea fina, que tenga un diámetro con el que yo pueda jugar, que sea un poco parecido a un

lápiz, que no sea un tronco, porque yo no puedo dibujar con eso...
(Risas).

RdF: Por lo tanto las dimensiones y el tipo de material te interesan.

BP: Sí.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial? Pues madera ¿Te la compras o la encuentras?

BP: Madera que encuentro o consigo. La busco, de hecho.

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

BP: En este caso, el significado simbólico es lo principal. Y bueno el precio influye y la fácil manipulación, la apariencia visual también por lo que puede impactar, es importante.

RdF: No te sirve una madera naranja por lo que pueda dejar...

BP: Sí que me sirve, de hecho a veces en según que dibujos que aparece el tono marrón naranja... Porque la madera yo la voy cortando la voy afilando con el cúter hasta que se queda como una mina de madera virgen, pero a veces llega a una parte naranja o marrón de la rama y dibujo con ellas y también son interesantes y forma parte igual.

RdF: En este caso, en esta obra ¿también te daba lo mismo?

BP: Sí, forma parte un poco del proceso de la elaboración de la pieza. A veces se queda, a veces no... Es algo un poco azaroso también.

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

BP: No mucho, me interesa más la idea que la durabilidad.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales. Los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra?

BP: ¿En qué sentido?

RdF: Quiere decir... tu pieza está formada por diferentes hojas de lija, tiene un accidente y se cuartea una. Como tenemos el dato de qué tipo de

hoja de lija es y todo, podemos sustituirla, eso para ti ¿deja de tener sentido porque una parte ha sido sustituida? O para ti ¿mientras la obra funcione lo importante es la lectura de la obra y por lo tanto los materiales originales no son lo más importante?

BP: La segunda opción. Los materiales originales no son lo más importante. Lo más importante es que la obra funcione.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

BP: No.

RdF: ¿Los protegió de algún modo?

BP: No.

RdF: No los protegiste; ¿porque no querías o porque no sabías con que hacerlo?

BP: En un principio no quería protegerlos, *a posteriori* sí que le he estado dando vueltas. Pero no sabía cómo hacerlo. No estoy en contra, no encontraba la protección perfecta que no quedase plastificado. No he encontrado la protección perfecta.

RdF: Bueno, la protección perfecta no existe, siempre hay algún problema... pero yo te sugiero que si quieres seguir trabajando con ese material y esa técnica... que hagas pruebas tú de protección. Que pruebes utilizar sprays de laca, sprays de barniz... sprays de... Te digo sprays porque es la mejor forma de no manipular el polvo... y que los sometas al sol, a frío, a calor, a... cosa... así... no en obra real. Porque si no... a no ser que quieras saber qué es lo que pasa y que no entre dentro de tu discurso... Pero si quieres saber qué es lo que pasa y entra dentro de tu discurso... Es la mejor forma de ver si te cambia el color, si se generan brillos, si te puede provocar una falta de elasticidad o cosas por el estilo. Eso ya queda en tu mano.

BP: Sí, lo he estado pensando y sí que lo debo hacer.

RdF: Si tu técnica es ésta, tienes que tener en cuenta que es una técnica bastante frágil. Entrás dentro de la técnica frágil asumiendo los

riesgos y asumiendo que se va a estropear y te da lo mismo... No tienes porqué protegerla, pero si te gustaría que la obra no se perdiese, en cuanto a lo que tú le das originariamente, sí deberías protegerla. Yo te sugiero los barnices y las lacas en spray. Los protectores para carboncillo por ejemplo, no suelen manchar ni dejar brillos.

BP: Sí un buen protector...

RdF: Casi más que un buen protector es el modo de aplicarlo. Si lo aplicas a distancia, puede ser una película muy leve, pero la suficiente para mantener la cohesión. En cambio el mismo material muy acumulado... Pero eso creo que debes probar. Es una sugerencia. En caso que la obra que nosotros tenemos le haga falta protección te lo consultaré.

BP: Vale.

RdF: Para ti ¿Es el espacio expositivo un material más?

BP: En este caso creo que no.

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

BP: Influye.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

BP: No.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO.

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

BP: Lo que estábamos diciendo... Si se craquela o una rotura.... Craquelado o rotura. La suciedad no me preocupa tanto porque puede formar parte de la vida de la obra. Una agresión fuerte es lo que verdaderamente me preocupa.

RdF: Veo problemas con la cinta de carroceros, que se endurece y se estropea. Porque se estropeará seguro y en poco tiempo. Debemos

establecer qué quieres que haga. Simplemente esa cinta es para un período limitado, no es un adhesivo que evolucione demasiado bien con el tiempo. Me interesa mucho que me digas qué quieres que haga cuando empiece a estropearse. Porque se estropeará seguro, y lo hará en poco tiempo. Poco tiempo es 3 años, cuatro años...

BP: No había pensado en eso... No me importa que sea reemplazada, lo que me importa es que la obra esté sujeta, en realidad usé esta porque creí que era la adecuada, si hubiese conocido otra más segura la habría usado.

RDF: Te sugiero que hagas lo mismo que te decía antes. Haz pruebas para ver cómo evoluciona...

BP: ¿Hay marcas de cintas que son mejores y que duran más?

RDF: Hay marcas de cintas de carroceros que son mejores, pero no te dan una garantía de que duren más de 4 o 5 años... porque no está pensado para que dure, está pensado para utilizarlo para un tiempo. No tiene por qué ser durable. Si lo que quieres es que te dure, busca otra manera de ensamblar... Puedes buscar otros adhesivos del mercado. Puedes escribirme y te sugiero. La cinta de carroceros te aseguro que no es el mejor método si quieres que dure.

(Se omite un trozo de la conversación)

RdF: ¿Qué tipo de deterioros no son admisibles?

BP: Te lo he dicho ¿no? Que se craquele o se rompa...

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad o comprensión de su obra?

BP: No. El envejecimiento si no tiene fractura no...

RdF: ¿Considera el envejecimiento de los materiales un problema o admite el cambio?

BP: (Silencio...) Mmm no sé, claro es que depende como envejezca... Admito el cambio, si permanece el dibujo y la obra sigue teniendo la lectura que debe, no pasa nada. Se entiende que es una pieza que no tiene una larga vida.

RdF: ¿Cuál es el límite de envejecimiento o deterioro aceptable para su obra?

BP: Ni idea. No lo sé porque la metodología de trabajo es nueva para mí también. No me lo he planteado.

RdF: Si te lo llegas a plantear y llegas a una conclusión te agradecería que me la comunicaras.

(...)

RdF: Entiendo que intervenir la obra es cuando tenga un roto.

BP: Sí, en ese momento se puede intervenir y se puede cambiar. Y ya está.

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados? (silencio).

BP: Se debe intervenir si hay un roto. O problemas de cohesión. Se puede cambiar una de las hojas si hace falta aunque quede de otro color.

RdF: Aceptas si se cambia una hoja por otra ¿aunque quede más nueva?

BP: Se puede cambiar aunque quede más nueva.

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

BP: No.

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

BP: No. No me ha pasado nada.

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

BP: Sí, me gustaría.

RdF: Por lo tanto... ¿Le gustaría que le consulten en caso de duda?

BP: Sí, si es posible sí; pero si no me consultaran... pero creo en el criterio del restaurador.

RdF: ¿Ha detectado los puntos frágiles o fácilmente deteriorables?

BP: Sí, si claro.

RdF: Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

BP: Se pueden sustituir.

RdF: Si pasase algo así como un incendio y la obra desaparece... ¿ves lícito hacer otra pieza nueva, por tu mano?

BP: (Silencio prolongado). Pero sería otra pieza nueva, nunca va a ser la misma.

RdF: Sí claro... Es una de las preguntas que hay más adelante, si la consideras un nuevo momento de creación o es la misma obra simplemente.

BP: Será un nuevo proceso de creación, aunque sea el mismo tema e intente hacer lo mismo... Seguro que no va a ser lo mismo... en ese momento... no, no va a ser lo mismo.

RdF: Bueno, la pregunta en realidad es sustitución o conservación de los elementos. A lo mejor no quieres que se vuelva a rehacer la obra... desaparecer, pues desaparece!

BP: Exacto, sí. Si desaparece, desaparece... Me quedo más con esa idea. Se podría hacer otra parecida si fuera necesario por algún motivo, pero no sería la misma... Formaría parte de la serie, pero no sería la misma.

RdF: ¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o qué es lo que cree que le puede pasar), puedes decir que no tienes opinión ¿eh? No pasa nada.

BP: Pues queeee... Sí, sí la tengo y me parece importante la conservación y en este caso más, por la fragilidad de los materiales y por la técnica. Lo he obviado porque me interesaba más el proceso creativo que el tiempo, que pensar en el después, me interesaba más el ahora.

RdF: Es totalmente lícito... Para eso están los conservadores... (Risas).

BP: (Risas).

RdF: Este tipo de preguntas las hago para ver los artistas que se interesan o no se interesan. O les preocupa tanto que a veces pierden el concepto de su obra, preocupándose más buscando un papel indestructible o cosas así. Es simplemente un dato ¿eh?

BP: ¡Vale! pero sí me parece interesante.

RdF: ¿Y en su producción en general?

BP: Claro que me interesa. Me interesa, pero no es prioridad indispensable. No voy a dejar de hacer algo porque crea que no va a tener una durabilidad mayor a un año... No. Lo haré igualmente.

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

BP: Estrictamente necesario no. Lo que ya hemos dicho. Yo doy vía libre a que se pueda hacer cambio. Si me quieren consultar será estupendo...

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

BP: Pues creo que ya lo hemos comentado un poco. No, es aplicable a todas mis obras.

RdF: ¿Considera la copia una buena idea de conservación en el caso de obras perdidas o deterioradas a niveles inaceptables?

BP: En este caso asumo su desaparición.

RdF: ¿Es partidario de rehacer su obra por completo si esta se estropea, rompe o pierde?

BP: No.

RdF: ¿Le preocupa el transporte de su obra?

BP: Sí.

RdF: ¿Su almacenamiento?

BP: También.

RdF: ¿Le preocupa el modo en que se expone?

BP: Sí.

RdF: Y la última pregunta ¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

BP: Mmmm, no sé, no se me ocurre a hora... (Risas).

RdF: Ahora te voy a hacer preguntas que se me han ocurrido mientras me hablabas... ehmm yo te he preguntado por los listones para saber si funcionaba. Te he preguntado por el enrollado. No la he visto personalmente, no ha sido expuesta, pero en el caso de que sea expuesta preveo que no va a quedar desenrollada. ¿Cómo la enrollaste?

BP: No, sobre sí misma.

RdF: ¿Pusiste algún papel de protección o algo?

BP: No, sobre sí misma... y guardo así todas las demás y hace poco saqué una que guardé el año pasado para fotografiarla y estaba tal cual la dejé. Por eso, y como lo había hecho antes de mandar ésta, pues dije a priori, con lo que conozco de tiempo y tal... Sí puedo decir que puede llegar bien. Aunque no sé que le puede pasar a ésta que se mueve y se traslada.

RdF: La obra que tienes en tu casa se ha quedado ahí quietecita... nadie la ha tocado.

BP: Es cierto.

RdF: Una obra creada para una colección que se mueve, ...

BP: Es otra cosa, es otra historia.

RdF: Hasta la piedra más dura se rompe...

BP: Sí, sí.. Seguro. Como tiene los dos listones le hace de estructura.

RdF: Pero los listones ¿son redondos? O tienen aristas...

BP: No... sí tienen aristas.

RdF: Entonces, si algo se apoya encima... qué puede pasar... le marcará unas cuantas líneas...

BP: Sí...

RdF: Cualquier cosa mala que se te ocurra, le puede pasar.

BP: Sí, sí... y muchas que no me imagino.

RdF: Y yo veo muchos desastres. Soy como un médico catastrófico...

BP: (Risas).

RdF: Lo primero pedirte permiso, para cambiarle la protección para transporte.

BP: Sí, sí por supuesto. Permiso concedido.

RdF: Te sugiero que los que tienes en casa los protejas con algo y los enrolles sobre un cilindro porque evitas que se curve tanto y que los listones no estén fijos para que no se marquen. A lo mejor los listones los podrías poner dentro en la parte hueca y la obra te quedaría plana sobre el cilindro. Tendrías los pesos que necesitas, pero no estarían frotando contra la superficie de la obra...

BP: Quizás con una especie de velcro o algo así...

RdF: Sí. Le puedes hacer una especie de cinta por la que pueda pasar...

BP: Ah Vale...

RdF: ...Y en los extremos del cilindro poner una tapa o algo que haga de doble protección para que las aristas del papel no sean golpeadas. En el documento que os mandé de transporte sugería utilizar los churros de natación... pues ese material es fantástico para protecciones.

BP: Poliestireno Expandido.

RdF: ...Muy bien llamado Poliestireno expandido, o... churros de natación.
(Risas).



Mistaken (taching herself), Beatriz Ros, 2013. (PAI216C).

Beatriz Ros

Mistaken (taching herself).

Se trata de una obra en formato vídeo performance. La artista suele trabajar en este medio y por ese motivo sintió que era la mejor manera de realizar este proyecto. Está muy interesada en controlar lo que suceda con su obra, le gustaría formar parte de todas las decisiones que se deban tomar sobre ella. Le interesa mucho el concepto de *deterioro*, lo percibe como que cualquier alteración sobre la obra menos las que sobrevengan por el envejecimiento natural, son deterioros. Le preocupa que la obra pueda ser manipulada, expuesta sin sonido o con mala calidad de imagen. Tiene en cuenta la obsolescencia y le interesa tener un plan que por ahora dice no haber diseñado completamente. Le interesa la idea de copias originales, hasta 7 más una copia de exhibición. No cree que la obra deba ser sustituida si ha sido a causa de una negligencia. La obra debe pasarse y actualizarse en formatos mientras la calidad lo permita y si se llega a ese punto consultar con la artista sería lo adecuado.

Entrevista a Beatriz Ros para la conservación de la obra *Mistaken (Taching herself)* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción editada de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype* (Fig. 1).



Fig. 1. Captura de pantalla de la entrevista a Beatriz Pellés.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Beatriz Ros.

Lugar y fecha de la entrevista: 15 de Mayo de 2014, Málaga (España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem, en Richmond Hill, ON. Canadá.

La entrevista se realizó a través de *Skype*, fue grabada en un archivo MP4 de audio. Duración del audio: 01:20:34.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la

finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*.

Título de la obra: *Mistaken (Taching herself)*.

Técnica: Vídeo arte.

Medida: 03':20''.

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

Se adapta a las necesidades del espacio, debe ser en alta calidad, tiene sonido. El tamaño de la pantalla debe ser grande.

Fecha de realización de la obra: 2013.

BR: Beatriz Ros.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

PREGUNTAS DE APERTURA

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

BR: A través de la convocatoria y las entrevistas con los pacientes, yo ya conocía la enfermedad, así que en realidad es más la experiencia de esta persona con la psoriasis.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

BR: Podría contar como se genera la idea del vídeo concretamente. Yo tengo la piel muy sensible y en cuanto me rasco o algo... tengo la circulación periférica muy activada ¿no? Un día tras la ducha, me estaba rascando y se me enrojeció la piel y esto unido al tema poético y a la experiencia con esta persona y que empiezas a pensar sobre ello... pues así surge. Una experiencia sobre el propio cuerpo.

RdF: ¿Por qué utiliza este medio de expresión?

BR: Desde hace un año he utilizado el vídeo en mi trabajo y lo denomino vídeo performance porque es una actuación, performance, diseñada en base al medio vídeo, en el que aprovecho la imposibilidad de mirar desde otro punto de vista para generar un momento relacionado con la magia de que algo suceda dentro de unos marcos muy limitados.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

BR: Realmente no, porque yo ya conocía la psoriasis. Fue importante a nivel personal, pero esto iba por otra parte.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

BR: El valor personal que se suma a la intención y al valor que se le da a la obra. Pero no ha sido un proceso emotivo donde he querido denunciar o algo así... yo quería estar al nivel de ese sentimiento, pero siempre llevándola a un terreno estético, porque me parece fundamental.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y al modo de expresión?

BR: Sí utilicé la vídeo performance porque tomé conciencia. Es complicado porque no es algo unilateral. Obviamente forma parte de tus decisiones como artista y de tus intereses y desde donde quieres decir las cosas. A mí me surge la vídeo performance porque es en lo que yo creo, es lo que yo quiero hacer... para mí hacer un grabado o hacer una pintura no hubiese tenido ningún sentido. Pero sí, soy consciente de que uso esa técnica. En este caso para lo que quería hacer era totalmente necesario el medio vídeo, puesto que ocurre “algo” que solo se puede evidenciar a través de lo digital.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo? ¿Y en su trabajo en general?

BR: Hay azar en el momento en que todo se cuadra para que yo esté en esta convocatoria... Eso tiene un punto azaroso. Pero respecto al vídeo en concreto... hay una búsqueda continua dentro del proceso creativo, que no empieza y termina que está siempre ahí. Lo que he contado del baño, que parece una anécdota superficial, es significativa de cómo van surgiendo las ideas... Está muy planificado el vídeo. Pero el azar es el que me ha llevado a la idea del vídeo. En mi trabajo en general es una mezcla entre azar y planificación. El azar te lleva a observar y llegar a conclusiones y la planificación está en la realización y en poder transmitir exactamente lo que has imaginado. Forma parte de la materialización de la idea.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

BR: Hice un dibujo para mostrarlo, pero no porque lo necesitase. No fue parte del proceso, solo era para comunicarme. Lo tenía claro. Se me ocurrió, planifiqué la grabación, elegí la luz, elegí el lugar, elegí el plano y después en post producción elegí la imagen que quería.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona su obra de arte? ¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

BR: Es una relación de una parte hacia la otra y viceversa. El vídeo me permite contar lo que estoy contando, pero yo me imagino lo que quiero contar porque sé que lo voy hacer en vídeo, o sea que es una decisión que se toma de ante mano y por lo tanto la obra se diseña en base a eso. Porque es la única forma de contarlo.

RdF: ¿Qué considera que es “la Obra de Arte”, la acción (performance) realizada para el vídeo, la grabación, todo...?

BR: Lo que considero la obra es el vídeo editado, lo que yo quería contar no era lo que estaba pasando sino el resultado

RdF: ¿Es la acción el proceso creativo?

BR: No.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo?

BR: No.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

BR: Todo. Para esta obra en concreto no hay una investigación expresa, hay influencia de lecturas, pero no dirigida a esta obra.

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

BR: Cuando hice la grabación había una persona ayudándome, pero es más un acompañante.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

BR: Sí.

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

BR: Sí. En este caso, fue una decisión de que tenía muchas ganas y mucha necesidad de grabar “ya” esa acción y estaba en ese momento en Benidorm y me puse a buscar una localización. No tenía definida la

localización, pero encontré un abrigo que estaba lleno de grafitis (que no se ven porque no me interesaba) y había una entrada de luz cenital muy interesante, y efectivamente al ver el plano, al recortar el resto de la imagen, lo que aparecía era un entorno natural con cierta atemporalidad que me interesó mucho. Mi cuerpo es otro material, siempre me utilizo como sujeto de experimentación, porque para mí es muy importante ser yo quien está viviendo esa acción, es una experiencia para mí. Como algo que he vivido, que es muy significativo para mí, al margen de ser el vídeo. Respecto a la parte técnica: cámara: *Canon 5D*, es la cámara que dispongo, la he utilizado para hacer ya unos 10 vídeos y tiene una calidad muy buena y en este caso, pues me la prestaron y tenía una óptica fantástica (esa es la razón) y para editar el vídeo el programa *Final Cut*, es el que se suele utilizar para *Mac* y es el que suelo usar. No hay focos ni filtros.

(En el caso de vídeo-performance, se refiere a los materiales que aparecen en la acción).

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

BR: Materiales que ofrece el mercado.

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

BR: Todo es a tener a cuenta. Por ejemplo ese lugar que encontré, lo elegí por el significado simbólico, la apariencia visual y porque no me estaba costando dinero, por supuesto. No hubiese elegido un sitio al que me hubiese tenido que desplazar y gastarme 500 € en un billete... La elección de los materiales son tomas de decisiones continuas que tienen que ir a favor de la obra... En el caso de elegir la *5D* pues sí que es importante, porque ya tengo experiencia de haber grabado acciones con cámaras de menor calidad y después te lamentas, porque siempre puedes querer dar menos calidad, porque la imagen se puede degenerar en post producción, pero no puedes mejorarla... siempre dar la mejor calidad, sin llegar a hacer lo que hace Bil Viola, que es una pasada porque tiene unas cámaras de última generación...

RdF: ¿Ha pensado en la durabilidad a la hora de escoger los materiales? (Los materiales que aparecen en la acción).

BR: ...Bueno como uso mi cuerpo en mis obras, he pensado en la durabilidad en cuanto de que no sé cuánto tiempo voy a seguir usándolo, pero vamos... no.

RdF: ¿Tiene esos objetos o materiales clasificados como obra de arte?

BR: ...Definir como obra de arte... (Risas), es todo muy delicado, no sé. En principio no. Tiene un punto de cosificación el utilizarse para contar algo y eso es convertirme en un objeto...

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra (su obra final)?

BR: Sí, siempre me preocupa. Como ya llevo tiempo y esto va tan rápido, pues ya he sido consciente de lo que supone tener que tener el vídeo salvado en muchos discos duros, de los problemas a la hora de reproducirlo, del descontrol y el desconocimiento... Todo eso influye, entonces intento ya grabarlo de una manera con un compresor que lo lea todo... Sí que lo tengo en cuenta.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de la copia en caso de necesidad?

BR: No.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre su obra haría el paso del tiempo?

BR: Sí.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo?

BR: Haciendo copias.

RdF: ¿Me puedes comentar lo que me estabas comentando de la seriación?

BR: No lo considero una protección, lo considero como importante o valioso para la persona que adquiere como objeto ese vídeo.

RdF: ¿No te parece que es una forma de conservarlo también? Porque el hecho de clasificar y numerar hace que cada uno haga constancia de los otros.

BR: Sí, me parece importante que al menos hay 7 vídeos, pero no determina que solo haya 7, que es lo delicado de este tema. Pero sí me parece importante para la conservación. Que tenga una edición, que cada vídeo tenga su certificado y su información.

RdF: Esa certificación la haces de modo papel, ¿no? Es tipo tradicional, ¿como un documento? ¿No existe una forma de codificar la obra a nivel digital?

BR: No lo conozco... creo que sí que podría ser una información encriptar el vídeo. Porque es que es muy complejo.

RdF: ¿Qué es lo que se numera? ¿el dvd, el blue ride, el pen?

BR: El archivo sí puede tener el documento encriptado, y después a parte sería el pdf con la firma y el papel como convencionalmente se hace.

RdF: No lo conozco, lo que he visto normalmente es a nivel papel.

BR: Debería estar dentro del mismo archivo. Eso seguro que se puede alterar... si alguien copia un número 5, ya hay dos número 5... aunque el papel también se puede copiar.

RdF: ¿Es para Vd. el espacio expositivo un material más?

BR: Sí.

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

BR: Sí. Soy flexible, siempre que se me informe. Soy consciente que a veces hay que variar esas condiciones y es más importante exponerlo que obsecarse.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

BR: No. Si los ponen quiero que me informen, incluso la tipografía y esas cosas me parecen muy importantes.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

BR: Que me estropean la obra, si la presentan de una manera que yo considero incorrecta. Si se escucha mal. Si se ha pasado a un formato que la imagen ha perdido calidad... soy flexible, pero tengo que verlo para decidirlo... porque en lo digital es muy delicado, porque puede cambiar el color, o los *frames* por segundo o cualquier cosa...

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

BR: Sí problemas a la hora de exponerlo.

RdF: ¿Ha detectado los puntos frágiles de la obra?

BR: Es audiovisual y es muy fácil que el sonido sea precario. Sin un buen sonido la obra está deteriorada. Si la imagen ha perdido aunque suene súper bien es lo mismo. Otro punto frágil es el desconocimiento de cómo debe mostrarse un vídeo. Sigue siendo algo muy "actual" aunque ya tenga muchísimos años.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras, (en su producción en general)?

BR: He tenido los problemas que dan los vídeos, los formatos, los reproductores, los cables... lo propio de lo tecnológico. Pero son problemas que lo que hay que hacer es solucionarlo. Me ha pasado de todo. Problemas como de pérdida de calidad porque la salida da una calidad que hace perder a lo mejor la mitad de los píxeles... entiendo que es difícil, pero hay que tener criterio y preguntar.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra?

BR: Es que habría que verlo...

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

BR: Inadmisibles que se escuche o vea mal, que esté colocada en un mal lugar, que tenga otra obra cerca, la iluminación... es que hay muchos tipos de motivos.

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

BR: El envejecimiento es admisible, estaré pendiente de pasarlo, aunque tengo una imagen que estoy consiguiendo una neutralidad que si se pasa se ve bastante bien... pero es lo que te decía, no es ni el sistema de vídeo antiguo de 720x576, que es muy pequeño, ni es lo que consiguen con cámaras de súper producción. Está ahí, en un punto de equilibrio que no quiero que signifique nada, entonces no sería admisible que se pixelara o se perdiese el color... Si sale una tecnología que mi imagen se ve anticuada, me parece admisible porque sitúa a mi obra en un punto histórico, no es atemporal. No es un deterioro. Es algo que hay que valorar y ver que sucede.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento puede disminuir la expresividad de su obra?

BR: Creo que es algo que tendré que valorar cuando ocurra. Cuando veo obras antiguas con imagen precaria a mí me parece maravillosa. En principio para mí no.

RdF: En este caso el envejecimiento tecnológico es muy determinante. (se abordará en más profundidad más adelante).

¿Es para Vd. un problema el hecho de que la imagen se perciba como "antigua" al paso del tiempo?

BR: Ya lo hemos comentado, no es un problema.

RdF: ¿Debe hacerse algo al respecto?

BR: No, no la quiero actualizar.

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

BR: No.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

BR: Sí.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

BR: Respecto al proyecto no.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

BR: ...Siempre, claro. ¿Qué se entiende por comprensión? No sé. Si se dan los datos básicos y se da falta de comprensión, no sé a qué se puede referir...

RdF: Imagínate que tu obra se proyecta en una discoteca...

BR: Mmmm, eso puede ser un problema de falta de contexto ¿no? (Sonrisas) Sí eso es un deterioro. Si me pongo en plan intelectual pues digo que la obra es independiente. Si la comprensión es entenderla... Creo que lo que tiene que pasar es que experimente.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

BR: Debería ser tratado el daño potencial, lo que hablábamos de encriptarla y eso. También cualquier problema de archivo o de mala presentación.

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

BR: No.

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

BR: He tenido que retocar obras antiguas con problemas de sonido. El criterio, que no haya ruido que moleste la obra... que no haya interferencias que rompan el discurso. Para mí está claro que si el sonido tiene ciertos crujidos, eso no forma parte de la obra. No está dentro de mi intención que haya una evolución tecnológica que cambie la obra. Quiero que se escuche bien y se vea bien. Y bien es como está ahora mismo.

RdF: ¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera en el caso que hiciese falta? ¿Le gustaría que le consulten siempre?

BR: Sí.

RdF: ¿Le gustaría que le consulten en caso de duda?

BR: No, siempre. Porque me parece interesante.

RdF: ¿Cuál es el límite aceptable de envejecimiento o deterioro para su obra? ¿Dónde está la barrera entre un estado de conservación

aceptable y el estado en que debe intervenir para devolver a la obra su capacidad de comunicación?

BR: En este caso es muy difícil que haya un punto que lo determine. El documento o está bien o no está bien. En cuanto pasa algo no es admisible.

RdF: ¿Es consciente de la obsolescencia de los soportes tecnológicos?

BR: Sí.

RdF: ¿Tiene en cuenta la obsolescencia del archivo o del soporte donde se encuentra el archivo máster?

BR: Sí.

RdF: ¿Ha pensado en los aportes de la tecnología y el paso del tiempo?

BR: Sí.

RdF: ¿Ha previsto algo al respecto?

BR: Lo he intentado, pero no he llegado a ninguna solución. Yo intento siempre tener varias copias, tener copias en varias ubicaciones.

RdF: ¿Lo ha previsto en sus otras obras en soporte tecnológico?

BR: Para todas, pero sobre todo a partir de 2010.

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

BR: Debe actualizarse porque sino se queda sin poder leerse. Por ahora me parece algo romántico, la idea de que desaparezca, pero conscientemente prefiero que dure todo lo que pueda.

RdF: ¿Cómo afecta esto al concepto, a la idea, de su obra? (El cambio de soporte tecnológico).

BR: No en principio el formato no tiene una intencionalidad.

RdF: Cuando el soporte desaparece o se estropea, ¿a su criterio, desaparece la obra o cree que es lícita la sustitución/actualización?

BR: Hacer otra copia sería viable, pero yo lo veo como que una persona tiene un grabado y se le sustituye, así que me parece complicado, porque a mí en principio no me cuesta nada sustituirlo... creo que será algo que va a depender de si es una negligencia... es algo a estudiar.

RdF: ¿Para usted la obra de arte es el archivo que contiene la imagen o la copia que tiene la colección?

BR: Esto es muy ideológico. Tiene como dos puntos de vista. Primero que lo de llamarlo obra de arte es complicado. En principio para mí es el vídeo, que son todas las copias. Pero a un nivel del sistema artístico

las obras que ya forman parte de la historia del arte, lo que son las obras son las que están en esa edición de 7 que hablábamos antes. Es una copia de la obra, pero hay que definir el número de obras que están en circulación... ¿te he contestado? (Sonrisas).

En caso que sea el archivo

RdF: ¿Usted conserva en su propiedad el archivo original (copia Máster)?

BR: Sí.

RdF: ¿Ha pensado en un plan de actualización del mismo para no perderlo por causas tecnológicas?

BR: Todavía no.

RdF: ¿Cuál es ese plan?

BR: Me gustaría tenerlo, no lo he encontrado.

RdF: ¿Tiene en cuenta la pérdida de datos y calidad del archivo cada vez que se migra?

BR: La tengo en cuenta, pero como todavía no la he observado, me pregunto hasta qué punto será visible.

RdF: ¿Acepta esa “pérdida”?

BR: Sí, no creo que sea relevante.

RdF: ¿Es esta copia sustituible en caso de pérdida o deterioro?

BR: Dependiendo de lo que hemos hablado antes.

RdF: ¿Ha establecido cuántas son las copias que permite hacer para conservar la obra?

BR: Lo he establecido en 7, pero no sé si se ha comunicado.

RdF: ¿Esas copias deben ser numeradas?

BR: Sí 7. Se suele utilizar 3, 5, 7. Es como una tradición, no sé.

RdF: ¿Esas copias deben hacerse solo en caso de destrucción o deterioro o se pueden tener varias copias y exponerse en distintos lugares de modo simultáneo?

BR: Podría ponerse en diferentes lugares de modo simultáneo y además ahí entra lo de la copia de exhibición, que no es una copia de la edición de 7. Podría estar en más de 7 sitios a la vez. Si se pide un permiso, se deja una copia que solo vale para ese evento concreto. (Es lo que tengo entendido que se suele hacer).

RdF: Defina si debe ser proyectado, emitido o le es indiferente.

BR: Me es indiferente, pero con consulta.

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

BR: No me estaba planteando con tanta profundidad el tema.

RdF: ¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de la obra?

BR: Es la primera vez que me hacen estas preguntas y me parece un lujo, y es una lucha constante del artista intentar hacer entender a los demás que eso no se puede ver así o que así no se puede enseñar... Es decir me parece bastante importante y sobre todo satisfactorio que se esté haciendo.

RdF: ¿Y en su producción en general qué opinión tiene de la conservación?

BR: La misma.

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

BR: Sí.

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

BR: Creo que una combinación. Yo o la persona que está en dialogo en contacto con los técnicos y dirigir a los técnicos.

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

BR: Sí.

RdF: ¿Para todas sus obras o solo para esta?

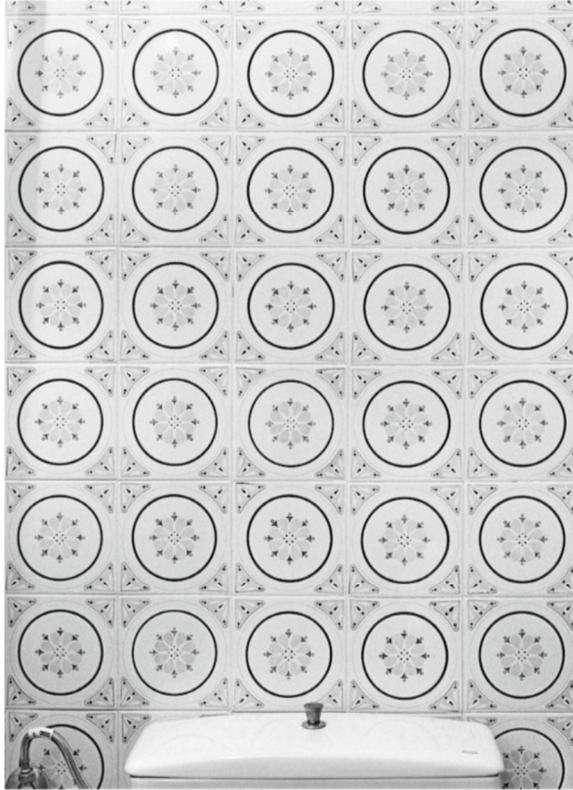
BR: Idealmente para todas.

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

BR: ¿Cómo? Un texto me parecería interesante, un texto con tres fotogramas en el que se explique (Lo tendría que explicar yo) porque debería tener una intención poética, para poder contar lo que ya no se puede ver. He leído obras en vídeo de artistas conceptuales que ya no se pueden ver y he entendido lo que se mostraba, lo que suponía ese vídeo y por lo tanto me parece que en mi caso también debería ser así.

RdF: ¿Quiere añadir algo más?

BR: Que muchas gracias. (Sonrisas).



Reiteración de la necesidad. Carmen Carrión, 2014. (PAI171).

Carmen Carrión

Reiteración de la necesidad

La artista se preocupa por las cuestiones realizadas con conservación desde el momento del proceso creativo. Durante su formación se preocupó por tomar clases de conservación en fotografía y trata de tener en cuenta los parámetros para la conservación preventiva además de tomar consciencia de los materiales y las técnicas que utiliza. Le interesa la fotografía analógica aunque hace uso de lo digital. Se preocupa por tener programado un plan de actualización y seguridad para los formatos dependientes tecnológicamente, es consciente de la obsolescencia. Respecto al concepto de *deterioro* considera que el paso del tiempo, el envejecimiento natural y digno es una cualidad que le interesa y no lo considera deterioro. Por el contrario suciedad, roturas y accidentes físicos deben ser solucionados. Si la copia física está deteriorada considera que es lícito sustituirla y ella debe ser la responsable de esa sustitución. En relación al enmarcado y transporte también tomó precauciones que ayudasen a una mejor conservación de la obra.

Entrevista a Carmen Carrión para la conservación de la obra *Reiteración de la necesidad* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción editada de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype*.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Carmen Carrión, 1987, Albacete, España.

Lugar y fecha de la entrevista: 23 de Abril de 2014, Valencia (España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

La entrevista se realizó a través de *Skype*, fue grabada en un archivo MP4 de audio. Duración del audio: 01:11:35.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*.

Título de la obra: *Reiteración de la necesidad*.

Técnica: Fotografía.

Medida: 74 × 60 × 4 cm.

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

La obra debe ir colgada a la altura de los ojos, eje de la obra a 150 cm desde el suelo. La artista también acepta que la obra colocada soportada sobre un estante. Iluminación neutra y difusa.

Fecha de realización de la obra: 2013.

CC: Carmen Carrión.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

PREGUNTAS DE APERTURA

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

CC: Todo surge a partir de la formación que tengo, soy fotógrafa y sabía que iba a hacer una foto.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación? A Raíz de la entrevista, la paciente es una persona que conozco de siempre, su marido es fotógrafo también, amigo de mis padres. He tenido seguimiento de su enfermedad, le propuse la idea y a ella le pareció bien. Le propuse trabajar con la idea del baño y de los azulejos en redondo como un pensamiento en espiral que sugiriesen un pensamiento que tuviese siempre en la cabeza. A partir de unos bocetos y de unos baños estupendos que tengo en mi casa, surgió la obra.

RdF: ¿Cómo decide el medio de expresión?

CC: Que fuese fotografía lo tenía claro. Pero si hablamos de técnica en cuanto a blanco y negro y tipo de cámara, fue porque el marido de la paciente me prestó una cámara de formato medio que me daba un tamaño ideal para trabajar esta imagen. A parte del tamaño del negativo. Cuanto más grande el negativo, más calidad a la hora de ampliar. Quería sacar la mayor calidad posible y que el grano de la película se viese con buena calidad. El medio analógico porque me siento cómoda. Me gusta mucho lo analógico.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

CC: Sí. El medio influye a la hora de crear la imagen. No expresas igual en digital o en analógico o un 35 mm o un 6 por 9 o un 6 por 4 y medio que es lo que es en este caso...

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

CC: Azar casi ninguno. Tomé varias fotografías con el teléfono de los distintos baños que hay en el negocio de mis padres, que es una pensión, me los recorrí todos y elegí el más adecuado por la luz, porque podía entrar bien dentro con todo el equipo. Los tiempos de revelado, todo está controlado, quieres que te salga bien a la primera porque es un proceso caro y tienes que hacerlo bien. Está todo muy planificado. Tiré un carrete completo, pero luego todo es lo que tiene que ser.

RdF: ¿Y en su trabajo en general?

CC: Más o menos lo mismo, trabajo a partir de bocetos hago muchos dibujos y luego voy al grano. No soy de “instante decisivo”, soy bastante planificada.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

CC: Con dibujos sobre todo. Y algunos bocetos que hago con el teléfono móvil. Uso una libreta que voy escribiendo lo que se me ocurre. No es tipo diario, pero sí cuaderno.

RdF: ¿Cuál es la importancia de estos dibujos previos o bocetos, los considera como obras acabadas, con valor expositivo en sí mismas? ¿Es material vehicular? Creo que es más material vehicular, podrían exponerse, pero prefiero guardarlo en secreto. Mis dibujos son rápidos con idea de buscar, no para exponer.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? ¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

CC: La técnica condiciona por la propia calidad de la fotografía. El hecho de utilizar el blanco y negro, elimina información que alomejor no quieres que aparezca, te quedas solo con la forma y con la luz, que es lo que me interesaba. En este caso la técnica estaba por encima o a la par.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo?

CC: Sí, cuando estoy revelando, anoto todo. Los tiempos, la dilución de los químicos, las pruebas, saco fotos de las tiras de pruebas. No me hago fotos haciendo fotos, pero hago fotos de las fotos cuando hago pruebas o cuando ya las tengo acabadas.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

CC: En este caso no. Es una imagen sola con un pequeño texto. Pero en otros casos puede ser. En algunos proyectos hago libros del proceso que acompaña a la obra.

RdF: ¿Para su buena manipulación?

CC: Sí.

RdF: ¿Para su buena conservación?

CC: Sí, también podría ayudar. A mí me hubiese gustado estar en el momento de montaje y revelado. Sí que estuve en el escaneado, el primer escaneado en la universidad no me daba la calidad que yo quería. Cuando fui a “Paco Mora”, me propusieron escanearla ellos y sí que estuve en todo el proceso. Se ajustan niveles y se eliminan motitas de polvo... hasta que ya estuvo lista para imprimir.

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

CC: Sí. En todo. Hice tiras de pruebas en el plotter de la Ciudad de la Investigación (UPV) para ver el tamaño y el efecto... y estuve en todo menos en lo que no se me permitió. Las pruebas las guardo como documentación. Por si acaso.

RdF: ¿Firma sus obras? ¿Dónde?

CC: En este caso no. Las fotografías no las suelo firmar.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

CC: Por la calidad... ya lo he dicho antes.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron? (incluya entre sus materiales las lentes, cámaras, programas de retoque, tipo de focos...).

CC: Cámara *Mamilla si 145* de formato 6 por 4 y medio, película fue *Kodak 400 tri x*, ya quedan pocas y tiene un tipo de grano muy especial de ISO 400, las tiradas son muy pequeñas cuestan de encontrar. Lente 85 mm en el caso del medio formato que se quedaron en 50, de la marca *Mamilla* también, el tipo de foco, la bombilla que había en el baño, trípode y el tipo de programa *Photoshop*, programa del escáner y ya está. Los líquidos de revelados de marca *Agfa*, no uso paro, revelador y fijador solo. Papel Baritado *Ilford Gallery* sobre *Dibon*, marco de madera de *Mansonia* natural y metacrilato especial para fotografía.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

CC: Los ofrece el mercado, aunque ya están un poco pasados que estaban ya caducadísimos, pero funcionaron fenomenal (eso sí fue al azar) porque me los regalaron y decidí ver qué pasaba.

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

CC: La calidad y la apariencia visual. El significado simbólico por el blanco y negro, la durabilidad también. Una vez que escaneas y pasas a digital estás en el mismo que lo digital. Precio, pues no estuvo tan restringido que habitualmente, ya que había un presupuesto y era importante, pensé en ser coherente y hacerlo bien.

RdF: ¿Ha pensado en la durabilidad a la hora de escoger los materiales?

CC: Sí, por lo mismo. Nada de usar cristal ni materiales de poca calidad, si la obra va a viajar...

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

CC: Sí. Me preocupa habitualmente. Intento trabajar con cuidado y calidad.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

CC: Si está rota... sustitución de la copia en papel. Si se ha roto hay que hacer otra copia, destruir la que existe, y hacerla nueva. Hay que destruirla por completo. Solo es una tirada de uno. Hay que destruirla por completo y hacerla nueva desde el principio.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre los materiales haría el paso del tiempo?

CC: Sí, también. Por eso busqué un lugar concreto donde imprimir. "Paco Mora" usa tintas de origen vegetal y da una garantía de 80 años.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto?

CC: Sí. Con el plástico de burbujas y mi caja de cartón hecha a medida para que no se mueva, para el envío. El laminado de la copia, es una manera de proteger las tintas y el metacrilato, para que no se rompa. Mayor resistencia, menos reflejos, limpieza...

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más?

CC: No lo tengo claro. La pared que sea blanca y lisa...

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

CC: Soy flexible, pero que esté bien iluminada evitando reflejos.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

CC: Sí, si es adecuado, está bien.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

CC: Deterioros físicos, golpes, rotos, que se ensucie el marco con marcas de manos, humedad por cambios de temperatura... Eso me horrorizaría, hongos, decoloración.

RdF: ¿Si te cuelgan la obra al revés?

CC: También es un deterioro o si atornillan los ganchos en un lugar inadecuado que pase al *Dibon* y que aparezca el gancho por la imagen.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

CC: A parte del envejecimiento natural, no.

RdF: ¿Ha detectado los puntos frágiles de la obra?

CC: Las esquinas y que no pase lo que decía de los anclajes.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras, (en su producción en general)?

CC: Cuando estuve en *icasart*, las obras estaban bien embaladas, pero la imagen estaba al aire y alguien la rozó y se veía el *Dibon*, para mí fue fatal. No dije nada ni hice nada, pero los que trabajaban allí no eran profesionales.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra?

CC: La tonalidad del marco al ser natural seguro que va a cambiar, algo de envejecimiento general...

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

CC: Golpes, agujeros, golpes en la madera... que la obra no esté colgada de manera adecuada.

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

CC: El paso del tiempo si es adecuado no es un deterioro. Le añado algo.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento puede disminuir la expresividad de su obra?

CC: No, incluso al contrario. De hecho he escogido una técnica no actual. La fotografía se deteriora con el tiempo, es propio, así que no preocupa eso. Me preocupa el mal trato. Al final el tiempo pasa.

RdF: En este caso el envejecimiento tecnológico es muy determinante. Lo he tenido en cuenta.

¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

CC: No, siempre que esté bien expuesta. Creo que la obra puede ir sola.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

CC: Sí.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

CC: Sí. Puede ayudar.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

CC: Sí, quizás debe ser acompañada de un texto similar al de la ficha técnica. Si no se entiende no llega el mensaje.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

CC: Todos los anteriormente citados, relacionados con accidentes físicos.

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

CC: No, las tengo todas aquí menos esta, así que no.

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

CC: No, he arreglado algunas fotografías, que tenían muchos puntos blancos del negativo. El criterio que he seguido ha sido visual.

RdF: ¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera en el caso que hiciese falta? ¿Le gustaría que le consulten siempre?

CC: Sí, siempre que pueda ser.

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

CC: El límite aceptable es el envejecimiento natural. Lo demás son problemas que deberían ser solucionados. Por lo menos consultarme y

ver en relación a que todo esté bien. La suciedad superficial si debe quitarse claro.

RdF: ¿Es consciente de la obsolescencia de los soportes tecnológicos?

CC: Sí, de hecho los negativos los tengo guardados en relación a un curso de restauración que hice, intento hacerlo lo mejor que puedo, pero es muy caro, entonces hago lo que puedo según mis posibilidades. No tengo cámara de refrigeración, pero hago lo que puedo.

RdF: ¿Ha pensado en los aportes de la tecnología y el paso del tiempo?

CC: Sí soy consciente, aunque creo que no me afecta, el único problema sería el archivo digital, pero tengo los negativos. Tengo varias copias y lo tengo en varios formatos.

RdF: ¿Ha previsto algo al respecto?

CC: Sí.

RdF: ¿Lo ha previsto en sus otras obras en soporte tecnológico?

CC: Sí, también, varias copias y varios formatos, y de vez en cuando hago revisión de formatos. Tengo programado las copias de seguridad y orden, una o dos veces al año lo hago (me paso un día entero) para no tener problemas.

RdF: ¿Cree que la obra debe actualizarse en formato o debe mantenerse en el soporte original? (el archivo que contiene la imagen).

CC: En el momento en que no se puede leer, creo que debe actualizarse a un formato que se pueda leer.

RdF: ¿Cómo afecta esto al concepto, a la idea, de su obra? (El cambio de soporte tecnológico).

CC: No afecta porque al final es una obra física.

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

CC: Sustitución de la copia física.

RdF: En el caso de destrucción de la obra ¿es lícito realizar una nueva copia para ser expuesta? ¿Ha previsto hasta cuántas copias? Si se ha destruido por completo y la obra tiene un dueño, puede que deba rehacerse. Es una edición de uno, si se destruye por completo la anterior, puede hacerse de nuevo. No creo que haya que hacer 50 copias, pero unas 5 veces. Aunque yo haría una más y ya está.

RdF: ¿Tiene en cuenta la obsolescencia del archivo o del soporte donde se encuentra el archivo?

CC: Sí, lo tengo bastante en cuenta.

RdF: ¿Para usted la obra de arte es el archivo que contiene la imagen o la copia en papel que tiene la colección?

CC: La copia en papel. El archivo es para tenerla, pero la obra en sí es la obra física.

RdF: ¿Usted conserva en su propiedad el archivo original, (copia máter)?

CC: Sí.

RdF: ¿Ha pensado en un plan de actualización del mismo para no perderlo por causas tecnológicas?

CC: Estoy en ello.

RdF: ¿Cuál es ese plan?

CC: Tenerlo en varios dispositivos, en el ordenador y dos discos duros más. También tengo el negativo. Tengo varias capas de garantía.

RdF: ¿Tiene en cuenta la pérdida de datos y calidad del archivo cada vez que se migra? ¿Acepta esa “pérdida”?

CC: Sí la tengo en cuenta. No la acepto, pero tengo que aguantarme. Intento hacer copias de original para que se pierda menos.

RdF: ¿Es esta copia sustituible en caso de pérdida o deterioro?

CC: Sí. Depende del deterioro. Y debe ser destruida por completo.

RdF: ¿Esas copias deben ser numeradas?

CC: Creo que sí, pero solo puede existir una en formato físico.

RdF: ¿Esas copias deben hacerse solo en caso de destrucción o deterioro o se pueden tener varias copias y exponerse en distintos lugares de modo simultáneo?

CC: No, en este caso solo puede haber una. Normalmente haría una edición de 5 o de 10, pero en este caso en una edición de uno.

RdF: ¿Quién debe hacer estas copias?

CC: El mismo laboratorio y yo. Si yo no puedo hacerlo, yo doy mi consentimiento siguiendo las pautas que he establecido y no superando 5 copias.

RdF: ¿Ha diseñado las especificaciones técnicas que se debe seguir para esas copias?

CC: Las mismas con las que se hizo la primera. Está por escrito en el presupuesto del laboratorio.

RdF: ¿El cambio de tamaño de la copia, de tono en el color, los matices de la impresión, el tipo de papel... son determinantes en la obra final?

CC: Sí. Lo suyo es que se haga siempre igual.

RdF: ¿Cree que debe advertirse que es una copia del original o todas las copias son originales?

CC: Todas las copias son originales.

RdF: ¿Deben ir firmadas?

CC: No.

RdF: ¿Cree que sería buena idea que tuviésemos una copia del archivo para poder hacer una copia en caso de necesidad?

CC: No lo sé. Mejor por ahora lo tengo yo.

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

CC: Yo lo tenía muy en cuenta, por eso lo hice del modo que lo hice.

RdF: ¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de la obra?

CC: La misma, a mí me parece muy importante.

RdF: ¿Y en su producción en general qué opinión tiene de la conservación?

CC: La misma. Después de hacer el curso de restauración me lo planteo más.

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

CC: Sí claro.

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

CC: Creo que mejor el equipo de un especialista y yo.

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

CC: Sí, las que he dicho. Con esta entrevista ya queda claro.

RdF: ¿Para todas sus obras o solo para esta?

CC: Imagino que para todas, yo suelo dejar instrucciones y suelo advertir.

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

CC: ¿En el caso de la foto que sería?

RdF: Podría ser una imagen de la obra expuesta.

CC: Bueno sí podría servir como documentación, pero desde luego no como obra.

RdF: ¿Quiere añadir algo más?

CC: Creo que no.



Thinking Inside, Fram Ramírez. 2014. (PAI156C).

Fram Ramírez

Thinking Inside

La obra *Thinking Inside* está catalogada como escultura. El artista conoce los materiales utilizados por que lleva largo tiempo usándolos en su producción. En esta pieza ha introducido una variante experimental, el uso de una tripa animal que él mismo disecó. Por el momento (tres años después de haber sido producida la obra) esa parte de la obra sigue en buenas condiciones y no ha desarrollado ninguna patología. Para el artista el envejecimiento de los materiales no es un problema. Cree en el concepto de envejecimiento digno, como la pátina de la que hablan los japoneses. Le preocupa el deterioro físico por negligencia. Está de acuerdo en sustituir elementos muy deteriorados que interfieran en la lectura de la obra, pero debe ser de manera mimética. Con la entrevista hemos podido saber que la conservación es importante para este artista y gracias a la entrevista sabemos que la tripa es un material que puede dar problemas por lo que va a ser muy importante asegurarse unas condiciones de temperatura y humedad adecuadas tanto en su almacenaje como en su exhibición.

Entrevista a Fram Ramírez para la conservación de la obra *Thinking Inside* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción literal de la entrevista. En esta transcripción no se ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype*.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Fram Ramírez, 1967, La Línea (Cádiz), España.

Lugar y fecha de la entrevista: 15 abril 2014.

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype* y fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 01:16:10.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*.

Título de la obra: *Thinking Inside*.

Técnica: Escultura.

Medida: 40 × 61 × 11 cm

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

Fecha de realización de la obra: 2014.

El artista durante las explicaciones sobre el funcionamiento de la entrevista ha accedido a ser grabado.

FR: Fram Ramírez.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

FR: Es escultura, pero tiene dimensiones pictóricas. Rompe un poco la idea de la escultura tradicional como algo exento que se puede rodear. Al estar enmarcada en una urna.

(Omisión de una parte de la conservación por que no aplica)

FR: La pieza va sobre una base de madera de DM, con listones de madera de pino, insertada en una urna de metacrilato hecha aposta. Perfiles de aluminio, con un lado lacado en blanco y el resto color aluminio. La escultura está hecha con escayola sin ningún otro material de soporte.

(Omisión de una sección que no aplica)

FR: Hecho con molde. Reproducción del Pensador de Rodin, realizado por mí. Partiendo de uno comprado de unos 15 cm. Primero hice varios modelados en barro, hasta que encontré el tamaño que me parecía adecuado en relación al resto de la composición. De ese modelado en barro, hice un molde en silicona y de ahí saqué un positivo en escayola que luego pinté con spray de pintura negra. Te mando una foto. (*TITANCOLOR*, spray 567 negro-esmalte. *TITANLUX*).

FR: Las piezas han sido adheridas al soporte de DM con adhesivo Ceys Montack Transparente. Y cola de carpintero para pegar el tejido de polyester que se usa para cojines que rodea a la pieza, a la madera. La tripa está pegada a la escayola y a la base de DM con el mismo adhesivo que utilicé para la escayola.

RdF: ¿Otros materiales que forman parte de la obra?

FR: Un fondo textil de poliéster forra la base. La obra tiene una parte hecha con tripa animal. La tripa fue sometida a un tratamiento, siguiendo las instrucciones de personas que habían realizado matanza en su pueblo de jóvenes.

Primero fue lavada con agua y jabón, legía durante varios días, hasta que se consideró más o menos limpia y entonces decidí empezar a trabajar con ella. Fue secada con la escultura del pensador en el interior para que adquiriese la forma. Fue secada colgada, tendida al aire, como si se tratase de una prenda de ropa.

RdF: O sea, ¿introdujiste la escultura con la tripa húmeda?

FR: Sí, introduje la escultura y los extremos los cogí con hilo y lo dejé colgando como si fuera un chorizo o un salchichón. Fue secado en interior.

RdF: No quieres describir tu proceso creativo, pero en cambio lo consideras importante y dices que dejas rastro de ellos. ¿Te importa contarme de qué modo dejas rastro?

FR: Mucho texto. Datos científicos, imágenes, búsqueda por Internet. En este caso hice un cuestionario con el paciente con reflexiones personales sobre las posibilidades estéticas de la obra y las posibilidades técnicas y dibujos.

RdF: No considera el proceso creativo parte de la obra.

RdF: ¿Le interesa la conservación de su obra en este caso o en cualquier caso?

FR: En este caso.

RdF: ¿Te preocupa?

FR: No.

RdF: ¿Tiene estrategia de conservación?

FR: Sí, la urna de metacrilato es lo que yo consideré la barrera física más segura para el posible deterioro de la obra. Lo que más me preocupa y desconozco, es la durabilidad de la tripa.

RdF: En realidad, si hubieses ido a un taxidermista, te habría informado sobre ese tipo de cosas. Yo acudiría a uno.

FR: También me sugirieron pedir información en la facultad de medicina.

RdF: En la facultad de medicina lo que intentan es curar, más que conservar... La urna de metacrilato, protege de modo físico, pero el mismo metacrilato puede emitir gases que con el tiempo pueden interferir con la propia degradación de la tripa. Si la tripa está bien seca, no tendría que tener problema. Si no fue bien secada, puede que sí tenga problemas. (no he visto la obra). Me intriga verla. En cuanto tenga acceso a ella te puedo informar. El problema puede surgir si no se secó bien. Pero no tiene porqué tener problemas si está seca.

Dices que sí quieres que tu obra sea conservada.

RdF: ¿Dices que tienes piezas de recambio, a qué te refieres?

FR: Tengo los moldes de las piezas de escayola, para poder rehacerlas si se estropean.

RdF: Te preocupan los cambios en tu obra y el envejecimiento, pero no el deterioro. Su obra no pierde sentido con el envejecimiento y sí quiere que se le consulte en la medida de lo posible.

RdF: Le interesa el futuro de su obra, ¿de esta en concreto?

FR: Sí.

(...)

RdF: Dices que te preocupa el transporte, ¿me puedes decir cómo la mandaste?

FR: La mandé en una caja de madera que hice yo mismo con una planchas de gomaespuma que corté a medida. La caja fue hecha para que fuese lo más protegida posible.

RdF: ¿Te ha servido de algo el documento que hice sobre embalaje?. Es una lista de sugerencias más que un documento oficial.

FR: Sí lo miré, pero yo en realidad siempre me he preocupado por el transporte de mi obra. He visto a lo largo del tiempo compañeros que no cuidan nada eso.

(...)

RdF: Hasta aquí el repaso de la ficha técnica. Ahora la entrevista en sí.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿Cómo se genera la idea que da lugar a su obra?

FR: Por asociación de ideas, sinapsis, por la recepción de información consciente, como la información inconsciente.

RdF: ¿Qué le hace decidirse por este modo de expresión?

FR: Lo primero es que yo trabajo el género de la escultura desde hace tiempo y lo segundo el tema en torno al cuerpo; y para ello la escultura se adapta más a mi línea de trabajo. He utilizado en otras obras secciones del cuerpo, como la boca, pero el material tripa es la primera vez que lo utilizo. De alguna forma está sugerido por el carácter de este proyecto.

RdF: ¿Qué acontecimientos cree que propiciaron ese momento creativo?

FR: Lo que genera la idea también surge a causa de la entrevista con el paciente. Primero, fue con un grupo de pacientes y después, cuando ya nos decidimos por la enfermedad que íbamos a trabajar, ya me entrevisté con el paciente varias veces y le hice un cuestionario por correo y tuvimos conversaciones telefónicas. El paciente estaba un poco distante al principio, con el tiempo se fue involucrando y llegó a

estar bastante emocionado con el proyecto. Fue a la facultad antes de que la obra viajara, con otros pacientes y miembros de la asociación, para ver las obras. (Silencio prolongado). Puede que funcionen también aspectos de los que no somos conscientes. Puede que mi propia condición como diabético pueda haber influido en la idea de enfermo crónico sin ser del todo consciente. He estado pensando hacer un proyecto relacionado con la diabetes y el cuerpo.

PROCESO CREATIVO

FR: Cuando digo que no me interesa hablar del proceso creativo es porque a veces, alrededor de una obra, hay un proceso creativo que es literatura. Eso no quiere decir que no quiera hablar de la obra. A veces, la gente se aproxima a las obras por la literatura más que por la obra en sí... Eso no me gusta.

RdF: Bueno en este caso las preguntas están hechas con el objetivo de conservar la obra sin más. A veces en el proceso de creación, se dan pasos que pueden influir a la hora de conservar la obra, tanto por materiales como por conceptos.

¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

FR: Por mi parte Sí.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo? ¿Y en su trabajo en general?

FR: Siempre hay una alianza entre la voluntad de lo que pretendemos llevar a cabo y el azar como hallazgo en el proceso. Porque si bien yo tenía una imagen clara de lo que pensaba hacer, como un carácter simbólico y formal con el triángulo de boca, tripa, ano; hubo algo azaroso que me llevó a definir el elemento que estaría en el interior de la tripa. Aunque yo tenía claro que algo debía estar. El determinismo de lo que proyectamos se entrecruza con un azar que afortunadamente, es lo que hace que surja la magia de la obra. En mi trabajo en general, siempre procuro llevar como dos grandes columnas de los proyectos; una lo objetivo, recopilación de información del estudio y el análisis y otra que surge del trabajo con las manos en la masa y el azar, contacto con los materiales y el comportamiento de los materiales en el estudio.

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

FR: Primero surge en la cabeza y luego lo paso al papel. Los dibujos para mí son la forma más básica y oportuna, casi necesaria, para ir encaminando lo que va a ser.

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

FR: Son muy importantes porque son los que van haciendo el retrato robot del psicópata que vamos intentando capturar; pero no en todos los casos considero que alcancen la categoría de obra acabada. En algunos sí. En este caso ha habido algún dibujo que podría considerarse obra acabada.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

FR: Como en este caso, que hablamos de una enfermedad, busco información de carácter científico y trato de llegar a lo más profundo que puedo desde un punto de vista cognitivo. Y luego también intento trabajar desde algo más sugerente, como imágenes o sonidos, que sugieran o pueda llevarme a encontrar los temas en todas sus posibilidades estéticas.

RdF: ¿Qué tipo de documentación ha generado Vd.?

FR: He generado un archivo de texto con los datos, más el cuestionario que le hice al paciente, más las reflexiones escritas sobre la obra y sugerencias y en paralelo un archivo de imágenes que recopilaba de Internet tanto de carácter científico como simbólico y los dibujos. No he realizado documentación de mi proceso de trabajo.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

FR: No.

RdF: ¿Para su buena manipulación?

FR: ¿En qué sentido? Yo adjunto siempre en la obra un pequeño manual de instrucciones de cómo exponerla y cómo iluminarla, la dimensión expográfica sí.

RdF: ¿Para su buena conservación?

FR: La que yo genero creo que será insuficiente, porque no es específica. El tipo de procesos, pero sí que puede ser interesante.

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

FR: Sí.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿Los materiales que se usaron en la realización de su trabajo fueron escogidos previamente?

FR: Algunos sí. Como la escayola, que es un material con el que llevo tiempo trabajando y cuando se me ofreció la posibilidad de trabajar en este proyecto, sabía que la iba a usar. La tripa fue algo posterior, me surgió como una exigencia del discurso de la obra. Llego a la tripa natural y no a un material sintético semejante, que de hecho lo adquirí y lo probé. No transmitía el contenido, ni el potencial simbólico, que transmitía la tripa desde un punto de vista conceptual, visual, casi táctil.

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

FR: Ambos.

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

FR: Lo primero el valor del material en sí como contenido. En una obra de arte los contenidos pueden manar de la forma, pero también hay un contenido que mana de los materiales de esa forma. Cuando probé con un material sintético, en la tripa, no tenía el poder que tiene la tripa natural. Como el concepto que emana del material (como lo que sucede con la tripa). El efecto visual... El pensador de Rodin, es porque necesitaba representar, mediante un elemento que introducía en la tripa, tanto la figura del paciente como la idea de un ser pensante y consciente y al mismo tiempo referirme a la historia del arte. Después de eliminar toda una serie de candidatos, el que apareció como más adecuado era *El pensador* de Rodin. Es una figura que se tiene presente en la cultura occidental, es un icono familiar. La posición corporal del icono no fue buscada, pero indudablemente parece buscado, pero sería demasiado obvio, rallaría lo humorístico y eso está fuera de lugar.

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

FR: Sí. Pero tampoco me obsesiona la eternidad. Sé que la escayola no dura toda la vida, la protejo porque respeto las normas propias del material. Es decir, no era algo efímero, pero no pensé que durase para siempre. Intento seguir bien los tiempos y las proporciones para que no se rompa por mala praxis y la urna para que esté protegida. No le pongo ningún protector a la escayola porque le cambia el aspecto.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

FR: Sí, pensarlo siempre lo pienso. Pero no sabes con exactitud como va a evolucionar, y es más importante hacer lo que sientes que tienes que hacer que obsesionarme por su durabilidad.

RdF: ¿Protegió de algún modo la obra?

Fr: Con la urna del metacrilato buscaba protegerla.

RdF: Si tiene función de protección ¿puede ser sustituida si le pasa algo?

FR: Sí podría ser sustituido, siempre que respete los mismos elementos conceptuales que tiene la de metacrilato. Aunque es material de protección forma parte de la obra. Podría ser sustituido por lo mismo o por algo que simulase como una urna de cristal. Si la funcionalidad y el efecto se respeta.

RdF: ¿Es el espacio que ocupa la obra un material más?

FR: He adjuntado indicaciones para eso. Sí para mí el espacio es importante. Yo suelo dar indicaciones en mis obras sobre espacio y elementos como la iluminación.

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

FR: Es determinante, pero la obra se puede exponer aunque no sean las ideales. Prefiero las condiciones espaciales ideales. Entiendo que cuando acepto el proyecto de esta obra, la obra no va a estar en las condiciones habituales de una obra de arte. Pero está claro que como obra de arte tiene unas circunstancias inquebrantables.

(...)

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a su obra?

FR: No, pero en este caso puede que sea aceptable porque sería bueno poder reconocer el elemento de la figura del pensador. Por eso no es en este caso un problema el poner carteles. Cuando la realicé el grado de traslucidez no era el que esperaba y costaba un poco identificar la figura del pensador. En ese caso, poner algún cartel no parece mal, porque ayuda a llegar a la obra.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en esta obra?

FR: Deterioros físicos, como la pudrición de la tripa, o pérdida de sentido de la obra. Si perdiese el poder que tiene ahora mismo la obra.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

FR: Posible pudrimiento de la tripa. Ese es el que más me ha parecido evidente.

RdF: ¿Ha detectado los puntos frágiles de la obra?

FR: Sí.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras, (en su producción en general)?

FR: Sí, he trabajado con elementos orgánicos en otras ocasiones. Como trabajos con pequeños insectos o caracoles y en algunos casos se han deshecho, deteriorado, o desaparecido... Les daba algún tipo de barniz para conseguir mayor duración. Para pequeños insectos o lagartijas les he dado algún producto por encima para que durase más.

RdF: ¿Considera el envejecimiento un deterioro para su obra?

FR: El envejecimiento como tal no. Toda obra tiene que tener un envejecimiento natural. En mi caso, no me parece un problema que no esté perfecto como el primer día. Tiene que tener esa pátina del paso del tiempo de la que hablan los japoneses.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de su obra?

FR: No, yo creo personalmente que la idea de ruina y paso del tiempo está en mi obra en general y en mi discurso. Por lo tanto ese envejecimiento, si es noble, es el adecuado y ayuda al discurso de la obra.

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

FR: Esa pregunta es muy interesante, porque se pone en contacto el mundo de la comprensión de la obra y el mundo del deterioro. Estás ahí haciendo una metáfora muy bonita entre lo mental y el deterioro que me recuerda a la poética de mi obra. Poner en relación el pensamiento con la destrucción. Me parece que no se llamaría deterioro... Si esta obra fuera a china, por ejemplo, igual no sería adecuada por que la cultura popular quizás no ve el pensador de Rodin como yo pretendo se vea... ¿Eso es un deterioro? ¿O es una falta de comunicación o de código?

RdF: Me interesa saber si tú consideras que es un deterioro el hecho de que exista una falta de comprensión.

FR: No sé, porque hay muchas variaciones para la comprensión y muchos niveles de comprensión. Me viene a la cabeza Duchamp y su urinario... Quizás la comprensión no es un parámetro para clasificarlo. Respecto de la cuestión de la falta de comprensión como deterioro. Sí, dando por sentado que la falta de comprensión es causada por una mala expografía de la obra. Esto es, la obra es clara, pero la forma en que es expuesta, el lugar, el entorno, el espacio, la iluminación, etc.

interfieren y contaminan. El deterioro se produce en la calidad del proceso de comunicación entre obra y espectador. (nota del artista a *posteriori* vía correo electrónico).

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

FR: Sí.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

FR: Igual que te he dicho antes con la figura del pensador. Si la figura fuese más visible no haría falta. El hecho de que sea poco visible, le da cierto misterio. Pero ese misterio puede ser atractivo para cierto tipo de espectador, para otros solo se lo saltarán...

En mi discurso hay una polisemia en el que hay un discurso claro y directo sobre la enfermedad de Crohn y por otro lado, una parte menos clara, que tiene un sentido en la esfera de lo artístico y la historia del arte que no tiene porqué estar ligada al proyecto de arte y enfermedad.

RdF: ¿Cuál es el límite aceptable de envejecimiento o deterioro para su obra?

FR: En el momento en que formalmente la obra ya no transmite el discurso original, ya hemos rebasado el límite permisible.

RdF: ¿Dónde está la barrera entre un estado de conservación aceptable y el estado en que debe intervenir para devolver a la obra su capacidad de comunicación?

FR: En primer lugar y principalmente, el estado de la tripa va a marcar un poco la temporalidad. Si la escayola empieza a oscurecerse de un modo muy feo o el metacrilato se convierte en algo opaco o menos transparente.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

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

FR: Sí.

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

FR: Sí la he tenido que restaurar. El criterio ha sido mimético. Han sido pequeños desperfectos que se producían por el contacto con el espectador. Ha sido restaurar el elemento estropeado o sustitución. Rehacer una obra entera o parte no me supone un problema en sí, pero no entra dentro de la línea habitual. En algunos casos no era

posible porque, si eran elementos orgánicos desaparecidos, encontrar el mismo a veces no era posible.

Quando una obra que he hecho con molde se ha roto, no tengo problema en rehacerla. En alguna ocasión lo he hecho.

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

FR: Sí me parece pertinente.

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto, a la idea, de la obra?

FR: Bastante, en cuanto a sustituir un material por otro diferente. Para mí es muy importante el contenido que emana del material.

RdF: Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución? ¿Sustitución o conservación de los elementos deteriorados?

FR: Si existe un problema grave creo que debería documentarse con fotografía para que se vea cómo era y después sustituir por otro igual o totalmente parecido. La sustitución es viable.

RdF: ¿Qué opinión tiene de la conservación de la obra?

FR: Pues me parece que es buena idea que se conserve en condiciones dignas. Y que se someta a un tratamiento si es necesario.

RdF: ¿Y en su producción en general?

FR: Me parece bien excepto en las obras en las que el deterioro y el paso del tiempo se han contemplado en el discurso de la obra.

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

FR: Sí, me parece necesario e importante.

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

FR: Alguien que además de saber de conservación tenga una formación en artes para entender la obra en todas sus dimensiones. Estoy de acuerdo con la intervención por parte de los conservadores.

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

FR: Sí. Me parece adecuado.

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

FR: Sí, esta conversación lo apoya.

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

FR: No me gusta mucho, pero si la obra en un hipotético supuesto ha de ser rehecha... no sé. Es un mal menor.

RdF: Cree que si se hiciese una obra nueva (copia o facsímil) sería otra obra, la misma obra, segundo momento creativo de la misma idea...

FR: Otra obra.

RdF: ¿Debe ser firmada y datada del mismo modo que la primera?

FR: No, en absoluto.

RdF: ¿Debe advertirse que es una copia?

FR: Sí.

RdF: ¿Quiere añadir algo más?

FR: No, no se me ocurre nada...



Espacio propio, Él y Yo. Jorge Julve, 2013. (PAI112C).

Jorge Julve

Espacio propio, Él y Yo

La pieza de Jorge Julve es una pintura hecha con acrílicos a base de capas de aguadas y medio acrílico, con una capa final de barniz

para englobar y resaltar el color. A este artista le preocupan los deterioros desde el punto de vista clásico del concepto de *deterioro*. El envejecimiento de los materiales, su posible amarilleamiento o cambio de color, todos los problemas físicos que una obra pueda sufrir. En este caso, la obra debe ser restaurada de manera mimética y así se hizo cuando la obra llegó con un corte en mitad de la superficie pictórica. Le interesa ver los cambios que suceden en otras obras, pero no en las suyas. No ha reflexionado sobre la conservación de sus obras y no le condiciona en absoluto aunque tras la entrevista se interesa por los materiales que tienen más durabilidad y los modos de aplicar estos materiales para que sean menos cambiantes.

Entrevista a Jorge Julve para la conservación de la obra *Espacio propio, él y yo* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción editada de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype*, (Fig. 1).

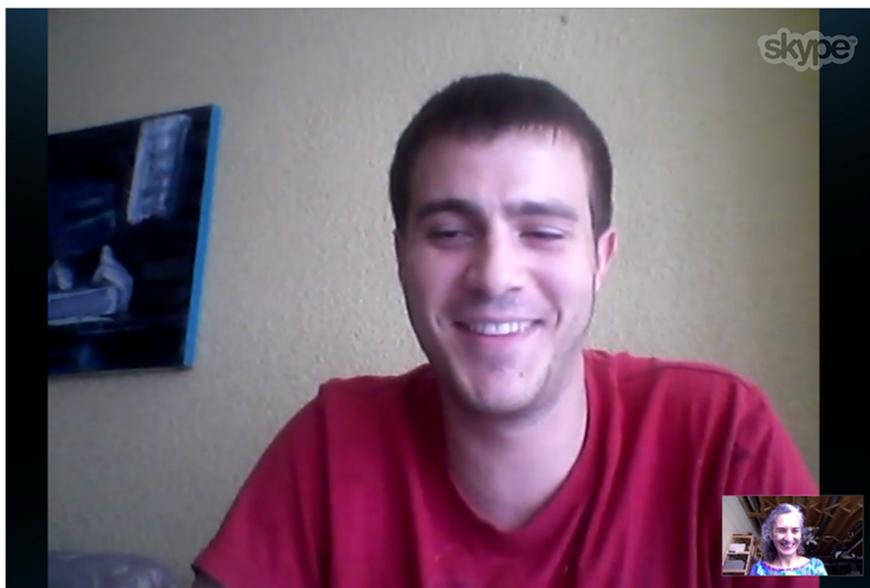


Fig. 1. Captura de pantalla de la entrevista a Jorge Julve.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Jorge Julve.

Lugar y fecha de la entrevista: 12 de Mayo de 2014, Castellón de la Plana (España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem, en Richmond Hill, ON. Canadá.

La entrevista se realizó a través de *Skype*, fue grabada en audio. Duración del audio: 01:11:53.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*.

Título de la obra: Espacio propio, él y yo.

Técnica: Pintura.

Medida: 195 × 162 × 4cm.

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

La obra debe presentarse en pared con el eje de la obra a 150/120 cm (según el espacio) iluminación indirecta y sin reflejos.

Fecha de realización de la obra: 2013.

JJ: Jorge Julve.

RdF: Ruth del Fresno.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

JJ: Realmente es una evolución del trabajo realizado anteriormente, y la iconografía surge de las reuniones con los enfermos. Lo que es tema técnico procesual es más propio, pero la iconografía surge de las entrevistas.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

JJ: Lo que ya te he dicho, la relación entre la evolución propia de mi trabajo personal y lo que me aportó estar con los pacientes.

RdF: ¿Por qué se decide por este medio de expresión?

JJ: Pues lo mismo, trabajo con pintura y sigo mi línea de investigación.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

JJ: Sí. Sobretudo para crear una forma de ver las cosas a la hora de afrontar el trabajo, las sensaciones que te produce y las experiencias llevan a ese trabajo.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

JJ: Sí. Yo estuve con dos. Porque era un paciente y su pareja. Cuando quedábamos estábamos los tres.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

JJ: Sí que soy consciente. Porque me planteé trabajar con otros medios. Como la fotografía o la instalación, pero sí que decidí trabajar con formato grande y pintura. Pensé que a la hora de transportarlo sería mejor y quería sentirme cómodo y seguro a la hora de afrontar el proyecto.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo? ¿Y en su trabajo en general?

JJ: Mucha intuición a la hora de hacer. Planificación poca. Es una forma de ir haciendo, leyendo, pensando antes y después, pero a la hora de desarrollar es todo muy intuitivo.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original?, ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

JJ: Esta vez sí que realicé reflexiones de las conversaciones que tuve con los pacientes y a partir de estas desarrollé la idea para trabajar en el estudio.

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

JJ: En este caso es solo para realizar en el estudio una idea mental.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? ¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

JJ: Todo al 50%, la técnica es la obra y la obra es la técnica.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo con fotos o vídeos?

JJ: Sí, durante el proceso hago fotos, de baja calidad hechas con el móvil que me sirven para tener una imagen global de la obra y tomar decisiones. Es una manera de solucionar el problema de falta de espacio, no tengo espacio para alejarme y así tengo más información sobre la obra. Pero esas fotos las acabo tirando porque hago casi 200 fotos de cada obra. No las guardo. Pero igual sería interesante.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

JJ: Trabajo mucho con la navegación por internet. Me aporta ver otros autores o leyendo ideas. Eso va sumando a mi trabajo. Veo muchos artistas de muchos tipos, no tengo un solo referente. Me gusta trabajar con la intuición, todo es crear una idea.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

JJ: No, en principio.

RdF: ¿Para su buena manipulación?

JJ: Sí, por lo que me dices, sí. Pero no lo había pensado.

RdF: ¿Para su buena conservación?

JJ: Tampoco me lo había planteado, pero ahora veo que sí.

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

JJ: Sí.

RdF: ¿Firma habitualmente sus obras?

JJ: No.

RdF: ¿Lo hizo en este caso?

JJ: No lo recuerdo, creo que igual lo puse por la parte de atrás. Tengo las obras con un galerista de Valencia que me echa un poco la bronca. Pero supongo que él lo dice por cuestiones de mercado.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

JJ: Sí, es la evolución de la técnica que ya tenía.

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

JJ: No, por el uso que hago. La tela sí, para que fuese un objeto más rotundo y creía que era mejor calidad.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron?

JJ: Tela, bastidor, acrílicos, barnices. Yo monto mis lienzos. No escojo los bastidores por la madera sino por el formato. En este caso lo hice yo. No le hice nada especial, a los nudos de la madera les puse cola con la que estaba pegando porque me dijeron que sería bueno para que no haya tanta movilidad. La obra no la pinté sobre este bastidor. Este bastidor lo usé solo para transportarlo. Yo pinto siempre con otro bastidor fijada con grapas y luego los paso a otro bastidor.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

JJ: Materiales que ofrece el mercado.

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

JJ: Una relación de precio y el efecto visual, la plasticidad que tienen, el nivel de tintura, todo esto con los de *Liquitex* lo encuentro.

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

JJ: Sí y no. Intento trabajar con materiales que no sean de baja calidad. Me interesa.

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

JJ: Sí, pero no me obsesiona. Me preocupa presentar un trabajo y que al cabo de los años esté bien. Me preocupa mucho que no amarillee ningún material, los barnices me preocupan. Intento hacerlo lo mejor que sé.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

JJ: No tengo problema con el cambio de bastidor, lo demás no se puede cambiar. El bastidor es solo un soporte. Si la obra no cambia, no hay problema. Si cambia el tamaño o el grosor sería un problema.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

JJ: Sí. Lo que he dicho antes.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto?

JJ: Sí.

RdF: ¿Con qué?

JJ: Con el barniz.

RdF: ¿Qué tipo de resultado quería conseguir?

JJ: La saturación de los colores cuando están mojados. Y también parece que el barniz engloba todo. Le da entereza.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más?

JJ: En este caso no.

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

JJ: Soy flexible en este trabajo.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

JJ: No más allá de la ficha técnica.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

JJ: Cambios de color, sobre todo. La planimetría. Deterioros físicos.

RdF: ¿Tienes en cuenta deterioros no físicos?

JJ: No lo tenía en cuenta. Colgar la obra mal sería un error y quizás sería un deterioro.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

JJ: No.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras? (En su producción en general).

JJ: Se me rompió una tela por un mal transporte. Llevaba una obra en la vaca del coche. Se rompió la obra por la mitad bastidor y tela, porque hizo efecto vela y salió volando. La cogí y la metí en el coche porque claro, una vez partida sí cabía en el coche. (Risas), la tengo en mi taller tal como se quedó.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra?

JJ: No sé.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

JJ: Los cambios físicos, que esté combada, los problemas físicos.

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

JJ: Sí.

RdF: ¿Considera el envejecimiento de los materiales un problema o admite el cambio?

JJ: Sí.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad o comprensión de su obra?

JJ: Sí.

RdF: ¿Y en el caso de otras obras suyas?

JJ: Sí.

RdF: ¿Ha identificado en su obra los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables?

JJ: La zona de las grapas.

RdF: ¿Cuál es el límite de envejecimiento o deterioro aceptable para su obra?

JJ: No lo sé.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

JJ: Sí.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

JJ: Sí.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

JJ: Puede estar, pero no lo veo necesario.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

JJ: No.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

JJ: Los daños que cambien la obra. Como que se rompa la tela, el bastidor.

RdF: ¿Qué tipo de daños no deben ser tratados, pero si comunicados y documentados?

JJ: Los producidos por el tiempo. Los cambios.

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

JJ: Sí, esta. (Risas).

RdF: ¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente?

JJ: Sí una vez. Se me cayó y se hizo un agujero y creo que le puse un parche por detrás y le di pintura por encima.

RdF: ¿Qué criterios ha seguido?

JJ: Que no se viese. Era muy pequeño. Igual cuando pase los años sí se notará.

RdF: En caso de necesidad de intervención sobre su obra, ¿quiere que la intervención sea mimética (que no se distinga del original)?

JJ: Prefiero que no se note en mis obras, pero cuando veo obras en museos me gusta saber qué es lo que está restaurado y qué no... me intriga, me parece que se debe ver, para ver cómo pasa el tiempo.

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

JJ: Sí.

RdF: ¿Le gustaría que le consulten en caso de duda?

JJ: Creo que es como una operación de emergencia, si hay que hacerla se hace. Es que me da un poco igual... todo lo que viene después es algo que no me lo planteo mucho.

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

JJ: No sé. Lo que hemos dicho antes.

RdF: Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

JJ: Lo que ya hemos hablado antes del bastidor.

RdF: ¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o que es lo que cree que le puede pasar)

JJ: No sé. No tengo opinión.

RdF: ¿Y en su producción en general?

JJ: Si se me rompe, se queda rota, a no ser que sea un caso como este... Aunque lo que me has dicho de la facultad está muy bien. Lo de la signatura de conservación de arte contemporáneo. También me gusta

la idea de poner las obras rotas en una caja de metacrilato y resaltar el hecho, no me parece mala idea.

RdF: ¿Cree necesario dejar unas directrices por si Vd. no puede participar en el proceso?

JJ: No me lo había planteado, pero sí está bien.

RdF: ¿Para todas sus obras?

JJ: Sería interesante, pero no lo hago, muevo mucho las obras y si les pasa algo me tengo que apañar yo.

RdF: ¿Considera la copia una buena idea de conservación en el caso de obras perdidas o deterioradas a niveles inaceptables?

JJ: No.

RdF: ¿Es partidario de rehacer su obra por completo si esta se estropea, rompe o pierde?

JJ: No.

RdF: ¿Le preocupa el transporte de su obra?

JJ: Sí.

RdF: ¿Su almacenamiento?

JJ: Sí.

RdF: ¿Le preocupa el modo en que se expone?

JJ: Sí.

RdF: ¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

JJ: (Silencio...) Creo que no. No creo que sea necesario. No se me ocurre nada.



El segundo cerebro de Amparo, Katrina Biurrun, 2013. (PAI153C).

Katrina Biurrun

El segundo cerebro de Amparo

La obra es una instalación con objetos e intervención. La artista declara que su obra está hecha como un elemento de sanación, como algo que tiene que servir para algo. Por lo que considera que el mayor deterioro que puede sufrir es estar oculta al público. No estar expuesta hace que la obra no cumpla su cometido y por lo tanto interfiere en su significado e intencionalidad. De este modo Katrina Biurrun, nos deja claro que su idea de *deterioro* es sobre todo conceptual. Los deterioros físicos los admite como paso del tiempo y los tiene en cuenta aunque no le condicionan. Por ejemplo en la creación de la pieza Katrina era consciente de que la goma que está dentro de la parte realizada en ganchillo se volvería pegajosa y quedaría integrado el ganchillo a la goma. El saber que eso sucedería no le condicionó a la hora de escoger los materiales ya que esos materiales eran los que funcionaban con su idea de la pieza. Acepta la sustitución y la rematerialización, pero lo ve como algo innecesario si se tiene cuidado y cariño. Le parece adecuado participar en la cadena de decisiones.

Entrevista a Katrina Biurrun para la conservación de la obra *El segundo cerebro de Amparo* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción editada de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype* (Fig. 1).



Fig. 1. Captura de pantalla durante la conexión por *Skype* para la entrevista con Katrina Biurrun.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Katrina Biurrun.

Lugar y fecha de la entrevista: 28 de noviembre de 2014, A volta do Río, Pontevedra (España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem, en Richmond Hill, ON. Canadá.

La entrevista se realizó a través de *Skype*, fue grabada en un archivo MP4 de audio. Duración del audio: 01:23:58.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. La artista ha dado su consentimiento para ser grabada.

Título de la obra: *El segundo cerebro de Amparo*.

Técnica: Instalación.

Medida: (por partes)

- 64 × 55 cm (Ø) (base).
- 40 × 12 cm (pieza de cristal).
- 23 × 28,5 cm (texto enmarcado).

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

Debe estar en el suelo, con el texto en la pared detrás, a la altura de los ojos con el interruptor al lado. Debe haber distancia suficiente para rodearla. Es preferible un espacio blanco y la luz no importa demasiado porque la luz de la instalación lo que produce es calor. La bombilla debe colgar unos 30 cm por encima del recipiente-contenedor.

Fecha de realización de la obra: 2013.

KB: Katrina Biurrun.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

RdF: ¿Clasificación de la obra?

KB: Instalación me parece bien.

RdF: Medidas. Me gustaría tener todas las medidas.

KB: En la ficha están las medidas de todas las partes. Esa pieza yo nunca la he instalado. Las fotografías que han hecho de la pieza es un simulacro. En la fotografía para que se vea bien, está puesta encima de una mesa con el cartel justo detrás. Debe de estar en el suelo (la pieza principal), con el cartel en la pared y la obra separada de manera que la puedas rodear. El texto y el interruptor a la altura de los ojos del espectador. La foto está como falseada, se ve el cartel justo detrás de la pieza, pero en la realidad está a la altura de las rodillas, pero en la instalación debe estar a la altura de los ojos.

RdF: ¿La pieza principal debe estar junto a la pared o se tiene que rodear?

KB: Yo lo dejaría de manera que se pueda rodear.

RdF: Es porque es muy diferente lectura si el espectador debe estar junto a la obra y puede leer el texto sin esfuerzo o si el espectador debe tener que interaccionar de manera voluntaria.

KB: Hay que ir hasta la pared para leerlo. Yo pondría la pieza separada de la pared y que se pueda rodear. En esa fotografía lo que hay en el interior del recipiente de vidrio, eso tampoco está de la manera que debe estar al final. Porque eso representa el intestino y en ese momento esa parte está sin acabar. Es decir, eso luego está cosido mejor... ¿tú entiendes como esta hecho lo de dentro?

RdF: No, porque tu obra todavía no la he visto. ¿Tienes alguna foto de cuando la obra estuvo acabada del todo según tus criterios de exposición?

KB: No, yo pensaba que esta pieza la mostrarían en Valencia y estaba esperando que eso pasara para hacerle la foto. También cuando dijeron que nos iban a hacer unas fotografías iban a ser como más... no sé. Fue muy rápido, ¿entiendes? No lo entendí muy bien.

RdF: Se necesitaban las fotos para catalogarlas.

KB: Sí, sí claro... hice esa pieza en Valencia y no vivía en Valencia, entonces claro, es un poco todo... difícil. No tengo foto del intestino... estoy por hacer otro... bueno, sigue.

RdF: Bueno eso es tu criterio. Pero por favor si decides hacer otro dímelo para documentarlo, si existen dos piezas del mismo elemento, me gustaría saberlo...

KB: ¡Ah! Vale, vale. Si hiciera otra pieza, sería solo del interior del vidrio.

RdF: Bueno sería como un recambio... en caso de que decidas que eso sirva como recambio, eso se documenta y se pone dentro del embalaje para que se sepa que eso es un recambio y así no se dan confusiones. De paso se tiene en caso de que haya algún problema.

KB: ¡Ah! Ya, ya, eso está bien. Vale...

RdF: Eso para mí es una ventaja, si le pasa algo tengo otro (sonrisas).

KB: Ese sería el modo de instalarla, si el espacio existe, porque a mí me gusta el espectador se esfuerce. Si está todo al lado pues le das al botón. ¡Pues no!, si no le quieres dar al botón no le das. Tiene que haber una intencionalidad.

RdF: Vale, te entiendo, pero entiendo que te adaptas al espacio. Si no existe espacio puede ir más cerca, pero la manera ideal es pudiéndola rodear.

Respecto lo de hacerle fotos a la obra, yo cuando la vea te la mando... pero te sugiero que cuando realices obras como instalaciones te recomiendo que hagas esas fotos de instalación porque las obras cuando pasa el tiempo y son instaladas y desinstaladas, puede darse el caso que se pierda el sentido de la obra porque no se sepa como se tiene que montar. En los museos hay veces que tienen instalaciones que no se montan porque no se sabe cómo van seguro.

KB: Sí siempre hago yo las fotografías, pero en esta ocasión pues como había fotógrafo... Yo me las hago mejor ¿sabes? ¡Bueno da igual! (Risas).

RdF: ¿Respecto al espacio de fondo?

KB: El espacio si fuese blanco mejor. La luz, en realidad lo que produce es calor, así que la luz general no me importa.

RdF: Sobre los materiales.

KB: Hay muchos materiales diversos, el ganchillo está hecho con hilo de ganchillo de algodón 100%. Tejido sobre un tubo de lavativa. Ese tubo lo adquirí en una tienda de Pontevedra que es así como antigua y tienen esos tubos colgando del techo. Cuando nos propusieron el trabajo y tuvimos contacto con el tema, todo me llevó a pensar en esa tienda...

RdF: ¿Sabes que pasa? Es muy interesante saber la composición de ese tipo de objetos porque ese material y los materiales plásticos similares se deterioran mucho...

KB: Sí, sí, lo sé. Ese material se deteriora mucho por el calor.

Los materiales dependen de los objetos. Madera hay en el marco del texto y en la base de la escultura, esa base está pintada en blanco. Luego hay unos tapetes que no se ven que están en las bases de los pies de la pieza de madera, como la típica cosa de felpa que llevan las mesas o las sillas. No se ve, pero está. Está pegado. El texto está por triplicado por si le pasa algo. Está escrito en castellano y en Inglés en todas las copias. Cristal, recipiente contenedor y las bombillas (que hay dos, para tener de recambio). El marco no lleva cristal.

RdF: Es importante dejar claro que las bombillas son una instalada y la otra va como recambio para que no de pie a errores de instalación.

KB: Hombre una está puesta y la otra va en su cajita...

RdF: Bueno, tú lo sabes, pero si no lo dices cuando la obra se transporta y es manipulada por alguien que no sabe cómo va, si no se lo dices puede tener dudas de si van las dos.

KB: No sé si puse que era recambio... ¡claro!

RdF: Ponte en el lado del que monta la obra si no tiene información.

KB: ¡Claro! Yo me puse en el lado del que monta la obra, pero con los recambios... puse las cosas que yo llevaría si monto yo la obra, por si acaso.

RdF: Es genial, de verdad que tener recambios es genial, pero hay que especificar para que no haya confusiones.

KB: Claro si se cae el recipiente... estas de malas... pero lo otro es tan fácil. Metal en una especie de cestita de alambre, es un canasto que le quité el borde de arriba. Ese alambre está unido fijo a la pieza de madera. La pieza de cristal está suelta. Se monta y se desmonta, parece frágil pero es muy estable. Hay un spray de esmalte blanco en el embalaje por si es necesario utilizarlo, por si se ralla la pieza.

El texto y el temporizador a la altura de 150 cm desde el centro, que sea a la altura que se pueda tocar desde una silla de ruedas y que un niño lo pudiese tocar¹.

¹ La artista ha incorporado al embalaje por si hay que sustituir algo: una bombilla de recambio, un spray de pintura blanca que se usó para pintar la base, dos impresiones de texto adicionales.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

KB: La idea viene dada directamente por la enfermedad y por tratar con una persona afectada.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

KB: Se trata de un proceso. A partir de la propuesta empiezo a buscar información. No conocía la enfermedad. Yo ya busqué por mi cuenta y empecé a pensar lo que quería hacer... no me puedes dar una idea de decir que me espere un mes... me cuesta mucho.

RdF: ¿Por qué se decide por este medio de expresión?

KB: No lo decido directamente, va surgiendo.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

KB: Sí fue muy importante, no solo estar en contacto con las personas sino la reunión común porque todas se parecen en algo... ver cómo todas tienen un apoyo por sus parejas, fue importante. Esas personas no vinieron solas, vinieron con alguien en su mayoría. Fue importante. Muy curioso.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

KB: En general en mi trabajo la empatía es importante, pero en este sobre todo. Te voy a explicar exactamente lo que me ocurrió. Yo empatizo realmente mucho con una paciente, no era la mía, me fijé mucho en ella por su aspecto, en la reunión. No sé por qué... fue una reunión de estas para que todo el mundo tenga contacto con todo el mundo. (...), ya me había fijado en Amparo que era muy graciosa y había más cosas que nos vinculaban. Van muy acompañados, con mucha presencia. Es verdad que cuando están enfermos sus parejas son muy importantes, son uno en vez de dos. No se nos asignó a los pacientes, era una cosa que iba fluyendo. Yo con mi paciente tuve una buena relación. Conectamos.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

KB: Depende de qué técnica hablemos, por ejemplo algo muy importante es el ganchillo. Está hecho en movimiento entre ciudades en varios medios de transporte, he utilizado en otras ocasiones el ganchillo.

Hago ganchillo como modo de cura, hago ganchillo y lo deshago en piezas bastante grandes. Como las caminatas “chamánicas” que vas caminando hacia algún lado, pero no sabes a dónde vas y todo el rato haces lo mismo, como mantra. Ese ganchillo envuelve la goma que sería lo que simboliza el intestino... Entre medio de todo esto, encuentro la base de madera. Que es un pie de una mesa, la encuentro en una calle de Valencia. Y luego va surgiendo todo lo demás. Necesito un recipiente que sea como farmacéutico-médico. Para mí toda la pieza entera es como una joya antigua... toda la pieza entera. Por eso digo que si envejece la pieza no quedará mal porque queda como más romántico. Lo del intestino es como algo antiguo. Todo el mundo habla del cerebro y luego hay gente que tiene una enfermedad que es como fuera de este siglo. Existe una parte de consciencia con la decisión del ganchillo, pero también existe una parte no consciente que es el encontrar los objetos e ir construyendo. La bombilla como foco de calor ya lo he utilizado en otras ocasiones. Yo soy transdisciplinar, yo en general creo espacios.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

KB: El azar tiene un lugar preponderante, pero es dirigido. Es la intención de una búsqueda. Tienes un trabajo y si estás concentrada te llegan muchas cosas... si estás receptivo. Es como tener una planificación fluida, pero deja que el azar entre, se asiente y ocupe su lugar. Tanto al combinar muchos elementos como al pintar.

RdF: ¿Y en su trabajo en general?

KB: Igual.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

KB: No hay una idea original, hay el concepto de cura. Buscaba hacer una pieza que sirviese de cura. Ayudara a esa persona, incluso antes de conocer a la persona. Es como muy ambicioso ¿no? Es un objetivo que lo tenía antes de empezar a trabajar con alguien. Es un objetivo que no se cumple si la pieza está guardada. Eso está hecho para que la gente participe en ello.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte?
¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

KB: La obra de arte condiciona la técnica.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo?

KB: Algo. No en este caso.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

KB: Soy muy consciente de toda las cosas que nos afectan, información, los sentidos, el entorno. En este caso la información que yo busco y todo la que nos dieron. Información médica y la información que se nos dio de diferentes personas. Nos dieron unas muy buenas charlas de diferentes puntos de vista, muy interesantes. Gente enferma, gente enferma crónica, gente de farmacéutica, gente que se había operado,... muchos tipos de gente.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

KB: No, en este caso no.

RdF: ¿La considera relevante para su buena manipulación?

KB: No.

RdF: ¿La considera importante para su buena conservación?

KB: No. bueno no sé...

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

KB: Sí, sí, totalmente.

RdF: ¿Firma sus obras habitualmente?

KB: No.

RdF: ¿Lo hizo en este caso?

KB: No, aunque en el texto pone mi nombre.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

KB: En cierto modo sí, pero por que me dejo fluir. Soy una bricolera.

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

KB: Sí fueron escogidos porque algunos remiten a la enfermedad como la goma virgen, el canastillo, que es como un poco hiriente, y el recipiente de cristal. El ganchillo como elemento de curación y el elemento del soporte de madera es simbólico, de la fortaleza y fragilidad por el canastillo y el recipiente de cristal. Los materiales y objetos tienen mucha simbología. Fragilidad y fortaleza a la vez.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron?

KB: Objetos encontrados, hay mucha diversidad de materiales. Madera, alambre, cristal, ganchillo, goma virgen...

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

KB: Son materiales que ofrece el mercado.

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

KB: El significado simbólico y la durabilidad. La estética está buscada, busca una imagen romántica. Algo como antiguo.

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

KB: Sí.

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

KB: Algo, pero no me condicionaba.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales? (Los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra).

KB: Sí algunos objetos son esos y no otros.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

KB: En caso de necesidad, no tengo inconveniente, pero debe ser muy bien elegido. Hay partes que no veo como sustituirlas...

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

KB: Sí, pero más en la vejez que en el deterioro, creo.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto?

KB: No.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más para su obra?

KB: Sí. Lo es siempre.

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

KB: Soy flexible. Aunque tengo unas condiciones ideales.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

KB: No, solo la cartela. La pieza ya lleva un texto.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

KB: No sé si entiendo bien la pregunta... que se estropee o se ralle, alguno de los elementos. No tengo claro que se entienda por deterioro... si se rompe algo es más una rotura que un deterioro ¿no? No sé...

RdF: Hasta ahora me has dicho solo elementos físicos.

KB: En este caso que la obra no sea expuesta, no funciona.

RdF: Para mí esta pregunta es importante, porque a veces los deterioros no son solo físicos.

KB: En realidad que esté escondida es el mayor deterioro. Porque como pieza no funciona. En realidad ninguna pieza funciona si no se la enseñas a nadie. Bueno, si se expone en algún lugar inadecuado, o que no funcione eléctricamente, que no esté completa.

RdF: ¿Puedo entender que para ti es un deterioro cualquier cosa que interrumpa la correcta lectura de la obra que tú has establecido?

KB: Sí exacto. Perfecto.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

KB: Sí, los físicos y fallos eléctricos.

RdF: ¿Ha identificado en su obra los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables?

KB: Sí. La bombilla, el diferente tipo de corriente... los materiales de cristal, el tubo ya se que se va a quedar mal con el tiempo.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras (y en su producción en general)?

KB: No.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra?

KB: Algún tipo de deterioro físico, no muy notable. Algo que no dañe al funcionamiento de la pieza en sí.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

KB: Que la pieza no funcione, la electricidad. La pieza tiene que tener el aspecto que tiene.

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

KB: No.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de su obra?

KB: No, al contrario. Sería admisible que la goma virgen se pegara al ganchillo, de todas maneras no va a poder salir del ganchillo. El tiempo puede pasar a formar parte de la pieza.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó)

KB: No es un deterioro, aunque la saques del contexto la pieza seguirá funcionando.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

KB: Sí.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

KB: Con el texto que lleva ya se entiende que estás ayudando a una persona que le pasa algo, no es necesario.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público, es un deterioro para usted?

KB: Muchas veces el público no entiende las piezas... Es importante que se entienda, pero no hace falta ser demasiado evidente.

RdF: Según usted ¿Qué debería hacerse?

KB: Igual podría ponerse alguna referencia, pero no demasiado fácil.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

KB: Daños físicos.

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

KB: No.

RdF: ¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente?

KB: No.

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

KB: Sí.

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

KB: No afecta la sustitución por algo igual. Se pueden cambiar algunas cosas. Lo que creo que no se puede cambiar es el ganchillo. Se puede cambiar siempre que se conserven los mismos elementos.

RdF: Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

KB: Algunos se pueden sustituir y otros deben quedarse en el estado que estén. Yo creo que se ve claramente que son materiales muy manipulados que no se pueden cambiar.

RdF: ¿Cree que es un deterioro si la obra no “funciona” tecnológicamente hablando?

KB: Sí.

RdF: ¿Se puede exponer igualmente?

KB: No.

RdF: ¿Tiene piezas de recambio para las partes de la obra con soporte electrónico o eléctrico?

KB: Sí.

¿Deben ser sustituidas en caso de fallo o deterioro?

KB: Sí.

RdF: ¿Ha previsto los problemas de adaptación a la corriente eléctrica cuando su obra viaja?

KB: Lo he previsto, aunque no lo he solucionado. He incluido una nota de advertencia.

RdF: ¿Quiere que sean solucionados en caso de necesidad?

KB: Sí.

RdF: ¿Cree que debe hacerlo usted mismo?

KB: Quien esté con la obra.

RdF: ¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o que es lo que cree que le puede pasar).

KB: A parte de los daños físicos habituales no tengo ninguna opinión en concreto. Creo que todo es bastante fácil de solucionar. No tendría por qué pasarle nada. La goma se puede volver rígida o pegajosa, pero no

me importa, y el ganchillo puede quedar pegado o amarillo... pero eso no es un problema.

RdF: ¿Y en su producción en general?

KB: No mucho. Es que muevo muchas cosas de sitio.

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

KB: Sí.

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

KB: Un profesional con mi información. Una combinación entre un profesional y yo.

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

KB: Depende, con todo lo que ya hemos hablado igual no, pero según si es algo muy radical sí. Igual si pasa algo y lo sé pues lo decidimos, igual puedo volver a hacerte el ganchillo... pero depende.

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

KB: Ya lo estamos dejando.

RdF: ¿Considera el facsímil una buena idea de conservación en el caso de obras perdidas o deterioradas (una catástrofe natural, por ejemplo)?

KB: No sé. Ahora no sabría qué decirte. Otra obra igual va a ser muy difícil. La verdad es que no lo sé...

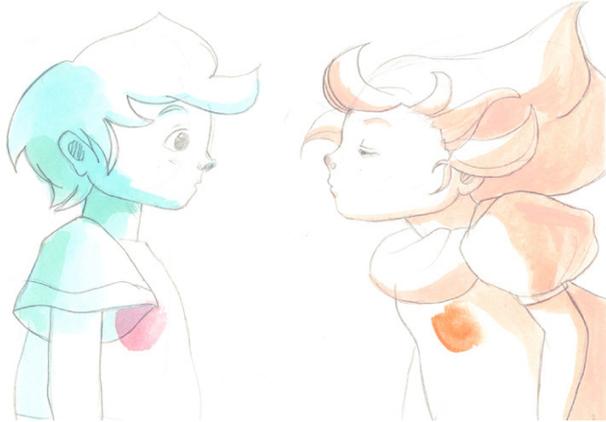
RdF: ¿Cree que si se hiciese una obra nueva (copia o facsímil) sería otra obra, la misma obra, segundo momento creativo de la misma idea...

KB: Sería otra obra. Depende ¿no? es como las pinturas Románicas de Catalunya... las que están pintadas en las capillas y las que están en los museos... ¿son las mismas cosas? (Silencio...) bueno no sé... No me lo he planteado de momento, pero creo que sería mejor que se me preguntase en caso de necesidad. Nunca va a ser igual...

RdF: ¿Quiere añadir algo más?

KB: No, gracias.

heart seeds
The illusion of life



Sementes do coração. Manuela Rodríguez, 2014. (PAI220C).

Manuela Rodríguez

Sementes do coração

Se trata de una obra de animación en 2D, realizada de manera tradicional sobre papel con acuarelas y lápiz. Los dibujos para la artista son vehiculares para conseguir la animación, pero le parece que pueden ser expuestos. Esta artista documenta todo su proceso de trabajo, para mantener un histórico de lo que hace y para saber dónde surgen los problemas en el caso de que los haya. Le interesa la conservación, le interesa mantener la obra y no le gusta la idea de que sea manipulada de ningún modo. Ve la actualización y pérdida de información en el proceso como un precio que hay que pagar para poder mantener la obra, pero no está dispuesta a que se actualice a cambio de que la obra no conserve la esencia del original. Aunque sea una obra reproducible, deja claro que no es un producto de masas. Con la entrevista la obra puede ser conservada en cuanto a protegerla de ser manipulada fuera del control de calidad que ella ha establecido. La obsolescencia y la pérdida del archivo son las dos

amenazas más grandes de la obra. Para la artista los deterioros están todos relacionados con lo físico que va directamente conectado con lo conceptual. La obra tiene sonido, sin él la obra está deteriorada y falseada. No admite ningún deterioro.

Entrevista Manuela Rodríguez para la conservación de la obra *Sementes do Corazón* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción literal de la entrevista. En esta transcripción se no ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype*.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Manuela Rodríguez, 1990, Venezuela.

Lugar y fecha de la entrevista: 14 abril 2014, Orense, (España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype* y fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 01:03:26.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*.

Título de la obra: *Sementes do Corazón*.

Técnica: Animación 2D, (con sonido).

Medida: (Tiempo) 4':02''

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

La obra preferiblemente está pensada para ser proyectada en un entorno poco iluminado u oscuro. Pero la artista es flexible en

este punto y acepta otros modos de presentación, preferiblemente con las proporciones originales: 1280×720 p. No le interesa la idea de una pantalla pequeña.

Fecha de realización de la obra: 2014.

MR: Manuela Rodríguez.

RdF: Ruth del Fresno.

Antes de iniciar la entrevista se le explica cómo va a ser el proceso de entrevista y la artista accede a ser grabada.

RdF: Ese es tu nombre completo, ¿te haces llamar de alguna manera concreta como artista?

MR: A veces pongo Molita, pero en este proyecto prefiero que salga mi nombre real...

RdF: (Silencio) ¿Naciste en España?

MR: Bueno, nací en Venezuela, pero con tres años vine para Galicia, a Orense.

RdF: Te vas a dar cuenta que hay preguntas que te las hago varias veces de diferentes modos, es para estar segura que la respuesta corresponde a un criterio y para ver si durante la entrevista, al conocer temas que no conocías anteriormente, cambias de opinión y centrar la respuesta.

MR: De acuerdo.

RdF: Has clasificado la obra como animación. ¿Debo considerar que la obra que realizas para hacer la animación solo es vehicular? ¿O también la consideras obra de arte?

MR: Yo para realizar la animación realizo una serie de dibujos y acuarelas que luego conservo. Son obra vehicular, debido a que esa no es la obra que yo presento en la pared, sino que los escaneo y los monto y hago lo que yo considero el producto final. Aun así, si alguien me pide las acuarelas; sí serían piezas que se podrían exponer, pero en principio son vehiculares.

RdF: Considero importante saberlo porque puede ser una obra con varias partes...

MR: Yo diría que es como una obra en dos partes, teniendo en cuenta que el fin es el vídeo en sí. Porque sino, no los escanearía y no montaría el

vídeo. Pero la obra es el vídeo, lo otro sirve más como para entender cómo está hecho.

RdF: Cuando te pregunto sobre cómo se debe presentar no defines, ¿te da lo mismo?

MR: A ver, dar lo mismo... no me da lo mismo. Pero claro, yo no sé qué medios disponen. Yo preferir, prefiero proyección sobre pared, pero claro. Entiendo que si por ejemplo, si en el espacio expositivo hay que apagar la luz para que se vea la proyección, afecta a las demás obras. (Silencio) me adapto.

RdF: Si tú prefieres una cosa, yo lo anoto y si puede ser se hará.

Quando te pregunto sobre el soporte en el que está hecha la obra y me dices DVD, Pen drive, no es exactamente lo que es el soporte. Eso son los objetos en los que se presenta (transporta) la obra. Tú no trabajas sobre un DVD como materia, ¿verdad? Sería algo más como tu soporte, serían tanto los dibujos y el escaneado como los programas que utilizas para realizar la composición...

MR: Ok, pero entonces ¿tendría que hacer un listado de los programas?

RdF: Es que el DVD o el pen drive es un objeto; no es que has dibujado encima de ellos... Te sugiero que, si puedes, me hagas una lista de los programas o de cómo lo has hecho. (...) A la hora de conservar la obra, no es exactamente necesario. En realidad es un dato histórico técnico, donde queda reflejado el tipo de programas que se usaron, con el tiempo la obra tecnológica se vuelve obsoleta y estos datos sirven para identificar el sistema. Si puedes listarlo, es un dato interesante (...)

RdF: Proceso creativo. Si te parece bien me lo puedes definir y redactar.

MR: ¿Te refieres al escaneado y eso?

RdF: A lo que tú consideres el proceso creativo. Si lo consideras desde el momento que algo te sugiere una idea que inicia el proceso, pues eso también. Y el proceso de trabajo.

MR: Vale, sí.

RdF: En la ficha me dices que consideras que el proceso creativo es necesario para la comprensión de la obra, así que si lo consideras necesario me vendría bien que me lo mandases.

MR: Bueno de acuerdo, lo tendré en cuenta.

(Se omiten ciertas partes de la ficha técnica porque no aplican).

MR: Yo voy apuntando siempre los tropiezos y cómo lo soluciono. Porque al trabajar con acuarela y utilizando una manera tradicional de

animación, me encontraba con problemas a la hora de escanear como que se me arrugaba el papel y tenía que cambiar de papel, y todo eso me lo apuntaba...

RdF: Pues eso me parece muy interesante. Toda esa información le da mucho valor a tu creación. Aunque no sea específica para la conservación de la obra.

MR: Por eso lo apunté, porque el resultado era la consecuencia de una investigación y eso para mí era importante.

RdF: Te agradecería que me lo redactes si quieres compartirlo conmigo.

MR: Vale.

RdF: ¿Haces apuntes esquemas o cuaderno de trabajo?

MR: Sí, habitualmente.

RdF: ¿Le interesa la conservación de su obra?

MR: Sí.

RdF: Dices que tienes estrategia de conservación, ¿me la cuentas?

MR: Yo marqué que sí porque me refería que yo hice varias copias. Copias de seguridad y demás, aunque supongo que necesito una estrategia que me de alguien más especialista.

RdF: Es un buen principio y no creas que lo haces mal. Este estudio es para que las obras estén bien documentadas y que las obras tengan la mayor información. De manera que si alguien se encuentra con un problema con la obra, con esta documentación, sepa qué preguntas se puede hacer y encuentre soluciones más fácilmente. (Silencio) A parte de esto, todos los datos son interesantes para elaborar una serie de conclusiones respecto a la manera de pensar (sobre conservación) que cada uno de los artistas tiene.

MR: Sí realizo varias copias, en diferentes formatos y conservo siempre el proyecto, por si acaso necesito montarlo. Lo hago con todos los trabajos que realizo en soporte informático y me preocupa que se pierda.

RdF: Respecto a las instrucciones de montaje dices que no tienes instrucciones.

MR: No, porque no es una instalación. Pero desde luego necesita una calidad de montaje y sonido. La obra no se puede presentar sin sonido y desde luego si pudiese escoger, prefiero que sea proyectada en pared en un lugar con poca luz. ¿Eso cuenta como instrucción?

RdF: Sí, eso es instrucciones, porque así se establece una manera de presentar la obra en relación a la manera de presentar. Como por ejemplo, que debe presentarse con sonido (...)

MR: ¿Entonces debería advertir que se ponga altavoces?

RdF: No, pero sí te sugiero que digas que la obra tiene sonido para que no haya problemas y en algún momento se separe o se presente sin él. De esa manera adviertes que no se puede presentar sin sonido. (Silencio).

Cuando te pregunto sobre si el envejecimiento puede cambiar el sentido de tu obra, me dices que sí. Tienes en cuenta que en tu obra el envejecimiento es algo más tecnológico que otra cosa ¿no? Lo más común es que se tenga que migrar. Sabes que cuando se hace eso, se pierden datos. La calidad del producto se va deteriorando. Dices que quieres que te consulten, piensa en tener claro lo que quieres hacer al respecto.

MR: Bueno, sí.

RdF: Dices que quieres ser asesorado, en principio las claves más importantes ya te las he dado...

Te interesa el futuro de tu obra y has pensado en ello. Dices que te interesa el transporte de tu obra, pero a qué te refieres en este caso.

MR: Bueno cuando lo mandé, lo hice en dos formatos, en DVD y en un Pen drive, por si había problemas a la hora de reproducirlo. Yo pensaba ¿qué pasa si se juntan todos los trabajos en un solo lugar? Por eso adjunté el Pen.

RdF: (Silencio) Muy bien. Solo lo pregunto porque los originales no los he tenido en mano.

¿Prefiere dejarlo en manos de especialistas?

MR: No, pero sí aceptar consejos...

(Se omite una parte que no aplica).

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características de la suya? ¿Cómo llegó a este momento de creación? ¿Cómo decide el medio de expresión y por qué?

MR: Tras las charlas con los enfermos que vinieron a visitarnos a la facultad, decidí centrar mi interés en cómo el AR influye en la vida de las personas. Pero sobre todo en el momento de la maternidad. Por determinadas anécdotas que nos contaron, madres que estaban allí, y lo duro que había sido su proceso con esta enfermedad. Me pareció lo

interesante de este proyecto. Fue incorporar a una técnica que suelo trabajar, que es la animación. Incorporar esta temática de la salud y la enfermedad que nunca la había tratado en mi creación. Me gustó mucho la experiencia por que ves que surge una obra con unas motivaciones que obviamente encerrada en mi estudio no surgen.

El medio para expresarlo fue una animación de técnica tradicional con técnica de acuarela, porque me interesa mucho el azar de las manchas y la capacidad emotiva que puede transmitir... Porque considero que al estar la huella del artista, fotograma a fotograma, a través del dibujo, las emociones quedan ahí de alguna forma impresas.

Esta obra surgió también en gran medida a la banda sonora que la encontré por Internet de derechos libres. Nada más escucharla se me vivieron a la mente trocitos de vídeo, como si fueran flashes. Vi los momentos más emotivos que traté de conservar hasta la obra definitiva. La música tuvo una gran importancia porque elaboré la animación en base al ritmo que tenía la banda sonora.

RdF: ¿Te has puesto en contacto con el creador de la banda sonora?

MR: Sí. Bueno, como dije la banda sonora es de derechos libres. Él se llama Chris Davrisky y ya en su página nos animaba a que si alguien utilizaba su música para algún vídeo que él estaba encantado de recibir el enlace para echarle un vistazo. Al terminar la obra se lo mandé y dijo que le gustaba mucho el resultado.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe toma de conciencia respecto al uso de este medio?

MR: Sí. No utilizo siempre la animación, tengo otro tipo de obras. Utilizo la animación cuando pretendo expresar los sentimientos acerca de algo concreto, siento que es el más sincero. Así que sí, creo que la usé de modo consciente.

RdF: En tu caso creo que es bastante largo el camino que haces para hacer la obra por lo que se crea un acto de creación muy consciente. Esta pregunta igual es más clara para otros medios de expresión, pero aquí me corrobora que también es importante para este medio.

¿Qué grado de planificación o azar hubo?

MR: Yo diría que ambas partes por igual. Porque si bien al principio quiero expresar unas emociones y para eso escojo la animación. Pero después como te decía, los primeros días no tenía tan claro por dónde empezar y al encontrarme con esa música, por azar, te surgen esos momentos que te llevan a ver claro lo que quieres. Por lo tanto el azar tiene su parte de trabajo y después vuelvo a la planificación. Esos

momentos tenían que tener un hilo argumental, el *story board*, los planos, (silencio) Pero después vuelvo al azar porque al pintarlos en acuarela la macha y el juego es inevitable. Ambas partes.

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

MR: Es imprescindible el *story board* para no cometer fallos, como que en este trabajo cada personaje tiene un color y la única manera de no equivocarse es organizarse. Si haces una animación de manera desordenada... A parte el trabajo no es lineal, no empiezas por la primera escena y acabas por la última y los desarrollas. Vas creando, los bocetos de la caracterización de los personajes y al final montas.

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

MR: Incluiría un detalle que me suele pasar con las animaciones, cuando tengo un flash de imagen, trato de hacer un primer boceto de un gesto. Por ejemplo de un abrazo; y ese boceto muchas veces se convierte en un fotograma en clave de la obra. Yo considero que las acuarelas podrían ser expuestas por separado, pero la obra es el vídeo.

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

MR: Sí, exceptuando una parte del escaneado. Por tiempo y por el tipo de escáner que necesitaba. Los escáneres que yo tenía no captaban las manchas como yo quería. La mancha que tienen los personajes que tiene forma de corazón me costaba que saliese como yo lo quería. Me decidí por acudir a un centro profesional de copistería.

RdF: Te decidiste por una ayuda profesional por una cuestión técnica puntual, no es que tienes a alguien que trabaja contigo de manera habitual.

MR: No, no. Lo hago todo yo. Solo fue por esa cuestión en concreto.

RdF: ¿Lo documentó?

MR: Sí.

RdF: ¿Es la documentación una nueva obra con valor expositivo?

MR: No. Es solo documentación.

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

MR: Yo, que decidí tomar en una libreta anotaciones y ciertas fotos. Cuando hago un vídeo primero tomo notas y fotos y más tarde cuando tengo tiempo genero algo más objetual como un libro de artista. No me grabé mientras hacia el trabajo, pero sí guardo las fotos que hago durante el proceso y con eso hago unos vídeos para ver cómo lo hice.

Son unas fotos con poca calidad, pero para mí tienen mucho interés. De esta obra tengo la intención de montar un vídeo con esas fotos del proceso.

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

MR: (En caso que desaparezca), yo creo que intentaría volver a hacerla, pero no sería la misma. Sería otra, una nueva vivencia del original.

RdF: ¿Lo ve como un facsímil?

MR: No lo veo como una copia, porque no sería igual porque yo no sería la misma y porque exacta no podría hacerla. Sería otra obra.

RdF: ¿Quién debería hacerlo según su criterio?

MR: Yo creo que la tendría que hacer yo, porque nadie sabe lo que me llevó a hacerla.

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

MR: Una variante, un segundo momento creativo.

RdF: Quizás como eres joven no eres tan consciente del paso del tiempo, (Silencio) Hay artistas que consideran que rehacer la obra es la misma obra. Porque la idea es la misma.

MR: ¿Te refieres a poder escanearlo todo? Entonces sería la misma obra, aunque seguramente tampoco sería lo mismo. Es una variante si tuviese que dibujarla otra vez... (Silencio).

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente, el dibujo, la acuarela...?

MR: Sí, la acuarela. Cuando fui haciendo las pruebas vi que necesitaba incorporar el lápiz para tener una forma constante. Según lo que yo quería transmitir necesité una presencia constante. En el modo de desarrollarla tuve que ir haciendo pruebas porque a veces tenía problemas con el papel.

RdF: ¿El modo de desarrollarla?

MR: Encontré un equilibrio desde el principio, pero igualmente tuve que ir corrigiendo algunos detalles y pruebas. Por ejemplo, la presión con que aplicaba el lápiz fue variando según las necesidades. Parece poco importante, pero las máquinas tienen limitaciones y hay que saber cómo va a ser captado por el scanner. Las cuestiones técnicas me obligaron a algunos cambios y por ejemplo yo quería un papel más cálido, el tamaño del papel... No me valía cualquier papel. El tamaño

de los originales es en A-5 por que la experiencia de otras animaciones que he hecho veo que son más manipulables, más interesantes...

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

RdF: Fácil manipulación y lo simbólico, y también las pruebas que me llevaban a descartar algunos materiales porque no funcionaban tan bien.

RdF: ¿Son los dibujos originales material vehicular o obras de arte en sí mismos?

MR: Ya está contestado. Para mí los dibujos son un elemento vehicular, aunque son lo bastante importante para poder crear la obra.

RdF: En caso de considerarlos obras de arte ¿cómo los clasifica?

MR: Obra sobre papel.

RdF: ¿Ha pensado en la durabilidad a la hora de escoger los materiales?

MR: Sí en la parte de dibujo, pensé en la conservación. tengo varias experimentaciones y creo que en condiciones buenas se pueden hacer perdurables. La animación en plastilina se estropea... En cambio el dibujo, pues los puedes guardar. Me parece en condiciones buenas de no humedad y demás son más perdurables.

RdF: A la hora de realizar la animación, ¿Has pensado lo que puede durar en el tiempo?

MR: Sí, pero claro al no saber de cómo puede evolucionar la tecnología... Por eso traté de conservar el proyecto. Por un lado el formato... Los escaneos... (Silencio prolongado).

RdF: ¿Ha pensado en los aportes de la tecnología y el paso del tiempo?

MR: Conservar los escaneos, y hacer varias copias... Pero no mucho más. La obsolescencia tecnológica aún no he tenido ningún problema. Pero no sé cual sería la mejor forma de poder conservarlos. Los únicos problemas que tuve fueron por mala manipulación de las personas que lo exponían. No sé cual sería la manera óptima (Silencio).

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Cuál es el límite aceptable para sus obras de envejecimiento o deterioro?

MR: No acepto ningún deterioro. No quiero que se vea pixelado o deteriorado. No quiero que se presente si no es en sus mejores condiciones. Se puede adaptar a las mejoras, si es necesario para que se pueda visualizar, pero no intentar limpiarla o mejorarla. Aceptas la evolución, pero quiero que se vea como yo lo creé. Aunque se tenga que buscar otros medios.

RdF: ¿Dónde está la barrera entre un estado de conservación aceptable y el estado en que debe intervenir para devolver a la obra su capacidad de comunicación?

MR: Adaptar, pero no añadirle nitidez... Es que sin saber qué va a pasar... no te puedo emitir una respuesta segura. Yo acepto la evolución de los años, pero quiero que mi obra se vea perfectamente.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

MR: Daños físicos, si se estropea el DVD hacer uno nuevo. Otros daños que creo son importantes a solucionar o evitar es cuando alguien pasa la copia a otro formato y lo estira y le cambia la proporción al vídeo, eso sí que debería ser tratado. (Que se mantengan las proporciones que yo he establecido) Eso no lo quiero. Considero que debería ser tratado.

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

MR: Que yo sepa no.

RdF: ¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente?

MR: No

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

MR: Sí y me gustaría que me consulten.

RdF: ¿Es consciente de la obsolescencia de los soportes tecnológicos?

MR: Sí.

RdF: ¿Cree que la obra debe actualizarse en formato?

MR: Si es necesario supongo que sí, aunque no estoy segura de la respuesta. Por ejemplo si desaparece el formato me gustaría pasarla para poder seguir disfrutándola. Me importa la obra, tengo que aceptar, pero si puedo mantenerlo prefiero mantenerla. Aunque por encima de todo es poder visualizarla.

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

MR: No afecta. Lo importante es que la obra se pueda visualizar. Sustitución solo si es necesario.

RdF: ¿Tiene en cuenta la obsolescencia del archivo o del soporte donde se encuentra el archivo?

MR: Sí la tengo en cuenta.

RdF: ¿Para usted la obra de arte es el archivo que contiene la imagen o la copia que tiene la colección?

MR: No he pensado mucho en ello. La pregunta me parece confusa. Pero yo no entiendo que pueda haber una sola copia, pero la obra no es de consumo masivo. Un equilibrio entre copias controladas, pero no se vende la animación a cualquier contexto.

RdF: En caso que sea el archivo: ¿Ha pensado en un plan de actualización del mismo para no perderlo por causas tecnológicas? Ya lo hemos hablado.

¿Cuál es ese plan?

MR: Actualizar el formato cuando sea necesario.

RdF: ¿Tiene en cuenta la pérdida de datos y calidad del archivo cada vez que se migra?

MR: Lo tengo en cuenta aunque no lo he experimentado, y por lo tanto no me hago la idea. Pero puede que cuando pase el tiempo a lo mejor eso se soluciona. Prefiero conservar los datos en sí. Antes de no tenerla, prefiero conservarla cambiando de formato.

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

MR: Cuando la hice pensaba en la conservación de la obra por cómo se podría conservar, aunque ahora he aprendido cosas en esta entrevista. Normalmente es un tema que me preocupa.

RdF: ¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de la obra?

MR: Pues me sigue preocupando y ahora veo que hay temas que no los tengo controlados como lo de la obsolescencia o enfoques conceptuales que igual no tengo en cuenta.

RdF: ¿Y en su producción en general?

MR: Me preocupa que mi obra perdure e intento cuidar de ella.

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

MR: Sí porque si está en manos de alguien no especializado puede perderse todo el trabajo de un artista.

Anexo 2

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

MR: Un especialista, pero en contacto con el artista a ser posible.

RdF: ¿Cree necesario que le consulten antes de realizar una intervención?
Lo prefiero, lo consideraría en medida de lo posible incluso obligatorio.

¿Cree necesario dejar unas directrices de actuación por si Vd. no puede participar en el proceso?

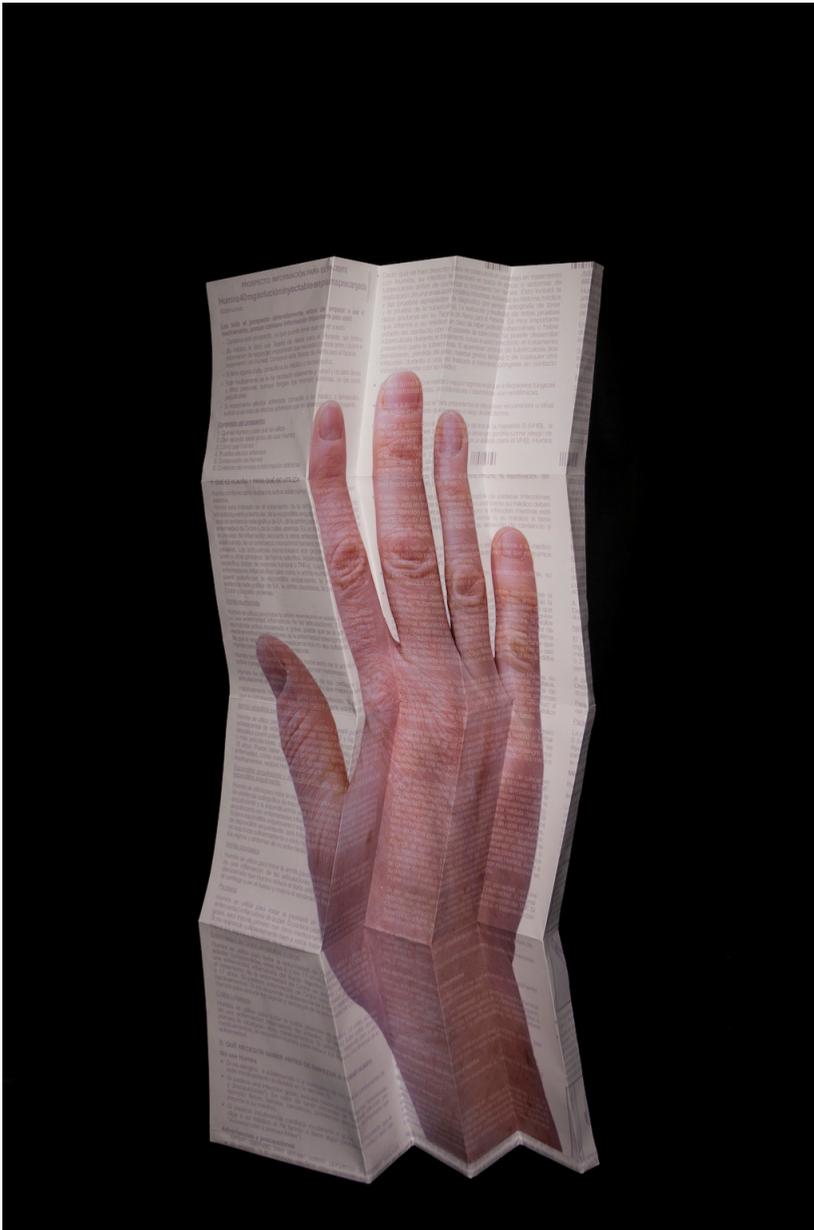
MR: Diría que sí y para todas mis obras. Si no pudiese estar en el proceso, sí.

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

MR: Creo que sí.

RdF: ¿Quiere añadir algo más?

MR: No.



TNF-∞. María Prada, 2014. (PAI123C).

María Prada

TNF-∞.

La obra de María Prada es una instalación, que consiste en una impresión industrial en papel laminado. Esta pieza está plegada siguiendo un sistema de plegado inventado por un ingeniero japonés. El sistema de plegado tiene memoria, esta característica de la obra es muy importante para el concepto de la obra. La artista está interesada en conservar la obra, pero también acepta un cierto deterioro. No tiene problema con la sustitución de los materiales vehiculares, pero con los materiales que crean la imagen visual de la obra no lo tiene tan claro. La artista cree que la mejor estrategia es la rematerialización de la obra, pero no quiere que se tome como estrategia a tomar sin consultarle previamente. En ese caso, considera que la obra es la misma. El archivo de la imagen original de la obra lo tiene en su poder. No había pensado en la idea de obsolescencia en cuanto a ese archivo a pesar de que la artista es consciente de que existe ese problema. Su concepto de *deterioro*, tras la entrevista ha sido ampliado. Le ha parecido muy interesante, pero a la vez muestra una cierta incertidumbre tras conocer las infinitas posibilidades de deterioro que no ha tenido en cuenta. Podemos decir que aunque la entrevista ha contribuido a informar a la artista, también ha contribuido a crearle muchas dudas respecto a su proceso en la toma de decisiones.

Entrevista A María Prada para la conservación de la obra *TNF-∞* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción literal de la entrevista. En esta transcripción no se ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype*.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: María Prada, 1968, Madrid, España.

Lugar y fecha de la entrevista: 10 abril 2014.

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype* y fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 01:28:05.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. La artista accedió a ser grabada.

Título de la obra: *TNF-∞*.

Técnica: Instalación.

Medida: 200 × 120 × 20 cm.

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

Suspender la obra del techo con hilos de nylon transparente o algo similar, resistente poco visible. Va suspendida, pero reposando en el suelo. Lleva instrucciones de montaje en el interior de la caja.

Fecha de realización de la obra: 2014.

MP: María Prada

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

MP: La obra lleva unos pesos en la parte inferior. La pieza tiene un dobladillo abajo y otro arriba. En la parte superior, tiene unos cilindros de madera estrechitos, simplemente para dar un poco de fuerza y poder anclar unas hembrillas que van atornilladas a esa madera y de ahí es de donde se pueden colgar con una tanza de nylon. Con el paquete mandé un dibujo explicando cómo quería que se montase, y creo que sí se especificaba. Debe estar como si estuviese apoyado en el suelo. En ese dibujo sí que lo explicaba...

RdF: Bueno, en tu ficha técnica, te decía antes... Veo que utilizas tu nombre como María, ¿no? Porque yo tengo: María José Prada.

MP: Es que mi nombre es María José Prada, pero no... realmente no...

RdF: No. Es para saber cómo me dirijo a ti.

MP: Sí, María, María...

RdF: Vale. ¿El título de la obra, es el nombre del medicamento?

MP: No. El título de la obra es un... A ver, déjame recordar. Pues me parece que es una proteína que tiene que ver con el desarrollo de la enfermedad... No es del medicamento...

RdF: Bueno, es una pregunta para yo saberlo, porque TNF-, pues a mí me sugiere que sean las siglas de algo. Que sea... vale. La obra la elaboraste en enero de 2014... bien. A ver, clasificación de la producción artística... yo entiendo que esta ficha que os he mandado, intenta ser lo más amplia posible, pero no cabe todo... de hecho tenía 13 páginas y la he ido reduciendo porque había tantas cosas que no quedaban dentro... que al final decidí que lo que falte, pues ya lo preguntaré... eh... Fotografía-instalación.

MP: Aham (afirmación).

RdF: La fotografía, por ejemplo. Te voy a preguntar sobre el archivo fotográfico ¿El archivo fotográfico que utilizas para esta obra, es exclusivo para esta obra?

MP: No comprendo... quiero decir. Sí, porque fue una fotografía que hice expresamente para esta obra.

RdF: Las manos que salen en la obra, eh... ¿solamente las has usado para esta obra? O tu intención de esa imagen la puedes utilizar en otra obra... En ningún momento te sientas agredida por mis preguntas. ¿Eh?

MP: No, no. No te preocupes, no me agredo en absoluto. Lo que pasa es que no entiendo muy bien el... no sé cómo entender la pregunta. Son unas fotografías que hice expresamente para esta obra. En principio no tengo intención de usarla para otra cosa.

RdF: El fin de la pregunta es... tu obra se estropea... se... por lo que sea la imagen se borra o pierde intensidad... y entonces la mejor manera de que esa obra se recupere es rehacerla... Tú decides que esa obra puede ser rehecha porque lo que realmente vale de la obra es la idea y la materia en un principio para ti solo es un vehículo... te estoy haciendo una hipótesis ¿eh?

MP: Sí, sí...

RdF: Entonces, decides que la vas a rehacer, han pasado 15 años... El archivo lo tienes en un formato que actualmente no es legible... Porque existe un problema con la obsolescencia, que es una de las preguntas que os he pasado en ese cuestionario de preguntas tan obtusas... (Jejeje).

MP: Aham, sí, sigue...

RdF: ¿Cómo recuperamos tu obra?

MP: ¿Cómo recuperamos mi obra? ¡No tengo ni idea! Bufffff, ¡No tengo ni idea!

RdF: ¡Vale! Eso es una pregunta para haceros pensar. ¿Vale? Bueno. Tengo que es fotografía y que es instalación. Por lo tanto el espacio que utiliza la obra, la forma de exponerla es importante.

MP: Aham (afirmación).

RdF: (Leyendo) Impreso en Bioclite, laminado 4-4 tintas, laminado plegado... como comprenderás yo no sé de todo... o sea que para mí el Bioclite... (Silencio).

MP: El (silencio) claro. Esto lo imprimiré en un sitio profesional de impresión...

RdF: Vale.

MP: Y es la referencia que me dieron. Digamos, del material o el sistema de impresión que utilizaron.

RdF: Ok, ¡estupendo!

MP: No pregunté más; en plan “¿Esto qué significa?” pero yo allí escogí el tipo de impresión y luego me dijeron “esto se llama así...”

RdF: No, no, con ese dato puedo buscar información... ¿Por qué te lo digo? En Madrid, hay un congreso todos los años de restauración de Arte contemporáneo. Es abierto, así que te sugiero que te pases. Coincide con ARCO y es muy interesante. Yo creo que para los artistas es muy interesante... Si alguna vez vas a ARCO, es un par de días antes.

MP: Muy bien...

RdF: Bueno, pues hace unos años hubo una presentación de unos trabajos en impresión digital que hablaba sobre la degradación de los colores impresos y cómo con los tiempos, los colores, incluso sin haber sido expuestos a la luz... pierden. No solo su intensidad, sino que algunos desaparecen.

MP: Mmm (silencio).

RdF: Entonces, la información sobre el tipo de impresión es importante porque se puede saber qué tipo de pigmentos utiliza esa impresión y qué tipo de vida puede tener... ¿no? Pero bueno. (Sigo) luego... plegado. El plegado he visto que te interesa mucho. Estaba cotilleando tu blog... bueno. ¿El modo de plegado tiene algún significado en concreto? ¿Es estético? Veo que tu *background* es de arquitecta...

O sea que imagino que las formas geométricas y los volúmenes te interesan especialmente.

MP: Sí... y me preguntas que si tiene algún sentido estético... De esta forma de plegado y te tengo que decir que sí... Porque... porque... Por una parte, cuando empecé, se vincula con la forma de presentación de los prospectos... Creo que lo digo en algún lado... Aquí o en la ficha técnica que presenté a la cátedra... Y por otra, intenta resolver el problema del plegado. O sea, como... vamos a ver, esto era una pieza que se construyó sobre la idea de la deformación que hace el papel al plegarse, que es similar a la deformación de la enfermedad de las articulaciones... Esta es la idea principal, ¿no? Pero en medio también estaba la relación con el medicamento a través del prospecto. Y una de las cosas que encontré, como te decía, es que es como muy poco ergonómico. La forma de plegar, el plegado convencional en los prospectos... Pero es que no se puede hacer de otra manera mecánicamente. Entonces encontré una forma de plegado, que sí que

es mucho más... ergonómica. Pero resulta que tiene mucha historia detrás y una relevancia industrial, bueno... que es muy, muy interesante ese tema. Resulta que hay un ingeniero japonés, que se inventó esta forma de plegar para resolver un problema técnico concreto; en los paneles solares que se mandan a la luna en los viajes espaciales y no se qué... ¡Y funcionaba muy bien! Y funcionaría muy bien para esto. Entonces una manera así como colateral, resulta que es una forma de plegar que resolvería la cuestión de la falta de ergonomía de los prospectos. Máxime, cuando se trata de medicamentos de enfermos que tienen una movilidad en las extremidades muy reducida. Tiene también esa historia que no la cuento así nunca, porque es un poco como colateral del argumento principal de la obra. ¿Comprendes? bueno en realidad no apoya la obra... pero es como si...

RdF: No apoya la obra, pero por ejemplo, para mí tiene mucha importancia porque si esa obra en un momento dado pierde su memoria de plegado, yo debo recuperársela, entonces necesito saber la fuente... porque si no tiene ninguna importancia, solo sé que es un plegado. Si tiene alguna importancia, necesito recuperar el plegado, desde el punto de vista que tú lo has considerado, ¿entiendes? Entonces para mí si es relevante...

MP: Sí, sí...

RdF: Apúntate, si puedes, mandarme el nombre del ingeniero...

MP: De acuerdo, (risas), y el modelo de plegado... Creo que está dibujado en el archivo digital, sí... muy sutil, pero sí que estaba dibujado...

RdF: Bueno, si la información que me des... es lo que te digo... cuanta más información tenga, mucho mejor, (silencio) para mí ninguna información es banal... si me puedes mandar esa información, yo la adjunto a tu archivo. Vale. En tu ficha pone, que “necesita un área libre, al menos de metro y medio en torno a la obra”, entonces, ya queda claro aquí, pero lo mismo... el archivo que tengas sobre el montaje, te lo agradezco... (Leyendo) que “la fotografía debe desplegarse buscando equilibrio de sujeción y deformación”.

MP: ¡Claro!, yo eso lo tengo claro, pero entiendo por lo que hablábamos antes, que cualquiera que lo reciba no tiene por qué entenderlo... claro.

RdF: (Leyendo) “equilibrio entre deformación” (Silencio) Pues tú dáselo a un instalador que está poniendo una obra de arte... entiendo que lo habitual es que lo trabaje una persona que está vinculada al mundo del arte, pero incluso los montadores en una exposición que están acostumbrados a obras de arte, la frase “sujeción y deformación...”

Se quedarían un poco... vale, el equilibrio cuál es ¿el mío?... Porque... (Siendo muy mala para provocar).

MP: ¡Claro!

RdF: Son conceptos muy subjetivos... Bueno, seguiremos.

MP: Te voy a hacer un pequeño apunte sobre lo que hablábamos antes. Tampoco tiene que... con el modelo de plegado, pero también tiene... tiene sentido. Este modelo de plegado, lo que permite, es que no se quede completamente plano el papel. Siguiendo esas líneas de plegado... es como retráctil. No tiene un completamente desplegado o un completamente plegado, ¿sabes? Una posición inicial y final. Sino que (silencio) bueno, que se mueve entre las dos, y por eso, es difícil establecer, "exactamente tiene que ser así". Las dos posiciones guardan información sobre lo que significa cada una y más bien, es el proceso entre una y otra... En parte por lo que te decía antes de desplegar un prospecto... O sea de lo que significa para un enfermo desplegar un prospecto para leerlo, que también se hace aquí al sacar la obra del embalaje, desplegarla para verla... y en parte porque ni completamente desplegado, ni completamente plegado, tiene sentido la obra, lo tiene a medias...

RdF: OK... yo como solo veo problemas (sonrisas). Entiendo que el uso de la obra, abriéndola y cerrándola, perderá esa memoria, ese punto de equilibrio... O sea un calcetín nuevo tiene una forma perfecta, al uso el calcetín va perdiendo... (Soy un poco bruta, ya lo sé).

MP: Aham (afirmación).

RdF: Va perdiendo esa forma perfecta... ¡No es un calcetín, por supuesto! Y la obra no se abre y se despliega veinte mil veces... Pero es una colección que viaja y que se mueve, y entonces es una obra de arte que está previsto ser más manipulada que una obra en un entorno artístico... Por lo tanto, ese punto de memoria puede ser que llegue un momento que se pierda,... a ver, no tiene por qué perderse, pero puede pasar...

MP: Sí, sí te entiendo...

RdF: Entonces a mí me interesa esa información, (silencio) Porque cuanta más información tenga mejor...

MP: Mejor, sí, sí...

RdF: Pero entiendo lo que quieres decir entre sujeción y deformación. O sea, lo veo bastante claro, porque sobre todo es muy interesante que si se trata de un enfermo que tiene la movilidad restringida... Lógicamente tiene una habilidad específica el prospecto... no es porque sí.

MP: Aham (afirmación).

RdF: Emmm, En la descripción del soporte: “papel laminado mate por dos caras, y plegado” ¿El papel es mate por la impresión?

MdF: No, el laminado es lo que es mate, pero no tengo ni idea si es mate o no...

RdF: OK, ¿El papel lo escogiste tú?

MP: Sí, en realidad yo escogí el acabado. Me enseñaron tres o cuatro tipos de acabados y yo escogí este. Es decir, el papel no sé como es. Va laminado, y yo lo escogí ya laminado...

RdF: Entonces es, como dices, un papel laminado, pero no tienes ni idea de las características del papel...

MP: No...

RdF: ¿Y eso podemos investigarlo?

MP: Sí, sí podemos...

RdF: Porque las características físicas del papel, (silencio) el papel es justamente un material, que tiene mucha vida, incluso los papeles industriales actuales que son más sintéticos, también. Entonces, dependiendo del tipo de material que constituye el papel, va a tener una vida u otra... (Silencio) Si el papel amarillea o la imagen se desvanece... Respecto a la imagen de la obra, no a las propiedades mecánicas, pero sí a la imagen. Eso por ejemplo para ti ¿En qué grado afecta a la lectura real de la obra? Hay artistas que aceptan ese amarilleamiento como el paso del tiempo y simplemente su obra se adapta al paso del tiempo... Hay artistas que no aceptan ese amarilleamiento y por lo tanto hay que luchar contra él.

MP: Aham...

RdF: Entonces ese tipo de cosas son importantes... Para mí es importante tener la información sobre la materia prima del papel, es decir, si ese papel es 50% algodón y 50%... Fibra de no se qué, pues puede prevenir un tipo de problemas mecánicos que se pueden prevenir... Algún tipo de protección (leyendo). ¿La protección la pusiste tú o la pusieron en la impresión?

MP: La protección del laminado la pusieron en la impresión, ¡claro!

RdF: Bueno porque como e... me has puesto que sí que tiene algún tipo de protección.

MP: Me refería a eso, ¿sabes? Me refería al laminado que ponen en el papel...

RdF: OK. Vale, “con bastidor”, entiendo que te refieres a las varillas que me comentabas antes, de madera, y los plomos de abajo.

MP: Aham (afirmación).

RdF: Vale, el bastidor queda oculto... Es lo que me has dicho antes. Supongo que los cilindros de madera son de pino, ¿no?

MP: No sé, (tono sorpresa).

RdF: (Jejeje) ¡Qué preguntas más malas te hago!

MP: No, no, (risas), es normal. Entiendo que es lo que tienes que hacer...

RdF: No, no,... ¿Por qué te la hago? Nunca las preguntas son porque sí ¿eh?

MP: (Risas) ya me lo imagino... Me imagino que tendrás... (Silencio) Que ni se me ha ocurrido pensar que la madera de pino pueda... no sé qué... que es lo que me vas a decir ahora.

RdF: La madera de pino es muy resinosa... y entonces si es una madera sin tratar y la has puesto en el interior del papel, el papel aunque esté laminado... puede acidificarse y con el tiempo romperse por esa zona... a ver, tú eres arquitecto, por lo tanto entiendes que hay cosas que tienen que ver con los pesos, las formas y las materias ¿no? Pues como restaurador a veces me siento más química que persona que habla de obras de arte. Aunque es un equilibrio entre las dos cosas... entonces. También si tienes forma de decirme qué tipo de madera es... No si es “pino antiguo de Teruel”. Sino más pues por ejemplo, lo compraste... en *Brico Depot*... No, ahí no hay *Brico Depot*, eso es en Canadá (perdón)... Lo compraste en... Pues algo así... Y si le pusiste una cera antes de ponerlo dentro... Si lo barnizaste, lo lijaste... ¡Lo siento! ¡Cuánto trabajo te estoy dando!

MP: No, no, ¡Te lo estoy dando yo a ti!

RdF: (Silencio) (leyendo) “Cosido”. Hilo de algodón, imagino, hilo clásico doméstico blanco que se utiliza con máquina de coser.

MP: Sí...

RdF: Imagino que lo has hecho con máquina de coser...

MP: Sí...

RdF: OK, si tienes alguna imagen detallada de eso...

MP: ¿De qué? ¿De la maquina de coser?

RdF: ¡No, hombre no! ¡De la máquina de coser no! No soy tan... (Risas) jejeje, no soy...

MP: (Risas) jejejeje, no sé...

RdF: Del cosido. ¿Haces foto de ese tipo? En esa guía que os mandé hay una guía de documentación.

MP: Sí.

RdF: Espero que te haya gustado y que la uses a partir de ahora.

MP: Lo que pensé al leerla fue: “¡me cachis en la mar! Esto tendría que haberlo sabido antes”.

RdF: Es que se suponía que tenía que haber sido antes, pero se ha hecho cuando se ha podido. Pero lo he mandado igual, para que así al que le interese, la próxima vez en su proceso de trabajo, si le interesa, aplicarlo y a la larga es un bien que te haces a ti mismo.

MP: Sí, eso sí... No me cabe ninguna duda. ¡Es un material, excelente!

RdF: Porque tu trabajo, aunque no pase por manos de un restaurador, con el tiempo tú puedes tener... porque nunca pensamos en el futuro... Siempre pensamos que nuestras obras no van a trascender... y luego una obra que ha pasado 10 años y que ha tenido un pequeño problema por tener esa información puedes solucionarlo fácilmente... Bueno tú no eres tan joven como el resto y entiendo que ya le das más valor al tiempo.

MP: (Silencio)...

RdF: Bueno si no tienes imagen no hay ningún problema...

MP: Me parece que no. Además, estoy pensando que creo que hice foto al principio, de documentación, de por dónde van a ir los tiros. Pero luego tengo un par de fotos grandes de cuando plegué la impresión, que es bastante grande, pero de detalle nada.

RdF: Bueno, yo les haré fotos cuando los tenga cerca. Lo mismo te digo. Si me pasas las imágenes que consideres interesantes pues ¡Gracias! (sonrisas).

MP: Sí, ¡te paso todo!

RdF: Eeee, veo que pone, “doblado interior y superior para bastidor y pesos respectivamente” Entiendo que es el cosido ese ¿no?

MP: Sí.

RdF: ¿Barniz final mate? ¿es el que lleva el papel propiamente? O le has aplicado algo...

MP: No, es el papel... Bueno es todo el rato lo mismo, porque el papel lamiendo mate es lo mismo...

RdF: Sí, sí... pero ¿sabes? A veces, a mí me quedaba... cuando dices eso... a mí me da una duda... para mí eso es que tú has aplicado un barniz

final. Lo he quitado, porque entiendo que no es un barniz... que tú has aplicado, sino que es el propio laminado... Bueno son cosas que vosotros no tenéis porqué saber. Los pesos, me has dicho que son de plomo, algún tipo concreto ¿Los de pesca?

MP: No, (sonrisas) Es una cosa que se compra en la mercería para cortinas. Creo recordar que venía envuelto en una especie de malla fina, ¿sabes? Son pesos que están unidos como en una cadena, pero venían envueltos como en un tejido...

RdF: ¿Y los sacaste del tejido? ¿O los dejaste tal como venían?

MP: Tal como venían.

RdF: Eeee, ¿tienes la referencia? ¿O puedes tenerla? ¿O puedes hacerle una foto a algo similar para tenerla?

MP: Puedo ir a la tienda y comprar un poco más o pedirles que me dejen hacer una foto... Si quieres te puedo mandar una muestra. ¿Quieres que te haga eso?

RdF: ¿A Canadá?

MP: ¿Estás en Canadá ahora?

RdF: Yo vivo en Canadá... por eso el horario que os pedía...

(Se omite la parte de comentarios personales por ambas partes)

MP: Entonces, ¿le hago una foto?

RdF: Sí, con una foto, o... con una foto tengo bastante en principio. Si en la tienda tiene una etiqueta; que pone, "plomo tipo no se qué... forrado con nylon", esa es la información que me interesa. Por lo mismo que te decía antes. El plomo tiene su vida, reacciona, se oxida, bueno no se oxida, pero tiene su proceso de degradación, si está en contacto con el papel puede interferir, etc. Es ser muy, muy, muy minucioso... Bueno, tú imagínate que tu obra trasciende y alguien en 100 años necesita saber en qué material habías hecho todo eso... pues si lo tiene mejor, ¿no?

MP: (Risas) jejejej.

RdF: ¿Quieres describir tu proceso creativo? Me has dicho que sí.

MP: Sí, bueno te lo conté un poco antes...

RdF: Sí, pero ¿sabes que? Te voy a pedir que si no te es muy inconveniente, te tomes tu tiempo y me redactes un texto. Si te parece bien.

MP: Sí me parece mejor, porque lo hago mejor...

RdF: Claro. Por eso, por eso prefiero que lo hagas. Si me dices que sí que quieres describirlo. Prefiero que lo hagas de una forma consciente.

MP: Vale. ¡Perfecto! Sí, si me parece mejor.

RdF: Cuantos deberes... “¿Lo considera necesario para la comprensión de la obra?”. No, pero es interesante tenerlo... “¿Es importante par Vd. el proceso creativo? Sí”, por eso es interesante tenerlo. Por eso al final he puesto que “si desea redacte brevemente su proceso creativo para ser conservado que sería de gran interés para nosotros...” Siempre hablo en plural, pero soy yo sola ¿eh? Soy el equipo de restauración.

MP: (Risas) jejejej.

RdF: “Suele dejar rastro de sus procesos creativos? no”, pero a partir de ahora si lo va a hacer. Jejejejej.

MP: (Tono sonrisa) La verdad es que no entendía bien la pregunta ¿eh? Lo entendí más como dejar rastro en la propia obra, pero en realidad no, es que la... mi proceso creativo y las obras que hago yo, en realidad son bastante limpias en ese sentido, no importa mucho.

RdF: Me refiero a cualquier tipo de documentación. En la guía sugería que era bueno llevar una libreta de campo.

MP: Sí, sí...

RdF: A veces no es aplicado a una obra en concreto, a veces es al proceso de toda la creación. Hay artistas que su trabajo es una sucesión y entonces el proceso creativo va ligado... Son preguntas que me sirven para tenerlo en cuenta, pero si no lo tengo, pues en un momento dado alguien podría preguntarte por el proceso creativo y tú lo tendrías presente... Vamos a pasar a las preguntas duras... Bueno Espera, las últimas de aquí: “¿Le interesa la conservación de su obra? Sí”.

MP: ¡Sí, Claro!

RdF: Y te preocupa... dices “claro” (silencio). Hay muchos artistas a los que no les interesa.

MP: Claro. Depende de la obra, lógicamente.

RdF: No tienes estrategia de conservación (leyendo), pero eso de la estrategia de conservación está redactado de una forma así muy seria, pero es por ejemplo... ¿almacenas tus obras en un sitio seco, sin polvo, o con una conciencia de que se pueda estropear?. Eso ya es una estrategia de conservación.

MP: Almaceno mis obras donde buenamente puedo...

RdF: Sí, si eso es lo que hace la mayoría de la gente, claro. Y el espacio es muy valioso.

MP: Y hasta un momento determinado eso no te preocupa más que la propia producción de la obra, pero por ahora, no... mi ... me preocupa,

me empieza a preocupar. Pero que no tengo ni idea de cómo resolverlo de hecho.

RdF: Bueno, yo te informo de todo lo que quieras...

MP: Voy a aprovechar, sí.

RdF: Igual que para lo del envío.

MP: En mi propio lugar de trabajo, mi estudio. Esto que ves aquí, que es una habitación de mi casa, pueeees, (silencio) El único problema es que ya empiezan a acumularse muchos papeles plegados, pero por lo demás (silencio).

RdF: Bueno, a veces son cosas muy sencillas. Igual que pasa con lo que os he enviado para transporte y embalaje. A veces simplemente tener cuidado de que no haya una fuente de calor cercana, o una fuente de luz cercana. Se mantenga, cuando no las vas a usar para un largo periodo, entre unos papeles secantes... Cosas que son muy sencillas, que no cuestan dinero y que son más el hecho de ser consciente... Simplemente que no esté por ejemplo, si hay una pared en tu casa que tenga tendencia a estar más fría o más caliente según le dé la época del año... Pues evitar ponerla ahí porque entonces lo que haces es que haya una fluctuación de temperatura. Las obras de arte, se adaptan al espacio en el que viven (más o menos). Hay unas condiciones óptimas para todo. Lo que más las estropea, son los cambios. En realidad si tú las tienes en esa habitación donde trabajas, intenta ser consciente del espacio donde las vas a almacenar e intenta... Lo que más estropea una obra es la luz, el polvo y los cambios de temperatura. Si eliminas el tema de que les entre el polvo, si eliminas los cambios de temperatura y eliminas la luz... ya tienes muchas posibilidades de conservación... ¿ves que era muy fácil?

MP: Muchas gracias. (Sonrisas).

RdF: Jejeje. Bueno, te preocupa el envejecimiento y el deterioro...

MP: Ya no me acuerdo de lo que te contesté, pero sí vale, sí. Claro, en general, en términos generales.

RdF: Y sí quieres que se te consulte... Vale. Esa pregunta tiene que ver con: "tu obra se ha caído en una exposición y se ha rasgado... yo tengo la información de lo que tú me has dado y por lo tanto si tiene que estar expuesta al poco tiempo, yo le hago una intervención de urgencia y no te consulto... si tiene que almacenarse o algo por el estilo... yo intento consultar". Hay artistas que no quieren que les consulte, pero tú me dices que sí, entonces te llamo y te digo. "Mira, ha pasado esto, le voy a hacer esto".

MP: Me parece bien.

RdF: Vamos a las otras preguntas. Te las voy a ir diciendo tal como están ahí, pero tú libremente contéstame como a ti te parezca.

MP: Vale.

RdF: ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra como esta? Antes de empezar. Muchas preguntas están repetidas. Es decir, es la misma idea, pero hechas de forma diferente. ¿Por qué? Porque a veces, me contestáis una cosa y a veces otra según el punto de vista... Eso no quiere decir que seáis incoherentes. Quiere decir que como humanos pensamos de una manera o de otra según cómo se plantee la pregunta y lo que sabes al respecto. Para mí, lo importante es conseguir una solución. Por lo tanto si siempre me decís lo mismo, sé que esa es la vía. Ayer entrevisté a un chico que su solución era, que no había que hacer nada. Y me lo dijo en todas las versiones posibles. Si hay alguna que no te interesa, no te gusta o no lo has pensado. La pasamos o me lo contestas en otro momento o como te parezca. ¿Vale?

MP: Vale, perfecto.

RdF: ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra como esta?

MP: (Prolongado silencio) cómo se genera la idea... Digamos queee (silencio). Pensando a partir de las estrategias con las que suelo trabajar (silencio) y (silencio). Tiene que ver con la manipulación del papel... y tratando de encontrar la (silencio). La información que tengo sobre los datos al problema a resolver, que es la obra. Pues intentando conjuntar las dos cosas. Es decir, mi forma de trabajar por un lado y los otros problemas por otro.

RdF: ¿Ha condicionado en este caso el hecho de que tuviese que partir de un encargo? ¿Es distinta a tu creación habitual? Porque tú te entrevistaste con un paciente, ¿no?

MP: No, en realidad nos entrevistamos todos los artistas de la facultad. O sea de Pontevedra, digamos, con enfermos o representantes de enfermos. No fueron entrevistas individuales. Fue una reunión colectiva más bien.

RdF: Entonces, el hecho de haber tenido contacto con las personas que sufrían la enfermedad ¿ha condicionado la idea de tu trabajo?

MP: Sí, sí...

RdF: ¿Al punto de ser diferente a tu creación normal?

MP: No, no lo creo. Ahí sí que no lo creo. Es lo que te digo; es contar una cuestión, como es la de la enfermedad, o una curación... El contexto de la enfermedad a través de mis recursos expresivos, o creativos, pero que pueden darse en un encargo como es este caso... entre comillas, (silencio) o podría no ser un encargo, no darse... Quiero

decir, no modifica en sí la obra... A ver, no sé cómo decirlo... ¡A lo mejor no lo tengo tan claro! Sí creo que a lo mejor no lo tengo tan claro.

RdF: Bueno. La siguiente pregunta está relacionada, o sea que (silencio).

¿Cómo llegó a este momento de creación (al de esta obra en concreto)?

Porque a mí me interesa documentar la obra en concreto aunque cualquier información sobre todo tu proceso creativo y todo tu trabajo es normalmente vinculante y entonces... La mayoría de los artistas trabajáis en una línea de trabajo. (Silencio) Hay una línea de trabajo, no suelen ser obras totalmente separadas, pero hay veces que sí pasa (silencio). Por eso pregunto esto, si es una obra aislada, la información que pueda recibir de vuestro otro trabajo no me sirve para mucho... Pero en cambio tú me estás diciendo que trabajas en el mismo tipo de línea de trabajo, lo único que adaptando las necesidades del proyecto por decirlo de alguna forma... Entiendo que es eso.

MP: Sí.

RdF: OK. ¿Qué acontecimientos le llevan a decidirse por esta manera de expresión?

MP: No son acontecimientos, es un poco el desarrollo de la obra. En qué aspectos en concreto, en concreto quiero tratar. Qué aspectos recogidos en la información que he encontrado por ahí o en las relaciones con los enfermos, o lo que me haya llamado la atención o lo que (silencio). Yo creo que no hay acontecimientos así específicos.

RdF: La manera de expresión es la tuya habitual.

MP: Sí, de este momento sí.

(Silencio prolongado).

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en su trabajo?

MP: (Silencio Prolongado). Hombre, planificación más que azar, creo. Primero porque en este caso sí que había plazos, y es así... Pero a lo mejor simplemente como una, como un horizonte, y luego que el desarrollo del trabajo... pues es bastante azaroso, como te digo. A partir de los, de los... elementos. O sea se trata de incorporar elementos que me ayuden a tomar decisiones.

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

MP: Pues en realidad con maquetas... Sí esto sí que es específico, sí.

RdF: Eres arquitecta...

MP: Sí... pero en realidad... Yo sé que esta forma de trabajo tiene que ver con... formas de pensamiento que he aprendido siendo arquitecta. Pero en realidad, no son maquetas de arquitectura son... bueno, sí es un modelo de trabajo en pequeño para desarrollar después en grande.

RdF: Vale. Entonces, ¿Tienes maqueta de este trabajo?

MP: Tengo varias maquetas, sí.

RdF: Pues de eso sí me interesa que me mandes una imagen. Porque ¿ves? Esa es la documentación que tú tienes de tu proceso creativo.

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

MP: Pues en realidad... No son obras acabadas, pero casi. Porque de hecho valoré si hacer la obra... porque claro. Esta obra en realidad es la representación de una idea que como te decía, vincula el medicamento con la deformación y entonces una de las formas de expresarla era a través de esas mismas maquetas, pero presentadas... Digamos que en pequeñito, como con varias posibilidades. Entonces sí podrían haber tenido ese desarrollo, vamos, perfectamente. Sí podría haberse presentado, sí.

RdF: Bueno, están ahí. Muy bien ¿Documenta su proceso creativo?

MP: Hasta cierto punto. (Silencio).

RdF: ¿Por qué?

MP: Bueno, porque normalmente me interesa contarle. O me pide mi contexto que lo cuente o a mí también me interesa tener la memoria de ese proceso creativo para lo que sea. Para contarle o para recordarlo yo, o para volver a trabajar sobre ello (silencio).

RdF: ¿Considera importante para la comprensión de la obra esa documentación?

MP: No necesariamente...

RdF: ¿Te das cuenta que muchas preguntas ya las hemos hablado? Pero ahora las puedes contestar de un modo más concreto, no consideres que soy una persona repetitiva.

MP: (Risas) jejeje.

RdF: Vale.

MATERIALES Y TÉCNICAS

Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra, ¿fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

MP: Bueno, pues mi investigación y mis intereses creativos van por esos tiros. Entonces aprovecho el encargo para desarrollar mis intereses como artista. Por eso utilizo el papel (silencio).

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron? Como tengo la ficha no hace falta, pero si quieres desarrollar algo más.

MP: Bueno el material principal es el papel, pero ese papel también es un poco peculiar. Había que buscar un papel peculiar porque es un papel a gran escala y tenía que funcionar como papel... y, es decir, que fuera como te decía, que tuviera una posición, es decir. Que se pudiera plegar y desplegar (silencio). Que fuera movible digamos, pero que tuviera suficiente entidad, rigidez, eeeeh, capacidad de sostén, etc. (Silencio) es decir, era un papel un poco peculiar por eso escogí el laminado.

RdF: ¿Materiales que ofrece el mercado?

MP: Sí, sí, sí...

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

MP: La apariencia visual era muy importante, pero también el significado era muy importante porque está haciendo referencia a un elemento real que lo relaciona con otro material que es el papel del prospecto (silencio). Sí, me interesa la apariencia visual, el significado simbólico. La durabilidad me preocupaba menos, sí no me preocupaba demasiado. Que fuera manipulable... más que manipulable que tuviera esaaa cualidad deeee, de "manipulabilidad". Bueno no sé, que sí fuera manipulable, sí. Que se pudiera plegar completamente y desplegar; sí, y el precio, sí, pero no fue muy relevante...

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

MP: Pues no.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales?

MP: En este caso yo creo que no, no es relevante...

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

MP: En principio no. Pero es una cuestión tan delicada que no sé qué decirte. Porque toca precisamente la cuestión de la, de la obra, no sé que decirte. Supongo que no, que no tengo ningún inconveniente.

RdF: Te diría que existen dos tipos de materiales en tu obra: los que percibimos organolépticamente, es decir tanto por el tacto como por la visión que sería el resultado de la producción artística. Podríamos decir que son el papel, la impresión el plegado (porque el plegado en sí mismo puede considerarse un material) o el espacio que lo envuelve (silencio). Pero en cambio, los materiales que están dentro de la estructura, como es la madera, el plomo, el cosido... esos materiales son vehiculares. Entonces, por ejemplo (silencio). En el caso de que los plomos se deterioren o lo que sea... ¿son sustituibles?

MP: ¡Perfectamente!

RdF: En cambio la impresión, el papel, la visión final de la obra no es tan sustituible... ¿Eso es lo que podría entender?

MP: Ni siquiera. Es que para mí, la impresión no tiene ninguna importancia. Si fuera necesario volver a imprimirlo, no sería un problema. Pero tiene una manipulación... o sea, el plegado... no es tan sencillo, entonces necesita esa otra parte.

RdF: Bueno sí me queda claro que los materiales vehiculares sí son sustituibles.

MP: Sí claro. Eso sin ninguna duda. Tanto las hembrillas, como los plomos, el hilo, todo...

RdF: Entiendes que eso te lo pregunto porque... nos hemos montado una especie de mente consumidora social que algo que ha tocado alguien que ahora consideramos importante se ha convertido en fetiche (silencio) y hay artistas que pueden trabajar con esa idea de que el hilo que yo he puesto es el único que puede estar (silencio).

MP: Aham (afirmación). No, no es mi caso.

RdF: Te vuelvo a preguntar sobre la protección ¿Los protegió de algún modo? ¿Con qué? Ya me has dicho que ni la madera ni los plomos por ejemplo, han sido protegidos..

MP: No.

RdF: ¿Es el espacio un material más?

MP: ¡Claro! Entendido como una instalación sí claro. Lo que pasa es que está sin definir, lo he dejado sin definir.

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

MP: Sí, Pero también está sin definir, sí.

RdF: Vale, el espacio que ocupa la obra, tengo claro que debe estar puesto de una manera que pueda estar percibido como mínimo por ambos lados y que tiene que haber como mínimo un metro y medio alrededor para que haya ese espacio de respiro.

MP: Mmm, (afirmación).

RdF: La iluminación me interesa mucho. Me interesa saber si para la comprensión de la obra es estrictamente necesario un tipo de iluminación o puede adaptarse a las circunstancias.

MP: (Prolongado silencio) eeeh, no lo he pensado y no lo he definido como parte de la obra. Pero sí que cuando hicimos las fotografías para el catálogo por ejemplo, vimos muy claro que la obra funciona con una iluminación y no funciona con otra. Pero entiendo que se vea en cada caso, hay que intentar encontrar una solución de manera que destaque lo que se quiere contar con la obra, no sabría explicarte más.

RdF: Entonces te sugeriría que establezcas unas condiciones óptimas ideales y unas condiciones totalmente adversas. Es decir, “éstas son las óptimas, pero tengo la flexibilidad hasta este punto”. Es decir, “mi obra no se puede exponer bajo la luz blanca de un fluorescente que pierda todo el dramatismo que pueda crear las sombras del plegado y la convierta en una obra plana”. Si estableces un rango, a mí me sirve para saber que las condiciones óptimas son estas. Pero la obra se puede seguir exponiendo a pesar de... hasta aquí... ¿Vale?

MP: No sé si seré capaz de resolverlo...

RdF: Si llegas a la conclusión de que no hay condiciones en las que no sea exponible, esa información también me sirve. Porque entonces no es un problema...

MP: El problema es que la idea que tenía yo respecto a la iluminación de esa obra y cómo iluminamos para hacer esas fotos; es totalmente opuesta. Y como ahora no la tengo, no puedo hacer pruebas, por eso me parece tan difícil, ¿sabes?

RdF: Sí, lo entiendo perfectamente. Pero a lo mejor el hecho de pensar en ello, te puede servir (silencio). La duda también sirve, es un parámetro (sonrisas).

MP: (Sonrisas), también es...

RdF: Para mí todos los parámetros son válidos. No creo en los blancos y los negros absolutos...

MP: (Silencio) da información.

RdF: Sí, de hecho el vacío es más peligroso que tener una información que sea aproximativa. Para mí es más peligrosa, la falta de información, en todo (silencio).

¿Es partidario de colocar carteles explicativos? ¿Consideras que sea necesario?

MP: Como pregunta. Sí, creo que sí soy partidaria aunque no lo considero necesario. Me gusta cómo funciona una exposición cuando se explican las obras. Sí soy partidaria.

RdF: Muy bien.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: En una obra como la suya ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro?

MP: Pues un deterioro es que se rompa el papel, por los pliegues. Que alguno de los enganches esté mal, que los pliegues no funcionen, que se rompa que se rasgue, que desaparezca la impresión (silencio).

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra?

MP: Pues, (silencio). Cierta desgaste de las articulaciones del papel es admisible, pero no es admisible que desaparezca completamente la imagen. Incluso cierto desvanecimiento de la imagen es admisible.

RdF: Si pudieses establecer un rango de porcentaje, ¿Hasta qué punto sería... ya sé que es difícil, pero... 100% es perfecto, cuándo ya no puedo exponerla (silencio).

MP: Déjame pensarlo, te lo digo, ¿vale? por escrito.

RdF: Sí, sí, porque además el tanto por ciento es muy difícil de considerar. Pero es un dato que me puede dar una aproximación. Como si el papel se amarillea, hasta qué punto el amarilleo del papel puede considerarse un deterioro o no. A ver, como es una impresión digital y está laminada, no se amarillea el papel y la impresión queda perfecta, es un deterioro que va junto.

MP: ¡Claro!

RdF: Es un proceso junto. (Silencio) lo que sí puede pasar es que hay colores que se deterioran más que otros... los amarillos por ejemplo se deterioran más fácilmente que los azules... eso es muy fácil de ver. (Explicación de una anécdota).

MP: Supongo que es más, realista, más serio. Ser un poco estrictos con eso. A mí el paso del tiempo no me molesta, quizás tendría que ser más

estricto... me lo pregunto, yo creo que tendría que ser más estricta con eso sí, pero prefiero pensarlo, sí. Te lo diré.

RdF: Sí, porque en una obra como la tuya que está impresa, el hecho de tener el archivo original te permite rehacerla, y entonces si tú estableces que la reproducción de la obra es viable, simplemente hay que tener cuidado con el archivo original y hay que establecer las pautas de cuándo hay que rehacer la obra (silencio)...

MP: Aham (afirmación).

RdF: Por lo demás, es hacer lo que tú has dicho que hay que hacer con tu obra. O sea que te lo piensas y me lo dices...

¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles? Ya me has contestado...

¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de su obra?

MP: Creo que no.

RdF: ¿Considera el envejecimiento de los materiales un problema o admite el cambio?

MP: Admito el cambio.

RdF: ¿Cuál es el límite de envejecimiento o deterioro aceptable para su obra? Ya me has dicho que me lo vas a decir más adelante...

¿Dónde está la barrera entre un estado de conservación aceptable y el estado en que debe intervenir para devolver a la obra su capacidad de comunicación?

MP: Ya contestado en nota anterior.

RdF: Es lo mismo, pero no te centres solo en la idea de la impresión que se borra sino por ejemplo... El papel puede ser atacado por ácaros, por bichitos...

MP: Aham (afirmación).

RdF: Esos bichitos tienden a dejar deyecciones o comerse y hacer agujeritos, por ejemplo ¿Hasta qué punto debo retirarlas, eso interfiere en la comunicación de la obra? (silencio). En tu obra no tendría que pasar eso ni de... lejos. Porque está almacenada en buenas condiciones y si le pasara eso, estaría diciendo que la empresa que almacena la obra está haciendo mal el trabajo. Pero cuando hay obra en papel siempre lo pregunto, porque esté sucia, que esté manchada o que esté atacada por insectos ¿interfiere? ¿es admisible? ¿no es admisible?

MP: La cuestión a lo mejor es que hay que ponerse en situación en un montón de posibilidades de deterioro que a lo mejor yo no controlo,

no tengo ni idea (silencio). Sí puedo saber que puede haber ataque de insectos, que amarillea, que puede desaparecer la imagen, que se puede estropear por plegar y desplegar... pero no se me ocurre... (Silencio prolongado).

RdF: Sí claro. Pueden pasar miles de cosas, un incendio por ejemplo y... no contamos con él.

MP: Una pintada...

RdF: Sí, sí, UY! ¡Las pintadas son muy peligrosas! Bueno pues yo te hago la pregunta, pero está claro que no podemos controlar todas las posibilidades que existen. Como antes me has dicho que prefieres que te consulten... Pues una de las formas de hacerlo es consultar...

MP: ¡Claro!

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: Bueno, está dando un poco de vueltas a lo mismo ¿eh? ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

MP: Principalmente roturas, otro tipo de daños... No merece la pena. Esto parece más claro ¿no? No merece la pena y se trataría de mejor rehacer la obra.

RdF: Si tengo una mancha pequeña que ha sido causada por una mala manipulación, ¿la puedo eliminar?

MP: Sí claro.

RdF: ¡Ah! Te parece muy claro, pero no es tan claro.

MP: Estoy contando con que es un material laminado además plástico que acepta cierta... ¿no? limpieza, no sé.

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

MP: No.

RdF: ¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente? Se entiende: "se me ha caído, se me ha cortado... y la he pegado". Por ejemplo eso para mí sería una restauración.

MP: Sí, pero en realidad, se me ha caído una obra y se ha roto el marco y lo que he hecho ha sido volver a enmarcarla.

RdF: ¿Qué criterios ha seguido? Quiere decir, que para ti lo importante era que funcionara a nivel visual... Entonces el criterio era visual... Te he dado yo la respuesta porque he entendido que esa era la idea que tenías con el marco.

MP: Criterio visual en ese caso. (Sonrisas).

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

MP: Pues sí. (Muy rotundo).

RdF: ¿Ha identificado en su obra los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables?

MP: Creo que sí. De hecho ya anoté en la ficha que había una pequeña rasgadura en la parte superior en el papel de colocar las hembrillas. No sé si es que fallé, pero hay un pequeño roto en el papel. Entiendo que no es un problema, de sostén o que no va a romper la pieza. Pero sí que hay ese punto ahí, un poco delicado.

RdF: Entiendo que los puntos frágiles de tu obra son los plegados... y la tinta... Eso no quiere decir que tenga ningún problema, bien conservado la impresión puede durar mucho tiempo.

MP: Los pliegues, y la impresión.

RdF: ¿Es consciente de la obsolescencia de los soportes tecnológicos? (vídeo, informática...). Su obra contiene imagen, la imagen original con la que ha creado la obra ¿la protege?

MP: Sí soy consciente, pero no he tenido en cuenta que la imagen de soporte de mi obra puede sufrir de ello.

RdF: ¿Tiene un plan de actualización de soporte para no perderla?

MP: No, pero ahora me lo voy a pensar. Es muy interesante pensar en ello porque no lo había tenido en cuenta.

RdF: Ese es el problema... Te diría de lo más grave que tenemos ahora mismo los conservadores, con las obras de arte... Que una obra desaparezca porque el sistema tecnológico en el que está creado no existe más. Y que no haya forma de pasarlo a un nuevo lenguaje, o que el artista simplemente decide que no se puede pasar a un nuevo lenguaje, desaparece. Yo personalmente considero que hay que aceptar la desaparición de las obras igual que desaparecen todas las otras cosas (Silencio).

MP: Están basadas en... en poco tiempo cambiará radicalmente todo. (Silencio).

RdF: ¿Cree que debe actualizarse en formato? ¿Debe mantenerse original y admitir la pérdida?

MP: Sí se puede actualizar, pero no lo he pensado en serio. No lo sé.

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

MP: Creo que necesito pensarlo más. Te he dicho que seguramente te he contestado en algún momento que sí, pero creo que es algo que quisiera pensar. Depende. Hay ciertas cosas que... no vale la pena. Se sustituye y ya está.

RdF: ¿Cómo cree que debe hacerse? Yo creo que ha quedado bastante claro... que hay elementos que son vehiculares que se pueden sustituir y la obra en sí, pues depende.

MP: Como se ha dicho antes.

RdF: ¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra?

MP: No lo sé... que está muy bien que se conserve... No tengo una opinión muy clara.

RdF: ¿Y en su producción en general?

MP: Me interesa en general, pero creo que no he tenido mucho criterio hasta ahora. Me parece súper difícil (silencio).

RdF: Se conserva mejor que un vídeo...

MP: (Risas) sí, sí, pero... me parece... Pero creo que en el tipo de trabajo que hago en papel tridimensional es muy complicado.

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

MP: Necesario no, conveniente para las intervenciones no obvias.

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

MP: No lo sé. Sí creo que es interesante, pero creo que no tengo criterio.

RdF: Lo de las directrices en cierto modo ya lo estás haciendo a la hora de contestar este cuestionario y todas las fichas técnicas. Va más indicado en general a tu obra, más que a esta obra en concreto. Porque esta obra en concreto va a quedar documentada.

MP: Sí, En general a mi obra creo que está bien. Me hago consciente de que es bueno hacer unas directrices. Me parece que es bueno hacerse consciente porque es como profesionalizarse. Está mucho mejor así.

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

MP: No lo sé, porque no sé exactamente que es un facsímil...

RdF: Es una copia autorizada que tiene valor como el original... (Es la idea que yo le he dado a facsímil).

MP: En relación con mis obras no me importa la rematerialización. Creo que no tengo criterio, me parece muy complicado.

Anexo 2

RdF: ¿Es partidario de rehacer su obra por completo si ésta se estropea, rompe o pierde? ¿La consideraría una copia o un nuevo original?

MP: Es lo mismo que estábamos hablando.

RdF: ¿Le preocupa el transporte de su obra?

MP: Me preocupa, y el almacenamiento también.

RdF: ¿Le preocupa el modo en que se expone?

MP: También.

RdF: ¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

MP: No se me ocurre más, eee,.... Si se me ocurre te lo digo.

RdF: ¡Pues está todo preguntado!

MP: Tienes trabajo ¿eh? ¡Madre mía!

RdF: Te agradezco tu tiempo...

MP: No hay problema porque ha sido muy interesante.



Tiempo Piedra, Olga Martí. 2013. (PAI219C).

Olga Martí

Tiempo piedra

Las intuiciones surgidas tras las conversaciones y encuentros con la pareja del paciente llevan a esta obra. Para Olga Martí la parte intuitiva, azarosa, íntima y en muchos casos efímera es importante. Por ese motivo, aun siendo consciente de la obsolescencia y de los cambios tecnológicos, no le preocupa como para tomar medidas de una manera protocolaria. Hace copias de seguridad y procura no perder nada, pero no le condiciona. La parte vinculada a la conservación de la obra es algo que no tiene en cuenta, pero por decisión personal. El envejecimiento de la obra, a nivel estético, no le preocupa, lo admite y le parece adecuado. El *deterioro* que más le preocupa es la pérdida del sonido o la fragmentación de la obra y la falta de calidad. Le parece bien que la copia sea sustituida por una copia de mayor calidad en caso de necesidad, pero si la pérdida es por negligencia no está de acuerdo en reponerla. En cualquier caso prefiere que se le consulte.

Entrevista a Olga Martí para la conservación de la obra *Tiempo Piedra* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción editada de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype* (Fig. 1).



Fig. 1. Captura de pantalla de la entrevista por Skype con Olga Martí.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Olga Martí.

Lugar y fecha de la entrevista: 30 de Abril de 2014, Valencia (España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem, en Richmond Hill, ON. Canadá. La entrevista se realizó a través de *Skype*, fue grabada en un archivo de audio MP4; duración del audio: 01:46:00.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*.

Título de la obra: Tiempo Piedra.

Técnica: Video performance.

Medida: 4'21'' (tiempo en minutos y segundos). La obra contiene sonido.

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por la artista:

Como es una obra íntima requiere de un poco de espacio. El *loop* no es el mejor modo. Ideal sería en una habitación separada algo oscura y con un buen sonido.

Fecha de realización de la obra: 2013.

OM: Olga Martí.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

PREGUNTAS DE APERTURA

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

OM: Yo trabajo mucho a nivel de intuición y se da a partir de un material, de algo que yo necesito contar en un determinado momento. En el caso de esta obra, un poco por escuchar a la mujer, de identificarme

con cosas y encontrar el material adecuado... Para mí va muy relacionado con tener el objeto y el material. Entonces eso es un poco lo que hace que trabaje mucho a nivel intuitivo.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

OM: No entiendo la pregunta,

RdF: Pues si hay algo que sugiere este momento de creación, ¿si encuentras un motivo que hace que empiece ese proceso?

OM: La verdad es que yo le cogí mucho cariño a esta mujer, me gustaba mucho escucharla. Ha tenido muchas experiencias, es una mujer muy sencilla, y ella pone atención a cosas muy delicadas y en mi casa también son así, y nombró varias cosas de manera repetida y me pareció que algunas palabras tenían una carga simbólica, algunos actos de repetición y materiales que aparecían en esos actos. La capacidad de aguantar y el pilar de su casa, el ambiente cotidiano... algo que dice y me lleva a un material... yo trabajé con la mujer del paciente.

RdF: ¿Por qué utiliza este medio de expresión?

OM: Al principio no pensé en hacer un vídeo porque también hago instalación. Pero fue eso que te comentaba, un acercamiento intuitivo, me sugirió el gesto que era importante y yo tengo cierta tendencia a trabajar en vídeo porque llevo muchos años trabajando en vídeo.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

OM: Después del primer contacto, el contacto con la pareja del paciente ha sido fundamental. Ha sido básico.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor en este proceso creativo?

OM: Totalmente. Empatiqué mucho con ella. En mi trabajo normalmente me baso en experiencias personales... No es biográfico ¿no? y muchas de las cosas que me exponía las podía encontrar en mi experiencia y por supuesto, es súper importante el factor de la empatía.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y al modo de expresión?

OM: Creo que para mí la acción, el objeto y el vídeo, es como tres partes y normalmente o las mezclo o me voy a una o a otra, pero están presentes siempre. La imagen en movimiento, la performance, y el

objeto. En esta ocasión me sugirió una acción que gravé. La verdad es que podía hacer una acción, pero como se tenía que poder transportar, para poder adquirirla... no podía ir yo a hacerla. Y una acción grabada, pierde muchos aspectos, una acción grabada está pensada de una manera diferente. En este caso se juntaron las tres cosas y creo que por eso acabé optando por la vídeo performance. Creo que de alguna forma también es intuitivo. Me dejo fluir sobre los tres medios en los que me siento cómoda.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo? ¿Y en su trabajo en general?

OM: El azar es muy importante. Siempre dejo que pasen cosas, es como un encuentro, que es básico. Yo no sé qué voy a hacer cuando me siento a hablar con esta mujer, estoy esperando a que me cuente, empatizar... necesito ese encuentro. En mi trabajo en general también.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

OM: Muy pocas veces hago maquetas para vídeo... para instalación sí. No me gusta nada hacer dibujos o *storyboards*... Todo eso no me gusta nada. Pruebo con los materiales, pero no soy muy de guardar...

RdF: ¿Haces fotos de las pruebas?

OM: Algunas, pero no les doy importancia.

RdF: ¿Cuál es la importancia de ese material, lo considera como obras acabadas, con valor expositivo en sí mismas? ¿Es únicamente material vehicular?

OM: Es que no guardo nada. Para mí, es muy importante el proceso a nivel de que si yo me relaciono con la obra, pero no a nivel de plasmarlo. Mi propio proceso de creación es una acción. Y yo lo valoro así.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona su obra de arte? ¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

OM: Va junto. Es que yo lo desarrollo todo a la vez.

RdF: ¿Documentas tu proceso creativo mientras materializas la obra?

OM: Sí que lo hago, pero no soy constante en cuanto a guardarlo. Es una documentación que la veo externa a la obra, y no me interesa mucho, la acabo perdiendo.

RdF: Para lo que es una lástima es para esas obras que son importantes en un momento dado y te gustaría recuperar por algún sentido en concreto.

OM: Es verdad, a veces es muy interesante.

RdF: Es verdad y cuando pasa eso, lo que suele pasar es que conectas con alguien que te sigue y hace la documentación.

OM: Es verdad.

RdF: También te puede pasar que la persona que te documenta puede hacer una obra de arte mientras te documenta, en vez de plasmar lo que tú estás haciendo.

OM: Es verdad, es muy difícil. De mis acciones tengo muy pocas documentaciones, no lo piensas *a priori* y es una acción y lo interesante es que sea efímera, que esté tu presencia ahí y aunque me gusta tenerlo, no pienso en hacerlo. Esa parte la verdad es que... me interesa el momento.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

OM: La documentación que yo uso es ver, ver, ver. Ver cosas. Veo algo que me sugiere y lo uso. Son conexiones, todo me sirve. Ir a sitios de lo más raros. Me alimento visual y vivencialmente.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

OM: No la considero relevante, no me interesa crear significados cerrados por lo tanto no es relevante.

RdF: ¿Para su buena manipulación?

OM: Siendo un vídeo no.

RdF: ¿Tu obra vista en un teléfono móvil o proyectada en una pantalla es la misma?

OM: La obra es la misma, pero la percepción no. En una pantalla por supuesto es más potente. Pero la acción es la misma.

RdF: ¿Para su buena conservación?

OM: Creo que no, porque no hago documentación.

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

OM: Sí trabajé personalmente. Sola. Me vinculo mucho al proceso, lo hago muy vivencial y eso de alguna forma me encuentro que el trabajo sola me gusta más. En este caso trabajé sola.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

OM: Por las referencias que ella hizo en las conversaciones. Ella cose, hace *patchwork*, la piedra es un material que a mí me sugiere dureza, el

agua la nombró ella... son materiales que surgieron cuando hablábamos.

RdF: En el caso de vídeo performance, se refiere a los materiales que aparecen en la acción.

OM: En la acción los vasos, el agua (el agua es muy importante), el mantel, que crea la imagen de mesa de ámbito doméstico, la piedra el hilo y yo, el cuerpo

RdF: ¿Eres tú siempre en tus obras?

OM: Sí porque son acciones normalmente, en las que participo yo. De momento no he hecho acciones para otros. Ahora estamos preparando acciones corales en las que participamos varias personas, pero de momento... no digo que no a hacer acciones que solo dirija, no sé. No se sabe.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

OM: Son materiales que encuentro en la vida cotidiana, con los que conecto. Para mí es fundamental hoy en día. Crear obras con materiales caros tan exclusivos, lo veo algo alejado de la realidad y prefiero utilizar materiales que encuentro.

RdF: Los materiales para grabar.

OM: Cámara que graba HD, no recuerdo las marcas, focos para que la luz fuese difusa, no recuerdo qué tipo era, lo realicé en mi casa en un lugar que yo utilizo como plató. El sonido está grabado con una cámara anecóica, es un sonido que grabé hace dos años. Y hay un sonido que está grabado por la cámara. Manipulé un poco la grabación, utilicé *Premiere*. No necesité un programa de sonido. Lo grabé bastantes veces. La acción está hecha varias veces sin cortar, pruebo varios tipos de acciones y después elijo la que creo que es más limpia, esa es la suerte de hacer acciones con vídeo.

RdF: ¿Qué es más importante en la elección de los materiales: la apariencia visual u otras cualidades como el significado simbólico, durabilidad, fácil manipulación, precio...? (Los que usas en la acción).

OM: La carga simbólica.

RdF: ¿Los materiales que aparecen en tu acción han dado lugar a otro tipo de obra?

OM: Estoy trabajando en el caso de la piedra envuelta, estoy haciendo una serie. Una serie de piedras envueltas.

RdF: ¿Ha pensado en la durabilidad a la hora de escoger los materiales? (Los materiales que aparecen en la acción).

OM: No, no pensé en la durabilidad.

RdF: ¿Has pensado en la durabilidad de la vídeo performance? ¿En cuanto a objeto vídeo?

OM: No, no lo he pensado.

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra (su obra final)?

OM: Me preocupó a partir de que me mandaste el cuestionario. La guardo en varios lugares... la copia que mandé en un CD, y es que un CD es tan frágil, creo que me preocupa más la fragilidad de eso... como objeto-soporte tiene muchos problemas. Cuando envié el DVD dudaba que llegase. Me fío más del intercambio de archivo.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre su obra haría el paso del tiempo? (Me refiero también a la estética envejecida)

OM: Hice hace años, comunicación visual, y he visto muchos vídeos y es verdad que cada vídeo tiene un tiempo, no me gustan las cortinillas o los fundidos, ni esas cosas porque pienso que genera una moda, lo clasifica, de un modo limpio es como que la idea permanece.

RdF: ¿Es para Vd. el espacio expositivo un material más?

OM: En el caso del vídeo creo que cambia la percepción según dónde se presenta, pero no cambia la obra.

RdF: En un vídeo también puede generar cuestiones según dónde se proyecte, no es lo mismo en una sala que en una discoteca.

OM: En una discoteca... sería curioso. Tendría algo... (Risas).

RdF: ¿Es determinante para la obra el espacio que ocupa y su iluminación? ¿Es flexible en este punto? Prefiere sacrificar algunas indicaciones expositivas a cambio de ser expuesta.

OM: No, no es determinante. En este caso concreto hay unas condiciones ideales, como un lugar más recogido, porque la obra tiene un carácter más íntimo... pero si se expusiese en una discoteca, a mí me resultaría interesante ver qué sucede. Como cosa puntual. Soy flexible aunque hay unas condiciones ideales. Mis condiciones ideales, teniendo en cuenta que es una obra íntima, de reflexión, requiere un poco de espacio, un lugar íntimo, en un lugar de paso no. No da pie a la reflexión. La pieza en *loop* (una detrás de otra diferente o con espacios de silencio suficientes) no tiene aire para reflexionar, prefiero que no sea así. En un lugar de paso no me gusta, no da pie a la reflexión.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

OM: No me gusta dar significados cerrados.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

OM: Deterioro físico, que el material se pueda romper, visualizar mal, se pierda el sonido, velocidad inadecuada, alteraciones de color, pixelado... Deterioros conceptuales... la presentación de la obra en un sitio como una discoteca, la obra pierde su concepto, sin sonido no es la idea.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

OM: No, no he previsto ninguno.

RdF: ¿Ha detectado los puntos frágiles de la obra?

OM: De momento no.

RdF: El sonido.

OM: Sí el sonido es un peligro, porque si alguien manipula la obra y se proyecta sin sonido y luego se guarda sin sonido y después se queda para siempre sin sonido...

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras, en su producción en general?

OM: Como mis obras son bastante efímeras no me he preocupado mucho de la idea de conservación. Muchas las pierdo y no me preocupa de forma excesiva, de momento la mayoría de mis obras son con materiales muy efímeros, lo veo como parte del proceso.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra?

OM: No sé ninguno.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

OM: Inadmisibles el sonido, que es modificarla

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

OM: Toda obra tiene un tiempo, no lo veo como un deterioro.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento puede disminuir la expresividad de su obra?

OM: No.

RdF: ¿Ha tenido en cuenta la obsolescencia?

OM: Sí me preocupa que en algún momento a nivel de editar, que ya no se abran. Yo conservo los programas y sus versiones para poder

visualizar. No me ha pasado no poder abrir algo, pero sí pienso en que puede pasar. Yo guardo los brutos por si puede pasar. Sí me preocupa ese problema. Hago copias de seguridad.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

OM: No hago obras con significado cerrado así que no.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

OM: Sí. La obra tiene una intención, pero no tienen un significado cerrado.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

OM: Se puede poner, pero no lo veo indispensable.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

OM: La falta de comprensión no es un deterioro.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

OM: Los tamaños de exposición. Pueden ser un problema de pérdida de calidad. Si la obra se expone en un tamaño mayor al que la calidad permite puede desvirtuar la obra, la pérdida de sonido...

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

OM: No.

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

OM: No, restaurarla en el sentido tradicional no. En mis instalaciones he cambiado algo o he reinterpretado.

RdF: ¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera en el caso que hiciese falta?

OM: Sí, lo estoy haciendo ahora.

RdF: ¿Le gustaría que le consulten siempre?

OM: ¿Debería hacerse siempre no?

RdF: ¿Le gustaría que le consulten en caso de duda?

OM: Sí. En caso de duda sí.

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

OM: La calidad es lo que marca, si se ve pixelado ese es el momento.

RdF: ¿Es consciente de la obsolescencia de los soportes tecnológicos?

OM: Sí.

RdF: ¿Ha pensado en los aportes de la tecnología y el paso del tiempo?

OM: Sí, siempre.

RdF: ¿Ha previsto algo al respecto?

OM: No he previsto nada, está todo por venir y es un poco impredecible. Hago copias de seguridad y guardo los brutos.

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

OM: Debe hacerse las dos cosas. Algún día puede desaparecer...

RdF: ¿Debe actualizarse visualmente?

OM: La mía no. Cada obra tiene un tiempo. "A cada tiempo su arte y a cada arte su libertad". Cada obra pertenece a un tiempo, la obra pertenece a un tiempo. Me parecería un poco ridículo. La obra pertenece a un momento, sería un poquito raro.

RdF: Cuando el soporte desaparece o se estropea, ¿a su criterio, desaparece la obra o cree que es lícita la sustitución/actualización?

OM: Si desaparece la copia que yo he enviado es un poco ambigua. Es a nivel de derechos, ¿no? Si has comprado una pieza, no has comprado un DVD. ¿De qué sustitución estamos hablando? Si pierden todo por no haberlo actualizado no sé qué podría hacerse, pero me parece que no sería lícito hacer una copia.

RdF: En el caso de destrucción de la obra ¿Es lícito realizar una nueva copia para ser expuesta? ¿Ha previsto hasta cuántas copias?

OM: Es algo que creo que es el propietario el que decide eso, pero de todos modos me parece muy complejo. No estoy segura del todo.

RdF: ¿Para usted la obra de arte es el archivo que contiene la imagen o la copia (en vídeo) que tiene la colección?

OM: La obra para mí es la imagen. No es un archivo.

En caso que sea el archivo:

RdF: ¿Usted conserva en su propiedad el archivo original (copia Máster)?

OM: Sí.

RdF: ¿Ha pensado en un plan de actualización del mismo para no perderlo por causas tecnológicas?

OM: Lo he pensado, pero no lo he hecho.

RdF: ¿Tiene en cuenta la pérdida de datos y calidad del archivo cada vez que se migra? ¿Acepta esa “pérdida”?

OM: Lo tengo en cuenta y lo acepto porque no hay otra.

En caso de que la obra de arte sea la copia (impresa o vídeo):

RdF: ¿Es esta copia sustituible en caso de pérdida o deterioro?

OM: Podría serlo.

RdF: ¿Ha establecido cuántas son las copias que permite hacer para conservar la obra?

OM: No lo he establecido.

RdF: ¿Esas copias deben ser numeradas?

OM: No se suele hacer. Pero tendría que enterarme.

RdF: ¿Cómo controlas la cantidad de copias existente?

OM: En este caso es el propietario el que debe controlarlo. Yo normalmente no dejo que se copien. Si participas en un concurso debes leer bien las bases.

RdF: ¿Esas copias deben hacerse solo en caso de destrucción o deterioro o se pueden tener varias copias y exponerse en distintos lugares de modo simultáneo?

OM: Le he pasado los derechos a la empresa.

RdF: ¿Ha diseñado las especificaciones técnicas que se debe seguir para esas copias?

OM: No.

RdF: ¿El cambio de tamaño de la copia, de tono en el color, los matices... son determinantes en la obra final?

OM: En caso de vídeo las características correspondientes. Determinantes del sentido no, pero sí en la calidad de la obra.

RdF: Defina si debe ser proyectado, emitido o le es indiferente.

OM: En este caso es indiferente.

Anexo 2

RdF: ¿Cree que debe advertirse que es una copia del original o todas las copias son originales?

OM: Esta pregunta es complicada. No tengo una respuesta segura.

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

OM: No tenía una reflexión de esta profundidad.

RdF: ¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de la obra?

OM: Hay algunas cuestiones que son muy interesantes conocerlas. Algunas cuestiones no me interesan porque me sigue interesando el carácter efímero de algunas de mis obras.

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

OM: Claro que sí. (Risas).

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

OM: Imagino que un conservador en arte contemporáneo y los que considere que le interese, yo no, me interesa el proceso de creación, pero no lo demás.

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

OM: Bueno. En este caso lo estamos haciendo.

RdF: ¿Para todas sus obras o solo para esta?

OM: Para todas.... Bueno sigo pensando que el carácter efímero me interesa. Pero supongo que depende.

RdF: ¿Considera el facsímil una buena idea de conservación en el caso de obras perdidas o deterioradas? (Cualquier forma de reproducción que de constancia de la existencia de tu obra)

OM: Buena idea, sí. Necesario, no. Creo que pierde un poco de valor. Es interesante a nivel histórico, pero es otra cosa.

RdF: ¿Quiere añadir algo más?

OM: Nada más, gracias.



Entrevista con la piel, Ximo, (Hora 1, Hora 2, Hora 3), Pablo Vindel, 2014. (PAI145C).

Pablo Vindel

Entrevista con la piel, Ximo (Hora 1, Hora 2, Hora 3)

Se trata de una obra escultórica formada por tres piezas. Para el artista el envejecimiento es un deterioro. Prácticamente todo lo que no sea una imagen perfecta de la obra es un deterioro. No se ciñe solo a deterioros físicos, pero los físicos son deterioros que llevan a deterioros conceptuales. Cualquier cambio tanto en la imagen como en el orden a la hora de presentarlos. Admite la sustitución, pero quiere controlar el proceso y prefiere estar siempre alerta de los cambios o las decisiones. Gracias a la entrevista sabemos que si la obra sufre cambios debe ser reconsiderada. Debe ser tratada con especial cuidado.

Entrevista a Pablo Vindel para la conservación de la obra *Entrevista con la piel, Ximo (hora 1, hora 2, hora 3)* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción literal de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype*.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Pablo Vindel, 1990, Cuenca, España.

Lugar y fecha de la entrevista: 17 abril, Valencia-Richmond Hill 2014.

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype*, fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 01:03:42

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*.

Título de la obra: *Entrevista con la piel, Ximo (hora 1, hora 2, hora 3)*

Técnica: Instalación/ Escultura.

Medida: 27,5 × 22 × 4 cm (×3)

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

Preferiblemente debe instalarse en una repisa o peana a 120 cm del suelo. Que se pueda rodear. Las tres piezas tienen su orden separación entre piezas de 3 cm.

Fecha de realización de la obra: 2014.

PV: Pablo Vindel.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

Antes de iniciar la entrevista se le explica el procedimiento y se revisa la ficha técnica. Esta parte no está transcrita completamente. El artista ha accedido a ser grabado.

PV: Las obras deben exponerse colgadas, incluí unos ganchos con unos adhesivos que se ponen en la obra para poder colgarlo.

RdF: Esos ganchos tú no lo has puesto, ¿verdad? ¿No los has puesto porque quizás piensas que si lo ponías se podían rallar o algo?

PV: Sí. De hecho es una base de cartón pH neutro y va pegado. No sabía si por el movimiento se podía despegar o le pasaba cualquier cosa y tenía miedo de que se perjudicase. Tenía miedo de que de alguna manera lo perjudicase...

RdF: ¿Ves factible que tu obra en vez de ir colgada vaya de pie? ¿En una pequeña repisa?

PV: Sí, es otra opción...

RdF: Porque después de colocar esos adhesivos puede afectarle a la obra... Si pongo esos ganchos... no sé si es buena idea.

PV: En realidad la opción de situarlas ubicadas de pie en una mesa o repisa me parece más interesante, en realidad es más interesante en una superficie. Pero como yo no iba a estar en el montaje, pues pensé que así era más fácil.

RdF: ¿Sobre un pedestal también funciona?

PV: Con una pared blanca por detrás, Que no se le de la vuelta. Como en una mesa en que uno se asoma, un poco más abajo de la altura de los ojos. A una altura aproximada de 120 cm desde el centro de la obra al suelo.

RdF: Dices que el soporte es seda blanca satinada, ¿Tienes más datos?

PV: Seda natural. Se trata de una impresión *inkject* sobre seda natural. Son tres cajas contenedoras de metacrilato. Las cajas las hice construir,

puedo conseguir datos de las cajas contactando con el laboratorio donde las hice construir.

También incluye dos alfileres por pieza, con cabeza de plástico de color rojo. Son alfileres específicos para seda, detrás de cada pieza de seda hay una barrita de cartón espuma blanco pegada con adhesivo de doble cara. Son barras que conseguí en el laboratorio donde me hicieron las cajas. Puedo preguntar.

Donde pone objetos, puse que sí había porque están los alfileres y las barritas de cartón de adhesivo de doble cara, que sirven para crear un poco de volumen.

RdF: ¿Has hecho algún tipo de documentación del proceso?

PV: Sí, justamente tengo imágenes del momento de poner las barritas adhesivas, las envié a la cátedra. No sé si las tengo por aquí... hay como 6 o 7 fotografías.

RdF: La impresión ¿la llevaste a hacer a algún sitio?

PV: Al mismo laboratorio... puedo preguntar lo que quieras. Las fotos te las puedo enviar inmediatamente, pero los datos no sé cuando.

RdF: ¿Los alfileres son específicos para seda?

PV: Sí, los compré en Estados Unidos, son especiales y tengo más.

RdF: Si te acuerdas me mandas la información, que me interesa. ¿Dejas algún tipo de rastro en tu proceso creativo?

PV: ¿A que te refieres cuando hablas de rastro de documentación?

RdF: Es cualquier cosa que hagas sobre el proceso creativo.

PV: Sí, hice dibujos de las cajas, algunas fotos, algunos apuntes... Pero no hice un cuaderno de campo. Son dibujos sueltos.

Esta imagen parte de un cosido a mano que yo realizo, después lo escaneo y resulta la imagen que luego imprimo. El dibujo en sí procede de un cosido a mano, la imagen en sí es un cosido natural. A eso me refiero con lo de cosido a mano.

RdF: ¿Tiene alguna estrategia de conservación?

PV: Con estrategia de conservación yo lo que hago es que me preocupo porque la calidad de los materiales sea la adecuada, pH neutro y adhesivos que respeten los materiales...

(...)

RdF: Cuando te digo si las proteges ¿te refieres al transporte?

PV: Sí, yo pensaba a la hora de enviarlas.

RdF: Bueno yo me refiero a si le pones algo para que se proteja la materia, la impresión, algún barniz o alguna tela... Lo que sea.

PV: No, en ese caso no las he protegido. Pero para el transporte sí. Y prefiero hacer yo el embalaje para controlar yo la protección de la obra.

RdF: Pasamos al otro cuestionario.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿Cómo se genera la idea que da lugar a su obra?

PV: La idea se generó a partir de las entrevistas con el paciente, con el hombre que padece la enfermedad de Crohn y a medida que él me contaba su historia sobre el Crohn yo iba pensando y como él me hablaba mucho sobre la piel y sus circunstancias con la piel. Yo había trabajado sobre la piel y entonces me pareció que conectaba y lo creí oportuno centrarme en la parte de la piel, coincidimos. Sin darse cuenta en muchos de sus episodios aparecía la piel.

RdF: ¿Qué le hace decidirse por este modo de expresión?

PV: En realidad el textil es mi línea de trabajo habitual. Yo suelo trabajar con textil. Las cajas es una nueva incorporación, pero supongo que me dejé llevar por mis intereses a nivel matérico y por las investigaciones que estoy haciendo.

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

PV: Las entrevistas. Esto figura en el propio título.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

PV: Sí, fue una decisión consciente.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo? ¿Y en su trabajo en general?

PV: En este en concreto, el grado de planificación fue bastante importante. Lo textil ya lo estaba trabajando. El tema de las cajas, contenedores transparentes me representaban mucho la personalidad del paciente. En mi trabajo en general no siempre es tan planificado, la intuición es asimismo un factor fundamental, me centro más en el tejido, a veces sin pasar por lo digital.

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

PV: A veces escribo o me baso en algún poema, poemas que yo mismo escribo o poetas que me gustan. Algún dibujo previo, aunque es más espontáneo.

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

PV: De alguna manera sí, pero son más archivos, son más documento previo. No las expondría como obra final, es algo vehicular.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

PV: Textos, lecturas...

RdF: ¿Qué tipo de documentación ha generado Vd.?

PV: Mismo.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

PV: Ayuda bastante, pero es independiente. La obra se puede comprender sin ellas, si no, la habría incluido, pero es algo complementario.

RdF: ¿Para su buena manipulación?

PV: No es necesaria para manipular la obra.

RdF: ¿Para su buena conservación?

PV: Sí.

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

PV: Sí.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿Los materiales que se usaron en la realización de su trabajo fueron escogidos previamente?

PV: Sí, Es una seda natural preparada para poder imprimir, lo escogí porque es una tela para poder imprimir, lleva transportador.

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

PV: Los ofrece el mercado. Seda natural blanca con transportador, impresión *inkjet*, alfileres, cartón blanco pH neutro, cajas de metacrilato, alfileres para seda con cabeza de plástico roja, barras de cartón con doble cara adhesiva.

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

PV: Creo que todas. El significado simbólico es muy importante. Por ejemplo, las cajas como elemento de la personalidad transparente del paciente. La durabilidad la tuve en cuenta al escoger los materiales. La manipulación, por el tamaño era fácil, el precio también... trato de tener en cuenta todos esos factores, trato de hacer un balance general en el que estén representados todos.

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

PV: Sí.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

PV: Si piensas en la durabilidad, también en el tiempo ¿no? Quizás pensé más en la durabilidad y menos en cómo el paso del tiempo afecta a lo físico de la obra.

RdF: ¿Protegió de algún modo la obra?

PV: Solo con las cajas, como protección barrera. Aunque el propio contenedor es delicado en sí. Y simbólico.

RdF: ¿Es el espacio que ocupa la obra un material más?

PV: Me resulta muy complicado responder a esta pregunta. El espacio en el que se encuentra la pieza forma parte de la pieza, pero no sé si es un material.

RdF: A veces el espacio es la pieza, por eso pregunto si es un material más.

PV: En este caso el espacio tiene su relación con la obra, pero no es un material.

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

PV: Es importante, pero soy flexible dada la naturaleza del proyecto.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a su obra?

PV: Creo que no.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

PV: Que el metacrilato tuviese algún problema, algo físico en la tela o en la imagen, el cartón...

RdF: A parte del deterioro físico obvio, ¿el hecho de que no se presenten las tres piezas juntas es un deterioro?

PV: ¡Total!, sí claro, claro. Porque cada una de las piezas es un momento de la entrevista, así que si una parte faltase la obra quedaría incompleta.

RdF: ¿Ha detectado los puntos frágiles de la obra?

PV: Lo que más me preocupaba era que va sellada. Si por el movimiento se abriese la caja... y el tema de que el metacrilato se ralle. La intensidad de la impresión quizás, pero creo que las tintas son bastante perdurables. Me preocupaba menos.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras? (En su producción en general).

PV: Al trabajar con tejidos y trabajarlo como obra como objeto más dentro del campo escultórico, sí, que no he sabido muy bien dónde ubicarlas; o como contenerlas. Por eso las cajas de metacrilato me parece una solución... Pero no he tenido ningún problema por ahora o no lo he detectado.

RdF: ¿Considera el envejecimiento un deterioro para su obra?

PV: Sí.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de su obra?

PV: Entiendo que sí.

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

PV: Sí, creo que no se comprendería bien la obra. Como la obra ha sido creada para un proyecto concreto.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

PV: Creo que no debería. Aunque no me lo he pensado, quizás si se propusiese lo tendría que ver. Si la exposición hablase de algo relacionado... No sé, es algo que no me he planteado... salvo que de alguna manera hablase de enfermedad, de la piel, de la frontera...

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

PV: Yo no soy partidario de poner texto junto a la obra. Creo que sí podría ser una solución para contextualizar, pero no lo tengo del todo claro. Prefiero planteármelo de nuevo si es necesario.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

PV: Sí, claro.

RdF: ¿Cuál es el límite aceptable de envejecimiento o deterioro para su obra?

PV: Sería muy rígido en ese sentido, si los materiales empiezan a cambiar, sería deterioro completo.

RdF: ¿Dónde está la barrera entre un estado de conservación aceptable y el estado en que debe intervenir para devolver a la obra su capacidad de comunicación?

PV: En los primeros cambios.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

PV: Daños físicos como que la caja se abriese, si se ralla el metacrilato debería ser cambiado, si la tela se cae, aunque la caja no esté abierta habría que abrirla y volver a colocarla...

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

PV: No, creo que no.

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

PV: No, hasta el momento no.

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

PV: Sí y sí.

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto, a la idea, de la obra?

PV: Los materiales sostienen visiones, ideas, historias, etc.; el cambio de materiales puede generar nuevos y/o muy distintos significados.

RdF: Para Vd. en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución? ¿Sustitución o conservación de los elementos deteriorados?

PV: Sustitución. Para mí el compromiso con el espectador pasa porque la obra esté bien en todas sus dimensiones. Lo más perfecta posible. La pieza tiene que funcionar a nivel conceptual.

RdF: ¿Cómo cree que debe hacerse?

PV: Estando de acuerdo conmigo. Prefiero participar en las decisiones si es posible.

RdF: ¿Qué opinión tiene de la conservación de la obra?

PV: Si la manipulación que se hace de la obra es cuidadosa creo que se puede conservar bien.

RdF: ¿Y en su producción en general?

PV: Depende de las piezas.

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

PV: Claro, claro.

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

PV: El especialista, aunque supongo que debe haber un consenso con el artista. Una conversación.

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

PV: Sí. También.

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

PV: Sí, lo veo bien. En el caso de esta obra ya se está haciendo con esta entrevista.

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

PV: Es una alternativa, sí.

RdF: ¿Cree que si se hiciese una obra nueva sería otra obra, la misma obra, segundo momento creativo de la misma idea...?

PV: En este caso la pieza se podría hacer de nuevo, pero sería un segundo momento creativo de la misma idea; pero al ser yo otro habría un cambio. Seguramente sería imposible que la obra fuese la misma.

RdF: ¿Debe ser firmada y datada del mismo modo que la primera?

PV: Es una pregunta muy compleja. Si la obra se rematerializa creo que no. Esta obra va firmada por detrás.

RdF: ¿Si se rompe la trasera y se cambia el soporte, qué se tiene que hacer?

PV: Creo que debería mandar ese material firmado.

RdF: ¿Debe advertirse que es una copia?

PV: Creo que no es una copia, se podría entender más como una versión diferente o nueva de una obra anterior, pasada.

RdF: ¿Quiere añadir algo más?

PV: Creo que no.



Job y su diablo. Pelayo Martínez, 2013. (PAI142C).

Pelayo Martínez

Job y su diablo

La obra es una pintura realizada en técnicas mixtas con materiales tradicionales y materiales menos tradicionales, en un soporte preparado por el artista. A este le gusta realizar todo de su mano aunque en este caso utilizó *Titanlac* por primera vez y no le gustó el resultado. El artista no aprecia la obra aunque sí tiene claro lo que quiere que se haga con su producción en general en cuestión de conservación. Acepta un cierto deterioro del paso del tiempo le preocupa, pero no le condiciona la conservación de sus obras, prefiere la restauración mimética, pero solo en caso muy necesario. Quiere ser consultado siempre que sea posible. No le interesa la idea de copia y no lo ve viable. El envejecimiento de esta obra no le importa, en otras ocasiones no sabe definir, a veces sí a veces no. Para él deterioro es físico, pero no solo eso, han de ser grandes problemas físicos o que cambien mucho la imagen de la obra ya que eso modificaría la idea y la intencionalidad.

Entrevista a Pelayo Martínez Beiro para la conservación de *Job y su diablo* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción editada, la entrevista fue realizada por *Skype*. El audio tiene una duración de: 1:21:35

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Pelayo Martínez Beiro.

Lugar y fecha de la entrevista: 18 de diciembre de 2014, Cuturrasu, Asturias (España)-Richmond Hill.

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*.

Título de la obra: *Job y su diablo*.

Técnica: Pintura.

Medida: 195 × 114 × 4 cm.

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

Preferiblemente colgado. A una altura de 150 cm del eje de la obra al suelo. Sin especificaciones por parte del artista.

Fecha de realización de la obra: diciembre 2013.

Previamente a la entrevista siguiendo el cuestionario se ha repasado la ficha técnica. El artista utiliza óleos fabricados por él mismo. Le gusta trabajar de una manera artesanal y le gusta utilizar siempre los mismos materiales. En este caso utilizó esmalte *Titanlac*, por primera vez. No le ha gustado. Uso de Encáustica, elaboración propia. Hay barniz Dammar usado como medio, imprimación con ajo en la tabla directamente. Sin otra imprimación.

PM: Pelayo Martínez.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

PM: A través del contacto con los pacientes.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

PM: (Silencio) ... no lo comprendo bien, ¿cómo se llegó a qué? (Silencio)
Después de la entrevista lo primero que hice fue darme un paseo y me hice consciente de lo que acababa de pasar y aunque la psoriasis es una enfermedad que se ve... no me quería centrar en algo muy evidente, no quería hacer una mano... cómo decirlo... aunque yo soy un pintor que trabajo con materia, no quería centrarme en eso. Tengo claro una cosa, yo soy pintor, puede que a veces haga otras producciones, pero yo soy pintor (no lo sabía hasta hace unos pocos años) y cuando se me pide una obra, pues... no quiero... quiero dar un poco el testigo...

RdF: ¿Por qué se decide por este medio de expresión?

PM: Porque sí, porque yo soy pintor y necesitaba pintar.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

PM: Sí... Sí.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

PM: Sí, también, claro. Porque de las experiencias de otras personas vas aprendiendo y vas... extrapolando conclusiones... bueno... Puedo contarte una cosa más. Voy a ser sincero... ya que estás

documentando y tal. Posiblemente en los aspectos legales y técnicos tengas más idea que yo... pero yo, de lo que veo y de lo que mueve por dentro... estoy de acuerdo. Para mí fue muy importante estar con los pacientes, sí... porque me di cuenta de lo que era una enfermedad crónica de verdad. ¿Por qué? ya pasamos a la parte personalísima... no me gusta hablar de estas cosas. Y mucho menos cuando no conozco o no veo la cara de la persona con la que estoy interactuando... por las cuestiones que son, son. Por los impedimentos físicos y de movilidad, pues, es... entonces que pasa. Yo por aquel entonces vivía con una persona que según me contaban tenía una enfermedad crónica, en principio degenerativa; en principio también degenerativa, y que le impedía la movilidad en las manos y las articulaciones... no era una artrosis reumatoide... pero... sí que me contaron esto. Y cuando estuve en contacto con los pacientes, a parte de la persona con la que yo hablé... sí que me di cuenta realmente de lo que era una enfermedad crónica y les *maneres* que hay de enfrentarse a eso... ¿Sigo? ¡La empatía fue vivencial, hombre! ¡Pues claro!

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

PM: ¡Sí, claro!

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo? ¿Y en su trabajo en general?

PM: Planificación siempre suelo ir con algún tipo de idea... Después en cuanto a azar una vez que estoy en batalla con un soporte puede pasar de todo. Hay veces que yo gano, hay veces que él gana y... cuando hay un momento en que no gana ni uno ni otro... puede ser un buen momento para descolgar el cuadro del caballete o levantar el cuadro del suelo.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

PM: No, no, no... nada de eso. Pues... desarrollé la idea cerebralmente, dejando que lo que uno siente... Fluir, es más importante cuando estás pintando que antes de pintar... posiblemente mirando, reconstruyendo historias y buscando en otras fuentes que en este caso historias que fuesen similares o con puntos en común.

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

PM: (Silencio) En este caso no hay... en otros casos sí. En principio es siempre material vehicular, aunque ha habido momentos en los que yo quería que otros vieses como trabajas, lo he expuesto, pero es que no veo diferencia entre proceso y obra.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte?
¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

PM: La técnica condiciona la obra de arte, sí... la obra de arte condiciona la técnica... también... ¡Hombre! Es un discurso muy viejo ¿no? yo en este caso soy un poco Socrático. Personalmente *gústame* mucho escoger la técnica y *gústame* mucho indagar sobre la técnica que escojo... las posibilidades que da hasta el final. En este caso en particular no es significativo. En este caso... técnica no tiene ninguna, prácticamente era solo la idea y querer reventar el mundo...

RdF: ¿Documenta su proceso creativo con fotos o vídeos?

PM: Sí... tengo fotos. Muy males, pero hay fotos... (Sonrisas).

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

PM: *Sírvome* para darme cuenta dónde estaba fallando la parte matérica... Indagué sobre lo que pensaba otra gente, fuera de la vivencia personal de los pacientes... sobre el conocimiento médico en la red y algo en una biblioteca pública de Salamanca. No demasiado, solo por curiosidad.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

PM: En este caso... si te paso las fotos puede sorprenderte de cómo empezó y como acabó. Puede ser relevante...

RdF: ¿Para su buena manipulación?

PM: No.

RdF: ¿Para su buena conservación?

PM: Pues quizás sí. Porque me trasciende un poco los materiales... mira, la fecha fue exactamente del 20 de diciembre al 23... era un poco traumático todo.

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

PM: Sí, claro.

RdF: ¿Firma habitualmente sus obras? ¿dónde?

PM: Sí. Normalmente en la primera capa y luego lo cubro.

RdF: ¿Lo hizo en este caso?

PM: Sí creo que firmé la tabla por detrás y no estoy seguro si por delante.
No lo recuerdo.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

PM: Sí. Sabía que iba a pintar... no conocía el *Titanlac*... Pensé en utilizarlo porque yo soy un poco primitivista como técnica y normalmente pinto con temple. *Dijéronme* que había una pintura que cumplía como temple y que no hacía falta prepararla y que tenía una gama de colores muy interesante... Entonces inocente de mí fue a la tienda, compré los botes y dije ¡pues a pintar! Y así fue... y no me gustó. De hecho no la volví a utilizar... luego en partes finales... es que ¡no me gusta! A mí me gusta hacer mis cosas todas yo... y a poder ser si puedo hacer el soporte también. Me lo sugirió una fuente profesional.

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

PM: Son los que normalmente utilizo, menos el *Titanlac*. Siempre intento ir a técnicas que pueda controlar. Aquí porque evidentemente no tengo un sitio donde ir a por lino... si pudiese ir a por lino y prensarlo yo y sacarme el aceite, me lo haría... porque me gusta estar en contacto con los materiales y aprendo más. No me gusta llegar a una tienda y que me cobren un pastón por algo que puedo estar haciendo yo en mi casa con la materia prima...

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron?

PM: Óleo, aguarrás para limpiar, Dammar, linaza, cera pigmentos y ya... pinceles, brochas, espátulas, soporte, bastidor, *Titanlac*... ajo, encáustica... El aguarrás *utilízolo* para limpiar.

RdF: ¿El Dammar lo compras preparado o lo haces?

PM: En este caso comprado preparado.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

PM: En este caso, el mercado, algunas partes las he preparado yo. Los óleos y la encáustica me los hice yo.

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

PM: En este caso había muchas cosas de precio, era una cuestión de rapidez, escojo materiales tradicionales porque soy un poco romántico.

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

PM: En este caso no.

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

PM: No. Tenía que pintarla y punto.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales? (los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra).

PM: En este caso no especialmente. Estoy muy a mala ostia con esta obra...

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

PM: No. En este caso no.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

PM: Sí, eso siempre. Pero no me condicionó... sabía que los materiales no eran los idóneos... pero primaba más cumplir con los tiempos... no estaba yo con un espacio digno para pintar. Problemas personales, nada externo, vamos.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto?

PM: No, en este caso no.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más?

PM: En este caso al no conocer los espacios donde se va a exponer... no. El espacio puede tener significado en la obra... no es lo mismo tener la obra en un vestíbulo de un hotel, en un despacho de un alto ejecutivo de una empresa... en un despacho de un parlamento, en casa de un hombre rico o en casa de un hombre pobre... ¡termina de significar la obra, claro!

RdF: Me refiero más al espacio expositivo, no dónde se “disfruta” la obra...

PM: Es que yo lo otro también lo considero espacio expositivo... vale, la pregunta quiere una respuesta... Sí.

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

PM: Sí y no. La flexibilidad tiene que ser iluminar como a mi me guste... en función del cuadro. En este caso como no estoy de acuerdo con el

resultado final, intentaría de quitar mucha luz y tendría que probar con diferentes luces de colores para que ampliase la gama...

RdF: O sea, ¿no estás de acuerdo con el resultado final de tu obra?

PM: ¡Para nada!... de hecho estoy bien traumatizado con esa obra... pero bueno, son otros menesteres.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

PM: No me gusta. Una cosa es la especificación técnica (la cartela). Lo que no me gusta es todo el resto. No entiendo por qué podría ser interesante desentrañar lo que podría ser el proceso... no.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

PM: En este caso, que hubiese un problema... que haya roturas del soporte, pero un deterioro de que haya caídas de pintura... no, a veces deja cosas más interesantes de lo que había...

RdF: ¿Es un problema que se exponga al revés?

PM: Jajajaja, ¿por qué? En este caso, para mi sigue habiendo una figura y un espacio, pues yo marqué la dirección por algo.

RdF: ¿Y si la obra se expone en un lugar como un supermercado?

PM: Bueno, al final, ¿qué va a pasar? ¡Qué más da que la pongan en un supermercado o que la pongan en un cartel de una avenida principal de una ciudad! ¡Qué más da! Hombre luego... va a cambiar... no creo yo que cualquier pintor de hace cuatro siglos, si viese su obra ahora se acojonaría... Bueno sí, la obra dentro de un supermercado estaría descontextualizada. Si la intención *ye* llamar la atención sobre eso... sobre la enfermedad... No creo que un supermercado sea un sitio agradable para ir a visitar un cuadro.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

PM: Sí, sí... a ver, estoy tocando de oído, pero creo que la parte superior derecha estaba fresca, no secaba bien y se fue fresquita... Ahí puede dar lugar a deterioros... y en otras partes del cuadro también.

RdF: Como me estas diciendo todo el rato que la obra se fue sin estar seca, te voy a hacer otra pregunta... ¿Tú crees que si la obra al viajar antes de estar del todo seca, si se ha marcado por la caja o por lo que sea... eso es un deterioro? ¿o lo consideras parte de la vida de la obra?

PM: Creo que es parte... porque al no controlar la vida de la obra... Entiendo que es algo importante...

RdF: Cuando yo la vea, si tiene marcas o está pegada... si tú me dices que eso no es un problema porque tú lo aceptabas... no hago nada.

PM: Sí, sí... pero como no sé como está, no puedo decirte. Lo que sí que te pediría es tener una foto por curiosidad... No sé si puede ser un problema o no... en principio no. A no ser que se haya caído todo, sería un problema.

RdF: ¿Sabes que la obra en óleo que no está seca atrae mucho el polvo?

PM: Sí, lo sé.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras? (En su producción en general).

PM: (Silencio) Sí, de todo... hasta salir volando dos cuadros de dos metros en medio de una autovía. Los llevaba transportados en un carro y ¡salieron volando! Y muchos otros accidentes. Los cuadros ahí están, no los quise volver a ver. Porque había uno, especialmente, que tenía mucha, mucha importancia para mí y no lo quise tocar, ahí está guardado... no sé si algún día tendré el ánimo de arreglarlo... lo re entelaré por detrás... no sé. Si hay alguna situación que puedo arreglar, lo arreglo, si no cambia mucho. Pero no me gusta.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

PM: Que se cuartee, que vire el color, no me importa porque sé que eso va a pasar, pero que se caiga una superficie grande...

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

PM: No.

RdF: ¿Considera el envejecimiento de los materiales un problema o admite el cambio?

PM: Soy consciente de que va a pasar... ¡Qué voy a hacer! Voy a seguir pintando. (Admite el cambio).

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad o comprensión de su obra?

PM: No tendría por qué.

RdF: ¿Y en el caso de otras obras tuyas?

PM: A veces me sorprende y me gusta, otras veces no.

RdF: ¿Cuál es el límite de envejecimiento o deterioro aceptable para su obra?

PM: Lo mismo de antes... si una pintura se queda totalmente negra y no se ve nada de nada...

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (sacarla del contexto del proyecto para el que se creó)

PM: No, ¿por qué? tampoco lo pensé.... Yo simplemente pinté.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

PM: Sí.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

PM: Depende de cómo sea esa explicación y hasta donde llegue.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

PM: Me parece algo habitual... no es un deterioro. Sino la gente no seguiría pintando o haciendo sus cositas.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

PM: Por mí en este caso, al estar tan cabreado como estoy, podría desaparecer perfectamente... Los que sean por paso del tiempo no se deben ser tratados, los que sean por mala manipulación y por exceso debería tratarse, pero va afectar al significado de la obra, si cambió la obra.

RdF: ¿Qué tipo de daños no deben ser tratados, pero si comunicados y documentados?

PM: Sí documentados, eso me parece muy interesante.

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

PM: Hasta donde yo sé ninguna.

RdF: ¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente?

PM: Sí.

RdF: ¿Pero en qué sentido? ¿Qué criterios ha seguido?

PM: Intentar que visualmente no se note... el caso en especial fue un cuadro que tenía un amigo y lo intenté hacer para que no se notase mucho.

Tuve que repintar. Solo lo he hecho con esa obra. Tengo alguna que debería pensar qué quiero hacer con ellas. Pero no lo he hecho.

RdF: En caso de necesidad de intervención sobre su obra ¿quiere que la intervención sea mimética (que no se distinga del original)?

PM: No me preocupa y en caso de tener que hacerlo pues que me consulten.

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

PM: Si hace falta sí.

RdF: ¿Le gustaría que le consulten en caso de duda?

PM: Si quieren...

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

PM: En este caso no.

Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

PM: Por regla general me gusta conservar los materiales deteriorados.

RdF: ¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o que es lo que cree que le puede pasar)

PM: No lo tengo muy decidido ni muy claro. Al no estar en contacto con ella, no puedo determinar si me gusta o no me gusta como está... si me gustase, pues diría que se conservase. Lo bueno sería que se conservase, ya que se pagó un dinero, que esté conservada lo más... realmente lo que vosotros queráis. Realmente, dame un poco igual lo que... estoy muy cabreado con ella y no sé muy bien qué decir.

RdF: ¿Y en su producción en general?

PM: Me gusta de conservarla...

RdF: ¿Cree necesario dejar unas directrices por si Vd. no puede participar en el proceso?

PM: No.

RdF: ¿Para todas sus obras?

PM: No sé...

RdF: ¿Considera la copia una buena idea de conservación en el caso de obras perdidas o deterioradas a niveles inaceptables?

PM: ... ¿Copia mimética? ¿Capa a capa? Jajajaj eso... no es viable. Pero es que si ya no está será por algo, ¿no?

RdF: ¿Es partidario de rehacer su obra por completo si esta se estropea, rompe o pierde?

PM: No.

RdF: ¿Le preocupa el transporte de su obra?

PM: Ahora mismo sí, con todos los percales que tuve sí.

RdF: ¿Su almacenamiento?

PM: Sí me preocupa.

RdF: ¿Le preocupa el modo en que se expone?

PM: Sí.

RdF: ¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

PM: En principio no, en principio no.



Encastrado, Sandra Revuelto, 2013. (PAI133C).

Sandra Revuelto

Encastrado

Se trata de un poema objeto. Para la artista el proceso de catarsis que se ha llevado a cabo para llegar a la pieza, es tan importante como el resultado. Por ello cuando se habla de la posibilidad de copia o sustitución de la obra en caso de desaparición, expone la idea de que es viable, porque la obra es concepto y por lo tanto la materia solo lo apoya, pero debería ser realizado con el mismo procedimiento catártico que ella siguió. Deben seguirse los mismos pasos, no es una rematerialización sino una reactuación.

Para la artista la obra es concepto y la idea de *deterioro* pasa más por la traición a ese concepto que por algo matérico. Aunque le da cierto valor a lo físico si no permite transmitir el mensaje correcto. En este caso la silla es el elemento más simbólico de la composición y cree que no debería ser sustituida. El resto de elementos lo cree vehiculares. Le parece bien tomar parte del proceso de decisiones, aunque no le parece imprescindible. EL envejecimiento es un tema que no le preocupa y que le supone un valor añadido a su pieza si este se da de una manera digna. Al finalizar la entrevista la artista reconoce que hablar y reflexionar sobre temas de conservación le ha parecido muy interesante y le ha enseñado mucho.

Entrevista a Sandra Revuelto para la conservación de la obra *Encastrado* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción editada de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype*

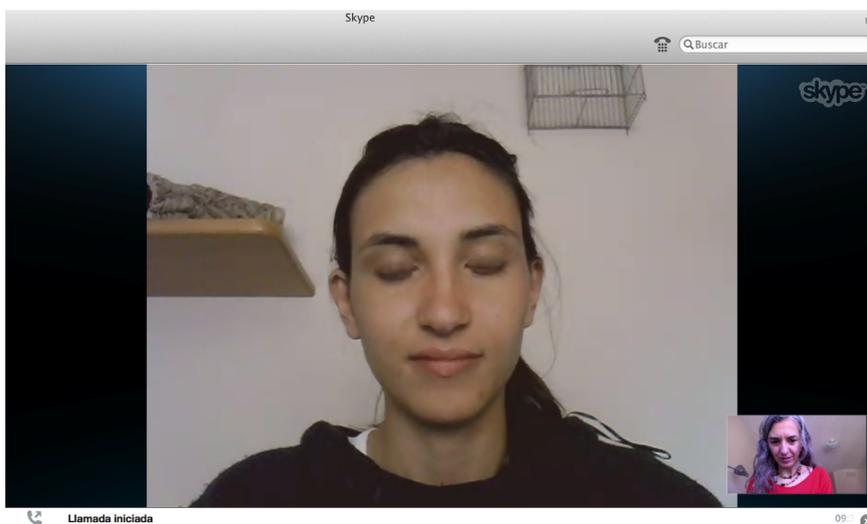


Fig. 1. Captura de pantalla al inicio de la conexión por *Skype* con Sandra Revuelto.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Sandra Revuelto.

Lugar y fecha de la entrevista: 28 de abril de 2014, Teruel (España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem. Richmond Hill, ON. Canadá.

La entrevista se realizó a través de *Skype*, fue grabada en un archivo MP4 de audio. Duración del audio 01:03:04.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*.

Título de la obra: Encastrado.

Técnica: Poema Objeto (Escultura).

Medidas:

- 135 × 40 × 50 cm.
- 12 × 9 × 22 cm (×2).

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

La obra debe estar colocada contra una pared o muro de manera que quede “encastrada” con los enganches que ya lleva. Los pies de barro den colocarse como dos pies en la parte de abajo. Directamente al suelo. (NO SENTARSE EN ELLA).

Fecha de realización de la obra: 2013.

SR: Sandra Revuelto.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

Se le explica en qué consistirá la entrevista y se revisa la ficha técnica con ella. La artista ha dado su consentimiento para ser grabada. La obra se clasifica como Poema objeto por parte de la artista.

SR: Sobre la colocación de la obra: La obra debe estar puesta de manera que quede encastrada a la pared como si de un váter se tratase. Para eso, la obra, en la parte del respaldo de la silla lleva unas argollas (hembras) que se supone irán enganchadas a unas alcayatas que deben estar colocadas en la pared. De modo que sea posible encajar la obra con los pies de barro colocados en el suelo.

La intencionalidad de los materiales están conjugados con los conceptos. Los materiales son obra, en sí mismo.

(Se sigue el orden de la ficha).

El objeto utilizado como poema objeto, la silla, fue buscada. Fue un objeto con el que quería trabajar desde hace tiempo... cuando ya se tenía el trabajo empezado, encontré esta silla en concreto y deseché lo que había estado haciendo y me puse a trabajar con ella. Fue un movimiento de búsqueda y encuentro recíproco.

No recomiendo que nadie se siente en la silla, los pies se pueden quebrar.

El proceso creativo es importante y sí quiero describirlo, forma parte de la obra, hago cuadernos, apuntes y documento el proceso.

RdF: ¿Lo grabaste? El proceso de realización.

SR: La verdad es que no, pero realmente fue como una performance.

RdF: Es una lástima, porque del modo que lo describes es como una catarsis, es un proceso creativo como una acción simbólica y esa parte, si no la documentas, esa parte se pierde. Esa parte de la obra es muy importante a la hora de la conservación de la obra, porque del modo que planteas la obra... Esa silla es rescatada, y parece que la silla, es La Silla.

SR: La intencionalidad es la idea de darle una vida, un sentido como un cuerpo vivo, realmente ese proceso que hice, ese ritual, era como una sanación, algo que era vinculado con enfermedad y arte...

RdF: Anoto que la parte de materialización es una parte de la obra y que el objeto no es sustituible. ¿Cómo mandaste tu obra?

SR: Eso fue un infierno. No había pensado en ello y en el último momento conseguí una caja de una caja de lunas de coche. Puse unas cuñas para que no se moviese. Puse los pies de barro en una caja de zapatos, muy simbólico también, terriblemente simbólico. Puse papel de burbujas por todos los huecos que pude. Y la zarandé mucho para estar segura que no se moviese. Pero estoy segura que no es la mejor protección. Los pies los envolví con papel de burbujas.

RdF: ¿El barro cocido le pones algún tipo de barniz o algo?

SR: Pensaba ponerle una especie de cera, pero al final no lo hice porque me gustó el efecto que hacía el barro. A la silla, le quité todo para encontrar la madera y *a posteriori* no le puse nada encima.

RdF: Si estableces unos parámetros esos deben ser preservados...

SR: Pero me parece muy complicado eso de preservar la intencionalidad de la obra de arte. Si lo consigues... está bien.

RdF: Debes reflexionar sobre lo que es *deterioro* en relación a lo que crees que para ti es un problema. Si el envejecimiento es algo que entra en diálogo con la obra, eso no es *deterioro*, pero si expongo la obra de un modo que no sea encastrado ¿eso es *deterioro*?

SR- Sí, eso es un deterioro.

Segunda fase de la entrevista.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿Cómo se genera la idea que da lugar a su obra?

SR: Todo parte de la primera entrevista que tuvimos con los pacientes. Ellos empezaron comentando lemas como “mi cuerpo me ataca” y luego sobre problemas relacionados con sus cotidianidad, eso fue muy inspirador. Yo ya tenía trabajos relacionados con el cuerpo, enfermedad, malestar... eran caminos que ya había tratado. Realmente ya tenía en mente trabajar con una silla, y consideré que este era el momento. La temática que yo finalmente trabajé era la colitis ulcerosa. Un hombre que tenía un problema de colon y de recto tremendo y el pobre hombre tenía muchos problemas para poder hacer una vida normal. Trabajar con la idea de sentado, pero sin estar sentado, la silla le iba como anillo al dedo.

RdF: ¿Qué le hace decidirse por este modo de expresión?

SR: El poema objeto me hacía llegar de un modo respetuoso, sutil. Me pareció que era una forma diplomática sin embellecer o dulcificar la idea de la pieza. Tratar el tema con dignidad y respeto. Y también algo de sentido del humor que nunca me falta.

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

SR: Creo que ocurre una serie de tiempos en los que el proceso creativo aparece y desaparece el proyecto. También que yo hubiese sufrido una enfermedad relacionada con trastornos alimenticios hizo que la empatía ayudase mucho a la hora de enfocar la pieza.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

SR: Sí, realmente, sí. Porque el modo de tratar el material, la acción sobre el material, el momento performático de la pieza es un tema que hago en todas mis obras y sí que reflexioné en qué hago sobre el material y qué material.

RdF: Me has dicho antes que tienes una línea de trabajo que estaba vinculada ¿no?

SR: Sí.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo? ¿Y en su trabajo en general?

SR: Azar mucho, muchísimo. Soy una persona tremendamente caótica. La planificación surge de la reflexión. Sobre el trabajo y después del trabajo. Me cuesta mucho pensar antes de actuar, pero una vez que actúo, reviso y reviso mis acciones hasta que se convierte en un esquema lógico de trabajo. En este trabajo hubo más planificación que en mis trabajos habituales. No quería que pareciera un trabajo poco serio; quería que saliese un trabajo que respetase los compromisos adquiridos.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

SR: Trabajo con bocetos, porque me gusta mucho dibujar siluetas y tatar el tema de la piel a través del papel. A mí rasgar el papel o hacer un agujero, o simplemente el hecho de establecer un dibujo, siempre me ayuda muchísimo a tener ideas... Los bocetos siempre son parte muy importante, aunque luego no los use o no tengan que ver con la pieza en general...

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

SR: Hay veces que los bocetos me gustan más que las obras terminadas. En este caso forman parte de la decoración de mi taller, sin más... y no me lo he planteado, la verdad.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? ¿Hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica escogida?

SR: Son cosas que van totalmente entrelazadas, por lo menos en este trabajo. La obra de arte es representación y la enfermedad es la obra de arte... no es importancia, no es condición... es una cosa por la otra.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo?

SR: No.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

SR: Es un problema usar el azar, porque todo te sirve y es un cúmulo de inspiraciones. Soy una persona con las esporas abiertas que me dispersan y no documento. No suelo guardar esa información, simplemente la digiero y se convierto en algo. Algunos escritos de reflexión que tratan de completar y documentar para saber qué ha sido ese proceso creativo. Escritura y Bocetos.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra?

SR: Sí.

RdF: ¿Para su buena manipulación?

SR: Todo lo que estamos hablando es bastante interesante y puede ayudar a que se trabaje bien con la obra. Esta entrevista es documentación de la pieza, ¿no? (Sonrisas)

RdF: ¿Para su buena conservación?

SR: En este caso yo creo que está siendo propicio.

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

SR: Sí, mucho... (Sonrisas).

RdF: ¿Firma sus obras habitualmente?

SR: No.

RdF: ¿Lo hizo en este caso?

SR: No.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

SR: (...Largo silencio) Ahora te diría que no... por el tema del azar. Porque igual yo la vi, cuando cogí las otras piezas pensaba hacer una serie de ensamblajes sobre una silla. Pero al encontrar esa silla, la definitiva y verla tan destrozada fue cuando dije: “esta es la técnica que voy a usar”. Así que igual no lo tenía tan definido desde el principio.

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

SR: En un principio los pies de barro tienen una razón. No es la primera obra que calzo un objeto con pies, porque me gusta mucho ese dicho de “ponerse en los zapatos de otra persona”; ponerle pies a los objetos (una nota de humor...). Lo hacía en dibujo y esta es la primera vez que lo hago en escultura. Pensé en hacerlo de barro por la temática y la calidez que eso conlleva. El material tiene una razón coherente con la colitis ulcerosa. Pero no sé hasta qué punto es un chiste... o es un motivo.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron?

SR: La silla, para mí es una material en sí, la arcilla para modelar los pies cocidos, los elementos que hacen de extensiones de las patas. Que son unos tornillos dobles que se enroscan las dos caras juntas, son las patas de atrás colocadas en las patas de adelante y las argollas de atrás para colgar.

RdF: ¿Les pusiste algún tipo de protección a los pies en la parte que toca al suelo?

SR: Los pies no llevan nada en la parte de contacto con el suelo, veía unos pies desnudos, no se me ocurrió, porque ahora que lo dices igual hubiese sido adecuado.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

SR: Me hubiese gustado no haber comprado la silla, creo que una de las cosas más importantes que quiero estudiar en el futuro es el no comprar materiales, yo no quiero comprar materiales para mi trabajo, creo que trabajar con materiales reciclados sería mi futuro inmediato. En este caso son materiales que ofrece el mercado...

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

SR: La apariencia por parte de la silla era muy importante. La durabilidad, siempre pienso que las obras como que tienen vida y muerte que se deteriore no me preocupa, no es un problema. Sí pensé en la fácil manipulación por ser desmontable, calzar y descalzar los pies. El precio no era condicionante. El significado simbólico para mí es lo más importante, es una relación de formas. La elección de los materiales para mí es muy importante el significado simbólico.

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

SR: No.

RdF ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

SR: No.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales, (los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra)?

SR: La silla sí, la silla no se puede sustituir. Si un pie se rompe y hay que hacer otro, puede que no sea un problema, las argollas... pero la silla es insustituible.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

SR: Como ya he dicho en este caso la silla no. Es la parte simbólica, el resto es sustituible siempre que respete la idea, que es la verdadera importancia de la obra. No sé por qué a la silla le tengo más cariño...

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

SR: No, cuando le quité el barniz y la pintura, le dejé algunos trozos con pintura y pensé que igual con el paso del tiempo la silla pudiese evolucionar, pero no le di importancia.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más?

SR: Lo que se refiere al muro, sí.

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

SR: No me importa si a alguien le apetece hacer decoración de interiores poniéndole un tipo de foco u otro... pero sí debe estar encastrada y calzada.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

SR: Bueno, no me importa.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

SR: El deterioro físico no me preocupa en general, si se le rompe un pie quizás habría que poder restaurarlo, pero algunos cambios dignos puede que le den un punto de interés.

RdF: ¿Tienes en cuenta el valor interpretativo o conceptual?

SR: Entonces todo lo que no esté respetando la idea de la obra sería un deterioro. Debe exponerse encastrado, que es la esencia de la idea, y debe tener los pies tal y como los pensé, en ese material y colocados calzados.

La verdad es que la palabra deterioro me hacía comprenderlo como una agresión física...

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

SR: De los deterioros físicos la ruptura de los pies o pérdida.

RdF: ¿Ha detectado los puntos frágiles de la obra?

SR: Los pies, me preocupan mucho.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras? (En su producción en general)

SR: Sí una vez un cristal, era una serigrafía sobre cristal, se me rompió y tuve que hacerlo de nuevo sobre metacrilato y no es lo mismo... Lo estaba llevando yo a mano al museo, a mano a pié y se me rompió... me vi obligada a cambiar mis materiales por la fragilidad de los mismos.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra?

SR: Creo que es admisible que pasen cosas naturalmente por el paso del tiempo, un envejecimiento digno de la madera o de los materiales que constituye la obra.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

SR: Que no tenga pies o estén en mal estado o que se exponga de un modo que traicione al concepto de la obra. (Yo os hago otros).

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

SR: Creo que hemos llegado a la conclusión de que no en esta entrevista... (Sonrisas).

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de su obra?

SR: No.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó)

SR: (Silencio...) Creo que la obra habla por sí misma, fuera del contexto al que está pensada dice otras cosas, pero eso está bien. Creo que es una obra que mudita está muy bien, no pasa nada...

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto? En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

SR: Sí, puede estar. La explicación está bien, pero no es necesaria.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

SR: No. El que la entiende, la disfruta de un modo. El que no lo entiende, algo verá.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

SR: Los pies, o algo que haga que la pieza no se pueda ver en su idea, mantenimiento mínimo de la obra y que se conserve con una imagen digna.

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

SR: No.

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

SR: Sí que lo he hecho personalmente y lo he hecho mucho. Pero mi modo de restaurar ha sido llevarme a hacer otra obra. La he reinterpretado. En la pieza del metacrilato quería arreglarla, pero en el resto de casos yo asumo que cuando una pieza se rompe, se rompe y es una nueva.

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

SR: Sí. Me parece bien.

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra? Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

SR: Los materiales tienen su significado como son, pueden ser sustituidos por materiales iguales, excepto la silla que no puede ser sustituida. Ponerle a mi pieza unos pies de plástico... no tiene mucho sentido.

RdF: ¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o que es lo que cree que le puede pasar)

SR: Solo me queda repetir... lo que pueda pasarle a un trozo de madera y que se rompa o pierdan los pies o las partes separadas de la obra.

RdF: ¿Y en su producción en general?

SR: Supongo que me preocupa, pero no me condiciona.

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

SR: Sí, me parece bien.

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

SR: Creo que el arte en general son cosas del espectador y del público y creo que es mejor hacerlo en equipo.

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

SR: No me parece obligatorio, pero está bien.

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

SR: Esta documentación ya son las directrices. En mi obra en general yo creo que con esta entrevista se puede hacer unas directrices generales de conceptualización.

RdF: ¿Considera el facsímil una buena idea de conservación en el caso de obras perdidas o deterioradas? (facsímil como reproducción de la obra imagen o copia)

SR: ¿Facsímil qué es? (...) A mí me interesas la idea, así que seguramente sería interesante realizar una copia, pero se debería seguir el mismo proceso de trabajo y los elementos deberían ser buscados del mismo modo. La idea es... una silla encastrada y debe ser una silla encontrada pintada y dejar pasar el tiempo... sería algo muy conceptual. Se debería producir todo el proceso de creación, aunque la obra de arte es el concepto... no sé. Me resulta interesante, pero no sé cómo lo haríamos... es como un facsímil conceptual (Risas).

RdF: Cree que si se hiciese una obra nueva (copia o facsímil) sería otra obra, la misma obra, segundo momento creativo de la misma idea...

SR: (...) Como un segundo momento de la misma idea. Si se hace la misma pieza debe seguirse el proceso de catarsis de realizar una de mis obras de arte.

RdF: ¿Debe ser firmada y datada del mismo modo que la primera?

SR: Yo no firmo, pero igual debería decirse que es un facsímil de la mía primera. Incluso me gustaría que tuviese un aspecto diferente... eso no me importaría, lo importante es que surgiese del mismo proceso creativo.

RdF: ¿Debe advertirse que es una copia?

SR: Sí, me gustaría que se reflexionara sobre ello. No es una copia en sí es una copia del proceso creativo.

RdF: ¿Quiere añadir algo más?

Anexo 2

SR: Me parece muy interesante el tema de la restauración y de la copia y la rematerialización de la pieza... ¡Estoy sorprendida sobre eso!



Inside/Outside. Sergi Mesa, 2013. (PAI078C).

Sergi Mesa

Inside/Outside

Se trata de una pintura realizada sobre lienzo comercial con diferentes tipos de materiales. Al artista le interesa trabajar la pintura desde la profesionalización. Ha estado experimentando con el uso de óleos, acrílicos y pintura alquídica en esta obra. Su concepto de *deterioro* está muy centrado en lo físico, los cambios que el material puede sufrir, los accidentes y el envejecimiento. Le gustaría que su obra, si se tiene que tratar, sea de manera mimética, evitando cambios la imagen de la obra. Quiere que sus obras se conserven en la mejor condición física y visual posible.

Entrevista a Sergi Mesa para la conservación de la obra *Inside/ Outside* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción editada de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype*.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Sergi Mesa, 1987, Manresa, España.

Lugar y fecha de la entrevista: 22 abril 2014, (España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype* y fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración de la grabación: 01:06:05

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*.

Título de la obra: *Inside/ Outside*.

Técnica: Pintura.

Medida: 140 × 150 cm

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista: Debe ser colgado en la pared en un muro liso. Situar la obra a un

eje de 150 cm desde el centro de la obra al suelo. Iluminación indirecta y difusa que permita el juego necesario para apreciar las transparencias.

Fecha de realización de la obra: 2013.

SM: Sergi Mesa.

RdF: Ruth del Fresno.

Se omite la parte de presentaciones y explicaciones sobre el funcionamiento de la entrevista. Antes de iniciar la entrevista se le solicita al artista permiso para ser grabado y él da su consentimiento.

SM: Se trata de un lienzo comprado montado entero, lleva cuñas. En la obra he pintado con acrílicos de fabricación propia realizados con pigmentos, acetato de polivinilo y agua. Óleos de fabricación propia hechos con aceite de linaza, esencia de trementina (*Titan*) y *liquin* (es un medio alquídico, es un médium para óleo) y también he usado óleos comerciales de las marcas *Van Gogh* y *Titan*.

Realizo la obra utilizando primero acrílicos y una vez están secos aplico los óleos.

Lo único que está hecho con medio magro es la base del color que hay en toda la obra.

RdF: Hay contacto entre los dos medios. Eso es bueno documentarlo para que si sucede algo pueda ser previsto. ¿Has puesto algún material inerte?

SM: Es probable que el óleo fabricado por mí le ponga hidróxido de aluminio y también le puse otro medio de *liquin* para dar grosor (texturizar).

RdF: ¿No hay lápiz ni barniz?

SM: No he usado nada... ni nada al final para proteger la obra. No controlo ese tema, prefiero no cagarla...

RdF: (Ficha técnica) Proceso creativo: dices que te interesa el proceso creativo, que es importante y que forma parte de la obra. ¿Dejas rastro de tu proceso creativo?

SM: En este caso sí hice algo de trabajo que deja rastro. Lo que puede ser es que se haya perdido, normalmente sí que dejo un rastro. El trabajo de la idea previa no tiene por qué estar presente estéticamente en la obra. Sí hay intención. Esta obra es un poco distinta de mi trabajo. En general sí dejo rastro cuando trabajo... dibujos, escritos, pero no una documentación bien procesada.

(...)

SM: Me preocupan los barnices, he escuchado que algunos pueden oscurecer.

Se ha omitido el resto de la ficha técnica, referirse a ella en caso de necesidad.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra como esta?

SM: Surge del proceso de inmersión con los pacientes. Después la idea se generó a través de las reflexiones surgidas tras la entrevista con los pacientes. La entrevista fue el 17 de Octubre, duró muchas horas, se solicitó si alguno de nosotros podía tener la obra para una fecha en concreto (para primeros de noviembre). Malinterpreté la información como que podía hacer una obra primero y más tarde, tras el proceso de entrevista con un paciente, realizar otra obra que se entregaría en enero. Pero no fue así. Yo hice una obra para entregar entonces, y ya no hice nada más. Hubo descoordinación entre las facultades. Hice mi obra en base a la entrevista general. Así que el proceso creativo entero no lo realicé. Pero esta obra ya fue hecha en toda sus dimensiones. No me entrevisté con un solo paciente.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

SM: Después de la entrevista tomo conciencia de que era un problema muy intenso. Tenía una carga que cuando se acabó la reunión los que estábamos allí nos quedamos muy afectados. Al cabo de los días me fui depurando porque no podía empatizar el proceso, porque no lo vivía en carne. La marginalidad de ser una enfermedad poco mediática y poco conocida... así que la idea nace de esos momentos.

RdF: ¿Qué acontecimientos le llevan a decidirse por este modo de expresión?

SM: La reflexión. En mi caso no solo trabajo con los pinceles o herramientas, también pinto con las manos. Tuve un momento de pelea con el cuadro. No me suele pasar, pero hubo una lucha de frustración real. El tema de la imposibilidad y angustia estaba muy presente. En este caso hubo lucha verdadera, sentía la frustración de que no surgiese lo que quería y lo que ellos sentían. Yo nunca voy a sentir lo que ellos sienten, solo ellos lo pueden sentir. Era un diálogo plástico. Me basé más en la parte de reumatoide. Además me acuerdo que hablaba mucho de su día a día (una persona joven) que sus actividades normales no podía hacerlas y eso me tocó, me identifiqué con la frustración.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

SM: Escojo la pintura de forma consciente, pero no hago analogías con el material. Lo escogí porque es con el que mejor me expreso.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo? ¿Y en su trabajo en general?

SM: En este caso... difícil, yo me hice mis esbozos y mis textos, pero luego hubo mucho azar, mucha intuición. Fue algo más vital, era un fracaso que hizo que fuese más verdadero. Lo deseché, pero hubo planificación inicial. En mi trabajo general lo planifico un poco más, me hago apuntes, escribo, pero bastante menos de lo que escribí aquí. Hago imágenes por ordenador, hago fotos a lo que me interesa... planifico, pero luego no sé si lo uso mucho.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original?, ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

SM: Sí, un poco de todo. Maquetas no. Pero un poco de todo.

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

SM: No, es solo material vehicular. En este caso sí. En mi obra general hay más material que podría ser como obra. Pero en este caso no.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? ¿Hasta qué punto la obra de arte, condiciona la técnica escogida?

SM: La técnica creo que condiciona bastante. Creo que arrastro a la obra cosas conmigo que tiene que ver con la pintura como técnica.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo?

SM: No suelo y en este caso tampoco.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo?

SM: Dibujos y escritos.

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

SM: Sí, claro.

RdF: ¿Firma habitualmente sus obras?

DM: Solamente las que van a algún sitio. Cuando termino una obra no las firmo, solo cuando tienen que salir del taller para algo. Cuando he expuesto en galería sí. Si alguien te compra, pues creo que es mejor.

RdF: ¿Lo hizo en este caso?

SM: En este caso sí lo hice.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

SM: Sí.

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

SM: Sí, la razón es porque me siento más cómodo expresándome con estos materiales. Puedo llegar a un grado más sincero de fidelidad, a lo que quiero expresar.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron? ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

SM: Son materiales que ofrece el mercado. Lienzo comercial montado con cuñas, pigmentos industriales mezclados con cola vinílica, con óleo, trementina (*Titan*) *Liquim...* (Descritos en la ficha técnica).

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

SM: Casi todas las cualidades, la durabilidad me importa, pero no sé si lo hago de manera adecuada. Cuando escojo un material me preocupa si es un material de calidad, intento no adulterar los materiales para asegurarme que es lo que tengo. Es un trabajo en dos dimensiones y los materiales, creo que determinan mucho, así que si alguno varía, varía todo.

RdF: ¿Pensó en la durabilidad a la hora de utilizar los materiales? ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

SM: Sí, siempre me preocupa.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales? (Los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra).

SM: En el caso de necesidad me parece bien sustituirlos. De una forma mimética y siempre si es necesario.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

SM: No.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

SM: Sí. Me lo planteé en todos los sentidos...

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto?

SM: No.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más?

SM: No.

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

SM: Sí es determinante, pero soy flexible. Siempre que se respete la obra.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

SM: No, pero depende del contexto.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

SM: Que cambie el color, craqueladuras... algo físico.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

SM: No.

RdF: ¿Ha detectado los puntos frágiles de la obra?

SM: No.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en alguna de sus obras? (En su producción en general).

SM: Estoy pintando sobre lienzo hace 5 años con acrílico y dos, casi tres, en óleo y mixto; tuve un problema cuando empecé porque quise hacer yo el material. Se me estropearon al cabo de muy poco y eso me hizo cambiar el modo de usar los materiales. Eso me hizo decidirme más por la técnica mixta. Antes me lo planteaba todo más con óleo.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra?

SM: No sé, suciedad superficial que se puede eliminar.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

SM: Si se amarillea mucho, o se craquela es algo que no puedo soportar. Corte o algo muy drástico.

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

SM: Si es muy fragante sí.

RdF: ¿Considera el envejecimiento de los materiales un problema o admite el cambio?

SM: Sí.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad o comprensión de su obra?

SM: Sí.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de la obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

SM: No.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

SM: Sí.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

SM: La obra por sí misma es suficiente, pero para saber de dónde surge puede tener una explicación.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

SM: No, es una putada, pero no es un deterioro. Quizás comunicando mejor la obra se puede solucionar.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

SM: Los físicos que se puedan solucionar. Malformaciones, suciedad, marcas...

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

SM: Creo que no.

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

SM: Sí que lo he hecho. Me pasó con un díptico que era grande, la pintura que se generó en los puntos de unión tuve que cortar para poder transportarla y corté parte que no quería cortar y lo solucioné por mi cuenta, no tuve problema en la obra. No ha variado. Era una chapuza, pero controlada. El criterio fue funcional. Aunque no se aprecia cuando ves la obra. No ha variado, parece que se mantiene.

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

SM: Sí.

RdF: ¿Le gustaría que le consulten en caso de duda?

SM: Sí

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

SM: Depende, si son materiales que se ven si el resultado físico es similar, no hay problema.

RdF: Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

SM: Sí, sustitución.

RdF: En caso de necesidad de intervención sobre su obra, ¿quiere que la intervención sea mimética y que no se distinga del original? ¿Prefiere que la restauración sea visible y por lo tanto distinguible del original?

SM: Prefiero que no sea visible. Pero si se nota pues es un mal menor. Pero prefiero la restauración de forma mimética.

RdF: ¿Ha identificado en su obra los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables?

SM: Los que tienen volumen y las esquinas...

RdF: ¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o qué es lo que cree que le puede pasar).

SM: Me gustaría que la imagen sea lo más limpia y fiel posible

RdF: ¿Y en su producción en general?

SM: Igual.

RdF: ¿Cree necesario dejar unas directrices por si Vd. no puede participar en el proceso?

SM: Esto ya es dejar unas directrices. Me parece interesante.

RdF: ¿Para todas sus obras?

SM: No sé.

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

SM: Facsímil considerado como reproducción fotográfica. No me parece mala idea como idea de conservación o documentación. No como sustitución de la obra.

RdF: ¿Es partidario de rehacer su obra por completo si esta se estropea, rompe o pierde?

SM: No, no podría.

RdF: ¿Le preocupa el transporte de su obra?

SM: Sí.

RdF: ¿Su almacenamiento?

SM: Sí.

RdF: ¿Le preocupa el modo en que se expone?

SM: Sí. Nunca me he encontrado con ningún problema, pero me preocupa que si hay otras obras al lado puedan crear falsas interpretaciones o que la cuelguen en otra dirección.

RdF: ¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

SM: No.



Dolores Invisibles. Siquenza, 2014. (PAI148C).

Siquenza

Dolores Invisibles

La obra de Siquenza está formada por dos fotografías enmarcadas. Esta fue la primera entrevista que se realizó de la investigación. En ella el artista habla sobre el concepto de efímero. Para el artista la obra no debe perdurar más allá de lo que la impresión dure. Aunque tengamos modo de hacer otra copia o de conservarla, considera que es un producto de consumo que desaparece. Para el artista la verdadera obra de arte es el impacto que la obra produce en el espectador. No le interesan los conceptos de *deterioro*, *conservación* o *envejecimiento* porque no aplican. Le gustó reflexionar sobre todos ellos, pero considera que *deterioro* es todo aquello que hace que la obra no haga su función. No le importa que dure. Prefiere que mientras dura lo haga en las mejores condiciones.

Le gusta la idea de efímero y por eso, no está en contra que la obra se mantenga en buenas condiciones, pero no le preocupa que

desaparezca. No está en contra en que se documente, pero no le preocupa. A pesar de todo, mostró mucho interés en colaborar con el proyecto. La entrevista en este caso sirve como documentación de que la obra existe y a la vez sirve para asegurar la voluntad de no reproductibilidad y de no prolongar la vida de la obra más allá de lo que la pieza *per se* pueda durar dignamente.

Entrevista a Sinquenza para la conservación de la obra *Dolores Invisibles* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción literal de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype*.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Sinquenza (nombre artístico), 1989, Hengelo, Holanda.

Lugar y fecha de la entrevista: 9 abril 2014, Madrid (España)-
Richmond Hill.

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype* y fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 00:49:38.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*.

Título de la obra: *Dolores Invisibles*.

Técnica: Fotografía.

Medida: 54 × 44 × 1 cm (por dos piezas inseparables).

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:
Separación de 4 cm entre las imágenes. Debe presentarse la obra siempre en el mismo orden. La imagen con la planta a la izquierda.

Fecha de realización de la obra: 2014.

S: SINQUENZA

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

Previamente a iniciar la entrevista se le explica el proceso que va a llevar la entrevista y se le solicita permiso para ser grabado. El artista consiente.

RdF: Hola, eh... Identifícate por favor.

S: Eh, yo soy Sinquenza.

RdF: Mmm. Por qué... por qué... ¿Ese es tu nombre artístico?

S: Sí.

RdF: Vale. ¿Algún significado en especial?

S: No. Es un nombre.

RdF: (Sonrisas) A ver, vamos a hablar exclusivamente de la obra que forma parte de la colección, ¿vale? Pero, cualquier información que me des, relacionada con el tema que esté relacionado con la conservación de tú obra en concreto, me interesa igual. Porque ahora mismo no le das tanta importancia, pero con el tiempo puede ser algo relevante. ¿Vale?

S: Aham (afirmación).

RdF: Es normal cambiar de opinión, o sea que tampoco pasa nada si ahora dices una cosa y con el tiempo resulta que descubres que otra... que otra... otro punto de vista es mejor, o simplemente el que tienes ahora se modifica. O sea que tampoco te sientas mal por eso.

S: Vale, eso me... no es un examen.

RdF: ¡Exacto! no es un examen. Solamente... la idea principal es recabar, la mayor parte... la mayor documentación posible, para que la obra que has generado, se conserve lo mejor posible. Eso no quiere decir, que sea infalible e imposible que le pase algo. Al contrario, o sea, solo es como un seguro...

S: Aham (Afirmación).

RdF: Entonces... pues, cuanto más documentación haya sobre la obra, más fácil será saber lo que querías hacer con ella si le pasara algo. Lo mejor es que no le pase nada, (risas).

Bueno, ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra de las características de la tuya?

S: Mmm... La idea... Pues hacer, una imagen...

RdF: ¿Para ti lo importante era encontrar una imagen?

S: Sí, tenía que ser en dos dimensiones, plano y directo ¿entiendes?

RdF: Sí.

S: Y no sé... transportable... tiene que ser bastante práctico...

RdF: ¡Vale!

S: (Silencio) En este caso...

RdF: En este caso..., el modo de expresión... tú has decidido hacer una fotografía. Dos fotografías.

S: ¡Sí!

RdF: ¿El hecho de que sea fotografía, está condicionado por el tema o por lo que te pedían? O ¿ha sido por que tú te expresas siempre por esa técnica? No sé, desarróllame un poco el hecho de haber escogido la fotografía como medio de expresión.

S: Pues uso el medio, pero uso muchos medios, y... no he... bueno sí cuando empecé a trabajar en el proyecto yo pensaba hacer una foto, pero otro. Al final he pensado... en otra cosa... vídeo instalación, pero al final era esta foto.

RdF: O sea, que no es el uso de este medio de expresión... ¿era por qué en ese momento fue el que... en ese momento era el que más te...?

S: ¡Valía! Sí, para la idea. Para la idea era la más potente, ¿no?

RdF: ¿Pero eres un artista multidisciplinar?

S: ¡Sí!

RdF: Muy bien... eh... ¿la idea surge después de la entrevista? ¿O está a la vez?

S: Sí, sí, después... mucho más después.

RdF: ¿Tú te entrevistaste con un paciente, no?

S: Sí.

RdF: Muy bien. A mí me interesa mucho la parte del proceso creativo, porque considero que ahí es donde se generan las claves a la hora de crear la obra, que luego pueden servir para “salvar” la obra. Sobre todo cuando son obras muy conceptuales.

S: ¡Aha! (Afirmación).

RdF: Por ejemplo, en el caso de tu obra... ¿La idea y la forma de representar la idea están estrictamente ligadas? ¿La obra es la fotografía? ¿La obra es el proceso que lleva hasta la fotografía? O sea, me gustaría que intentaras definirme de alguna forma, ¿qué es para ti exactamente la producción artística que al final tenemos?

S: Emmm... la obra es el impacto que da esta imagen al espectador, creo.

RdF: Muy bien... entonces ¿existe una toma de conciencia del artista respecto al uso del medio? O sea, es lo que te he preguntado antes sobre la fotografía, pero... ¿eres consciente cuando escoges la fotografía o simplemente te surge un poco al azar?

S: Emmm, era muy consciente sí. Sí.

RdF: ¿Hubo planificación?

S: Pues durante el proyecto sí, pero esto, el resultado... ¡bueno sí también! Como antes eran las dos fotos en una imagen y después las corté y las separaba en dos marcos. Pero planificación... no sé. Era proceso, más intuitivo.

RdF: O sea una cierta planificación ¿pero te dejaste llevar por la intuición?

S: Sí.

RdF: Vale... emmm. ¿Cómo desarrollas la idea original? ¿Previamente haces dibujos? ¿Maquetas?

S: En este caso, era por observar... las casas en general, las ventanas. Cómo trata la gente a sus ventanas y a sus plantas y... cómo eso forma una imagen de parte de la calle. Así para esta foto no hubo ningún boceto. Y bueno otras fotos antes, en la línea de investigación y observación, pero no hubo bocetos dibujados con nada...

RdF: Vale, eh... ¿previamente a la realización de la obra final, lo documentaste? O sea ¿el proceso anterior? ¿Hubo documentación?

S: ¡Sí!

RdF: ¿De qué tipo?

S: En el proceso, bueno la foto. Luego después juntar las fotos, después imprimirlas, cortarlas y enmarcarlas y hacer una foto de así y también en la sala de exposición. Así cada paso, casi documentarlo.

RdF: ¿Quién decide la forma del soporte de documentación? ¿Tú?

S: ¿Qué significa?

RdF: Ehhh, cuando alguien documenta su obra, a veces puede ser una documentación a base de... por ejemplo qué opinan los otros sobre tu obra. Como las críticas de periódicos o cosas así...

S: ¡Ah! ¡Vale!

RdF: O sea, si generas documentación sobre tu obra, puede ser tanto personal tuya, hecha como un diario de creación...

S: Sí era algo así...

RdF: Algo personal.

S: Sí fotos para mí. Para recordarme.

RdF: ¿Solamente realizas fotos?

S: No. Bueno en ahora, últimamente más, pero no solo.

RdF: Hay una pregunta aquí que en tu caso, creo que no sirve... ¿Es partidario de volver a realizar la obra a partir de la documentación? (silencio) Es más para obras, que son tipo performance o cosas así. Si se hace una performance o una actividad efímera y se documenta. Pues a raíz de esa documentación se puede generar una obra, pero bueno en tu caso como es obra matérica...

S: Bueno, puede ser... porque trabajo mucho con basura... y con materiales de desecho que después puedes deshacerte de ellos, así puede ser que cuando desaparezca la obra puede seguir con la historia ¿no?

RdF: Eso lo decides solo tú... en principio...

S: Sí.

RdF: Lo que pasa es que en esta obra en concreto no afectaría, eso sería a parte.

Pero sí, a veces la documentación, pasa a categoría de obra de arte y entonces... ¿En tu caso quien crees que tiene que decidir eso?

S: ¡Yo!, no sé...

RdF: ¡Vale! Mmm ¿Crees que eso sería una nueva obra de arte o sería la misma obra de arte? No afecta a esta en concreto, pero ya que estamos...

S: Un siguiente paso, en el proceso.

RdF: Muy bien. A ver en tu obra. Ya me has dicho que la técnica fue determinada previamente, o sea que esa pregunta ya está. El modo de

desarrollarla, la técnica, la fotografía. ¿Prevés, o sea, decides el tipo de cámara, el tipo de luz, el modo...?

S: ¡Sí! Emm. Esta foto forma parte de una serie de fotos móviles, hechos por el móvil con calidad baja...

RdF: Muy bien. Las especificaciones técnicas de la imagen ¿me las pasarás? ¿O no las tienes? Me refiero a la resolución... incluso el modelo del móvil...

S: (Mmm), ¡Vale! ¿Se lo puedo pasar en los próximos días?

RdF: Sí, sí no te preocupes, no es para mañana... (Jeje).

S: Pues, creo que sí, puedo conseguir esto.

RdF: Ese tipo de datos no parecen relevantes hoy, pero si tu obra persiste en el tiempo... forma parte... simplemente persiste en el tiempo. Es una información que cada cámara tiene su tipo de lente, tiene su tipo de resolución, tiene su tipo... y entonces con el tiempo si se quiere reproducir el mismo tipo de resultado puede servir saber.

S: Claro, hay que usar el mismo móvil, sí.

RdF: Exacto... que con el tiempo usar el mismo tipo de móvil es imposible... porque la obsolescencia afecta a todo, pero bueno.

S: ¡Mola! Me gusta que es una pregunta...

RdF: Jejeje, vale, ¡fenomenal!... ¿Qué es más importante al escoger los materiales? ¿La apariencia visual...

S: ¡Sí!

RdF: ¿U otros tipos de cosas... el significado simbólico? ¡Vale! No sigo, la apariencia visual!

S: ¡Sí!

RdF: ¡Vale! La apariencia visual. También en este caso, solo en este caso, eh, ¿decides el tamaño de la reproducción, el tono, la luz, exactamente el que hay?

S: ¡Sí! Lo he *photoshopeado* bastante.

RdF: ¿Has utilizado *Photoshop*?

S: Sí.

RdF: Ok, ¿ves? Ese es un dato técnico que también necesito saber...

S: Y los he amplificado también.

RdF: Es una obra manipulada por *Photoshop*.

S: Sí es muy manipulada. Muy...

RdF: ¿El tamaño de la impresión? ¿Es aleatorio? ¿Es por coste? ¿Es por... decisión, es una prueba visual?

S: Pues quería hacer algo no tan grande, porque creo que no es necesario que sea grande para que tenga impacto. Así... Pero bastante grande para que no desaparezca en la sala.

RdF: O sea que la decisión del tamaño, ¿tiene que ver simplemente con gustos?

S: Sí, pero también como es una foto con móvil no la vas a imprimir 2x3, ¿sabes? Porque no se puede... bueno se puede, pero va a ser muy difuso, desenfocado... y creo que con este tamaño, puede ser un buen compromiso entre enfocado y tamaño, algo así.

RdF: Vale, ¿has pensado en la durabilidad de la obra a la hora de escoger los materiales?

S: Un poquito, sí. Porque lo quise hacer un más efímero, pero al final lo he hecho así con cristal y marco...

RdF: Bueno, el cristal y el marco tú en tu ficha técnica dices que forman parte de la obra, pero ¿eso quiere decir que si el marco se rompe hay que conservar ese en concreto? ¿O es sustituible?

S: Podría ser sustituible.

RdF: Porque ese marco es un marco de *Ikea*, ¿no?

S: No, es un marco del "chino"...

RdF: Bueno, un marco de calidad comercial, quiero decir, no es un marco que has hecho tú con tus manos y que tiene el valor...

S: ¡Ah! ¡No!

RdF: ... Ese objeto artístico museístico...

S: No, no, ¡no te preocupes!

RdF: No, no es porque yo me preocupe. Es importante el dato.

S: Lo sé...

RdF: No es por el valor económico. Es el valor que tú le estás dando a ese objeto, es ese en concreto...

S: Tiene un valor visual, pero nada más.

RdF: Para mí lo importante es saber si se estropea o tiene un accidente o cualquier cosa que se te pueda ocurrir... ¿Es sustituible? ¿O tiene que ser siempre ese en concreto?

S: Mmmm.... Buena pregunta...

RdF: Si no lo sabes, no lo sabes... no pasa nada. O simplemente no me lo he planteado... no pasa nada...

S: Jejeje.

RdF: Como te he dicho antes las preguntas no son un examen. La mayoría de las veces me pasa esto; no os lo habéis planteado, no pasa nada. Además incluso la entrevista puede servir para generar una segunda entrevista si hace falta, ¿entiendes?

S: Sí, no es necesario tener todas las respuestas, ¿no?

RdF: ¡Exacto!, si hay algo que no lo has pensado, pues no lo has pensado, o simplemente no te preocupa, o simplemente hoy piensas que te da lo mismo...

S: Aham, (afirmación).

RdF: Simplemente dame una respuesta que sea por tu boca.

S: (Jejeje) Pues he pensado que si se estropea, pues ya está. Que no es necesario conservarlo. Porque yo creo que no hace falta conservar el arte.

RdF: ¿Crees que no hace falta conservar el arte?

S: En mi caso. Lo que hago yo, no hace falta conservarlo. Para mí la historia, los recuerdos son lo que más vale, ¿no?

RdF: Entonces si tu obra, la que tenemos en la colección, se estropea ¿no tengo que tocar, no tengo que restaurarla?

S: Bueno hasta un punto. Si está súper destrozado y por el tiempo pues se ha caído y pa, pa, pa... pues ya está. Es un producto de consumo. ¿Entiendes? Cuando está así consumido, roto, yo que sé... pero hasta un nivel. Si se cae la foto pues reponerlo, pues valdría.

RdF: Perdona, que me he pasado de pregunta.

S: No hay problema...

RdF: ¿Ha pensado en la durabilidad con los materiales? Ya me has contestado... ¿Has pensado en los aportes de la tecnología y el paso del tiempo?

S: La tecnología es parte de este problema... no lo entiendo la pregunta en este caso.

RdF: Bueno en este caso, como tu obra es una fotografía... más adelante hay puntos concretos sobre la tecnología. Pero como tu obra es una fotografía, se puede dar el caso de que por ejemplo, que la obra se estropee hasta un punto que según tus criterios no sea visualmente reconocible y que consideres que se pueda volver a imprimir, porque

la imagen existe... bueno como más adelante voy a ser más puntillosa con eso... lo dejo para más adelante, ¿vale?

S: Vale, gracias.

RdF: ¿Crees que es necesaria colocar una explicación sobre tu obra?

S: ¿Una explicación?

RdF: Sí, a nivel conceptual.

S: Como el texto en la ficha técnica...

RdF: Cuando es expuesta...

S: No, no es necesario.... Bueno en el contexto de esta expo sí...

RdF: Pero no es determinante.

S: No. La imagen tiene que tener la fuerza sola.

RdF: Igual que también te pregunté... me he olvidado en la pregunta anterior dice... ¿Es determinante para la obra el espacio que ocupa y su iluminación?

S: Sí... sí... es importante... sí,...

RdF: Entonces hay que seguir siempre las instrucciones que has dado de la separación entre ellas y una iluminación correcta que no genere sombras.

S: ¡Sí!

RdF: Eso sería ¿básicamente?

S: ¡Sí! Y en la altura del medio las caras.

RdF: ¿A 120 cm del suelo?

S: Depende donde es... si es en china igual un poco más abajo...

RdF: ¡Cierto! (jejeje) sí, sí... a la altura más o menos de los ojos. En occidente más o menos a 150 cm, pero depende de la cultura...

S: Depende del público, ¿no?

RdF: Sí. Bueno... A tú entender, ¿qué se considera un deterioro en tú obra?

S: ¿Deterioro?

RdF: Que se estropea...

S: ¿Qué se puede estropear?

RdF: Sí ¿qué consideras que es un deterioro, por ejemplo... cuando en la exposición de Copenhague, la obra se desplazó dentro del marco, si yo lo hubiese expuesto desplazada, ¿eso sería un deterioro?

S: ¡Sí!

RdF: Vale... según tu criterio ¿lo sería?

S: ¡Sí!

RdF: ¿Por qué no está expuesta correctamente?

S: ¡Sí!

RdF: Pero por ejemplo, ¿Es un deterioro si se expone con el cristal roto?

S: ¡Sí! ¡Bastante!

RdF: ¿Es un deterioro si la obra ha perdido color?

S: Depende...

RdF: Pues ese tipo de cosas son las que más me interesan... Por ejemplo, a veces, en obras hechas en papel como un dibujo, por ejemplo. El papel con el tiempo se vuelve amarillo, si ha sido expuesto a la luz o...

S: Sí...

RdF: Ha estado...

S: Y la tinta también desaparezca...

RdF: ¡Exacto! Pero hay artistas que eso no lo consideran un deterioro, lo consideran el paso del tiempo.

S: Mmm (Afirmación).

RdF: Hay artistas que eso lo consideran un deterioro porque su obra debe ser impoluta, limpia y perfecta...

S: Mmm (Afirmación).

RdF: Entonces necesito que me definas en tu obra... ¿Qué es un deterioro?

S: Está un cierto nivel, que... En la foto pierde más que un 30% de color...

RdF: Hasta un 30% de color.

S: ¡Sí!

RdF: ¿Consideras que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de su obra? O sea, por ejemplo, llegamos a ese 30% de pérdida de color... ¿crees que la obra puede perder expresividad?

S: Emmm, (largo silencio) después de 50% igual pierde. Porque el color no es lo más importante, pero sí que desaparezca, si se pone más transparente, casi no... Pues se pierde. Tiene que tener una fuerza. Una intensidad de blanco y negro, una intensidad de contraste. Si se pierde el contraste se pierde la imagen.

RdF: Vale... respecto a la siguiente pregunta me la has respondido ya, pero te la hago igualmente por si hay algo que quieras añadir, ¿vale?

S: ¡Vale!

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

Dónde está la barrera; sería un poco lo que acabas de decir. Que es cuando la obra pierde su intensidad... Lo que pasa es que ¿sabes qué? Intensidad es un concepto subjetivo...

S: Claro...

RdF: Entonces yo ahora hago este estudio para documentar las obras para que de algún modo, si esas obras están en manos de otro conservador, pueda saber dónde está ese límite. Se supone...

S: Ajá...

RdF: Que la intención de todo este estudio es para generar una colección que sea... independiente, que cualquier persona que la manipule pueda saber cuáles son los criterios de intervención, cuáles son los criterios de conservación y cómo se debe actuar...

S: Hacer un archivo de datos, ¿no?

RdF: Sí un archivo de datos. A ver, en arte todo es susceptible de subjetividad. Entonces es difícil, pero crear lo máximo posible algo que sea lo más limitado posible... Entiendo que esta pregunta puede ser un poco difícil de responder...

S: Bueno podría ser el *Photoshop* un ejemplo de límite... con el original al lado o algo así,... ¿qué te parece?

RdF: No, a mí no me tiene que parecer... (Jejej) yo no puedo opinar... (Jejej).

S: Pero estamos trabajando juntos ahora...

RdF: Vale... bueno como vamos a hablar de copias y de originales, seguramente lo puedes acabar de definir después... bueno. Conservación y restauración. ¿Qué daños considera que deberían ser tratados? ¿Qué tipo de daños? O sea por ejemplo...

S: Si se mueve... si el marco tiene... bueno el marco se puede repintar, y el cristal se puede poner... aunque creo que no hace falta.

RdF: Por ejemplo, ¿si el papel es atacado por insectos?

S: Jajajaja (Muestra de sorpresa).

RdF: ¿Te ríes? Pero tú no sabes la cantidad de cosas que les pasa a las obras de arte.

S: Jajaja ¡está guay! ¡Es muy interesante!... Si está atacado por insectos Jajajaj, pues....

RdF: ¿Deben ser retirados o deben dejarse allí?

S: Mmmm... depende, hay que hablar con los insectos, ¡también!

RdF: Bueno, hay que saber idioma insectil entonces...

S: Jajaja, ¡sí!

RdF: O sea, ¿consideras que los tratamientos que debe tener son los tratamientos habituales?, ¿Como una limpieza... normal y un estado visual adecuado?

S: Aham (Afirmación).

RdF: Vale. Vuelvo a repetirte que cada uno, como te decía antes, con el amarilleamiento del papel o la desaparición de la tinta... pues sabes que hay artistas que trabajan con cualquier tipo de cosas... y entonces por ejemplo...

S: Sisisisi.

RdF: Entonces hay artistas que el hecho de que un insecto se coma el papel le parece que forma parte de la idea de la obra... Entonces lo que para una obra sería un deterioro, para otra, simplemente es diálogo con el tiempo.

S. Sisisisis.

RdF: Por eso, cuanto más claro está mejor, porque yo sé que tengo que quitar los insectos de las obras que no lo tienen permitido, pero en cambio no debo tocarlos en los que sí que forman parte del diálogo...

S: Vale, ¡muy claro!

RdF: Bueno, es que al final es un abanico taaan amplio. ¡Qué es muy complicado!

S: ¡Súper, hiper, complicado! (Risas).

RdF: A ver, además sois casi 200...

S: ¡Y todos joven!

RdF: Sí y lo que te decía cuando nos vimos en Copenhague, que la mayoría no se lo han planteado. Porque justamente, porque sois jóvenes, ni siquiera te haces la idea de que todas esas cosas le puedan pasar, pero bueno...

S: Mmm (Afirmación).

RdF: ¿Sabes si alguna de tus obras ha sido restaurada?

S: ¿Restaurada? Una obra ha sido, no tanto restaurada, más como enmarcado por otra persona. Más como la instalación... y lo considero...

RdF: Aham (Afirmación) ¿me lo puedes contar?

S: Así ¿no?

RdF: ¿Pero lo hizo bajo tu consentimiento?

S: Sí.

RdF: ¿Has restaurado alguna de tus obras?

S: Cuando trabajo más en una obra, no lo considero restaurar.

RdF: Pero por ejemplo si una obra se cae, se rompe... Claramente con un roto.

S: Sí. La verdad es que sí.

RdF: ¿Qué tipo de criterio has seguido?

S: Si me gusta el objeto todavía y si lo quiero salvar o no...

RdF: Cuando te pregunto qué tipo de criterios, me refiero más a que si la imagen visual que ofrece, sea el que yo buscaba, da lo mismo los materiales que he utilizado... Lo que sea, o que el criterio sea, "que funcione la pieza después de haberla reparado"... porque en realidad el problema es, (esto se da mucho en pintura) se cae un cuadro, se rompe por la mitad... se le hace un corte, ¿no?

S: Mmm (Afirmación).

RdF: Entonces el artista, que sigue trabajando con su obra le pone un parche, y ese parche se lo pone pensando que la parte que se ve, la parte visual, se vea bien. Y lo repinta y lo arregla como él considera que se tiene que ver... El criterio sería visual... ¿qué pasa con eso?

Si el material que ha utilizado para poner el parche, no es el adecuado, con el tiempo, el parche se ve mucho por delante. Y entonces el criterio visual, está deteriorando la obra. Se ve mal por culpa del parche... por lo tanto, no está roto, pero se interrumpe la obra.

S: Sí, es como daños al ojo o algo así...

RdF: Por eso cuando te preguntaba ¿qué criterios has seguido? quería saber... Si se te ha roto algo, ¿pretendías repararlo para que se vea bien? O ¿para que cambie la obra?

S: Es un cambio al final...

Anexo 2

RdF: ¿Le gustaría colaborar con el restaurador de alguna manera? ¿Cuando su obra necesite ser restaurada? ¿Le gusta que le consulten?

S: Mmmm, si sabes mover el papel no hay que consultar... Si son cosas tan sencillas... pero si son cosas más importantes como reemplazar el cristal... igual sí.

RdF: Como tu obra está hecha en fotografía te haré varias preguntas relacionadas con el tema de la tecnología, ¿vale?

S: Aham (Afirmación).

RdF: ¿Eres consciente de la obsolescencia de los soportes tecnológicos?

S: Sí.

RdF: Cuando los utilizas, ¿eres consciente de ello? O ¿no te importa?

S: Sí, estoy muy consciente, y trabajo muchas veces sobre ella...

RdF: ¿Crees que la obra debe actualizarse en formato?

S: ¿Actualizarse?

RdF: Sí. Imaginemos que has creado una obra en JPG, con una versión de *Photoshop*. La tienes guardada en un archivo en un CD...

S: Mmm (Afirmación).

RdF: Y no la tocas, ni la miras durante 10 años... desaparece el lector de CDs...

S: Jajajaja.

RdF: ¡Te ríes! ¿Tú sabes la de obras que están en riesgo porque no se pueden reproducir?

S: Pues eso es parte del "Flow" ¿no? No sé. También perdí muchas fotos. No sé, hay que vivir con ello, hay que vivir con la pérdida... pero...

RdF: Te vuelvo a hacer la pregunta. ¿Cree que la obra debe actualizarse en formato? Esta en concreto, la tuya.

S: No creo...

RdF: Vale, ¿Cómo afecta esto al concepto a la idea de su obra...

S: ¿Cómo afecta?

RdF: Si es que afecta.

S: Pues la idea es el impacto ¿no? Y cuando no haya la obra, parará de impactar, pero no pasa nada...

RdF: Si el soporte desaparece ¿desaparece la obra? ¿o cree que es lícita la sustitución?

S: Lícita es como ¿necesario?

RdF: No, lícita es que está bien, o sea que estás de acuerdo con que se ponga una copia nueva.

S: Creo que no hace falta...

RdF: Vale, la pregunta sigue... ¿Sustitución o conservación de los elementos? Es decir: pongamos que tenemos un accidente. Se quema la obra. Ha habido un accidente en la sala... y tu obra se quema.

S: Pues ya está.

RdF: ¿Desaparece?

S: Sí.

RdF: O ¿me vuelves a hacer una copia y la volvemos a enmarcar?

S: Desaparece. Igual lo documentamos...

RdF: Sí, eso lo documentamos, porque voy yo con la cámara y fotografío los daños...

S: Y la obra entera,...

RdF: Pero entonces esa obra si se ha quedado quemada una esquina... ¿Qué debo hacer? ¿Te la devuelvo? ¿Me la guardo como obra que ya no es explicable?

S: No, no...

RdF: ¿Sooooo? (Inglés).

S: No lo sé...

RdF: ¡Ok, no te preocupes! Espera que me he perdido. ¡Perdón!

S: No pasa nada.

RdF: ¿Tienes en cuenta la obsolescencia del archivo? No de la obra, del archivo. O ¿del soporte donde se encuentra el archivo?

S: Sí, lo tengo en cuenta, pero no me preocupa.

RdF: Una pregunta importante... ¿Para ti la obra de arte es el archivo que contiene la imagen? O ¿la copia en papel que tiene la colección?

S: El impacto.

RdF: ¿Entonces la imagen?

S: La imagen casi mental, ¿sabes?

RdF: La imagen mental no la puedo tener...

S: No, eso no.

RdF: Pero la obra de arte, lo que si yo tuviese que clasificar ¿es tu archivo o es mi copia...?

S: Es lo que tenéis.

RdF: Entonces ¿si se pierde la imagen en tu ordenador, no se pierde la imagen porque sigo teniendo la copia?

S: Claro.

RdF: Vale, entonces como hay una serie de preguntas que van relacionadas con el archivo. Como lo importante es la copia, yo te las voy a hacer para que me digas lo que piensas. Pero lo que tendré en cuenta es lo que me has dicho sobre la copia...

S: ¿Perdona? ¿Otra vez?

RdF: Sí que... como hay una serie de preguntas que van relacionadas con el archivo. Como lo importante es la copia, yo te las voy a hacer para que me digas lo que quieres. A ver, sobre el archivo:

¿Usted conserva en su propiedad el archivo original, (copia máter)?

S: Sí.

RdF: ¿Ha pensado en un plan de actualización del mismo para no perderlo por causas tecnológicas? Supongo que no porque me has dicho que te daba lo mismo...

S: Aham (Afirmación).

RdF: ¿Tiene en cuenta la pérdida de datos y calidad del archivo cada vez que se migra? No lo tienes en cuenta porque te da lo mismo, ¿no?

S: Emmm, es que durante el viaje se pierde un poco ¿no? Sí lo sé... lo tengo en cuenta y trabajo con ello.

Mmm ¡me acaban de dar un helado que flipas!

RdF: ¡Qué suerte!

S: Sí mucha suerte... ¡super lucky!

(Ruidos de fondo)

RdF: Vamos a la copia impresa. En caso de que la obra de arte sea la copia impresa:

¿Es esta copia sustituible en caso de pérdida o deterioro?

S: No.

RdF: ¿Ha establecido cuántas son las copias que permite hacer para conservar la obra?

S: Ninguna, sí...

(Se omite una serie de preguntas que no aplican).

RdF: Todas esas preguntas, te pueden servir para reflexionar en el caso que en otra ocasión decidas hacer copias.

S: Sí, fue muy interesante leerlo todo.

RdF: Me alegra que por lo menos te parezca interesante... En el momento de creación de la obra ¿qué opinión tenía de la conservación de la obra?

S: Pues lo he enmarcado para que se conserva mejor que el papel solo. Pero no para conservarlo para miles de años ni nada, si se rompe pues ya está.

RdF: ¿Tienes alguna otra opinión diferente ahora? ¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de la obra?

S: La obra cuando está acabada es más un producto y ya está, para consumir.

RdF: ¿En general qué opinión tiene de la conservación? En general aplicado a tu obra.

S: ¿Conservación o producción?

RdF: Bueno, en tu producción en general...

S: No lo entiendo.

RdF: Qué opinión tienes de la conservación. Si te parece algo importante... Creo que me lo has dicho ya antes, pero...

S: No lo pillo, todavía.

RdF: Yo te pregunto sobre la conservación restauración para tu obra. Si te parece interesante tenerla en cuenta.

S: Pues todo es efímero...

RdF: ¿Cree necesario el papel de especialistas en conservación de arte? No me voy a enfadar por tu respuesta...

S: Jajajaja ¿si es necesario?

RdF: Si te parece que el conservador es necesario...

S: ¡Ah! Sí, ¡Me parece genial!

RdF: Jajajaj, claro sobre todo para las obras que no hace falta conservar ¿no?

S: ¡No! Pero para el diálogo sí. Pero me parece muy bien lo que hacen los conservadores, me parece súper interesante. En mi obra no lo veo como prioridad.

RdF: Una forma de conservar la obra no es solo tener la obra en sí... sino que el archivo que yo estoy creando hace que tu obra no desaparezca... y no sea traicionada.

S: Mmm (Afirmación).

RdF: Yo lo veo así... todo esto lo apliqué a obra conceptual por primera vez. Obra que estaba expresada por medios performance. No se puede meter una caja, quitarle el polvo... El mismo estudio de conservación estaba haciendo que esa obra no desapareciera...

S: ¡Aja!

RdF: Entonces en el caso de tu obra no desaparecería del todo porque sigue habiendo un archivo documental. Por lo tanto cuando yo hago la pregunta esta... Es un poco con doble sentido... Para saber si el papel del conservador te parece bien interesante, porque el conservador no solamente hace el papel de limpiar...

S: Pues para la colección si que es importante...

RdF: Bueno, gracias. No me quitas mi trabajo.

S: Por supuesto que no.

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

S: Pues sí. Pero como hemos dicho antes si es una cosa sencilla no hace falta...

RdF: ¿Cree necesario dejar unas directrices de actuación por si Vd. no puede participar en el proceso? Esto en realidad quiere decir... ¿Crees que es importante dejar una idea documentada sobre cómo quieres que conserven tus obras cuando te mueras?

S: ¡Wow!

RdF: En realidad esta pregunta si se hace a un artista que es mayor... Si le dices cuando te mueras... Es un poco duro...

S: Bastante...

RdF: Por eso se dice un poco, si has pensado en si es necesario dejar unas directrices de cómo se debe conservar tu obra...

S: (Hahaha) Pues no.

(Una serie de preguntas que no aplican)

S: Sí, hasta qué nivel quieres ser fiel a las ideas...

RdF: Yo te diría que no se puede ser fiel. Porque en una obra antigua que está pensada para estar en una iglesia y la sacas y la pones en un museo, pierde su sentido... (Bueno todo esto es muy discutible).

S: Sí, ya está manipulada.

RdF: Bueno, no ha sido tan duro, ¿no?

S: No, ha sido interesante y guay, gracias.

RdF: Gracias a ti por colaborar, eres el primero.

S: Pues si necesitas algo más, tienes mis contactos...

RdF: Sí gracias, con tu obra lo tengo todo claro, y si tienes que consultarme algo o tienes alguna duda, lo mismo te digo...

S: Vale, gracias.



Je est un autre, Zeus Sánchez, 2013. (PAI14,0C)

Zeus Sánchez

Je est un Autre

El artista Zeus Sánchez manifiesta su preocupación por conservar la obra lo más cerca posible a su estado original. Afirma que acepta un cierto grado de envejecimiento de los materiales. Para él el envejecimiento digno, no es un deterioro. Pasa a ser un deterioro cualquier agente externo o interno de la obra, que interfiera en la lectura de la misma. Gracias a la entrevista sabemos que hay otras piezas realizadas a lo largo del año 2013, con la misma técnica. Que durante el proceso de realización de

algunas de ellas se encontró con problemas de reacción indeseada de los materiales y decidió cambiarlos. Así que en caso de problemas físicos de la obra, se puede acudir a ver cómo la serie ha evolucionado. El artista manifiesta que no está en contra de sustituir materiales que estén deteriorando la obra, por otros materiales, pero esa intervención debe ser mimética y consultada con él.

Entrevista a Zeus Sánchez para la conservación de la obra *Je est un autre* del proyecto *Perspectives- Art, Inflammation and Me*. Transcripción editada de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada por *Skype*.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Zeus Sánchez, 1985, Córdoba, España.

Lugar y fecha de la entrevista: 16 abril 2014, (España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada por *Skype* y fue grabada en un archivo MP4 audio. La grabación fue borrada por accidente antes de ser procesada.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Inflammation and Me*.

Título de la obra: *Je est un autre*.

Técnica: Pintura.

Medida: 150 × 150 cm

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

Debe ser colgado en la pared en un muro liso. Situar la obra a un eje de 150 cm desde el centro de la obra al suelo. Iluminación indirecta y difusa que permita el juego necesario para apreciar las transparencias.

Fecha de realización de la obra: 2013.

ZS: Zeus Sánchez.

RdF: Ruth del Fresno.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿Cómo se genera la idea para trabajar en una obra como esta?

ZS: La idea de las transparencias ya estaba fraguada ya que esta obra se podría enmarcar en una serie de trabajos que he ido realizando a lo largo del año 2013 y en el que sigo trabajando. Indudablemente, tras la entrevista (encuentro) con los pacientes del proyecto hubo elementos del trabajo que se reforzaron de un modo casi simbólico.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

ZS: El momento de creación, como he comentado, ya existía en sí mismo, pero tomó un cariz diferente. Me gusta trabajar la imagen a modo de capas que se superponen, como reproduciendo el trabajo que se podría conseguir con el programa de retoque fotográfico *Photoshop*. Está claro que es otro tipo de trabajo, pero la idea de componer una imagen por capas puede estar muy relacionada.

RdF: ¿Qué acontecimientos le llevan a decidirse por modo de expresión?

ZS: El modo de expresión como tal, no está condicionado por ningún acontecimiento en concreto, pero sí, como digo, adaptado a la necesidad del proyecto o mejor dicho; fluye en la dirección de las necesidades del proyecto. Para crear las capas se parte de materiales como acrílico diluido y diferentes capas de seda-gasa. Es curioso porque algo que me llamó la atención en un momento dado al hablar con los pacientes, fue que para ellos algunas telas, a la hora de vestir, eran irritantes y les hacía tener que fijarse bien en qué materiales usaban. En mi obra uso sedas para crear esas capas. Esas sedas-gasa, podrían perfectamente entrar en el diálogo de las emociones, estar ligadas a esa parte de la lucha. Aunque no es por ello que están en mi obra, adquieren un carácter diferente que en cierto modo le da mucha coherencia.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en su trabajo en general?

ZS: El proceso podría tener un cincuenta por ciento de cada. Ya que para la obra, necesito una planificación de las capas, los materiales, las superposiciones... Pero parto del azar previo. Salgo con mi cámara y me parapeto en algún sitio poco visible y desde allí realizo fotos a personas anónimas, luces o situaciones, que luego trabajo con el ordenador. La parte de las imágenes que consigo en mi “caza” no puede ser planificada, el resultado depende del azar, pero la obra en su proceso de materialización está planificada.

RdF: ¿En este en particular?

ZS: En esta obra sucede lo mismo que en las otras obras de la misma serie; con el matiz de abordar la obra con una intención añadida.

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

ZS: Sí, un poco de todo, sobre todo fotos. Algunos de los materiales los desecho, otros los guardo.

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

ZS: No, en principio no tienen valor expositivo. A veces en el camino para crear algo, surge algún dibujo o alguna foto que tiene un valor por sí mismo, pero eso ya no es parte de la obra, es otra obra.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo?

ZS: Sí, pero no con intención de documentar. Me sirve para revisar a veces los puntos en los que me encallo o cuando algo no termina de funcionar, lo puedo revisar. Es más como un examen a mi propio trabajo.

RdF: ¿Qué tipo de documentación hace?

ZS: Escribo, dibujo, fotos, un poco de todo.

RdF: ¿Qué tipo de documentación hizo para esta obra?

ZS: Lo mismo, quizás algo más de investigación. Las entrevistas por supuesto, todo ello dio pie a algunos escritos.

RdF: ¿Por qué?

Anexo 2

ZS: Como te he dicho es un poco para poder tomar conciencia del trabajo realizado, para ver por donde voy, para encontrar una cierta coherencia.

RdF: ¿Considera importante para la comprensión de la obra esa documentación?

ZS: No, para la comprensión de la obra, no. Quizás es más algo complementario, o quizás es algo más para mí.

RdF: ¿Para su buena manipulación?

ZS: Puede ser, aunque no sé.

RdF: ¿Para su buena conservación?

ZS: Sí, para su buena conservación indudablemente debe servir. Después de esta conversación entiendo que sí sirve.

RdF: ¿Firma sus obras?

ZS: Nunca por delante.

RdF: ¿Dónde?

ZS: En la parte trasera sí que indico mi nombre fecha técnica y medidas.

RdF: ¿Lo hizo en esta ocasión?

ZS: Sí.

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

ZS: Sí, claro.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

ZS: Los materiales fueron escogidos porque eran los que me estaban resultando en el camino que ya había iniciado con las anteriores piezas de la misma serie. Son materiales que me funcionan para lo que busco. Ha habido una cierta variación a lo largo de este año (2013) ya que, en las primeras que realicé, tuve algunos problemas con las telas intermedias. Problemas de destensado y algunas no funcionaban como yo pretendía. He cambiado el tipo de cola también.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron?

ZS: Cola blanca, cola de contacto, grapas, madera (bastidores), seda-gasa, acrílico, papel de seda, lienzo de algodón, bastidor.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

ZS: Sí son materiales que ofrece el mercado, son materiales industriales que se pueden comprar en cualquier sitio.

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

ZS: La verdad es que todo tiene su parte de importancia, indudablemente cuando se tiene un poco claro lo que se pretende, la parte visual es muy importante; pero por ejemplo la tela, como te comentaba antes, podría adquirir ese matiz simbólico perfecto de los tejidos delicados que protegen la piel de los protagonistas.

RdF: ¿Pensó en la durabilidad a la hora de utilizar los materiales? ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

ZS: No, no pensé en la durabilidad. Tampoco es que no me importara, pero no pensé de un modo consciente. Me preocupaba la preservación de mi obra de un modo normal. Que no se rompa o que no le pase nada...

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales? (Los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra).

ZS: Bueno no. Son los materiales que hay, pero me importa más que la obra funcione.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

ZS: No, pero prefiero saberlo o que me consulten.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto?

ZS: No.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más?

ZS: En principio no, pero siempre entra en diálogo.

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

ZS: No es determinante, pero puede contribuir a la dramatización de la obra.

RdF: ¿Es flexible en ese tema?

ZS: Sí soy flexible, entiendo que no se pondrá la obra de manera inconveniente.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

ZS: No lo veo necesario. Pero tampoco me parece algo que moleste si está.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro?

ZS: Pues un roto, una mancha, algo físico... si la obra tiene algún destensado, las telas se arrugan o amarillea demasiado...

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra?

ZS: Un cierto envejecimiento de los materiales es aceptable, siempre que la imagen se perciba bien y la obra no cambie en exceso, que no pierda la imagen que en un principio tenía.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

ZS: Pues una interrupción de la lectura de la obra. Una mancha, roto, cambio de color muy determinante, que la imagen del rostro se desvanezca hasta ser imperceptible...

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

ZS: Hasta cierto punto sí. Si son adecuados no hay problema, ya te he comentado.

RdF: ¿Considera el envejecimiento de los materiales un problema o admite el cambio?

ZS: Admito cierto cambio.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad o comprensión de su obra?

ZS: En un principio no, pero si ese envejecimiento interrumpe la idea original, entonces sí, claro.

RdF: ¿Y en el caso de otras obras tuyas?

ZS: Pues estaríamos en la misma situación, sobre todo en las que son de la misma línea de investigación, claro.

RdF: ¿Cuál es el límite de envejecimiento o deterioro aceptable para su obra?

ZS: Que no se vea, que no se entienda, que la obra no sea lo que era.

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

ZS: No, creo que no, aunque esté hecha para un proyecto concreto no lo condiciona.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

ZS: Sí, claro.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

ZS: No lo veo necesario, pero tampoco me molesta.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

ZS: Podría considerarse un deterioro, pero en realidad la obra de arte se puede interpretar o disfrutar desde otros parámetros, no solo o no necesariamente desde la comprensión.

RdF: ¿Dónde está la barrera entre un estado de conservación aceptable y el estado en que debe intervenir para devolver a la obra su capacidad de comunicación?

ZS: Exactamente ahí. Donde se pierde la comunicación, donde la obra que yo creé no se aprecia como tal.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

ZS: Los daños físicos, los que interrumpen la correcta lectura de la obra.

RdF: ¿Qué tipo de daños no deben ser tratados, pero sí comunicados y documentados?

ZS: Pequeños detalles imperceptibles.

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

ZS: No.

RdF: ¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente?

ZS: Sí.

RdF: ¿Qué criterios ha seguido?

ZS: Pues que fuese lo que yo pretendía. Como te comentaba antes alguna obra de esta misma serie tuvo problemas y me pareció que necesitaba cambiarlas. Bueno el criterio sería un criterio estético, ¿no?

RdF: En caso de necesidad de intervención sobre su obra, ¿quiere que la intervención sea mimética y que no se distinga del original?

ZS: No, prefiero mimética. Prefiero que no sea perceptible. Para mí lo más importante es que la obra no tenga interrupciones así que si no fuese mimética tendría elementos extraños que interrumpirían su correcta lectura por parte del espectador.

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

ZS: Sí, claro.

RdF: ¿Le gustaría que le consulten en caso de duda?

ZS: Sí, lo prefiero.

RdF: ¿Quiere que le consulten siempre?

ZS: Bueno, no. Supongo que siempre no hace falta, pero me gusta saber si pasa algo.

RdF: ¿Ha identificado en su obra los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables?

ZS: Pues las telas de gasa, las tensiones, quizás los adhesivos.

RdF: Si la obra desaparece o se estropea, a su criterio, ¿cree que es lícita la sustitución de materiales o partes de la obra?

ZS: Bueno habría que verlo.

RdF: ¿Qué opinión tiene de la conservación de su obra? (Opinión sobre cómo le parece que debe conservarse o que es lo que cree que le puede pasar)

ZS: Bueno pues no creo que le pueda pasar nada en especial, a parte de lo que ya hemos comentado.

RdF: ¿Y en su producción en general?

ZS: Bueno creo que ahora me voy a fijar más, pero en general me preocupa su conservación. No como a un profesional del tema, pero no me gusta imaginarlas mal.

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

ZS: Como ya te he comentado prefiero que me consulten, pero no creo necesario para todo.

RdF: ¿Cree necesario dejar unas directrices por si Vd. no puede participar en el proceso?

ZS: Bueno, es interesante, aunque no lo he pensado. Ahora para esta ya quedan las directrices ¿no?

RdF: ¿Para todas sus obras?

ZS: Bueno no sé, igual tendré que pensar en ello a partir de ahora.

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

ZS: No sé, puede que sea una manera de tenerla, pero no sirve como obra en sí.

RdF: ¿Es partidario de rehacer su obra por completo si esta se estropea, rompe o pierde?

ZS: Puede ser, pero no es muy realista.

RdF: ¿La consideraría una copia o un nuevo original?

ZS: Creo que sería otra obra.

RdF: ¿Le preocupa el transporte de su obra?

ZS: Sí, me preocupa, intento hacerlo bien.

RdF: ¿Su almacenamiento?

ZS: Sí.

RdF: ¿Le preocupa el modo en que se expone?

ZS: Bueno me interesa que se exponga bien.

RdF: ¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

ZS: No, creo que no.



Paté de Paco. Antonio Pérez Llerena, 2014.

Antonio Pérez Llerena

Paté de Paco

La obra de Antonio Pérez es una obra en soporte pictórico acrílico sobre loneta, lienzo. La idea fue construida siguiendo la línea de trabajo que el autor investiga y la información que el paciente le proporcionó. Para el autor es importante la conservación de su obra pero no le condiciona. Se plantea el envejecimiento como

algo que no puede evitar, pero que no le gusta. Le preocupa los deterioros físicos evidentes pero tras una reflexión que no había llevado a cabo anteriormente se da cuenta que el término *deterioro* puede ser mucho más amplio y determina que también le preocupan los posibles deterioros que pueda haber de concepto. Todos los que de alguna manera puedan interrumpir la lectura de la obra. No ha tenido contacto con la conservación anteriormente, pero sí ha aprendido conceptos técnicos que sirven para proteger los deterioros habituales. Por su corta edad, los problemas de envejecimiento los entiende, pero los ve muy lejanos y no le preocupan en este momento. Le interesa la idea de estar en contacto con un conservador o con profesionales relacionados con la mejora de las condiciones de su obra.

Entrevista Antonio P. Llerena para la conservación de la obra *Paté de Paco* del proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*. Transcripción entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de presentación y revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada en persona.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Antonio P. Llerena, 1989, Valencia, España.

Lugar y fecha de la entrevista: 13 de enero 2015, Valencia (España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada en persona y fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 00:50:39.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*.

Título de la obra: Paté de Paco.

Técnica: Pintura.

Medida: 150 × 150 cm (medidas totales).

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

La pieza debe ir colocada en un muro liso preferiblemente blanco. A una altura de 150 cm desde el eje central de la obra al suelo.

Fecha de realización de la obra: 2014.

AP: Antonio Pérez.

RdF: Ruth del Fresno.

Previamente a lo grabado ha habido una serie de saludos y explicaciones sobre el procedimiento que vamos a seguir durante la entrevista. El artista ha aceptado ser grabado.

RdF: Adelante.

AP: Bueno, yo soy Antonio Pérez. Mi obra es, *Paté de Paco* y estamos en Valencia a 13 de enero 2015.

RdF: Vale, voy a pasar directamente a las preguntas de proceso creativo, ¿de acuerdo? ¿Quiere describir su proceso creativo?

AP: (Silencio prolongado), Sí.

RdF: ¿Lo considera necesario para la comprensión de la obra?

AP: (Silencio prolongado) no es necesario, pero... aporta. Estaría bien.

RdF: ¿Es importante para usted el proceso creativo?

AP: Sí.

RdF: ¿Suele dejar rastro de su proceso creativo?

AP: Sí.

RdF: ¿Lo ha hecho en este caso?

AP: Sí.

RdF: ¿Considera el proceso creativo parte de la obra?

AP: Sí.

RdF: ¿Hace apuntes, esquemas, cuadernos de campo en su trabajo en general?

AP: Sí.

RdF: ¿Lo ha hecho en este caso?

AP: Sí.

RdF: Si lo desea, redacte su proceso creativo... Esto es para que lo hagas tú cuando quieras. Me interesa que hagas un redactado, si puedes o quieres, pone *si lo desea*. Porqué a mi me interesa como conservador, tanto si la obra ha surgido antes de empezar a producir... cualquier cosa que hagas en el proceso creativo.

AP: Vale.

RdF: Otras preguntas. ¿Le interesa la conservación de su obra?

AP: Sí.

RdF: ¿Le preocupa?

AP: Con preocupar, ¿a que te refieres?

RdF: Te puede condicionar a la hora de crearla...

AP: Si... (Silencio largo), ¿si me interesa no? Sí, vamos a decir que sí.

RdF: No. Si te preocupa puede condicionarte a la hora de producir.

AP: ¡Ah! Entonces no me preocupa.

RdF: Sí te interesa, tienes cuidado, pero no te limita.

AP: No, yo creo que no.

RdF: ¿Tiene alguna estrategia de conservación?

AP: No.

RdF: ¿Querría tenerla?

AP: Sí.

RdF: A ver, alguna estrategia de conservación puede ser cualquier cosa que hagas para evitar problemas. Por ejemplo: si tú pintas y cuando guardas tu obra los separas con algo para que no se peguen. Eso es una estrategia de conservación.

AP: ¡Ah, bueno! Entonces sí que tengo.

RdF: Una estrategia de conservación, es cualquier cosa que tú hagas para que tus obras estén en mejores condiciones.

AP: Sí tengo.

RdF: ¿Quiere que su obra sea conservada?

AP: Sí.

RdF: ¿Tiene instrucciones de montaje?

AP: (Silencio prolongado), no.

RdF: ¿Por qué te digo esto?, Aunque sea un lienzo puede que la persona que está pintada, podría ir hacia abajo...

AP: Sí, bueno. Instrucciones de montaje, yo las doy por hecho, ¿no? lo más lógico es colgarlo en la pared.

RdF: No des nada por hecho.

AP: Entonces tendría que decir que sí que tiene...

RdF: No tiene instrucciones de montaje, porque no las has dado. Pero puedes explicarme cómo quieres que vaya. Piensa que lo que es obvio para ti, puede no serlo para todo el mundo. Alomejor tu obra tú la has concebido en diagonal, como un rombo. Y si tú no me dices nada la colgaré con el eje centrado...

AP: Sí, sí... pero como yo concebí, como lo habitual, pues no me pareció necesario.

RdF: ¿Le interesa una presentación de su obra específica? Tiene que ver con si necesita una escenografía.

AP: En principio no.

RdF: ¿Requiere un tratamiento especial?

AP: No.

(Una serie de preguntas que no aplican)

RdF: ¿Le preocupan los cambios en su obra?

AP: (Silencio prolongado) Sí.

RdF: ¿Le preocupa el envejecimiento?

AP: Sí.

RdF: ¿Le preocupa el deterioro?

AP: Sí.

RdF: Su obra, ¿Puede perder sentido por el envejecimiento?

AP: Sí.

RdF: ¿Quiere que se le consulte?

AP: (Silencio prolongado) Sí.

RdF: ¿Quiere ser asesorado?

AP: Sí.

RdF: ¿Le interesa el futuro de su obra?

AP: Sí

RdF: ¿Le parece interesante documentar su obra?

AP: Documentar, ¿En qué sentido?

RdF: Lo que estoy haciendo yo.

AP: Ah! Sí, sí.

RdF: ¿Le parece necesario?

AP: Sí.

RdF: ¿Ha pensado alguna vez en ello?

AP: Sí.

RdF: ¿Le interesa el transporte de su obra?

AP: Sí.

RdF: ¿Protege su obra?

AP: ¿En el transporte? Sí.

RdF: ¿Prefiere dejarlo en manos de especialistas?

AP: (Silencio prolongado) Que lo haga un especialista, pero yo estaré mirando.

RdF: ¿Algún comentario que quieras añadir? ¿De lo que hemos hablado hasta ahora?

AP: (Silencio).

RdF: ¿Cómo lo embalaste?

AP: ¿Te cuento cómo lo embalé?... Pues... Primero le puse una primera capa con papel de seda. Luego, lo envolví con una espumilla, como una esponjita que parece plastica, blanca. Porque me dijeron que el plástico de burbujas era malo.

RdF: ¿Te leíste el documento? Lo hice yo.

AP: Sí, sí y lo seguí. Luego, les hice unas esquineras de cartón y luego lo cerré con una caja de cartón duro. Sí que procuré que lo que es la obra no estuviese en contacto con la caja.

RdF: Pasamos a la siguiente parte, ¿vale?

AP: Vale.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

AP: La idea realmente fue, de las conversaciones con mi paciente, con Paco.
¿Sigo?

RdF: Mmm (Afirmación).

AP: Pues en ese sentido, intentamos llegar a una obra que tuviese sentido con la producción actual que tenía yo y lo que era el concepto de la enfermedad podía encajar dentro de la investigación, ¿no? O de la práctica que yo estaba haciendo, y entonces, pues, tuvimos que buscar... Entre él y yo, a ver cómo podíamos encajarlo. Básicamente a base de escucharlo a él y escucharnos nosotros y de proponer cosas entre los dos. Llegamos como a un acuerdo. Yo, a lo mejor llevaba una idea preconcebida, se la comenté, y... a él en principio le gustaba todo. Pero a lo largo de ir hablando llegamos a esa idea.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación? Entiendo que a través del diálogo con el paciente. ¿Tú tenías una idea preconcebida antes de conocer al paciente?

AP: Sí, yo llevaba ya una idea, sí. Llevaba una idea... eh... pero a lo mejor era muy superficial, muy fácil, ¿vale? Estamos hablando de una enfermedad pues, como mi obra trata un poco de la pérdida de la identidad... pues digo, ¡ya está! La enfermedad es una cosa que no te hace ser tú mismo, sino que te condiciona. Entonces llegas a una idea, pero luego fue desechada... bueno. No. fue mejorada, gracias al diálogo con el paciente.

RdF: ¿Por qué se decide por este medio de expresión?

AP: (Silencio), bueno es con lo que yo trabajo.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

AP: Sí, sí, claro... muy importante.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

SP: (Silencio prolongado) ¿Puedes explicármelo?

RdF: Sí, el hecho de que el paciente te cuente su experiencia, su pena o lo que sea, se refleja en tu obra... o bueno, tienes una información, pero eso no tiene por qué afectarte.

AP: Yo creo que sí.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión? En tu caso eres pintor. ¿Hiciste un cuadro porqué cuando te explicaron la idea te pareció que querías hacer un cuadro? ¿O

simplemente querías hacer un cuadro porque es como tú ves el mundo?

AP: Bueno, yo... aunque yo sea pintor, no estaba cerrado a hacer pintura simplemente. Lo que pasa es que es el lenguaje con el que mejor me expreso.

RdF: Por lo tanto, sí existe una toma de conciencia.

AP: Sí.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

AP: Planificación y azar... creo que las dos cosas intervienen. No lo tengo todo planificado, ni lo dejo todo al azar.

RdF: ¿En este caso o en su trabajo en general?

AP: En mi obra en general. A lo mejor lo que es la idea, la conceptualización, sí que hay una planificación, por que me viene dado el tema... pero a la hora, plástica, sí interviene el azar.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

AP: (Silencio prolongado) La idea original fue a raíz del paciente. Se nos ocurrió... e hicimos una serie de bocetos. Normalmente no suelo escribir, empiezo a hacer dibujos.

RdF: ¿Cuál es la importancia de estos dibujos previos o bocetos, los considera como obras acabadas, con valor expositivo en sí mismas? ¿Es material vehicular para la realización de la obra final?

AP: (Silencio prolongado) Podría decir que un poco de ambos... En principio, sí que son simples herramientas, simples vehículos. Pero... la verdad es que luego, muchas veces lo he pensado. Los bocetos son mejores que el cuadro.

RdF: Entonces no te cierras a que adquieran valor expositivo.

AP: Sí, sí... yo creo que podrían tenerlo.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? Y ¿hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica utilizada?

AP: (Silencio muy prolongado) No sé muy bien cómo... yo casi diría que normalmente en mi caso, lo primero es la técnica. No sé si me estoy explicando. Sería la técnica la que condiciona la obra de arte. Pero no porque yo utilizo acrílicos me planteo: "Esto no lo puedo hacer..." Yo creo que también el pintor tiene que saber llevar la técnica que utiliza a lo que quiere hacer. Obviamente hay limitaciones. Hay técnicas que son mejores para ciertas cosas.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo con fotos o vídeos?

AP: Sí con fotos.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo? ¿A qué fuentes vas? ¿En este caso, te has documentado de manera especial?

AP: En las jornadas; nos explicaron muy bien en las jornadas. Mi paciente, obviamente. Y realmente documentación conceptual, poco más. Sí que es verdad que como este tema es bastante afín a lo que estoy haciendo, pues igual tengo más marco conceptual, ¿no? en el que apoyarme.

RdF: Pero, por ejemplo, ¿te has fijado en cómo otros artistas representan una idea similar? Referentes artísticos.

AP: Sí, sí. La verdad es que sí.

RdF: Solo pintores ¿o cualquier tipo de manifestación?

AP: Pues... la verdad es que solo pintores. O artistas visuales, bidimensionales.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra? Cualquier tipo de documentación que tú generas.

AP: (Silencio prolongado), Yo pienso... que la obra... se puede entender por sí misma... Ahora, cuanto más explicado esté mejor ¿No? ¿Es importante? Sí. ¿Necesario? No.

RdF: O sea, la documentación que tú generas es interesante, pero no es relevante... ¿no?

AP: (Silencio prolongado)... Sí.

RdF: ¿La considera relevante para su buena manipulación?

AP: Creo que no.

RdF: ¿La considera importante para su buena conservación?

AP: Mmmm, para eso, quizás sí.

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

AP: Sí.

RdF: ¿Firma sus obras habitualmente?

AP: Delante no. Normalmente siempre las marco por detrás. En el lienzo, una vez está acabado, giro un poco la tela y pongo allí el nombre. Normalmente con el mismo acrílico o alguna vez con rotulador permanente.

RdF: ¿Lo hizo en este caso?

AP: Sí, fue con pintura.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

AP: Sí.

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

AP: Mmmm... Sí. ¿Absolutamente todo? Sí. ¿Por dónde empiezo?

RdF: Por donde tú quieras.

AP: Mmmm... la loneta que utilicé, por ejemplo, es la loneta con la que yo trabajo siempre. La compro en rollos grandes. Es loneta de algodón 100%, creo. Sin preparación. La imprimación me la hago yo. Compro el látex. La imprimación que uso es transparente. Hago la imprimación. Vinílica, es con látex vinílico y blanco de España. Diluida con agua un poco a ojo. Pero suelo usar uno a cuatro... te lo digo luego. El bastidor lo fabrico yo, que si no sale muy caro. Yo soy bueno haciéndolos y así me ahorro casi la mitad del precio.

RdF: ¿Lo haces con listones de pino?

AP: Ehh, sí. Y la pintura que utilizo es acrílica. Utilizo Acrílico *Liquitex Basics*. Porque de los que he probado son de los que mejor me siento y creo que es de los de mejor calidad en ese rango. Creo que hay acrílicos superiores, pero esos me funcionan muy bien. Y... sí que es verdad que utilicé una pintura acrílica de *Vallejo* de estas que son fluorescentes. Me pareció interesante para este proyecto. Quería que fuese una cosa que llamase mucho la atención y por eso utilicé un naranja... no sé si lo has visto.

RdF: Las grapas, ¿Lo has grapado, clavado?

AP: Las grapas son *Petrus*, está grapado. Son de cobre... son mejores las otras ¿no?

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

AP: Materiales que ofrece el mercado.

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

AP: Ehhh, tenía que ser unos materiales que pudiese conducir la imagen que yo quería, así que la calidad es importante.

RdF: El precio también te condiciona, ¿no? Me has hablado antes de los bastidores.

AP: Sí, sí, el precio... a ver. Yo soy de relación calidad-precio. Entonces... porque uso *Liquitex* en vez de otras pinturas que son más baratas.

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

AP: ¡No!, y eso es un fallo.

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la preservación de su obra?

AP: Normalmente, yo intento hacer las cosas lo mejor posible. Sé que hago cosas que hago mal... pero... Sí que me preocupa.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales, (los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra)?

AP: Sí.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad? Por ejemplo, las grapas... ¿Si se oxidan, las puedo cambiar?

AP: Sí, sí...

RdF: Entonces las grapas no son relevantes.

AP: ¡Ah! ¡Bueno!, esto es muy difícil ¡Sí, sí claro!

RdF: Hay una parte que en principio, es relevante a no ser que me digas lo contrario. Está hecho con acrílico... no le voy a poner óleo...

AP: Son importantes los materiales de la obra, pero no los vehiculares.

RdF: Creo que en una obra como la tuya, que es más “tradicional”, es más evidente que no tiene mucho sentido esta pregunta... si fuese una instalación sería más lógica.

AP: Sí, sí. Puedes cambiar los materiales que son funcionales.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

AP: Sí.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto? ¿Con qué?

AP: (Silencio prolongado) Pues por ejemplo, tuve cuidado con que los materiales metálicos que hay, como las grapas o los clavos que usé en el bastidor, no estuviesen en contacto con la tela e hiciesen una chapuza...

RdF: ¿Qué pusiste entre medio de la tela y la grapa?

AP: ¡Claro! Eso no te lo he dicho. El bastidor era doble, entonces lo que es el bastidor que mide 5x2 y encima lleva una rebaba que mide 1x1 entonces el 5 ese no está en contacto con... lo que hice fue que los materiales metálicos no estén en contacto.

RdF: No veo cómo fijas la tela al bastidor sin que estén en contacto... ¿me puedes mandar alguna imagen?

AP: ¡Ah! Bueno, por detrás sí que se tocan ¡claro! Yo me refería a que el bastidor no tiene grapas en la parte pintada.

RdF: ¿Le pusiste algún barniz o la madera del bastidor lleva algún fungicida, anti... algún tratamiento especial?

AP: La vendían como madera de pino tratada. Pero ya no lo sé. Yo no le puse ningún producto.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más para su obra?

AP: (Silencio muy prolongado) Es un cuadro, tiene importancia donde esté, pero no es demasiado relevante.

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

AP: (Silencio prolongado) Soy flexible desde el sentido común. Obviamente si tiene un foco tendrá que estar bien iluminada. Lo dejo al criterio del profesional.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

AP: (Silencio prolongado) no sé que decir. Sí que se pueden colocar... porque igual ayuda ¿no?, pero... creo que lo que se expresa con un cuadro es porqué no se puede expresar con palabras.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

AP: Un deterioro, en el caso de mi obra, sería si dentro de un tiempo los colores empiezan a perder, eso sería un deterioro. Si se agrieta, si se cuartea... Si se rompe.

RdF: Piensas en deterioros físicos, matéricos.

AP: Sí.

RdF: ¿Es para ti un deterioro que la obra se cuelgue al revés?

AP: (Silencio muy, muy prologado)... Supongo que sí es un deterioro, aunque no sé si llamarlo deterioro.

RdF: Sería algo que interfiere en la obra ¿no?

AP: ¡Ah! sí. Pues entonces sí.

RdF: Un corte interfiere físicamente. Pero si la obra está al revés, ¿es un deterioro o te parece que no le afecta en nada?

AP: Sí, sí... es un deterioro.

RdF: ¿Es deterioro si la exponen en un supermercado?

AP: Sí, supongo que sí.

RdF: Imagina que la ponen en un contexto en que la obra puede ser interpretada de otro modo...

AP: Sí, sería un deterioro.

RdF: Entonces, aunque sea una obra “tradicional”, ¿consideras que un deterioro puede ser algo que interfiera físicamente y algo que pueda interrumpir el diálogo del concepto?

AP: Sí.

RdF: Hemos ampliado el concepto de deterioro que teníamos antes...

AP: Sí, ¡Vaya!

RdF: Entiendo que en tu obra, los deterioros considerados físicos; como un corte, suciedad, levantamiento de pintura, craqueladura, golpe... son deterioro.

AP: Sí.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

AP: ¿Qué sé que va a pasar? O que creo que va a pasar...

RdF: Que sabes o temes.

AP: Creo que el color naranja se va a apagar irremediablemente, sufro mucho por ello.

RdF: Por ejemplo, el tipo de imprimación que has usado, ¿hace tiempo que la usas?

AP: Sé que no hay que mezclar vinílico con acrílico... pero... no sé hasta que punto afecta. Yo tengo entendido que el vinílico y el acrílico no son amigos y provoca interacciones en el color. O algo así. Pero no sé la verdadera causa química. O sea, sé que existe una posibilidad de interacción negativa.

RdF: ¿Has tenido algún problema específico en alguna de tus obras, (y en su producción en general)?

AP: Pues sí que me ha pasado una cosa... bueno, me han pasado muchas cosas, pero esto me ha pasado más de una vez. Con la imprimación

vinílica, hay veces que cuando estoy tensando el lienzo. Yo normalmente imprimo y pinto sobre otra superficie y luego lo pongo en el bastidor. Pues cuando lo estoy montando, a veces la imprimación se me rompe, la tela, se raja ¡RAS!.

RdF: ¡Ups!, igual ejerces mucha fuerza. ¿Humedeces la obra para pasarla al bastidor definitivo?

AP: No. Sé que se puede hacer para hacerla más elástica. Cuando empecé a trabajar con imprimación vinílica... antes trabajaba con geso, pero luego cambié. Cambié por un motivo económico. Yo era consciente de que eso no es bueno (mezclar vinílico con acrílico), pero como no conozco cuál es exactamente el problema... Alomejor dices... si a mi me dicen que eso va a ser un problema grave enseguida, no lo hago. Pero si ese problema va a surgir dentro de veinte años... pues yo pienso, "dentro de veinte años hago otra".

RdF: Igual dentro de veinte años te sabe mal.

AP: Pues hago otra, o le doy trabajo a los restauradores.

RdF: ¿Qué haces, a parte de blasfemar, cuando se te ha roto? ¿La tiras?

AP: Pues... ¡efectivamente, lo primero! Normalmente he tenido bastante suerte y puedo apañarlo de algún modo. Sí que una vez, igual te parece una barbaridad, estaba montando un cuadro. Lo desmonté para montarlo para una exposición y cuando lo estaba montando, a mitad de tensar, se me rompió por una esquina. Lo que hice fue, pegarlo con una grapa en el borde. Y luego lo pinté por encima para que no se viese...

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

AP: ¿Me lo puedes explicar un poco más esto?

RdF: Sí. Tú me has dicho que sabes que el flúor va a perder intensidad. Antes lo has considerado un deterioro. Si lo consideras un deterioro y sabes que va a pasar... ¿Es admisible? No tengo que hacer nada, porque lo único que se me ocurre en este momento para solucionarlo es volver a pintar encima...

AP: (Silencio prolongado)... volver a pintar. (Silencio) No sabría que decir.

RdF: Una obra ha envejecido, pero no está en ruina. ¿Es admisible un cierto envejecimiento? ¿O la obra debe verse siempre como si la hubieses pintado ayer?

AP: No. yo supongo que es admisible, que puede envejecer algo.

RdF: Entiendo que no es admisible, un corte en medio de la obra.

Anexo 2

AP: No, eso no.

RdF: Entiendo que admisible es algún tipo de envejecimiento físico.

AP: Los deterioros conceptuales no son admisibles.

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

AP: Sí.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales un problema? ¿O admite el cambio?

AP: Mmmm (Silencio prolongado) pues... no sabría que decir. ¿Puedo dejarlo así?

RdF: Claro. Puedes dejarlo así, prefiero una respuesta sincera que una respuesta inventada.

¿Consideras que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad o comprensión de tu obra?

AP: Sí.

RdF: En otras obras ¿también es así?

AP: Pues en algunas sí y en otras no.

RdF: ¿Has identificado en tu obra, los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables?

AP: En ésta, el flúor y la preparación... y ahora sé que las grapas no son las mejores.

RdF: ¿Cuál es el límite de envejecimiento para su obra? Puedes contestar no lo sé, ¿eh? Que no te lo he dicho, pero no pasa nada. No es un examen.

AP: ¡Ah, vale! Pues no lo sé.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de su obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó)

AP: Yo creo que no.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

AP: Sí...

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

AP: En ese caso, seguramente sí.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público, es un deterioro para usted?

AP: No.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

AP: (Silencio prolongado) Todos los físicos y en lo que es la obra, la parte de la pintura, no sabría. Si se produce un corte sí. Un desprendimiento, no sé, tendría que verlo.

RdF: Entonces, los daños físicos de las partes vehiculares deben ser tratados. Los de las partes pictóricas, deben ser consultados.

AP: (Silencio), creo que sí. Vamos a dejarlo así.

RdF: ¿Qué tipo de daños no deben ser tratados, pero sí documentados y comunicados?

AP: (Silencio) Pues... igual imagino que sería un tema para estudiar. En principio debe ser tratado, pero no lo sé.

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

AP: Sí... bueno... criterios funcionales, arreglar la chapuza. No sé. Intentar salvarla.

RdF: ¿En caso de intervención, quiere que la intervención sea mimética, que no se distinga del original?

AP: (Silencio prolongado) No lo sé. Creo que mejor que no se vea. Creo que prefiero ser consultado.

RdF: Entonces debéis contestarme cuando os consulte. Estás adquiriendo un compromiso de que cuando necesite consultarte me contestarás. (Tono sonrisa).

AP: ¡Vale!

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

AP: Sí. (Silencio)... me gustaría que me consulten, en caso de duda.

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

AP: En este caso pienso que no afectaría, ni siquiera en el tema pictórico, no afectaría conceptualmente...

RdF: Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

AP: (Silencio prolongado) Sustitución.

RdF: ¿Qué opinión tiene de cómo debe hacerse? (Opinión) la conservación.

AP: Vale, mi opinión... Pienso que no necesita una conservación demasiado específica, no hace falta estar regulando la humedad y la temperatura... No sé cómo decirlo.

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

AP: (Silencio) es lo que estamos haciendo... entonces sí.

RdF: ¿Para todas sus obras o solo para esta?

AP: Sería para todas las obras.

RdF: ¿Considera la copia una buena estrategia de conservación en caso de obras perdidas o deterioradas a niveles inaceptables?

AP: No.

RdF: ¿Es partidario de rehacer su obra por completo si ésta se estropea, rompe o pierde?

AP: (Silencio) cuando dices si soy partidario de rehacer, te refieres a ¿exactamente igual? No sé... no. No soy partidario.

RdF: ¿La consideraría una copia o un nuevo original?

AP: Es que creo que no tiene sentido porque no podría hacer un cuadro exactamente igual a ese porque en mi proceso interviene el azar. Si tengo que hacerlo exactamente igual, ya no interviene el azar. Podría hacer el mismo cuadro parecido. Entonces sería un nuevo original.

RdF: ¿Le preocupa el transporte de su obra?

AP: Sí.

RdF: ¿Le preocupa su almacenamiento?

AP: Sí.

RdF: ¿Le preocupa el modo en que se expone?

AP: Sí.

RdF: ¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

AP: (Risas) No, creo que está todo.



Círculos. Lara Cahiz Argudo, 2014.

Lara Cahiz Argudo

Círculos

La obra es sobre soporte audiovisual. El objetivo de la artista es concienciar y comunicar. Si la obra no comunica, no funciona. Tiene una parte conceptual, pero la supedita a la comunicación. *Deterioro* es todo aquello que interrumpa esa comunicación, más la correcta calidad y sonido. Le preocupan los cambios. La obsolescencia la conoce y la entiende, pero por ahora no le preocupa. La conservación le parece interesante, pero no le condiciona. Quiere que su obra perdure, pero no le preocupa.

Entrevista Lara Cahiz Argudo para la conservación de la obra *Círculos* del proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*. Transcripción de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de presentación y revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada en persona (Fig. 1).

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Lara Cahiz Argudo, 1993, Rubí, (Barcelona), España.

Lugar y fecha de la entrevista: 12 de enero 2015, Barcelona (España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada en persona y fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 00:43:06.



Fig. 1. Lara Cahiz Argudo durante la entrevista en Barcelona, en los estudios de Proddigi.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*.

Título de la obra: Círculos.

Técnica: Documental experimental. Incluye audio.

Medida: 3'00''

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista: Puede ser emitido y proyectado, incluye sonido.

Fecha de realización de la obra: 2014.

LC: Lara Cahiz Argudo.

RdF: Ruth del Fresno.

Previamente a lo grabado ha habido una serie de saludos y explicaciones sobre el procedimiento que vamos a seguir durante la entrevista. La artista ha aceptado ser grabada.

RdF: Adelante, di cómo te llamas, cómo se llama tu obra, dónde estamos, etc.

LC: Vale, yo soy Lara Cahiz Argudo. Mi obra se titula, *Círculos* y está basada en la vida de Pedro Santamaría, es un paciente que tiene la enfermedad de hepatitis C. La obra va sobre su vida y las situaciones que tiene por sus tratamientos y todo eso. La he realizado en Barcelona, lugar donde resido.

RdF: Tu obra está realizada en 2014, ¿SÍ?

LC: Sí.

RdF: ... y hoy es 12 de enero de 2015 y estamos en Barcelona.

RdF: Vale, empiezo...

¿Quiere describir su proceso creativo?

LC: (Silencio) Sí.

RdF: ¿Lo considera necesario para la comprensión de la obra?

LC: Sí.

RdF: ¿Es importante para usted el proceso creativo?

LC: Sí.

RdF: ¿Suele dejar rastro de su proceso creativo?

LC: Sí.

RdF: ¿Lo ha hecho en este caso?

LC: Sí.

RdF: ¿Considera el proceso creativo parte de la obra?

LC: Sí.

RdF: ¿Hace apuntes, esquemas, cuadernos de campo en su trabajo en general?

LC: No.

RdF: ¿Lo ha hecho en este caso?

LC: No.

RdF: Si lo desea, redacte su proceso creativo... Si tienes ganas y tiempo, te agradecería que hagas un donde redactes el proceso creativo de esta obra. Porque a mi me interesa como conservador, todo me sirve.

LC: Vale.

RdF: Otras preguntas. ¿Le interesa la conservación de su obra?

LC: Sí.

RdF: ¿Le preocupa?

LC: Sí.

RdF: ¿Tiene alguna estrategia de conservación?

LC: No.

RdF: ¿Querría tenerla?

Anexo 2

LC: (Silencio), No sé.

RdF: ¿Quiere que su obra sea conservada?

LC: Sí.

RdF: ¿Tiene instrucciones de montaje? ¿Si te gustaría que la obra se exhiba de un modo específico?

LC: (Silencio prolongado), no.

RdF: ¿Le interesa una presentación de su obra específica?

LC: No.

RdF: ¿Requiere un tratamiento especial?

LC: No.

(Una serie de preguntas que no aplican)

RdF: ¿Le preocupan los cambios en su obra?

LC: (Silencio prolongado) Sí.

RdF: ¿Le preocupa el envejecimiento?

LC: (Silencio prolongado) Bueno... el formato vídeo no se afecta.

RdF: ¿Le preocupa el deterioro?

LC: No.

RdF: Su obra, ¿Puede perder sentido por el envejecimiento?

LC: No.

RdF: ¿Quiere que se le consulte?

LC: (Silencio prolongado) Sí.

RdF: ¿Quiere ser asesorado?

LC: Sí.

RdF: ¿Le interesa el futuro de su obra?

LC: Sí.

RdF: ¿Le parece interesante documentar su obra?

LC: Sí.

RdF: ¿Le parece necesario?

LC: Sí.

RdF: ¿Ha pensado alguna vez en ello?

LC: Sí.

RdF: ¿Le interesa el transporte de su obra?

LC: ¿En qué sentido? (Silencio).

RdF: Tu obra se transporta. Cómo la mandas tanto físicamente en una memoria como el programa que puedes usar de transferencia de documentos...

LC: (Silencio) Es que como estoy pensando en mí, no lo veo... envejecer no va a envejecer... bueno, de aquí unos años sí... Sí me interesa el transporte de mi obra. No pienso en un código de seguridad ni nada, la envío por *We Transfer* y no pienso más en eso. De momento es lo que he hecho. Lo he mandado por *We Transfer*, al tiempo caduca... en teoría. (Silencio), No sé.

RdF: ¿Prefiere dejarlo en manos de especialistas?

LC: (Silencio) Sí.

RdF: ¿Algún comentario que quieras añadir? ¿De lo que hemos hablado hasta ahora?

LC: No.

RdF: Pasamos a la siguiente parte, ¿vale? Muchas gracias por estar aquí, te advierto que hay preguntas que se repiten, no es por ver si te contradices, es por si tras la reflexión dudas o piensas de otro modo.

LC: Vale, ¿Te puedo preguntar si algo no lo entiendo?

RdF: ¡Por supuesto! Puedes aportar lo que quieras. Esto es solo un guión, para no dejarnos nada, pero no es un examen ni da similar. Igual que puedes decir que no lo sabes o que prefieres pensarlo, o que no te importa... eres libre.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

LC: Siempre... Desde pequeña me han interesado los proyectos que tienen que ver con responsabilidad social o similar. Cuando Ricard me llamó y me explicó el proyecto sobre la enfermedad de la hepatitis C me pareció una manera interesante de empezar un proyecto. Además de que nunca había hecho nada así y me pareció muy interesante.

RdF: Pero ¿Cómo generas tu idea, tu proyecto?

LC: Pues primero, quedé con la persona en la que está basada mi obra y a través de las conversaciones, de su vida, de sus inquietudes... ahí lo

enmarcamos en un ámbito más artístico. Porque la obra tiene un concepto experimental que es cómo él ve su enfermedad.

RdF: Mmm (Afirmación).

¿Cómo llegaste a este momento de creación?

LC: A parte de la entrevista... él me habló mucho de que veía los tratamientos y la enfermedad como un círculo. Porque veía que empezaba y seguía todo en el mismo sitio... y entonces cuando vi lo que quería decirme sobre la política que tiene España y lo que tiene que ver con esa enfermedad... en que no hay un avance... a partir de esa idea entendí la obra como un concepto. Que son los círculos.

RdF: ¿Por qué te decides por este medio de expresión? En el vídeo.

LC: Porque me parece una manera interesante plasmar lo que uno siente a través de la imagen. Me pareció oportuno en este caso hacerlo de una manera experimental, porque al tratarse de una abstracción, me parecía que era más adecuado.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

LC: Sí, fundamental, si no hubiese sabido su idea o sus experiencias no habría llegado a estos resultados.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

LC: Sí, porque tienes que ponerte en la piel de esta persona... y como te he dicho antes, la conceptualización de la obra es importante. Tenía un *Hándicap*, si poner la voz en off o no ponerla. Yo lo entendía, pero pensaba que alomejor el espectador no lo entendería, así que al final opté por tener una línea de audio que fuese explicando lo que era el tema.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión? ¿Eres consciente de que utilizas el vídeo porque quieres comunicar con él o porque es lo que siempre utilizas?

LC: Lo hago porque es lo que estoy estudiando, porque me parece desde hace muchos años mi forma de expresión, es en la que mejore me desarrollo. Me gusta también trabajar en fotografía, pero decidimos hacer los cortometrajes y así fue. La decisión es consciente.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

LC: Hay una planificación. A través de las inquietudes del paciente lo fuimos planificando todo. Creo que es todo planificado.

RdF: En tu trabajo en general, como me has dicho que esta es tu primera producción seria... ¿quieres aportar algo sobre el azar y la planificación?

LC: Me gusta que haya ideas espontáneas y que surja el momento, pero sobre todo sigo una línea. Me da miedo quedarme a medio camino. Lo del azar me gusta como una idea inconsciente de significado.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

LC: (Silencio prolongado) Hice un pequeño *Storyboard*, de los sitios donde podíamos entender los círculos y lo que hicimos fue buscar lugares donde la forma circular fuera... bueno, como ferias... no pude seguir como lo que normalmente hacemos de: primer plano, segundo plano... yo tenía que ir a los sitios y grabar lo que hubiera. Era algo que como era tipo documental... lo que había era lo que yo grababa.

RdF: ¿Cuál es la importancia de estos dibujos previos o bocetos, los considera como obras acabadas, con valor expositivo en sí mismas? ¿Es material vehicular para la realización de la obra final?

LC: Me ayuda a la hora de grabar.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? Y ¿hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica utilizada?

LC: (Silencio muy prolongado) La única cosa que puse en cuanto técnica es que la obra iba en blanco en negro, menos el último *frame*, condiciona a la obra los colores con los que él ve la vida, en este caso. Y ya está. Lo demás...

RdF: Me refería más si el vídeo te lleva al concepto o el concepto al vídeo.

LC: Yo creo que surge juntos.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo? ¿A qué fuentes vas? ¿En este caso, te has documentado de manera especial?

LC: Busqué por todos los lados, no encontré muchas obras relacionadas con hepatitis C, no sé si no supe encontrar... Entonces lo que hice fue entrar en la página web de la asociación de hepatitis y leí muchos informes, artículos, lo que la política del país ofrece... y a partir de ahí... y sus entrevistas. Me intenté documentar.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra? Cualquier tipo de documentación que tú generas.

LC: No, las entrevistas de él son importantes, por eso las incluí en voz en *off*.

RdF: ¿La considera relevante para su buena manipulación?

LC: Sí.

RdF: ¿La considera importante para su buena conservación?

LC: Sí.

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

LC: Sí.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: Considera materiales y técnicas todo: el modo de grabar, lentes, luces, escenario...

LC: ¡Aha! (Afirmación).

RdF: La técnica fue escogida por algún motivo?

LC: Cómo.

RdF: El uso del vídeo...

LC: Bueno, porque es en la forma que yo me comunico, que yo me expreso y en la que llevo más años dedicándome.

RdF: El hecho de que usases el B/N sí que tiene una motivación en concreto, como has dicho antes, es conceptual.

LC: Exacto.

RdF: ¿Los materiales que has utilizado en la realización (dentro) de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

LC: La cámara es la que yo tengo personalmente. Es una *Canon Legria*, es una cámara media semi profesional que de momento voy usando. No hay plató. Son sitios a los que fui. Festivales de circo y ferias. Montajes previamente montados, yo me ponía allí a grabar (con el permiso adecuado)...

RdF: Entonces sí tienes una parte de azar.

LC: En ese sentido sí. Dependía de ellos. El audio de ambiente lo quité. Está todo en postproducción. Por que la idea de B/N surgió cuando vi todas las imágenes. Programas *Final Cut*.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial? Si tú haces algo especial...

LC: Materiales que ofrece el mercado.

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

LC: El significado simbólico...

RdF: ¿Los materiales dentro de tu obra han dado pie a otro tipo de obra?

LC: Seguramente pues... los sitios que utilicé para grabar me pedían a cambio que hiciese un pequeño vídeo para ellos... pero eso ya es un...

RdF: Me refiero si hay algún objeto que tenga un valor simbólico y luego generas otra obra con esos objetos.

LC: No.

RdF: Me has dicho que los materiales tienen un significado simbólico, pero creo que te referías a la imagen y a lo que contiene... ¿o la cámara que utilizaste tiene un significado simbólico?

LC: No, no. Los materiales no tienen un significado simbólico.

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

LC: No.

RdF: ¿Pensaste en la durabilidad de la obra, eras consciente?

LC: Mmmmm no...

RdF: ¿Le preocupaba a priori la preservación de su obra?

LC: Sí.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre tu obra haría el paso del tiempo?

LC: Sí.

RdF: ¿Has reflexionado sobre lo que el paso del tiempo afecta al soporte?

LC: (Silencio) No.

RdF: Es decir, el envejecimiento, en una obra como la tuya es de dos tipos principalmente. Uno es el envejecimiento estético. La imagen que estás haciendo en diez años se ven viejas, visualmente. La otra parte de envejecimiento es la de la tecnología... la obsolescencia. ¿Pensaste sobre eso?

LC: No. No he pensado nunca en eso.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más para su obra?

LC: El marco en el que se encuentra sí...

RdF: ¿Lo has especificado?

LC: No.

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

LC: (Silencio prolongado) No es determinante. Soy flexible.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

LC: No.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

LC: Lo que hemos hablado del envejecimiento... Lo que has dicho de la tecnología. Que se dé la obsolescencia. (Silencio) la calidad de la imagen, que pierda calidad... Que sea en B/N es para que no se vea tan afectado por el tiempo... Pero la verdad es que no sé.

RdF: ¿Es para ti un deterioro que la obra se presente sin sonido?

LC: (Silencio), Sí.

RdF: ¿Es deterioro si la exponen en una pantalla muy pequeña?

LC: Sí.

RdF: ¿Y si se expone en una imagen muy grande que pierda la calidad de imagen?

LC: Sí, sería un deterioro.

RdF: En un lugar demasiado iluminado...

LC: Sí.

RdF: ¿Está subtitulada?

LC: Sí, a otros idiomas.

RdF: ¿Si se expone en un supermercado o en una discoteca?

LC: Me parece que es viable porque lo que trata es de informar a la gente y concienciar... así que me da igual eso.

RdF: Entonces entiendo que tu obra sería afectada como deterioro por los problemas de calidad de sonido y exhibición más que por otros.

LC: Sí, yo era partidaria de no poner la voz en *off*. Porque me gusta más. Pero lo de que la gente no pudiera entender el mensaje... como se trata de concienciar, pues por eso se puso. Pero sí que se oiga la voz debe ser. La comprensión en este caso es importante, porque es para concienciar más que para que guste.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

LC: No.

RdF: ¿Ha detectado los puntos frágiles de la obra?

LC: El audio.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en su producción en general?

LC: En mis otras obras... el audio (Risas)

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

LC: (Largo silencio...) a ver, no sé. Admisibles que se vea en una pantalla que no es la mejor...

RdF: ¿cuáles serían las condiciones ideales de muestra?

LC: Me da un poco igual, porque quiero que llegue. Aunque para mí la estética es importante. He trabajado mucho eso, pero lo primero va a ser en este proyecto es la comunicación.

RdF: ¿Consideras el paso del tiempo un deterioro? Recuerda lo del envejecimiento tecnológico y el envejecimiento estético.

LC: (Silencio prolongado...) Sí...

RdF: ¿Consideras que el envejecimiento disminuir la expresividad o comprensión de tu obra?

LC: No.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de su obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

LC: Si en algún momento lo que se habla en la obra, avanza positivamente, pues se entenderá que... la percepción cambiará ¿no? La gente lo verá como algo pasado.

RdF: Me refiero más que está dentro de un proyecto que habla de hepatitis C. Si se saca y se pone en otro sitio, ¿consideras que funciona?

LC: Sí, porque la voz en *off* lo va narrando, así que si se presenta aquí o en otro contexto, no tendría que haber ningún problema

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

LC: Sí.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

LC: No.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público, es un deterioro para usted?

LC: Sí. Con el audio no debería haber un problema de comprensión, solo podría ser una cuestión de idioma. Entonces se tendría que subtítular correctamente.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

LC: (Silencio prolongado) Bufff, no sé... lleva bastantes filtros. No se tendría que perder calidad. Daños que afecten a la comunicación y audio.

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

LC: No.

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

LC: Sí. (Silencio)... me gustaría que me consulten.

RdF: ¿Dónde está la barrera en que una obra debe restaurarse o debe tratarse para recuperar su capacidad de comunicación?

LC: (Silencio prolongado) que no se entienda, que no se oiga bien o no se vea bien... la calidad debe ser adecuada.

RdF: ¿Es consciente de la obsolescencia del soporte tecnológico?

LC: (Silencio largo) Sí, soy consciente, pero espero que no afecte.

RdF: ¿Has pensado en los aportes de la tecnología y el paso del tiempo?

LC: Sí.

RdF: ¿Has previsto algo al respecto?

LC: No.

RdF: ¿Cree que la obra debe actualizarse?

LC: Sí, tanto formato como estético.

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

LC: Se puede actualizar.

RdF: ¿Qué le parece la actualización visual? ¿Cree que en su obra es aplicable o debe mantenerse la imagen que la obra tiene?

Piensa en *Blanca nieves*, se ha digitalizado... (Siempre pongo el mismo ejemplo).

LC: No he pensado en ello.

RdF: ¿Cómo afecta esto al concepto de la idea, si es que afecta?

LC: (Silencio)... No sé. Solo afectaría al concepto si se pasase a color.

RdF: ¿Cuando el soporte se estropea o desaparece (imaginemos que has dado la obra en un CD) a su criterio desaparece la obra, o cree que es lícita la sustitución o una nueva copia?

LC: Es lícita.

RdF: ¿Ha previsto hasta cuantas copias?

LC: No lo había previsto. Pero es lícito.

RdF: ¿Los guardas a parte?

LC: Sí.

RdF: ¿Tienes una copia máster?

LC: Sí.

RdF: ¿Cómo lo guardas?

LC: Lo tengo en un disco duro. Tengo tres espacios

RdF: ¿En el mismo espacio físico?

LC: de momento en la misma casa. (Risas) ya me vas a decir algo malo...

RdF: Te sugiero que tengas más de una copia, en espacios diferentes.

LC: (Silencio) Gracias.

RdF: ¿Tiene en cuenta la pérdida de datos cada vez que se migra?

LC: (Silencio) Sí.

RdF: ¿Acepta esa pérdida?

LC: No, espero que la tecnología evolucione lo suficiente para que haya un mínimo de pérdida.

RdF: ¿Cómo controlas o crees que debe controlarse la cantidad de copias existentes?

LC: (Risas), no lo he pensado.

RdF: ¿Se deben hacer esas copias solo en caso de deterioro o pueden haber varias en activo?

LC: En principio puede haber varias.

RdF: ¿Tu obra puede ser expuesta en diferentes sitios a la vez?

LC: Sí.

RdF: ¿Has diseñado las especificaciones técnicas de cada copia?

LC: No, lo que hemos dicho del color... no sé. Pues que no lo emitan en 4/3, se tiene que emitir en panorámica...

RdF: Eso no me lo has dicho antes...

LC: Lo he pensado ahora.

RdF: ¿El cambio de tamaño de la copia, los matices, la calidad...? ¿Es determinante en la obra final?

LC: Sí.

RdF: ¿Prefieres que sea emitido y proyectado?

LC: Proyectado, mejor. Pero como hemos hablado, se trata de que llegue a la gente.

RdF: ¿Qué opinión tenías de la conservación de la obra cuando la creaste?

LC: No había pensado en ello.

RdF: ¿Qué opinión tienes ahora?

LC: Que es relevante (Risas).

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

LC: Sí, sí.

RdF: ¿Quién cree que está más capacitado para la conservación de su obra? (No es una pregunta para que me digas yo).

LC: (Risas) Ruth.

RdF: No, no, no. Esta pregunta no es para eso. La voy a tener que cambiar. (Risas), Se refiere a que tú sabes cómo está creada, yo la puedo conservar bajo tus criterios, pero yo no sé como está hecha... supongo que la respuesta ideal es un equipo.

LC: Quizás un equipo, entonces.

RdF: ¿Cree necesario dejar unas directrices de actuación por si usted no puede participar en el proceso?

LC: Sí.

RdF: Lo estás haciendo.

LC: (Risas).

RdF: ¿Para todas tus obras o solo para ésta?

LC: Esperemos que en todas, pero de momento solo para ésta.

RdF: ¿Considera el facsímil en caso de desaparición, una buena idea de conservación? (significa tu obra se expone en una galería y se hace un catálogo y está tu obra... eso es un documento que sirve de testigo de

que tu obra ha existido) ¿Lo consideras viable como idea de conservación?

LC: Sí. Es una documentación histórica.

RdF: ¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

LC: (Risas) No.



La vía Alternativa. Síntoma y Salud, (Still). Ramona Rodríguez, 2014.

Ramona Rodríguez

La vía Alternativa. Síntoma y Salud.

Se trata de un vídeo realizado en full HD, 16:9. Con una duración de 13'01'' es una obra que contiene sonido. Para la artista cualquier manipulación que altere la obra de manera que su significado sea modificado, es deterioro. Es decir, la obra debe ser presentada en el formato y duración que la artista lo presenta, no se puede acortar o cambiar las proporciones y debe presentarse con sonido, ya que la narración es muy importante para entender el concepto de la obra. Para ella uno de los deterioros que más le preocupan es que la obra sea fragmentada. A la artista no le preocupa el envejecimiento estético y tiene en cuenta la obsolescencia de los soportes, tomando en consideración actualizarlos siempre que es posible. Considera que debe ser este el procedimiento que debe seguirse con esta obra. En el caso de que se de una circunstancia de duda sobre la calidad de la obra, la artista está dispuesta a colaborar con el conservador para solucionar los posibles problemas. Reconoce que la entrevista le ha servido de mucho para reflexionar y hacerse consciente de la importancia de la idea de conservación.

RR: Ramona Rodríguez.

RdF: Ruth del Fresno-Guillem.

RR: Hola me llamo Ramona Rodríguez López, estoy en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, estoy cursando el Máster en Producción Artística y... el nombre de mi obra es *Síntoma y salud*, se realizó en septiembre de 2014.

RdF: Vale, ¿Lugar y fecha de nacimiento?

RR: El 2 del 5 del 63.

RdF: La facultad a la que perteneces, es la Facultad de Bellas Artes de la Politècnica.

RR: Sí.

RdF: ¿Clasificas tu obra cómo?

RR: Vídeo arte.

RdF: ¿Qué requerimientos específicos ha establecido para la presentación de su obra?

RR: A ver, digamos que el formato para visionar o para realizar vídeo ahora mismo... está hecho en Full HD, entonces es el formato 16:9 que en un monitor que no tenga esa configuración pues se va a ver de manera diferente, pero soy flexible y puedo pasar por alto que mi obra se visualice en un monitor sin ese formato.

RdF: En condiciones ideales ¿emisión o proyección?

RR: Yo creo que es proyección, porque creo que tiene como un efecto más introspectivo de cara al espectador. La forma de verse en el televisor está como más asociado a la televisión de tú casa, y yo tengo una sensación muy distinta cuando veo algo proyectado. Creo que es como un formato que a mí, personalmente, me gusta más.

RdF: ¿Alguna situación en la que jamás querría que se presentase la obra? ¿Por ejemplo en una *tablet*?

RR: Yo creo que en unas condiciones en las que se corte o modifique la obra, pero... no, no hay problema.

RdF: ¿Tu obra tiene sonido?

RR: Sí.

RdF: Se debe presentar siempre con su sonido.

Anexo 2

RR: Sí, porque el protagonista narra su historia y entonces el sonido es bastante importante.

(...)

RdF: Te voy a preguntar sobre el proceso creativo. Son preguntas de respuesta corta: sí o no.

RR: Vale.

RdF: Te voy a ir haciendo preguntas. ¿Quiere describir su proceso creativo?

RR: Sí.

RdF: ¿Lo considera necesario para la conservación de la obra?

RR: Puede añadir o dar algún aspecto, pero no lo creo necesario.

RdF: ¿Es importante para Vd. el proceso creativo?

RR: Para mí sí.

RdF: ¿Suele dejar rastro de su proceso creativo? Por ejemplo pues durante el proceso creas un diario de abordo, haces fotos, informes de voz...

RR: Suelo generar bastante información que normalmente la tengo en carpetas. Puedo hacer algún boceto del cual hago alguna foto y lo conservo.

RdF: Cuando dices carpetas te refieres a carpetas de ordenador.

RR: Sí, porque es todo digital, pero tengo bastante información adicional.

RdF: ¿Lo ha hecho en este caso?

RR: Sí.

RdF: ¿Considera el proceso creativo parte de la obra?

RR: Ehhhh, para mí a través de mi trabajo sí lo considero, pero no suelo exhibirlo si no es una cosa necesaria o se me requiere.

RdF: ¿Haces algo que no sea digital?

RR: Sí, pero no le doy importancia, no lo utilizo.

RdF: ¿Lo has hecho en este caso?

RR: Sí, tengo algo.

RdF: A mí me gusta mucho conservar el proceso creativo, pero si no quieres no pasa nada. Si crees que no es justificado, no hace falta que me lo mandes.

RR: Cuando es a nivel físico, se entiende muy bien, pero cuando trabajas a nivel digital, haces pruebas y... Normalmente no tienes un archivo, tienes un montón. Combinatoria, cosas, ideas... sonidos.

RdF: Pero puedes explicármelo como un texto. A mí me interesa porque entendería la obra desde sus cimientos, me iría a la génesis de la obra si tuviese un problema... Pero entiendo que es algo muy personal, así que lo dejo en tus manos si quieres escribirme algo.

RR: Vale, vale.

RdF: ¿Le interesa la conservación de su obra?

RR: No me lo he planteado... Lo que sí que está ocurriendo ahora es que con el vídeo, los formatos se van cambiando y hay veces que no se puede ver un vídeo porque le faltan unos códex que tienes que estar siempre... Entonces yo creo que siempre hay que tener una mirada de ver cómo se va a ir comportando la tecnología con el paso de los años, porque la obsolescencia cada vez es más brutal... Me imagino que sí es importante ir revisando.

RdF: En este caso, nos vamos a centrar en esta obra. Porque aunque me parece muy importante saber sobre tu producción en general... Porque normalmente las obras no son un satélite, pero en este caso. ¿Te interesa la conservación de esta obra?

RR: Sí, bueno. Es un testimonio, creo que es importante que se conserve.

RdF: ¿Te preocupa?

RR: Sí.

RdF: ¿Tiene alguna estrategia de conservación?

RR: Me imagino que es intentar transformarla a las nuevas versiones que van surgiendo... es algo intuitivo.

RdF: ¿Quiere que esta obra sea conservada?

RR: Sí.

RdF: ¿Tiene instrucciones de montaje o presentación?

RR: No.

RdF: ¿Le interesa una presentación específica?

RR: No, (Silencio) que se respeten los formatos... el tamaño de la pantalla, los niveles de calidad, que no se vea pixelado, porque entonces como es un personaje y tiene un rostro no me interesa que se deforme.

RdF: ¿Le preocupan los cambios en su obra?

RR: Sí, los cambios que puedan deformar el discurso.

RdF: ¿Le preocupa el envejecimiento?

RR: El envejecimiento... En este caso me imagino que es que no se va a poder ver, por la tecnología... Me preocupa sí.

Anexo 2

RdF: ¿Le preocupa el deterioro?

RR: Sí.

RdF: ¿Su obra puede perder sentido por el envejecimiento?

RR: Si se fragmenta, sí.

RdF: ¿Quiere que le consulten en caso de duda?

RR: En caso de duda de que se vea toda completa o de que se vaya a...

RdF: En caso de que la obra cambie.

RR: Ufff ¡es que eso es muy complicado!

RdF: Puedes contestar “no lo sé” o “en este momento no me lo he planteado”.

RR: (Risas) Sí, no lo sé.

RdF: ¿Quiere ser asesorado sobre la conservación de su obra?

RR: Sí, porque me puede servir para...

RdF: ¿Le interesa el futuro de su obra?

RR: Sí.

RdF: ¿Le parece interesante documentar su obra?

RR: A mí me parece muy interesante.

RdF: ¿Le parece necesario?

RR: Sí.

RdF: ¿Ha pensado anteriormente en ello?

RR: No, porque cuando me lo has explicado me he dado cuenta que le has dado un valor a la tecnología. Una de las cosas que pasa cuando haces tecnología es que no se entiende...

RdF: ¿Le interesa el transporte de su obra?

RR: Supongo que me tiene, que me tiene interesar... El receptor tiene que estar preparado para recibirla...

RdF: ¿Protege sus obras?

RR: (Silencio prolongado), Sí que las protejo en cuanto que las voy archivando en discos duros, lo voy cambiando de un disco a otro más nuevo...

RdF: ¿Cuándo envías un archivo lo proteges?

RR: ¿De copias?

RdF: ¿Lo encriptas por ejemplo?

RR: Confío.

RdF: Pasamos a la siguiente parte.

RdF: ¿De qué modo se genera una obra de las características de la suya?

RR: Inicialmente fue una propuesta de trabajar con unos enfermos de hepatitis C. Se hizo una reunión y a partir de ahí se establece una conexión con un paciente y entonces, es asumir los límites que te supone trabajar con un paciente que tiene unas ideas que quiere transmitir y otras que no.

RdF: ¿Cómo llegaste a este momento de creación?

RR: Para mí ha sido bastante complicado porque he tenido todo el tiempo que negociar con el paciente. Entonces no he llegado de manera natural sino que ha sido un proceso. He ido desarrollando la idea de manera que podía desarrollarla.

RdF: ¿Te ha limitado el paciente?

RR: Sí, porque había muchas cosas que no quería contar.

RdF: ¿Por qué se decide por el uso de este medio, en tu caso el vídeo?

RR: A ver, aunque he trabajado con todo tipo de técnicas, me interesa tener un acercamiento a aspectos más ecológicos o más personales y emocionales... por ejemplo, en este caso el paciente. Para mí el vídeo era con el que podía hacer un retrato más... completo.

RdF: ¿Fue importante para usted la entrevista o encuentro con los pacientes?

RR: Sí, porque me dio... A ver fue como abordar la personalidad del paciente desde el primer día y entonces pude, en los sucesivos encuentros, tener elementos de conocimientos de él y empatizar con él. La empatía tiene valor. Llega un momento que estableces una relación de diálogo con el paciente y empatizas.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una conciencia respecto a la técnica y al modo de creación?
¿Eres consciente al usar el vídeo?

RR: Sí. Yo he trabajado bastante con vídeo y sobretodo, sí que tengo claro, digamos todos los aspectos que puedo desarrollar y todos los límites que tiene.

RdF: Me refiero más a si tú eres una artista que habitualmente tiendes a trabajar con vídeo, puedes llegar a trabajar con vídeo en este proyecto

porque siempre lo haces y directamente usarás esa técnica o, puede ser que conscientemente te des cuenta que el vídeo es el medio de expresión que te sirve para lo que quieres de este proyecto. ¿Entiendes que parece lo mismo, pero no lo es?

RR: Pues cuando estuvimos en la primera reunión de pacientes, a parte de con este paciente estuve dialogando con otro. Yo con el otro paciente estaba pensando en una obra que era simplemente una fotografía con una señalética. Quiero decir, con este paciente no sé por qué pensé en un vídeo. Él no quería, pero le fui convenciendo para que fuese un vídeo. O sea sí, soy consciente.

RdF: ¿Qué grado de planificación y azar hay en este trabajo y en su trabajo en general?

RR: Pues siempre hay como una combinación de los dos aspectos. Sí que planifico, voy sujetando ideas... A ver, en este caso lo que me interesa, sobre todo, es intentar conocer a esa persona. Porque en el vídeo lo que yo intento es mostrar lo que... Todo el mundo, lo que tiende a hacer es un posado... Cuando tú te relacionas con él empiezas a ver otras singularidades de su personalidad o algo que a lo mejor que está en una mirada... a través del vídeo intento ofrecer algo más de lo que no quiere contar o de lo que no cuenta. De lo que yo veo a nivel de intuición intento que se vea reflejado, de manera simbólica o con el sonido, con algún detalle...

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? (Dibujos previos, maquetas, escritos...) No te he dicho antes que hay preguntas que se repiten, pero no es para pillarte en un renuncio. Es para que te reafirmes en tu forma de pensamiento o te replantees lo que has dicho desde otro punto de vista, después de hablar conmigo.

RR: Hubo una planificación bastante... con bocetos. Y luego tuve que pasarle un guión, porque él quería saber... Luego a parte tuvimos que crear una agenda porque tuvimos que ir a grabar a los Madroños y luego en otro momento... A parte de las citas que teníamos para hablar. Toda la planificación de las grabaciones sí que había un guión que yo se lo envié a él para que él viera un poco de qué iba.

RdF: Estos bocetos, ¿Los consideras obra acabada o es material vehicular?

RR: Para mí es material vehicular.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte y hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica utilizada?

RR: (Silencio) Yo creo que es importante según el aspecto que tú quieres resaltar. El vídeo... A ver, cuando empecé a conocer al paciente tenía claro que para intentar ofrecer... o por lo menos en este caso, el vídeo

me iba a dar más elementos para contar lo que yo quería de este paciente.

RdF: ¿Documentas tus procesos creativos? ¿Te grabas a ti grabando, por ejemplo?

RR: No.

RdF: ¿Qué tipo de documentación te ayuda en el proceso creativo?

RR: Pues a ver, yo miré todo lo que hacía referencia a la hepatitis en Internet, en algunos libros, con amigos... También comentaba problemas que tenía con el paciente, de cosas que me contaba. Para verificar y para tener un segundo punto de vista. Suelo hacerlo, siempre, procuro mirar sobre el tema para ser consciente de lo que estoy manejando.

RdF: ¿Cuando te documentas utilizas también referencias de otros artistas que hayan desarrollado algo a cerca del tema?

RR: Sí, sí. Procuro tener unos artistas que son los que yo creo que desarrollan la idea. De hecho, a él le pasé en las instrucciones, le pasé unos referentes de artistas que me gustaba el trabajo que desarrollaban, para que él se hiciera una idea.

RdF: ¿Consideras la documentación que tú generas y la que utilizas, relevante para la comprensión de la obra?

RR: Yo hay muchas veces que creo que el espectador tiene que enfrentarse a la obra.

RdF: ¿Crees que esa documentación puede ser buena para su manipulación?

RR: Puede ser interesante, cómo se configura, para luego entender...

RdF: ¿Para su buena conservación?

RR: Mmm (Afirmación).

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

RR: Sí totalmente.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente? Ya me lo has dicho.

¿Los materiales que se utilizaron en su obra, fueron utilizados por alguna razón? Me sirven los materiales físicos, como la cámara, el programa de retoque, el tipo de iluminación si es que lo hubo, el tipo de sonido, si es que hubo un canal de sonido diferente...

RR: A ver, yo al sonido le doy mucha importancia. De hecho me llevé una grabadora y estuve trabajando de manera separada. Algunas veces me estuvo contando cosas de manera separada porque quería un sonido mucho más limpio. Y luego también, en algunas partes del vídeo, metí unos sonidos que los generé yo. Me gusta siempre generar elementos sonoros o texturas que puedan dar algo. Sobre todo si quiero relatar algo psicológico del paciente... siempre procuro meter algún elemento sonoro que le de... Entonces sí que hay un trabajo que para poder lograr esos sonidos hago un trabajo diferente, donde fuimos a grabar, luego lo manipulo y luego lo meto.

RdF: ¿Puedes nombrarme los materiales? ¿Qué tipo de grabadora, de micro...?

RR: La grabadora no sé el nombre, es una semi profesional que graba bastante bien. La cámara de vídeo la sacamos de la facultad. Que también es semi profesional. Con trípode, para tener unos determinados planos, luces no, porque grabamos de día. Solo pude grabar un día y en unas horas. No pude grabar, no tuve todo el despliegue técnico que yo hubiese querido porque había unas limitaciones. No podía venir al plató, teníamos que ir a un sitio. En este sitio había muchas limitaciones. Los materiales están escogidos por la cuestión técnica y la calidad. Los programas han sido *Adobe After Effects*, *Adobe Premiere* y *Audacity*... no, es otro. Bueno he utilizado varios programas. Ya te pasaré la lista.

Me hubiera gustado hacer que la obra hubiese sido una proyección triple. Porque hay 13 minutos, pero hay un montón de material grabado; entonces hay muchas veces un despliegue de planos simultáneos porque describen mejor una escena. En este caso no ha sido posible.

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

RR: No.

RdF: ¿Pensaste en la durabilidad en general de su obra?

RR: No suelo pensar en eso.

RdF: ¿Le preocupaba la durabilidad de su obra?

RR: No, tampoco.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ella haría el paso del tiempo?

RR: No.

RdF: ¿Ha reflexionado sobre lo que el paso del tiempo aporta a la imagen del soporte?

RR: No.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más?

RR: Sí, para mí sí.

RdF: ¿Es determinante para la obra el espacio y el modo de ser exhibida o es flexible?

RR: Soy flexible.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

RR: No.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: Si alguna pregunta no te gusta, no te conviene, no la entiendes avísame, ¿eh?

RR: Vale... yo es que estoy reflexionando sobre todo lo que me has preguntado, ahora. Antes no.

RdF: Ya lo sé, lo sé. No pasa nada, porque yo te mandaré los textos y puedes rectificar lo que no te parezca bien.

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

RR: Pues es un deterioro que la fragmenten.

RdF: ¿Qué la corten?

RR: Sí, que la acorten.

RdF: ¿Algún otro tipo de deterioro?

RR: No, porque es que si un vídeo se deteriora no puedes ver nada. No sé.

RdF: ¿Qué la presenten sin sonido?

RR: (Silencio), Sí, eso no me gustaría. A parte que se pierde la mitad del discurso.

RdF: ¿Qué la pongan en un supermercado?

RR: No, no es un problema. Siempre que se vea y se escuche bien.

RdF: ¿Si el paso del tiempo hace que la imagen se deteriore, que no se vea nítida, o que se presente en un país que no habla español, sin subtítulos?

RR: Soy flexible, porque entiendo que no siempre se va a subtítular, pero lógicamente se van a perder el discurso...

RdF: Existe el envejecimiento tecnológico y el estético. ¿Ese envejecimiento, el estético, es un deterioro?

RR: No, yo creo que está bien que la obra se entienda en su contexto y su época, ¿no?

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en su obra?

RR: No...

RdF: Sí... has dicho que se podía cambiar el formato.

RR: Sí, es verdad, eso sí.

RdF: ¿Has detectado los puntos frágiles de la obra? Que se pixele o algo así...

RR: Y que no tengan un códex para que se oiga el sonido y no se oiga.

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

RR: De esos muchos, que tu obra se presenta a lo mejor en un monitor que la recorta y no se ve el texto que tiene debajo, a lo mejor en un formato muy pixelado; con otro tipo de obras, como un cuadro, que lo rompen y te lo envían y lo tienes que arreglar y volver a enviar a una exposición.

RdF: Cuando te ha pasado eso en obra física, ¿Qué has hecho?

RR: Lo he arreglado.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles y qué tipo no son admisibles?

RR: Pues el del sonido no es admisible, el envejecimiento de la imagen estética sí es admisible.

RdF: ¿Consideras el paso del tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

RR: Yo creo que está bien que una obra corresponda a su época.

RdF: ¿Considera que puede disminuir la expresividad de su obra?

RR: No.

RdF: ¿La obsolescencia la tienes en cuenta y haces algo para solucionar el problema?

RR: Yo la tengo en cuenta, porque yo conservo archivos que si quiero verlos tengo que actualizarlos. Si está en un formato que ya no se puede ver, lo tengo que reconvertir.

RdF: ¿Lo haces en un disco duro o en diferentes sitios?

RR: Diferentes sitios.

RdF: ¿Utilizas la red como zona de almacenamiento?

RR: Como zona de almacenamiento... Tengo los típicos canales de *YouTube*, pero no lo considero almacenamiento.

RdF: ¿Consideras el cambio de contexto del proyecto, en este caso, un deterioro para la comprensión de la obra?

RR: No me importa el contexto.

RdF: ¿Cree que debería estar acompañada de una explicación?

RR: No, porque aunque es de un proyecto de arte y enfermedad creo que es la historia de alguien y puede estar fuera del proyecto.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

RR: La falta de comprensión... No, entra dentro de lo normal.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

RR: El del sonido y la fragmentación, como hemos quedado.

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

RR: No. Los cuadros que yo arreglé, el criterio que seguí fue repararle el daño para que fuese miméticamente como los creé, porque sino sería otra obra.

RdF: ¿Le gustaría colaborar con el restaurador en caso de que hiciese falta?

RR: Sí.

RdF: ¿Le gustaría que le consulten siempre, en caso de duda o no quiere que le consulten?

RR: Que me consulten en caso de duda.

RdF: ¿Cuál es el límite aceptable de envejecimiento o deterioro de su obra?

RR: Es que yo creo que el problema de los vídeos de antes es distinto de los vídeos de ahora. Porque son digitales, y la digitalización tiene otro tipo de... No puedo prever lo que pasará. Sobre soporte de cinta es más físico ¿no? En mi obra si se pixela mucho, me parecería preocupante. Pierde su comunicación.

RdF: ¿Es consciente de la obsolescencia?

RR: Sí.

RdF: ¿Ha pensado en los aportes de la tecnología y el paso del tiempo?

RR: (Risas) Sí. Lo he previsto para todas mis obras.

RdF: ¿Cree que la obra debe transformarse o debe mantenerse en el formato original?

RR: Si no se va a poder abrir hay que transformarlo a un formato que se pueda abrir.

RdF: ¿Cuándo el soporte desaparece o se estropea cree que es lícita la sustitución?

RR: Sustitución. Tiene que estar el sonido y verse bien.

RdF: ¿Si la obra se estropea, ha previsto hasta cuantas copias se pueden hacer?

RR: Tengo yo el archivo y puedo hacer una copia.

RdF: ¿Tiene en cuenta la pérdida de datos y de calidad del archivo cada vez que se migra?

RR: Sí, soy consciente de todos los problemas.

RdF: ¿Acepta esa pérdida?

RR: Sí.

RdF: ¿Cómo controla o cree que debe controlarse, la cantidad de copias existentes?

RR: Pues eso no lo sé. No lo controlo.

RdF: ¿Puede su obra exponerse en distintos lugares de modo simultáneo?

RR: En este caso... bueno, no lo sé. Es de la farmacéutica, así que no lo sé.

RdF: Piensa que una cosa es la capacidad de reproducción y otra el valor de obra única.

RR: No, no tiene valor de obra única. Creo que el carácter comunicativo de la obra es importante y puede exponerse en varios lugares a la vez.

RdF: ¿Ha diseñado las especificaciones técnicas que deben seguirse?

RR: (Silencio) No, yo siempre tengo claro cómo quiero o me gustaría que se visualizase, pero no cuento de qué manera se puede dar esa situación. (Silencio) yo me adapto a cómo se pueda visualizar, porque soy flexible.

RdF: Pero en el caso que existan, en alguna de tus obras... No des por supuesto que eso lo va a entender todo el mundo. Es algo que si se deja por escrito o especificado en la obra es mucho más seguro.

RR: Sí, lo tengo en cuenta. Hace poco con una obra que tenía unos colores... y cambiando solo de monitores... Los colores no estaban, y eso fue un problema. Tuve que hacer como cuatro o cinco archivos hasta que se adaptó al color que... En esta obra lo más importante es lo que cuenta, en otras obras todos esos matices han sido muy importantes.

RdF: Defina si debe ser proyectado, emitido o le es indiferente.

RR: Preferiblemente proyectado, pero me adapto.

RdF: ¿En el momento de creación de la obra qué opinión tenía de la conservación de su obra, si es que tenía alguna?

RR: Pues no lo pensé.

RdF: ¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de su obra?

RR: Hombre yo, estoy viendo que es bastante importante.

RdF: ¿En su producción en general tiene alguna opinión sobre la conservación o tenía alguna opinión sobre la conservación?

RR: (Silencio) Bueno el cambio de formato, actualizarlo, sí que me ha preocupado, he visto que tenía que tomar unas medidas para poder tener mis trabajos (ya lo tenía en cuenta antes)...

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

RR: Yo creo que sí (Risas).

RdF: ¿Quién cree que está más capacitado para conservar su obra? Esto no es una pregunta trampa para que me digas “pues tú”, sino que es para que reflexiones sobre la posibilidad de que a veces es el artista es el que está más capacitado para conservar su obra, a veces es así, pero no conoce los criterios de conservación...

RR: Bueno, yo creo que... Yo la puedo conservar, pero no soy la persona más adecuada. Me imagino que alguien que se dedique a ello, tendrá más argumentos... Un equipo sería seguramente lo mejor. ¡Eso sería un lujo! ¡Alguien que conserve toda tu obra, eso estaría muy bien!

RdF: No lo descartes, (Risas) ¿Cree necesario dejar unas directrices de actuación por si usted no puede participar en el proceso?

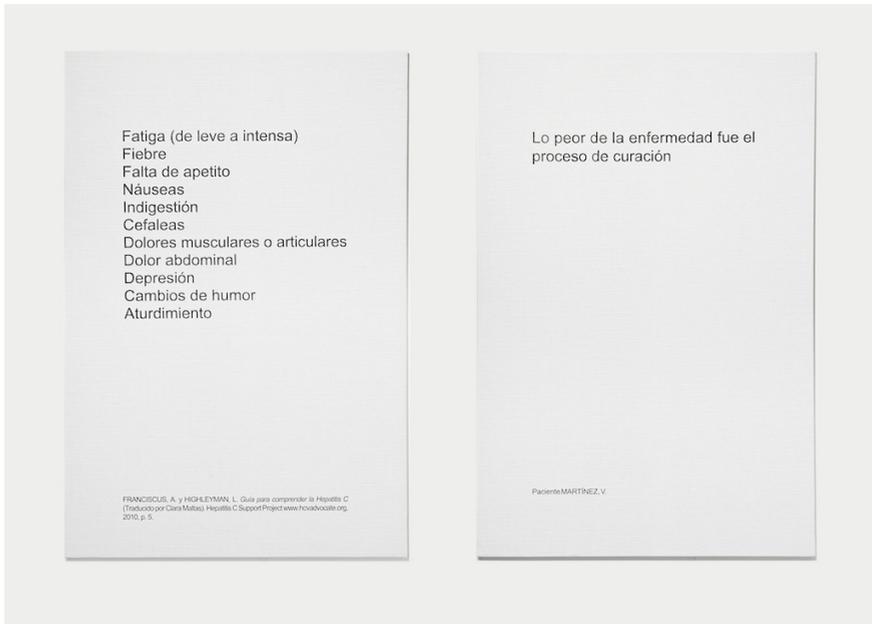
RR: Puede aportar cosas, pero no lo veo imprescindible.

RdF: ¿Para todas sus obras o solo para esta?

RR: Para... todas mis obras, ¿quizás?

RdF: ¿Quiere añadir algo más? Es la última pregunta.

RR: ¡Creo que no!



Cuadro Clínico. Díptico. Raquel Planas Díaz de Cerio, 2014.

Raquel Planas Díaz de Cerio

Cuadro clínico. Díptico

Bajo la idea de conceptualismos, Raquel Planas crea una obra en una técnica pictórica porque quiere que conserve esa estética del lenguaje pictórico. Para la artista la obra es el concepto, la materia ayuda a ese concepto. El *deterioro* mayor que la obra puede tener es que el texto no se vea aunque cualquier aspecto físico que haga peligrar la imagen y la idea de la obra, es un deterioro. No cree en la obra única y le parece bien la rematerialización aunque le parecería interesante ser consultada y estar involucrada. Acepta un cierto envejecimiento pero no un envejecimiento que modifique la idea y la estética inicial de la obra.

Entrevista Raquel Planas para la conservación de la obra *Cuadro Clínico. Díptico* del proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*. Transcripción entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de presentación y revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada en persona.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Raquel Planas Díaz de Cerio, 1985, Zaragoza, España.

Lugar y fecha de la entrevista: 15 de enero 2015, Valencia (España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada en persona y fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 00:26:22.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*.

Título de la obra: *Cuadro Clínico. Díptico*.

Técnica: Pintura.

Medida: 146 × 97 cm (×2)

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

Las piezas deben ir colocadas en un muro liso preferiblemente blanco. Exponer siempre juntas, mantener 20 cm de separación. Colocar a 120 cm del eje de la obra al suelo. Luz indirecta y difusa.

Fecha de realización de la obra: 2014.

RP: Raquel Planas.

RdF: Ruth del Fresno.

Previamente a lo grabado ha habido una serie de saludos y explicaciones sobre el procedimiento que vamos a seguir durante la entrevista. la artista ha aceptado ser grabada.

RdF: Adelante.

RP: Me llamo Raquel Planas Díaz de Cerio. Estamos en la Facultad de Bellas Artes de la UPV hoy es 15 de enero, jueves, son las 3 menos cuarto... (Jejeje) Mi obra se llama, *Cuadro clínico. Díptico*.

RdF: Vale, voy a pasar directamente a las preguntas Son de sí o no, respuesta corta, ¿vale?

RP: Vale.

RdF: ¿Le interesa la conservación de su obra?

RP: Sí.

RdF: ¿Le preocupa?

RP: Sí.

RdF: ¿Tiene alguna estrategia de conservación?

RP: No.

RdF: ¿Querría tenerla?

RP: Sí.

RdF: ¿Quiere que su obra sea conservada?

RP: Sí.

RdF: ¿Tiene instrucciones de montaje?

RP: (Silencio prolongado), no.

RdF: ¿Le interesa una presentación de su obra específica? Tiene que ver con si necesita una escenografía.

RP: No.

RdF: ¿Requiere un tratamiento especial?

RP: No.

(una serie de preguntas que no aplican)

RdF: ¿Le preocupan los cambios en su obra?

RP: (Silencio prolongado) Sí.

RdF: ¿Le preocupa el envejecimiento?

RP: Sí.

RdF: ¿Le preocupa el deterioro?

RP: Sí.

RdF: Su obra, ¿Puede perder sentido por el envejecimiento?

RP: Sí.

RdF: ¿Quiere que se le consulte?

RP: (Silencio prolongado) Sí.

RdF: ¿Quiere ser asesorado?

RP: Sí.

RdF: ¿Le interesa el futuro de su obra?

RP: Sí.

RdF: ¿Le parece interesante documentar su obra?

RP: Sí.

RdF: ¿Le parece necesario?

RP: Sí.

RdF: ¿Ha pensado alguna vez en ello?

RP: Sí.

RdF: ¿Le interesa el transporte de su obra?

RP: (Silencio) Sí, aunque nunca he pensado en el transporte.

RdF: ¿Protege su obra?

RP: Sí.

RdF: ¿Prefiere dejarlo en manos de especialistas? ¿Si pudiese?

RP: Si pudiese sí, me gustaría visionarlo.

RdF: Pasamos a la siguiente parte, ¿vale? Te advierto que hay preguntas que se repiten, para que reflexiones sobre los temas.

RP: Vale.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

RP: Partiendo del concepto de cuadro clínico en el momento que me lo encuentro leyendo sobre la enfermedad.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

RP: Leyendo.

RdF: ¿Decides leer para buscar documentación sobre la enfermedad?

RP: Sí. Decido leer para buscar... ya había hecho varias entrevistas con el paciente, nos habíamos reunido en varias ocasiones y estaba trabajando en una cosa diferente, partiendo de unas fotografías y también partía de lo que él me había dicho sobre la enfermedad, pero aun así estaba un poco bloqueada y entonces decidí ver qué es lo que los especialistas decían sobre la enfermedad.

RdF: ¿Por qué se decide por este medio de expresión?

RP: Porque creo que era el más adecuado para la idea que quería transmitir.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

RP: Sí.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

SP: Sí.

RdF: Pasamos al proceso creativo.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

RP: ¿En qué sentido?

RdF: ¿Decides que sea una obra pictórica por algo?

RP: Sí, era la técnica que mejor podía reflejar lo que quería decir. Por lo que sí, es consciente.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

RP: Hay bastante grado de planificación, en este trabajo en particular y en mi obra en general.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

RP: Con escritos. Con escritos en un cuaderno, en una libreta y luego en el ordenador. Cuando ya tenía bastante resuelto qué iba a escribir, hice pruebas en el ordenador.

RdF: ¿Cuál es la importancia de estos dibujos previos o bocetos, los considera como obras acabadas, con valor expositivo en sí mismas? ¿Es material vehicular para la realización de la obra final?

RP: Solo son vehiculares.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? Y ¿hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica utilizada?

RP: La obra me lleva a la técnica.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo con fotos o vídeos?

RP: Sí, en este caso con fotos.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo? ¿A qué fuentes vas? ¿En este caso, te has documentado de manera especial?

RP: La información de imágenes y textos sobre la enfermedad, en Internet y textos científicos. Al pensar en la idea, me di cuenta que era muy de arte conceptual, sí que estuve mirando algunos artistas que habían usado texto como elemento gráfico en lienzos. Más como vehículo de expresión.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra? Cualquier tipo de documentación que tú generas.

RP: Sí.

RdF: ¿La considera relevante para su buena manipulación?

RP: ... No.

RdF: ¿La considera importante para su buena conservación?

RP: (Duda) es que no te hace falta tener más información de la que tienes en el lienzo.

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

RP: Sí.

RdF: ¿Firma sus obras habitualmente?

RP: Sí, aunque se me olvida, lo hago muchas veces a posteriori. Lo hago a veces por detrás, pero depende de la técnica. Si es en un vídeo aparece al final del vídeo, si es una instalación, aparecerá en un flyer y en ese caso lo suelo poner a la derecha abajo como si fuera un cuadro. En este caso no porque hubiese interferido al texto. En este caso lo hice detrás con un rotulador negro.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

RP: Sí.

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

RP: Mmmm... Sí. Para que remitiesen... dentro de que quería que fuese un trabajo limpio... para que remitiese en algún momento a la pintura.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron? Hazme así como una lista.

RP: Bastidor de madera, gesso, acrílico blanco, acrílico negro, y el rotulador. Que no sé si es indeleble.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

RP: Materiales que ofrece el mercado.

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

RP: La apariencia visual y la simbología. Quería ofrecer una imagen limpia que recordase a un prospecto. Era un parámetro que yo me puse.

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

RP: En principio, sí que fui consciente de que tenía que tener en cuenta la durabilidad, pero no soy consciente de cuánto de vida tiene un acrílico.

RdF: ¿Le preocupaba a priori la preservación de su obra?

RP: Sí, porque sabía que entraba en un proyecto en el que iba a ser comprada.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales? (Los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra).

RP: Sí, pero... se podrían cambiar y no pasaría nada.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

RP: No.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto? ¿Con qué?

RP: No. Solo en la manera de embalar.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más para su obra?

RP: No necesariamente.

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

RP: Soy flexible.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

RP: Sí.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

RP: (Silencio)... que llegase un momento que no se leyese el texto, ya que está sería el mayor deterioro... bueno una raja en el lienzo.

RdF: El fondo blanco de la obra, ¿debe permanecer blanco?

RP: No pasaría nada si se ensucia o se amarillea, pero es mejor que esté blanco. Si en algún momento hubiese que volver a pintarlo o a rehacerlo de algún modo...

RdF: ¿Si expongo una de las dos partes es un deterioro?

RP: Sí.

RdF: ¿Si se expone al revés?

RP: Sí.

RdF: ¿Es deterioro si la exponen en un supermercado?

RP: (...) A lo mejor en una farmacia no... en una zona de productos (Risas), quizás podría ser hablado, no lo consideraría un deterioro grave... no sé.

RdF: Entonces, ¿consideras que un deterioro puede ser algo que interfiera físicamente y algo que pueda interrumpir el diálogo del concepto? ¿Y que físicamente agredan a la imagen de la obra?

RP: Sí.

RdF: He visto que hay un texto que tiene una letra un poco corrida... ¿Lo dejo como está? Parece que alguien la haya tocado cuando estaba en húmedo.

RP: (Silencio) están hechas con vinilo, es vinilo para intentar evitar eso... si se puede limpiar, prefiero que se limpie.

RdF: Sí eso es muy fácil. Antes no me has dicho que las letras están hechas con vinilo.

RP: (Ups!) Usé el vinilo. En el material que yo usé...

RdF: A veces hay que decirlo todo... porque un material al usarlo de un modo que no es el que está previsto para el material, el resultado no es el que se espera...

RP: Claro.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

RP: No.

RdF: ¿Has tenido algún problema específico en alguna de tus obras? (y en su producción en general).

RP: No.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

RP: Los que te he dicho antes.

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

RP: En esta obra en concreto, sería un deterioro. En otras obras podría formar parte de la obra.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales un problema? ¿O admite el cambio?

RP: Mmmm Sería un problema... me gustaría verlo para decidir si es un problema real o se puede subsanar.

RdF: ¿Consideras que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad o comprensión de tu obra?

RP: Sí.

RdF: En otras obras ¿también es así?

RP: También.

RdF: ¿Cuál es el límite de envejecimiento para su obra?

RP: El mismo que antes, que no se pueda leer nada.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de su obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó)

RP: Yo creo que no.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

RP: Sí.

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

RP: En ese caso, seguramente sí.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público, es un deterioro para usted?

RP: No.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

RP: (Silencio prolongado) En el momento que no se vea el texto y la continuidad física. Si amarillea, pues advertirme.

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

RP: No.

RdF: ¿En caso de intervención, quiere que la intervención sea mimética, que no se distinga del original?

RP: No me preocupa en este momento, prefiero ser consultado en caso de necesidad.

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

RP: Sí. (Silencio) ¿Por qué no? Prefiero que me consulten siempre si puede ser.

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

RP: El cambio de materiales, afectaría si deja de ser pintura... No entiendo.

RdF: Por ejemplo, las letras son en vinilo y las pinto en acrílico... ¿Eso afecta?

RP: No, No. Yo usé el vinilo para pintar el acrílico. Están hechas en acrílico. Afectaría el cambio de materiales, porque a mí me interesa que siga siendo pintura. Yo podría haber hecho esto en impresión digital y no lo hice porque quería que siguiese remitiendo a la pintura.

Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

RP: Es lícito.

RdF: ¿Qué opinión tiene de cómo debe hacerse? (Opinión) la conservación.

RP: Me imagino que le puede pasar algo con la temperatura, pero como no soy restauradora no tengo muy claro a qué temperatura tiene que estar. Y la luz...

RdF: ¿En su producción en general eso le preocupa?

RP: Sí.

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

RP: (Silencio) Más allá de esto que hemos estado hablando creo que no.

RdF: ¿Para todas sus obras o solo para esta?

RP: Me parece muy interesante para cualquier obra de arte, no solo para mí.

RdF: ¿Considera la copia una buena estrategia de conservación en caso de obras perdidas o deterioradas a niveles inaceptables?

RP: Siempre que se especifique que es una copia.

RdF: ¿Es partidario de rehacer su obra por completo si ésta se estropea, rompe o pierde?

RP: Sí.

RdF: ¿La consideraría una copia o un nuevo original?

RP: La consideraría... Creo que lo primero que te diría es que la consideraría un original, porque esta obra considero interesante la idea... podría haber más de una. No considero que tenga ningún sentido aurático... No es una copia.

RdF: ¿Crees que debería ser datada y firmada como la primera? ¿O cómo crees que debería hacerse?

RP: Creo que siempre es mejor especificarlo, especificar en la cartela o por detrás.

RdF: Como se pone en muchos sitios con la primera fecha y un guión y la fecha de la rematerialización.

RP: Me parece interesante que aparezca, pero no más interesante que la obra. Porque hay obras de arte contemporáneo que si están hechas con galletas y chocolate igual me parece más interesante ver como se ha ido deteriorando... no sé, igual me gustaría ver las dos.

RdF: ¿Le preocupa el transporte de su obra?

RP: Sí.

RdF: ¿Le preocupa su almacenamiento?

RP: Sí.

RdF: ¿Le preocupa el modo en que se expone?

RP: Sí.

RdF: ¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

RP: (Risas) No.



13 Minutos de Silencios. Sabela Zamudio, 2014.

Sabela Zamudio

13 Minutos de Silencios

Esta obra es una instalación con vídeo proyección. La instalación cuenta con unas instrucciones de montaje específicas aunque la artista admite cierta flexibilidad, siempre que no se traicione la

idea de la obra. La vídeo proyección no tiene sonido, se trata de una serie de textos que deben proyectarse sobre la sábana.

La artista considera *deterioro* todo lo que interfiera en el concepto de la obra. La parte física de la obra, la sábana, puede ser sustituida en caso de necesidad, pero siempre siguiendo las pautas de la original. Debe ser una sábana para cama de 90 cm que sea lisa y del mismo tipo que la original. En cualquier caso, la artista prefiere ser consultada y colaborar en las decisiones en caso de duda. La proyección debe ir actualizándose si el formato quedase obsoleto y consultar con la artista si hubiese algún deterioro. La artista no había tenido en cuenta la obsolescencia ya que es la primera vez que trabaja en este formato. La obra no debe presentarse por partes, es una pieza única, no es un vídeo y un objeto. La entrevista le ha resultado muy interesante para plantearse lo qué es *deterioro* y cómo debe pensar en ello en sus próximas producciones.

Entrevista a Sabela Zamudio, esta entrevista fue realizada de manera presencial por la conservadora Ruth del Fresno-Guillem en las dependencias de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, el 13 de enero de 2015. Se grabó en audio con permiso de la artista.

SZ: Sabela Zamudio

RdF: Ruth del Fresno-Guillem

SZ: Soy Sabela Zamudio y mi obra se llama *Silencios*, aunque no sé si ese es el nombre con el que se ha identificado en el proyecto.

RdF: Vale, a ver, hoy es 13 de enero de 2015 y estamos en la Facultad de Bellas Artes de Valencia en la UPV.

Lugar y fecha de nacimiento.

SZ: Santiago de Compostela el 8 de octubre de 1989.

RdF: ¿Has estudiado aquí?

SZ: No, aquí he hecho el Máster de Producción Artística. Estudié en Pontevedra, en la Universidad de Vigo.

RdF: ¿Clasificas tu obra cómo?

SZ: Vídeo instalación, con proyección.

RdF: ¿Qué requerimientos específicos ha establecido para la presentación de su obra?

SZ: Tengo hecho un plano y especificaciones, te lo mando.

RdF: Perfecto, no te olvides. Si es importante para ti, es bueno que lo tenga.

La obra como soporte tiene una tela y un vídeo, ¿no?

SZ: Sí. El vídeo no tiene sonido.

RdF: ¿El vídeo es en color, en blanco y negro...?

SZ: El vídeo es un texto solamente, es una pantalla en blanco con un texto en la parte de abajo.

RdF: ¿El texto está sobre fondo blanco o está sobre un fondo transparente?

SZ: Es un fondo blanco.

RdF: Cuando lo proyectas se ve el recuadro blanco sobre la sábana. ¿Debe verse?

SZ: Sí, es un recuadro blanco que se ve. La verdad es que no he pensado si debe verse.

RdF: Yo te voy a hacer pensar sobre todo ese tipo de preguntas...

SZ: (Risas).

(...)

RdF: Te voy a preguntar sobre el proceso creativo. Son preguntas de respuesta corta: “sí o no”, o “no lo sé”, o “no me interesa”.

SZ: Vale.

RdF: Te voy a ir haciendo preguntas. ¿Quiere describir su proceso creativo?

SZ: Sí.

RdF: ¿Lo considera necesario para la comprensión de la obra?

SZ: Mmmm, puede ser, sí.

RdF: ¿Es importante para Vd. el proceso creativo?

SZ: Para mí sí.

RdF: ¿Suele dejar rastro de su proceso creativo?, Por ejemplo, pues durante el proceso creas un diario de abordo, haces fotos, informes de voz...

SZ: Pues a veces sí. En este caso no... bueno hay una libreta de campo, entonces sí.

RdF: ¿Considera el proceso creativo parte de la obra?

SZ: En este caso... Sí.

RdF: ¿Y en su trabajo en general?

SZ: Sí.

RdF: Si lo desea sería de gran interés que nos mande su proceso creativo. A mí me gusta mucho conservar el proceso creativo, pero si no quieres no pasa nada. Si crees que no es justificado, no hace falta que me lo mandes. Me sirve todo.

SZ: Yo creo que es muy interesante.

RdF: ¿Te interesa la conservación de su obra?

SZ: Sí.

RdF: ¿Te preocupa?

SZ: No demasiado.

RdF: ¿Tiene alguna estrategia de conservación?

SZ: No.

RdF: ¿Quiere que esta obra sea conservada?

SZ: Estaría bien.

RdF: ¿Quiere que su obra sea conservada?

SZ: Sí, claro.

RdF: ¿Tiene instrucciones de montaje o presentación?

SZ: Sí, las he acompañado en la obra.

RdF: ¿Le interesa una presentación específica?

SZ: Pues sí. Está todo especificado.

RdF: ¿Le preocupan los cambios en su obra?

SZ: No.

RdF: ¿Le preocupa el envejecimiento?

SZ: (Silencio prolongado) No.

RdF: ¿Le preocupa el deterioro?

SZ: Tampoco.

RdF: ¿Su obra puede perder sentido por el envejecimiento?

SZ: No, porque se puede cambiar.

RdF: ¿Quiere que le consulten en caso de duda?

SZ: (Silencio prolongado) Sí.

RdF: ¿Quiere ser asesorado sobre la conservación de su obra?

SZ: ¿Asesorado?

RdF: Sobre la conservación de la obra.

SZ: De esta en concreto, no.

RdF: ¿Le interesa el futuro de su obra?

SZ: Sí.

RdF: ¿Le parece interesante documentar su obra?

SZ: Sí.

RdF: ¿Le parece necesario?

SZ: También.

RdF: ¿Ha pensado anteriormente en ello?

SZ: Sí.

RdF: ¿Le interesa el transporte de su obra?

SZ: Sí, claro.

RdF: ¿Protege sus obras?

SZ: (Silencio prolongado), Sí.

RdF: ¿Prefiere dejarlo en manos de especialistas?

SZ: Pues a lo mejor sí.

RdF: Pasamos a la siguiente parte.

¿De qué modo se genera una obra de las características de la suya?

SZ: Pues... después de que me propusieron participar en la cátedra y la temática que tenía todo y después de haber hablado un poco con la persona que me correspondía; investigué un poco acerca de la enfermedad y se me ocurrió que al final quería trabajar sobre el silencio.

RdF: ¿Cómo llegaste a este momento de creación?

SZ: ...

RdF: ¿Por qué se decide por el uso de este medio, en tu caso la vídeo instalación? ¿Es un medio de expresión que utilizas habitualmente?

SZ: No, no, no... de hecho es la primera vez que lo hice. Tenía más o menos claro la idea que quería hacer. Se me ocurrió que quería hacer algo con texto en una sábana. Se me ocurrió varias cosas: que podía coserlo, pero el cosido tenía otras connotaciones... Entonces al final, como tenía claro que quería hablar del silencio, me parecía interesante la idea de los subtítulos, ¿vale? Y entonces al final me pareció que lo mejor era la vídeo proyección.

RdF: ¿Te decides por este medio de expresión después de haber contactado con el paciente, después de conocer su historia?

SZ: Pues no lo tengo muy claro... Yo, el día que nos presentaron, ya había hablado con él. Ya tenía una cierta idea de por dónde me podía apetecer a mí llevar el proyecto. Lo que me interesaba a mí de su historia. Entonces creo... A parte tuve muchas dificultades al principio para contactar con él, entonces me parecía interesante el tema del silencio porque él pertenece a varios grupos de exclusión y ha vivido realidades que muchas veces se desconocen... Son ocultadas o... como por ejemplo, cómo son tratados los presos en las cárceles... y además

como estaba teniendo dificultades para contactar con él, dije: pues el silencio es el tema (Sonrisas).

RdF: ¿Fue importante para usted la entrevista o encuentro con los pacientes?

SZ: Sí, sí.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

SZ: Hombre, yo creo que en todo... En cualquier trabajo que requiera una colaboración, la empatía es fundamental.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una conciencia respecto a la técnica y al modo de expresión? Me has dicho que es la primera vez que usas este medio de expresión.

SZ: Sí. Yo normalmente trabajo según los requerimientos del proyecto, o sea no tengo un medio de expresión fijo. Entonces pues en este caso en concreto me pareció que la mejor forma de resolverlo era con una vídeo instalación.

RdF: ¿Qué grado de planificación y azar hay en este trabajo y en su trabajo en general?

SZ: Pues... la planificación, el formato está muy pensado, las medidas están muy pensadas. O sea lo que son los materiales físicos están pensados y después claro, el texto... el texto que se proyecta no estaba pensado por mí, porque es algo que me ha contado el paciente. Claro, yo eso no es algo que tenía controlado aunque yo he hecho la selección de lo que me ha contado, ¿sabes? En mi trabajo en general, planifico bastante todo aunque a veces abocetando llegas a cosas que no habías pensado. Me lo planteo como algo planificado, pero acepto el azar que pueda surgir.

RdF: ¿Qué tipo de obra sueles hacer?

SZ: Soy multidisciplinar aunque últimamente trabajo mucho con prensa. Con prensa de periódicos, con textos e imágenes extraídos de los medios de comunicación.

RdF: Visualmente ¿es un collage, una proyección, una instalación?

SZ: Eso depende del proyecto.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? (Dibujos previos, maquetas, escritos...).

SZ: No, se me ocurrió leyendo sobre la enfermedad. En la libreta de campo fui anotando lo que él me iba diciendo, fui anotando lo que yo fui recogiendo...

RdF: ¿Esa libreta de campo ha sido para este proyecto o te ha servido para más proyectos?

SZ: Ha sido para este proyecto porque tenía que ser entregada.

RdF: Estos bocetos, ¿Los consideras obra acabada o es material vehicular? En tu caso la libreta de campo.

SZ: Para mí es material vehicular. Podría ser exponible como curiosidad, como proceso, no como obra de arte.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte y hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica utilizada?

SZ: (Silencio) Desde luego la obra de arte condiciona la técnica utilizada.

RdF: ¿Documentas tus procesos creativos?

SZ: Pues en este caso no lo he documentado.

RdF: ¿Qué tipo de documentación te ayuda en el proceso creativo?

SZ: Pueeees... Busqué información sobre la enfermedad y también en el caso específico de este paciente, como había estado en la cárcel y yo ya había estado trabajando el año pasado sobre el sistema penitenciario, por eso también fue que me interesó... Entonces yo ya tenía como una información sobre cómo funciona un poco el sistema carcelario. He ido a bastantes charlas, vale, de gente que ha estado en la cárcel, he leído bastantes libros sobre el Código Penal. Me he leído el Código Penal... y nada ensayos filosóficos sobre eso sí que... Sobre la enfermedad lo busqué en páginas web y en personas que me explicaron sobre de qué va la enfermedad.

RdF: ¿Cuando te documentas utilizas también referencias de otros artistas que hayan desarrollado algo a cerca del tema?

SZ: Algo he mirado, no mucho.

RdF: ¿Consideras la documentación que tú generas y la que utilizas, relevante para la comprensión de la obra?

SZ: En este caso en concreto no.

RdF: ¿Crees que esa documentación puede ser buena para su manipulación?

SZ: No.

RdF: ¿Para su buena conservación?

SZ: Eso podría ser. Si se perdiese por ejemplo el archivo de vídeo, siempre se podría recurrir a él porque estaría escrito.

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

SZ: Sí.

RdF: ¿Firma sus obras habitualmente? ¿En este caso lo hizo?

SZ: No. No.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente? Ya me lo has dicho.

¿Los materiales que se utilizaron en su obra, fueron utilizados por alguna razón? Piensa en todos los materiales Desde el programa de edición hasta la sábana.

SZ: A ver, La sábana fue escogida por una razón importante. Yo pensé ¿no?... Porque él cree que contrajo la enfermedad dentro de la cárcel. Entonces, yo me puse a pensar cómo es una celda de una cárcel y me pareció que lo más significativo era la cama donde duerme un preso. Es el lugar donde pasa la mayor parte del tiempo. Entonces le pregunté cómo eran las sábanas, vale. No me dio una descripción en especial, me dijo que eran unas sábanas blancas normales y entonces decidimos: voy a coger una sábana de medida de 90, que es la medida de las camas de allí, y voy a hacer que toda la narración suceda dentro de ese marco, ¿no? El programa de edición y eso... es un programa que como yo uso *Linux* tenía que usar un programa específico.

RdF: Bueno, eso es una causa. Cualquier cosa es una causa. El hecho de tener un presupuesto limitado, de tener un tiempo, un marco... Todo es una causa.

SZ: Vale, vale, (Risas).

RdF: Todo puede ser una causa. Porque a lo mejor si tuviese un presupuesto ilimitado lo habrías hecho en otro material. No digo que sea tu caso, pero igual alguien lo hubiese hecho sobre oro porque el oro le funciona mejor con la idea...

SZ: Ya. Después, espera, la sábana va colgada sobre... o sea decidí que fuese colgada porque no quería que fuese en la pared... Lo que yo pensé... que tampoco estaba súper convencida ¿eh? porque tenía una fecha de entrega y tenía que ajustarme a esa fecha de entrega, pero yo creo que si hubiese tenido tiempo lo hubiese razonado de otra manera. Pero... yo puse colgado de una cuerda como si fuese tendida. Con

espacio, no sé exactamente, pero creo que me gusta que respire. Con espacio.

RdF: En según que lugares va a ser complicada de instalación.

SZ: Ya. El montaje de la obra, podría ser de cualquier modo que el medio no llame más la atención que la sábana...

RdF: ¿Quieres que la sábana de idea de estar tendida?

SZ: Me apetece que esté colgada. Lo que a mí me interesaba era como que la sábana dibujase la forma de la cama. Entonces yo cuando la presenté, la cosí por detrás para que se aguantase... porque no me fiaba mucho de quien la fuese a montar, ¿vale? Y entonces la cosí un poco por detrás para que se aguantase la forma que yo quería que tomase. Yo quiero que dibuje... la sábana está colocada con el embozo doblada para afuera, como lo que sería una cama hecha. La parte de arriba está así colocada y después la sábana cae como si fuese una especie de escenario. Me interesaba la idea de escenario, pero también la idea de cama.

RdF: Una cama que está hecha.

SZ: Sí una cama, pero que también tiene la idea de escenario.

RdF: ¿Se tiene que poder rodear?

SZ: Me apetecía que sí, que se rodease. Aunque por detrás no hay nada.

RdF: Bueno, pero si está proyectada se ven las letras...

SZ: Al revés... me apetecía que sí. No te sé dar la razón conceptual por la cual...

RdF: Bueno puede ser una razón estética.

SZ: Seguramente hay una razón conceptual, pero no la sé (Risas)...

RdF: ¿Puedes nombrarme los materiales?

SZ: Se usó. Un archivo de *Word*, un programa de edición de vídeo gratuito, que lo descargué por primera vez y lo usé ese día. Para *Linux*. Se utilizó la sábana, una cuerdata y unas pinzas de la ropa. Y para coser hilo de los chinos (Jajaja) no sé de qué tipo.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado?

SZ: El mercado, sí.

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

SZ: Pues, o sea lo más importante el significado simbólico, pero también me interesa la apariencia visual de la sábana.

RdF: En cuanto al significado simbólico, estamos hablando del significado cognitivo, es decir el significado que te da a ti una sábana haciendo reminiscir una celda. No es una sábana que le ha regalado su abuela al paciente...

SZ: No, es una sábana cualquiera.

RdF: Es importante matizarlo, porque el valor de objeto o vehicular de la sábana es muy diferente.

SZ: O sea, es importante que la sábana sea de 90 y que no sea una sábana estampada de flores... (Risas).

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

SZ: No.

RdF: ¿Le preocupaba *a priori* la durabilidad de su obra?

SZ: Me preocupaba en el sentido que nunca había trabajado con vídeo y no sabía muy bien cómo iba a conservarse eso. Lo guardé en un CD, en un pen drive, en varios formatos, para que no se perdiese.

RdF: Tuviste por lo menos en cuenta que algo le podía pasar.

SZ: Sí, (Risas).

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales?

SZ: No, no tiene que ser esa sábana. Tiene que ser ese texto, pero la sábana tiene que ser similar.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

SZ: Claro, no, con la sábana.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ella haría el paso del tiempo?

SZ: No.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto?

SZ: (Silencio) pues la proyección la guardé en muchos formatos diferentes para intentar protegerla.

RdF: La proyección, ¿Tienes guardados los brutos y el resultado final?

SZ: El texto lo tengo en un *Word*, pero lo fui haciendo, lo fui transcribiendo... no, es verdad lo hice por fotogramas con el

Photoshop primero y después lo monté en el programa de edición, así que tengo todo.

RdF: Lo que me has dicho que has guardado en varias fuentes es la obra o también todo ese material.

SZ: Digamos, lo que es el proceso, que yo lo considero obra, lo tengo guardado en mi disco duro y en mi ordenador. A la cátedra no le he dado eso, le he dado la obra final en varios soportes, porque no sabía cómo iba a funcionar dependiendo de dónde se proyectase... Dije voy a asegurarme que esto se vea bien.

RdF: ¿Todo eso lo tienes en el mismo espacio físico?

SZ: Sí. En la misma casa.

Respecto al texto tenía el problema que yo no lo pude montar (la instalación) y había visto que dependiendo del formato el texto no se veía bien, no se veía nítido. Entonces yo quería asegurarme de que se viese bien. Entonces lo guardé en muchos formatos para que el que lo fuese a montar hiciese pruebas y escogiese el que mejor se veía.

RdF: ¿No pudiste hacer la prueba por que no tenías proyector?

SZ: Tuve muchos problemas para quedar con mi paciente y al final tuve muy poco tiempo para hacer la obra. Cuando ya llegaba el tiempo de entrega, yo pregunté y a la cátedra por una *Project Room* para ver cómo quedaba. Todo era muy complicado, así que al final como no había tiempo y esa fue la solución. En realidad no pude decidirlo. Lo que me importa es que comunique bien.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más?

SZ: Es una pregunta muy difícil... Yo creo que el espacio expositivo condiciona la obra, cualquier obra, pero no lo pensé como un material más.

RdF: ¿Es determinante para la obra el espacio y el modo de ser exhibida o es flexible?

SZ: Es importante, pero hay varias opciones.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

SZ: Pues... No lo sé, porque... Bueno por ejemplo si la sábana se ensuciase o se rompiese porque a mí me interesa en la que no sucede nada. Pues luego lo evidente, si se estropea el pen drive... Que no se vea el texto, claro.

RdF: ¿Qué se ponga el texto sin la sábana?

SZ: (Silencio prolongado) no es un deterioro, sería otra obra diferente.

RdF: ¿Qué lo exponga sin tender la sábana?

SZ: Cualquier otra forma para mí sería otra obra. Pero puede que fuese bonito.

RdF: Piensa si hay alguna otra forma.

SZ: El texto tiene que ir en la sábana, porque eso es la obra para mí. Son como los subtítulos de la sábana.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en su obra?

SZ: No, solamente lo de los formatos que te conté...

RdF: ¿Has detectado los puntos frágiles de la obra? Lo del vídeo.

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

SZ: No, he tenido problemas con programas que al exportar no me iban bien, pero porque no lo controlaba.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles y qué tipo no son admisibles?

SZ: Pues no lo sé.

RdF: ¿Consideras el paso del tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

SZ: Sí, podría darse en este caso.

RdF: ¿Considera que puede disminuir la expresividad de su obra?

SZ: Sí.

RdF: ¿Has pensado en el envejecimiento tecnológico?

SZ: No...

RdF: ¿Le preocupa?

SZ: Puede preocuparme a nivel tecnológico.

RdF: ¿Tiene en cuenta la obsolescencia tecnológica?

SZ: No, no lo he tenido en cuenta.

RdF: ¿Lo consideras un deterioro?

SZ: Si no se puede utilizar es un deterioro, claro. Podría readaptarse... hacerla de nuevo o convertirlo a algún tipo de formato que se pueda utilizar.

RdF: ¿Tiene algún plan para la parte tecnológica que puede verse afectada por la obsolescencia tecnológica?

SZ: No tengo ningún plan.

RdF: ¿Le parece adecuada la actualización de archivos para su supervivencia?

SZ: Sí.

RdF: ¿Acepta la pérdida que se da al actualizarse por cambio tecnológico?

SZ: Acepto eso, pero no aceptaría que se modificase el formato físico de la proyección.

RdF: ¿Tiene una copia máster de la obra?

SZ: Sí, sí.

RdF: Si se saca de contexto, ¿consideras que eso puede ser un deterioro?

SZ: No.

RdF: ¿La obra podría ser expuesta fuera del contexto del proyecto?

SZ: Sí.

RdF: En caso afirmativo, ¿Cree que debería estar acompañada de una explicación?

SZ: No.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público es un deterioro para usted?

SZ: (Silencio prolongado) Es una pregunta muy buena esa, (Risas) en realidad creo que sí, es un deterioro, en una obra que tiene una carga básicamente conceptual si no se comprende no... o sea no llega a poder comunicar.

RdF: ¿Qué debería hacerse?

SZ: ¿Qué debería hacerse? Pues dar más historia del arte en el sistema educativo, ¿sabes? (Risas) lo he pensado siempre, que hay una falta de sensibilización artística por parte del público y creo que los museos y los centros tampoco lo saben hacer bien.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

SZ: Debería ser tratado cualquier daño.

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

SZ: Sé que ninguna ha sido restaurada (Risas). De que se me haya estropeado a mí, sí. Varias de hecho. Parece que soy muy confiada y

entonces se me han roto varias cosas. No lo consideraba restauración... (Risas) Muchas de hecho. Se me han roto y las he arreglado. Algunas las he arreglado, con criterio... que estuviese lo más cerca del estado inicial. Hay casos que las he vuelto hacer y en otro caso sustituí unos elementos por otros porque la lectura de la obra seguía siendo la misma. Criterios visuales y conceptuales.

RdF: ¿Le gustaría colaborar con el restaurador en caso de que hiciese falta?

SZ: Sí.

RdF: ¿Le gustaría que le consulten siempre, en caso de duda o no quiere que le consulten?

SZ: Que me consulten en caso de duda.

RdF: ¿Cómo afecta la modificación en el espacio o alguno de los elementos a la intencionalidad artística?

SZ: Siempre que se guarden las características de exposición que he establecido no afecta.

RdF: Para usted ¿en el caso de que fuese necesario es lícita la sustitución de materiales o elementos o prefiere conservar los elementos deteriorados?

SZ: Sustitución. Con lo más similar.

RdF: ¿Qué opinión tiene ahora de la conservación de su obra?

SZ: Tengo la opinión de que me gustaría de que fuese conservada y en mi producción en general lo mismo.

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

SZ: supongo que sí (Risas).

RdF: ¿Quién cree que está más capacitado para conservar su obra? Esto no es una pregunta trampa.

SZ: Yo creo que yo.

RdF: ¿Cree necesario dejar unas directrices de actuación por si usted no puede participar en el proceso?

SZ: Sí.

RdF: ¿Considera el facsímil una buena idea de conservación de la idea de la obra? No te estoy diciendo como idea de sustitución de la obra sino como testigo de la obra. Una documentación de que ha existido.

SZ: Me parece una buena idea, sí.

Anexo 2

RdF: Si se hiciese otra obra porque la original ha desaparecido, un nueva rematerialización de la misma idea, ¿sería otra obra, una copia, un segundo momento creativo de la misma idea?

SZ: No estamos hablando de una foto de la obra, si se vuelve a hacer sería la misma obra.

RdF: ¿Debe ser datada del mismo modo que la primera?

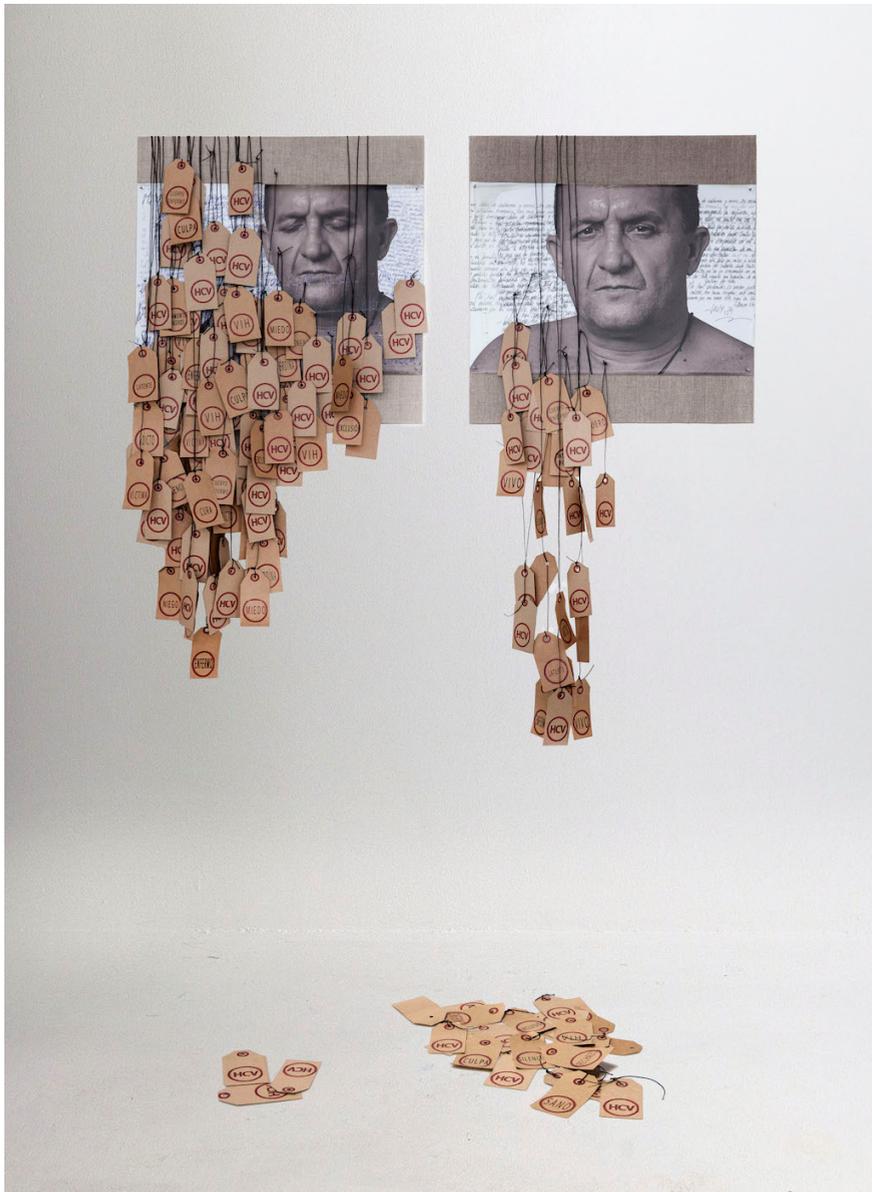
SZ: (Silencio) Creo que es importante que conste la fecha en la que se hizo la primera vez.

RdF: Muchas veces se pone la primera fecha y un guión con la nueva versión.

SZ: Me parece bien así.

RdF: ¿Quiere añadir algo más? Es la última pregunta.

SZ: No, pues no, no se me ocurre ahora mismo nada, (Sonrisas).



Etiquetados 1. Tere Pensado, 2014.

Tere Pensado

Etiquetados 1

Se trata de una obra formada por varias partes para montar una instalación. Dos lienzos donde hay impresa una fotografía y de los que cuelgan una serie de etiquetas y un grupo de etiquetas que se sitúan en el suelo. Para la artista el proceso es la obra, no hay separación entre el acto de crear y la obra en sí misma. En cuanto a su conservación, le interesa que la obra perdure, pero no a cualquier precio. Prefiere que la obra se mantenga con la misma imagen que tiene y que si para ello es necesario sea sustituido de manera mimética la parte que esté deteriorada. Contempla el deterioro como algo físico que afecta al concepto.

Un cierto envejecimiento puede formar parte de la obra siempre que no le haga perder identidad o la estética visual. La comunicación es muy importante en esta obra.

Entrevista Tere Pensado para la conservación de la obra *Etiquetados 1* del proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*. Transcripción entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de la revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada en persona.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Tere Pensado, 1972, Argentina.

Lugar y fecha de la entrevista: 9 de enero 2015, Valencia (España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada en persona y fue grabada en un archivo MP4 audio.
Duración del audio: 00:44:55.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*.

Título de la obra: *Etiquetados 1*.

Técnica: Instalación.

Medida: 95 × 110 × 5 cm (Total) 50 × 50 cada pieza. (Más la etiquetas).

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:

Las piezas deben ir colocadas en un muro liso preferiblemente blanco. A una altura de 150 cm del eje central de la obra al suelo, separadas entre ellas 10 cm. Las etiquetas deben colgar desenredadas y las que se disponen en el suelo de una manera aleatoria, amontonada. Iluminación indirecta que no dañe la naturaleza de la obra, (en la parte trasera de una de las partes están indicadas las instrucciones).

Fecha de realización de la obra: 2014.

TP: Tere Pensado.

RdF: Ruth del Fresno.

Previamente a lo grabado ha habido una serie de saludos y explicaciones sobre el procedimiento que vamos a seguir durante la entrevista. La artista ha aceptado ser grabada.

RdF: Adelante.

TP: Soy Tere Pensado y mi obra se llama *Etiquetados 1*.

RdF: Vale, voy a ir diciéndote las partes del cuestionario y tú me vas contestando. Como te he dicho, te mandaré todo al final para que lo puedas revisar. Hoy es 9 de enero de 2015 y estamos en la Facultad de Bellas Artes de la Politécnica de Valencia.

¿La obra se titula *Etiquetados 1*?

TP: Sí.

RdF: ¿Va a ser una serie?

TP: Sí, en principio sí.

(...)

RdF: ¿Soporte?

TP: Tela de lino natural, tela virgen y le di una imprimación vinílica, comercial.

RdF: ¿Los otros materiales?

TP: Lienzo, con bastidor de madera de pino, foto impresa sobre papel con un filtro UV, etiquetas de papel craft impresas, cola vinílica para adherir la foto al bastidor, hilo encerado para colgar las etiquetas.

(...)

RdF: ¿Hace apuntes, esquemas, cuadernos de campo en su trabajo en general?

TP: Sí.

RdF: ¿Lo ha hecho en este caso?

TP: Sí.

RdF: ¿Considera el proceso creativo parte de la obra?

TP: Considero el proceso creativo, la obra.

(...)

RdF: Otras preguntas. ¿Le interesa la conservación de su obra?

TP: Me interesa en la manera de mostrarla. Sí me interesa que se conserve.

RdF: ¿Le preocupa?

TP: No

RdF: ¿Tiene alguna estrategia de conservación?

TP: No... Siempre pienso que ¿si me muero yo, por qué no se va a morir la obra? Yo creo en el soltar.

RdF: ¿Pero si quieres un tratamiento digno?

TP: Sí.

(...)

RdF: ¿Le preocupa el envejecimiento?

TP: No.

RdF: ¿Le preocupa el deterioro?

TP: No.

RdF: Su obra, ¿Puede perder sentido por el envejecimiento?

TP: No sé.

RdF: ¿Quiere que se le consulte?

TP: (Silencio prolongado) Sí.

RdF: ¿Quiere ser asesorado?

TP: (Silencio) Puede ser, sí.

RdF: ¿Le interesa el futuro de su obra?

TP: (Silencio) sí.

RdF: ¿Le parece interesante documentar su obra?

TP: Sí.

RdF: ¿Le parece necesario?

TP: (Silencio muy prolongado), No.

RdF: ¿Ha pensado alguna vez en ello?

TP: Sí.

RdF: ¿Le interesa el transporte de su obra?

TP: Sí.

RdF: ¿Protege su obra?

TP: ¿ Sí.

RdF: ¿Prefiere dejarlo en manos de especialistas?

TP: No.

RdF: ¿Algún comentario que quieras añadir? ¿de lo que hemos hablado hasta ahora?

TP: (Silencio) No.

RdF: Pasamos a la siguiente parte, ¿vale?

TP: Vale.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

TP: (Silencio) El primer proceso es interactuar con el paciente, de las charlas... que hubo una conexión como muy íntima desde la primera vez, por lo que me dijo me di cuenta que lo que más le pesaba eran las etiquetas y los rótulos que se le ponían. Que lo que más le costaba superar era la estigma social. Que tiene mucha más... Él no tiene síntomas fuertes de hepatitis. Es una persona adicta, que ha sufrido mucho, muchas pérdidas... pero lo que más le costó de todos los procesos que vimos, era el dolor de los estigmas de todo. Familiares, sociales, desde la parte de salud, de todo.

RdF: ¿Cómo llegó a este momento de creación?

TP: A través del diálogo con el paciente y de la empatía mía con la situación, ¿no?

RdF: ¿Por qué se decide por este medio de expresión?

TP: (Silencio), generalmente los procesos creativos trabajo bastante con la intuición y la razón. Tengo como una parte muy racional inicialmente que me lleva a investigar y ver y en un momento trato de que se genere como a través de la intuición.

RdF: ¿Te decides por el collage, instalación por qué es tu forma habitual de trabajar o por qué se adapta a este proceso creativo en concreto?

TP: No, no. Es porque se adapta al proceso creativo.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

TP: Sí, sí, claro... muy importante.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

SP: Sí.

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión?

TP: Sí, siempre en general, lo que tú decías antes... la herramienta que uses para el lenguaje, va a depender... La voy a elegir de acuerdo a lo que quiero expresar. Será lo que yo necesite para lo que quiero decir. En general yo uso muchos materiales de la vida cotidiana.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

TP: 50 y 50 puede ser...

RdF: ¿En este caso o en su trabajo en general?

TP: Creo que también, últimamente... el azar lo estoy dejando un poco, pero lo quiero recuperar, lo necesito.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

TP: El paciente me entregó una serie de objetos personales. Una carta a un hermano, todos los procesos de él, eran unas 15 hojas donde él escribió todos sus procesos muy fuertes... Él los había escrito, tenía una letra muy linda. La foto que está pegada sobre el lienzo, está manipulada digitalmente y tiene todos los escritos de él. Está su rostro, que le saqué fotos y tiene intervenido, los textos de él.

Anexo 2

RdF: ¿Cuál es la importancia de estos dibujos previos o bocetos, los considera como obras acabadas, con valor expositivo en sí mismas? ¿Es material vehicular para la realización de la obra final?

TP: (Silencio prolongado) Es vehicular... la obra también es vehicular.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? Y ¿hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica utilizada?

TP: (Silencio prolongado) No lo vivo como que lo condicione, en ningún momento creo que se condicionen, se complementan.

RdF: ¿Documenta su proceso creativo con fotos o vídeos?

TP: Sí en este caso lo hice.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo? ¿A qué fuentes vas? ¿En este caso, te has documentado de manera especial?

TP: Sí leí... en este caso al principio empecé a leer... es más por una cuestión... como que uno se asusta y entonces lo primero que hice fue ver qué contagioso era, y ahí es cuando empecé a ver... mi postura frente a lo que es la enfermedad, ¿no? y entonces entendí que por ahí un científico habla mejor que yo de la parte de la ciencia, pero yo de lo que podía hablar era de cómo son los procesos que hay frente a la enfermedad. Entonces ahí solté todas las investigaciones científicas y la relación con él me llevó a darme cuenta de lo que más importante era hablar de la posición que se tiene frente a lo que es la cura, cómo a veces es mucho más doloroso el proceso que la enfermedad.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra? Cualquier tipo de documentación que tú generas.

TP: (Silencio prolongado), No, yo creo que la obra explica...

RdF: ¿La considera relevante para su buena manipulación?

TP: Sí.

RdF: ¿La considera importante para su buena conservación?

TP: (Silencio), sí puede ser... La documentación técnica, no lo creativo, lo creativo no.

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

TP: Sí.

RdF: ¿Firma sus obras habitualmente?

TP: No.

RdF: ¿Lo hizo en este caso?

TP: Detrás.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: ¿La técnica fue determinada previamente?

TP: En el proceso, en realidad la idea inicial era la foto intervenida con los textos, pero iba a ser grande e iba a ser una sola etiqueta. Y luego... Todas mis obras tienen un proceso de cuestionar el lenguaje mismo del arte y entonces ahí empecé con los bastidores, con algo tradicional que está intervenido de otra manera... empecé a trabajar con los materiales tradicionales de arte y modos no tan tradicionales.

RdF: Entonces no fue determinada previamente, fue surgiendo con la obra.

TP: Sí.

RdF: ¿Los materiales que ha utilizado en la realización de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

TP: Sí. Por esto. Porque trato de hacer un proceso no solo de los que es la temática de la obra sino que hago un proceso semiótico de lo que es el lenguaje del arte, trato de tener una reflexión de mis propios límites de cómo expresar y a la vez de la obra misma.

RdF: Pero has escogido unos materiales en concreto... ¿Están escogidos por una razón específica?

TP: En el caso de las etiquetas eran, o sea que la memoria del espectador, remita inmediatamente a lo que es una etiqueta. Es una cuestión visual.

RdF: ¿Qué tipo de materiales se usaron? Descríbeme todos por favor.

TP: Ehh, sí. Batidor comercial de lino natural, cola vinílica para adherir la fotografía, la fotografía, las grapas, los hilos, las etiquetas, la foto intervenida con Photoshop®, foto impresa en digital, tomada en color, pero pasada a color, impresión de las etiquetas...

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial?

TP: Materiales que ofrece el mercado.

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

TP: Ehhh, las dos primeras. La apariencia visual y el significado simbólico, sobre todo el significado simbólico.

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

TP: ¡No!

RdF: ¿Le preocupaba a priori la preservación de su obra?

Anexo 2

TP: No.

RdF: ¿Son relevantes para usted los materiales originales, (Los que usted utilizó en el momento de la creación de la obra)?

TP: No sé qué quieres decir con relevantes...

RdF: Por ejemplo, las etiquetas se rompen, se pierden, desaparecen...

TP: Pueden ser reemplazadas... mientras que sea la misma estética, no son relevantes, que se cuide y se siga manteniendo el criterio, pero puede ser.

RdF: ¿Tiene algún inconveniente con la sustitución de materiales en caso de necesidad?

TP: No.

RdF: ¿Pensó en el resultado que sobre ellos haría el paso del tiempo?

TP: No.

RdF: ¿Protegió de algún modo su trabajo o alguno de los materiales en concreto? ¿Con qué?

TP: La fotografía.

RdF: ¿Lo hiciste para que se deteriorara lo menos posible?

TP: En realidad lo hice... pero soy consciente de que los clavos también rompen la protección. Lo hice, por darle calidad a la obra.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más para su obra?

TP: (Silencio muy prolongado) Sí.

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

TP: Sí es importante, esa flexibilidad tiene un límite, mientras se la cuide. El modo ideal es en muro, sola, que no haya obra alrededor con una luz tenue y puntual sobre la obra y alrededor oscuro... como algo escenográfico. No se puede poner muy cerca de otra obra, menos de dos metros en cada lado...

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

TP: No.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

TP: que no esté colgada de manera cuidada... como es tratada en el momento de manipularla. Las etiquetas deben estar sueltas, no pueden estar enredadas.

RdF: ¿Consideras un deterioro que ponga solo una parte?.

TP: Sí, la obra son las dos partes... En realidad sí se puede colgar independiente... se resignificará. Lo estoy pensando ahora. Podría ser. Como el proyecto tenía un cierto criterio pedagógico en el mensaje quería ser muy clara, así que se entendería igual.

RdF: ¿Es para ti un deterioro la cuelgo en un supermercado?

TP: Sí.

RdF: Por lo tanto el espacio expositivo es importante... ¿Sería un deterioro si la obra no se presenta con las etiquetas bien puestas?

TP: Sí... Me cuesta la palabra deterioro, pero creo que es una cuestión de idioma.

RdF: Creo que no es una cuestión de idioma, creo que es una cuestión de disciplinas.

TP: Deterioro yo lo tomo como que se perjudica físicamente... Pero sí tienes razón.

RdF: ¿Lo ves como algo más allá de lo físico entonces?

TP: Sí.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

TP: Lo de los clavos, que podían perjudicar la obra.

RdF: ¿Has tenido algún problema específico en alguna de tus obras?, (Y en su producción en general).

TP: No.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

TP: (Silencio prolongado), dónde se cuelgue... lo que hablamos, conceptualmente puede ser inadmisible... La verdad es que es muy amplia la pregunta, lo tendría que pensar un poco.

RdF: ¿Considera los cambios producidos por el tiempo, el envejecimiento, un deterioro?

TP: No.

RdF: ¿Considera que el envejecimiento de los materiales un problema? ¿O admite el cambio?

TP: Admito el cambio.

RdF: ¿Consideras que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad o comprensión de tu obra?

TP: No.

RdF: En otras obras ¿también es así?

TP: (Silencio) sí quizás, peor no es algo que me preocupe. En las primeras...

RdF: ¿Has identificado en tu obra, los puntos frágiles o materiales fácilmente deteriorables?

TP: No.

RdF: ¿Cuál es el límite de envejecimiento para su obra?

TP: No lo sé.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de su obra? (sacarla del contexto del proyecto para el que se creó)

TP: No.

RdF: ¿Su obra podría ser expuesta fuera del contexto de la idea del proyecto?

TP: Sí...

RdF: En caso afirmativo, ¿cree que debería estar acompañada de una explicación?

TP: Sí.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público, es un deterioro para usted?

TP: (Silencio muy prolongado) Sí y no... depende de la actitud del espectador y del tipo de público.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

TP: Las etiquetas...

RdF: Entonces, los daños físicos... La obra se rompe, se cae... ¿Ese tipo de daños los tengo que tratar? ¿O los dejo como una herida de la obra?

TP: (Silencio), Me gustaría que lo trates.

RdF: ¿Quieres que sea de una forma mimética? O el hecho de que haya sufrido un accidente y se arregle... no importa que se visualice.

TP: (Silencio) Mimética, me gusta más.

RdF: ¿Tú tienes la fotografía original? Si le pasase algo, ¿Te parece que me mandarías la foto para que la use?

TP: Sí.

RdF: Sustitución de los materiales para que se parezca lo máximo a la imagen inicial. ¿Qué tipo de daños no deben ser tratados, pero sí documentados?

TP: Si se pierden las etiquetas... no, en realidad son sustituibles... no sé.

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

TP: No, no lo sé.

RdF: ¿Ha restaurado alguna de sus obras personalmente?

TP: Sí.

RdF: ¿Qué criterios ha seguido?

TP: (Risas) Intuitivo... He intentado rehacer lo roto. El criterio era que la obra se viese como originalmente.

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

TP: Sí. (Silencio)... me gustaría que me consulten, en caso de duda.

RdF: ¿Cómo afecta el cambio de materiales al concepto original, a la idea, de la obra?

TP: En este caso pienso que no afectaría, si conservan el mismo material y la consistencia y el peso visualmente de las etiquetas... no pasa nada.

RdF: Para Vd., en el caso de que fuese necesario ¿es lícita la sustitución de materiales o elementos? ¿Prefiere la conservación de los elementos deteriorados?

TP: (Silencio prolongado) Sustitución, pero no me preocupa si está envejecida un poco.

RdF: ¿Qué opinión tiene de cómo debe hacerse? (Opinión) la conservación.

TP: Que esté cuidada, pero que no me preocupa.

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

TP: (Silencio) no... Creo que no dejaría unas directrices estrictas. Soy la autora, pero no es mía. O sea que la cuide quien la quiera...

RdF: ¿Para todas sus obras o solo para esta?

Anexo 2

TP: Sería para todas las obras.

RdF: ¿Considera la copia una buena estrategia de conservación en caso de obras perdidas o deterioradas a niveles inaceptables?

TP: No.

RdF: ¿Es partidario de rehacer su obra por completo si ésta se estropea, rompe o pierde?

TP: (Silencio) No es mi necesidad.

RdF: ¿La consideraría una copia o un nuevo original?

TP: La verdad es que yo no lo haría... No puede ser un original.

RdF: ¿Le preocupa el transporte de su obra?

TP: Sí.

RdF: ¿Le preocupa su almacenamiento?

TP: Sí, no es preocupar, me gustaría que esté bien tratada.

RdF: ¿Le preocupa el modo en que se expone?

TP: Sí.

RdF: ¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

TP: (Risas) No, Supongo que no.



Tormenta Callada. Xavi Buxeda, 2014.

Xavi Buxeda

Tormenta Callada

Aunque el artista concibe la obra como una obra de arte en cuanto a su distribución y multiplicidad la trata como un producto de consumo. Le preocupan los cambios, los deterioros que afecten a la calidad de la imagen y el sonido. Ha pensado en la obsolescencia, pero no le condiciona. Le interesa controlar los cambios y prefiere que la obra se mantenga tal y como está. Si la obra por cuestiones del avance de la tecnología perdiese calidad prefiere ser consultado y ver qué se puede hacer antes de exhibir la obra mutilada. Acepta que la obra se presente sin sonido, pero cree que sería otra obra, con otro sentido.

Entrevista Xavi Buxeda Marcet para la conservación de la obra *Tormenta Callada* del proyecto *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*. Transcripción de la entrevista. En esta transcripción se ha omitido la parte de presentación y revisión de la ficha técnica. La entrevista fue realizada en persona (Fig. 1).

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DEL CUESTIONARIO

Artista: Xavi Buxeda Marcet, 1985, Barcelona, España.

Lugar y fecha de la entrevista: 12 de enero 2015, Barcelona (España).

Entrevistado por: Ruth del Fresno-Guillem.

Fue realizada en persona y fue grabada en un archivo MP4 audio. Duración del audio: 00:52:26.



Fig. 1. Xavi Buxeda Marcet durante la entrevista en Barcelona, en los estudios de Proddigi.

INTRODUCCIÓN

Es importante que conteste a las preguntas pensando solo en su obra o en su producción artística. La entrevista se realiza con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre su obra, para el estudio en el proceso de investigación del presente trabajo, de este modo es posible que se pueda mejorar las condiciones de conservación y exposición de su obra al basarnos en sus criterios e intenciones. Es un privilegio poder trabajar con Vd. La entrevista se centra en la obra que forma parte del proyecto, *Perspectives- Art, Liver Diseases and Me*.

Título de la obra: Tormenta Callada.

Técnica: Documental experimental. Incluye audio.

Medida: (Tiempo en minutos, segundos) 3'38''

Indicaciones mínimas de instalación sugeridas por el artista:
Puede ser emitido y proyectado, incluye sonido.

Fecha de realización de la obra: 2014.

XB: Xavi Buxeda Marcet.

RdF: Ruth del Fresno.

Previamente a lo grabado ha habido una serie de saludos y explicaciones sobre el procedimiento que vamos a seguir durante la entrevista. El artista ha aceptado ser grabado. La entrevista se realizó en Catalán, pero la transcripción se ha hecho en Español para acompañar al resto de entrevistas en el mismo idioma.

RdF: Adelante, di cómo te llamas, cómo se llama tu obra, dónde estamos, etc.

XB: Vale, yo Xavi Buxeda Marcet y mi obra se titula, *Tormenta Callada*.

RdF: ... y hoy es 12 de enero de 2015 y estamos en Barcelona.

RdF: ¿Quiere describir su proceso creativo?

XB: Sí.

RdF: ¿Lo considera necesario para la comprensión de la obra?

XB: Sí.

RdF: ¿Es importante para usted el proceso creativo?

XB: Sí.

RdF: ¿Suele dejar rastro de su proceso creativo?

XB: Sí.

RdF: ¿Lo ha hecho en este caso?

XB: Sí.

RdF: ¿Considera el proceso creativo parte de la obra?

XB: Sí.

RdF: ¿Hace apuntes, esquemas, cuadernos de campo en su trabajo en general?

XB: Sí.

RdF: ¿Lo ha hecho en este caso?

XB: Sí.

RdF: Si lo desea, redacte su proceso creativo... esto es voluntario.

XB: Vale.

RdF: Otras preguntas. ¿Le interesa la conservación de su obra?

XB: Sí.

RdF: ¿Le preocupa?

XB: (Silencio prolongado) No.

RdF: ¿Tiene alguna estrategia de conservación?

XB: No.

RdF: ¿Querría tenerla?

XB: (Silencio), No sé, sí... no me lo he planteado.

RdF: ¿Quiere que su obra sea conservada?

XB: Sí.

RdF: ¿Tiene instrucciones de montaje? ¿Si te gustaría que la obra se exhiba de un modo específico?

XB: (Silencio prolongado), no.

Anexo 2

RdF: ¿Le interesa una presentación de su obra específica?

XB: Sí.

RdF: ¿Requiere un tratamiento especial?

XB: (Silencio), a nivel exhibición Sí.

(Una serie de preguntas que no aplican)

RdF: ¿Le preocupan los cambios en su obra?

XB: (Silencio prolongado) Sí.

RdF: ¿Le preocupa el envejecimiento?

XB: (Silencio prolongado) No.

RdF: ¿Le preocupa el deterioro?

XB: No.

RdF: Su obra, ¿Puede perder sentido por el envejecimiento?

XB: No.

RdF: ¿Quiere que se le consulte?

XB: (Silencio prolongado) Sí.

RdF: ¿Quiere ser asesorado?

XB: No sé.

RdF: ¿Le interesa el futuro de su obra?

XB: Sí.

RdF: ¿Le parece interesante documentar su obra?

XB: Sí.

RdF: ¿Le parece necesario?

XB: Sí.

RdF: ¿Ha pensado alguna vez en ello?

XB: Sí.

RdF: ¿Le interesa el transporte de su obra? Relacionado con el transporte digital. Pones algún tipo de protección, aunque sea por *We Transfer*.

XB: Nooo.

RdF: ¿Te lo has planteado alguna vez? Cómo la mandas tanto físicamente en una memoria como el programa que puedes usar de transferencia de documentos...

XB: (Silencio) supongo que me lo planteo más por la facilidad que por la seguridad.

RdF: ¿Prefiere dejarlo en manos de especialistas? ¿La seguridad?

XB: (Silencio) Sí, más que nada que creo que será más seguro.

RdF: ¿Algún comentario que quieras añadir? ¿De lo que hemos hablado hasta ahora?

XB: No.

RdF: Pasamos a la siguiente parte, ¿vale?

XB: ¿Es de sí o no también?

RdF: No. Aquí tienes que desarrollar un poco.

XB: Vale.

PREGUNTAS DE APERTURA

RdF: ¿De qué modo se genera la idea que le lleva a trabajar en una obra de las características de la suya?

XB: (Silencio), en realidad todo se da de una manera muy natural. No pienso previamente, “lo voy a hacer todo de este modo”.

RdF: Pero ¿Cómo generas tu idea, tu proyecto?

¿Cómo llegaste a este momento de creación?

XB: A la obra final... tenía una idea inicial, pero tuve una serie de problemas y me decidí por otra opción.

RdF: ¿Tenías una idea preconcebida?

XB: No, primero tenía que conocer al paciente. Aunque tienes preferencias luego al conocer a la persona en concreto vas investigando, conociendo y a partir de ahí, consigues sacar algo.

RdF: ¿Fue importante para su proceso creativo la entrevista o encuentro con los pacientes?

XB: Sí, fundamental, si no, no hubiese conocido la enfermedad. Descubrí que había más gente a mi alrededor que sufría esta enfermedad y al hacer este proyecto me lo comentaron. Fue muy importante conocer a la paciente.

RdF: ¿Tiene la empatía algún valor añadido en este proceso creativo?

XB: Sí, absolutamente. Te estás basando en la vida de alguien. Si no tienes un poco de empatía no lo puedes entender.

RdF: ¿Conociste a la paciente antes o durante del proceso de creación?

XB: La paciente en concreto en la que yo me basaba la conocí previamente, pero a raíz de este proyecto hay un momento durante el proceso de creación que delante de la cámara se dan declaraciones en plan: “quizás no te lo he dicho, pero él también...” Así durante el proceso se dieron participaciones de gente que igual yo no contaba dos minutos antes...

PROCESO CREATIVO

RdF: ¿Existe una toma de conciencia respecto a la técnica y el modo de expresión? ¿Eres consciente de que utilizas el vídeo porque quieres comunicar con él o porque es lo que siempre utilizas?

XB: Sí que existe. Digamos que como es una enfermedad y puede afectar mucho el aspecto físico, yo quería que se incluyese la danza. Es decir en el proyecto final siempre intento mezclar varias ramas artísticas. La idea que tengo de intentar que funcionen todas juntas. Pero lo que sí quería era que apareciese la danza como... porque creo que puede describir muy bien la presión física que puede experimentar un enfermo.

RdF: En este caso, cuando te hablo del modo de expresión, me refiero más al uso del vídeo. Quizás aunque trabajas la imagen habitualmente podrías haber decidido realizar una foto.

XB: Vale, vale... pero es que en realidad sí que es un vídeo, sí que quería que fuese un vídeo y por lo que sabía no estaría en un cine sino en una sala de exposiciones o algo similar... es un vídeo que está trabajado para que cada fotograma pueda funcionar como imagen por sí sola. Yo podría haberle hecho fotos a la paciente, pero primero quise hacer una descripción, digamos poética. Y a partir de ahí ir encontrando imágenes. Por lo que sí que existe una conciencia.

RdF: ¿Qué grado de planificación o azar hay en este trabajo?

XB: Planificación... A veces creo que podría hacer un documental de cómo ha sido el proceso, porque probablemente eso lo explicaría mejor. Ha sido mucho más azar, quizás un 75%, que todo muy producido. Era lo que me pedía el proyecto.

RdF: En tu trabajo en general, ¿Qué grado de cada uno aplicas?

XB: Normalmente parto de un texto, así que algo de planificación. Si son encargos, el grado de planificación es del 90%. Si son creaciones juego con el experimento, eso es un alto grado de azar.

RdF: ¿Cómo desarrolló la idea original? ¿Con dibujos previos, maquetas, escritos, etc.?

XB: Fue... a partir de un texto. A partir de que encontré la voz del texto decidí cómo sería. En un principio iba a ser una vídeo creación de solo danza.

RdF: ¿Cuál es la importancia de estos dibujos previos o bocetos, los considera como obras acabadas, con valor expositivo en sí mismas? ¿Es material vehicular para la realización de la obra final?

XB: Yo creo que el texto puede funcionar por si solo, como la música, a danza, un fotograma... El texto creo que sería viable como obra misma.

RdF: ¿Hasta qué punto la técnica utilizada condiciona la obra de arte? Y ¿hasta qué punto la obra de arte condiciona la técnica utilizada?

XB: (Silencio muy prolongado) hay partes muy concebidas... en principio yo escogía planos de los rostros de personas que sufrían esta enfermedad y tratarlos como planos que fuesen una fotografía, pero al tratarse de un vídeo no funcionaba como yo quería. Grabas a personas que no están acostumbradas a estar delante de una cámara y tienden a hacer una serie de gestos que se ven como extraños... claramente ves a alguien que está como intimidado. Entonces por la música y la voz en off no daba el dramatismo que yo buscaba. Como trabajo en cosas de teatro quería que apareciese la gente en el estado de ánimo en el que estaba cuando alguien está en esta situación. Lo que hice, fue, mezclar. Aparecen algunas personas interpretando y otras son realmente pacientes de estas enfermedades. La técnica y la obra de arte yo creo que se relacionan, creo que la obra de arte de algún modo está por encima de la técnica.

RdF: ¿Documentas tu proceso? ¿Te haces fotos mientras grabas o te graban mientras trabajas?

XB: En este caso en concreto, sí que hicimos fotos, pero no a mí. Alguien que seguía para ver el proceso. Normalmente lo hago.

RdF: Haces pruebas de visualización para encontrar la manera ideal de ser mostrado?

XB: Lo hago, pero en este caso si hubiese tenido más tiempo quizás lo habría definido más.

RdF: ¿Qué tipo de documentación le ayuda en su proceso creativo? ¿A qué fuentes vas? ¿En este caso, te has documentado de manera especial?

XB: (Silencio) Sí que fui a buscar información, pero lo que me fue mejor fue hablar con personas que sufrían la enfermedad. Prefiero ver cómo una persona vive su experiencia. También busqué referentes artísticos. Lo

miré por temor a que yo no estuviese haciendo lo que se esperaba de mí, pero no suelo mirarlo. Quizás a nivel técnico sí. También busque imágenes de fotografía y todo lo que se había hecho en relación al SIDA, para ver cómo lo mostraban.

RdF: ¿Considera la documentación relevante para la comprensión de la obra? Cualquier tipo de documentación que tú generas.

XB: Sí.

RdF: ¿La considera relevante para su buena manipulación?

XB: Sí.

RdF: ¿La considera importante para su buena conservación?

XB: Sí, probablemente.

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

XB: Sí.

RdF: ¿Firmas tus obras?

XB: Sí, en los créditos.

MATERIALES Y TÉCNICAS

RdF: Considera materiales y técnicas todo: el modo de grabar, lentes, luces, escenario...

XB: Ok.

RdF: ¿Los materiales que has utilizado en la realización (dentro) de su obra fueron escogidos por alguna razón? ¿Cuál?

XB: Son los materiales de los que dispongo, lo hago expresamente. Trípode, cámara digital *Canon*, Objetivos, 50, no hay filtros. La voz está grabada en un plató de radio de Matadepera. Los espacios los escogí yo por estética. La ropa la que ellos usaban. Programa de edición *Premier* y para la voz me lo editaron en la radio directamente.

RdF: ¿Son materiales que ofrece el mercado o productos elaborados de algún modo especial? Si tú haces algo especial...

XB: Materiales que ofrece el mercado.

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

XB: Son los que conozco y son los que dispongo, si tuviese más capacidad económica quizás serían otros. En cuanto al objetivo igual puedo decir

que es por la apariencia visual por que para los rostros funciona mejor... Estamos hablando todo el tiempo de esta obra, ¿verdad?

RdF: Sí.

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

XB: No.

RdF: ¿Guardas los brutos?

XB: sí, todo.

RdF: ¿Los proteges?

XB: Sí, sí, sí...

RdF: Por ejemplo, desaparece la obra, se pierde... solo tienes los brutos. Ha cambiado toda la tecnología. ¿Qué podrías hacer?

XB: Es que los programas de edición, son muy sencillos. Lo he tenido en cuenta.

RdF: ¿Cómo los guardas?

XB: Los tengo en el ordenador, hasta que está terminado. Los guardo en una memoria que cuido mucho. Si tuviese más recursos tendría más. Pero sé que debo tener más de una. Tendría por lo menos dos.

RdF: ¿Es el espacio expositivo un material más para su obra?

XB: Sí.

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

XB: (Silencio prolongado) Es determinante. Soy flexible, un poco. Las condiciones ideales serían en un espacio proyectado y que fácilmente pudieses ver el texto al lado. Me lo imagino en una galería. Una sala con proyección y el texto al lado.

RdF: ¿El texto forma parte de la obra? Porque yo no tengo constancia de que haya un texto con la obra.

XB: No, no, no eso es algo que a base de ir enseñándolo ha surgido. Estaría bien que el texto fuese al lado. En realidad es como lo preferiría.

RdF: Si es así, deberías mandármelo y decirme cómo quieres que se presente. Que me digas si la obra se tiene que presentar así siempre o se puede exponer en un *loop* o de otro modo... Estas especificaciones piénsatelo, pero dímelo. Si me dices que esta es la única forma yo hago lo posible para que se presente así.

XB: yo soy flexible. En un festival, puede estar como un *loop*... no hay problema.

RdF: Piénsalo bien.

XB: Vale. Puedo pensar en varias propuestas.

RdF: ¿Es partidario de colocar carteles explicativos junto a la obra?

XB: Sí que... a veces piensas que está bien, pero... No se trata de cargar demasiado la obra.

ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

RdF: ¿Qué considera a su criterio que es un deterioro en su obra?

XB: ¿Físico?

RdF: Amplia.

XB: Que se pueda ver bien, que se pueda oír bien... pero a nivel de técnicas que puedan pasar de moda, eso no me ha preocupado nunca.

RdF: ¿Es para ti un deterioro que la obra se presente en un lugar que no sea, “políticamente correcta” respecto a lo que se habla en el vídeo?

XB: (Silencio) No... No sé eso incluso me gustaría que pasase, es como insultar a la cara, el mismo texto puede estar criticando.

RdF: ¿Es deterioro si la exponen sin sonido?

XB: Podía funcionar, pero perdería.

RdF: ¿Y si se expone cortado?

XB: Si fuese un solo plano igual no pasa problema.

RdF: ¿Está subtitulada?

XB: Sí, a otros idiomas.

RdF: Si no se entiende por el idioma...

XB: no me preocupa mucho, creo que funciona.

RdF: ¿Ha previsto algún deterioro específico en esta obra?

XB: (Silencio) No sé, problemas pueden haber de todo tipo.

RdF: ¿Ha tenido algún problema específico en su producción en general?

XB: (Risas) Sí, sí... He buscado recursos extras para solucionarlo.

RdF: ¿Qué tipo de deterioros son admisibles en su obra? ¿Qué tipo de deterioros son inadmisibles?

XB: (Largo silencio) depende. Se puede presentar sin sonido, pero no me gusta. Pero la verdad es que no lo sé.

RdF: ¿Consideras el paso del tiempo un deterioro? Recuerda lo del envejecimiento tecnológico y el envejecimiento estético.

XB: No, no, cada cosa tiene su tiempo.

RdF: ¿Tienes en cuenta el envejecimiento estético?

XB: Creo que está hecho un poco atemporal, pero igual podría variar porque cambiase la situación con la enfermedad más que por la cuestión estética.

RdF: La cuestión estética no la ves porque vives contemporáneamente con esa imagen.

XB: Sí, sí. Pero a nivel estético creo que no es demasiado temporal.

RdF: Por lo tanto. En el caso de la imagen, ¿Aceptas el paso del tiempo?

XB: Sí, sí, claro.

RdF: En el caso de la técnica. ¿Aceptas que se actualice el formato?

XB: Pues, se puede actualizar.

RdF: ¿Aceptas la pérdida que se da al migrar la imagen?

XB: No... Tenemos un conflicto. Pasa por una cuestión tecnológica. Se puede cambiar hasta el punto que no se de un deterioro de calidad.

RdF: ¿Cómo sé dónde está ese punto?

XB: En valores numéricos no te lo sé definir. Cuando no se ve la imagen claramente.

RdF: ¿Considera que el cambio de contexto es un deterioro para la comprensión de su obra? (Sacarla del contexto del proyecto para el que se creó).

XB: Depende de dónde se exponga. Si se presenta en un bar, igual no habrá la atención requerida. Se puede exponer en otros lugares, pero se debe controlar.

RdF: ¿La falta de comprensión por parte del público, es un deterioro para usted?

XB: No.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

RdF: ¿Qué daños considera que deberían ser tratados?

XB: (Silencio prolongado). Daños que afecten a la comunicación y audio. Me gustaría estar informado de lo que sucede.

RdF: ¿Eres consciente de que eso implica un compromiso por tu parte también? Si quieres que te pregunten debes responder.

XB: (Risas) Sí, claro. Sí.

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

XB: Sí. Que la obra funcionase.

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

XB: Sí. (Silencio)... me gustaría que me consulten siempre.

RdF: ¿Qué opinión tenías de la conservación de la obra cuando la creaste?

XB: No había pensado en ello, pero me interesa. No me gustaría en ningún caso que sea manipulada.

RdF: Si la obra se pierde, ¿Estás de acuerdo en hacer otra copia?

XB: Sí.

RdF: ¿Tu obra puede ser expuesta en diferentes sitios a la vez?

XB: Sí.

RdF: ¿Cómo controlas o crees que debe controlarse la cantidad de copias existentes? ¿Quién lo tiene que controlar?

XB: (Risas), no lo he pensado, en este caso como es una colección creo que ellos pueden controlar ese tema.

RdF: ¿Todas las copias son originales?

XB: Sí. Creo que sí.

RdF: Creo que el tema está en que veis la obra como un producto desde el punto de vista de la comunicación. En el mundo del arte estas cosas se controlan de otro modo.

XB: Vale... Te entiendo, pero... En este caso reparto las que me piden.

RdF: ¿Es consciente de la obsolescencia del soporte tecnológico?

XB: (Silencio largo) Sí.

RdF: ¿Has pensado en los aportes de la tecnología y el paso del tiempo?

XB: Sí.

RdF: ¿Quiere añadir algo que considere necesario para la correcta conservación de su obra?

XB: (Risas) No.