



## La nave Argo como metáfora metodológica en la conservación de propuestas que adoptan como discurso el devenir procesual de su desaparición

Carmen Lage Veloso

**Resumen:** La nave Argo, decía Roland Barthes, nos proporciona una útil alegoría: la de un objeto que cambia de materia, pero no de identidad. La tomaremos prestada para reflexionar acerca de la conservación de obras contemporáneas cuya configuración es efímera o incorporan elementos degradables. Juan Loeck, con sus piezas realizadas en hielo, se convierte en el punto de partida idóneo para ensayar una argumentación al respecto. En las tendencias conceptuales y postconceptuales la idea y el proceso se convierten en protagonistas, hasta desembocar, en ocasiones, en la desaparición de la obra como efecto premeditado.

¿Cómo proceder ante piezas que se basan en el propio devenir procesual de su destrucción? Las metáforas postestructuralistas proporcionan nuevos modelos de análisis cuando las nociones de unicidad, originalidad y durabilidad ya han sido socavadas. El dispositivo Argo resulta entonces revelador: la obra puede quizás cambiar para permanecer siendo la misma.

**Palabras clave:** conservación, postestructuralismo, arte conceptual, desmaterialización, iterabilidad

### The Argo ship as a methodological metaphor in the conservation of proposals that adopt the processual becoming of its disappearance as a discourse

**Abstract:** The Argo ship, said Roland Barthes, provides us with a useful allegory: that of an object that changes matter, but not identity. We will borrow it to reflect on the conservation of contemporary artworks whose configuration is ephemeral or incorporate degradable elements. Juan Loeck, with his pieces made of ice, becomes the appropriate starting point to test an argument in this regard. In conceptual and post-conceptual trends, the idea and the process will be defined as protagonists, sometimes leading to the disappearance of the artwork as a premeditated effect.

How to proceed with pieces that are based on the very processual evolution of their destruction? Poststructuralist metaphors provide new models of analysis when notions of uniqueness, originality, and durability have already been undermined. The Argo device is thus revealing: the artwork can change to remain the same.

**Keywords:** conservation, poststructuralism, conceptual art, dematerialization, iterability

### O navio Argo como metáfora metodológica na conservação de propostas que adotam como discurso o devir processual do seu desaparecimento

**Resumo:** O navio Argo, como dizia Roland Barthes, fornece-nos uma alegoria útil: a de um objeto que muda de matéria, mas não de identidade. Tomaremos emprestada esta alegoria para refletir sobre a conservação das obras contemporâneas cuja configuração é efêmera ou incorpora elementos que se degradam. Juan Loeck, com as suas peças feitas de gelo, torna-se o ponto de partida ideal para uma discussão a este respeito. Nas tendências conceituais e pós-conceituais, a ideia e o processo tornam-se os protagonistas, conduzindo por vezes ao desaparecimento da obra como um efeito premeditado.

Como proceder perante peças que se baseiam no próprio processo de destruição? As metáforas pós-estruturalistas fornecem novos modelos de análise quando as noções de singularidade, originalidade e durabilidade já foram minadas. O dispositivo Argo é assim revelador: a obra pode talvez mudar para permanecer a mesma.

**Palavras-chave:** conservação, pós-estruturalismo, arte conceptual, desmaterialização, iterabilidade

## Introducción

*Deshielo de Cabeza Clásica con testigo* [Figura 1], es una acción procesual en la que Juan Loeck desarrolla una poética de lo efímero a través de la documentación de la desaparición de la pieza. Se trata de una propuesta fechada el 3 de mayo de 1983, registrada como *Proceso nº 9*, que duró nueve horas y media, y que, a primera vista, podría parecer la pesadilla de cualquier conservador decimonónico. Constituye, por lo tanto, un punto de partida idóneo para abordar algunos dispositivos de análisis del arte contemporáneo y sus complejos procesos de conservación.

El hielo como material efímero interesa también a artistas como Andy Goldsworthy, Olafur Eliasson o Alicia Kopf; el moho, el polvo y la grasa forman parte de las piezas de Ignasi Aballí o Joseph Beuys; los animales vivos o muertos, en las de Hans Haacke o Damien Hirst. Todo tipo de comestibles colonizan, asimismo, el arte contemporáneo: chocolate —Dieter Roth, Janine Antoni, Anya Gallaccio—, carne —Jannis Kounellis, Jana Sterbak— calabazas —Yayoi Kusama—, huevos —Marcel Broodthaers, Peter de Cupere, Piero Manzoni—, lechuga y frutas —Giovanni Anselmo o Zoe Leonard—. La lista sería interminable: los hijos de Baudelaire recurren a todo tipo de materiales efímeros para explorar la otra mitad del arte: lo transitorio.

Lucy R. Lippard, en *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, analiza los nuevos comportamientos artísticos<sup>[1]</sup>, donde la idea y el proceso se convierten en premisa fundamental y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada. Se trata —continúa la autora—, de tendencias muy heterogéneas que englobamos dentro del paraguas del arte conceptual, y que se mueven en la vía del arte como acción, y del arte como idea (Lippard 2004 :8). Aznar y Martínez en el mismo sentido, añaden:

Debemos tener en cuenta que todo el territorio en el que nos estamos moviendo se tiende a denominar en un sentido amplio arte conceptual o postconceptual. Lo denominamos conceptual cuando la obra se incluye en este movimiento específico que tuvo lugar a finales de los sesenta y continuó en los setenta. (...) Lo importante aquí es subrayar que el arte conceptual cambió radicalmente el modo de entender el arte que tenía la modernidad, dando mucha más importancia a la idea de la obra que a su realización plástica. Y lo denominamos postconceptual cuando la obra, ya desde los ochenta hasta ahora, maneja un lenguaje plástico heredado del conceptual y elaborado a partir de las premisas que éste planteaba, (...), pero incluye un contenido, muchas veces político, en lugar de



**Figura 1.-** Juan Loeck. *Proceso nº 9. Deshielo de Cabeza Clásica con testigo*, 1983. Fotografía. Fuente: cortesía del artista.

limitarse a hablar de problemas específicos del arte (2009: 26).

La metáfora de la nave Argo fue enunciada por Roland Barthes en un momento (1975), en el cual el modelo de análisis postestructuralista estaba tomando el relevo al formalismo ortodoxo. La aplicaremos para la comprensión de la problemática inherente a la conservación de propuestas que adoptan como discurso el devenir procesual de su degradación o desaparición.

A partir de la definición adoptada en 2008 por el ICOM (Consejo Internacional de Museos) en su XVª Conferencia Triannual, celebrada en Nueva Delhi, denominamos conservación a todas aquellas medidas o acciones que tengan como objetivo la salvaguarda del patrimonio cultural tangible, asegurando su accesibilidad a generaciones presentes y futuras. La 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 cuestión (ICOM 2008).

Los conservadores han tenido históricamente como misión frenar el deterioro natural o afrontar los daños ocasionados por los sucesos incontrolados sobre objetos artísticos únicos, irrepetibles y con vocación de eterna perdurabilidad. Condiciones, todas ellas, inherentes al concepto de arte vigente hasta la llegada del siglo XX. Pero queso, flores, residuos orgánicos, hielo, olores, sonidos, acciones o “naturaleza viva” (Guasch 2001:136), son componentes inéditos que han supuesto un desafío radical para muchas disciplinas relacionadas con la producción artística y para los agentes implicados en ellas.

### Metodología

Sin duda, la práctica empírica del caso por caso constituye una insustituible aportación en este campo disciplinar, sin embargo, dada la enorme variabilidad de materiales y discursos presentes en el arte contemporáneo, encuentra un perfecto complemento en la reflexión filosófica. No es nuestro cometido analizar en detalle actuaciones concretas. A través de un enfoque cualitativo, recurriremos a las disciplinas humanísticas, —al arte de formar, de inventar y de fabricar conceptos (Deleuze y Guattari 2006)—, para evidenciar la estrecha relación que, en el período estudiado, entrelaza los ámbitos de arte con los discursos teóricos. A partir de la segunda mitad del siglo XX, se hace sintomático el interés de los artistas por la filosofía, un museo de las imágenes de pensamiento que serán incorporadas como herramienta crítica. A su vez, muchas teorías contemporáneas sitúan las articulaciones estéticas en un estatus destacado, dada su capacidad de crear imaginarios.

Nuestro objetivo, por tanto, consistirá en analizar el aparente oxímoron contenido en el título de este artículo.

Iniciaremos, para ello, una reflexión abierta, acerca de las relaciones entre los cambios epistemológicos recientes y los procesos de conservación.

### El museo de las imágenes del pensamiento

La filosofía continental, con el desarrollo del Postestructuralismo y la Teoría crítica, así como su posterior recepción americana, resulta determinante, en el cambio de paradigma modernidad-contemporaneidad. Esta línea de pensamiento, cuyos núcleos fundamentales son Francia y Alemania, encuentra en el arte una de las áreas de aplicación más fecundas. Una afirmación de alcance considerable si tenemos en cuenta que en su seno surge el giro metodológico que transforma el pensamiento científico del siglo XX, tomando como punto de partida la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure.

La crisis de la Modernidad, según los filósofos de Frankfurt, eclosionó a finales de los 60. El fin de los grandes relatos, enunciado por Jean-François Lyotard como punto de partida de la Postmodernidad, la teoría de la deconstrucción de Jaques Derrida o las teorías psicoanalíticas, nutren la reflexión contemporánea. Incorporando a los filósofos de la sospecha, los autores mencionados, junto con Roland Barthes, Michel Foucault o Jean Baudrillard ejercen una notable influencia en la desacralización del objeto artístico, la muerte del autor, el cuestionamiento del sujeto moderno a partir de los discursos postcoloniales y de género y la introducción de la teoría marxista en el análisis estructural del signo en las sociedades postindustriales. Hemos adoptado el apelativo contemporáneo para todo aquello que aconteció tras dicha crisis, a sabiendas de su carácter indeterminado y cambiante:

Modernidad Avanzada o Segunda Modernidad, a saber, aquella que comienza a desarrollarse a lo largo del siglo XIX con la consolidación de los avances en la ciencia, la industria y la razón (...) Desde el punto de vista de las narrativas históricas y artísticas, se podría establecer un corte que daría inicio al (...) período de la postmodernidad, o, como otros prefieren llamarlo, la contemporaneidad término menos connotado, pero más inestable (Hernández 2007: 29).

Es en ese momento de revisión del modelo epistemológico positivista, cuando los procesos de desmaterialización del objeto artístico intensifican la reflexión acerca de los fenómenos que rodean la producción, exhibición y conservación de la obra de arte. Tras la absorción de las sucesivas estrategias transgresoras de la vanguardia, la crítica se centra ahora en el marco institucional y en los procesos de mediación. Las tendencias postminimalistas, procesuales y performativas, diluyen lo permanente y perdurable, atributo que había acompañado al objeto artístico durante siglos. Erradicando el objeto, se pretende evitar la conversión del arte en fetiche mercantil. A raíz de ello, en muchas ocasiones, solo a

través de la documentación podemos acceder a lo que ha dejado de ser visible. Ante estas heterogéneas prácticas emergentes, explícitamente abiertas a cuestiones de tiempo, sentido o ideología, un enfoque formalista se mostraba inadecuado.

El modelo de análisis postestructuralista se convirtió en paradigma, entre 1960 y 1970, continuando con los métodos sincrónicos de la lingüística de Saussure. Su objetivo primordial era detectar las estructuras universales subyacentes a los fenómenos culturales, para identificar y cuestionar las jerarquías implícitas en las oposiciones binarias propias de la metafísica occidental. Esta rama de la teoría continental, de marcado carácter antropológico, tiende a una interpretación de la obra de arte como síntoma o como índice del contexto histórico-cultural (Gell 2016: 24). Explica Martin Jay, que para Jaques Derrida, las obras de arte siempre estarán penetradas por otros impulsos que los que derivan de su supuesto estatuto autónomo y desinteresado, y que no hay destreza capaz de volver impenetrable el marco (2007: 390). La revista *October*, especializada en arte contemporáneo, fue uno de los focos de recepción y difusión del postestructuralismo en Estados Unidos y sus enfoques resultan fundamentales para el análisis del paisaje cultural de las últimas décadas.

### La nave Argo

Los nuevos modelos de reflexión estética desestabilizan las nociones de originalidad, unicidad, perdurabilidad y autoría, haciendo estallar en mil pedazos la tradicional división entre artes espaciales y temporales. Asistimos a un cuestionamiento explícito de la tradición ocularcéntrica propia de la modernidad occidental.<sup>[2]</sup> O, en todo caso, tal y como apunta Aurora Fernández Polanco, nos encontramos ante los vestigios de una acción efímera y resulta imprescindible desarrollar otra mirada:

Por ello, una de las posibles soluciones podría ser ese golpe de lucidez que nos haga reconocer muchas de las piezas exhibidas como fetiches; una reliquia, presencia de ausencias a las que podemos volar y que nos invitan a contextualizar lo ocurrido, a solicitar narraciones —siempre suelen ser muy poéticas— que re-creen la escena. Ver, en este sentido, haría mejor en llamarse imaginar (2004: 23)

Se trata de prácticas capaces de generar controversia a la hora de ser contempladas, exhibidas, re-expuestas, re-producidas o conservadas ¿Cómo conservar aquello que cuestiona la pertinencia de ser conservado? ¿Qué criterio emplear respecto de la intencionalidad del artista? Preguntas difíciles de responder. Pero eso es, tal vez, lo que las hace tan interesantes.

La exhibición del documento de registro o de la reliquia de un proceso efímero se ha constatado como una de las soluciones más inmediatas. Sin embargo, el espíritu de

desaparición o el deseo de olvido que anida en muchas de estas piezas puede resultar antitético con su conservación a ultranza. La propia Fernández Polanco narra una historia que describe perfectamente esta dimensión de la impermanencia, tan afín a la existencia humana:

Bajo el mandato de Luis XVI, el ilustrado navegante Conde de La Perouse viaja por el Pacífico con la única misión de tornar a su país con un mapa mejor. Cierta día tropieza con una localidad que llama Sakhalin, pero no sabe si se trata de una isla o una península. Para sacarle de dudas, un viejo chino dibuja en la arena un mapa (de la isla) con todo lujo de detalles y a la escala que precisaba el científico. La marea estaba creciendo. Otro chino más joven se levanta, toma el cuaderno de La Perouse y dibuja el mapa con un lápiz. Este gesto tranquilizó enormemente al ilustrado que pudo así llevar consigo el documento a la corte.

Como viejos chinos comienzan a comportarse determinados artistas en el corazón de la modernidad; a realizar dibujos, inscripciones, acciones y gestos; piezas sin importancia que puede, en cualquier momento, llevarse la marea. No es el objeto como “prueba” de su existencia, de la isla y de su viaje, lo que les importa. No les preocupa el modo de llevarse la “imagen” de vuelta a la corte de ningún Versalles. Como los chinos oriundos de la isla, saben que no necesitan dejar ningún rastro pues nunca van a salir de ella y, sobre todo, porque cada día pueden realizar cuantos quieran. Aunque se los lleve la marea (2004: 21).

Rosalind Krauss, cofundadora de la revista *October*, reúne, en 1985, una serie de textos bajo el título *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. En la introducción del libro, recupera una metáfora propuesta por Roland Barthes:

Rechazar el modelo historicista de la forma en que la obra de arte cobra sentido es proponer varias cosas a la vez. Es en primer lugar, sustituir la idea de la obra de arte como un organismo (desarrollado a partir de una tradición precedente, enmarcado en un medio histórico determinado) por su imagen como estructura. Para ilustrar esta noción de estructura, a Roland Barthes le gustaba emplear la historia de los Argonautas, a quienes los dioses habían ordenado completar su largo viaje sin cambiar su barco —el Argo— a pesar de ser conscientes de su gradual deterioro. En el curso del viaje los argonautas fueron reemplazando lentamente cada una de las piezas de la embarcación, “de tal modo que acabaron con un barco completamente nuevo sin tener que alterar ni su nombre ni su forma” (Krauss 1996: 16).

La historia aparecía narrada en *Roland Barthes par Roland Barthes* (Barthes 1975), para ilustrar la noción de la obra como estructura. La raíz indoeuropea —arg—, con la que los antiguos griegos identificaban al navío, significaba

brillante y luminoso. Y así lucía el Argo en su búsqueda del vellocino de oro, enteramente nueva, sin tener que cambiarle jamás ni el nombre ni la forma:

Esta nave Argo resulta muy útil: proporciona la alegoría de un objeto eminentemente estructural, no creado por el genio, la inspiración, la determinación o la evolución, sino por dos acciones modestas (ajenas a cualquier tipo de mística de la creación): la sustitución (una pieza reemplaza a otra, como en un paradigma) y la nominación (el nombre no está vinculado en modo alguno a la estabilidad de las partes): a fuerza de hacer combinaciones dentro de un mismo nombre, nada queda del origen: Argo es un objeto sin otra causa que su nombre, sin otra identidad que su forma (Barthes 2014: 50).

El semiólogo francés, procedente de la tradición estructuralista, genera esta imagen de pensamiento, idónea para abordar estas piezas de naturaleza efímera, cuya estabilidad material no es constante o que incorporan factores de deterioro, otrora siempre indeseables, como parte sustancial del proceso. A través de la mítica nave, Barthes desmitifica el acto creativo único, original e irrepetible, al señalar que un texto está constituido por un tejido polisémico de signos donde lo más importante no es el momento de la inspiración, sino las acciones, menos grandilocuentes, de seleccionar, escoger y combinar. Operaciones fundamentales para un acercamiento al discurso contemporáneo, a través de unas propuestas que, en un momento determinado, optaron por devenir y no ser (Adorno 1970: 232).

En el Arte Povera hallamos una fuente inagotable de obras efímeras como consecuencia del uso de materiales orgánicos. En muchas obras de Jannis Kounellis, Giuseppe Penone o Giovanni Anselmo, la Nave Argo se replica. En *Senza titolo* (1968), de Anselmo, por ejemplo, es preciso sustituir periódicamente una lechuga para recuperar el precario equilibrio entre dos bloques de granito.

Para resolver la paradoja de conservar aquello que nace con vocación de no ser detenido en un momento y en un objeto, resulta imprescindible cambiar de horizonte simbólico. Si seguimos el relato de Barthes, podemos establecer un símil con un paisaje siempre cambiante, con la puesta en escena de una obra teatral o con las sucesivas interpretaciones de una pieza musical. Esta última analogía ha sido bastante utilizada en relación con el arte conceptual y postconceptual, tal y como señala la historiadora del arte Tina Fiske en un artículo dedicado al análisis de la exposición de *White Walls* (2007) de Andy Goldworthy (2014: 66-78). El tema de la re-instalación de este tipo de obras plantea interrogantes acerca de la diferencia, la identidad y la repetición que nos conducen inevitablemente a Jaques Derrida.

En sintonía con la crisis de los metarrelatos de Lyotard o con el pensamiento débil, de Gianni Vattimo (1990),

Derrida propone su teoría de la deconstrucción como dispositivo para hallar las fisuras del discurso moderno. A partir de la *Destruction* heideggeriana, entendida como des-estructuración, elabora una eficaz crítica a cualquier pensamiento dogmático. En esta operación el concepto de iterabilidad resquebraja la oposición binaria entre diferencia e identidad. El postestructuralismo, enuncia el carácter iterativo de la obra que va más allá de la intencionalidad del artista y problematiza así el desplazamiento de la justificación de las decisiones de intervención a instancias externas. La estructura de la iteración —y este es otro otro de sus rasgos decisivos— implica, a la vez, identidad y diferencia (Derrida 1988: 53). La obra cambia para seguir siendo la misma, en sintonía con la nave Argo.

En ocasiones, cuando el proceso de desmaterialización del objeto artístico se completa, no hay residuo, no hay reliquia que conservar. *Proceso nº 100. Vanitas*. [Figura 2], por ejemplo, desaparece completamente. Sólo un registro, otro tipo de huella, puede dejar constancia de su tránsito entre la existencia y la extinción. El exhaustivo proceso de documentación llevado a cabo por Loeck invita a una eterna iteración a través del molde de silicona nº 26. En la ficha número 100, se indica la fecha de realización, 26 de Abril de 1990 y su duración, 5 horas y 59 minutos a una temperatura ambiente de 35 grados (forzada con un calefactor). En el *Libro de las Horas*, confeccionado por el propio artista, encontramos fotografías con la sobrepresión de la hora y las anotaciones sobre tiempos de derretimiento durante los ensayos.

Concebir obras para escenificar la transitoriedad de la vida misma, se inserta en una perenne tradición e introduce la paradoja en la reflexión acerca de los criterios de conservación o repetición aplicables. Haizea Salazar Basañez, realiza una clasificación de estas *BioVanitas* atendiendo a esta problemática (2022: 93).

Las cuestiones relativas a la intencionalidad del artista, han sido ampliamente discutidas. Las aportaciones barthesianas acerca de la mística de la creación, resultan ineludibles en el debate, pues proclaman que la obra, una vez cortado el cordón umbilical, pertenece a la cultura. No sería el autor el que produce el texto, sino el texto el que da origen al autor. Por lo tanto, la lectura que este último hace de la obra, es sólo una más, entre muchas. Y no es necesariamente la más determinante. La crítica al objeto único e irrepetible se entrelaza, en Barthes, con la deconstrucción de la autoría. En su ensayo *La muerte del autor*, de 1968, revitaliza las teorías de Walter Benjamin que subvierten los conceptos de originalidad, unicidad y aura:

El texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. Semejante a Bouvard y Pécuchet, eternos copistas, sublimes y cómicos a la vez, cuya profunda ridiculez designa precisamente la verdad de la escritura, el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original (Barthes 2009: 80).



**Figura 2.-** Juan Loeck. *Proceso nº 100. Vanitas*. 1990. Fotografía. Fuente: cortesía del artista.

No debemos olvidar que la figura del autor ha experimentado una evolución constante. Tras siglos de anonimato, cobró vital importancia en el Renacimiento, estatus que mantendrá hasta la irrupción de ciertas tendencias simbolistas y vanguardistas (Foucault 1985). Su auge coincide con la implantación del capitalismo que regulará los derechos de autoría. Si bien la mitología del arte se mantiene todavía vigente, muchas voces se han alzado contra el imperio de este mito moderno. La figura del artista-genio, que establece su reinado a la vez que el sujeto cartesiano, sería un síntoma más del falocentrismo propio de la cultura occidental y en el seno de un posthumanismo estrechamente vinculado al pensamiento postestructuralista se escenifica su crisis. Barthes, Foucault y Derrida certifican su muerte y su audaz impronta puede percibirse en aquellos artistas que se inhiben, una vez creada la obra, cediendo protagonismo al *lector* y al propio *texto*:

En la línea de un Nietzsche que certificó la muerte de Dios, Barthes critica la metafísica de la presencia en el ámbito de la autoría, descentralizando el origen y desvinculando el texto del despotismo de una única autoridad que presuntamente controla el significado. La institución del autor, que durante siglos había regentado un cariz sagrado, pierde ahora su carácter de iniciado capaz de manipular una materia que nadie más puede moldear. (Pérez Parejo 2002: 468).

La obra corta el cordón umbilical, se emancipa. El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor (Barthes 1968: 5) y se acompaña del cuestionamiento del objeto único, irrepetible y perdurable. La ausencia parcial o total de intervención del artista en el proceso de elaboración material de la obra o su desmaterialización, provocando el marchitamiento de la forma como consecuencia de los devastadores efectos de la entropía (Buchloch 2006: 630), no son más que extensiones de dicha actitud.

En ocasiones, cuando en el campo de la conservación se recurre al criterio de la entrevista como medio para averiguar la intencionalidad del artista, se hace otorgándole un punto de vista demiúrgico. Tal como afirma Massimo Carboni: creer que el autor, por el mero hecho de serlo, posee carismáticamente la verdad de su obra, es síntoma de una imperdonable ingenuidad cultural y filosófica. Es, —continúa Carboni—, de gran ayuda en algunos aspectos, pero debe ser valorada en la intersección con otros criterios o circunstancias (2014: 21). Salvador Muñoz Viñas, en un artículo sobre el estado de la cuestión, indica que para algunos investigadores existen consideraciones relevantes por parte del autor, como las relativas al espíritu creativo inherente, a las técnicas empleadas y a la forma en que la obra debe ser exhibida y conservada. Para otros, sin embargo, las primeras estarían inscritas en la propia obra y las cuestiones técnicas sujetas

a un grado de imprevisibilidad tan elevado, que las haría irrelevantes. Respecto a las condiciones de exhibición y conservación, podrían estar afectadas por idéntico grado de imprevisibilidad con el transcurso del tiempo (Muñoz Viñas 2014: 83-97). Por todo ello, concluye:

Las teorías contemporáneas dejan claro que la intención del artista es insignificante, cuando perjudica la posibilidad de que un número de espectadores disfruten de una representación, aunque imperfecta, de su obra (Muñoz Viñas 2014: 95).

El caso de *Harvard Murals* (1963) de Mark Rothko, cuyo deterioro por el uso del rojo Lithol se agravó debido a las estrictas instrucciones del artista respecto a su exhibición en el lugar para el cual fue concebida, ilustraría tales tesis. Recordemos también que muchos de los escritos de Kafka hubiesen desaparecido si su albacea literario, Max Brod, hubiera cumplido los deseos expresados por el autor. La analogía con la nave *Argo*, nos invita a generar un espacio de consenso. Si los caramelos de *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (1991) de Félix González-Torres son retirados por el público y el museo los restituye según sus instrucciones, la obra se hace perenne:

Las pilas de papeles, así como las de caramelos son indestructibles porque puede duplicarse infinitamente. Exitirán siempre porque no existen realmente, o quizás porque no tienen que existir todo el tiempo. Usualmente, son producidas en diferentes lugares al mismo tiempo. Finalmente, podemos decir que no existe un original, tan solo un certificado de autenticidad. Si lo que busco es alterar el sistema de distribución de una idea a través de la práctica artística, resulta imperativo para mí, recorrer todo el camino a partir de una pieza e investigar nociones de disposición, producción y originalidad (González-Torres, citado Talavera Oré 2020).

González-Torres deconstruye constantemente los binomios autor/espectador, activo/pasivo, original/copia, delegando en museos, coleccionistas y espectadores parte de las funciones o responsabilidades atribuidas tradicionalmente al autor. Nicolás Borriaud le considera, por ello, precursor de la estética relacional (Borriaud 2015). Resulta coherente su flexibilidad cuando determinados museos le solicitan la posibilidad de que los caramelos no sean retirados (Spector: 96). Parece razonable que los actores implicados puedan renegociar en cualquier momento las condiciones. De la misma manera que parece razonable que el espectador decida no llevarse ninguno de los elementos constitutivos de la obra, para no interferir en la contemplación de los demás. Un espectador emancipado, tal y como lo describe Jaques Rancière, podría elegir esa opción (2010).

La casuística generada es muy amplia y las soluciones adoptadas, diversas. Marcel Brothaers fue otro artista capaz de poner en jaque a la práctica totalidad de los agentes

que se mueven en torno al hecho artístico. Muestra de ello, son las instrucciones que dejó acerca de cómo actuar ante su frágil, táctil y orgánica obra *Cuadro y taburete con huevos* (1966): ordenó sustituir los huevos de los que está formada, durante toda la eternidad posterior a su muerte. En 2008, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) sometió a debate la intervención a realizar en dicha obra. Se optó, finalmente, por restablecer su integridad respetando la intención del artista (MNCARS 2015: 80).

Carlota Santabárbara relata el caso de la intervención en otra de sus obras, *Objects*, formada por seis filas, de trece huevos cada una, con su parte superior intencionadamente rota. ¿Cómo actuar si las cáscaras se rompen aún más de aquello que el artista, intencionadamente, había dispuesto? Eso sucedió cuando la obra fue enviada de regreso desde la Fundación Tàpies de Barcelona a la Kunsthalle de Düsseldorf (2014: 16-17). El director del centro de arte alemán, la viuda del artista, así como la restauradora Hiltrud Schinzel, discípula de Heinz Althöfer y detractora del fetichismo que las teorías clásicas otorgan a los materiales, hubieran optado por sustituir la cáscara. Pero ante la carencia de consenso internacional, se decidió intervenir de un modo más tradicional y adherir la cáscara fracturada. Aunque se consideró también que los huevos eran una parte integrante de la obra, pero sin pretensión de ser únicos, por lo que la materia en este caso era tan solo un medio de mostrar el objeto y se podría haber sustituido el huevo sin ningún problema ético.

## Conclusiones

Desde finales de los 60 la cultura visual acepta y celebra la idea de que la estructura, el sentido de la obra, prevalece sobre su materialidad. Cuando esto sucede, el fetichismo del original y del material pierden su sentido.

Las intervenciones de conservación serán tanto más adecuadas cuanto más detallada sea la información disponible. La documentación exhaustiva, —proporcionada por del artista, elaborada por el conservador o procedente de las múltiples disciplinas humanísticas que colocan el hecho estético como centro de debate— es tarea fundamental para posibilitar la mediación y diálogo entre los actores implicados. No debemos olvidar que la ausencia de registros ha sido, durante mucho tiempo, uno de los grandes *hándicaps* que ha impedido abordar la preservación del arte contemporáneo con idénticas garantías al arte de otros períodos.

Se requieren nuevos dispositivos de análisis que no se basen de manera exclusiva en un modelo positivista. El paradigma postestructuralista incorpora la complejidad del discurso contemporáneo al análisis de las propuestas efímeras, ya que se preocupa por insertar las formas culturales patrimoniales en el terreno de lo simbólico, comprendiendo que constituyen índices de las relaciones sociales que los originaron.

Conscientes de la inexistencia de una verdad única, lejos de los materiales nobles y el objeto perdurable, proteger el patrimonio puede convertirse en sinónimo de salvaguardar el derecho a la desaparición de la obra. En tales circunstancias, aquel o aquellos criterios que permitan disfrutar de la obra al máximo de espectadores posible y que, a su vez, no comprometan futuras actuaciones, deberían prevalecer sobre cualquier otro. De ahí la analogía con la nave de los argonautas: su retratabilidad y compatibilidad con otras decisiones de conservación, incluidas las que contemplan el derecho al olvido.

La cultura implica una toma de decisiones constante acerca de la memoria. Cuando la idea es la sustancia misma del arte, su permanencia puede ser mayor que la de los objetos. Las propuestas conceptuales a las que nos hemos referido, por paradójico que parezca, pueden perdurar eternamente. Como la nave Argo.

## Notas

[1] Así se refiere Simón Marchán Fiz, en su obra *Del arte objetual al arte de concepto*, a las tendencias de desmaterialización del objeto artístico señaladas por Lucy R. Lippard en *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*.

[2] Vid. Martin Jay, *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, (Madrid: Akal, 2007); David Michael Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*. (Berkeley: University of California Press, 1993) ; Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity", en *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*, ed. Hal Foster (Nueva York: Bay Press, 1998) 3-23; Martin Jay, "¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada", *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº4, (2007): 7-22; Charles Jenks, "The Centrality of the Eye in Western Culture: An Introduction", ed. Ch. Jenks, *Visual Culture* (Londres y Nueva York: Routledge, 1995): 1-25; Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2006). Rigurosas indagaciones, todas ellas, acerca del régimen escópico dominante en la modernidad y su cuestionamiento por parte de la fenomenología, el estructuralismo y el psicoanálisis.

## Referencias

ADORNO, T. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.

AZNAR ALMAZÁN Y., MARTÍNEZ PINO, J. (2009). *Últimas tendencias*. Madrid: Ed.Universitaria.

BARTHES, R. (2009). "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 65-73.

BARTHES, R. (2014) (1975). *Roland Barthes, par Roland Barthes*. Paris: Seuil, col. Écrivains de toujours.

BOURRIAUD, N. (2015). *Estética Relacional*. España:Adriana Hidalgo Editores.

CARBONI, M. (2014). "Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico". En *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*. Roma: Editor, Paolo Martore. Publisher, Castelvechi, 6-26.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2006). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

DERRIDA, J. (2014). *Limited Inc*. Santiago: Polvora editorial.

FERNÁNDEZ POLANCO, A. (2004). *Formas de mirar en el arte actual*. Madrid: Edilupa.

FISKE, T. (2014). "White Walls: installazioni, assenza, iterazione e differenza". En *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*. Roma: Editor, Paolo Martore. Castelvechi, 66-78.

FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y-A. y BUCHLOH, B. (2006). *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.

FOUCAULT, M. (1985). *Qué es un autor*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.

GELL, A. (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: Sb Editorial.

GUASCH, A.M. (2000). *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. (2007). *El archivo escotómico de la modernidad [pequeños pasos para una cartografía de la visión]* Alcobendas: Patronato Socio-Cultural.

ICOM. (2008). *Traducción al español de la resolución adoptada por los miembros de ICOM- CC durante la 15ª Conferencia Trienal*, New Delhi, 22-26 de septiembre de 2008. <https://www.icom-cc.org/en/downloads/icom-cc-resolucion-terminologia-espanol> [Consulta:01/12/2020]

JAY, M (2007). *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.

KRAUSS, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.

LIPPARD, LUCY R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

LYOTARD, J.F.(1984). *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra.

MARCHÁN-FIZ, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Madrid: Akal.

MNCARS. (2015). Programa de actividades. MNCARS.

MUÑOZ VIÑAS, S. "Qualque ragione per ignorare l'intenzione dell'artista. En *Tra memoria e oblio: percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*. I timoni · Le Navi. Editor, Paolo Martore. Publisher, Castelvechi, 2014. 83- 97.

PEREZ PAREJO, R.(2002.)"El autor: teoría del genio y la inspiración" pags 464-483. En *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)* Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 464-483.

RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

SALAZAR BASAÑEZ, H.(2022). *BioVanitas. Reflexiones en torno a la materialización del Tiempo* . Tesis doctoral. Universidad del País Vasco.

SANTABÁRBARA MORERA, C. (2014). "La teoría de la conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi". En *Conservación de Arte Contemporáneo 15ª Jornada*, Madrid: MNCARS, 11-21.

SPECTOR, N. (1995). *Felix Gonzalez-Torres, Untitled (Public Opinion)* 1991. [https://www.variablemedia.net/pdf/Untitled\\_public\\_opinion.pdf](https://www.variablemedia.net/pdf/Untitled_public_opinion.pdf) [consulta:17/o1/2023]]

TALAVERA ORÉ, P. (2020). *Prácticas gustatorias del desconcierto. Performance y arte participativo contemporáneo*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Departamento de Filosofía, 128-129.

VATTIMO, G. (ed. lit.) y Rovatti, P. (ed. lit ). (1990) "Dialéctica, diferencia y pensamiento débil". En *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra, 18-40.

Portuguesa y Universidad de Oviedo: FADC (2020) y Fugas e Interferencias (2020), organizados por la Universidad de Vigo. Ha realizado publicaciones en el ámbito del arte contemporáneo y el diseño y ha participado en diversas exposiciones, individuales y colectivas.

Artículo enviado 16/01/2022  
Artículo aceptado el 14/06/2023



<https://doi.org/10.37558/gec.v24i1.1090>

## Autor/es



**Carmen Lage Veloso**  
carmen.lage.veloso@uvigo.es  
Universidad de Vigo  
<https://orcid.org/0000-0002-2820-9784>

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Profesora de Dibujo artístico y color e Historia del arte en las Escuelas de Arte y Superiores de Diseño y en la ESRCBBCCG. Profesora Asociada Universidad de Vigo. Investigadora del grupo PR3CULT. Ha participado como relatora en numerosos congresos nacionales e internacionales como el IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV (2019), IMAGEN [N] VISIBLE, (Universidad Politécnica de Valencia); I Congreso Internacional de Investigación y Creación en los Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas (2018), Consejería de Educación e Investigación de la Comunidad de Madrid; II Congreso Ibero- Americano de Historia del Mobiliario organizado por CITAR- Centro de Investigación en Ciencia y Tecnología de las Artes- de la Universidad Católica