

EL (NUEVO) PAPEL DEL CONSERVADOR RESTAURADOR EN LA CONSERVACIÓN Y COMPRENSIÓN DE OBRAS DE NUEVAS TECNOLOGÍAS

Arianne Vanrell Vellosillo, *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,*
Departamento de Conservación – Restauración,
arianne.vanrell@mcu.es

BREVE RESEÑA DEL CONTEXTO DE CREACIÓN Y EL USO DE LA TECNOLOGÍA EN EL ARTE

La presencia de obras con mayor o menor empleo de tecnología, (electricidad, electrónica, informática, Internet) o que hagan uso de medios audiovisuales como la televisión, el vídeo o el cine, es cada vez más frecuente en las colecciones de museos de arte contemporáneo.

En la década de 1950, las obras cinéticas hacían uso de la electricidad de una forma bastante elemental para introducir la luz y el movimiento, emergiendo como símbolos de la modernidad en propuestas tanto estéticas como conceptuales que han marcado la historia del arte.

Sus creadores emplearon todo tipo de materiales de su época, como plásticos, acetatos o aluminio e hicieron uso de sistemas industriales de fabricación de piezas o corte de materiales y de serialización como la serigrafía o la impresión mecánica para enfatizar el uso de herramientas que nos alejaron del concepto tradicional de la creación artística y de la huella del artista.

Estas obras modificaron significativamente nuestra manera de percibir el arte, ya no sólo como un objeto pasivo de contemplación, sino como un elemento activo que requiere de un espacio determinado para su visualización y comprensión.

Las nuevas necesidades de conservación asumieron la importancia del mantenimiento técnico, la sustitución de elementos y la participación de profesionales que no formaban parte *a priori* de los equipos de conservación de obras de arte, como en el caso de especialistas en electricidad, mecánica, etc.

Hasta bien entrado el siglo xx diferentes técnicas fotográficas coexistían sin demasiada dificultad y, en la década del de 1960, la sensación de obsolescencia y la forma en la que la percibíamos, tomaba más tiempo que ahora.

En estos años, las posibilidades técnicas y la creación de equipos portátiles de vídeo permitieron la experimentación sobre la imagen y el

movimiento a muchos artistas, entre los que destacan Nam June Paik y Wolf Vostell, inmersos en un contexto social de crítica y de participación política muy intenso.

Partiendo de enfoques diferentes, utilizaron los medios que proporcionaba la propia tecnología para realizar atrayentes propuestas y serias críticas a la televisión y otros medios de comunicación e información de masas exponiendo sus puntos de vista ante la manipulación y la saturación de la información que les atribuían.

Vostell criticaba la manipulación de los medios a través de obras que utilizaban televisores conectados a la señal de televisión local mediante la modificación y manipulación de las imágenes, alterando los sistemas de sintonización y creando imágenes distorsionadas que contrastaban con las emitidas y recibidas en los hogares de la época.

Su obra *6 TV Dé-coll/age*, que forma parte de la Colección del MNCARS, se realizó en 1963 y está considerada un icono de esta época, difícilmente apreciable sin tomar en cuenta su contexto de creación y las limitaciones técnicas de esos años.

Nam June Paik, desarrolló aspectos lúdicos pertenecientes a Fluxus para provocar desconcierto y asombro, mostrando nuevos lenguajes y posibilidades plásticas de la imagen electrónica.

Su obra *Magnet TV*, de 1965, presentaba imágenes y formas abstractas de luz en pantallas de televisión alteradas por ondas electromagnéticas a través de imanes en contacto con estos aparatos.

DIFICULTADES ESPECÍFICAS PARA LA PRESERVACIÓN DE OBRAS TECNOLÓGICAS

Los artistas utilizan materiales y técnicas de su tiempo como medios de expresión de sus propuestas, lo que permite relacionarlas con su época y su momento de creación, tal y como ha ocurrido con otras formas de expresión durante toda la historia.

Desde los primeros años, la carrera por la actualización tecnológica se predecía difícil de seguir, se tornaba cada vez más vertiginosa. El problema de la discontinuidad de tecnologías e incompatibilidad de lenguajes, soportes y elementos para su visionado o reproducción hacen complicada su durabilidad y posibles restauraciones o reparaciones por la falta de piezas de recambio o talleres de reparación de *hardware* o de equipos de exposición.

La popularización de la fotografía, el vídeo, la televisión y el cine facilitaron un uso cada vez mayor por parte de artistas que formaron grupos

de trabajo para elaborar sus obras y superar así los inconvenientes técnicos que conllevaba su realización.

Desde los años setenta hasta ahora, el uso de diapositivas ha sido muy popular entre artistas de todo el mundo. Actualmente, con problemas de reparación y mantenimiento, ya que los proyectores de diapositivas de la marca Kodak se dejaron de fabricar en 2004 y el equipo más utilizado por artistas (el SAV 2050) se retiró del mercado en 1984 (1).

El desarrollo de sistemas digitales y la evolución tecnológica en general provoca que la vida útil o la estabilidad funcional de muchos de estos sistemas de creación, edición o visionado sea cada vez más breve, lo que hace que sea complicada su conservación desde una óptica tradicional y debemos plantearnos nuevas estrategias de conservación que garanticen una correcta transmisión de la idea del artista capaces de situarlo en su entorno social e ideológico.

La utilización de tecnología en la creación artística y, sobre todo, el uso de Internet como medio de elaboración y difusión de estas propuestas a partir de 1990 ha hecho posible la proliferación de comunidades, equipos de trabajo y de interacción que no cesan de cambiar y de modificarse en función de las herramientas disponibles.

Al modificarse nuestra forma de percibir el proceso de creación y de visionado de obras, se han desarrollado nociones de existencia o de lo efímero que dependen de la interacción de los espectadores, a su vez en constante mutación ante las nuevas maneras de acceder al arte, interactuar con él, modificarlo o ser partes de su proceso creativo.

Los artistas, por otro lado, entregados a la creación, ponen poco interés en la perpetuidad de los sistemas de visionado o actualización de *software* de obras existentes, aunque son conscientes de que esto puede poner en peligro la existencia de sus obras a corto y medio plazo.

Obras basadas en la interactividad de usuarios a través de Internet sugieren un tiempo de vida cada vez más breve, y sus creadores llevan a proponer posibilidades de archivo o *back up* que sean capaces de simular la obra en su estado actual a pesar de que esto vaya en contraposición de la idea original de interactividad en tiempo real, como una de las formas de «salvarla» más factible económica y técnicamente, al menos por ahora.

Este es el caso de la obra de Ben Rubin y Mark Hansen, *The Listening Post*, expuesta en “Máquinas & almas, arte digital y nuevos medios” en 2008, en el MNCARS, formada por una multitud de pequeñas pantallas que son alimentadas por seis *Blogs* en tiempo real, a la vez que un *software* descifra y localiza las palabras más frecuentes, que son leídas por un locutor en *off*, y una música de fondo predeterminada, todo esto si-

tuado en una sala construida según las dimensiones y necesidades técnicas, acústicas, etc., de la obra.

Esta posibilidad es bastante limitada cuando nos referimos a la mayoría de obras interactivas denominadas *net.art* o las llamadas (*web*) *site-specificity*, que suponen un disfrute casi exclusivo a través de Internet, aunque esto pueda suponer un criterio un tanto reducido para un tipo de arte emergente con posibilidades creativas en fase de experimentación y que dependen, como ya hemos mencionado, de una gran inestabilidad por la evolución de sus soportes de difusión.

Lo que considerábamos efímero por razones conceptuales se ha solapado a la noción de obsolescencia y asumido como una realidad casi irremediable e inherente a la propia tecnología basada en la temporalidad y accesibilidad del sistema. Esto conlleva una adaptación novedosa del espectador, que accede a estas obras desde espacios públicos de zonas *wi-fi*, desde su casa y su ordenador portátil de forma anónima a través de redes globales.

El acceso «abierto» de las obras y la interactividad marcan de forma determinante aspectos esenciales a que hay que tomar en cuenta en la conservación, no sólo de la obra en su estado físico, sino de la «experiencia» que esta determina, y que constituye, en esencia, la singularidad de estos nuevos planteamientos artísticos.

LA ACTUALIZACIÓN DE CRITERIOS DE CONSERVACIÓN

Planteamientos como «reinterpretación», muy usado en Instalaciones de Arte para hacerlas independientes de su espacio originario, la fabricación de obras sin la participación del artista a partir de sus planos e instrucciones, el reemplazo de elementos perecederos, las migraciones de soportes tecnológicos, la sustitución de elementos de reproducción y visionado, la emulación, *back up*, etc., que forman hoy parte de nuestro lenguaje y de nuestros planteamientos de actuación, eran hasta hace sólo un par de décadas impensables dentro de la deontología de nuestra profesión y de propuestas de preservación basadas en la conservación material como herramienta para garantizar la lectura y la integridad de la obra, de la idea y del mensaje del artista.

Desde un punto de vista práctico, el museo o la sala de exposición necesitan herramientas cada vez más específicas para conseguir el objetivo de «mantener la lectura de la obra», tal y como fue concebida por el artista.

Se utilizan diversos protocolos de estudio y de documentación son utilizados para alcanzar la re-exposición adecuada de este tipo de obras, en los que las instrucciones detalladas incluyen explicaciones sensoriales

y aspectos teóricos en profundidad que permiten acceder a una comprensión mayor de la obra que facilite, en caso de necesidad técnica, intervenciones importantes cualitativa y cuantitativamente, como pueden ser la migración, sustitución y reinterpretación de una obra, dando prioridad a la percepción de las sensaciones y basando la autenticidad de la obra en la conservación de la idea original.

Al trabajo interdisciplinario de restauradores, historiadores y científicos se añade la colaboración de especialistas en electrónica, informática, Internet, etc., para llevar a cabo la exposición y conservación de obras de nuevas tecnologías y para elaborar protocolos de actuación, optimizar la documentación y la comprensión de las obras, evaluar riesgos de pérdida material y de significado, contextualización o comprensión por parte del espectador durante la transmisión de la idea y de las sensaciones o experiencias asociadas a cada obra, promover el intercambio de información entre profesionales de otras instituciones para facilitar los préstamos e intercambio de obras y ofrecer soluciones realistas en cada caso.

La realización de propuestas técnicas y de reuniones de reproducción que establezcan los límites de posibles intervenciones constituyen procesos cada vez más familiares durante la preparación de una exposición.

La contratación externa de equipos de especialistas es cada vez más frecuente en museos y salas de exposición, lo que permite una mayor flexibilidad en el momento de ofrecer soluciones técnicas y prácticas, que incluyan no sólo el montaje y desmontaje de las piezas, sino que tomen en cuenta su mantenimiento, calibrado y reseteado durante la exposición.

La elaboración de directrices comunes que permitan una participación activa de todos los departamentos involucrados en el estudio, registro, almacenaje, montaje, exposición, guías de sala y seguridad de las obras, es fundamental para compartir información y responsabilidades para la conservación de las obras a través del respeto de su integridad física e ideológica.

El papel del conservador-restaurador se ha hecho más participativo y activo, tomando pues en cuenta las necesidades de la obra desde su entrada en el museo.

La documentación relativa al historial de cada obra y dónde y cómo ha sido expuesta antes de llegar a nuestras manos pueden servir de puntos de comparación para evaluar el éxito del montaje en la transmisión del mensaje y forma parte de los puntos a discutir de discusión con el artista o sus asistentes en entrevistas o durante montajes posteriores.

La información detallada de intervenciones precedentes, realizadas por el artista, sus asistentes o restauradores, tomando en cuenta los criterios,

las soluciones y los resultados obtenidos, pueden agilizar la toma de decisiones y su viabilidad al disponer de información práctica del tiempo empleado, el coste, y el equipo y personal necesario.

La comprensión del significado de la obra debe guiar la elaboración de manuales de instrucciones detallados y precisos que permitan el montaje adecuado de las piezas, independientemente del espacio de exposición y del apoyo del artista.

La importancia relativa de cada elemento de la obra y las posibilidades de intervención en cada caso deberán discutirse con el artista durante una videovideo-entrevista que se pueda ser completar *a posteriori* con un cuestionario escrito o una *@interview* a través de Internet.

El conservador-restaurador, tiene la responsabilidad de estar al día en criterios que le permitan adelantarse a problemas futuros para poder plantearlos y contrastarlos con posibles soluciones evocadas por el artista.

Nuestra participación durante el montaje de las obras, su exposición, mantenimiento, desmontaje, almacenaje, etc., debe aportar información necesaria para una conservación en el futuro. Esta debe estar disponible de forma fácil y clara para todos los profesionales interesados a través de redes de intercambio de ideas para potenciar la conservación activa de la obra, su remontaje y divulgación, estudios futuros y comparaciones prácticas con otras obras de nuestra colección.

NOTAS

(1) <http://www.tate.org.uk/conservation/time/about.htm#slide>, revisada el 15 de julio de 2009.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, REBECCA, «Arte y realidad en un mundo liminar», en *Máquinas & almas, arte digital y nuevos medios*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, pp. 41-43 (Catálogo de exposición).
- ALTSHULER, BRUCE, «Collecting the New: A Historical Introduction», en *Collecting the New*, Bruce Altshuler (ed.), Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2005, pp. 1-13.
- ASCOTE, «El arte sincrético y la tecnología de la conciencia», en *Máquinas & almas, arte digital y nuevos medios*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, pp. 37-40 (Catálogo de exposición).
- BARCLAY, MARION H., Actas del Congreso *Responsabilité Partagée/Shared Responsibility*, organizado por el Museo de Bellas Artes de Canadá, el Instituto Canadiense de Conservación y el Ministerio de Comunicación, Ottawa, 1990.
- BERGER, ERICH, «El arte de la implicación», en *Emergentes*, Gijón, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, 2008, pp. 16-17 (Catálogo de exposición).
- BOSCO, ROBERTA; CALDANA, STEFANO, «Arte y museo frente al público 2.0», en

- Máquinas & almas, arte digital y nuevos medios*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, pp. 50-52 (Catálogo de exposición).
- DAVID, DOUGLAS, «¡Tiempo! ¡Tiempo! ¡Tiempo! El contexto de la inmediatez», *Primera generación. Arte e imagen en movimiento, [1963-1986]*”, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, pp. 91-100 (Catálogo de exposición).
- DIETZ, STEVE, «Collecting New-Media Art: Just Like Anything Else, Only Different», en Bruce Altshuler (ed.), *Collecting the New*, Princeton y Oxford, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2005, pp. 85-101.
- FRANK, METER, «Las instalaciones del videoarte: el entorno televisivo», en *Primera generación. Arte e imagen en movimiento, [1963-1986]*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, pp. 63-76.
- VANRELL V., ARIANNE, *Les Installations d'art dans le projet INCCA Inside Installations. Leur évolution dans la mise en oeuvre de protocoles d'étude de collections d'art électronique, d'installations vidéo et de net art du MNCARS*”, 13 Jornadas de Conservación de la Sección Francesa IIC (SFIIC).), Institut National du Patrimoine, París, 24-26 junio de 2009, pp. 230-236.
- VANRELL V., ARIANNE *Políticas y dinámicas para la conservación del arte digital e interactivo, Hablar del arte digital e interactivo implica preguntarse sobre las ideas de conservación, colección y el rol de museos y galerías en la época actual, Espacio Fundación Telefónica*, Santiago, Chile, Seminario de Arte Electrónico TESLA, 2008.
- VANRELL V., ARIANNE *La Evolución del conservador-restaurador en la preservación de nuevas formas de expresión. Espacio Fundación Telefónica*, Buenos Aires, Argentina, Seminario de Arte Electrónico organizado por Taxonomedia 2008 (en imprenta).
- VANRELL V., ARIANNE *Videoarte: La evolución tecnológica. Nuevos retos para la conservación. Reflexiones sobre la colección de videoarte del MNCARS*, 8 Jornadas de Conservación del Grupo Español de Arte Contemporáneo del IIC (GEIIC), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España. 2007, pp.109-110.
- WHARTON, GLENN, «The Challenges of Conserving Contemporary Art»”, Bruce Altshuler (ed.), en *Collecting the New*, Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2005, pp. 163-178.

CURRÍCULUM VITAE:

Conservadora-Restauradora del MNCARS. Diplomada en Historia del Arte en Arte Contemporáneo y de la M.S.T. (Maîtrise des Sciences et Techniques) de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la Especialidad de Arte Contemporáneo en la Universidad de París I, Panteón-Sorbonne. Coordinadora del Grupo Español del MNCARS de los Proyectos INCCA: Inside Installations (2002-2007) y PRACTIC's (2009-2011). En Tesis Doctoral en Conservación y Restauración, en la UCM.





