

LA CONFIRMACIÓN:
UNA OBRA DE DAVID BESTUÉ Y MARC VIVES.

**PROPUESTA DE
CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN**



TRABAJO DE FIN DE GRADO

Realizado por Belén Manuel Narros

Dirigido por Esther Moñivas Mayor

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

GRADO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL



TRABAJO DE FIN DE GRADO

LA CONFIRMACIÓN: UNA OBRA DE DAVID BESTUÉ Y MARC VIVES

PROPUESTA DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

Belén Manuel Narros

Tutora: Prof. Dra. Esther Moñivas Mayor

Madrid, 5 de octubre de 2020

Agradecimientos

Este proyecto marca el fin de una de las etapas más importantes de mi vida y, espero, el inicio de una próspera carrera profesional, no exenta de formación adicional. Son numerosas personas las que me han brindado su apoyo y conocimiento en estos meses de trabajo. Sin ellas, a buen seguro, este trabajo no habría sido culminado.

Deseo agradecer, de manera especial, a mi tutora, Esther Moñivas, el enorme esfuerzo y dedicación realizados; sus enseñanzas e indicaciones han sido fundamentales para la elaboración de este proyecto. Su constante ánimo y apoyo durante los meses de incertidumbre han sido esenciales para mí.

Este proyecto tampoco hubiera sido posible sin las facilidades que me ha concedido el Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid. Su personal, desde un primer momento, se mostró dispuesto a ayudarme en la búsqueda de una obra contemporánea que necesitase una intervención en conservación-restauración. Gracias en especial a Teresa Cavestany, por su constante amabilidad, accesibilidad y la información que me ha proporcionado en torno a numerosas cuestiones.

A David Bestué y Marc Vives, artistas de la obra protagonista de este trabajo y sin cuya labor, por razones obvias, carecería de sentido; gracias por ofrecerme y dedicarme parte de vuestro tiempo para comprender mejor vuestras creaciones, a pesar de los difíciles momentos que estábamos viviendo.

Por último, gracias a mi familia, pareja y amigos, por vuestra infinita paciencia, y constante apoyo y cariño, no solo ahora, sino durante toda mi vida.

Gracias también a todos aquellos profesores que, de una u otra forma, han contribuido durante cuatro años a mi desarrollo tanto profesional como personal.

Como siempre, cabe la posibilidad de que haya olvidado incluir en estos agradecimientos a personas que también merezcan figurar. Sí es así, pido perdón por ello.

Resumen

El presente Trabajo de Fin de Grado está centrado en una de las piezas que componen la obra *La Confirmación*, de David Bestué y Marc Vives, situada en el CA2M. Concretamente se trata de una estrella de doce puntas de polietileno, entre las cuales se disponen harapos, además de una mano de plástico. Se plantea una propuesta de conservación-restauración de dicha pieza actualmente muy deteriorada.

Se lleva a cabo una amplia contextualización de los artistas, detallando la simbología de la obra y de la pieza, describiendo los materiales constituyentes y los procesos de creación. También se detallan las alteraciones de la escultura, representándolas en cartografías digitales 3D.

Además, se transcriben las entrevistas a los artistas, que han servido de apoyo para determinar los criterios de intervención, específicos para el arte contemporáneo, seguidos a la hora de realizar la propuesta de tratamiento y las medidas de conservación preventiva para la pieza.

Palabras clave

Arte contemporáneo, conservación, restauración, CA2M, Bestué, Vives, entrevista al artista.

Abstract

The present Degree Final Project is focussed on one of the pieces that compose *The Confirmation*, artwork by David Bestué and Marc Vives, located in the CA2M. Specifically, it is a star with twelve points of polyethylene, among which there are rags, in addition to a plastic hand. It is set out proposal for conservation and restoration of this piece which is currently very damaged.

A wide contextualization of the artists is carried out, detailing the symbology of the artwork and the piece, describing the constituent materials and the processes of creation. The alterations of the sculpture are also detailed, representing them in 3D digital cartographies.

In addition, the interviews with the artists are transcribed, which have served as support to determine the intervention criteria, specific to contemporary art, followed when expounding the treatment proposal and the preventive conservation measures for the piece.

Key words

Contemporary art, conservation, restoration, CA2M, Bestué, Vives, artist interview.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. JUSTIFICACIÓN	2
3. OBJETIVOS	3
3.1. General.....	3
3.2. Específicos	4
4. METODOLOGÍA DE TRABAJO.....	5
5. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA	6
5.1. Ficha técnica	6
5.2. Contextualización de Bestué/Vives.....	7
5.3. Descripción de la obra.....	15
5.4. Análisis iconográfico	17
5.4.1. Dimensión simbólica del conjunto.....	17
5.4.2. Simbología específica de la pieza a intervenir.....	34
5.5. Descripción anatómica de la escultura.....	36
5.6. Análisis de materiales constituyentes y procesos de creación	39
5.6.1. Análisis de materiales constituyentes	39
5.6.2. Procesos de creación de la obra.....	40

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA OBRA	41
6.1. Principales agentes de deterioro.....	41
6.1.1. Extrínsecos.....	41
6.1.2. Intrínsecos.....	42
6.2. Descripción de patologías existentes	43
6.2.1. Daños de carácter estructural	44
6.2.2. Daños que afectan a la valoración estética de la obra.....	45
6.3. Cartografías digitales	45
7. ENTREVISTA A LOS ARTISTAS.....	48
8. CRITERIOS DE INTERVENCIÓN	50
9. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN.....	52
9.1. Fase 1: Toma de decisiones.....	53
9.2. Fase 2: Estudios previos.....	55
9.2.1. Catas de limpieza	55
9.2.2. Ensayo de la estructura.....	55
9.3. Fase 3: Aplicación de los tratamientos	56
9.3.1. Limpieza	56
9.3.2. Creación de la estructura.....	56
9.3.3. Aspiración de la vestimenta y recolocación.....	56

10. MEDIDAS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA	57
11. CONCLUSIONES	58
12. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	59
13. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	60
ANEXO I. FICHA TÉCNICA DE LA PIEZA PROPORCIONADA POR CA2M.....	61
ANEXO II. RELACIÓN DE OBRAS PRESENTADAS DURANTE LA TRAYECTORIA DE BESTUÉ/VIVES	64
ANEXO III. HOJA DE SALA DE LA EXPOSICIÓN <i>CISNES Y RATAS</i>	67
ANEXO IV. TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA AL ARTISTA MARC VIVES.	69
ANEXO V. TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA AL ARTISTA DAVID BESTUÉ.....	81
ANEXO VI. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN Y PRESUPUESTO ANTERIOR	85

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. <i>Introducir ropa interior en casas ajenas. Acciones en Mataró</i> (2002). [Fotografía]. https://bit.ly/3390ryO [Consultado el 12/07/2020] Copyright: Galería Estrany-de la Mota.....	9
Figura 2. <i>Formalización de pintada. Acciones en Mataró</i> (2002). [Fotografía]. https://bit.ly/31W4U0c [Consultado el 12/07/2020]. Copyright: ACM.....	9
Figura 3. <i>Utilizar microondas de lamparita. Acciones en casa</i> (2003). [Fotografía]. https://vimeo.com/7509955 [Consultado el 12/07/2020]. Copyright: Bestue/Vives	9
Figura 4. <i>Robar una planta del vestíbulo y exhibirla en el balcón. Acciones en casa</i> (2003). [Fotografía]. https://vimeo.com/7509955 [Consultado el 12/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	9
Figura 5. <i>Sacar todos los líquidos. Acciones en el cuerpo</i> (2006). [Fotografía]. https://vimeo.com/16959495 [Consultado el 12/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	10
Figura 6. <i>Demostración de la cercanía de la muerte. Acciones en el cuerpo</i> (2006). [Fotografía]. https://vimeo.com/16959495 [Consultado el 12/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	10
Figura 7. <i>Realidad mental. Acciones en el Universo</i> (2008). [Fotografía]. https://bit.ly/331VV4X [Consultado el 12/07/2020]. Copyright: Underdogs.....	10
Figura 8. <i>Fin del mundo. Acciones en el Universo</i> (2008). [Fotografía]. https://bit.ly/331VV4X [Consultado el 12/07/2020]. Copyright: Underdogs.....	10
Figura 9. <i>Entrada a la exposición. Cisnes y Ratas</i> . [Fotografía]. https://bit.ly/3jWNNtv [Consultado el 12/07/2020]. Copyright: CA2M.....	13
Figura 10. <i>Plano de la exposición Cisnes y Ratas</i> . [Fotografía editada]. https://bit.ly/35a7OIJ [Consultado el 12/07/2020]. Copyright: CA2M.....	13
Figuras 11, 12 y 13. <i>Transcurso de la primera escena</i> . [Fotografías]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	17
Figuras 14 y 15. <i>Desarrollo de la escena número 2</i> . [Fotografías]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	17
Figuras 16 y 17. <i>Protagonista manipulando el televisor</i> . https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. [Fotografías]. Copyright: Bestué/Vives.....	18
Figura 18. <i>El protagonista intenta tocar los objetos y el hombre se lo impide</i> . [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	18
Figura 19. <i>El hombre le retira el batín</i> . [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives.....	18
Figura 20. <i>Colocación de la hélice</i> . [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives.....	19

Figura 21. El protagonista observa como el objeto se va volando. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	19
Figura 22. Protagonista saludando a los invitados de la fiesta. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives.....	19
Figura 23. Lanzamiento de la pelota entre los invitados. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives.....	19
Figura 24. Recepción de la pelota por parte del protagonista. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	19
Figura 25. Personajes mirando al protagonista. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	20
Figura 26. Personajes convertidos en focas. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives.....	20
Figura 27. Desarrollo de la escena número 6. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	20
Figuras 28 y 29. Protagonista cruzando el tronco. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	21
Figuras 30, 31 y 32. Desarrollo la escena número 8. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	21
Figura 33. Protagonista mirándose en el espejo. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	22
Figura 34. Escultura formada. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives.....	22
Figura 35. Protagonista ayudando a montar la escultura. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	22
Figura 36. Resultado de la escultura. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives.....	22
Figuras 37, 38, 39 y 40. Desarrollo de la escena número 11. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	23
Figuras 41, 42, y 43. Desarrollo de la escena número 12. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	24
Figuras 44 y 45. Desarrollo de la escena número 12. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	24
Figura 46. Oráculo cantando. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives.....	25

Figura 47. Zombies portando los pinchos. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives.	26
Figura. 48. Médico colocando los huesos en el soporte. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	26
Figura 49. Perro defecando. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives.....	26
Figura 50. Cantante bailando. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives.....	27
Figura 51. Personajes secando el suelo. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives.....	27
Figura 52. Escultura creada, derritiéndose. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright:Bestué/Vives.....	27
Figura 53. Banco acariciando a la chica, derritiéndose. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020].Copyright: Bestué/Vives	28
Figuras 54 y 55. Niños saliendo del tronco. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives.....	28
Figuras 56 y 57. Desarrollo real de la escena número 6 [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	29
Figura 58. Cantante. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	29
Figura 59. El personaje emo se coloca una pistola en la boca. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives.	30
Figura 60 El producto rodando por la mesa cuando el protagonista desaparece. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	30
Figura 61. El hombre comienza a hincharse por la avaricia. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	30
Figura 62. El televisor comienza a mostrar imágenes como esta, dejando de estar desintonizado. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	31
Figura 63. La familia aparece en posiciones diferentes a la escena anterior. El busto comienza a hablar. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	31

Figura 64. Cantante bailando al final de la canción. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	32
Figura 65. David Bestué y Marc Vives cantando. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	32
Figuras 66, 67 y 68. Desarrollo del final del vídeo. [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: Bestué/Vives	33
Figura 69. Visión de la escultura durante su exposición en CA2M (2009). [Fotografía]. https://vimeo.com/17256362 [Consultado el 29/07/2020]. Copyright: CA2M.....	34
Figura 70. Sistema de adherencia de las caras de la pirámide. [Fotografía]. Fuente propia.....	36
Figura 71. Cinta de doble cara. [Fotografía]. Fuente propia.....	36
Figura 72. Una de las caras de la pirámide grapada a la estructura. [Fotografía]. Fuente propia.....	37
Figura 73. Disposición interna de la estructura. [Fotografía]. Fuente propia.....	37
Figura 74. Aspas. [Fotografía]. Fuente propia	37
Figura 75. Disposición de las aspas en el interior de las pirámides. [Fotografía]. Fuente propia.....	37
Figura 76. Chaqueta. [Fotografía]. Fuente propia.....	37
Figura 77. Pantalón. [Fotografía]. Fuente propia.....	37
Figura 78. Abrigo. [Fotografía]. Fuente propia.....	38
Figura 79. Mano. [Fotografía]. Fuente propia.....	38
Figura 80. Uno de los actores “vistiendo” la escultura. [Fotografía]. Fuente propia.....	38
Figura 81. El aspa se ve desplazada del listón de la estructura en forma de estrella. [Fotografía]. Fuente propia.....	44
Figura 82. Desmembramiento total de algunas de las pirámides. [Fotografía]. Fuente propia.....	44
Figura 83. Colocación aparentemente errónea de la manga del jersey. [Fotografía]. Fuente propia.....	44
Figura 84. Ejemplo de deformación de uno de los plásticos de polietileno de la pieza. [Fotografía]. Fuente propia.....	44
Figuras 85, 86 y 87. Ejemplo de deformación de uno de los plásticos de polietileno de la pieza. [Fotografía]. Fuente propia	45
Figura 88. Disposición de la nueva estructura. [Fotografía]. Fuente propia.....	55

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo está centrado en una de las piezas que componen la obra *La Confirmación*, una instalación creada por David Bestué y Marc Vives, presentada en el año 2009 en el Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid. La pieza seleccionada para la propuesta de intervención es una estrella de 12 puntas de polietileno, entre las cuales se disponen harapos, además de un brazo de plástico. Se trata de una escultura sobre la que apenas existe información documental, y que por su técnica constructiva y materiales utilizados (en su mayoría plásticos, que poseen una vida corta en comparación a los tradicionales, y cuya utilización en el arte es aparentemente reciente, por lo que la información que hay sobre sus mecanismos de alteración es relativamente escasa), se encuentra en un estado deficiente de conservación, a diferencia del resto de piezas que componen la obra. Esto, a su vez, imposibilita actualmente su movimiento, lo que dificulta la obtención y manifiesto de las alteraciones siguiendo los esquemas clásicos a través de mapas de daños. Por otra parte, los artistas se han desvinculado de ella, situación que se ve agravada por la finalización de su labor de creación conjunta desde hace varios años. Estas circunstancias, sumadas a la inexistente jurisprudencia en cuanto a la conservación y restauración de arte contemporáneo, cuyos derechos de autor residen en los artistas, pero la propiedad pertenece del museo, y la amplia variedad de criterios que pueden ser empleados para llevar a cabo las intervenciones, complica la toma de decisiones sobre una eventual intervención. Sería deseable que este trabajo sirva para poner más aún en valor la obra de los artistas, contribuyendo a su documentación, así como para acometer una restauración de la pieza.

El presente trabajo plantea una propuesta de conservación-restauración de la pieza, y está estructurado en varios capítulos. Después de la justificación, objetivos y metodología (capítulos 2, 3 y 4), el resto del documento está organizado de la siguiente manera. En el Capítulo 5, se realiza una amplia contextualización de los artistas, su trayectoria y marco conceptual, para posteriormente detallar la simbología de la obra a la que pertenece la pieza protagonista de este estudio, de forma general y pormenorizada. También se describen todos los materiales constituyentes y los procesos de creación de la pieza. En el Capítulo 6, se han detallado las patologías de alteración presentes en el objeto de estudio, representadas en cartografías digitales en tres dimensiones. En el Capítulo 7, se han sintetizado las entrevistas a los artistas, extrayendo la información clave para la realización de la posterior toma de decisiones. Así mismo, en el Capítulo 8, se han determinado los criterios de intervención seguidos a la hora de realizar la propuesta de tratamiento. En el Capítulo 9, se presenta la ya mencionada propuesta de intervención, donde se han detallado de forma pormenorizada las opciones de tratamiento disponibles, así como la opción que se cree más idónea, de acuerdo también con el modelo de toma de decisiones, para conseguir devolverle estabilidad a la pieza y lograr su puesta en valor. Por último, una serie de medidas de conservación preventiva para la pieza se describen en el Capítulo 10.

El trabajo finaliza con las correspondientes conclusiones y una serie de anexos, que constituyen la parte de la justificación documental.

2. JUSTIFICACIÓN

La elección de una obra contemporánea para la realización de mi Trabajo de Fin de Grado surge de la conjunción de dos factores: en primer lugar, la breve pero intensa relación que he tenido con la restauración de arte contemporáneo a través de las asignaturas *Metodología de Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo I y II*, impartidas por la Prof. Dra. Alicia Sánchez Ortiz y, en segundo lugar, la motivación que han hecho despertar estas en mí sobre cómo tratar las obras de arte cuya creación no se remonta a un siglo, sino en algunos casos, a apenas 10 años, con los consiguientes problemas éticos y metodológicos para su intervención por parte de los profesionales dedicados a la conservación del patrimonio. Este trabajo también juega un papel muy importante en mi futura trayectoria, ya que ha contribuido a mi decisión de especializarme en la conservación de arte contemporáneo, con la realización de un posgrado oficial en la Universidad del País Vasco en este campo.

El arte contemporáneo es, sin duda, el que mayores retos plantea al conservador-restaurador. Quizá sea por la ya mencionada poca distancia que nos separa del momento de creación de la obra, pero también por la infinita variedad de elementos a utilizar por los artistas. Por ello, el profesional dedicado a la salvaguarda del arte creado durante este particular momento de la historia debe ser multidisciplinar, a la vez que colaborativo, ya que es importante contar con la visión de personal de otros ámbitos. Las obras de arte contemporáneas exigen un cambio en el paradigma tradicional de la conservación-restauración, demandando constantemente nuevos procedimientos, nuevos análisis, nuevas teorías, nuevos materiales y, sobre todo, nuevos criterios. Esta revisión constante de lo que ya conocemos provoca, finalmente, estudios cada vez más exhaustivos sobre las obras de arte contemporáneas, que desembocan y sirven como base de encuentro de foros de intercambio de conocimiento, no solo entre conservadores-restauradores, sino también con artistas. Esta relación tan especial puede permitir al restaurador empatizar con el artista, consiguiendo de esta forma soluciones de conservación mucho más adecuadas y específicas para la obra en cuestión.

Asimismo, la labor de los centros de arte encargados de albergar las numerosas obras artísticas que se crean constantemente en el mundo globalizado en el que vivimos, todas ellas con las más diferentes características y propiedades, es de extrema importancia. El Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid es el único museo de la región dedicado en exclusiva al arte contemporáneo, que además permite la experimentación cultural, definiendo su papel a través de una serie de interrogantes básicos y planteando cuestiones como:

el estudio del sentido que tiene el arte en la cultura y la sociedad actual; la efectividad política del arte y la cultura; las alternativas a los modelos tradicionales de trabajo en arte; el análisis de la institución arte como perpetuadora de relaciones de poder simbólico y económico; la educación como un proceso de investigación continua; los conceptos relacionados con la vida en comunidad y, en concreto, el papel de la periferia de las grandes ciudades. (CA2M, s.f.)

Gracias a este centro y a la colaboración de otras instituciones como el Centro de Arte Santa Mónica o la Galería Estrany-de la Mota, ambas en Barcelona, David Bestué y Marc Vives pudieron realizar la instalación protagonista de este proyecto en el año 2009.

A través del presente trabajo se pretende realizar una puesta en valor de la trayectoria artística de este dúo, Bestué/Vives, cuya andadura se inició en el año 2002, disolviéndose en el 2012 para continuar con sus creaciones de forma individual. Durante este periodo consiguieron incrementar las colecciones de numerosos centros de referencia en el mundo del arte en nuestro país, y también en el extranjero. Demostraron su talento artístico, consiguiendo, entre otros hitos, ser los artistas más jóvenes de la colección del Museo Reina Sofía en el año 2012 (Luzán, 2012), pero lo que es más importante, han influido con sus creaciones en el futuro del arte y, por consiguiente, en su progreso.

A pesar de que ya han pasado 8 años desde la disolución del grupo, considero que la calidad y discurso de su obra se mantiene viva, y espero que las sucesivas páginas de este trabajo puedan servir incluso para una nueva exhibición de la obra *La Confirmación* en el Centro de Arte Dos de Mayo, que actualmente se encuentra en él almacenada.

3. OBJETIVOS

3.1. General

El objetivo general de este Trabajo de Fin de Grado es reflejar los conocimientos y competencias adquiridos durante mi formación en el Grado en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural. Dicho objetivo, detallado en el Plan de Estudios, será logrado a través de la realización de una propuesta de tratamiento de una obra contemporánea, cuyo desarrollo se considera un valor añadido a la formación ya recibida, debido a su singularidad.

Con el estudio se pretende demostrar la capacidad para desarrollar, planificar, dirigir, gestionar y ejecutar un proyecto de conservación y restauración, por medio del pensamiento crítico y la correcta toma de decisiones, solventando los problemas encontrados durante el proceso. Asimismo, evidenciar la posesión de los principios éticos que rigen la práctica profesional para alcanzar la excelencia a través de la calidad y el rigor en esta. Por otra parte, se pretende demostrar la capacidad para plasmar la actuación e información obtenidas en los estudios realizados, apoyada por las referencias bibliográficas convenientes, analizándolas y sintetizándolas de forma adecuada. Finalmente, exponer las aptitudes de comunicación y relación con otros profesionales del ámbito, de forma que se tome la interdisciplinariedad como valor intrínseco a la conservación y restauración de bienes culturales.

Sumado a ello, considero también un objetivo general de mi trabajo la profundización en la conservación del arte contemporáneo, y específicamente la investigación sobre el deterioro de determinados materiales plásticos sobre los cuales no se ha hecho demasiado énfasis en los contenidos formativos del grado.

3.2. Objetivos específicos

Para el logro del objetivo general, será necesario adoptar una serie de objetivos específicos:

- ❖ Conocer en profundidad la trayectoria de la obra de Bestué/Vives y los aspectos conceptuales que subyacen en sus propuestas.
- ❖ Estudiar la pieza en cuestión a nivel simbólico, material, estructural y procedimental.
- ❖ Determinar y analizar los materiales originales, así como la técnica constructiva de la obra.
- ❖ Examinar los factores de degradación que han causado deterioros en la pieza.
- ❖ Determinar, a partir de un modelo de toma de decisiones, que recoja todos los factores determinantes para una conservación y restauración adecuadas (ajustadas al tipo de alteración), una propuesta de intervención específica para la pieza.
- ❖ Crear cartografías digitales a través de la modelización de la pieza en 3D.
- ❖ Determinar los agentes (extrínsecos e intrínsecos) responsables de la degradación de la obra, para relacionar el estado de conservación de la misma con la técnica constructiva utilizada.

4. METODOLOGÍA DE TRABAJO

La metodología planteada surge a partir de la oportunidad de realizar una entrevista con los artistas. De esta forma, se realiza un amplio estudio bibliográfico y audiovisual de la obra en cuestión, y su relevancia en la trayectoria artística del grupo Bestué/Vives. Estas entrevistas, diseñadas según el marco metodológico propuesto por el International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA), se han considerado como principal fuente documental de la pieza a intervenir, y a través de las cuales se ha desentrañado y documentado la visión de los artistas acerca de la conservación y restauración del caso, apoyadas por la información de la pieza que ha proporcionado el Centro de Arte Dos de Mayo.

A pesar del breve tiempo que ha podido ser destinado al estudio organoléptico de la pieza, debido a las limitaciones generadas por la reclusión asociada a la crisis sanitaria por COVID-19, este ha sido suficiente para poder elaborar una ficha técnica, así como un estudio fotográfico, que posteriormente ha servido para la realización del modelo 3D de la pieza. Se ha tomado la decisión de elaborar este modelado para la posterior creación de cartografías digitales que reflejaran las alteraciones presentes. Debido a la inestabilidad y dimensiones de la pieza, se impedía su movimiento a un lugar más amplio del almacén del CA2M.

Tras esta primera fase de estudio, se ha llevado a cabo un análisis en profundidad de la obra de Bestué/Vives, para realizar su contextualización con la que poder comprender de forma correcta el discurso artístico en el que se ve enmarcada la pieza protagonista de este proyecto. En ello se apoya el posterior análisis iconográfico realizado, en el que se ha determinado la dimensión simbólica del conjunto para proceder a retratar la simbología específica de la pieza.

Posteriormente se han analizado los procesos de creación de la obra, así como los materiales constituyentes de la escultura. El conocimiento de estos elementos resulta esencial en la comprensión de las obras enmarcadas en el arte contemporáneo y determina en gran medida las decisiones de conservación y restauración a aplicar. También se ha realizado una revisión de la normativa legal vigente y de las metodologías y criterios de conservación llevados a cabo por grupos de investigación de referencia en el arte contemporáneo tanto nacionales como internacionales.

A partir de estos estudios previos, se ha podido establecer el diagnóstico de la pieza, y la posterior propuesta de intervención de la misma.

5. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

5.1. Ficha técnica¹

PIEZA	
TÍTULO DE LA INSTALACIÓN	<i>La Confirmación</i>
TIPOLOGÍA	Videoinstalación
Nº DE INVENTARIO	CE01403
TIPOLOGÍA DE LA PIEZA	Escultura
TÍTULO DE LA PIEZA	Sin título
TÉCNICA DE EJECUCIÓN	Ensamblaje
MATERIALES	Plástico, madera, tejido
PRODUCCIÓN	Coproducción del Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid con el Centre d'Art Santa Mónica de Barcelona
UBICACIÓN	Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid. Sótano 1. Almacén 3. Av. de la Constitución, 23, 28931 Móstoles, Madrid. Telf.: 912 76 02 21
FORMA DE INGRESO	Compra
FUENTE DE INGRESO	Galería Estrany-de la Mota
AUTOR/TALLER	Bestué/ Vives (Bestué, David y Vives, Marc)
DATACIÓN	2008
DIMENSIONES	150 cm x 110 cm x 140 cm

¹ Ficha técnica realizada en base a la proporcionada por el CA2M (ver Anexo I).

5.2. Contextualización de Bestué/Vives

David Bestué (Barcelona, 1980) y Marc Vives (Barcelona, 1978) son dos artistas que colaboraron juntos desde el año 2002 hasta el 2012². Sin embargo, actualmente trabajan por separado; mientras que Bestué ha continuado realizando proyectos más personales entre Barcelona y Madrid; Vives se ha trasladado a Donostia-San Sebastián apostando por la creación mediante procesos y prácticas colectivas.

David Bestué es un artista y escritor centrado en el arte plástico y conceptual, interesado en las relaciones existentes entre el lenguaje, la escultura y la arquitectura. En su práctica artística experimenta con ideas provenientes de la poesía, la historia del arte y la arquitectura, llevándolas a límites extremos, tanto literariamente como conceptualmente. A través de realizar pequeños cambios en ambientes cotidianos, crea situaciones absurdas que cuestionan nuestras convenciones tradicionales de comportamiento, que buscan establecer vínculos frágiles y temporales entre lo permanente y lo transitorio, tanto en lo corpóreo como en lo inanimado (Bestué, 2018). Ha expuesto individualmente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (exposición *ROSI AMOR*, 2017), en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (exposición *Sala 83*, 2016), en la García Galería (exposición *La España moderna*, 2015) o en la galería Estrany-de la Mota (exposición *Piedras y poetas*, 2013), entre otros centros. También ha participado en exposiciones colectivas, entre las que destacan *Lorca en NY* (2013), en la New York Public Library; o *Nonument* (2014), en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Asimismo, también ha explorado su faceta de escritor, publicando hasta un total de 8 textos entre los años 2008 y 2017. Toda su dedicación y trayectoria artística le ha llevado a conseguir numerosos premios y becas, habiendo sido beneficiario, entre otros, del Premio ARCO Comunidad de Madrid para jóvenes creadores en el año 2016, y de la Beca Botín de Artes Plásticas en el año 2008.

Marc Vives es un artista, docente y productor que siempre ha estado interesado por las cuestiones relacionadas con la producción y práctica artística. En los últimos años su trabajo ha versado sobre la asimilación de las formas propias de la fiesta y su traslado a la práctica artística, a través de la *performance* (Vives, s.f.). Su trabajo, que bascula entre las artes visuales y las artes en vivo, le ha llevado a participar en ARCO'20 con la propuesta *ES QUE AHORA NO PUEDO* (2018), en la *Sección Irregular* del Mercat de las Flores en Barcelona con *Barcelona Atracción* (2016), o en el programa *Picnic Sessions* del Centro de Arte Dos de Mayo con la *performance* POU (2014), además de en otras numerosas exposiciones y *performances* colectivas. Ha desempeñado labor como docente, impartiendo charlas, seminarios, talleres y *workshops*, siempre relacionados con el arte contemporáneo, la arquitectura, las artes escénicas, la historia, la literatura o el activismo. Dicha

² En el año 2017 realizaron el que se considera actualmente como su último trabajo juntos, *Utopies persistents*, en una exposición colectiva en el Museu de Granollers.

labor ha sido llevada a cabo en diferentes instituciones del Estado español como la Universidad de Barcelona, la Escuela de Arquitectura de Barcelona, la Escola Massana, EINA (Centre Universitario de Diseño y Arte de Barcelona), la Elisava (Escuela de Diseño e Ingeniería de Barcelona), el programa de Máster de A- Desk, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, y la Fundació Antoni Tàpies, entre otros (Vives, s.f.). En su faceta como gestor y productor ha iniciado proyectos independientes como *YProductions*, *Hamaca*, *Por La Vena* o *Radiobucket*. En el año 2013 comisaría junto a otros artistas el ciclo de exposiciones de la Galeria SIS y *performances* en L'Estruch de Sabadell. En este mismo centro cultural coordinó y diseñó un programa de residencias artísticas en el área de *performance* y artes visuales, que finalizó en el año 2017. Actualmente preside la Asociación Hamaca, y es co-fundador de la cooperativa TRACTORA KOOP.E., además de impulsar la herramienta online *GRAF.CAT*, junto con Luz Broto y Pep Vidal, que permite el cruce de programaciones artísticas entre los distintos agentes y espacios del territorio catalán.

El grupo artístico Bestué-Vives surgió en la Universidad de Barcelona, en el colectivo de artistas *l'Olla de Grills*, donde los estudiantes se reunían en eventos creativos. Formados en escultura, comenzaron a trabajar juntos gracias a una profesora, Pilar Bonet, que les ofreció colaborar en Mataró. El resultado, *Acciones en Mataró* (2003), fue presentado en la XIII Bienal de Arte Contemporáneo Catalán (Blumenstein, 2009). Esta obra fue editada en formato de libro, donde aparecían una serie de imágenes de acciones performativas que los artistas habían realizado en esta localidad [figuras 1 y 2]. A través de ellas presentaron su particular visión del mundo, que como indica la plataforma de audiovisual experimental *Hamaca*, era «Un universo en el que mezclan una observación del entorno más cercano cargada de ironía y de toques muy personales de surrealismo, con las referencias a la historia del arte, siempre presentes en su obra» (Hamaca, s.f.). Este proyecto fue el inicio de una serie, denominada genéricamente como *Acciones*, a través de la cual su imaginario fue perfilándose, dotando al arte contemporáneo joven de la época de un soplo de aire fresco, que fue ampliamente reconocido por las críticas. Su identidad artística fluctúa, como señala David Armengol:

Entre la herencia del arte conceptual, las referencias a la historia del arte y un sentido del humor basado en la parodia y la autocrítica. Tres características principales que dan lugar a una narrativa propia que, mediante registros como el vídeo, la instalación, la performance o la pieza teatral, apuesta por una lectura fantástica, alterada y particular del entorno cotidiano a través de la sucesión de acontecimientos extraordinarios. (Armengol, s.f.)



Fig. 1. Introducir ropa interior en casas ajenas. Acciones en Mataró (2002). [Fotografía]. Copyright: Galería Estrany-de la Mota.



Fig. 2. Formalización de pintada. Acciones en Mataró (2002). [Fotografía]. Copyright: ACM.

Tras *Acciones en Mataró* continuaron con *Acciones en casa* (2003), esta vez presentada en formato vídeo³ y donde aparecían una serie de *performances* en una vivienda; jugaban con el lenguaje de este tipo de soporte y la secuencialidad, con las nociones del proyecto anterior, pero experimentando con la idea de la privacidad y la relación entre el interior y el exterior [figuras 3 y 4]. El proyecto fue realizado gracias a la obtención del Premio Miquel Casablancas, que posteriormente les valió para ser galardonados con el Premio Generaciones de Caja Madrid en el año 2006.



Fig. 3. Utilizar microondas de lamparita. Acciones en casa (2003). [Fotografía]. Copyright: Bestue/Vives.



Fig. 4. Robar una planta del vestíbulo y exhibirla en el balcón. Acciones en casa (2003). [Fotografía]. Copyright: Bestue/Vives.

El siguiente paso en el desarrollo de la serie fue la ejecución de *Acciones en el cuerpo* (2006), realizado gracias a dos de los espacios y colectivos de arte alternativo de Madrid, Los29enchufes y el Invernadero Cultural. En esta ocasión, los artistas volvieron a explorar el ámbito de lo íntimo, a través del cuerpo, realizando una serie de 56 acciones en una pieza teatral de 42 minutos de duración⁴ [figuras 5 y 6]. En este momento comenzó su andadura con la galería Estrany-de la Mota, que los representó incluso tras la disolución del grupo, editando un vídeo y realizando una exposición sobre la obra.

³ La vídeo-grabación se encuentra disponible en el portal Vimeo: Bestué Vives (2009). *Acciones en Casa* [vídeo]. <https://vimeo.com/7509955>

⁴ La vídeo-grabación del espectáculo se encuentra disponible en el portal Vimeo: Bestué Vives (2008). *Acciones en el cuerpo* [vídeo]. <https://vimeo.com/16959495>



Fig. 5. *Sacar todos los líquidos.*
Acciones en el cuerpo (2006). [Fotografía].
Copyright: Bestué/Vives.



Fig. 6. *Demostración de la cercanía de la muerte.*
Acciones en el cuerpo (2006). [Fotografía].
Copyright: Bestué/Vives.

Por último, como cierre del ciclo, crearon *Acciones en el Universo* (2008). Presentada por primera vez en Berlín, y expuesta también en otros centros más tarde (como el CA2M o el Caixa Fórum Barcelona), asume una versión superior del cuerpo, desde una visión más interior y microscópica hasta otra más general y macroscópica, abstracta como el Universo, a través de un túnel del terror o pasillo experimental (Hamaca, s.f.). En este caso también se realizó una vídeo-grabación del interior de la obra⁵ [figuras 7 y 8].



Fig. 7. *Realidad mental.* *Acciones en el Universo* (2008). [Fotografía]. Copyright: Underdogs.



Fig. 8. *Fin del mundo.* *Acciones en el Universo* (2008). [Fotografía]. Copyright: Underdogs.

Finalmente aparece *La Confirmación* (2008), obra protagonista de este estudio. Se configura como una «suerte de síntesis» (Bestué y Vives, 2009) de las acciones anteriores, donde exploran los temas que más inquietud les despertaron durante la ejecución de los otros proyectos. En formato de vídeo⁶, se muestra un set de rodaje y un actor que protagoniza diferentes escenas. Este “viaje” le lleva a transitar por una serie de etapas y contextos vitales, que le harán superarse y crecer como persona. Todas las escenas poseen múltiples lecturas, desde lo más obvio y superficial a lo más sofisticado y profundo, todo ello envuelto en ironía y sentido del humor (Hamaca, s.f.).

⁵ La vídeo-grabación se encuentra disponible en el portal Vimeo: Bestué Vives (2009). *Acciones en el Universo* [vídeo]. <https://vimeo.com/11622890>

⁶ La vídeo-grabación se encuentra disponible en el portal Vimeo: Bestué Vives (2009). *La Confirmación* [vídeo]. <https://vimeo.com/17256362>

Durante la ejecución de las obras expuestas anteriormente, los artistas realizaron otra serie de trabajos, sobre todo en exposiciones colectivas, que también merecen ser destacados. Uno de ellos fue *La historia del alacrán enamorado* (2007), presentado en la exposición *Everstill* y situado en la Casa de Federico García Lorca, en la Huerta de San Vicente. Se trata de nuevo de una video-grabación⁷ de una *performance*, en la que aparecen unos insectos robotizados bajo la cama, interpretando la pieza que lanzó al autor español a la fama, *Bodas de sangre*. También señalar uno de sus últimos trabajos, *The Human of the Future*⁸, expuesto en Zendai Contemporary Art Space, en Shanghai, en el año 2011, donde alcanzaron su máxima proyección internacional. En esta ocasión presentaron su visión del futuro humano a través del *bodypainting*, que ya habían experimentado el año anterior con su obra *Plato de ostras aún vivas*, presentada en la Casa Encendida de Madrid, y comisariada por Manuel Segade, actual director del CA2M.

El resultado de esta sinergia de artistas —Bestué más centrado en el arte plástico y conceptual, y Vives formado en el arte performativo— dio como fruto un arte lúdico, irónico y con un tratamiento novedoso del ridículo, en numerosas versiones y formatos. Su objetivo siempre ha sido investigar la relación entre lo físico y lo mental, lo que se ve y lo que se piensa (Espejo, 2012). En sus 10 años como binomio elaboraron numerosas piezas, además de las citadas anteriormente. En la tabla disponible en el Anexo II puede observarse la relación de obras presentadas durante su trayectoria (Estrany-de la Mota, 2010).

David Bestué y Marc Vives han conseguido ser parte de los artistas más alabados de su generación, y los más jóvenes de la colección del MNCARS (Luzán, 2012). Algunos los consideran el símbolo de la internacionalización de los artistas españoles (Bosco, 2012), ya que han expuesto fuera del panorama nacional, como prueba su participación en la 53ª Bienal de Venecia en el año 2009. Asimismo, han estado presentes en ARCO, la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, en los años 2007, 2008, 2009, 2010, 2012; en SWAB Barcelona (2006) y en la China International Gallery Exposition (2009). Además, también han participado en varios festivales filmográficos, como el Playground Live Art Festival y el BRXLBRAVO Festival, ambos en Bélgica, o el Uppsala Short Film Festival en Suecia. En el panorama español, son varios centros de referencia (privados e institucionales) los que poseen obras del dúo dentro de su colección. Por ejemplo, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), el Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid (CA2M), el Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC), el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), el ARTIUM Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), el Centre d'Art la Panera, la Fundación Coca-Cola, la Fundación La Caixa, y la colección del Banco Sabadell, entre otros.

⁷ La vídeo-grabación se encuentra disponible en el portal Vimeo: Bestué Vives (2009). *La historia del alacrán enamorado* [vídeo]. <https://vimeo.com/16944489>

⁸ Este trabajo también fue filmado y se encuentra disponible en el portal Vimeo: Bestué Vives (2009). *The Human of the Future* [vídeo]. <https://vimeo.com/17256362>

Su amplia trayectoria les ha hecho indiscutibles en el panorama artístico contemporáneo. Fueron elegidos entre los diez artistas imprescindibles de la década 2000-2010 por los críticos y comisarios Juan de Nieves, Santiago B. Olmo, Alicia Murría, Javier Duero y Peio Aguirre (Espejo, 2012). Asimismo, en el año 2008, María de Corral los seleccionó entre los “12 del Arte Español” para el periódico digital El Cultural.

Pese a que ya han pasado 8 años desde la disolución del grupo artístico, las obras de Bestué/Vives no “caducan”, ya que continúan impactando:

Más allá de un primer momento fulgurante: su base discursiva, su análisis de lo que significa la vida, los cambios y una mirada propia hacia nuestro alrededor, conllevan que sus obras sigan en funcionamiento mucho tiempo después de su explosión. (Manen, 2010)

5.3. Descripción de la obra

La Confirmación es una vídeo-instalación de los autores David Bestué y Marc Vives, expuesta en el CA2M durante el año 2009 y que, como se ha comentado anteriormente, supone la culminación de todas sus acciones anteriores a través de una síntesis conceptual y formal. La obra fue adquirida en ese mismo año por el centro madrileño, a través de la Galería Estrany-de la Mota. Sin embargo, el proyecto original fue realizado y presentado con anterioridad, en el año 2008, en una coproducción con el Centro de Arte Santa Mónica (CASM), en Barcelona.

El grupo Bestué/Vives ideó la obra como un set de rodaje, en el que un actor principal, Ferrán Carvajal, transitaría las diferentes estancias. La performance fue grabada y editada, dando como resultado final un vídeo. El concepto de presentación al público se argumentaba como un recorrido, en el que los espectadores pasearían por esos lugares, ahora sin actores, preguntándose el porqué de esas estancias repletas de objetos. El rodaje y la primera presentación al público se realizaron en el propio CASM, que disponía de un antiguo claustro, amplio, de unos 30 metros de largo. La instalación fue concebida en forma de espiral, dividiendo las diferentes escenas mediante paredes de madera y mimbre. En el centro se situaba el vídeo, como producto final del recorrido, que dotaba de sentido al trayecto visitado, dando esas respuestas, u otras, a las preguntas de los espectadores.

La segunda exposición se realizó en el Centro de Arte Dos de Mayo, del 29 de enero al 3 de mayo del año 2009, tras la adquisición de la obra por parte de este. Comisariada por Ferrán Barenblit, compartió exposición con otra obra de los artistas. Bajo el nombre de *Cisnes y Ratas* se presentaron dos instalaciones, *Acciones en el Universo* y *La Confirmación*. La disposición museográfica⁹ se

⁹ Existe un vídeo disponible en la plataforma Vernissage TV en el que se muestra la exposición. Se trata de una plataforma dedicada a ofrecer en Internet (a través de su página web y de Youtube) visiones reales de eventos y exhibiciones del campo del arte contemporáneo, el diseño y la arquitectura.

Vernissage TV. (2009, 9 de marzo). *Bestué/Vives: Cisnes y Ratas* [vídeo] <https://youtu.be/5xjOmhUUFqk>

realizó de forma que ambas estuvieran unidas, aunque en realidad, «eran dos mundos» (entrevista personal realizada por la autora a Vives) [figuras 9 y 10]. La primera comprendía cinco salas divididas en 11 estancias, que recreaban una especie de túnel del terror. A la segunda se accedía a través de una bisagra articuladora que unía ambos bloques, dotándolos de sentido, relacionando lo físico y lo mental (CA2M, s.f.). *La Confirmación* también se dispuso en cinco salas, divididas en 13 estancias por medio de celosías de madera, como ya se hizo en origen en el CASM. Finalmente se encontraba una sala de proyecciones, donde se podía llevar a cabo el visionado de la grabación realizada en lo visitado anteriormente (ver Anexo II).



Fig. 9. Entrada a la exposición. Cisnes y Ratras. [Fotografía]. Copyright: CA2M.

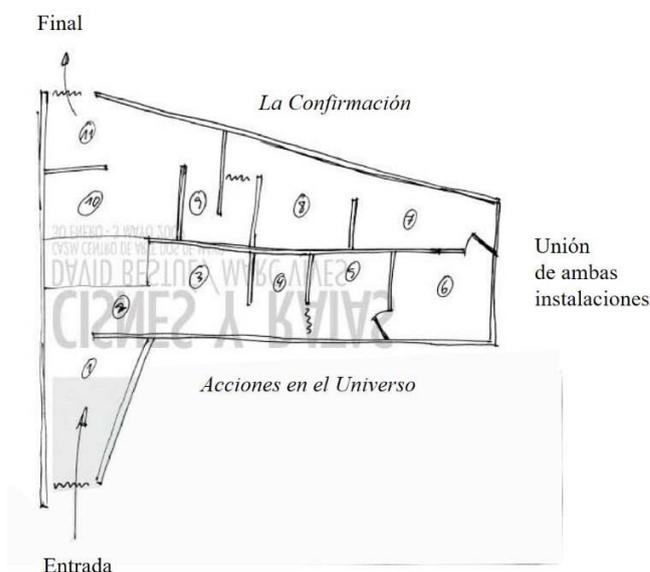


Fig. 10. Plano de la exposición Cisnes y Ratras. [Fotografía editada]. Copyright: CA2M.

Como se ha comentado anteriormente, el recorrido por las estancias planteaba al público la posibilidad de revivir esas experiencias, comprendiendo la evolución e involución de la figura de un joven adulto que recorre ese set de rodaje, encontrándose con situaciones inesperadas y absurdas, a través de las cuales va inconscientemente pasando por todos aquellos miedos que conlleva la llegada de la edad adulta y la madurez, como la inseguridad afectiva, la soledad, el paso del tiempo o la muerte. En palabras de los artistas:

En esta transición de la adolescencia a la madurez, el protagonista deja atrás elementos de orden simbólico propios de la adolescencia. Aun así, da la impresión de que la demora en abandonarla se está transformando más en una forma de vida que en una etapa de formación para la edad adulta, algo que ya llaman “la generación odisea”. Se trata de una generación que ha visto cómo los grandes relatos han caído y aquello en lo que creer se ha vuelto blanco y que, por tanto, la idea de seguridad personal no es otra cosa que una construcción efímera dependiente de contextos cambiantes. (Espejo, 2008)

No obstante, la obra está abierta a otras posibles lecturas e interpretaciones del público.

La pieza protagonista de este estudio corresponde a la escena número 13 de la vídeo-grabación, y se situaba en la penúltima sala del recorrido (antes de llegar al área de proyecciones). La pieza es una escultura en forma de estrella tridimensional con 10 pinchos negros. Para comprender la simbología de esta pieza y su significado en el contexto general de la obra, es clave realizar la visualización del vídeo, o en su defecto, estudiar todas y cada una de las escenas, como se va a llevar a cabo en el siguiente análisis iconográfico.

5.4. Análisis iconográfico

5.4.1. Dimensión simbólica del conjunto

Como ya se ha mencionado, *La Confirmación* se configura como el culmen de la serie de *Acciones* anteriores, por lo que hasta ese momento el trabajo de Bestué/Vives puede abordarse como un ciclo iconográfico. Comenzaron narrando su particular visión del mundo a través de *performances* que iban desde lo micro o doméstico (*Acciones en Mataró*, *Acciones en Casa*, *Acciones en el cuerpo*) hasta lo macro (*Acciones en el Universo*). Según Joana Teixidor «*La Confirmación* era como un rito de paso a la edad adulta (la aceptación de ser artistas reconocidos)¹⁰» (Teixidor, 2010). Todos estos proyectos se caracterizan por el uso de lo cotidiano, llevándolo a un tono irónico y en ocasiones filosófico, que provoca en los espectadores una percepción diferente de elementos a los que ya están acostumbrados y que, probablemente, les resultan banales, al más puro estilo dadaísta. En este sentido, también utilizan una multiplicidad de citas y referencias que toman de la Historia del Arte, y que en *La Confirmación* se tornan todavía más evidentes, como será explicado más adelante. Sin embargo, ellos mismos expresan:

Nuestros referentes no solo son artísticos, sino también de la cultura popular; hay influencias de cineastas o humoristas, desde la fiesta de la Patum de Berga hasta los Venga Monjas [el humor absurdo de los catalanes Xavi Daura y Esteban Navarro]. Trabajamos para el público y queremos establecer lazos con él, incluso cayendo en la baratura, en lo obscuramente facilón. (Luzán, 2012)

Prueba de ello es que, por ejemplo, al final del vídeo (que será comentado más adelante) aparezca incluso la imagen de Hannah Montana, protagonista de la aclamada *sitcom* infantil (que llevaba su

¹⁰ Relacionándolo, quizá, con el sacramento cristiano, que representa la aceptación de la persona ya adulta en la Iglesia católica.

nombre) en los años 2006 a 2011. En esta vorágine de conceptos, Bestué/Vives muestran que no es necesario crear niveles de valor, y que la tradición popular puede convivir con la “alta cultura” (Manen, 2010).

A nivel histórico-artístico, esta obra presenta bastante relación con el género de la *performance*, pero también con el arte conceptual, concretamente el Arte de acción de finales de los años 60 y 70. Pese a la amplia distancia temporal, la obra que nos ocupa muestra cierta semejanza con los primeros *happenings* de Allan Kaprow. Este artista norteamericano pretendía “derribar la cuarta pared”¹¹ (al igual que Bestué/Vives haciendo al público partícipe de su video-grabación cuando recorren previamente a su visualización el escenario donde ha sido grabada). Asimismo, como menciona en su libro *El legado de J. Pollock*: «los materiales del nuevo arte pueden ser objetos de cualquier clase: pintura, sillas, comida, luces eléctricas y de neón, humo, agua, calcetines viejos, perros, películas y miles de cosas que serán descubiertas por la presente generación de artistas» (Kaprow, 1958). A estos efectos, el arte de Bestué/Vives evidencia numerosas similitudes, ya que, por ejemplo, como comenta Marc Vives en la entrevista realizada para el presente estudio:

[en el vídeo] hay un banco de jardín, lo que hicimos no es encargar un banco de jardín [a alguien profesional], sino que compramos uno en un *outlet*, una cosa más barata, y a eso le añadimos el elemento que lo convertía en escultórico, que eran... unos brazos. (Entrevista personal realizada por la autora a Vives)

Otra analogía puede ser encontrada en la forma de trabajar artísticamente de Alan Kaprow, ya que llamó *Actividades* a sus obras, definiéndolas como una mezcla de actos cotidianos con acciones artísticas, lo que recuerda a las *Acciones* de Bestué/Vives.

Analizando otra serie de movimientos neo-dadaístas, por si existiera alguna relación con la obra que nos ocupa, encontramos el movimiento *Fluxus*. Sin duda, este también guarda similitud con el desarrollo artístico de *La Confirmación*, ya que se trata de una corriente que, por una parte, «mezcla la alta cultura con la popular, el arte, el juego, lo insignificante» y, por otra «el inexistente valor mercantil del producto o acciones realizadas» (MACVAC, 2019). A este último punto también hizo alusión Marc Vives en la entrevista documentada en el Anexo IV del presente proyecto, cuando comentó que «normalmente el objeto final no era a exponer» (Entrevista personal realizada por la autora a Vives) debido también seguramente a la precariedad de los materiales, y a que lo valioso era la acción, que sería filmada; no existía interés en el producto físico derivado del proceso artístico. Por otra parte, las instituciones museísticas preservan todo lo posible.

En cuanto a otra serie de vanguardias que pudieran guardar relación con la obra, se encuentra el surrealismo. Se trata de una corriente artística fundada por un grupo de escritores, entre los que destaca André Bretón, que se encontraban fascinados por la práctica del psicoanálisis de Sigmund Freud, y su utilidad para revelar pensamientos inconscientes. El surrealismo terminó extrapolándose

¹¹ Se trata de una expresión acuñada en el teatro, que se refiere a eliminar los límites entre el artista y los espectadores, fusionándolo todo en uno.

a otros campos del arte, como las artes plásticas, el teatro, la fotografía o el cine. En general, los artistas surrealistas pretendían crear obras cargadas de simbolismo, pero evitando cualquier interpretación simple del significado (Klingsöhr-Leroy, 2008). En el caso del cine, el movimiento surrealista dio lugar a películas particularmente significativas, encontrando su máxima expresión en el cortometraje *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel y que guarda cierta similitud en su estructura general con *La Confirmación*. En ella se suceden una serie de escenas con yuxtaposición de objetos e ideas aparentemente inconexas y contradictorias, tal y como sucede en algunos casos en la obra objeto de estudio.

En consecuencia, *La Confirmación* puede enmarcarse conceptualmente en esta serie de movimientos vanguardistas, las corrientes neo-dadaístas y el surrealismo, que ya sea de forma consciente o inconsciente, influyeron en los artistas.

A pesar del amplio plano conceptual desarrollado, resulta evidente que el visionado de la grabación de la performance de *La Confirmación* es clave para entender la obra y el contexto en el que se sitúa la pieza protagonista de este estudio. Como se ha comentado anteriormente, el vídeo está disponible en el portal Vimeo¹². Se trata de una grabación a color, con una duración de 16 minutos y 27 segundos, realizada con primeros planos, planos medios y generales. Además, cada vez que aparece una palabra o algún personaje habla, se subtitula en inglés.

A continuación se realiza una descripción minuciosa de cada uno de los escenarios, relatando su supuesto carácter simbólico concreto:

ESCENA I

En primer lugar, aparece un hombre de mediana edad, que encarna al personaje protagonista de la historia. Se encuentra vestido con un batín grisáceo a topos, como si se acabara de despertar, y está bebiendo de una taza [figura 11]. Comienza a mirar en el interior de un armario situado a su derecha, pero de repente, se da cuenta de que este no tiene fondo, ya que al otro lado lo ilumina una luz. Aparta la ropa y se encuentra con lo que parece una familia (compuesta por padre, madre e hija) sentada alrededor de una mesa [figura 12]. La escena está ambientada con un sonido de roce de cubiertos, aunque cada miembro de la familia se halla tocando unas frutas, de diversos tipos, y colocándolas sobre un plato en el centro de la mesa [figura 13]. El protagonista se sienta también alrededor de la mesa, y la “madre” le echa zumo de naranja en la taza. Él continúa observando la escena, cuando de repente algo le llama la atención y se levanta.

¹² La vídeo-grabación se encuentra disponible en el portal Vimeo: Bestué Vives (2009). *La Confirmación* [vídeo] <https://vimeo.com/17256362>



Figs.11, 12 y 13. Transcurso de la primera escena. [Fotografías]. Copyright: Bestué/Vives.

ESCENA 2

El protagonista comienza a moverse mientras se escucha un ruido blanco¹³, y descubre una televisión desintonizada, de la cual procede ese sonido. Le da unos golpes, como para intentar que se vea imagen, sin éxito [**figura 14**]. Junto al aparato hay una mesilla, el protagonista abre el cajón y se encuentra con un bistorí [**figura 15**]. Lo coge y se dirige a la parte posterior del televisor; intenta quitarle la tapa superior usándolo a modo de destornillador [**figura 16**]. La retira y aparece un cerebro palpitante en su interior, que produce los sonidos típicos del bombeo de sangre en el corazón. Decide clavarle el bistorí [**figura 17**]. En la siguiente secuencia se ve la imagen del televisor desintonizado, que se funde con la entrada de la escena número 3.



Figs. 14 y 15. Desarrollo de la escena número 2. [Fotografías]. Copyright: Bestué/Vives.

¹³ Se trata de un sonido neutro, formado por muchas frecuencias sonoras sin necesidad de que ninguna se repita. Estos sonidos pueden ser el de un secador de pelo encendido, o el roce de los neumáticos de un coche en el asfalto.



Figs. 16 y 17. Protagonista manipulando el televisor. [Fotografías]. Copyright: Bestué/Vives.

ESCENA 3

En esta escena aparece un hombre delante de una mesa repleta de objetos, y rodeado de moscas (que además producen su característico sonido). El protagonista intenta tocar los enseres, y el hombre le pega en las manos [figura 18]. Además, lo mira con usura y le retira la bata que lleva, quedándose la [figura 19]. El personaje permanece vestido con una chaqueta similar a un uniforme y una camiseta interior blanca.



Fig. 18. El protagonista intenta tocar los objetos y el hombre se lo impide. [Fotografía].
Copyright: Bestué/Vives.



Fig. 19. El hombre le retira el batín. [Fotografía].
Copyright: Bestué/Vives.

ESCENA 4

La protagonista continua el recorrido, y se encuentra con tres personas, vestidas con el mismo uniforme que él, delante de una mesa. De fondo se escucha sonido de maquinaria. Se trata de una cadena de montaje, en la que los personajes se van pasando un objeto redondo, similar a una “bomba”, completándolo con diferentes piezas. El protagonista se coloca al final de dicha cadena, y añade al objeto unas hélices, lo que produce su ascensión en el aire [figuras 20 y 21].

Seguidamente, una de las personas le quita la chaqueta del uniforme, y queda vestido con una camisa de color grisáceo.



Fig. 20. Colocación de la hélice. [Fotografía].
Copyright: Bestué/Vives.



Fig. 21. El protagonista observa como el objeto se va volando. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

ESCENA 5

El objeto volador cae sobre la mesa de una fiesta repleta de vasos, bebida y comida. En la escena hay tres individuos, dos hombres y una mujer, que en todo momento baila al ritmo de la música de ambiente que se escucha. El protagonista saluda a la mujer y al hombre que está hablando con ella (aunque no se escucha la conversación), sin embargo, el tercer personaje le ignora [figura 22]. El otro hombre lanza un “gusanito” a este último, que le devuelve el golpe con una pelota [figura 23]. Finalmente, la pelota acaba en manos del protagonista [figura 24].



Fig. 22. Protagonista saludando a los invitados de la fiesta. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.



Fig. 23. Lanzamiento de la pelota entre los invitados. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.



Fig. 24. Recepción de la pelota por parte del protagonista. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

En la siguiente secuencia, todos lo miran con cara inquisidora [figura 25]. Cuando el protagonista les devuelve la mirada, automáticamente se convierten en focas, que aplauden y hacen su característico sonido [figura 26]. Después continúan lanzándose la pelota. Finalmente, el protagonista enciende un cigarrillo y comienza a fumar.



Fig. 25. Personajes mirando al protagonista. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.



Fig. 26. Personajes convertidos en focas. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

ESCENA 6

El protagonista continúa el recorrido, y se encuentra a un hombre desnudo pegado a una pared brillante y negra. Le intenta tocar las nalgas, pero este lo aparta [figura 27]. Finalmente, con cierto tono malhumorado, apaga el cigarrillo y se va.



Fig. 27. Desarrollo de la escena número 6. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

ESCENA 7

En la siguiente escena aparece un tronco en el suelo, rodeado de hojas, que también caen del cielo. Se escuchan sonidos de agua. El protagonista comienza a andar por el tronco, que es inestable, intentando no caerse. Finalmente lo consigue y pasa a la siguiente escena [figuras 28 y 29].



Figs. 28 y 29. Protagonista cruzando el tronco. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

ESCENA 8

Aparece una chica joven, sentada en el extremo de un banco metálico blanco, tipo jardín, con reposabrazos. La escena está ambientada con el característico ruido de grillos, y una luz amarillenta que proviene de una farola. El protagonista, que viene de la escena anterior tambaleándose, prácticamente aterriza sobre el banco. Se sienta en el otro extremo. Ambos se miran y se sonríen inquietamente, parece que tienen ganas de aproximarse [figuras 30 y 31]. En la siguiente secuencia se besan apasionadamente. De repente, la chica le arranca la mano al protagonista, y comienza a tocarse la cara y el escote con ella [figura 32]. El protagonista, asustado y asombrado, se marcha.



Figs. 30, 31 y 32. Desarrollo la escena número 8. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

ESCENA 9

El protagonista continúa el recorrido y se encuentra con un perro, que lleva una mano en la boca. El perro se la da y él la coge. De repente, se encuentra mirándose en un espejo, que en realidad resulta ser una ventana que lo refleja, ya que se puede ver como alguien está colocando elementos a la altura de su cara en el otro lado [figura 33]. En la siguiente secuencia se puede ver la composición de objetos realizada: un pez, un ojo, una tortuga y un reloj [figura 34].



Fig. 33. Protagonista mirándose en el espejo. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

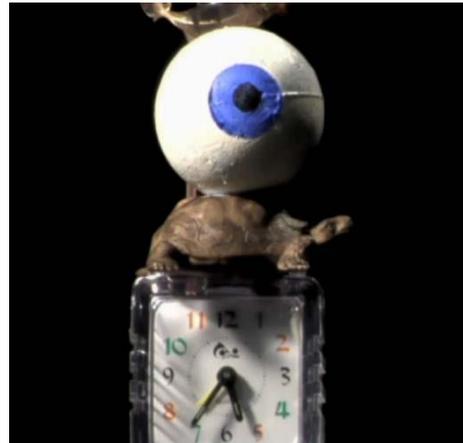


Fig. 34. Escultura formada. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

ESCENA 10

En esta escena aparecen dos personajes uniformados con monos de trabajo verdes que están montando una escultura de escayola blanca por piezas. Esta escultura es similar a la del reflejo que vio antes el protagonista; la base es un cubo, la zona central está compuesta por una tortuga y una esfera, y la superior es un pez. El protagonista se remanga la camisa y les ayuda a montarla [figuras 35 y 36].



Fig. 35. Protagonista ayudando a montar la escultura. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.



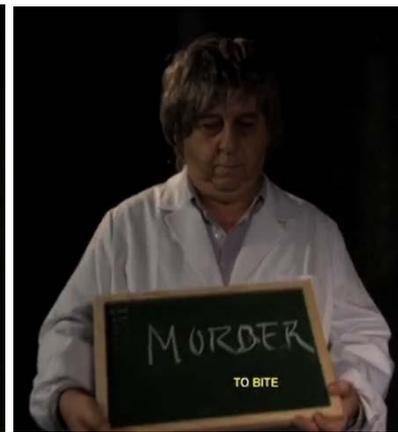
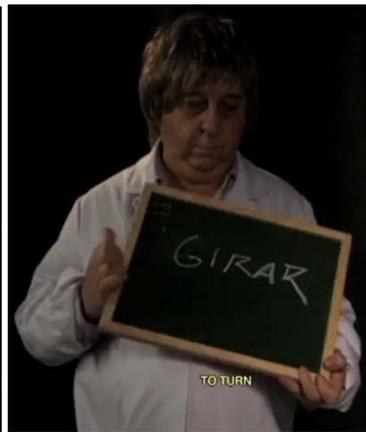
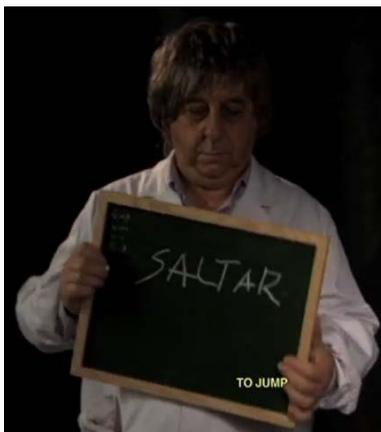
Fig. 36. Resultado de la escultura. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

ESCENA 11

Aparece un hombre vestido con una bata blanca, escribiendo en una pizarra pequeña. Delante de él, sobre una alfombra de pelo blanca, está sentado el perro que apareció en la escena número 9. El protagonista se acerca al perro. El hombre escribe acciones (saltar, girar, morder) en la pizarra y el animal las ejecuta. Ataca al protagonista, que grita y se va [figuras 37, 38, 39 y 40].



Figs. 37, 38, 39 y 40. Desarrollo de la escena número 11. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.



ESCENA 12

El protagonista llega a una escena donde hay un personaje vestido de cirujano (pijama blanco y verde, gorro y estetoscopio) y una mujer ataviada con un camisón blanco. El cirujano comienza a desnudar al protagonista, que termina en ropa interior [figura 41]. El médico le extrae huesos de la boca a la mujer, y los va colocando sobre un soporte [figura 42 y 43]. El protagonista se asusta y se va.



Figs. 41, 42 y 43. Desarrollo de la escena número 12. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

ESCENA 13

El protagonista, corriendo, llega a una estancia ambientada con música tétrica. En el suelo se dispone un amasijo de pinchos negros, envueltos en una nube de humo, que se mueven. Acaban clavándose en el personaje, que cae al suelo [figuras 44 y 45].



Figs. 44 y 45. Desarrollo de la escena número 12. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

ESCENA FINAL

Una vez el protagonista ha terminado todo el recorrido, aparece un escenario, donde, a modo de oráculo, hay una mujer vestida con un traje típico del folclore español. Este personaje comienza a cantar una canción, cuya letra le narra la “verdad” que escondían todas las escenas que él había visitado anteriormente, comenzando en la última y acabando en la primera. En esta parte del vídeo aparecen de nuevo todas las escenas, con la música de fondo y subtitulada en inglés. Como comenta Vives:

Ha tenido una experiencia, pero en realidad todo tiene una segunda cara. En el fondo va de una cara A y una cara B: lo que veo y lo que creo, lo que estoy pasando y lo que en realidad es... La otra manera de verlo.
(Entrevista personal realizada por la autora a Vives)

La música esta vez enseña lo que “en realidad” representaban las escenas, sin el personaje recorriéndolas. Se trata de un viaje iniciático, una transición a la madurez. El protagonista al escuchar lo que el oráculo le dice, cambia su percepción, entendiendo que cada una de esas escenas es una parada de ese viaje: la familia, la fantasía, la avaricia, el trabajo, la soledad, el deseo, la infancia, el amor, el tiempo que vuela, la creación y la muerte (Bestué y Vives, 2009). A continuación, se transcribe la letra de dicha composición, mostrando las referencias que los artistas realizan en algunas de las escenas y que hacen alusión a hitos de la Historia del Arte:

Ven aquí, y escucha lo que te voy a decir

De largo viaje tú vienes

Y has podido ver que la vida es una absurda canción

(El protagonista, caído en el suelo, se levanta lentamente. La mujer, de repente, se paraliza y tras ella aparece una cortina de fuegos artificiales. Después, comienza a cantar).

[Figura 46]



Fig. 46. Oráculo cantando. [Fotografía].
Copyright: Bestué/Vives.

Le tuviste miedo a la estrella
 Porque allí se escondía la muerte
 Más no siempre podrás escaparte
 Porque detrás hay *zombies*
 [Esta escena podría identificarse con la etapa de la vida relacionada con pensar sobre la muerte. **Figura 47**]



Fig. 47. Zombies portando los pinchos. [Fotografía].
 Copyright: Bestué/Vives.

Viste a la mujer sacándose huesos
 Y como lentamente se le iba el cuerpo
 La existencia no puedes ni verla
 Se transforma
 [Esta escena trata sobre la creación, podría establecerse cierto paralelismo con la parábola de la creación del hombre. **Figura 48**]



Fig. 48. Médico colocando los huesos en el soporte. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

Un perro que sabía leer
 Y obedecía al humano
 Y en la prueba final
 Hace caca y le da la mano
 [En esta escena el hombre le enseña al perro la palabra existir, a lo que el perro responde defecando. Podría referirse a la etapa del ser humano en la que piensa sobre la existencia de lo que le rodea. **Figura 49**]



Fig. 49. Perro defecando [Fotografía].
 Copyright: Bestué/Vives.

(Estribillo)

Es que la vida es una canción
 El espacio le da ritmo al tiempo
 Aprende a bailar sin suelo firme
 Sin confirmación

(La cantante baila una coreografía durante esta parte de la canción)

[Figura 50]



Fig. 50. Cantante bailando. [Fotografía].
 Copyright: Bestué/Vives.

Fueron perfectos en el orden
 Al hacer la fuente
 Más ahora deben aprender
 A secar el agua

[Dicho surtidor, del que brota agua, se suma a la larga lista de fuentes importantes en la Historia del Arte contemporáneo que «incluyen el urinario de Marcel Duchamp, las fuentes de Niki de SaintPhalle y Jean Tinguely, y los autorretratos de Bruce Nauman» (Bestué y Vives, 2009). **Figura 51]**



Fig. 51. Personajes secando el suelo [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

Observaste tu reflejo
 Buscando el sentido de la vida
 El pensamiento cambia
 Y el rostro se olvida

[Esta parte de la obra podría referirse al paso del tiempo, cómo a lo largo de su vida el ser humano cambia de pensamientos, y su rostro va variando, olvidándose de sus diferentes transiciones. **Figura 52]**



Fig. 52. Escultura creada, derritiéndose. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

Dejaste tu amor atrás

Ella se quedó con tu mano

No te va a esperar más

Pues por otro te ha cambiado

[Podría hacer alusión a la experiencia del amor que, al haberse situado tras la escena del cruce del tronco (que como se verá más adelante, representa la infancia), normalmente ocurre en el paso de la niñez a la adolescencia. **Figura 53**]



Fig. 53. Banco acariciando a la chica, derritiéndose. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

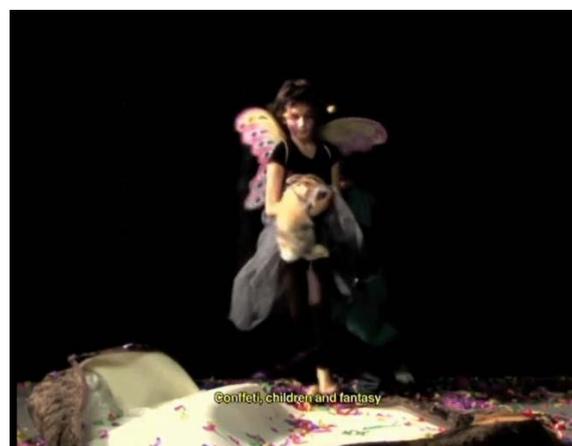
Cruzaste el río sin problema

Mas no creas en lo visible

Porque ese tronco escondía

Confetis, niños, fantasía

[El protagonista pasa tortuosamente por encima del tronco, que resulta estar lleno de una fiesta de niños, representando el paso de la infancia a la adolescencia. **figuras 54 y 55**]



Figs. 54 y 55. Niños saliendo del tronco. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

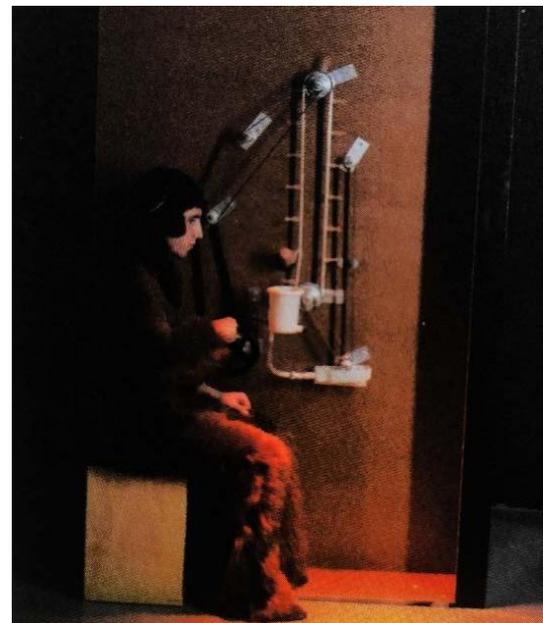
Deseaste al hombre solitario

Ensimismado en su gozo

Mas todo placer oculta un enigma

Una máquina y un oso

[Esta parte de la video-grabación hace referencia al deseo y a la sexualidad. En la parte anterior se encontraba un hombre desnudo sobre una pared negra brillante; de nuevo los artistas hacen alusión a elementos de referencia en la cultura popular, esa pared resulta ser «El monolito negro que en *2001: Una odisea en el espacio* de Stanley Kubrick (1968), aparece como el detonante de las grandes transiciones en la historia de la evolución humana, se dota aquí de un orificio con el cual se puede practicar sexo. Sin embargo, al otro lado, el monolito se convierte en un artilugio inspirado en el maquinismo de Francis Picabia que anula todo esfuerzo sexual con su mecanismo masturbatorio» (Bestué y Vives, 2009). **Figuras 56 y 57**]



Figs. 56 y 57. Desarrollo real de la escena número 6 [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

(Estríbillo)

Es que la vida es una canción

El espacio le da ritmo al tiempo

Aprende a bailar sin suelo firme

Sin confirmación

[Figura 58]



Fig. 58. Cantante. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

Tus amigos no te llenaban

Ahora te echan de menos

Y el emo se suicida

[Esta escena podría hacer referencia a la soledad. **Figura 59**]



Fig. 59. El personaje emo se coloca una pistola en la boca. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

Intentaste entrar en la fábrica

Sin encajar en la cadena

Contigo el producto se iba sin más

Sin ti se cae rodando

[Este momento de la video-grabación trata sobre el aprendizaje, encontrar tu lugar en la vida. **Figura 60**]



Fig. 60. El producto rodando por la mesa cuando el protagonista desaparece. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

Intentaste tomar la herencia del pasado

Pero su avaricia te negó el tesoro

Cuanto más oro acapara

Más dura tiene la cara

[Esta escena hace referencia a la avaricia, el hombre le roba la bata al protagonista a pesar de tener numerosos enseres; las personas avaras cuanto más tienen, más quieren. **Figura 61**]



Fig. 61. El hombre comienza a hincharse por la avaricia. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

El televisor vivía

Sumido en su nebulosa

Mas ahora palpita

Con formas fabulosas

[Con el corte practicado por el protagonista en el cerebro del televisor «entrabas en sus pensamientos» (Entrevista personal realizada por la autora a Vives). **Figura 62]**

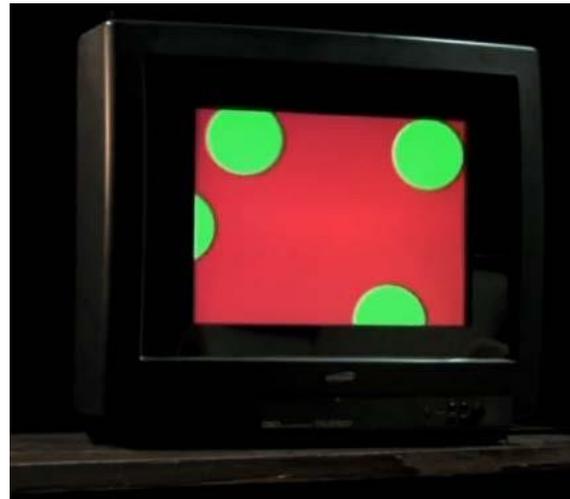


Fig. 62. El televisor comienza a mostrar imágenes como esta, dejando de estar desintonizado. [Fotografía].
Copyright: Bestué/Vives.

Fue un desayuno en familia

Y ahora una pesadilla

Mamá hace un *espagat*

Y papá salta de la silla

Y es que como diría Roland Barthes:

(Habla otra voz diferente a la de la cantante, más grave)

Ni te cases ni te embarques

[En esta parte de la performance los artistas vuelven a hacer referencia a hitos de la Historia del Arte: «El busto animado realizado con frutas es una referencia directa a las pinturas de Giuseppe Arcimboldo y a la lectura que de ellas hizo Roland Barthes» (Bestué y Vives, 2009). El busto habla y dice ese refrán español.

Figura 63]



Fig. 63. La familia aparece en posiciones diferentes a la escena anterior. *El busto comienza a hablar.* [Fotografía].
Copyright: Bestué/Vives.

(Estríbillo)

Es que la vida es una canción
 El espacio le da ritmo al tiempo
 Aprende a bailar sin suelo firme
 Sin confirmación

[Figura 64]



Fig. 64. Cantante bailando al final de la canción.
 [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

Finalmente se acaba la música, pero aparecen sobre un balcón los artistas, cantando de nuevo el estríbillo. Esto es claramente otra referencia a la cultura popular, ya que aparecen encarnando a Fredy Mercury (Marc Vives, con cierta entonación inglesa y tono grave) y a Montserrat Caballé (David Bestué, en tono agudo, similar al utilizado en la ópera) en su famosísima actuación de *Barcelona* en 1988 [figura 65].



Fig. 65. David Bestué y Marc Vives cantando. [Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

Por último, suena el toque de una campana y aparece el mono de la escena del aparato masturbatorio, que le devuelve al protagonista su bata. Lo coge de la mano y lo lleva a la escena inicial del desayuno familiar, donde el protagonista atraviesa de nuevo el armario [figura 66]. Mueve la ropa que hay en su interior, se desnuda y se viste con una de las prendas, una camiseta de manga corta verde, con un círculo rojo en el pecho [figuras 67 y 68]. Cierra el armario y se marcha.



Figs. 66, 67 y 68. Desarrollo del final del vídeo.
[Fotografía]. Copyright: Bestué/Vives.

En los últimos segundos del video aparecen los créditos, superpuestos sobre imágenes de personajes relevantes de la cultura popular del cine y de la música, como Alaska, Alejandro Sanz, E.T., Hannah Montana, Las gemelas Olsen, Pedro Almodóvar o Ricky Martin. También aparecen personajes y enseres populares de la década del 2000, como Ronald Macdonald y Pikachu, o unos vaqueros y un *ipod*.

En definitiva, en *La Confirmación* los artistas David Bestué y Marc Vives muestran su visión sobre el paso a la vida adulta, en forma de rito de iniciación o viacrucis. Es un trabajo que, como se ha podido comprobar, está repleto de alegorías, y tiene un tono surrealista; aunque si bien es cierto que en este estudio se ha intentado categorizar cada parte y elemento de la videografía para realizar un análisis más exhaustivo, como comenta Marc Vives en la entrevista realizada para esta misma investigación, el protagonista «Tiene retos y los va pasando, no es que cada apartado tenga un elemento concreto» (Entrevista personal realizada por la autora a Vives).

5.4.2. Simbología específica de la pieza a intervenir

Una vez analizado el carácter simbólico de la obra al completo, puede realizarse un estudio más pormenorizado de la pieza. Se trata de la parte protagonista de la escena número 13, una serie de objetos punzantes que pinchan al personaje, y bajo los que más tarde se encuentran *zombies*. No obstante, al concluir la vídeo-grabación y preparar todas las escenas para que fueran visitadas por un público, los artistas ensamblaron esos “pinchos” de forma que se creó una pieza escultórica; una estrella de diez puntas, que se ensartaban sobre una estructura de madera y entre las que fueron colocando la ropa que los actores portaban (chaqueta, pantalón y jersey con cortes, para darles un aspecto de harapo). Además, existe un brazo de plástico que cuelga de una de las mangas. En la exposición realizada en el Centro de Arte Dos de Mayo fue colgada del techo con un cable metálico [figura 69].



Fig. 69. Visión de la escultura durante su exposición en CA2M (2009).
[Fotografía]. Copyright: CA2M.

Iconográficamente, según contaba Marc Vives en la entrevista que le fue realizada para este estudio, los pinchos de la pieza simbolizan:

Una especie de atracción, hacia lo oscuro, hacia lo misterioso, es un sitio por el que pasas de puntillas [...]. Para él eran pues...un lugar como...interesante o misterioso. En el fondo tiene mucho más que ver con la decadencia y la putrefacción, con algo que te...No sé, si lo comparamos, por ejemplo, ¿Con el uso de alguna droga? [...]. Quiero decir, podría parecer algo que es misterioso oscuro, que es puntiagudo... es algo por donde pasas y quieres salir, pero que, de repente, si te atrapa, es una cosa mucho más... Mucho más maligna. [...]. (Entrevista personal realizada por la autora a Vives)

Los materiales utilizados para la composición juegan un papel importante en su iconografía. Vives comenta:

Teníamos que trabajar con ese tipo de material mucho más sintético, malo para el mundo, para la salud, para la humanidad [Risas]. Como los poliésteres. Tiene más que ver con ese universo de lo sintético, y luego esa relación con lo estético: el brillo, el negro, todo eso. [...] El monolito, que también es negro, y brillante... También esta esa cosa del *leather*, del brillante, como del cuero. Todo sintético claro, tanto en el monolito como la estrella. (Entrevista personal realizada por la autora a Vives)

Tras estas declaraciones, podría interpretarse la pieza como una alegoría de la muerte. Por una parte, el color negro ha sido tradicionalmente asociado al luto, sobre todo en los países occidentales. Evidentemente, este hecho tiene relación con la podredumbre y corrupción de la que hablan los artistas a través de esos *zombies*, que también puede ser hallada en ámbitos menos fantásticos y más realistas. Según retrata Eva Heller en su libro *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*:

El negro es el color del poder, de la violencia y de la muerte. [...]. La carne descompuesta se vuelve negra, como las plantas podridas y las muelas cariadas. Cronos, el dios del tiempo, viste de negro. [...]. El pintor Wassily Kandinsky describió así el negro: “Como una nada sin posibilidad, como una nada muerta después de apagarse el Sol, como un silencio eterno sin futuro ni esperanza: así es interiormente el negro”. (Heller, 2004)

Esta autora también explica cómo los colores pueden ser una herramienta fundamental para todas aquellos profesionales que quieren crear un impacto visual en sus “espectadores”, tales como los arquitectos, los diseñadores gráficos, y, por supuesto, los artistas. Bestué/Vives al elegirlo consiguen que su escultura tenga un efecto de poder y de atracción (reforzado al colgarla del techo), que dé una sensación tétrica y lúgubre sobre el espectador, intensificada por la variedad de harapos desgarrados y el ya mencionado brazo. Asimismo, la estrella es violenta en el vídeo, ataca al protagonista, lo que concuerda perfectamente con el simbolismo del color.

Por otra parte, Vives comenta que esa experiencia representa algo misterioso y oscuro, que te atrapa. Puede que en cierta manera recuerde a la obsesión del ser humano por conocer lo que hay más allá del planeta Tierra, como dice el astrofísico Ullises Barres, «explorar el espacio es un interés intrínseco del ser humano» (UPM, 2015). Particularmente, el interés por las estrellas y astros y su relación con la vida humana, o Astrología, es una de las pseudo-ciencias más antiguas. Por estos motivos, puede que voluntaria o involuntariamente, los artistas de esta obra decidieran darle forma a este objeto de estrella, dotándolo además de brillo, como los astros reales.

Anecdóticamente, varios años más tarde de la creación de esta obra, en el 2016, el afamado cantante David Bowie publicó su último disco, *Blackstar*, pocos días antes de su fallecimiento, en el que las letras de las canciones están relacionadas con la muerte.

5.5. Descripción anatómica de la escultura

Se trata de una estrella de diez puntas, cada una formada por cuatro triángulos negros (de 200 mm de base por 730 mm de altura) que componen una pirámide. Para componer el poliedro, las caras se han unido por el interior de las aristas mediante cinta aislante negra, reforzada con cinta americana, (también se encuentra de forma puntual en el exterior de las aristas y vértices de la figura) y *cello* en algunas zonas concretas [figura 70]. En algunos casos se ha adherido cinta de doble cara colocada de forma perpendicular a las anteriores, con la permanencia de uno de los dos plásticos protectores [figura 71].

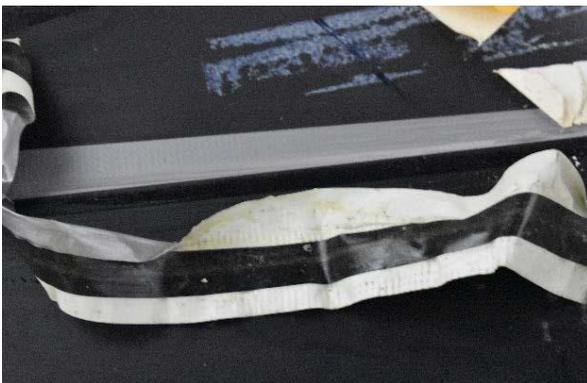


Fig. 70. Sistema de adherencia de las caras de la pirámide. [Fotografía]. Fuente propia.



Fig. 71. Cinta de doble cara. [Fotografía]. Fuente propia.

Las pirámides se encuentran insertadas y unidas, mediante dos grapas en la base de una de las caras (aunque no en todos los casos han sido grapadas), a listones de madera (con una medida aproximada de 400 mm de largo, 50 mm de ancho y 30 mm de profundidad) [figura 72]. Estos diez postes de madera forman una estructura en forma de estrella, cuyo centro está unido mediante cinta aislante y bridas (también se han empleado cuñas de madera para mantener la separación entre dichos listones, y lograr la formación de los ángulos necesarios) [figura 73]. Asimismo, aparte del sistema de sujeción a base de grapas, los listones poseen en su vértice un aspa, creada a partir de piezas rectangulares de madera, y en cuyos extremos se ha dispuesto espuma de poliuretano, para reforzar el interior de las pirámides o pinchos y mantenerlas unidas a la estructura [figura 74 y 75].



Fig. 72. Una de las caras de la pirámide grapada a la estructura. [Fotografía]. Fuente propia.



Fig. 73. Disposición interna de la estructura. [Fotografía]. Fuente propia.



Fig. 74. *Aspas*. [Fotografía]. Fuente propia.



Fig. 75. *Disposición de las aspas en el interior de las pirámides*. [Fotografía]. Fuente propia.

Por otra parte, como ya se ha mencionado, entre las puntas se disponen piezas de ropa (una chaqueta, unos pantalones y un abrigo), que han sido cortadas y deshilachadas para darles un aspecto harapiento [figuras 76, 77 y 78]. En el interior de una de las mangas del abrigo, dispuesta verticalmente y hacia abajo, hay una mano de plástico, que está unida al otro extremo del cable del que cuelga la estructura [figura 79]. La escultura puede inscribirse en un sólido cuadrangular de 150 x 150 cm.



Fig. 76. Chaqueta. [Fotografía]. Fuente propia.



Fig. 77. Pantalón. [Fotografía]. Fuente propia.



Fig. 78. Abrigo. [Fotografía]. Fuente propia.



Fig. 79. Mano. [Fotografía]. Fuente propia.

Es importante reseñar que, en el momento de realizar la vídeo-grabación, la estrella se concibe como un elemento de vestuario de los actores. Estos, llevan esos pinchos en sus brazos y cabeza, y se esconden bajo ellos. Sin embargo, como se comentaba anteriormente, en el momento en el que la *performance* acaba y se disponen las estancias a modo de instalación visitable por un público, los artistas utilizan ese vestuario como materia para crear una estrella tridimensional, que cobra una dimensión escultórica. Este razonamiento se basa en el hecho de que los objetos punzantes o pinchos acabaron en otras posiciones, y no fueron colocados sobre maniqués, lo que sí hubiera denotado claramente su pervivencia como indumentaria [figura 80]. Cuando los actores desaparecen, la materia adquiere otra dimensión.



Fig. 80. Uno de los actores "vistiendo" la escultura. [Fotografía]. Copyright: CA2M.

Asimismo, el hecho de que exista un brazo colgante, a mi parecer, puede indicar que en algún momento determinado ese elemento tuvo interacción humana (de los *zombies* de la grabación). Ese elemento, que en el vídeo no está presente, podría haber sido una estrategia de los artistas para que el público tuviera curiosidad, generara preguntas e interrogantes, que más tarde podrían ser resueltas con la visualización de la *performance*.

5.6. Análisis de materiales constituyentes y procesos de creación

5.6.1. Análisis de materiales constituyentes

Los materiales constituyentes de la pieza son en su mayoría de origen sintético.

- ❖ **Pinchos o pirámides:** realizados en plástico de polietileno¹⁴ negro, de grosor 4 mm. En este caso es brillante por su cara exterior y mate y rugoso por la interior. Este material se caracteriza por poseer una alta resistencia química, aunque baja resistencia mecánica. Es tenaz a altas y bajas temperaturas, blando y flexible (Martín, 2012).
- ❖ **Adhesivos:** son numerosos los adhesivos presentes en la obra. Por una parte, se encuentran cintas adhesivas de tipo industrial, y por otra, espuma de poliuretano.
 - Cinta aislante negra: fabricada en plástico de PVC, con una cara impregnada en adhesivo a base de caucho.
 - Cinta adhesiva *Cello*: fabricada generalmente con vinilo transparente, como en este caso. La parte adhesiva es también de caucho.
 - Cinta americana plateada: se realiza en tres capas; una lámina de polietileno, otra a base de una malla de fibras naturales o sintéticas y una tercera, generalmente de caucho, que va impregnada en la anterior.
 - Cinta de doble cara: en este caso, el tipo de cinta presente de estas características posee también una malla de fibras naturales o sintéticas, sobre la que va impregnado un adhesivo de caucho. El papel que aún protege una de las caras es de tipo siliconado.
 - Espuma de poliuretano: se trata de un material ligero, de baja densidad, posee excelentes propiedades de adherencia, así como de capacidad de expansión, ya que tras aplicarlo dobla su volumen. No obstante, su resistencia al envejecimiento es muy baja, siendo susceptible a procesos de foto-oxidación, además de los intrínsecos del material (Van Osten, 2011).
- ❖ **Bridas:** utilizadas como elemento de sujeción, están fabricadas en Nylon, un material que presenta una alta tenacidad y resistencia a la rotura.

¹⁴ En el año 2016, el CA2M encargó a la restauradora Sara Cadiñanos Fernández un presupuesto para la intervención de la pieza (ver Anexo VI). En este estudio se determina que el material compositivo de la pieza es el plástico de polietileno. A pesar de que en las entrevistas a los artistas se comentó que las pirámides están conformadas con metacrilato, las características del polietileno encajan de forma más adecuada en el examen organoléptico realizado a la pieza.

- ❖ **Vestimenta:** en el estudio organoléptico de la pieza se han podido diferenciar cuatro tipos de indumentaria, o al menos cuatro materiales:
 - 2 pantalones: uno negro de tela de uniforme y uno de tejido de espiguilla verde (ambos de fibra sintética o al menos con un alto porcentaje de la misma)
 - 1 jersey de punto a rayas (aparentemente de lana)
 - 1 plumífero de guata

- ❖ **Mano:** se trata de un objeto que típicamente puede ser encontrado en tiendas de artículos de broma o en bazares orientales. En base al tacto y realismo de la pieza, posiblemente esté fabricado en látex.

5.6.2. Proceso de creación de la obra

David Bestué y Marc Vives, como se ha podido comprobar en las entrevistas realizadas, rara vez crean personalmente las obras, en el sentido físico. Normalmente encargan a un profesional de la materia la producción artística del objeto que desean, a partir de sus directrices, ideas y deseos. En el caso de *La Confirmación*, se tiene constancia de que el cerebro en el interior de la televisión o la escultura de escayola de la escena número diez fueron creadas de esta manera. Sin embargo, Vives comentó:

Esta en concreto la hicimos 100% nosotros. Buscamos los materiales, la manera de ensamblarlo, sobre todo pensando en el vídeo. Después lo intentamos dejar lo mejor posible cuando la expusimos ahí [...]. Cuando se expuso en Santa Mónica y cuando se expuso ahí tuvimos que reengancharla. (Entrevista personal realizada por la autora a Vives)

En la misma entrevista, el artista manifiesta que, en este caso, la elección de los materiales no tiene un sentido en sí mismos, pero sí buscaban un acabado determinado y sobre todo lograr una estética concreta, que ellos definen a través de una semántica determinada: atracción, brillo, decadencia, deseo, enfermedad, *leather*, misterio, oscuridad, peligro, putrefacción, sintético, etcétera.

Por otra parte, el proceso de creación de esta obra no se ciñó solo al momento de generarla para la producción del vídeo, sino que necesitó ser reparada para su exposición: «después del rodaje esas piezas estaban maltratadas. No sé cuántas veces repetimos esa escena, a lo mejor veinte. Levantarse, pegarse, los golpes entre ellas... Eso quedaba golpeado» (Entrevista personal realizada por la autora a Vives). Por otra parte, la pieza expuesta en el Centro de Arte Santa Mónica no tuvo la misma posición que en su exhibición en Madrid, donde los artistas transformaron la obra, Vives aclaraba:

También tengo que decir que, igual que las otras estaban muy hechas, muy cerradas y eran muy precisas, en este caso, al exponer la cosa por segunda vez también vimos... Creo que aquí colgamos la estrella, y en Barcelona estaba en el suelo. Simplemente ves cómo queda y en cada caso decides. Creo que en la instalación de Barcelona tenía menos ropa... A lo mejor había una tela negra que cubría los huecos entre los diferentes pinchos... y había más de una mano [...]. (Entrevista personal realizada por la autora a Vives)

Pese a que no se tiene constancia de dichos cambios, tras la exposición en el centro madrileño la obra ha vuelto a estar en exhibición en dos ocasiones más: en el propio museo, en el año 2013, y en el centro cultural Galileo de Madrid, en el año 2011. En ellas, el equipo de conservadores y restauradores del centro CA2M ha sido el responsable de transportarla y colocarla en exposición por lo que, se entiende, aparte de la degradación natural, la pieza sigue en el mismo estado de composición que en su exposición en el año 2009, no habiendo tenido modificaciones por parte de los artistas.

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA OBRA

La intervención de conservación y restauración de la pieza debe ir precedida por un estudio exhaustivo de las principales patologías que afectan a su estado de conservación. Estas atenderán a diferentes factores, además de la historia material de la pieza: dónde haya estado situada, su grado de manipulación, la compatibilidad entre los materiales, etc.

El mal estado de conservación de la obra reside en el desmembramiento de sus partes realizadas con material plástico, debido a que el material que las mantenía unidas ha perdido su poder adhesivo.

6.1. Principales agentes de deterioro

En relación a la historia material sucinta, así como a la diversidad de materiales presentes en la pieza objeto de estudio, las alteraciones presentes son variadas. Estas atienden al resultado entre la combinación de factores extrínsecos e intrínsecos.

6.1.1. Extrínsecos

El principal factor extrínseco por el que se ha visto afectada la pieza es su manipulación. Como se ha comentado en el apartado de procesos de creación de la escultura, durante la filmación de la *performance*, la pieza estuvo sometida a movimientos bruscos por parte de los actores, que fueron agravados paulatinamente, según se avanzaba en el número de veces de repetición de la escena. Asimismo, debe recordarse que, tras la exposición en Barcelona, la obra fue adquirida por el Centro de Arte dos de Mayo de la Comunidad de Madrid, que también realizó una exhibición y que, durante

su montaje, los artistas realizaron modificaciones en la pieza, como por ejemplo, variar su posición, cambiándola de estar apoyada en el suelo a colgando del techo. Desde esta última modificación, la pieza se ha visto considerablemente afectada por el peso de su propia gravedad, ya que al estar colgada todos los elementos soportan una tensión mayor, a diferencia de cuando está apoyada.

Por otra parte, desde su adquisición en el año 2009, la obra ha permanecido la mayor parte del tiempo en los almacenes del CA2M, cuyas condiciones ambientales se encuentran controladas. Específicamente, la pieza se encuentra en un rincón con escasa iluminación, por lo que ha estado protegida de la radiación solar. Además, el equipo de restauración del Museo había construido una estructura metálica, de la que pende la obra mediante su sistema original (cable metálico y bridas de Nylon, atado a un travesaño situado en el centro de la cara superior del armazón) y estando cubierta por telas, que no crean un ambiente hermético por lo que el polvo sí ha podido entrar, y de hecho esto ha ocurrido, como puede observarse en la pieza.

La obra ha sido expuesta en dos ocasiones más desde el año 2009, según los registros del propio centro. Debido a la inestabilidad de la pieza y pese a que los movimientos son realizados por un equipo de especialistas, es inevitable que cada montaje y desmontaje haya contribuido a su deterioro. Las alteraciones por este factor suelen ser las más graves, ya que en la mayoría de los casos son incontrolables e imprevisibles.

Entre el año 2013 (su última exposición) y el año 2016 no existe ningún registro que trate sobre su estado de conservación. No obstante, en este último año el Museo encargó a la restauradora Sara Cadiñanos Fernández un presupuesto de intervención de la pieza (ver Anexo VI). En dicho presupuesto se analiza el estado de conservación de la obra en aquel momento, y en cuanto a agentes de deterioro de carácter extrínseco que se hayan podido ver acusados por el paso del tiempo, Cadiñanos hace referencia a la presencia de numerosos arañazos en superficie (que probablemente provendrían de las numerosas manipulaciones precedentes de la obra) así como al desplazamiento de las aspas de madera situadas en el interior de los triángulos, muchas de las cuales se han desmembrado de la escultura directamente.

6.1.2. Intrínsecos

La naturaleza de los materiales integrantes de la pieza constituye otra fuente de alteración. Por una parte, estos no fueron elegidos pensando en su durabilidad y estabilidad en el tiempo, razón que se ve apoyada por el tipo de adhesivos presentes, a base de caucho, donde reside la mayor problemática encontrada. La degradación de estas cintas radica en que son fabricadas para aplicarlas de forma rápida y sencilla, sin que sea necesario ejercer una presión excesiva; sin embargo, con su aplicación se generan burbujas de aire entre la misma y la superficie de contacto, en muchas ocasiones imperceptibles a simple vista (Gallego, 1999). En consecuencia, se produce una alteración

físico-química; por una parte, la cinta pierde el poder adhesivo al producirse su secado, y por otra, se degrada químicamente, acción que puede repercutir en el material con el que esté en contacto (este no ha sido el caso ya que, recordemos, el polietileno que forma las pirámides es uno de los plásticos más altamente resistente a la degeneración química).

Otro de los factores de degradación intrínsecos de la pieza es el exceso de dimensiones de las pirámides en relación a la resistencia global de su estructura. La estructura interior de madera es demasiado reducida en comparación a la longitud de los pinchos. Si bien es cierto que se colocaron en su interior unas aspas de madera con espuma de poliuretano a modo de relleno, estas aspas no estaban clavadas en las maderas de la estructura, por lo que en muchos casos al desprenderse una o más caras de los polígonos, estas también se han deslizado. La espuma de poliuretano carecía de función adhesiva, y en las zonas en las que ha dejado de estar en contacto con el plástico de polietileno no ha permanecido ningún resto, a pesar de haberse acidificado (denotado por el color amarillento que ha adquirido).

Los factores explicados anteriormente han favorecido la deformación estructural de las planchas de polietileno, al verse sometidas a diferentes fuerzas (pues en algunos puntos la cinta aún sujetaba unida la pirámide, mientras que en otros estaban sus caras completamente separadas). El estudio realizado por Sara Cadiñanos menciona estas alteraciones, con lo que podemos confirmar que estas ya existían en el año 2016:

Las láminas de polietileno que componen las pirámides se encuentran separadas entre sí debido a que la cinta adhesiva no tiene suficiente adherencia al material. Algunas de ellas han sido reforzadas utilizando cinta adhesiva negra o amarilla como unión temporal.

Uno de los triángulos está completamente separado de la estructura central excepto su cara superior, mientras que muchos de ellos se encuentran desplazados de su posición original. Las láminas de polietileno presentan deformaciones estructurales [...]. Las aspas o armaduras de madera situadas en el interior de los triángulos también se encuentran desplazadas. (Cadiñanos, 2016)

6.2. Descripción de patologías existentes

Ante la fragilidad de los materiales y la experimentalidad del proceso de creación artística, la obra se encuentra en un estado de conservación deficiente. Las alteraciones encontradas pueden dividirse en daños de carácter estructural y daños que afectan a la dimensión estética de la obra.

6.2.1. Daños de carácter estructural

❖ Desplazamiento de las aspas de relleno

Las aspas de relleno se han visto desplazadas, y en algunos casos incluso completamente desprendidas de la obra. Este daño se debe a la conjunción de dos factores: por una parte, un problema de ejecución de la obra (estas piezas no están unidas al resto de la estructura de madera de la escultura), y por otra, a los numerosos movimientos que ha sufrido a lo largo de su historia material [figura 81].



Fig. 81. El aspa se ve desplazada del listón de la estructura en forma de estrella. [Fotografía]. Fuente propia.

❖ Desmembramiento de las pirámides

Debido a la pérdida de poder adhesivo de las cintas que mantienen unidas las planchas de polietileno que forman las pirámides, en numerosos casos se han desprendido algunas de las caras del poliedro, si no todas [figura 82].

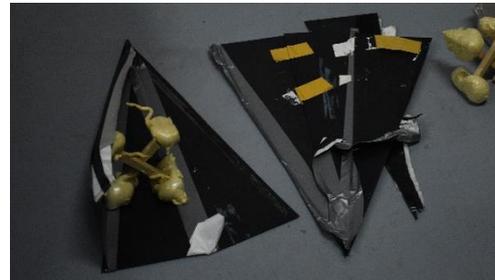


Fig. 82. Desmembramiento total de algunas de las pirámides. [Fotografía]. Fuente propia.

❖ Desplazamiento de las vestimentas

Como consecuencia del desmembramiento de las pirámides, la ropa que se disponía entre ellas se ha visto desplazada o ha adquirido posiciones diferentes a las observadas en las fotografías tomadas durante su exposición en el año 2009 [figura 83].



Fig. 83. Colocación aparentemente errónea de la manga del jersey. [Fotografía]. Fuente propia.

❖ Deformación de las planchas de polietileno

Como consecuencia de la separación paulatina de las pirámides que conforman los pinchos de la escultura, en ocasiones la cinta adhesiva ha generado tensiones en diferentes puntos de las piezas (manteniéndolas unidas en algunos y completamente desprendidas en otros), lo que ha acabado ocasionando la deformación de algunas de las planchas de polietileno [figura 84].

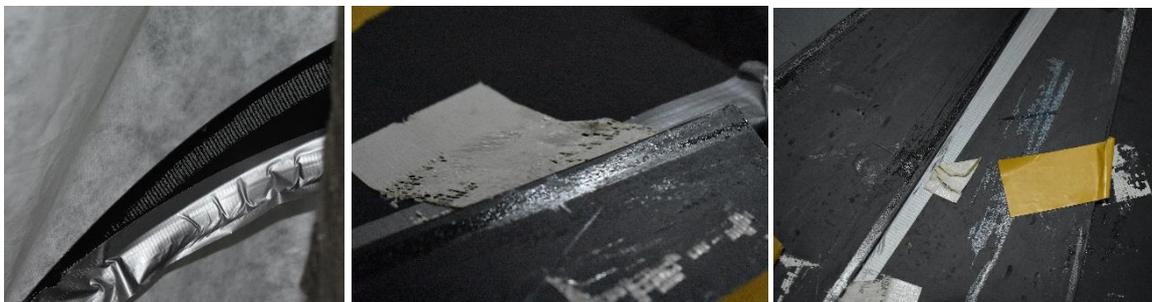


Fig. 84. Ejemplo de deformación de uno de los plásticos de polietileno de la pieza. [Fotografía]. Fuente propia.

6.2.2. Daños que afectan a la dimensión estética de la obra

❖ Concreciones de adhesivo

La degradación de la cinta adhesiva ha provocado concreciones de caucho sobre los pinchos de la escultura, tanto externamente como internamente [figuras 85, 86 y 87].



Figs. 85, 86 y 87. Ejemplo de deformación de uno de los plásticos de polietileno de la pieza. [Fotografía]. Fuente propia.

❖ Daños mecánicos de carácter superficial

Se localizan arañazos puntuales en la superficie brillante de las pirámides, no obstante, se encuentran de forma generalizada.

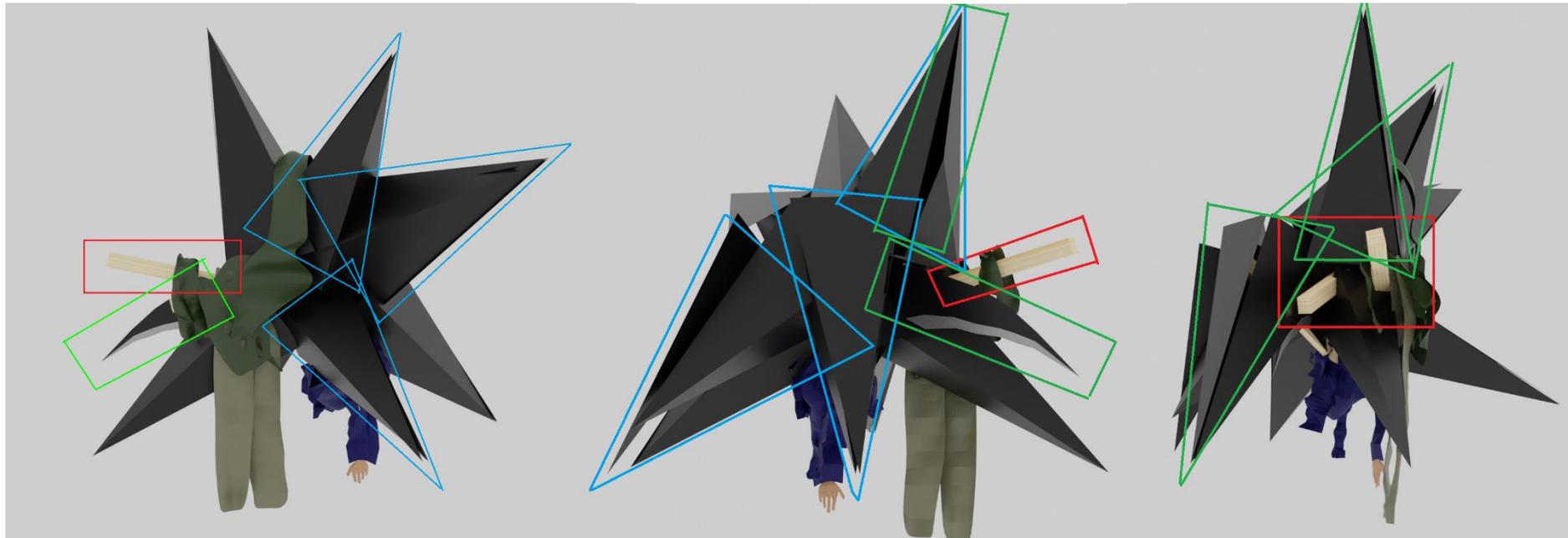
❖ Depósitos de suciedad superficial

Al no estar embalada la pieza en un ambiente hermético, se observa polvo a simple vista sobre el exterior de los pinchos de la escultura, que merma su brillo. Probablemente también este presente sobre las vestimentas.

6.3. Cartografías digitales

Debido a la inestabilidad de la pieza y a su localización en el almacén del CA2M¹⁵, no se han podido tomar fotografías generales de todas las caras de la escultura. Para solventar esta dificultad, la autora ha optado como solución la realización de un modelado digital de la escultura, de forma aproximada, mediante el programa *Blender*. Esta actuación ha permitido documentar la pieza en su estado de deterioro actual sin necesidad de moverla. Por otra parte, la aplicación de esta metodología basada en las nuevas tecnologías responde adecuadamente a una problemática común existente en el arte contemporáneo: en numerosas ocasiones no puede seguirse el proceso habitual de creación de mapas de daños por la tipología de la pieza y las alteraciones que sufre. En este caso, la ayuda de las tecnologías digitales resulta imprescindible. Asimismo, la elaboración de estos modelados ha facilitado el desarrollo de la presente propuesta de intervención, al permitir probar algunos de los tratamientos de forma virtual.

¹⁵ La pieza se encuentra ubicada en el almacén circundada por otras obras, con un espacio muy reducido a su alrededor.

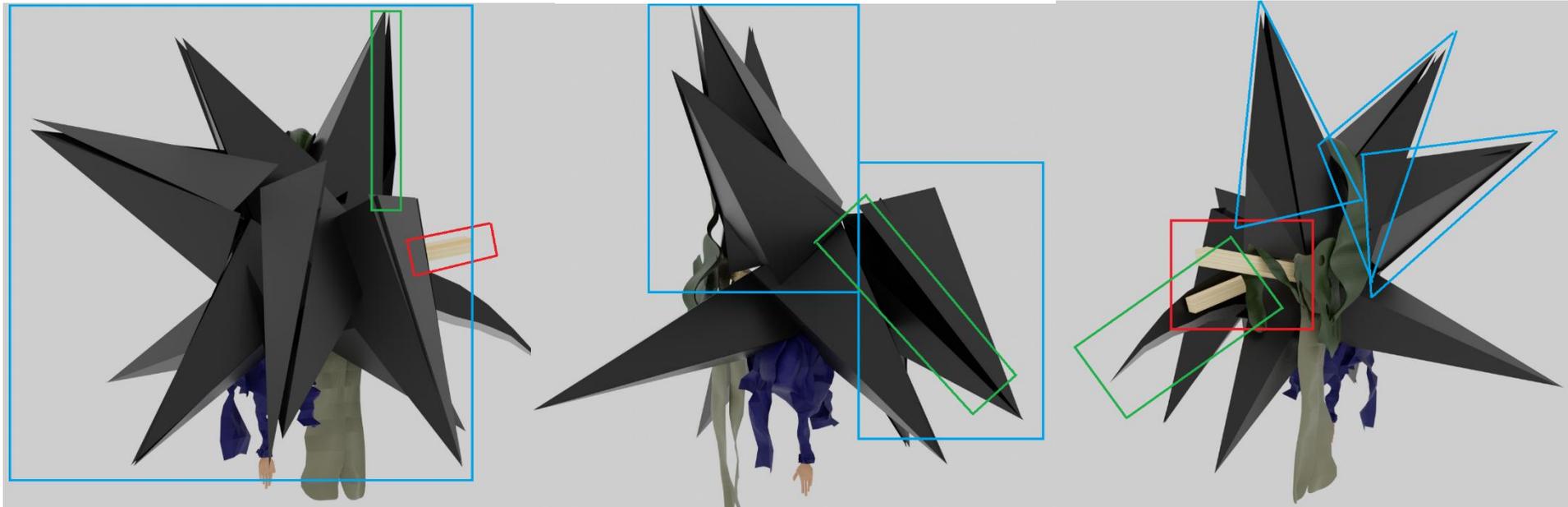


Leyenda:

- Deformación del polietileno
- Pérdida de pirámide
- Abertura de las caras

- * Presencia de polvo de forma generalizada
- * Concreciones de adhesivo de forma generalizada en el interior y canto de las pirámides
- * Desplazamiento de todas las aspas de relleno

Fecha	07/07/2020
Autor	Belén Manuel Narros
Escala	<div style="text-align: center;"> <p>0 1 2 3</p> <p>0 24,28 48,57 72,84</p> </div>



Leyenda:

- Deformación del polietileno
- Pérdida de pirámide
- Abertura de las caras

- * Presencia de polvo de forma generalizada
- *Concreciones de adhesivo de forma generalizada en el interior y canto de las pirámides
- *Desplazamiento de todas las aspas de relleno

Fecha	07/07/2020
Autor	Belén Manuel Narros
Escala	<div style="text-align: center;"> <p>0 1 2 3</p> <p>0 24,28 48,57 72,84</p> </div>

7. ENTREVISTA A LOS ARTISTAS

Desde el inicio de este proyecto, se ha considerado fundamental la intervención de los artistas, no solo en las decisiones de conservación y restauración de la pieza, sino como fuente documental principal de la obra, mediante la realización de entrevistas. Se trata de un procedimiento de obtención de información profunda, que de otra forma no podría conocerse, sobre la perspectiva y punto de vista del creador en la concepción y producción de la obra, abordando los aspectos conceptuales, simbólicos, materiales y sus posibles interpretaciones. En este sentido, David Bestué y Marc Vives accedieron, por separado, a concertar una entrevista telefónica para responder a cuestiones relacionadas con su obra durante el periodo de confinamiento debido a la crisis por COVID-19. Para llevar a cabo dicho estudio, se ha empleado la metodología propuesta por el International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA), que por su gran alcance y recorrido se considera completamente idónea.

Las entrevistas a los artistas son una herramienta fundamental dentro del modelo de toma de decisiones, a través del cual se evalúan todas las opciones disponibles para la propuesta de intervención de la obra (Beerens, 1999). La correcta realización de este proceso valida la opción escogida, ya que su aplicación garantiza que se han examinado todas las alternativas disponibles, valorando las consecuencias y repercusiones de las soluciones propuestas, eligiendo la que se adapta de forma sobresaliente al problema en cuestión. Como ya se ha comentado anteriormente, el marco metodológico empleado para el diseño de esta entrevista es el propuesto por el INCCA. Se trata de una red de profesionales multidisciplinar que opera desde el año 1999 y cuya página web se ha constituido como una herramienta clave dentro del campo de la Conservación y Restauración del Arte Contemporáneo, ya que permite el intercambio de conocimientos, sobretodo de entrevistas a los artistas, que actualmente posee 1600 entradas. En el año 2002 editaron la *Guide to Good Practice Artist Interviews* en la cual se establecen diferentes modelos a seguir a la hora de plantear una entrevista al artista. El modelo elegido en este caso ha sido el de entrevista semi-estructurada, debido a que personalmente opino que produce un ambiente más distendido, en el que el artista se puede sentir más cómodo y hablar sin reservas ni desconfianza sobre su proceso creativo, ideas y, en definitiva, el “corazón” de sus obras. Ello implica invitar al artista a hablar libremente de su obra y, cuando se ha adquirido cierto grado de comodidad y confianza, se le proponen cuestiones acerca de problemáticas relacionadas con la conservación y restauración de sus obras.

La entrevista a Marc Vives fue realizada el día 9 de abril y tuvo una duración de 1 hora y 10 minutos. Las preguntas realizadas (ver Anexo IV) trataron sobre el carácter simbólico de la exposición, así como lo que se expone en el catálogo, la trayectoria artística del grupo Bestué/Vives, los procesos de creación artística de la obra, y finalmente, cuestiones de conservación y restauración de la misma y posibles propuestas de intervención. En todo momento se trató de llevar al artista a hablar de su obra de forma generalizada y después más concretamente sobre la pieza objeto de estudio.

La entrevista a David Bestué hubo de ser más tarde, el día 13 del mismo mes. En este caso el artista pudo dedicar menos tiempo a la conversación, por lo que las preguntas se acotaron a las cuestiones de mayor interés, las de conservación-restauración. Se le enviaron imágenes sobre el estado actual de la pieza, y se le preguntó sobre su opinión ante posibles restauraciones de la misma. A pesar del corto tiempo de la entrevista, la información extraída fue válida y complementaria a la de la otra entrevista, si bien es cierto que la metodología empleada resultó demasiado brusca, al no tener tiempo para que el artista se explayase y eliminando la formulación de preguntas introductorias (ver Anexo V).

En cuanto a la información obtenida, ambos artistas coinciden en numerosos aspectos, aunque también disienten en otros.

Por una parte, Bestué y Vives coinciden en que la pieza no estaba pensada para perdurar un largo periodo de tiempo, y que cuando fue creada ya era de por sí endeble. Al proponerles llevar a cabo una restauración de la misma, surgen opiniones variadas. Por una parte, Bestué opina que, en lo que se refiere a su integridad, se podrían hacer modificaciones, pese a que defiende que la obra sí está en buen estado, en el sentido de que aún resiste. En relación a las pirámides que se han desprendido, él manifiesta que «no las colocaría en la exposición». Así mismo, determina:

No creo que haga falta intentar que esta pieza esté al nivel de producción de las otras. Tal como está yo creo que ya está bien, o sea, funciona. Me refiero, tal como la estoy viendo, que está así a medio desmontar y medio caída...Porque la instalación aguanta por otras piezas, no tanto por estas. O sea, esta sí que se entiende como el registro, el residuo de un video y ya está. (Entrevista personal realizada por la autora a Bestué)

Por otra parte, Vives considera adecuada una propuesta de tratamiento de la obra, determinando que «cualquier cosa puede ser reemplazada y retirada» ya que para él tiene que «generar cierta experiencia» a través de un acabado determinado (con los pinchos brillantes y en punta). En relación a ello, sí está de acuerdo con devolver a su lugar original las puntas desprendidas, restituyendo así a la pieza su lectura original.

Tras las entrevistas se ha constatado la problemática actual de que no existe consenso entre los artistas respecto al tratamiento a aplicar a la obra. A pesar de esto, ambos artistas asumen que el Museo tendría libertad total para realizar una intervención ya que la obra es de su propiedad, y que, al haberse producido la rotura artística del grupo, las decisiones a tomar serían mínimas, estrictas y concretas.

Por un lado, Marc Vives comenta que en determinado momento estaría dispuesto a reconstruir o rehacer la obra si fuera necesario, pero considera que el Museo tiene suficiente información con las instrucciones que ellos dejaron como para realizar el tratamiento sin necesidad de intervención de los artistas. Por su parte, David Bestué manifiesta que tiene conocimiento sobre las labores de restauración que allí se realizan y la forma de proceder de todo el equipo, en el cual confía plenamente.

Dada la ambivalencia de las respuestas de los artistas al problema de plantear una intervención, recogiendo parcialmente sus opiniones, considero que puesto que la obra pertenece al Museo, este debería acometer una restauración que la devolviera a su estado original, al menos en parte. Como uno de los artistas reconoce, los creadores deben aceptar a desprenderse de sus obras, y en la nueva vida de estas, el estado de conservación debe ser el mejor de los posibles. Asimismo, debe ser admitido (en ello coinciden ambos artistas), que la pieza es inseparable de la obra, en sentido amplio, incluyendo la vídeo-grabación. En último caso, realizar una propuesta de intervención de la pieza pone en valor el interés de la obra, frente al hecho de que permanezca abandonada en el sótano de un museo, probablemente acelerando su deterioro.

8. CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

Como se avanzaba al inicio de este Trabajo de Fin de Grado, existe una problemática real que gira en torno a la conservación y restauración de arte contemporáneo, debido al exiguo consenso ético y metodológico que existe entre profesionales para llevar a cabo las intervenciones, lo que desemboca en una amplia variedad de criterios. Sin duda la situación es compleja.

Pese a que desde el siglo XVIII las profesiones de artista y conservador están claramente diferenciadas, el paradigma teórico tiene aún mucho campo que explorar. Este fue iniciado por grandes teóricos, como Alois Riegl, Camilo Boito y sobretodo Cesare Brandi. Sin embargo, parte de sus teorías ha quedado desfasada para su aplicación en la restauración del arte contemporáneo. Si bien es cierto que muchas de las corrientes actuales surgen a partir de los procedimientos aplicados al arte tradicional, ha sido necesario un cambio de dirección en el pensamiento. En el año 1985, el historiador artístico alemán Heinz Althöfer realizó las primeras aproximaciones en su libro, *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas*, en el cual evidenciaba «una ruptura con el pensamiento brandiano» (Santabárbara, 2018), a través de una perspectiva diferente a la ya conocida:

El restaurador alemán se acercaba a la obra de arte desde un enfoque mucho más cercano en el tiempo, por lo que su actitud ante ella no era tanto considerarla como documento histórico respetable en su materialidad, sino como una manifestación de intenciones que era necesario reinterpretar para poder actualizar el mensaje y que la obra no perdiera el significado que el artista quería contar, puesto que para Althöfer el valor de la obra de arte radicaba precisamente ahí. (Santabárbara, 2016)

Debido a ello, es extremadamente importante conocer en profundidad la obra de arte a tratar, tanto conceptual como procesualmente, así como el artista, desentrañando, entre otras cuestiones fundamentales, la visión que da este de la materialidad de su obra, y qué papel toma en esta. De otra forma resulta imposible asegurar la pervivencia del simbolismo de la pieza en cuestión: «la correcta

interpretación de la obra es requisito indispensable para su correcta restauración. Es, además, la principal fuente de información sobre el tipo del objeto y sobre la intención artística» (Althöfer, 2003).

En cuanto a este último punto, se añade otra cuestión al rompecabezas: el papel del artista. Por una parte, los centros artísticos poseedores de obras de artistas vivos tienen ciertos derechos sobre las mismas, pero, por otra parte, la Ley 22/97 de Propiedad Intelectual ampara al artista. Como señala la ley: «para divulgar y modificar la obra se requiere el consentimiento de todos los coautores». Aunque no existe jurisprudencia sobre los casos de Conservación y Restauración de la obra, es evidente que es necesario un acuerdo de consenso entre propietarios (en este caso museo provincial) y artistas.

Debido a toda la problemática expresada anteriormente, para establecer los criterios de intervención de la presente propuesta ha sido necesario realizar un amplio estudio de las diferentes líneas de pensamiento existentes, que se encuentran diseminadas en numerosos documentos, del ámbito de la conservación y restauración del arte contemporáneo tanto nacional como internacional. En este sentido, conviene destacar a profesionales del ámbito como Rosario Llamas, Salvador Muñoz, Carlota Santabárbara, Sonia Santos, Ijsbrand Hummelen, Paolo Martore, Marina Pugliese, Antonio Rava, Hiltrud Schinzel y Iwona Szmelzer. Como conclusión podemos determinar que no pueden existir soluciones sistematizadas, y que los criterios que un profesional establece para intervenir una obra, otro (o incluso el mismo), puede ver completamente erróneos a la hora de aplicar un tratamiento en otro bien. Como comenta el Jefe del Departamento de Conservación-Restauración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en una entrevista con Carlota Santabárbara: «Hoy en día los criterios de restauración no dependen tanto de los museos o los países donde se realizan las restauraciones, sino de la persona concreta y los criterios que considera válidos para acometerla» (Santabárbara, 2018)

Sin embargo, considero que es necesario contar con criterios unificadores, aunque también la variedad de propuestas realizadas para abarcar los más diversos bienes y deterioros dota a la profesión de un valor innegable. La constante actualización como factor intrínseco de la restauración de arte contemporáneo se suma a los siguientes criterios que se han decidido adoptar para la presente propuesta de intervención:

- ❖ Consideración de la pieza en relación a su contexto y desarrollo de un estudio de estado de conservación individualizado, a través del cual se podrán establecer las pautas, metodologías y tratamientos a realizar.
- ❖ Justificación del estado de necesidad de conservación de la pieza, no solo por su valor artístico patrimonial, sino por su lamentable estado de deterioro que no permite su correcta apreciación e imposibilita su correcta lectura por el público (basándonos en la documentación del estado original de la pieza, los daños derivan en un estado que hace a la pieza irreconocible).

- ❖ Los tratamientos se inclinarán hacia los criterios de mínima intervención, siempre y cuando estos garanticen la estabilidad de la pieza y de la propia restauración a futuros. En este sentido se respetará la originalidad de los materiales todo lo posible.
- ❖ Deberá estar perfectamente comprobada la idoneidad y evolución futura de los materiales y técnicas a aplicar en los procesos de restauración. Asimismo, la compatibilidad entre materiales, tanto con los materiales originales como entre los añadidos. También deberá tenerse en cuenta la calidad de los productos, que serán químicamente puros, estables, de baja toxicidad, testados y actualizados para los tratamientos específicos de restauración. Igualmente, se garantizará la reversibilidad y retratabilidad de los materiales y técnicas empleadas, que respetarán en todo momento las calidades estéticas de la pieza.
- ❖ La eliminación de partes materiales de la obra (mediante tratamientos de limpieza) deberá quedar perfectamente documentada y justificada, tras comprobar que estos constituyen realmente un deterioro para la pieza, y siempre y cuando esta eliminación no constituya un daño para los materiales originales. Se procurará actuar de forma limitada, buscando la unidad de actuación y la menor intervención necesaria para devolver la correcta contemplación del objeto.
- ❖ Se realizará una documentación detallada de todos los procesos realizados, así como del estado de la obra antes, durante y tras la intervención.
- ❖ El desmontaje de la pieza, de ser necesario, se llevará a cabo con total rigurosidad, empleando un sistema de siglado de las piezas que asegure la correcta devolución de cada parte a su lugar original en la pieza, evitando riesgos de alteración por disociación.
- ❖ La intervención de los artistas, de ser necesaria, se llevaría a cabo bajo la supervisión del conservador-restaurador, para evitar modificaciones no esenciales de la obra.
- ❖ La restauración debe ser llevada a cabo por un conservador-restaurador titulado especialista en Arte contemporáneo.

9. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

La presente propuesta de conservación y restauración de la pieza se ha concebido atendiendo a los criterios de intervención desarrollados anteriormente. La necesidad de aplicar un tratamiento se fundamenta en el estado actual de la escultura, no solo porque no permite su correcta apreciación, sino porque también está en total disonancia con el resto de piezas de la obra, que, recordamos, en palabras de Marc Vives:

Para mi hablar solo de esa pieza... del elemento de los pinchos de metacrilato y demás, es como extirparlo de lo que es la pieza de verdad. [...] Te quería hacer esa aclaración, porque a mí me cuesta mucho pensar en ese objeto, porque no es “más objeto” [ni menos] que otros que hay en esa instalación.

(Entrevista personal realizada por la autora a Vives)

9.1. Fase 1: Toma de decisiones

Debido al aparente desacuerdo que existe entre los artistas, que procede en parte por su carencia de información detallada sobre el estado de conservación de la obra¹⁶, me ha parecido adecuado comenzar por diseñar tres posibles escenarios de conservación y restauración para la obra. Estos servirían para establecer un diálogo más detallado y documentado con los artistas y llegar a un consenso de la manera más rápida y eficaz, todo ello con el asesoramiento del Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid. Presentando esta serie de propuestas resultaría más fácil establecer conjuntamente la más adecuada para asegurar la correcta conservación de la pieza, teniendo en cuenta los legítimos intereses de ambas partes. El equipo del Museo se haría responsable de la intervención, tomando en cuenta la visión de los artistas en base al diálogo resultante.

Los 3 escenarios de partida para el diálogo serían los siguientes:

- ❖ **Restauración integral de la obra.** Se desecharían las pirámides de polietileno para ser renovadas por unas nuevas, con las características idénticas de las anteriores (tamaño, volumen, grosor y brillo). Se propondría un nuevo sistema de unión, aplicando materiales de conservación, estables en el tiempo. Un ejemplo de adhesivo a utilizar sería *3M™ Scotch-Weld™ Structural Plastic Adhesive DP8005*, desarrollado específicamente para la adhesión de diversos plásticos (entre los que se encuentra el polietileno), y que es altamente resistente a la humedad y a la corrosión. Asimismo, se reforzaría la estructura interna de la estrella, eliminando la cinta aislante atada en el núcleo, y aplicando un sistema de refuerzo estructural a base de clavos, placas y conectores, típicamente utilizados en construcción de estructuras de madera y que aportan un mínimo peso al conjunto. En este sentido, también se realizaría una fijación de las aspas de madera a los listones, mediante clavos. Sería necesario fabricar unas nuevas para retirar la espuma de poliuretano que presentan en sus vértices, ya que se trata de un material que ya se encuentra en estado de degradación. Se propone sustituirlo por unas planchas, del tamaño mínimo imprescindible (se calcula un cuadrado de 10 cm x 10 cm), de tela de fibra de vidrio impregnadas en resina epoxídica, que se adherirían de forma interna a las paredes de las pirámides, mediante el adhesivo utilizado anteriormente. Para unir las a las aspas se emplearía otra resina epoxídica, como Araldite® (previa consolidación de la madera). Por último, se efectuaría una limpieza de las prendas de ropa mediante aspiración a baja potencia con un aspirador específico de restauración.
- Esta acción se realizaría sin retirar las vestimentas de la escultura, y posteriormente se intentarían devolver a su posición original en base a la documentación fotográfica que se posee.

¹⁶ Debe tenerse en cuenta que no ha sido posible realizar una segunda ronda de entrevistas con aspectos e ideas más concretas, así como una entrevista de mayor duración al artista David Bestué. Tampoco se tiene conocimiento de si los artistas han comentado sus pensamientos sobre la situación entre ellos.

- ❖ **Restauración parcial de la obra.** Se plantea un sistema de sujeción interna de las pirámides, manteniendo los pinchos originales. En este caso, se llevaría a cabo una limpieza de los restos de adhesivo de las caras de las pirámides. Posteriormente, se fabricaría una nueva alternativa de sujeción de estas a los listones que conforman la estructura de la estrella, ya que las aspas serían desechadas (por la presencia de espuma de poliuretano en estado de degradación química, además de que en el actual sistema de montaje no ejercen ningún tipo de función en la pieza, ya que no están sujetas a ningún elemento). Esta nueva estructura se realizaría a base de tela de fibra de vidrio, impregnada en resina epoxídica, de las misma medida y tamaño que las caras de los poliedros. Las facetas de polietileno, que no se juntarían entre ellas como originalmente, se adherirían a la estructura de fibra de vidrio mediante imanes (unidos a las caras empleando adhesivo reversible de conservación). Todo el conjunto se uniría a los listones de madera con un sistema de abrazaderas en la base de las pirámides. Mediante este sistema, las láminas de polietileno que han sufrido deformación recuperarían su estado original, debido a la fuerza que ejercen los imanes se eliminarían dichas deformaciones (que en la mayoría de casos no son excesivas). De encontrar un caso en el que esa deformación no fuera eliminada siguiendo este método, se plantearía la sustitución de la misma. Por último, e igual que en la solución anterior, se realizaría una limpieza de las prendas de ropa mediante aspiración controlada, para proceder a la recolocación de las mismas en su lugar de origen.

En este caso no se propone la intervención de la estructura central ya que se considera que posee suficiente estabilidad como para no plantear una transformación de su estado.

- ❖ **Aplicación de medidas de conservación preventiva.** Se opta por la no intervención de la escultura, planteando un programa de conservación preventiva a base de la revisión de la pieza cada cierto tiempo (se propone una vez cada seis meses), evitando su pérdida por completo (ya que sería más sencillo realizar acciones de conservación curativa puntuales, como la aplicación de cinta adhesiva de conservación). Esta opción conllevaría un estudio pormenorizado de la pieza, añadiendo la información necesaria al estudio realizado.

En la opinión de la autora de esta propuesta, la opción que resulta más adecuada es la que implica la restauración parcial de la obra. Se trata de una alternativa que, por una parte, intenta mantener los materiales originales, a la vez que ofrece un nuevo sistema de montaje de las pirámides, que va a favorecer su perdurabilidad y estabilidad en el tiempo. Esta propuesta se diferencia de la elaborada en el año 2016 por Sara Cadiñanos (ver Anexo VI) en varios aspectos. En el estudio anterior no se considera la eliminación de las aspas de relleno, que como se ha comentado previamente, poseen como adhesivo un material altamente corrosivo. Por otra parte, no se plantea una limpieza del polvo depositado sobre la obra. Asimismo, la intervención a realizar en las pirámides de la escultura se basa en la aplicación de adhesivos para plásticos y hasta una tela de poliéster a modo de refuerzo. Se desaconseja dicho tratamiento, pues se ha constatado que los adhesivos pueden constituir una

fuente de alteración para la obra, y no son fácilmente reversibles en la mayoría de los casos (aunque no se especifica el adhesivo propuesto). En este sentido, tampoco se tienen en cuenta las deformaciones existentes en algunas de las piezas de polietileno, que si bien son leves, necesitan ser corregidas.

A continuación, se van a desarrollar las diferentes fases de intervención a llevar a cabo, en el caso de que la propuesta de restauración parcial de la obra fuera seleccionada.

9.2. Fase 2: Estudios previos

9.2.1. Catas de limpieza

Dada la amplia cantidad de adhesivo que se ha de eliminar será necesario efectuar una serie de pruebas y catas de limpieza de los diferentes materiales adherentes de la obra. No obstante, todos parecen estar formulados a base de caucho, por lo que aparentemente solo se habría de encontrar un sistema de disolventes a utilizar. En la fabricación del caucho se emplean disolventes orgánicos que derivan del benceno, principalmente el tolueno y el xileno. Debido a ello, se realizarán catas de limpieza empleando estos disolventes, en su estado líquido o gelificados con Carbopol Ultrez y Ethomeen C12. Ocasionalmente también se podrán realizar catas de limpieza con otros disolventes apolares, como el Nitro o la esencia de petróleo, si los anteriores no realizarán ninguna acción.

9.2.2. Ensayo de la estructura

Con anterioridad a la aplicación de la estructura propuesta se realizará una prueba en una de las pirámides, para comprobar que la estabilidad y resistencia de la misma es la esperada, así como para evaluar el comportamiento del polietileno ante la presencia de los imanes. Asimismo, se comprobará la idoneidad del adhesivo escogido para la unión de estos [figura 88].

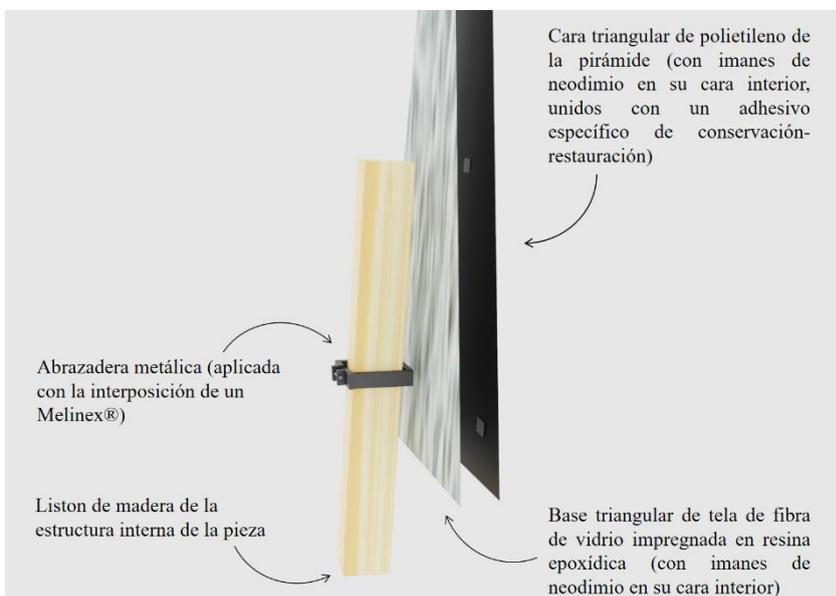


Fig. 88. Disposición de la nueva estructura. [Fotografía]. Fuente propia.

9.3. Fase 3: Aplicación de los tratamientos

9.3.1. Limpieza

Se aplicarán los tratamientos de limpieza pertinentes, establecidos en la fase de estudios previos. La remoción de los adhesivos se realizará mediante hisopo de algodón, neutralizando la superficie tras la eliminación de las concreciones. Durante esta fase también se retirará el polvo presente en las láminas mediante un paño de microfibra.

9.3.2. Creación de la estructura

Durante esta fase de tratamiento, en primer lugar, se prepararán los triángulos de fibra de vidrio, para posteriormente impregnarlos en resina epoxídica, individualmente. Se dispondrán para su secado sobre placas de silicona (evitando que con la catalización de la resina se queden adheridos a ninguna superficie). Previa a su secado, se aplicarán los imanes de neodimio, de tipo textil. Se trata del material magnético más potente que existe (Poole y Owens, 2007), por lo que se prevé que su aplicación solamente sea necesaria en cuatro puntos: uno en el vértice, otro central y dos en las esquinas restantes; no obstante, si fuera preciso se podrían colocar más zonas de unión hasta que se soportase el peso del triángulo de polietileno. Por último, se trasladarán estas medidas a las planchas de polietileno, en cuya cara interior se dispondrá el adhesivo elegido y el imán. En este caso se cree conveniente utilizar Beva O.F.® Gel, una dispersión de resinas acrílicas y etilvinilacetato, que ha sido ideado para intervenciones en las que no pueda aplicarse calor. Su variedad de aplicaciones y materiales con los que puede establecer contacto es muy amplia, incluyendo algunos tipos de plásticos. Finalmente, con otro adhesivo a base de resina epoxídica, como Araldite®, se unirán las caras del poliedro realizadas en tela de fibra de vidrio. Además, en la parte inferior de una de las caras se colocará una abrazadera de tipo cuadrado que corresponda con las medidas del listón de madera de la estructura de la escultura, con la interposición de un papel Melinex®. Por último, se añadirán las planchas de polietileno al soporte, unidas por los imanes.

9.3.3. Aspiración de la vestimenta y recolocación

Por último, se efectuará una aspiración del polvo presente en las vestimentas mediante micro aspirador de museo a baja potencia. Tras ello, se realizará una recolocación de las prendas entre las puntas de la escultura, tomando como referencia las imágenes de la exposición del CA2M en el año 2009, pudiendo solicitarse la intervención de los artistas si se considera.

10. MEDIDAS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Tras la intervención de la pieza, se considera conveniente tomar una serie de medidas de conservación preventiva que favorezcan el mantenimiento del bien y protejan las restauraciones realizadas. Afortunadamente, esta pieza se encuentra en un museo regional, el Centro de Arte Dos de Mayo, dedicado específicamente al arte contemporáneo. Dicha institución, situada en el municipio madrileño de Móstoles, al sur de la capital, fue declarada Bien de Interés Cultural en el año 2008, protegida por la Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español. Conviene destacar que se ubica en un entorno muy urbanizado, aunque con una zona arbolada en sus inmediaciones. No obstante, este hábitat no influye de manera determinante en la conservación de las obras del interior del museo, ya que cuenta con un almacén completamente climatizado, situado en el sótano y sin iluminación natural, cuyas condiciones ambientales son idóneas para el arte contemporáneo. La temperatura se encuentra a 20°C (con una diferencia de $\pm 1^\circ\text{C}$) mientras que la humedad relativa es del 50% (con una diferencia de $\pm 5\%$).

Por otra parte, dicho centro cuenta con una planificación de conservación preventiva:

Por ello, la conservación preventiva de las obras de arte que la componen —integrada en la planificación del museo desde la misma arquitectura— se lleva a cabo desde diferentes frentes: la política de adquisiciones; la racionalización y gestión de los espacios de almacén, incluyendo su sectorización, control climático, seguridad, buena accesibilidad y equipamiento de mobiliario y materiales; el registro y la documentación de las piezas; la monitorización regular de las mismas y los planes de restauración. (CA2M, s.f.)

En cuanto a las medidas propuestas en este proyecto, estas han estado presentes desde el inicio de la propuesta de intervención, ya que en la elección de los materiales para efectuar la restauración se ha considerado la estabilidad química de la pieza, mejorándola notablemente, al haber eliminado todos los adhesivos y materiales corrosivos, que eran los que mayor peligro mostraban. Asimismo, se plantea como mejora una actualización del embalaje que ya presentaba la pieza. Se trata de una estructura metálica en forma de cubo, de la que está colgada la escultura, que se encuentra cubierta por una tela de Cell-Aire®. Este sistema permite que penetre el polvo al interior de la estructura, por lo que se sugiere la retirada de la tela, para colocar un sistema de tapas de cartón pluma, adaptadas a las medidas de la caja, y que pudieran ser colocadas mediante velcro para facilitar su retirada cuando sea necesario. Por otra parte, con el fin de garantizar la protección de la pieza, se propone un plan de revisión de la misma una vez al año, en el que se evaluará el estado de los adhesivos añadidos durante la intervención, así como el estado de las láminas de polietileno y la estabilidad de la estructura interna de la pieza.

11. CONCLUSIONES

Como se avanzaba al inicio de este Trabajo de Fin de Grado, se constata que el arte contemporáneo presenta una problemática real que gira en torno a la conservación y restauración. El exiguo consenso ético y metodológico que existe entre profesionales para llevar a cabo las intervenciones desemboca en una amplia variedad de criterios. Debido a ello, se torna necesaria la unificación de criterios de intervención, al margen de las casuísticas específicas. Ello implica una adaptación constante a los nuevos medios, materiales y dimensiones conceptuales que van emergiendo, y la combinación de la práctica restauradora con la investigación histórico-artística. Asimismo, puede ser útil establecer distintos marcos de acción que permitan escoger uno en determinado momento.

Con relación a los objetivos planteados, se ha analizado pormenorizadamente la obra del dúo de artistas Bestué/Vives, así como la conceptualización subyacente en sus creaciones y, en particular, en *La Confirmación*. De esta obra se ha estudiado en profundidad la pieza escultórica de la estrella centrando la propuesta de intervención en ella. La elección de esta pieza para el desarrollo de una propuesta de intervención de conservación-restauración constituye un ejemplo de la simbiosis que puede darse entre los artistas y los conservadores-restauradores para alcanzar un objetivo común que es la preservación de las obras de arte contemporáneo.

Respecto a la metodología empleada, se constata que la entrevista al artista es una herramienta imprescindible para el conservador-restaurador de arte contemporáneo, no solo como fuente documental sino como asesoría en la proposición de una intervención de restauración que tenga en cuenta, en la medida de lo posible, las preferencias de los creadores. Pese a su evidente utilidad, es cierto que su aplicación requiere la dedicación de tiempo y financiación para su desarrollo, lo que conlleva que en numerosas ocasiones las instituciones descarten su empleo. La entrevista realizada a David Bestué y Marc Vives, junto con los estudios preliminares, ha servido para elaborar un modelo de toma de decisiones, que he pretendido que recoja todos los factores determinantes para una conservación y restauración adecuadas (ajustadas al tipo de alteración) y que culmina en una propuesta de intervención específica para la pieza. Se ha constatado que es posible llegar a soluciones a pesar de la existencia de ciertas discrepancias al respecto por parte de los artistas y que, a su vez, satisfagan al museo propietario actual de la obra.

12. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALTHÖFER, H. (2003). *Restauración de pintura contemporánea, tendencias, materiales, técnica*. Madrid: Editorial Istmo.
- ARMENGOL, D. (s. f). *Marc Vives*. Fundación “La Caixa”. [Consultado el 30/05/2020] <https://bit.ly/35awh0E>
- BEERKENS, L. (1999). The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art. *Modern Art: Who Cares? An interdisciplinary research project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage. 164-172.
- BESTUÉ, D. (2018). *Portfolio 2018*. [Consultado el 27/04/2020] <https://bit.ly/3bxgavl>
- BESTUÉ, D. VIVES, M. (2009). *Catálogo de la exposición: “Cisnes y Ratas”*. Madrid: CA2M.
- BLUMENSTEIN, E. (2009). *Interview with David Bestué / Marc Vives*. Artmap. [Consultado el 30/05/2020] <https://bit.ly/2Z9ekfa>
- BOSCO, R. (2012). Bestué-Vives bajan el telón. *El País*. [Consultado el 27/04/2020] <https://bit.ly/3jS7MJK>
- CA2M. (s. f.). *Conservación*. [Consultado el 15/09/2020] <http://ca2m.org/es/conservacion-coleccion>
- CA2M. (s. f.). *Histórico*. Bestue/Vives. [Consultado el 30/05/2020] <https://bit.ly/3jWNNtv>
- CA2M. (s. f.). *Sobre nosotros*. [Consultado el 1/04/2020] <http://ca2m.org/es/sobre-nosotros>
- CADIÑANOS, S. (2016). Presupuesto de Restauración. Propuesta de intervención. Realizado para CA2M.
- ESPEJO, B. (2008). David Bestué y Marc Vives. *El Cultural*. [Consultado el 27/04/2020] <https://bit.ly/3hccO25>
- ESPEJO, B. (2012). Bestué-Vives son a partir de ahora David Bestué y Marc Vives. *El Cultural*. [Consultado el 27/04/2020] <https://bit.ly/2Z9atPe>
- ESTRANY-DE LA MOTA. (2010). Bestué/Vives. Currículum Vitae. [Consultado el 1/07/2020]. <https://bit.ly/3cbB2bx>
- GALLEGO, J. (1999). Efectos de la degradación de las cintas autoadhesivas sobre las películas cinematográficas. *Journal of Film Preservation*. [Consultado el 15/08/2020] <https://bit.ly/359VPuB>
- HAMACA. (s. f.). *Bestué/Vives*. [Consultado el 1/07/2020] <https://bit.ly/3jVniUX>
- HELLER, E. (2004). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KAPROW, A. (1958). El legado de Jackson Pollock. *Art News*. Vol. 57 (nº 6). [Consultado el 1/07/2020] <https://bit.ly/320IyTf>
- KLINGSÖHR-LEROY, C. (2008). *Surrealismo*. Madrid: Taschen-El País.

- Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, Ley de Propiedad Intelectual, *Boletín Oficial del Estado*, 97, de 22 de abril de 1996, 14369 a 14396. [Consultado el 1/07/2020] <https://bit.ly/3cngmOd>
- LUZÁN, J. (2012). El arte del engaño. *El País*. [Consultado el 27/04/2020]. <https://bit.ly/3i5tf14>
- MACVAC. (2019). *Fluxus (Mieko Shiomi)*. [Consultado el 1/07/2020]. <https://bit.ly/2R1YHBH>
- MANEN, M. (2010). *Antes que todo. Bestué/Vives*. Madrid: CA2M. [Consultado el 27/04/2020]. <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM010619.pdf>
- MARTÍN, N. (2012). *Ciencia de materiales para ingenieros*. Madrid: Prentice Hall. 357-428.
- POOLE, C; OWENS, R. (2007). *Introducción a la nanotecnología*. Barcelona: Reverté.
- SANTABÁRBARA, C. (2016). *La conservación del arte contemporáneo: ¿Un desafío para la teoría de la restauración crítica?* Zaragoza: Institución Fernando el Católico. [Consultado el 25/08/2020]. <https://bit.ly/3jRr7L3>
- SANTABÁRBARA, C. (2018). La teoría de la restauración de arte contemporáneo. Criterios de intervención. *19ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: MNCARS. [Consultado el 25/08/2020]. <https://bit.ly/35c2B38>
- TEIXIDOR, J. (2010). Estado de cambio: Bestué Vives. *Disturbis*. [Consultado el 29/04/2020]. <https://bit.ly/2ZafM0P>
- UPM (2015). “Explorar el espacio es un interés intrínseco al ser humano”. [Consultado el 10/08/2020]. <https://www.upm.es/e-politecnica/?p=6571>
- VAN OSTEN, T (2011). *PUR Facts. Conservation of Polyurethane Foam in Art and Design*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- VIVES, M. (s. f). [Página web del artista]. [Consultado el 15/07/2020]. <http://marcvives.eu/>

13. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- LLAMAS, R. (2012). Criterios y técnicas de intervención para la conservación del arte contemporáneo. resultados de un proyecto de investigación. *Revista Bellas Artes*, nº10. 218-220. [Consultado el 25/08/2020] <https://bit.ly/2F3sEyR>
- SANTABÁRBARA, C. (2015) La teoría de la conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de restauración de Cesare Brandi. *15ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: MNCARS. [Consultado el 25/08/2020]. <https://bit.ly/35c2B38>
- SANTOS, S. (2017). *La Conservación del Arte Contemporáneo. Criterios y metodologías de actuación en obras configuradas con nuevos materiales*. Gijón: Trea.
- CHIANTORE, O.; et al. (2012). *Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials, and Research*. Los Ángeles: Getty Conservation Institute.
- PUGLIESE, M. (2013). *Ephemeral Monuments. History and conservation of Installation Art*. Los Ángeles: The Getty Institute.
- BEERKENS, L., et al. (2012). *The Artist Interview: For Conservation and Presentation of Contemporary Art: Guidelines and Practice*. Heijningen: Jap Sam Books.
- MUÑOZ, S. (2003). *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis.

ANEXO I. FICHA TÉCNICA DE LA PIEZA PROPORCIONADA POR CA2M

INVENTARIO	CE01403	
CLAS.GENÉRICA	Videoinstalación	
OBJETO	Instalación (3)	
COMPONENTES	Copia de exposición (3)	
TÍTULO	La confirmación	
AUTOR/TALLER	Bestué/Vives (Bestué, David y Vives, Marc)	
MATERIA	Tejido Madera Plástico	
TÉCNICA	Ensamblaje Video	
CAR.TÉCNICAS	Video monocanal Aspecto 4:3 Sonido = Sin locución Actuación musical Subtítulos = inglés [Ver Copias de Acceso nº 5/5 y 6/5] Color	
DIMENSIONES	Duración = 0 h 16 m 29 s DVD: Peso = 892 MB	
DESCRIPCIÓN	14 instalaciones, 18 fotografías color y 1 vídeo (16.29 min). Instalación que remite al rito de paso de un personaje a través de un recorrido simbólico dividido en 14 escenas y una sala final donde se proyecta el video. Las escenas son: Infancia, Familia, Creación, Avaricia, Trabajo, Fiesta, Deseo, Fantasía, Amor, Soledad, Razón, Crisis del Pensamiento, Paso de tiempo y Muerte. En este espacio se recrea el set de rodaje que permite rehacer el recorrido del protagonista. En la última sala se presenta el vídeo de este recorrido. Cada escena requiere un tamaño mínimo de 3 x 3 m2 y el escenario final puede tener un tamaño variable. Vídeo 1: Representación videográfica del recorrido. (16'29'') Vídeo 2: Imágenes emitidas en el televisor de la instalación: Nieve de un televisor de tubo catódico seguido de una animación de elementos geométricos de color verde y rojo. (01'16'')	
INSCRIPCIONES	Créditos del vídeo recorrido de la instalación Coproducción del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo con Centre d'Art Santa Mónica de Barcelona [Logos]	
DATACIÓN	2008	
HISTORIA OBJETO	Procede de la exposición "Cisnes y Ratas". CA2M, del 30 de enero al 3 de mayo de 2009 Exposición: "Cisnes y Ratas. Bestué/Vives"; Móstoles(Madrid Sur Occidental, Comunidad de Madrid): Centro de Arte Dos de Mayo, 2009, [Enero-Mayo 2009]	
BIBLIOGRAFÍA	BESTUÉ VIVES. <i>Catálogo de la exposición: "Cisnes y Ratas"</i> . Madrid (m): CA2M, 2009. 67-93; "La Confirmación" es el primer trabajo conjunto de David Bestué y Marc Vives tras la serie de cuatro acciones que encaminó su producción en los seis años anteriores. El espectador de la pieza debe de hacer un recorrido sinuoso a lo largo de la sala de exposición, durante el cual atraviesa una serie de espacios en los que encuentra diferentes elementos. Estos espacios cobran significado al final del trayecto. El vídeo filmado en esos mismos lugares muestra en primer lugar el camino realizado por su protagonista, un adulto joven y, luego su segunda visita de la mano de un personaje femenino que, a ritmo de himno pop, le arroja luz sobre algunos pasajes de su propia vida. En cierta forma, "La Confirmación" es la conclusión conceptual y formal de todo	

aquello que plantean las obras anteriores al retomar muchos de los elementos y estrategias que habían aparecido anteriormente. La narración - que antes había aparecido como páginas de libro, capítulos de vídeo, escenas de una obra de teatro y salas de un supuesto túnel del terror-, aparece aquí a través de un cuádruple juego, el que define el camino de ida y vuelta del protagonista y del espectador. Un primer nivel narrativo es el recorrido que debemos hacer para llegar hasta el vídeo; el segundo, es el de la propia historia que allí se explica y que tiene su propia lógica. La idea comúnmente aceptada de exposición en un espacio como centro de arte contemporáneo, se basa en la libertad de movimientos del visitante, en su capacidad de caminar hacia delante y hacia atrás. En la confirmación, esa libertad implica un itinerario determinado que hace que el espectador se convierta en un actor más. El humor reaparece aquí a través de circunstancias inesperadas, entre las que la más efectiva es el perro que sabía leer, y objetos sorprendentes. No menos divertidas son las situaciones forzadas al límite, como la banda sonora o el cameo de los propios Marc y David caracterizados como Fredy Mercury y Montserrat Caballé que, a la manera de la comedia excesiva e hiperbólica, generan un vínculo de complicidad entre los artistas en esta obra, con un montaje y un recorrido voluntariamente transitorio. Igualmente, mantienen, al igual que en las pasadas obras, la generación de una sorpresa en el espectador, sometiéndole a unas cuantas situaciones que juegan con su credibilidad.

Quizá el elemento que une más este proyecto con los anteriores es la multiplicidad de citas y referencias que toma de la propia historia del arte. El busto animado realizado con frutas es una referencia directa a las pinturas de Giuseppe Archimboldo y a la lectura que de ellas hizo Roland Barthes. El monolito negro que en "2001: Una odisea en el espacio" (Stanley Kubrick, 1968) aparece como el detonante de las grandes transiciones en la historia de la evolución humana, se dota aquí de un orificio con el cual se puede practicar sexo. Sin embargo, al otro lado, el monolito se convierte en un artilugio inspirado en el maquinismo de Francis Picabia que anula el esfuerzo sexual con su mecanismo masturbatorio. El surtidor con el pez y la tortuga que se monta ante los ojos del espectador se añade a una larga lista de fuentes en el arte, que incluyen el urinario de Marcel Duchamp, las fuentes de Niki de SaintPhalle y Jean Tinguely y los autorretratos de Bruce Nauman. Tan intensas son las citas en el arte del siglo XX como en el folklore y la cultura pop. Desde las más obvias, como la cultura prog de la década de los 70 que aparece en determinadas escenas de paternalismo evidente hasta el vestuario fallero de la cantante, una inmensa variedad de referencias voluntarias (y supongo, algunas involuntarias) se reparten por la pieza....

. Disponible en:

<<http://intranet.madrid.org/abnetmuseum/BaratzCL/X7248/ID7be342d2/NT0?ACC=1111>> Catálogo de la exposición: "Cisnes y Ratas". CA2M, 30 de enero a 3 de mayo de 2009. Comisario: Ferran Barenblit

CARPIO, Francisco. *Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid*. pág. 64; "La Confirmación" supone un punto de inflexión en la producción de los artistas David Bestué y Marc Vives, como síntesis conceptual y formal de todas sus acciones anteriores de los últimos años. En esta obra, el espectador debe de hacer un recorrido a lo largo de la sala de exposición atravesando una serie de espacios repletos de objetos que cobran sentido al final del trayecto. En la última estancia, un vídeo filmado en aquellos mismos lugares nos hace revivir las experiencias de nuestro camino, narrando la evolución e involución de un joven que vive situaciones inesperadas y absurdas, cercanas a los miedos del inconsciente ante la llegada de la edad adulta y la madurez, enfrentándose a la inseguridad afectiva, el esfuerzo ante las dificultades o la aceptación de los demás y sus miserias.

La narratividad es uno de los elementos novedosos en la producción de los artistas, describiendo todo tipo de situaciones desconcertantes a las que se enfrenta el protagonista, como una mujer sin huesos, un perro que sabe leer, zombies o televisores con cerebro, por citar algunos. Estos elementos simbólicos y las diversas experiencias que sufre en su viaje, son cantadas al final por una suerte de diva del pop vestida de lagarterana, una de las muchas alusiones a la caída de los mitos de la adolescencia. Siguiendo recursos escenográficos de autores actuales como Mike Kelley (*Extracurricular Activity Projective Reconstruction # 1*, 2000), Txomin Badiola (*S.O.S.*, 2000) o John Bock (*Litte mit Rucola*, 2006) la obra toma muchas referencias y citas de autores como Nauman, Archimboldo o Picabia, así como referencias al cine de Kubrick, la literatura de viajes o el teatro del absurdo.

En la transición de la juventud a la madurez que se narra en la cinta, los artistas han explicado que el "protagonista deja atrás elementos del orden simbólico propios de la adolescencia. Aún así, da la impresión de que la demora en abandonarla se está transformando más en una forma de vida que en una etapa de formación para la edad adulta, algo que ya llaman la "generación odisea". Se trata de una generación que ha

visto cómo los grandes relatos han caído y aquello en lo que creer se ha vuelto blando y que, por tanto, la idea de seguridad personal no es otra cosa que una construcción efímera dependiente de contextos cambiantes" tal y como explicó Bea Espejo en una entrevista con los artistas. Ese aspecto de evolución e involución que encontramos en este personaje aparece después en posteriores trabajos de Bestués y Vives, como "Proteo", expuesto en la Bienal de Venecia en 2009, o "Estado de cambio" (2010), donde todo un proceso de transformaciones y experiencias en sujetos y objetos termina siempre en el punto de partida.. Autor del texto: Kristian Leahy

TIPO COLECCIÓN	Colección estable
EXPEDIENTE	Sin expediente
FORMA INGRESO	Compra
AUTORIZACIÓN	Acta, 2009/2 (18/02/2009) [Acta de la Reunión de la Comisión Asesora para la Adquisición de Obras de Arte]
FUENTE INGRESO	OK, 03-10-006680 (Galería Estrany-de la Mota
FEC.INGRESO	2009
COPIAS/REPROD.	DVD, Destino original: Archivo / Conservación; Ubicación: Destino original: Copia de Exposición; Ubicación: [Destino original: Copia de Acceso; Ubicación: () 901 MB Etiqueta Galería Estrady de la Mota Mención "copia de documentaciín"] DVD,
OBSERVACIONES	Acta 18/2/2009 de la Comisión para la Adquisición de Obras de Arte de la Consejería de Cultura.

ANEXO II. RELACIÓN DE OBRAS PRESENTADAS DURANTE LA TRAYECTORIA DE BESTUÉ/VIVES

FECHA	TÍTULO	TIPO DE EXPOSICIÓN	CENTRO
2017	<i>Utopies persistents</i>	Colectiva	Museo de Granollers (Granollers, España)
2012	<i>Acciones en el Universo</i>	Individual	Fundación la Caixa – Caixa Fórum (Barcelona, España)
2011	<i>Encargos difíciles</i>	Individual	Galerie Crèvecoeur (París, Francia)
2011	<i>La qüestió del paradigma</i>	Colectiva	Centre d'Art la Panera (Lérida, España)
2011	<i>The Human of the Future</i>	Individual	Zendai Contemporary Art Space (Shanghai, China)
2010	<i>44 1/2: Video Art on the MTV Screen in Times Square</i>	Colectiva	Creative Time (Nueva York, Estados Unidos)
2010	<i>Antes que todo</i>	Colectiva	Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid, España)
2010	<i>Arrivals_Departures</i>	Colectiva	Galleria Comunale d'Arte Contemporanea di Monfalcone (Monfalcone, Italia)
2010	<i>Art on speed</i>	Colectiva	Ulrich Museum en Wichita State University (Wichita, Estados Unidos)
2010	<i>Carte Blanche à Bestué/Vives</i>	Individual	Galerie Crèvecoeur (París, Francia)
2010	<i>Desplazamientos</i>	Colectiva	Centre d'Arts Santa Mònica (Barcelona, España)
2010	<i>Desplazamientos/ Déplacements</i>	Colectiva	Le 104 Centquatre (París, Francia)
2010	<i>El Ángel Exterminador</i>	Colectiva	Palais Beux Arts (Bruselas, Bélgica)
2010	<i>Everyday's</i>	Colectiva	Casino Luxembourg - Forum d'Art Contemporain (Luxemburgo, Luxemburgo)
2010	<i>Frágil. Estados líquidos y materias volátiles en la deriva contemporánea</i>	Colectiva	Centro Cultural de España en Montevideo (Montevideo, Uruguay)
2010	<i>Generaciones 10 años</i>	Colectiva	La Casa Encendida (Madrid, España)
2010	<i>Plato de ostras aún vivas</i>	Individual	La Casa Encendida (Madrid, España)
2010	<i>Ref. 08001.</i>	Colectiva	Galería Nogueras Blanchard (Barcelona, España)
2010	<i>Sabadell</i>	Individual	Galería Estrany-de la Mota (Barcelona, España)
2009	<i>A la vuelta de la esquina</i>	Colectiva	La Casa Encendida, Madrid, España.
2009	<i>Cisnes y Ratas</i>	Individual	Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid, España)

FECHA	TÍTULO	TIPO DE EXPOSICIÓN	CENTRO
2009	<i>Domestic Disturbance</i>	Colectiva	University of Berkeley (California, Estados Unidos)
2009	<i>El Geni de les Coses</i>	Colectiva	Can Palauet (Mataró, España)
2009	<i>El mal d'escriptura</i>	Colectiva	Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Barcelona, España)
2009	<i>Huésped (Colección MUSAC)</i>	Colectiva	Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina)
2009	<i>Huésped (Colección MUSAC)</i>	Colectiva	Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, (Rosario, Argentina)
2009	<i>La historia no es más que cosas pequeñas en cierto desorden</i>	Colectiva	Instituto Cervantes (Estocolmo, Suecia)
2009	<i>Lost Found</i>	Colectiva	Theatrum Anatomicum (Amsterdam, Países Bajos)
2009	<i>Making Worlds</i>	Colectiva	53rd Biennale di Venezia – Giardini (Venecia, Italia)
2009	<i>Normal Service will Resume</i>	Colectiva	Long Night 2009. Liverpool's Annual Late Night Gallery Trail (Liverpool, Reino Unido)
2009	<i>Remote Viewing: The Best of Loop</i>	Colectiva	Pacific Design Center (Los Ángeles, Estados Unidos)
2009	<i>Video Art from Spain: Hybrid Generations: 2000-2009</i>	Colectiva	Ullens Center for Contemporary Art (Beijing, China)
2008	<i>Acciones en el Universo</i>	Individual	Maribel López Gallery (Berlín, Alemania)
2008	<i>Acciones en el Universo</i>	Individual	Espai Zero1 (Gerona, España)
2008	<i>Crosstalk. Barcelona Beats</i>	Colectiva	Ludwig Museum (Budapest, Hungría)
2008	<i>Home Cinema</i>	Colectiva	Maribel López Gallery (Berlín, Alemania)
2008	<i>La Confirmación</i>	Individual	Centre d'Arts Santa Mònica (Barcelona, España)
2008	<i>Transacciones</i>	Colectiva	Galería Cubo Azul (León, España)
2007	<i>Utopies Quotidianes</i>	Colectiva	La Central Électrique (Bruselas, Bélgica)
2007	<i>Utopies Quotidianes</i>	Colectiva	Can Palauet (Barcelona, España)
2007	<i>Moments rellevants de la Catalunya Contemporània</i>	Colectiva	III Bienal de Jafre (Gerona, España)

FECHA	TÍTULO	TIPO DE EXPOSICIÓN	CENTRO
2007	<i>Everstill</i>	Colectiva	Huerta de San Vicente. Casa-Museo Federico García Lorca (Granada, España)
2007	<i>Hansterwheel</i>	Colectiva	Centre d'Arts Santa Mònica (Barcelona, España)
2007	<i>Imágenes del fin del mundo</i>	Individual	Laboratorio 987 - Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, España)
2007	<i>Pòsters</i>	Colectiva	Centre de documentació del Centre d'Art la Panera (Lérida, España)
2006	<i>Acciones en el cuerpo</i>	Individual	Galería Estrany-de la Mota (Barcelona, España)
2006	<i>OFFJECTES</i>	Colectiva	Museu de les Arts Decoratives (Barcelona, España)
2006	<i>Paperback</i>	Colectiva	Centro Galego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela, España)
2006	<i>Paperback</i>	Colectiva	Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (Vigo, España)
2006	<i>Paperback</i>	Colectiva	Fundación Luis Seoane (A Coruña, España)
2006	<i>Performances at Home</i> <i>Performances in the body</i>	Individual	Ersta Konsthall (Estocolmo, Suecia)
2006	<i>Moments rellevants de la Catalunya Contemporània</i>	Individual	Centre d'Arts Santa Mònica (Barcelona, España)
2006	Archivo de acciones efímeras	Colectiva	VI Bienal d'Art Leandre Cristòfol. Centre d'Art la Panera (Lérida, España)
2006	<i>Mirador. Spanish media art</i>	Colectiva	O.K Centrum für Gegenwartskunst (Linz, Austria)
2006	<i>Generaciones 2006</i>	Colectiva	La Casa Encendida (Madrid, España)
2005	<i>Acciones en el casa</i>	Individual	Centre Cívic Sant Andreu (Barcelona, España)
2005	<i>Tierra de Jericó (falso Land Art o como cagarla en Estrany-de la Mota)</i>	Colectiva	Galería Estrany-de la Mota (Barcelona, España)
2005	<i>Feeling Strangely Fine</i>	Colectiva	Galería Estrany-de la Mota (Barcelona, España)
2005	<i>Mind the Gap</i>	Colectiva	Centre d'Arts Santa Mònica (Barcelona, España)
2004	<i>En Movimiento</i>	Colectiva	Instituto Cervantes (Nueva York, Estados Unidos)
2003	<i>Ja, ja!</i>	Colectiva	Centre Cívic Sant Andreu (Barcelona, España)
2002	<i>Acciones en Mataró</i>	Individual	Certamen <i>Visions de futur</i> (Barcelona, España)

ANEXO III. HOJA DE SALA DE LA EXPOSICIÓN *CISNES Y RATAS*



CISNES Y RATAS
DAVID BESTUÉ / MARC VIVES
CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO
30 ENERO - 3 MAYO 2009

CISNES Y RATAS
DAVID BESTUÉ / MARC VIVES
CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO
30 ENERO - 3 MAYO 2009

ANEXO IV. TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA AL ARTISTA MARC VIVES.

Belén Manuel.: Quería hacerte una entrevista como parte de mi Trabajo de Fin de Grado sobre una obra tuya y de David Bestué que forma parte de la instalación *La Confirmación*, y que, como ya sabes, se encuentra en el Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid. Las imágenes que te adjunté son de la obra que estoy tratando¹⁷.

Marc Vives: Vale.

B. M.: En primer lugar, querría saber la importancia de esta obra y de la instalación para ti, y si ha significado algo en tu trayectoria artística hasta el momento.

M. V.: En realidad, la obra, lo que tú llamas instalación, para nosotros la instalación es la obra. Quiero decir, no es divisible. [...] Todo lo que viste es la pieza, es una única pieza. Todas esas habitaciones, todos esos elementos, eso es una unidad. Y digamos que, además, todos esos elementos, todos esos objetos, esas cosas, eran una especie de escenario para rodar un video. Fue una especie de producción, de coproducción, [...] entre los espacios de Santa Mónica en Barcelona y el CA2M en Móstoles. Esa pieza se hizo para Santa Mónica, pero se expuso muy poco después en Móstoles. [...] Entonces, para mi hablar solo de esa pieza... del elemento de los pinchos de metacrilato y demás, es como extirparlo de lo que es la pieza de verdad. [...] Te quería hacer esa aclaración, porque a mí me cuesta mucho pensar en ese objeto, porque no es “más objeto” que otros que hay en esa instalación. [Silencio] Además te has ido a fijar en uno... Es bastante curioso que te hayas fijado en ese. Igual era una pregunta para ti también, ¿Cómo das con ese objeto?, ¿Cómo lo encuentras?,

¿Cómo descartas el resto para quedarte con ese?, ¿Cuándo viste la instalación?, ¿La viste en vivo a lo mejor?

B. M.: No, la verdad es que no tuve esa oportunidad, era muy pequeña. Además, quería comentarte que ni siquiera he podido ver el vídeo, que me hubiera gustado, pero, por la situación no he podido¹⁸.

M. V.: Ah, pero el vídeo lo puedes ver.

B. M.: ¿Sí? ¿Dónde?

M. V.: Está en Internet, tenemos una página de Vimeo... Si pones “Vimeo Bestué/Vives” debería salirte [Silencio]. Y es el de *La Confirmación*.

B. M.: En el Museo me comentaron que podía verlo en cualquier momento, pero en el propio centro, ya que no me lo podían dar. Imaginé que no estaría colgado en ningún sitio.

¹⁷ Fotografías realizadas durante el examen organoléptico de la obra.

¹⁸ En relación a la crisis sanitaria por Covid-19.

M. V.: Ah ¿Sí? No, nosotros fuimos bastante *punkies* con esto, nos pilló toda la época del Creative Commons y siempre desde muy pronto colgamos todos los vídeos. Al principio fue en Youtube, pero con la aparición de la plataforma Vimeo, un poquito más adecuada para trabajos artísticos... lo volcamos ahí. Todo lo que tiene un registro vídeo-gráfico, lo pusimos ahí. De hecho, se llama *La Confirmación*, lo colgamos en inglés... porque yo que sé... pero se entiende todo.

B. M.: Sí, sí, no hay ningún problema.

M. V.: Lo tienes ahí, “Vimeo Bestué/Vives”, a mí me ha salido bastante rápido en Google.

B. M.: Vale, perfecto. Lo veré. Muchas gracias por decírmelo, me va a facilitar mucho el trabajo ahora que no puedo acudir al Museo.

M. V.: H... Pues si no has visto los vídeos igual “te tiras de los pelos”, creo que es un proyecto muy raro el que hicimos con David en esa época...

B. M.: [Risas] Me está costando un poco entenderlo, pero me parece muy interesante. He tenido acceso al catálogo de la exposición, lo he leído entero, pero hay muchos conceptos diversos.

M. V.: Vale, te lo explico. Te refieres al catálogo de la exposición, ¿El de *Cisnes y Ratas*?

B. M.: Sí, justo ese.

M. V.: [...] En el catálogo [Silencio]. El catálogo es una especie de recopilatorio de lo que habíamos hecho hasta entonces y de las dos instalaciones. La exposición que había en Móstoles, era de dos piezas muy grandes. Se llamaba *Cisnes y Ratas* por, yo que sé, algún delirio que tuvimos en ese momento, pero eran dos piezas muy grandes: *Acciones en el Universo*, y *La Confirmación*. [...] Entonces, en la parte final del libro aparecen todas las fotos de la exposición, lo que sale es todo. Salen de seguido, pero en realidad son dos piezas diferentes ¿Entiendes?

B. M.: Vale. En un inicio me había dado cuenta, porque la parte escrita solo hace referencia a *La Confirmación* y había fotos que no cuadraban con ella, que son las de *Acciones en el Universo*.

M. V.: Exacto. Mira, en la primera foto del catálogo, se ve el título, *Cisnes y Ratas*, *Bestué/Vives*, y hay una cortina, que pone *Acciones en el Universo*. Eso era una instalación que estaba a mano derecha, y a mano izquierda, estaba toda la otra instalación. Eran dos piezas... con acabados diferentes, realmente eran dos mundos. No tenía nada que ver una cosa con la otra. Pero lo que nos propuso Ferrán¹⁹, era poner esas dos instalaciones. También en esa “expo” teníamos un apartado de vídeos, y por eso, no es que fueran solo esas dos piezas, sino que realmente esas dos eran las que más se veían. Lo demás quedaba como más discreto, como si fuera una sala de consultas. *La Confirmación* [...] toda la instalación, la hicimos en Santa Mónica. El lugar donde grabamos fue

¹⁹ Ferrán Barenblit, director del CA2M en el periodo del 2008 al 2015.

el mismo sitio, el mismo centro, ahí hicimos toda la instalación, y usamos eso como de plató de rodaje. Cuando acabamos el rodaje nos pusimos a editar la película. Todo fue muy deprisa, porque en el periodo de montaje quisimos estirar un poco [...]. Después lo que quedaba era todo el recorrido que hacía el visitante, que hacía por los escenarios que habían quedado vacíos. Y cuando llegaba al centro era como una especie de espiral [...] Entonces cuando llegabas al final, estaba, en el centro del escenario, la escena final. Ahí estaba el vídeo donde podías ver lo que los personajes de la película iban haciendo en cada escenario. Y te decía que era una obra rara o una instalación... bueno, yo lo voy a llamar obra, porque para mí es eso, para mí es... Todos los decorados y la película, es la obra ¿vale? Y se vendió así, y si no lo recuerdo mal lo tiene el Museo y ya está, es una pieza única. La instalación con el vídeo... Eso es la obra. Además, creo que hay copias del vídeo, ¿sabes? Como que el vídeo fuera de la instalación se podía vender, pero la instalación como tal es esa. La obra la concebimos así, siempre con el vídeo. [Silencio] O sea, que no va por separado, no es como... las piezas por un lado... o cada pieza por un lado...

B. M.: Sí, lo entiendo. Sin embargo, a mí me interesa principalmente esta pieza, porque tiene problemas de conservación... Las otras estaban bien, pero me sorprendió que al ser todo una unidad pues se encontrara separada en el Museo (aunque supuse que sería con alguna intención sobre intervenirla). En mi búsqueda de una obra para realizar mi trabajo encontré este Museo, y hablando con la restauradora me comentó que era lo que tenían que me podía interesar. Por eso yo lo separo, porque para mí en concreto, la intervención es sobre esta, ya que las otras están bien.

M. V.: Sí, claro... Te lo cuento porque en el fondo todo tiene una narrativa, quiero decir... este proyecto en relación a los otros fue el primero, juraría, que hicimos con un presupuesto. Todo lo que habíamos hecho con David hasta ese momento, en realidad tenía que ver con los recursos que teníamos, que eran muy poquitos... Antes de eso teníamos una serie de acciones, también es el final de un ciclo digamos... Nosotros, como a modo de entrenamiento, o de marco como conceptual, hacíamos trabajos que se llamaban *Acciones: Acciones en Mataró, Acciones en Casa, Acciones en el Cuerpo, Acciones en el Universo...* Con eso estuvimos desde el 2001 hasta el 2008. Quiero decir, estuvimos haciendo todos esos trabajos durante mucho tiempo, sin hacer nada más y con unos recursos muy limitados. Este fue el primer o segundo proyecto donde había un presupuesto de producción, digamos, interesante. Antes habíamos trabajado con... 1.000 euros, 2.000 euros, 200 euros, o con lo que llevábamos en el bolsillo... Y pasar de ahí a, no recuerdo la cantidad, pero a 20.000, o a 30.000 con la colaboración de Móstoles, del CA2M, era una diferencia ¿no? Nosotros habíamos acabado todo ese proceso, y este, el de *La Confirmación*, era una cosa como simbólica, de decir: ahora tenemos que hacer algo bueno, ahora tenemos que hacer algo que este ahí. De todas maneras, el presupuesto tampoco era infinito como para hacer todo lo que hicimos. [...] Al final había cámaras, actores, producción, gente que hizo objetos [...]. En muchos casos lo hacíamos nosotros con las manos, pero digamos que hasta ese momento las cosas que nosotros hacíamos manualmente todas eran muy precarias.

B. M.: Lo hacíais un poco como podíais.

M. V.: Sí, porque normalmente el objeto final no era a exponer. A veces hacíamos algo, pues yo que sé, en casa, en la cocina, con un bote de mantequilla... Entonces claro lo que quedaba de eso era una foto o el registro en vídeo. Es decir, nunca la escultura... La escultura era precedera y nacía y moría ahí y ya está ¿no? En este caso, hay elementos como este de la estrella de pinchos que creo que es de los que... bueno en todos hicimos algo, pero bueno, en ese en concreto... las fotos que me mandaste... ni siquiera sé si todos los elementos están ahí...

B. M.: Lo que ha pasado es que hay parte de los pinchos que se han caído, porque se han despegado. Creo que ahí solo estaban nueve o diez, y hay tres por el suelo... pero todo lo de dentro, el brazo que tiene colgando, la tela... eso sí que...

M. V.: Claro, claro, ¿Eso no está?

B. M.: Sí, sí está.

M. V.: Ah, vale. Esta en concreto la hicimos 100% nosotros. Buscamos los materiales, la manera de ensamblarlo, sobre todo pensando en el vídeo. Después lo intentamos dejar lo mejor posible cuando la expusimos ahí, pero sí que justamente recuerdo que esa es la pieza que... pues que teníamos que rehacer cada vez que se exponía. Cuando se expuso en Santa Mónica y cuando se expuso ahí tuvimos como que reengancharla. Digamos que todas las demás... Ahí hay cosas que hicimos nosotros que no se ven tan afectadas. Había una muñeca inflable con un vestido y claro pues eso... sin más ¿no? Quiero decir... no sé, tiene que aguantar. Luego vienen otras piececitas, como el esqueleto del perro... pues eso lo hicieron, y costaron dinero, entonces claro, eso está intacto, o debería estar intacto. [...] Por una cuestión de optimizar el presupuesto, queríamos tres o cuatro piezas que fueran como muy monumentales... Así que hay otras que fueron mucho más apaños. Por ejemplo, hay un banco de jardín, pues lo que hicimos no es encargar un banco de jardín [a alguien profesional], sino que compramos uno en un *outlet*, una cosa más barata, y a eso le añadimos el elemento que lo convertía en escultórico, que eran... unos brazos. Este tipo de cosas ¿no? También hay una mesa con un hule, unas zapatillas... todo esto son cosas que encontramos, quiero decir, ni si quiera la mesa la compramos. El hule lo compraríamos para que quedara limpio, y los platos serían de un bazar chino... Las sillas de la calle... Pero claro la pieza del medio, a lo mejor nos costó 1.200 euros, para que la hiciera el tipo con la resina, con él no sé qué... con la “movida hidráulica” que movía la boca...

B. M.: Había cosas que sí que estaba más medido que queríais un acabado determinado, y había otras que era un poco más... Que no pasaba nada si era del *Leroy Merlin* o del *Carrefour*.

M. V.: Claro, claro, o de la calle ¿sabes? La tele, por ejemplo, es algo que encontraríamos por ahí, pero hay una parte que es todo un cerebro que está dentro de la tele, como una especie de cerebro que palpitaba y demás... Pues eso claro, lo tuvo que trabajar el tipo. O luego hay una especie de cómoda con alhajas, anillos y collares. Pues eso lo hicimos nosotros, o sea, cogimos todas las cosas del chino, las pintamos de dorado con un spray y lo pusimos ahí. Con eso pues bueno, podría haber algún problema con la pintura, pero como que ese tipo de cosas tan... tan de tienda, que necesitan poca intervención... No tuvimos mucho problema con eso. Hay varias de estas piezas que son muy simples. [...] Hay cosas que son muy baratas y hay cosas que son muy caras. Y en concreto esa de los pinchos nos animamos a hacerla nosotros. Esa la hicimos David y yo como pudimos.

B. M.: Y está estrella de pinchos, ¿Cuál es su contenido simbólico? ¿Qué papel tiene en la obra?

M. V.: [...] Bueno, en *La Confirmación* hay algo como de un paso... Se ha dado un paso a la edad adulta de alguna manera, una especie de viacrucis o de rito de iniciación. Todo son como alegorías... sale el trabajo, la familia... esto en realidad también tendría bastante que ver con el deseo ¿no? Hay un apartado que es el deseo... Todos los elementos tenían una doble cara quiero decir, el personaje tenía una vivencia [...]. Iba pasando fases, pasaba por una que era la familia... luego pasaba por otra que era como más... tecnológica, entrabas en sus pensamientos de alguna manera... Era una tele. Luego había una en la que se encontraba con un personaje que tenía bienes materiales, después estaba el trabajo, ¿Y la parte de los amigos no? También el deseo... había un momento que aparecía un tipo desnudo... Y una parte en la que tiene que cruzar un río... Tiene retos y los va pasando, no es que cada apartado tenga un elemento concreto. [Silencio].

B. M.: Sí, ¿Son como pasos?

M. V.: Sí, son el aprendizaje, las situaciones de poder... el momento más de colaboración, de encajar en un lugar... Después ya aparecen los miedos, al final está la enfermedad, Hay un doctor y aparecen ahí esos pinchos... Y está esa cosa como de ir esquivando ¿no? Igual que está el tronco en un momento dado, por hacer algún símil... Está el tronco, y el personaje tiene que cruzarlo, y hay un momento que está esa cosa así como más oscura donde aparecen los pinchos... Y tienen una especie de atracción, hacia lo oscuro, hacia lo misterioso, es un sitio por el que pasas de puntillas [...]. Es la escena final antes de llegar al centro. En el centro aparece un oráculo, hay una chica ahí cantando, y ese oráculo le explica que todo ha sido... Un periplo. Ha tenido una experiencia, pero en realidad todo tiene una segunda cara. En el fondo va de una cara A y una cara B: lo que veo y lo que creo, lo que estoy pasando y lo que en realidad es... La otra manera de verlo. Por eso hay muchos pinchos, que para él eran pues... un lugar como... interesante o misterioso. En el fondo tiene mucho más que ver con la decadencia y la putrefacción, con algo que te... No sé, si lo comparamos, por ejemplo, ¿Con el uso de alguna droga? [...]. Quiero decir, podría parecer algo que es misterioso oscuro, que es puntiagudo... es algo por donde pasas y quieres salir, pero que, de repente, si te atrapa,

es una cosa mucho más... Mucho más maligna.

B. M.: Es una cosa que al principio parece que no es para tanto y puedes salir cuando quieras, pero que luego realmente te atrapa y no puedes abandonarla.

M. V.: Sí, sí, exacto. Esa en concreto tiene un reverso bastante siniestro, tiene que ver con cuerpo que se... Con cuerpos podridos que aquí eran *zombies*. También para resumirlo mucho, pero... pero sí. Como que algo que parecía una cosa en realidad era otra. También lo es lo de la enfermedad, antes aparece como que le están mirando un hueso al personaje, un personaje como femenino... El doctor la está auscultando, y le saca un huesito de la boca y luego pues resulta que no le saca un hueso, sino que le saca muchos huesos y con esos huesos hace un perro ¿no? Un esqueleto de perro... Entonces claro, todo es un pelín surrealista y alegórico.

B. M.: ¿Cómo pasasteis del objeto como parte de una escenografía, con unos actores que la utilizaban, a montar la obra sin esa interacción?

M. V.: En realidad la interacción la hace el público, porque tú como espectadora haces el mismo recorrido que hace el personaje de la película ¿vale? Entonces cuando pasas por esos escenarios y no están los actores o actrices, los personajes de la historia... Tú tienes esa pregunta ¿no? La activas, que qué es esta mesa, que qué es esta máquina, que qué son estos huesos, que qué son... Tú haces una película pues más rápida o más lenta, depende de cómo te guste mirar las cosas. Todo ese primer recorrido que hace el espectador en la instalación es de generar preguntas y de estimular... digamos, un poco esos imaginarios personales. Como que tú conectes ese hule con el hule que tenías en tu casa o... Como que vayas pensando, haciéndote esas preguntas. Que al final es obligatorio ¿no? Tú vas a un sitio, ves esas cosas, no sabes lo que son... Igual te parece todo una "mierda", pero ya tienes un conflicto con eso. Aunque no te interese nada... Y al caminar por ahí hasta llegar al centro del espacio, vas coleccionando esas preguntas. Y cuando llegas ahí ves el vídeo y te da las respuestas de esas preguntas o de otras. En el vídeo ves el recorrido del personaje y cómo se desarrolla cada escena en particular.

B. M.: Entiendo. Mi pregunta se centraba un poco más en la composición física del objeto. Es decir, vosotros le quitáis los pinchos al actor, la ropa... después lo montáis... ¿Cómo lo hicisteis?

M. V.: [Silencio].

B. M.: Para dejarla colocada en la exposición y ser observada en ese recorrido.

M. V.: Claro, en realidad... En el caso de los pinchos, los actores los tenían colocados en los brazos y en el cuerpo, y cuando los actores se van, se quedaron básicamente los pinchos. Después tuvimos que buscar una configuración para colocar eso a lo más parecido que fue en un inicio, una especie de estrella. Entonces eso fue lo que dejamos. Sí que es verdad que añadimos el tema de las manos de plástico, con las mangas.

B. M.: Bueno, lo que yo he visto es que solo había un brazo, colgando, hacia abajo.

M. V.: ¿Un brazo? Vale. Creo que había más, pero bueno.

B. M.: ¿Sí? Vale, lo investigaré.

M. V.: [...] Las fotos que yo veo aquí [en el catálogo de la exposición] son muy lejanas...pero veo un par de brillos, que podrían ser dos manos... Solo una me parece raro. De todas maneras, no te lo puedo decir 100%. seguro, tendría que buscar más fotos. [Silencio] Porque bueno, aquí en el libro salen pocas. En todos los casos tuvimos que elegir cómo se quedaba la escena cuando no estaba el actor o la actriz...Por ejemplo, hay una que es una especie de fuente, pues claro esa fuente estaba desmontada y se expuso montada. Hay que decidir cómo se queda, la imagen final...La fuente la dejamos montada y ya está, igual que el perro que sale con la pizarra... Al final en la moqueta dejamos los dos elementos, la pizarra y una especie de mano que hay también. O sea que en cada caso tuvimos que elegir qué quedaba, en todos. Tampoco hay mucha decisión que hacer, es simplemente una cuestión de que los elementos estén puestos de manera que se puedan ver bien y que generen esas preguntas.

B. M.: Y la pieza, ¿Cómo esta ensamblada? Me refiero, en el centro, ¿Qué es lo que habría?

M. V.: Yo creo que usamos de todo... En el centro ¿de la escultura? Recuerdo que por ejemplo usamos metacrilato [...]. Había una estructura de madera, que yo creo que estaba enganchado de inicio con el metacrilato que había en las puntas. Creo que por dentro estaba como simplemente sostenido, con palos y espuma de poliuretano. Seguro que había cinta, o cinta americana, para que las puntas no se movieran por dentro, o incluso algún tipo de *hotglue*, como de cola caliente para algunas esquinas, igual que para el centro. Seguro que hubo muchas pruebas, porque te digo que justamente esa fue la que hicimos nosotros. Tuvo dos momentos: uno en el que tenía que aguantar el rodaje y otro en el que nosotros teníamos como que repararla, porque después del rodaje esas piezas estaban maltratadas. No sé cuántas veces repetimos esa escena, a lo mejor veinte. Levantarse, pegarse, los golpes entre ellas... Eso quedaba golpeado. Y bueno, algo que más o menos vas a exponer y no lo va a tocar nadie, pues seguramente está perfecto de inicio, pero después de usarlo, pues no. Igual alguna punta se abrió, entonces tuvimos que encolarla, o lijarla incluso. Era un metacrilato negro muy normal, brillante, un esqueleto como de listón de madera, y la espuma de poliuretano. Quiero recordar que había alguna cinta americana para que no se abrieran las partes más anchas, o algo así.

B. M.: Lo de la cinta americana lo he visto, pero no sabía si era vuestra o se había puesto para remendar algo.

M. V.: Podrían ser las dos cosas, sí... Podría ser que lo hiciésemos nosotros cuando ya se quedó como pieza, o pudiera ser que lo hiciéramos cuando se expuso por segunda vez en el CA2M. O pudiera ser que simplemente para que no se abriera más, lo viera alguien de conservación del Museo y... [Silencio].

B. M.: Y en cuanto a los brazos... Actualmente yo solo he visto uno.

M. V.: ¿Solo hay uno? Vale. [Silencio]. Puede ser. A mí me sonaban más pero claro... También tengo que decir que, igual que las otras estaban muy hechas, muy cerradas y eran muy precisas, en este caso, al exponer la cosa por segunda vez pues también vimos... Creo que aquí colgamos la estrella, y en Barcelona estaba en el suelo. Simplemente ves cómo queda y en cada caso decides. Creo que en la instalación de Barcelona tenía menos ropa... A lo mejor había una tela negra que cubría los huecos entre los diferentes pinchos... y había más de una mano [...].

B. M.: Fue transformándose según ibais trasladándoos.

M. V.: Sí, aquí parece que tiene mucha más ropa, muchos más elementos. Ya está algo más deteriorada, y tiene mucha más ropa y harapos, que remitiría a la cosa esa de *zombies*.

B. M.: ¿Los materiales utilizados tienen algún sentido en sí mismos? ¿O fue lo que se os vino a la mente?

M. V.: [Silencio] Sentido como material no. Porque en ese momento la idea no era hacer una escultura. En este caso la idea era hacer un *attrezzo*, no tenía un objetivo escultórico, sino un objetivo mucho más funcional. Lo que sí que sigue es la estética de todo lo demás. Están esas manos de plástico... Está esa cosa brillante... Nos interesaba mucho toda esta cuestión de la estética, al final como más oscura, más brillante. Pertenece a todo ese recorrido en el video de lo oscuro, del deseo, de lo misterioso, y bueno, como mucho más sintético. Podíamos haber hecho unas puntas preciosas y maravillosas en metal, pero no había un interés por utilizar materiales más nobles o más naturales sino por utilizar cosas mucho más sintéticas: poliuretano, poliéster... Todas estas ropas de poliéster con espumas extrañas. Todo es como muy sintético. Entonces, ahora me estoy contradiciendo... Te digo que no tiene un sentido el material porque no era una cosa escultórica, pero al final utilizamos todo un conjunto de materiales.

B. M.: No era la materia sino el acabado. Simbólicamente para vosotros, en relación al resto, tenía que ser de esta forma, no aislada, para llevarlo con el estilo del resto de objetos

M. V.: Sí, tenía que ser así. Al mismo tiempo no podía ser algo con madera maciza o con mármol negro, no teníamos tampoco presupuesto, pero no tenía sentido. Teníamos que trabajar con ese tipo de material mucho más sintético, malo para el mundo, para la salud, para la humanidad [Risas]. Como los poliésteres. Tiene más que ver con ese universo de lo sintético, y luego esa relación con lo estético: el brillo, el negro, todo eso. También está el monolito, que también es negro, y brillante...

También esta esa cosa del *leather*, del brillante, como del cuero. Todo sintético claro, tanto en el monolito como la estrella.

B. M.: ¿Llevasteis a cabo algún registro de los materiales utilizados?

M. V.: Seguramente compramos otros materiales antes, o hicimos otras pruebas de pinchos en otros materiales, con cartón y con papel adhesivo negro... Seguro que hicimos alguna otra prueba, pero creo que más bien para imaginarnos cómo tenía que ser eso. También hay momentos de taller en los que tienes cacharros por ahí, y vas probando cosas, dejándolas mucho tiempo en el estudio y al final dices “vale, esto tiene que ser así, tiene que tener esta forma, tienen que ser pinchos, pero tiene que ser con un material mucho más resistente, mucho más brillante, con un acabado perfilado”, etcétera. Creo que no hay mucha duda, los materiales son los que se ven. Son trozos de madera, la espuma de poliuretano expandido que es lo que une todas las piezas, y el metacrilato. No hicimos un listado, porque el listado está ahí a la vista. No tiene más secretos esa estrella: son las cuatro caras del prisma bien cortadas con metacrilato y unidas con esa espuma. Esa espuma es la que se usa en construcción para montar.

B. M.: Claro, pero sí que es verdad que las puntas están pegadas con un adhesivo... Las puntas están pegadas a la madera con poliuretano, pero cada uno de esos triángulos que forman el prisma, están unidos con un adhesivo. En ese momento, ¿Pensasteis en su estabilidad en el tiempo? Por entender, por ejemplo, a qué le dais más valor en este caso: a que permanezca la cinta de embalar, o a que las puntas estén perfectas con su adhesivo...

M. V.: [Silencio] Ya. Es que tal como es el elemento este en cuestión, el acabado... todo tiene esta cosa como de harapo ¿No? En esas fotos estás viendo todo lo de detrás, pero si no me equivoco, eso estaba colocado contra una esquina de manera, y había una parte que no se veía. Creo que todo lo que el espectador veía no eran las maderas y los listones, sino el conjunto: los pinchos saliendo de una esquina, con esa mano que cuelga, con esos harapos. No veía tanto el interior. De todas maneras, la foto, que haya una cinta cutre que se pueda llegar a ver, no es un error. Ya tiene esa cualidad. Pero si no recuerdo mal, el espectador no podía ver “detrás” de esa estrella ¿vale? Quiero decir que solo veía uno de sus lados, o la veía como esquinado. Si vuelvo a la imagen que hay en el libro, está colocada como en una esquina. Si quieres ver muchísimo, puedes ir por la parte de detrás, pero digamos que la visión principal es una visión muy oscura, muy compacta. En la foto, por ejemplo, no ves nada de madera, no ves ninguna cinta como metálica. Esa cinta yo creo que estaba como para aguantarlo. Pero, obviamente, no estamos pensando en que se aguante esa cinta metálica. Obviamente, cuando lo vuelvas a colgar todo se moverá un poco, la tela se tendrá que volver a colocar, de la misma manera que el hule de la primera de las escenas, no todo va a quedar exactamente igual. Quiero decir, el hule igual lo ponen más centrado, o menos, o vete a saber, o los cubiertos los ponen de otro lado. No creo que haya tanta exactitud en esos elementos. Seguro que tuvimos que

hacer un informe; seguro que el personal de conservación de allí tiene informes. Pero claro, el tenedor puede estar un centímetro más a la derecha o a la izquierda, eso no está medido.

B. M.: Entiendo. En cuanto a esas zonas en que se ven los listones de madera internos, que hay caras de las pirámides que faltan, y se ve una cinta plateada, ¿Estarías de acuerdo en quitar esa cinta y colocar de nuevo los polígonos como estaban en esas maderas? ¿O simplemente le darías la vuelta al exponerlo, ya que hay un lado que no se ve, o que se supone que la gente no se va a acercarse a verlo? ¿Intentarías llevarlo a su estado original?

M. V.: Creo que es una cuestión de valorarlo. [...] Si se puede presentar como estuvo pensada, para esa esquina, y que se vea una parte y otra no, es cuestión de valorarlo. Lo hemos hecho más de una vez. Esa exposición, la de *Acciones en el Universo*, después de estar ahí, estuvo en el Caixa Forum de Barcelona, en el 2012, y esa instalación se rehizo prácticamente toda, quiero decir, los elementos no se conservaron... Luego el Caixa Forum compró la pieza. Todo lo que se quedó de esa exposición ya es como pieza, pero si la volviéramos a exponer, o si ellos volvieran a exponer esa pieza, seguramente habría dudas, nos llamarían y no nos parecería nada grave volver a hacer eso. Sabiendo cómo está hecha, volverla a hacer sería sencillo y tendría un acabado mucho más duradero seguramente.

B. M.: ¿En este caso estarías de acuerdo en volver a realizar la pieza para que tuviera un acabado más duradero?

M. V.: Sí o sea... Ahora, por las fotos, tampoco puedo apreciarlo, pero quiero decir que, a mí me parece que... Yo sí la veo bien. Si de repente hay una punta que está rota...

B. M.: Hay tres puntas que están desmembradas, en el suelo.

M. V.: ¿Cómo rotas?

B. M.: Sí, abiertas y aplastadas, son las que faltan en las maderas que se ven en la foto general.

M. V.: Ah vale, sí, hay piezas en el suelo...Caras de los pinchos

B. M.: Sí, de hecho, hay tres; están apoyadas en el suelo, deberían de estar en la escultura, pero se han caído, ya no se sostenían por sí mismas. Con mi anterior pregunta me refería a sí las volveríais a colocar en su lugar original.

M. V.: Sí, sí, claro. Volvería a estar en su sitio, claro, claro. Podríamos ser nosotros si nos convocan a montar eso, pero creo que el equipo de montaje del Museo, con las instrucciones y las notas que se quedaron después del montaje, tendrían que ser capaces de volver más o menos a ponerlo como estaba. No es una escultura de Chillida que pesa cuatro toneladas, entonces...

B. M.: Sí, que es relativamente fácil que pudieran volver a montarlo.

M. V.: Claro. Hay esculturas que tienen características técnicas que son imprescindibles, porque a lo mejor hundes el techo del Museo. Había una de Chillida que tenía que ir sobre una plancha metálica de un grosor muy concreto, porque si se ponía directamente en el suelo podía hundirlo. [...] Esto no, tiene un acabado que es... aproximado, se puede colgar, incluso se podría montar diferente. Es una instalación que si la quisieran volver a montar se podría montar exactamente como estaba en ese espacio, pero, a lo mejor, si en la exposición hubiera otras piezas, nos proponen que, en lugar de que el recorrido se haga hacia la derecha se haga hacia la izquierda, con lo cual hay que tomar decisiones ¿Sabes? Siempre hay que tomar decisiones cuando se vuelven a exponer las cosas. [Silencio]. Eso lo hace el artista si es convocado para ello, o si hay dudas, si no lo hace la propia persona del museo. También nos ha pasado mil veces que alguien monta una pieza tuya y no lo hace siguiendo las instrucciones. O no te consulta cuando tiene alguna duda, y claro... [Risas]

B. M.: [Risas]. ¿Estarías de acuerdo en modificar alguno de los materiales? Por ejemplo, esa cinta de embalar plateada ¿Pensarías en mantenerla o cambiarla?

M. V.: Sí, se podría cambiar todo. Simplemente hay que valorarlo. Si lo veo y lo veo mal, y no lo quiero enseñar así, pues lo voy a querer cambiar ¿No? Pero el museo mismo si lo ve mal igual dice: “Mira vamos a poner algo de dinero para reconstruir o reparar esto”. En este caso yo creo que sería más sencillo volver a hacer que intentar entrar en temas de conservación-restauración. Me parece más fácil, quizá porque no estoy, digamos, instruido en estas cuestiones de la restauración, entonces me parece siempre mucho más complicado intentar reparar una punta que rehacerla... Pero claro, no lo sé. A lo mejor es más fácil coger cuatro metacrilatos y volverlos a ensamblar. Pero yo sí, diría seguro que cualquier cosa puede ser reemplazada y retirada. Si esa cinta no aguanta, se pone otra, o se busca una solución para que eso se sostenga. La pieza tiene un acabado, tiene que generar cierta experiencia, pero más allá de eso todo se puede rehacer, o se puede restaurar o se puede... Lo que hiciera falta. Lo que pasa es que nos tendríamos que situar en la escena real de: “Oye, mira, todas las puntas están rotas, ¿Cómo lo hacemos?”. O si nos dicen: “No mira, es que aquí hay unos celos que se han desenganchado y a lo mejor hemos pensado en ponerle un refuerzo de madera por dentro”. Pues vale, bien, la idea es que aguante, que se vea como se tiene que ver. ¿Cómo? Pues brillante, en punta, que no sea como algo que has sacado de debajo de la cama y que está roto.

B. M.: Perfecto. De nuevo, pensando en lo que me has comentado antes de los brazos, que tu pensabas que tenía más de uno, ¿Introducirías alguna modificación a ese nivel? Por ejemplo, añadirle otro brazo.

M. V.: [Silencio]. No, a ese nivel no lo tocaría, aunque me cuesta mucho plantearme esto, así como algo ficticio pues no... no me lo planteo. Así que no, no le haría nada. Sí que es verdad que la mano que está ahí colgada es una mano de plástico como de tienda de disfraces... de artículos de broma y estas cosas. Sin embargo, la mano que teníamos para la escena del banco, era una mano hecha con

molde de una real con silicona y demás; quizá quedaría mejor quitar ese plástico y poner una mano con mejor acabado ¿No? Pero por seguir un poco el estilo de lo otro, lo que pasa que... También esa mano de plástico dice lo que la escena es la que es ¿No? Quiero decir... hay unas que son más cutres y otras mejores. [...] Este tipo de pensamientos sí que podrían aparecer en la cabeza, pero para mí tal como está... tiene sentido. Y está muy lejos de mi memoria como para querer mejorar.

B. M.: Lo entiendo. Pues ya hemos acabado. ¿Desearías añadir algo más?

M. V.: [Silencio]. No, yo creo que solo lo que hablábamos, que en el fondo cuando vuelves a instalar una pieza y sobre todo estas, como la de *Acciones en el universo* o esta de *La confirmación*... Siempre hay que tomar decisiones. Si te llaman para volver a instalar algo así, que es lo normal, tienes que decidir cosas... Por la ubicación en el espacio, por ... Ya nos ha tocado hacerlo, porque esta pieza ya se instaló dos veces, y la de *Acciones en el universo* cuatro o cinco. Ahora David y yo no trabajamos juntos, entonces entiendo que las decisiones serían las mínimas, entenderíamos que se enseñara todo lo más parecido posible, y si hay que decidir cosas, que sean muy estrictas. Obviamente, si se reinstala esto, hay que tomar decisiones. Todo no lo puedes dejar en una ficha, eso describe como se dejó en ese espacio, pero si el espacio es otro... digamos que hay que adecuarlo, no puede ser nunca tan específico.

B. M.: Vale. Quería darte las gracias realmente por la oportunidad de hablar contigo, me va a ayudar muchísimo en el desarrollo del trabajo.

M. V.: [...] Nada, luego si tienes preguntas concretas y quieres contactar por correo...

B. M.: Perfecto, muchas gracias de nuevo.

ANEXO V. TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA AL ARTISTA DAVID BESTUÉ.

Belén Manuel: Mi propósito con el Trabajo de Fin de Grado es hacer una propuesta de intervención de la obra, para que vuelva a ser lo que era en el momento de la exposición. Como no tenemos mucho tiempo, me voy a saltar las preguntas sobre el significado de la obra, del que ya estuve hablando mucho con Marc, y me voy a centrar más en lo que son las preguntas sobre restauración, que es lo más importante para mí.

David Bestué: Perfecto.

B. M.: En primer lugar quería saber si recordabas cómo habíais hecho para ensamblar la pieza de la obra una vez que el actor ya no estaba interactuando con ella.

D. B.: La obra hace mucho tiempo que la hicimos [...], supongo que te contaría Marc. Yo la verdad es que no tengo muchos recuerdos ¿Haces solo de esta pieza o de todas de la instalación?

B. M.: Solo de esta, porque las demás sí que están en buen estado.

D. B.: Vale, bueno, Marc te contaría que esto es, entre comillas “una pieza”, en el sentido de que es el registro; lo que queda de un vídeo. Entonces tiene un trato que [...] que tiene un sentido ambiguo. Tiene algo entre escenografía para un vídeo y entre escultura. Me refiero a que no está hecho con materiales muy fuertes, sino que está pensado para ser puesto como un disfraz [...]. Era [para] tres o cuatro personas y después que lo usaran media hora. Creo que las pirámides eran [de] metacrilato y estaban ensambladas con *cello* de doble cara o un *cello* normal en el interior. Eso es el volumen que le dábamos, un volumen muy sencillo, para que cupieran los brazos de las personas. Ahí²⁰ tienen algo gris, que yo creo que sí eran unas telas, porque era como...

B. M.: Sí, eran unas ropas...

D. B.: Sí, creo que era como una especie de transición entre formas geométricas. De repente las personas que estaban dentro de esas pirámides estaban disfrazadas de... Como si fueran como *zombies* o algo así. También [había] un brazo así raro [...]. Quizá la máxima dificultad que tiene esta pieza es que en sí es endeble, y que fue enganchada con un *cello* que [...]. No tiene resinas, yo creo que tampoco siliconas, no tiene nada más que un enganche muy... de papelería.

B. M.: ¿Tú estarías de acuerdo en que se llevara a cabo una intervención para hacer que fuera más estable, y devolverla a lo que se veía en el vídeo, o en las fotos que he podido ver de aquel momento?

²⁰ Observación de las fotografías realizadas durante el examen organoléptico de la obra.

D. B.: Yo creo que tal como está más o menos puede funcionar. Esto es un fragmento de la instalación, la instalación tiene piezas que sí que están mejor, en el sentido de que... Para hablar en términos de presupuesto, cuando tienes presupuesto, puedes gastártelo de forma homogénea en cada pieza o decidir gastártelo en tres o cuatro piezas. Entonces si este vídeo tenía, (no me acuerdo ahora) siete, ocho, o nueve partes, pues hay tres o cuatro piezas que están bien, que están bien ejecutadas, que les dedicamos mucho tiempo. Y esta sería una de las que no. No creo que haga falta intentar que esta pieza esté al nivel de producción de las otras. Tal como está yo creo que ya está bien, o sea, funciona. Me refiero, tal como la estoy viendo, que esta así a medio desmontar y medio caída... Porque la instalación aguanta por otras piezas, no tanto por estas. O sea, esta sí que se entiende como el registro, el residuo de un video y ya está.

B. M.: Quería realmente saber si...Esto es solo una propuesta entonces, ¿Te importaría que, por ejemplo, esas cintas americanas se retiraran?

D. B.: Bueno, sí, todo lo que se...Es que es una pieza extraña, la estoy mirando otra vez y, es más un disfraz que una escultura ¿no? Es una pieza que se completa con gente, me refiero ¿Cómo expondrías un disfraz? Claro, lo expondrías con una percha o algo así. En este caso no, porque ya tiene una mini estructura...Sí que es verdad que lo que es su integridad, me refiero, el *cello*, todo eso... Sí que se podría cambiar, claro que sí.

B. M.: Lo que quería saber es si te gustaría, si, por ejemplo, se volviera a llevar a cabo la instalación con todas las obras, se recreara en el CA2M lo que hicisteis en el año 2009...

D. M.: Se volvió a exponer, yo creo que no con todas las piezas, pero se expuso hace no mucho. Hace 3 o 4 años. Yo no la vi, pero hicieron una presentación de la colección y lo volvieron a poner.

B. M.: De acuerdo. En cuanto a los brazos de la figura, actualmente hay algunos triángulos que están separados de otros, o completamente desprendidos, entonces, si lo tuviera que volver a utilizar una persona pues [...] se rompería porque no tiene estabilidad.

D. B.: Es que no está pensada para que alguien la utilizara de nuevo, claro. ¿Te refieres a que un actor o alguien la utilizara?

B. M.: No, perdón, o sea, que se volviera a hacer la exposición.

D. B.: Sin tocarlas te refieres ¿No? Es decir, dejadas en la exposición, pero sin que nadie las manipulara.

B. M.: Sí.

D. B.: Yo creo que viendo como está ahora mismo...Las que están en el suelo no se colocarían, o creo que no se deberían colocar. En cambio, lo que está colgado, lo que está así como en el aire, creo que sí que aguanta, yo sí que me veo identificado con eso. Lo otro sí que se ve como [...] en mal estado, como que no forma parte de la forma central. Está como desprendido.

B. M.: Sí, está en el suelo. ¿Simplemente lo retirarías?

D. B.: Sí, yo no lo colocaría en la exposición.

B. M.: De acuerdo.

D. B.: Esto depende siempre... En estas situaciones siempre hay protocolos. Nosotros les enviamos unas instrucciones de todo...que yo creo que incluían esto. Ahora no estoy seguro, porque esto se envió en su momento y [...], fue hace mucho tiempo. Entonces, claro, es difícil decir cómo se haría, en el sentido de que, en ocasiones [...] hay unas instrucciones que entonces ellos siguen. Y en otros casos, quizá nos avisan y lo montamos nosotros. En este caso nosotros decidiríamos y ya te digo, yo viéndolo como lo veo en esta imagen no creo que usara esto [...]. Usaría solo lo que está colgado, me refiero, lo que está en el suelo no [...]. Está desprendido y no...No tiene sentido.

B. M.: Vale. Y si el Museo se hiciera cargo...Me refiero, no he podido tener acceso a esa documentación porque el Museo está cerrado²¹ [...]. Pero, ¿Si os llamaran, y decidieran ponerlo, o sea, devolverlo a su lugar?

D. B.: Podrían hacerlo, claro. Yo no tendría ningún problema, en el sentido de que es pieza de su colección y, entre comillas, ellos tienen cierta libertad. Yo podría recomendarles [...]. Por ejemplo, cuando lo hicieron esta última vez, no me acuerdo hace cuantos años fueron 4 o 5, no nos dijeron nada. Lo volvieron a instalar, no sé si pusieron alguna imagen o solo fue el vídeo... Yo creo que fue el vídeo y algunas piezas. No nos avisaron y no lo vi, entonces no sé cómo quedo, pero llega un momento que tienes que desprenderte de las piezas [...]. Confío plenamente en ellos y seguro que lo hicieron lo mejor posible.

B. M.: Vale. Pues no sé si deseas añadir algo más, me ha ayudado mucho esta información

D. B.: Ah, ¿Sí?

B. M.: Sí, bueno... Por la situación en la que estamos como no puedo contactar con el museo...

[Risas]

D. B.: Ya, es una rabia, [...]. Tienen un buen comité, y buenos restauradores. Porque alguna vez esta pieza ha tenido algún tipo de problemas y me han llamado [y he hablado con] una mujer que es muy maja [...].

²¹ En relación a la crisis sanitaria por Covid-19.

B. M.: Sí, supongo que era Teresa Cavestany.

D. B.: Sí, debía ser ella; la verdad es que es muy profesional y ha cuidado muy bien la pieza [...]. [Por eso] a esa pieza no le veo muchos problemas porque hay gente que está detrás que está muy bien.

B. M.: Vale. Pues muchísimas gracias y espero que tu situación se mejore.

D. B.: De nada, que espero que vaya bien el trabajo.

B. M.: Gracias, hasta luego.

ANEXO VI. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN Y PRESUPUESTO

ANTERIOR

PRESUPUESTO DE RESTAURACIÓN

Sara Cadiñanos Fernández 08/05/2016

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Restaurador: Sara Cadiñanos Fernández

Autores: David Bestué y Marc Vives.

Título: Escultura de la instalación, LA
CONFIRMACIÓN.

DESCRIPCIÓN TÉCNICA:

La escultura representa una estrella negra de diez picos sobre la que se disponen varias prendas de ropa.

Realizada con una armadura de madera formada por cinco listones unidos entre sí con cinta adhesiva y bridas. La unión de los cinco listones forma diez extremos dónde se insertan pirámides cuadrangulares de color negro.

Las pirámides están formadas por cuatro láminas triangulares polietileno de color negro de 730 x 200mm. Los lados se encuentran unidos entre sí en la cara interna con cinta de tela gris revestida de polietileno.

Las pirámides tienen una armadura interior compuesta por un aspa de madera realizado con dos listones y espuma de poliuretano en los extremos. Estas piezas se disponen insertadas en los listones de la estructura central de madera a la que son grapados en su lado superior externo.

La estrella cuelga del techo a través de un cable metálico q se dispone alrededor de la estructura central, cerrándolo con una abrazadera.

Sobre la estrella se disponen unos pantalones grises, una chaqueta verde, un abrigo negro de cuya manga sobresale una mano de plástico.



ESTADO DE CONSERVACIÓN ACTUAL:

Las láminas de polietileno que componen las pirámides se encuentran separadas entre sí debido a que la cinta adhesiva no tiene suficiente adherencia al material. Algunas de ellas han sido reforzadas utilizando cinta adhesiva negra o amarilla como unión temporal.

Uno de los triángulos está completamente separado de la estructura central excepto su cara superior, mientras que muchos de ellos se encuentran desplazados de su posición original.

Las láminas de polietileno presentan deformaciones estructurales, restos de adhesivo y numerosos arañazos en superficie.

Las aspas o armaduras de madera situadas en el interior de los triángulos también se encuentran desplazadas.

PRESUPUESTO DE RESTAURACIÓN

Sara Cadiñanos Fernández 08/05/2016

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN:

FASE 1: ESTUDIOS PREVIOS

1. Documentación fotográfica de la obra.
2. Pruebas previas de solubilidad y compatibilidad de materiales para la adhesión y limpieza.

FASE 2: DESMONTAJE Y LIMPIEZA

3. Siglado y desmontaje de las piezas.
4. Eliminación de las cintas y limpieza de los restos de adhesivo.



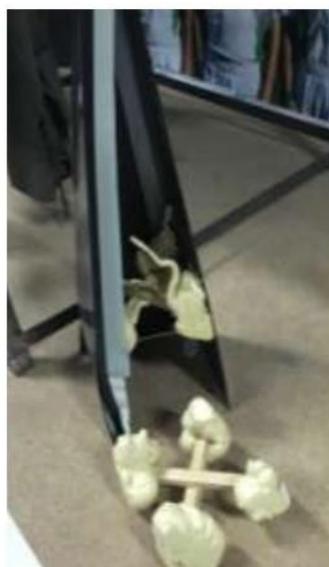
5. Posible refuerzo de la estructura central, eliminación de las cintas adhesivas en mal estado.

FASE 3: CONSOLIDACIÓN Y MONTAJE

1. Montaje de las pirámides cuadrangulares. Adhesión de los cuatro lados con un adhesivo específico para materiales plásticos, la unión se reforzará en el interior con un tejido poliéster.
2. Posible fijación de las aspas de madera a la estructura central de modo que se pueda asegurar y evitar futuros desplazamientos.

PRESUPUESTO DE RESTAURACIÓN

Sara Cadiñanos Fernández 08/05/2016



3. Montaje y fijación de las pirámides en los extremos de los listones. Colocación de la ropa en su posición original.

FASE 1: Estudios Previos	Tiempo estimado en horas	Precio unitario Incluyendo material	Importe
Informe de estado de conservación/ Documentación fotográfica	2	20€	40€
Pruebas de solubilidad/compatibilidad	2	20€	40€
Subtotal			80€

FASE 2: Desmontaje y limpieza	Tiempo estimado en horas	Precio unitario Incluyendo material	Importe
Desmontaje y limpieza	28	20€	560€
Subtotal			560€

FASE 3: Consolidación y Montaje	Tiempo estimado en horas	Precio unitario Incluyendo material	Importe
Adhesión de los triángulos	35	20€	700€

sara.cadfer@gmail.com | 677107168

PRESUPUESTO DE RESTAURACIÓN

Sara Cadiñanos Fernández 08/05/2016

Montaje de las piezas	6	20€	120€
Subtotal			820€
TOTAL PRECIO SIN IVA	69 horas		1460€