

La cooperación entre conservador y artista durante el desarrollo del proceso creativo y el montaje expositivo. El caso de Sheela Gowda en Bombas Gens Centre d'Art

Antoni Colomina Subiela, Carmen Pereira Avelino, Priscila Lehmann Gravier

Resumen: Desde hace varias décadas los críticos y especialistas del mundo del arte y la conservación se preocupan por teorizar en torno al paso del tiempo y sus consecuencias en el estado de las obras. La transformación de los materiales utilizados en la creación artística, interpretada como deterioro o alteración, pero también como evolución natural y deseable, ocupará los constantes debates alrededor de esta cuestión. El caso de la exposición *Sheela Gowda. Remains*, en Bombas Gens Centre d'Art, Valencia, nos presentó un gran ejemplo de esta disyuntiva. Acompañados de la artista en todo momento, llevamos a cabo trabajos de conservación en los cuales nos vimos injeridos a realizar diversas tareas para garantizar la estabilidad y reajuste de sus instalaciones, entendiendo la conservación en este punto como un acto de creación participativa con la artista, para profundizar en su intencionalidad, función de la obra y composición integral.

Palabras clave: Sheela Gowda, site-specific, conservación preventiva, montaje expositivo, mediación, Bombas Gens Centre d'Art

Cooperation between conservator and artist during the development of the creative process and the exhibition installation. Sheela Gowda at Bombas Gens Centre d'Art

Abstract: For decades, critics and specialists in the world of art and conservation have been concerned with theorizing about the passage of time and its consequences on the state of artworks. The transformation of the materials used in artistic creation, interpreted as deterioration or alteration, but also as natural and desirable evolution, will occupy the constant debates around this question. The case of the exhibition *Sheela Gowda. Remains*, at Bombas Gens Center d'Art, presented us with a great example of this choice. Accompanied by the artist in every step, we carried out conservation work in which we were forced to realise various tasks to guarantee the stability and readjustment of her installations, understanding conservation at this point as an act of participatory creation with the artist, to deepen its intention, function of the work and integral composition.

Keywords: Sheela Gowda, site-specific, preventive conservation, exhibition assembly, mediation, Bombas Gens Centre d'Art

A cooperação entre conservador e artista durante o desenvolvimento do processo criativo e montagem expositiva. O caso de Sheela Gowda em Bombas Gens Centre d'Art

Resumo: Desde há várias décadas que os críticos e os especialistas do mundo da arte e da conservação se preocupam em teorizar em torno da passagem do tempo e das suas consequências no estado das obras. A transformação dos materiais utilizados na criação artística, interpretada como deterioração ou alteração, mas também como evolução natural e desejável, ocupará os constantes debates em torno desta questão. O caso da exposição *Sheela Gowda. Remains*, no Bombas Gens Centre d'Art, Valencia, apresentou-nos um grande exemplo desta situação. Acompanhados pela artista durante todo o processo, realizamos trabalhos de conservação nos quais nos vimos a realizar diversas tarefas para garantir a estabilidade e o reajuste das suas instalações, entendendo a conservação neste ponto como um ato de criação participativa com a artista, para aprofundar a sua intencionalidade, função da obra e composição integral.

Palavras-chave: Sheela Gowda, site-specific, conservação preventiva, montagem expositiva, mediação, Bombas Gens Centre d'Art

Introducción

Actualmente seguimos encontrando obras que se corresponden con la clasificación tipológica del arte tradicional, como es la pintura, la escultura, la fotografía y el dibujo, pero en el abanico de creaciones con el que nos topamos hoy en día, no dejan de sorprendernos las propuestas híbridas. Estos casos, no sólo resultan un desafío para comprender las categorías de obras actuales, sino que también plantean una problemática en el momento de determinar una metodología de actuación para su conservación.

Por lo general, las creaciones de hoy en día exigen un análisis preliminar, tanto objetual como conceptual, y muchas veces es la propia obra la que determina los procedimientos de conservación, dando como resultado que los métodos habituales, en algunos casos, están obsoletos y carezcan de efectividad. Es sabido que "la correcta interpretación de la obra es un requisito indispensable para su correcta restauración [y conservación]" (Althöfer 2003: 11) y muchas veces el acceso a esa información resulta una verdadera encrucijada. Esto supone un gran desafío para los museos e instituciones, quienes deben desarrollar nuevos protocolos de actuación específicos en cada caso para evitar caer en fórmulas generalizadas.

El continente

Fue en octubre de 2009 cuando quedó inaugurada la primera exposición individual de la artista india Sheela Gowda en España. Comisariada por Nuria Enguita y Lucía Aspesi, "*Sheela Gowda. Remains*" se presentó como un proyecto de Bombas Gens Centre d'Art – Fundació Per Amor a l'Art, Valencia, en co-producción con el centro Pirelli HangarBicocca, Milán.

El título de la muestra, "*Remains*", tiene una doble connotación. Por un lado, esta palabra se puede traducir al castellano como "restos" y, precisamente, los materiales que Gowda utiliza son restos de objetos previamente fabricados. Por otro lado, "*Remains*" se puede entender como "aquello que permanece", algo a lo que la artista alude cuando dota de un nuevo sentido a estos materiales desde una perspectiva artística, transformándolos en instalaciones, collages y esculturas en diversas escalas.

Tras su exhibición en Pirelli HangarBicocca (4 de abril - 15 de septiembre de 2019) [Figura 1], esta exposición retrospectiva que reunía casi veinte años de producción artística se trasladó a las dependencias de Bombas Gens Centre d'Art para ser expuesta hasta marzo de 2020 [Figura 2]. El propósito de presentarla en dos espacios diferentes fue algo premeditado y en consonancia con las peculiaridades que revela el proceso creativo de Gowda. Así como a los ojos de la artista cada objeto transmuta su significado sin perder la esencia y se convierte en obra de arte, todo el conjunto de piezas reunidas en esta oportunidad también cobra un

nuevo sentido cuando su entorno y su disposición en el mismo varían. A raíz de esto, surgió la primera disyuntiva a tener en cuenta durante el montaje: adecuar la exposición a un espacio específico respetando la intención artística.



Figura 1.- "*Sheela Gowda. Remains*" en Pirelli HangarBicocca, Milán. Fotografía de Agostino Osio. Cortesía de Pirelli HangarBicocca.



Figura 2.- "*Sheela Gowda. Remains*" en Bombas Gens Centre d'Art, Valencia. Fotografía de Jabalí Studio.

El contenido

La pluralidad de tamaños, formas y, sobre todo, materiales es uno de los factores más importantes a destacar en esta exposición y es fruto de la versatilidad en la manipulación plástica que existe en la producción de Sheela Gowda. Del mismo modo que la artista interviene recortes de periódico, produce piezas con estiércol de vaca y crea una obra con más de quince kilómetros de cabello natural trenzado. En definitiva, trabaja con elementos frecuentemente encontrados en la cotidianidad de su cultura y lugar de origen, los cuales descontextualiza y manipula, de acuerdo con una revisión disruptiva (Morgan 2013), para potenciar sus significados vernáculos.

Lo cierto es que, en el caso de Gowda, las obras no se dan por acabadas cuando la manipulación plástica finaliza, sino cuando la pieza queda montada en el espacio. Es decir, la artista continúa y termina el proceso creativo durante el montaje expositivo. Y, tal como se mencionó anteriormente, éste puede variar. En este punto, se hace evidente el carácter *site-specific installation* que presentan sus creaciones y que

vuelve a poner de manifiesto la disyuntiva anterior, a la que, en esta instancia, se le agrega una nueva: atender la diversidad formal y material.

Asimismo, es sabido que en el ámbito del arte contemporáneo muchos artistas crean obras abiertas al cambio y donde la degradación de la materia funciona como un factor que enfatiza la carga conceptual (Llamas 2014: 37), pero éste no es el caso de Sheela. En su producción, la alteración del aspecto físico de los materiales es considerada un daño. Por esta razón, fue importante conocer los límites de la materia y los de la propia artista respecto a esta coyuntura para actuar en consecuencia. La tercera disyuntiva fue, por lo tanto, controlar que el aspecto físico de las obras no cambiara, especialmente, teniendo presente la gran susceptibilidad de los materiales a la variación.

Consideraciones previas al montaje

Dada la complejidad de las obras presentes en esta exposición y en pos de encontrar una adecuada adaptación al nuevo espacio expositivo fue necesario reflexionar sobre los métodos de actuación que se llevarían a cabo durante el montaje. Para ello, resultó indispensable trazar una serie de directrices que guiarían estas acciones:

1. Atender la diversidad formal y material
2. Conservar la conexión entre la vida material y conceptual según la intención artística
3. Respetar la estrecha relación de las obras con el entorno
4. Disponer las obras reflexionando sobre el diálogo que debe crearse entre ellas y el público

Sin duda, la planificación de objetivos claros permitió trabajar de manera ordenada y organizada, tomando decisiones en beneficio de las obras y la intención artística, pero, sobre todo, resultó necesaria para comprender que, en esta oportunidad, la instancia del montaje expositivo correspondía a un momento específico del proceso creativo de la artista, y por ello, la participación de Sheela Gowda era imprescindible. Amparando los asuntos técnicos desde la conservación, seguía siendo fundamental conocer la opinión de la artista con el propósito de actuar apropiadamente y evitar generar interferencias en la correcta lectura e interpretación de las obras. En este punto quedó demostrada la necesidad de cooperación interactiva entre la artista y el equipo del centro de arte, con un diálogo fluido para ajustar las instalaciones al nuevo espacio al que debe adaptarse (Huys 2011: 115).

En otras palabras, la participación de la artista funcionó como una referencia y herramienta más para la conservación de las obras. Se apeló a ella para profundizar en la intencionalidad artística y la funcionalidad de cada obra (Maythé 2014: 32), siendo conscientes en todo momento de las directrices antes planteadas. De este modo, se puede entender la cooperación entre artista y conservadores como un vínculo necesario que permitió conectar una serie de

obras específicas con un espacio determinado para contar una narrativa en particular.

Esevidente que esta contribución multidisciplinar se aleja del modelo clásico de intervención y redefine la conservación contemporánea como un momento de reflexión y actualización conjunta a través de la incorporación e integración matérica y conceptual, atendiendo, en este caso, a las instrucciones de Sheela Gowda. De esto se deduce que la participación interdisciplinar durante la instalación de sus obras en un espacio específico resultó fundamental e imprescindible para conservar la intencionalidad artística.

In pursuit of..., 2019

Para poner un ejemplo de ello, mencionaremos el montaje de "*In pursuit of...*"; una obra compuesta por quince kilómetros de cabello natural, trenzado a modo de cuerda, separado en secciones de aproximadamente un metro cada una y sujeto a la pared por medio de una estructura metálica.

Una de las principales complicaciones de esta obra radicaba en la estructura de metal que sujeta las cuerdas a la pared. Este esqueleto fue diseñado especialmente para las dependencias de Pirelli HangarBicocca, por lo que la longitud de las cuerdas se ajustaba a la altura de las paredes de aquel espacio [Figura 3]. La complicación surgió cuando se quiso adaptar la misma estructura en las naves expositivas de Bombas Gens Centre d'Art. A pesar de que ambos espacios presentan una distribución industrial singularmente amplia, la altura del edificio de Milán supera considerablemente la altura de las naves en Valencia. Como consecuencia de ello, la apariencia de la obra resultaba inadecuada debido a la falta de espacio. Frente a esta controversia, fue necesario reconducir las acciones y repensar opciones posibles de montaje a través de una toma de decisiones consensuada y participativa entre la artista, los conservadores, la coordinadora de la exposición y las comisarias, tanto en esta como en el resto de las obras de la exposición [Figura 4].



Figura 3.- "*In pursuit of...*", 2019. Cuerdas de cabello natural y estructura de metal (h. 680×1220×15 cm). Fotografía de Agostino Osio. Cortesía de Pirelli HangarBicocca.



Figura 4.- La artista junto el equipo de Bombas Gens Centre d'Art (comisarias, técnicos de montaje, coordinadora de exposiciones y conservadora) para tomar decisiones en conjunto sobre el montaje expositivo. Fotografía de Antoni Colomina.

Estos diferentes perfiles profesionales se encontraron con tomas de decisiones no programadas, que merecían un proceso específico de resolución. A pesar de la previsión de problemáticas que se habían advertido para el montaje, esta instalación carecía de una estructura resolutoria cerrada al considerarse con una dificultad específica que debía tratarse *in situ*.

Una vez identificado el problema, en un ambiente de riesgo y de incertidumbre, el proceso de toma de decisiones, en este caso, respondió a una serie de etapas o fases metodológicas muy claras:

- Identificación y análisis del problema. Supuso reconocer los inconvenientes del montaje y comprender cuál era su magnitud real, de acuerdo con la condición o intención artística trazada por Sheela Gowda y con el objetivo de preservar la autenticidad de la obra. Fue importante en este punto entender que el problema actual debía resolverse en el momento inicial, pero debía controlarse y mantenerse estable durante todo el período expositivo. Se observó que el núcleo de esta discrepancia radicaba en la funcionalidad o finalidad de la obra (Hummelen 1997:168), que era exponerse como un gran lienzo tupido, por lo que, con una visión clara y objetiva, y teniendo en cuenta las necesidades y opiniones profesionales del resto de agentes involucrados, se buscó formular una solución colectiva. Cabe decir, que el estudio de la obra realizado previamente a su llegada a Bombas Gens Centre d'Art fue una labor trascendental, puesto que el continuo diálogo en estos momentos previos con la artista y también con los responsables de su instalación precedente en HangarBicocca de Milán, de donde provenía, permitió realizar las preguntas adecuadas e interpretar correctamente sus respuestas (Wielocha 2018: 34).

- Consenso de los criterios que iban a marcar las

decisiones, evaluación y definición de las prioridades. De acuerdo con la búsqueda de una solución colectiva como fruto de la alteridad se trató de identificar las pautas o normas que debían marcar la decisión final y se ponderó el peso de cada criterio en la decisión final. Una vez establecida la prioridad u objetivo preferente se definió la prioridad para poder atender el problema, atendiendo a condicionantes como la vulnerabilidad de la obra y la urgencia de resolver el problema, supeditada siempre a la premura que marca el cronograma del montaje.

- Generación y evaluación de las posibles opciones de solución. Consistió en organizar y clasificar las soluciones más importantes, para lo que se necesitaron grandes dosis de creatividad e implicación de todos los agentes. Las diferentes alternativas se elevaron a estudio, valorando sus ventajas e inconvenientes y, de acuerdo con esto, ponderando su preferencia como solución preferente o alternativa. Para enfocar nuestras decisiones, en este punto fue necesario tener claro qué era lo más importante para la obra (Huy 2011: 108).

- Elección y aplicación de la opción final. Para esto se pretendió generar un equilibrio optimizado entre los distintos propósitos que se perseguían, tanto desde el punto de vista de la intención artística, como desde otros ámbitos fundamentales como eran la apreciación expositiva y la conservación de la obra.

- Seguimiento y evaluación de los resultados. Tras el montaje expositivo se veló, mediante la revisión periódica, para que las soluciones aportadas fueran eficientes y válidas en el tiempo. Las primeras soluciones que se aportaron no fueron precisamente acertadas, por lo que se inició nuevamente el proceso metodológico para encontrar una nueva solución, que además contó con más información, aportada después de las diversas tentativas efectuadas.

En un primer momento, se realizó la instalación ajustando las cuerdas una por una desde la estructura superior, con un movimiento similar al que se realiza al manipular una polea. El problema de este método se encontró en que no sólo atrasaba considerablemente los tiempos de montaje de toda la exposición, sino que también provocaba un daño en la obra, ya que de las cuerdas se desprendían muchos cabellos a causa del roce con la estructura. Esta opción, por estos motivos, fue descartada inmediatamente y originó un nuevo debate participativo que planteó una nueva alternativa.

La primera parte de este método se mantuvo exactamente igual que antes. El primer paso consistió en instalar las bases de las estructuras metálicas en las paredes sobre las que, posteriormente, se colgaría la cortina de cuerdas de cabello. De esta manera cada sección quedaba anclada a la pared y ajustada a la altura determinada por la artista.

Para la segunda fase de montaje, fue la artista quien propuso la nueva estrategia. Una vez que las secciones de cabello quedaron instaladas a la pared, se fueron separando las cuerdas delanteras de las traseras con ayuda de un andamio [Figura 5]. De esta manera, se



Figura 5.- Montaje de la obra "In pursuit of...", 2019, en Bombas Gens Centre d'Art. Fotografía de Carmen Pereira.



Figura 6.- Sheela Gowda, "In pursuit of...", 2019, en Bombas Gens Centre d'Art. Fotografía de Jabalí Studio.

tuvo acceso a los tramos escondidos y se pudo ajustar la altura realizando nudos en cada una de las trenzas. Al finalizar, las cuerdas delanteras sujetas al andamio se descolgaron, volviéndolas a colocar por encima de las ya anudadas, quedando éstas totalmente cubiertas y pasando desapercibidas. A través de este método se logró el objetivo: conseguir que el público contemplara un gran lienzo negro tupido, compuesto por cuerdas de cabello natural y con una altura adecuada al espacio específico [Figura 6].

La función del espacio

En relación con lo anterior, es importante destacar que el vínculo tan próximo entre objetos y espacios fue el que, en gran medida, condicionó las estrategias que tuvieron que ponerse en funcionamiento para garantizar la perdurabilidad de las obras durante el transcurso de la exposición. Los aspectos más importantes que debían considerarse guardaron relación igualmente con el grado de interacción que pudiera establecerse con el público, de acuerdo con la deambulación que el visitante realizara o el carácter de las actividades de mediación programadas.

Por tal motivo, las acciones proyectadas en esta instancia debían perseguir un objetivo específico: atender a la conservación de la materia, para lo cual fue necesario tomar algunas medidas, entre las que destacó las referidas a asegurar la circulación o deambulación del visitante, estableciendo un equilibrio entre el sentido simbólico de las obras, su apreciación y su conservación. Ya se ha mencionado anteriormente que para Sheela Gowda, es tan importante conservar la integridad material como preservar el concepto y, que en su producción artística el espacio, además de ser entendido como el continente que involucra un objeto físico, funciona como un agente fundamental para la interpretación de la esencia de la obra por parte del público.

Un ejemplo de ello es *And...*, una pieza compuesta por tres cuerdas rojas realizadas con una pasta a base de kumkum, un pigmento rojo que en la India está relacionado con prácticas religiosas y es usado en celebraciones tradicionales, por cuyo interior pasa un conjunto de hilos rojos de algodón [Figura 7]. En esta obra, de fuerte carga semántica, la artista busca darle vida a un componente visual de especial interés: la línea. Debido a su delicadeza material, fue necesario tomar precauciones de circulación durante las visitas, buscando, en todo momento, que estas medidas no interfirieran con el sentido artístico y que, por el contrario, contribuyeran a que el público quedara inmerso en la experiencia vinculada a la intención establecida por Gowda. Algunas de las pautas que se aplicaron consistieron en colocar adhesivos de "prohibido el paso" en el suelo, controlar el aforo de personas en sala y solicitar a los adultos la supervisión permanente de los menores [Figura 8].



Figura 7.- Sheela Gowda, "And...", 2019, en Bombas Gens Centre d'Art. Fotografía de Jabalí Studio



Figura 8.- Actividad de mediación en torno a la obra "And...". Fotografía de Alberto Sancho.

Conclusiones

Los métodos tradicionales de actuación quedan muchas veces desfasados en relación con la conservación y restauración de obras de arte actual, dada la amplia variedad de materiales y el planteamiento filosófico que entrañan. Es requisito indispensable, por tanto, que las instituciones y museos propongan estrategias individualizadas y centralizadas, estudiando cada caso en particular, para proceder de un modo correcto en beneficio de la obra. Para ello, la comunicación con los artistas resulta una herramienta fundamental de conservación que permite comprender e integrar las dos caras de una misma obra: la matérica y la conceptual.

Durante la experiencia en el montaje de la exposición "Sheela Gowda. Remains" en Bombas Gens Centre d'Art quedó demostrada la necesidad de actuar de un modo programado y con total conocimiento de las obras incluidas en la muestra, apelando a la participación interdisciplinar entre los distintos actores, guiados

en todo momento por las instrucciones de la artista. La búsqueda de soluciones en el proceso de toma de decisiones se estableció en base a una metodología muy pautada, con un guion que consideró secuencialmente la identificación y análisis del problema; el consenso de los criterios que iban a marcar las decisiones, con su evaluación y definición de las prioridades; la generación y evaluación de las posibles opciones de solución; la elección y aplicación de la opción final; y, por último, el seguimiento y evaluación de los resultados.

En definitiva, hay que destacar que, en todas estas fases de toma de decisiones, función y conservación pugnan en un tira y afloja que debe mantenerse en equilibrio constante, con dos vertientes que pueden entrar en conflicto en muchas ocasiones pero que están predestinadas a ceder y entenderse.

Referencias

ALTHÖFER, H. (2003). "Las dos finalidades de la restauración". En *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas*, Althöfer, H. (coord.). Madrid: Istmo, 9-18.

HUMMELEN, I., SILLÉ, D. & ZIJLMANS, M. (eds.) (1999). *Modern art: who cares?: an interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Ámsterdam: Foundation for the Conservation of Contemporary.

HUYS, F. (2011). "The artist is involved! Documenting complex works of art in cooperation with the artista". In *Inside installations. Theory and practice in the care of complex artworks*, Scholte, T. and Wharton, G. (ed.). Amsterdam: Amsterdam University Press, 105-118.

LLAMAS, R. (2014). *Arte contemporáneo y restauración o como investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Editorial Tecnos.

MAYTHÉ, A. (2014). "El trabajo con artistas: conocer la intencionalidad de los materiales con el fin de garantizar la correcta conservación de sus obras". En *Conservación de Arte Contemporáneo*, 15ª Jornada, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 31-36.

MORGAN, J. (2013). "Material concern: the art of Sheela Gowda", *Artforum*, 51 (9): 302-309.

WIELOCHA, A. (2018). "The Artist Interview As a Platform for Negotiating an Artwork's Possible Futures", *Art and Documentation*, 17: 31-45. http://www.journal.doc.art.pl/pdf17/Art_and_Documentation_17_wielocha.pdf. [consulta: 13/09/2021].

Autor/es

Antoni Colomina Subiela
ancosu@upvnet.upv.es
 Universitat Politècnica de València

<https://orcid.org/0000-0003-3447-3730>

Licenciado y Doctor en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de Valencia (UPV). Profesor Ayudante Doctor en el Dpto. de Conservación y Restauración de Bienes Culturales e investigador del Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV.

Sus líneas de acción e investigación se centran en los procesos de limpieza de superficies pictóricas; las industrias creativas al servicio de la cultura festiva y sus valores específicos como patrimonio inmaterial; y la intervención curativa y restauración de la escultura en soporte orgánico y el arte contemporáneo.

Artículo enviado el 29/09/2021
 Artículo aceptado el 20/10/2021



<https://doi.org/10.37558/gec.v20i1.1065>



Carmen Pereira Avelino
carmenpereira@bombasgens.com
 Bombas Gens Centre d'Art

<https://orcid.org/0000-0001-5468-2690>

Licenciada en Historia del Arte por la Universitat de Valencia (UV). Ha desarrollado su carrera en diferentes instituciones como la Kunstbibliothek - Kulturforum, Museos Estatales de Berlín, el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, el Museo Valenciano de Etnología o el MuVIM. Actualmente ejerce como Coordinadora de Exposiciones y de la Colección en Bombas Gens Centre d'Art.



Priscila Lehmann Gravier
priscilalehmann@gmail.com
 Bombas Gens Centre d'Art

<https://orcid.org/0000-0002-5979-9174>

Conservadora y Restauradora de Bienes Culturales por parte de la Universitat Politècnica de València. Como becaria ha participado en diversos proyectos en el Área del Fondo de Arte y Patrimonio de la UPV, el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio y en Bombas Gens Centre d'Art. Actualmente ejerce como profesional autónoma, colaborando en diversos proyectos para diferentes instituciones como el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio y Bombas Gens Centre d'Art.