

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

Incontenible: entre la creación artística y la conservación

Colectivo Sonámbulo:

Karla Rebolledo

Darío Alberto Meléndez Manzano

Ana Lizeth Mata Delgado

Claudia María Coronado García

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx
www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Conservación, arte contemporáneo, trabajo interdisciplinario, arte efímero, colaboración artista-restaurador, procesos de transformación, materia orgánica.

Resumen

¿De qué manera las prácticas de la conservación pueden ser un elemento sustancial en un proceso creativo? ¿Es posible congelar las etapas de la muerte desde la presencia y no solamente desde el registro fotográfico? *Incontenible* es un proyecto de investigación interdisciplinaria que tiene como objetivo estudiar y preservar materia orgánica en diferentes estados de descomposición. En este proceso se vinculan la investigación de materiales y los procesos relativos a la conservación apoyada por el conocimiento histológico, como las exploraciones estéticas provenientes del arte que busca situarse a medio camino entre el arte efímero y el arte objetual.

Antecedentes

A mediados del 2015 el Colectivo Sonámbulo¹ recibe la invitación de parte del Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo (STRAMC) de la ENCRyM para continuar con el proyecto colaborativo en-

¹ Conformado por la Mtra. Karla Rebolledo (Licenciada en Teatro por la Universidad Veracruzana y Maestra en Artes Visuales con énfasis en Arte y Entorno por la Academia de San Carlos, UNAM) y el Dr. Darío Meléndez (Licenciatura y Maestría en Artes y Diseño FAD de la UNAM y Doctorado en Arte y Diseño por la UNAM).

tre ambas instancias. El primer punto de encuentro fue la obra *Símbolo descarnado* (Meléndez, 2015, e-pub), la cual consistía en la descomposición de los cadáveres de un águila y una serpiente dentro de una vitrina (figura 1). Dicha acción artística se ajustaba a las líneas de investigación del Seminario sobre el estudio de materia orgánica y su conservación.

Sin embargo, a principios del 2016, se decide integrar a esta línea de investigación a la entonces estudiante del décimo semestre, Sulema Sánchez Cantú, de la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO), ya que los temas orgánicos, en específico sobre la taxidermia, fue lo que la motivaron a cursar este Seminario Taller. De tal suerte que estas acciones derivaran en caso de estudio para la tesis de licenciatura en Restauración.



Figura 1. Darío Meléndez, *Símbolo descarnado*, materia orgánica en descomposición y vidrio templado, 80 x 155 x 50 cm, 2013.

Pasados algunos días, el Colectivo Sonámbulo plantea la iniciativa de aprovechar los conocimientos y las dinámicas de la Conservación para generar una pieza que fuera realmente interdisciplinaria y no solamente una asesoría y/o un registro de los procesos y de la obra. Pensando en ello e inicialmente inspirado

en grabados japoneses del género *kusozu*² (Chin, 1998, pp. 3-4). El Colectivo Sonámbulo plantea trabajar la idea de la descomposición, en una suerte de pieza-proceso partiendo de un ensamblaje orgánico de Rebolledo (figura 4).

Así nace la obra *Incontenible* la cual consiste, en términos ideales, en presentar nueve patas de cerdo en estados de pudrición sucesivos. Una obra que se fuga sin desaparecer del todo y que tensa las relaciones entre lo objetual y lo efímero. Hay que destacar que, a diferencia de las obras de Damien Hirst, Grupo Semefo, Peter Greenaway o de los mismos grabados japoneses, *Incontenible* busca congelar rebanadas de tiempo del devenir de la carne y no solo registros o taxidermias.

Por último, el Colectivo Sonámbulo busca explorar los territorios de lo informe resultado de las transformaciones de la carne, condición que nos confronta con lo real al evidenciar nuestra propia fragilidad física. Por esta razón *Incontenible* no está amparada por cuestiones discursivas, sino que apunta a enfrentarnos a la experiencia misma.

² Uno de los ejemplos más fehacientes de este tipo de aceptación del devenir y, por lo tanto, de la muerte, es el género de pintura japonesa llamada *kusozu*, término nipón que significa “los nueve estados” refiriéndose a las nueve etapas de la descomposición del cuerpo humano, motivo característico de este estilo. Dicho género artístico se desarrolló del siglo XIII al XIX d. C. y estuvo presente no solo en la pintura, sino que se extendía también a la literatura y es una clara influencia de la presencia del budismo zen en Japón. Si bien este género de pintura ya no existe más, da cuenta de una de las actitudes esenciales del pensamiento oriental de raíz budista: “La naturaleza de la vida en este mundo es la mutabilidad y la impermanencia”. Ver más en Gail Chin, “The Gender of Buddhist Truth. The Female Corpse in a Group of Japanese Paintings”, *Japanese Journals of Religious Studies*, 1998, 25/3-4.

La creación artística y la restauración

El punto de partida para que se dé la colaboración entre un restaurador y un artista durante el proceso creativo es la confianza del segundo en que el primero le ayudará a crear obras que se mantengan en el tiempo fieles a su intención original.

Eva Fuentes (2015, p. 44)

Este paradigma señala dos vertientes: por un lado, expone cómo las funciones del restaurador/conservador de arte contemporáneo se han ampliado y, por otra parte, propone que todo fenómeno que involucre a la disciplina de la restauración amerita ser explorado, ya que, el constante cambio en el arte actual introduce nuevos parámetros en el campo de la conservación/restauración.

Los motivos que llevan a un artista a solicitar la participación de un restaurador, son variados, quizá el más importante es aquel en donde la complejidad material o la mezcla y/o uso de los mismos resulte en un objeto distinto al que se tenía contemplado.

La obra *Incontenible* estará constituida por tejido orgánico animal (pezuña de cerdo) y se conformará de nueve módulos. Cada módulo será decidido por Sonámbulo según los criterios que les parezcan esenciales para la comprensión del proceso de descomposición, así como la estética buscada, y serán decididos en la etapa de experimentación previa, sobre probetas. Durante esta experimentación, se registrará —en imágenes, video, dibujos y bitácora— el proceso de descomposición de la materia orgánica.

El registro planeado, no solo dará la pauta para evaluar los procesos y los materiales, también será la primera de una serie de acciones que ayuden a conservar la obra proyectada que por naturaleza es efímera.

El asesoramiento a los artistas durante la materialización de la obra exige diseñar una metodología concreta que facilite la comprensión de la materia seleccionada, su tratamiento y la idea planteada, sin que difiera o afecte los procesos creativos. Esto es, al ser un proceso artístico (suele ser subjetivo), el restaurador puede acompañar al artista realizando un registro minucioso —de los materiales, las condiciones climáticas, las variantes existentes, las disertaciones artísticas, los aciertos, los errores, etc.— de manera que estos procesos, por más subjetivos que sean, puedan repetirse si se siguen las condiciones y especificaciones registradas.

La obra, por lo tanto, será el resultado de una numerosa toma de decisiones en conjunto, cada uno aportando conocimientos desde su formación para lograr un resultado lo más cercano al objeto imaginado.

Así, para esta colaboración, uno de los primeros arreglos fue redactar un acuerdo de colaboración entre las partes involucradas; en este documento se señalaron las actividades específicas de cada área (artista/restaurador); asimismo describe cada una de las fases que comprende el proyecto, y el periodo considerado para realizar cada fase.

Este documento ayudó a identificar tres etapas requeridas para la realización de *Incontenible*, pero que bien puede servir como modelo para la materialización de alguna otra idea en objeto. De estas tres etapas, la primera de ellas fue denominada *la idea gestora*, seguida por *la elección de los materiales*, y por último, *la materialización de la idea*. Separarla en etapas ayudó a comprender el grado de acción y las tareas de cada participante.

De estas tres etapas, la primera y esencial es la formulación de la idea detrás de la obra. En el caso de *Incontenible*, Colectivo Sonámbulo parte de una serie de sucesos previos que le dieron forma y sentido, que fueron develados en una



Figura 2. Etapas para realizar *Incontenible* y propuesta de incidencia de cada participante.

primera entrevista³ (Mata y Landa, 2011, p. 75) al colectivo, de la cual se obtuvo información general sobre el origen de la obra, el concepto, la materialidad y la relevancia de su significado, así como las aspiraciones estéticas y la intención de perdurabilidad de la misma.

De la primera entrevista, Karla Rebolledo comenta que,

al estudiar Artes Visuales en la Academia de San Carlos, durante la clase de Collage, instalación y ensamble, la profesora [le] pidió llevar a la próxima sesión, cualquier material orgánico para compartir con los compañeros de clase. Salí con una compañera al centro de la ciudad a pensar qué llevaríamos. Yo aún no lo sabía, pero tenía perfectamente claro que sería algo inusual [...]. Al frente de una carnicería, vi las tripas colgando de los ganchos, los pedazos de carne con moscas que volaban alrededor de ellos y supe que

eso era perfecto. Entré y pedí que me dieran lo más feo que tenían; ante tal petición, el carnicero se me quedó mirando intentando recorrer su idea de la fealdad. Yo intenté ayudarlo, preguntando: “¿ojos, tripas, una cabeza, patas?”. Esa última palabra lo despertó y me dijo que solo tenía patas. Le pedí dos.

La experimentación con este material orgánico, le “provocó que surgieran múltiples ideas de lo que podía hacer con él”. Además de cuestionarse: “¿cómo algo tan pueril es capaz de generar tanta desazón y sorpresa? Y no solo eso, ¿cómo esa desazón y miedo se extiende hasta los espacios galerísticos, museos y, en general, circuitos de arte, incluyendo aquellos que tienen un discurso alternativo?”

Rebolledo menciona también que el ensamblaje realizado con las dos patas de cerdo no solo había cumplido con su propósito, sino que le había abierto las puertas a las múltiples posibilidades y significados que aporta el uso de la materia orgánica comestible al arte. A lo que agrega que le “seguía pareciendo magnífica, con toda la contingencia y organicidad que desprendía, con esa *imagen contrastante y el olor entre dulzor y cadáver*” (figura 4).

Este primer ensamblaje impacta en el Colectivo So-námbulo cuestionándose sobre

cuál podría ser el futuro para la pieza; pensaba en convocatorias, algo en un museo o las múltiples galerías que hay, especialmente las alternativas; sin embargo, me di cuenta de que, ante el proceso de putrefacción, que para mí era primordial, *resultaba casi imposible que algo pudiera llevarse a cabo*.

De ahí que surja una segunda versión en el 2015, cuando Darío Meléndez se integra a un taller del Colectivo Arte + Ciencia llamado “Antropología del cerdo”, el cual estaba enfocado en generar piezas para una muestra final inspirándose

³ La entrevista al artista es una de las herramientas metodológicas que emplea el STRAMC como punto de partida para el estudio de las obras contemporáneas: “el objetivo principal es plantear interrogantes específicas directamente relacionadas con la obra que se ha de intervenir, cuestionamientos y dudas que sólo el creador puede responder de manera contundente”.

en el tema de la animalidad llamada *Bestiario del fin del mundo*. El evento se llevó a cabo en una galería “alternativa” llamada El Quinto Piso, ubicada en el 5o. piso de un estacionamiento del centro de la ciudad. Dado el espacio de exposición y las fotos de aquel ejercicio de la flor-pata, el Maestro Meléndez propone tomar la pieza y multiplicarla en cien módulos y presentarla por primera vez como Colectivo.



Figura 3. Karla Rebolledo, *Sin título, ensamble-2*, macetas y materia orgánica, 40 x 35 x 30 cm. Fotografía digital (registro), 2012.

Sonámbulo comenta al respecto:

pensábamos que, por la naturaleza del lugar, el *statement* de la galería y la temática del taller no habría ningún problema en montar la

obra, ya que estas circunstancias invitaban a trabajar con la presencia de lo animal. Esta pieza se planteó como un festín para la fauna nociva del lugar, de ahí su nombre: *Paraíso*.

Los miembros de El Quinto Piso se negaron a presentar la pieza argumentando que “contaminaba” el lugar y que aunque su espacio era alternativo consideraban imposible mostrarla. Ante esto, los miembros del colectivo Arte + Ciencia se pronunciaron a favor del montaje considerando que era necesaria la presencia y no solo la representación de lo animal, con todas las amenazas que esto implicara.

Finalmente, *Paraíso* fue mostrada teniendo una recepción altamente favorable al ser una de las piezas más comentadas de la muestra. No obstante, 72 horas después —el día del desmontaje—, y estando las patas ya con cierto grado de descomposición, ni El Quinto Piso ni el Colectivo Arte + Ciencia quisieron involucrarse más con ella; parecía solo ser positiva en el momento del evento, de la foto, del asombro y del protagonismo ante lo inusual (figura 4).

Tras estas experiencias el Colectivo Sonámbulo voltea a la restauración pensando en la posibilidad de trabajar la obra con cierto grado de descomposición. De esta manera surge la idea para colaborar, pedir orientación y asesoría en la producción de esta idea. Es poco usual que los restauradores sean involucrados en el proceso creativo, y sin embargo se ofrecía la posibilidad de pensar a futuro, anticipando los deterioros y prevenirlos.

De esta experiencia, surge la idea de la obra *Incontenible*, en la cual se registrarían nueve estados sucesivos de descomposición del tejido animal y se establecerían las directrices para las fases de investigación, experimentación y elaboración. También fue posible determinar que la intención artística, así como las aspiraciones estéticas de la obra, podrían lograrse si una de las características que los artistas buscaban era la de conservar el *color*. Es decir, aspiran a preservar los cambios de color de la



Figura 4. Sonámbulo, *Paraíso*. Instalación-macetas y materia orgánica, 400 x 350 x 30 cm. Fotografía digital (registro), 2015.

materia orgánica animal como evidencia de la descomposición de la carne.

Asimismo fue posible percatarse de que los artistas no tenían un conocimiento certero del tiempo en el que ocurre el proceso de descomposición del tejido orgánico animal, lo que brindó la oportunidad de incurrir en la investigación de los procesos de putrefacción, detención de la descomposición y momificación. Heinz Althöfer señala “No basta solo con conocer los materiales y adueñarse de las técnicas de la restauración [...]. Actualmente es necesario penetrar profundamente en el universo intelectual del artista”. Para adentrarse en el tema ha sido necesario revisar fuentes bibliográficas acerca de la *tafonomía forense*,⁴ los tratamientos empleados para la preservación de tejido orgánico y, en específico, la anatomía de la pezuña de cerdo.

Conocida la idea gestora, entonces seguía la pregunta, ¿qué métodos podrían ser empleados para la materialización de la idea? En esta segunda fase se tendrían que determinar los lineamientos que guiarían la elaboración de la obra. En este caso —y debido a la naturaleza material de la misma— fue necesario diseñar una fase experimental. Se realizó una búsqueda objetiva de los métodos de conservación de tejido orgánico, que podrían ser empleados para la elaboración de la obra. Algunos de los tratamientos evaluados fueron la plastinación de Gunther von Hagens, la parafinización, la solución de Larssen, el método de Laskowski y el método de Walter Thiel.

⁴ *Tafonomía forense* es el estudio de la transición de los restos biológicos desde la muerte hasta la fosilización. Abarca por lo tanto todo lo relacionado con la descomposición, transformación, conservación, transporte, desgaste e infiltración de los restos, desde la muerte biológica hasta su total desintegración o conservación natural o artificial, o hasta su fosilización. Documento electrónico disponible en <<http://criminalistica.mx/areas-forenses/categorias/835-tafonomforense>>, consultado el 10 de mayo de 2017.

La selección del tratamiento se basó en tres criterios: el primero fue el *respeto a la idea original* de la obra, es decir, el método debe ser congruente con la intención artística y con la aspiración estética que los artistas buscaban proyectar. El segundo fue la *estabilidad material* que pudiera brindar y los resultados que se podrían obtener; y por último, la *viabilidad* para su realización —costos, tiempos, posibilidad de trabajar con las herramientas y el equipo necesario.

Sumado a estos tres criterios, fue necesario prever los riesgos en la materia, ya que se efectuaría en diferentes fases del proceso de descomposición del tejido orgánico animal, y la transformación material podría complejizarse en cierta medida la aplicación de los tratamientos de conservación.



Figura 5. Criterios empleados en la selección del método para la elaboración de la obra.

Actualmente el proyecto se encuentra en la fase experimental, desarrollándose en el Laboratorio de Anatomía de la Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia (LAFMVZ) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con el apoyo del Dr. Jorge Hernández Espinoza, el Mtro. David Ovando y el Técnico Manuel Callejas Cruz. Esta fase se divide en tres etapas; la primera es la preparación de las muestras; la segunda es la inhibición de descomposición; y por último, la impregnación de la solución de conservación.

Preparación de las muestras: fundamentalmente esta etapa consistió en generar muestras representativas de diferentes estados de descomposición del tejido orgánico animal. Durante esta fase se emplearon diez muestras (pezuñas de cerdo) que

los artistas procuraron obtener únicamente de un proveedor y relativamente frescas. No obstante, se observó que dos de las muestras presentaban un desgarramiento vertical. Según el proveedor estos cortes se producen cuando introducen un gancho en las patas traseras mediante el cual suspenden al animal para matarlo y posteriormente desangrarlo. Aunque en esencia esta variante en la forma no compromete el proceso experimental, podría ocasionar alteraciones estéticas y formales de la obra, razón por la cual, solo se seleccionaron las patas delanteras del animal.

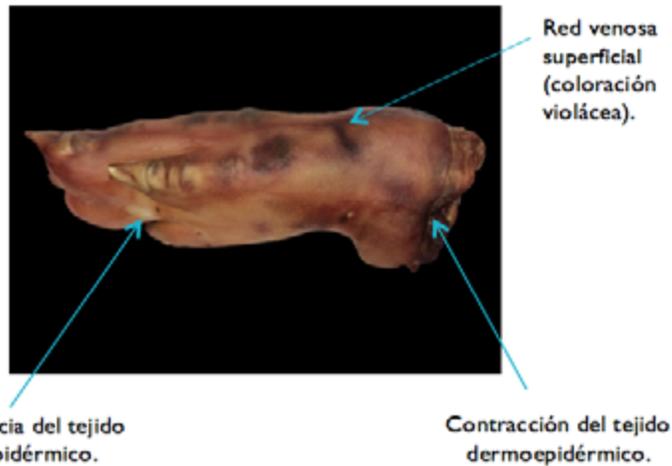
Una de las muestras fue asignada como la muestra patrón (figura 6), con la que se registraron las transformaciones formales, derivadas del proceso de descomposición, así como el margen temporal en el que ocurre dicho proceso. Para ello fue necesario diseñar una ficha de registro con aspectos específicos como tamaño, peso, cambio de color, decoloración, desprendimiento de sustancias y presencia de insectos, así como un registro fotográfico de cada una (figura 7). Las muestras restantes fueron asignadas para la experimentación de conservación de tejido orgánico animal.

Desde la primera hasta la última muestra se observaron cambios físicos, como la contracción del tejido (debido a la pérdida de humedad) y el cambio de color (oscurecimiento de forma general y transparencia en el área de la pezuña); se percibe ahora la red venosa y en algunas de las muestras se observaron perforaciones en la piel (probablemente debido a la presencia de larvas). Como se aprecia en la siguiente imagen (figura 8).

No obstante, los cambios ocurridos en la materia no corresponden con la intención visual que los artistas buscan reflejar, razón por la cual se determinó realizar una muestra bajo diferentes condiciones; el ejemplar entonces fue colocado dentro de una bolsa de plástico herméticamente cerrada. Algunos de los cambios registrados al aumentar las condiciones de humedad durante el proceso de descomposición fueron la



Figuras 6 y 7. (Izquierda) muestra patrón, imagen de inicio. (Derecha) imagen tomada a los 15 días de descomposición. Fotografía de Darío Meléndez.



Transparencia del tejido dermoepidérmico.

Contracción del tejido dermoepidérmico.

Red venosa superficial (coloración violácea).

Figura 8. Red intravenosa. Fotografía de Darío Meléndez.

hinchazón del tejido dermoepidérmico, coloración blanquecina y en algunas zonas amarillentas, manchas verdes, producto de la acción de las bacterias, mal olor y desprendimiento de sustancias.

Inhibición del proceso de descomposición: este proceso, denominado *fijación*,⁵ consistió en colocar las muestras en

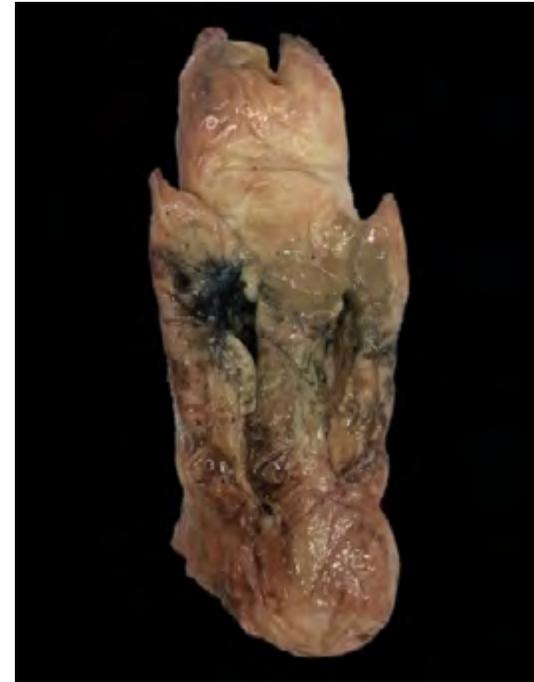


Figura 9. Muestra 3, descomposición en húmedo, veintiún días. Fotografía de Darío Meléndez.

⁵ Proceso de fijación: inhibe la acción de las enzimas, es decir, interrumpe el proceso de descomposición. Una vez inhibido este proceso, es posible aplicar cualquier tratamiento de conservación para tejido orgánico. (Comunicación personal del Técnico Manuel Callejas Cruz, el 22 de febrero de 2017).

una solución de formol al cinco por ciento,⁶ por un periodo de quince días. Para generar muestras representativas del espectro de descomposición del tejido, se determinó inhibir la descomposición cada seis días. De tal manera que la segunda muestra presenta seis días de descomposición, la tercera, doce días, y así sucesivamente hasta completar los nueve estados que se busca registrar (figura 10).

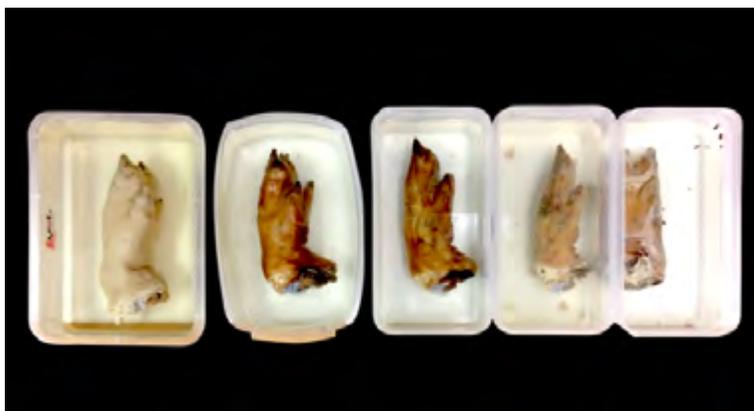


Figura 10. Muestra A-E durante el proceso de fijación en formol. Fotografía de Darío Meléndez.

El método elegido para la fase experimental fue la *parafinización*, el cual consiste en la impregnación forzada del tejido orgánico en parafina. Este tratamiento parecía ser el ideal pues ofrecía una conservación a largo plazo, además de la preservación del color y la forma, y los materiales que re-

⁶ Se tenía la inquietud de emplear formol, ya que este provoca la decoloración del tejido orgánico. Lo cual iría en detrimento de la dimensión estética de la obra proyectada. El Mtro. David Ovando explicó que para reactivar el color del tejido orgánico se puede emplear el compuesto químico imidazol.

quiere para su elaboración parecían accesibles. Aunque este método tiene un proceso específico —*deshidratación del tejido y la impregnación forzada*—, de inicio se modificaron varios aspectos, como el tiempo de putrefacción, el tipo de contenedor y el tiempo de inmersión en formol. Esto de acuerdo con lo observado y los resultados, de manera que se respetara la idea original propuesta por los artistas.

Aparte de los cambios físicos, otro factor a considerar fue la cámara de impregnación requerida para su ejecución. Para ello se estudiaron los posibles espacios que tuvieran dicho equipo y que además accedieran a trabajar con tejido orgánico animal en proceso de descomposición; en este aspecto seguimos sin suerte. Se mencionó la posibilidad de diseñar y construir una cámara de impregnación casera, sin embargo, esta idea no prosperó. Al no encontrar una alternativa viable que nos permita el uso de dicho equipo, se tomó una decisión consensuada, con la cual se optó por estudiar otras alternativas para la elaboración de la obra, sin descartar del todo el tratamiento de *parafinización*.

Las alternativas se estudiaron junto con el equipo del laboratorio de anatomía, y se retomaron los procesos de *plastinación* y *parafinización* con una variante como la glicerina en ácido fenólico. En cuanto a la plastinación, el Mtro. David Ovando tiene experiencia en dicha técnica y, por ende, particularizó en la complejidad que representa la aplicación de dicho tratamiento, tanto en la infraestructura, como en los materiales que requiere para ser ejecutada.

Los doctores señalaron que la piel es una barrera aislante, por lo tanto, podría obstaculizar la impregnación de la parafina. Mencionaron la posibilidad de realizar un corte a la muestra y efectuar la impregnación. Sin embargo, la idea fue descartada puesto que cambiaría la intención artística original.

Por su parte, el procedimiento de glicerina en ácido fenólico es un método usado para la conservación de muestras

de tejido orgánico animal que se emplean habitualmente en el laboratorio de anatomía. Este procedimiento ofrece la conservación definitiva del tejido en seco, y es un método económico y fácil de aplicar. No obstante, genera tonos oscuros y es necesario destacar que solo se han realizado sobre cadáveres frescos. Es decir, dicho método no ha sido aplicado en tejido orgánico en proceso de descomposición. Aun así, se tomó la decisión consensuada de experimentar con el tratamiento en ácido fenólico para la elaboración de la obra *Incontenible*.

La muestra seleccionada para la aplicación del método de glicerina en ácido fenólico registra treinta días de descomposición. Se determinó aplicar el tratamiento en una de las muestras que mostrara mayor grado de descomposición, con la idea de que, si el tratamiento aplicado resultaba efectivo para la preservación de tejido en estado de descomposición avanzada, podría emplearse en todas las fases previas.

La muestra se impregnó en una solución de glicerina en ácido fenólico al diez por ciento, posteriormente se envolvió en algodón puro, saturado también con la solución, y se colocó en un contenedor. Se debe rotar la muestra para una impregnación homogénea; en caso de evaporación de la solución se deberá humedecer constantemente, según el requerimiento de la muestra, la cual debe permanecer en impregnación por un periodo de noventa días (figura 11 y 12). Transcurrido este tiempo, solo es necesario esperar a que la pieza exude los remanentes de la solución.

Actualmente la muestra 3 (descomposición en húmedo) se encuentra en la fase de impregnación. El tratamiento para la elaboración de la obra será evaluado de acuerdo con los siguientes parámetros: 1) las características visuales obtenidas, 2) la estabilidad material que brinda y 3) la complejidad técnica que requiere para su ejecución. Los resultados obtenidos tras el periodo de experimentación, darán la pauta para realizar una propuesta para la elaboración de la obra.



Figuras 11 y 12. Muestra G, durante (izquierda) y posterior a la impregnación en glicerina con ácido fenólico (derecha). Fotografía de Darío Meléndez.

Incontenible está aún en fase experimental, pero muy cerca de elegir el método que ayudará a concretar la idea propuesta por el Colectivo Sonámbulo. En consecuencia, las actividades de los artistas y los restauradores siguientes serán muy específicas. Esto es, en el campo de la conservación, la labor del restaurador consistirá entonces, principalmente, en documentar el proceso de realización de la obra, así como el montaje (asesorando al colectivo para determinar las condiciones óptimas para la exposición).

Proyectos como este, en donde el trabajo de colaboración artista-restaurador ha sido un ganar-ganar para las partes involucradas, nos deja con la idea principal de que la restauración tiene la fortaleza para extender sus raíces a campos no explorados y, por otra parte, ser flexible para expandir su



Figura 13. Proceso de colaboración artista-restaurador durante la elaboración de una obra artística.

metodología y respaldar la toma de decisiones en situaciones desconocidas o en obras aún *no producidas*.

En específico, *Incontenible* ha sido la excusa ideal para investigar sobre nuevos temas —tafonomía forense, anatomía del cerdo, sustancias químicas empleadas para embalsamar, etc.— y forjar nuevas alianzas entre la UNAM la Facultad de Veterinaria y el Colectivo Sonámbulo, demostrando que hay más de una verdad y que depende de la perspectiva con que se mire. La diversidad nos hace más fuertes.

Por otra parte, hay que señalar que la obra ya no posee el carácter disruptivo que tuvo en un inicio. No obstante, la pieza hace evidente el proceso de momificación que sufre el arte al ingresar al museo, donde la carne solo entra neutralizada o representada. Sin embargo, lo que se menciona aquí no es inamovible. *Incontenible* no pretende generar un discurso a priori, sino que, como se ha visto a lo largo del texto, este se alimenta de las tensiones y negociaciones con los espacios galerísticos e institucionales que ha ido habitando.

Aunado a lo anterior, vale la pena destacar que las transformaciones de la materia orgánica, además de registrarse de manera fotográfica, también se analizaron mediante apuntes, esquemas y bocetos en los que los niveles de representación han sido directamente afectados por la experimentación material realizada. Esto es visible en los diversos tipos de dibujos que van de lo descriptivo a lo indexal,⁷ pasando por una figuración interpretativa de los cambios observados en las muestras. A diferencia del resto del proyecto, el cual ya se encuentra en vías de definir su estrategia final, esta veta de la investigación aún se encuentra en una etapa germinal que está por desplegarse (figura 14).

Esperamos que sirva de inspiración a la investigación y al trabajo colaborativo; no importa cuál es la idea a crear, lo mejor es disfrutar el camino del aprendizaje.

7 La imagen o dibujo indexal se refiere al trazo de la silueta de la sombra de un cuerpo en el muro o a la impronta de un material sobre una superficie. Este tipo de imagen señala una presencia fugaz y está estrechamente relacionada con la presencia y el instante de la imagen mimética, al nacer de la fragilidad y del estado de contingencia del ser. En palabras de Víctor Stoichita “consolida una instantánea” a partir de un gesto simple que intenta capturar una presencia proveniente del contacto con la sombra o con el cuerpo del modelo. Basta con recordar las impresiones de manos en las cuevas prehistóricas de Altamira para tener una idea de ello. Víctor Stoichita, *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 2000, p. 22.



Figura 14. Darío Meléndez, *Aproximaciones gráficas*, tinta sobre papel, medidas variables, 2016-2017.

Conclusiones

El vínculo entre el artista y el restaurador es cada vez más frecuente y cobra mayor relevancia en la conservación-restauración del arte contemporáneo. El intercambio de conocimientos y experiencias, permite una mejor comprensión de la obra, su significado y la función de la misma, así como de las implicaciones de conservación que tendrá a futuro.

Trabajar con artistas permite al restaurador salir de la zona de confort y buscar entre todos los participantes puntos de encuentro en donde se expliciten las competencias de cada uno, los acuerdos, alcances, metodologías a seguir e incluso evidenciar por qué cada una de las acciones que se llevan a cabo por cada especialista puede o no tener cabida. La comunicación como clave del éxito en un proyecto multiprofesional.

Esto es, trabajar con profesionales de otras áreas, ya sean de las artes o de las ciencias médicas, nos posibilita practicar la verdadera interdisciplina, muchas veces mencionada pero pocas veces realizada de manera exitosa. Colaborar desde diferentes campos de acción exige de igual manera a todas las partes involucradas, buscar la transmisión de ideas y conocimientos desde una plataforma horizontal.

La documentación con entrevistas, bitácoras, fichas de registro, material de archivo e informes, son algunas variantes que se han usado en obras de esta naturaleza como acciones primarias de conservación; no es que antes no se hayan empleado estas herramientas en la conservación de objetos patrimoniales, pero la manera en que son utilizadas como eje medular de metodología y experimentación dentro de la creación artística es lo que la diferencia.

Actualmente este proyecto está en fase experimental, pero con resultados palpables. Una vez probadas las alternativas resta poner en práctica las decisiones tomadas y mate-

rializar la idea concebida como *Incontenible*. Con estas ideas en mente, esperamos tener noticias pronto sobre la segunda parte de este proyecto sui géneris.

Bibliografía

Althöfer, Heinz (1998), *La restauración del arte moderno y contemporáneo*, Consuelo Chufani Zendejas (trad.), Firenze, Nardini.

Bataille, Georges (2003), *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Chin, Gail, "The Gender of Buddhist Truth. The Female Corpse in a Group of Japanese Paintings", *Japanese Journals of Religious Studies*, vol. 25, núms. 3-4, 1998.

17ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo (2016), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,

Fuentes Durán, Eva (2015), *La colaboración entre artista y restaurador durante el proceso creativo. Reflexiones a partir de una experiencia*, tesis de maestría, Universidad Politécnica de Valencia, documento electrónico consultado en <<https://riunet.upv.es/handle/10251/62111>>.

Llamas, Pacheco, Rosario (2014), *Arte contemporáneo y restauración o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*, Madrid, Tecnos.

Mata Delgado, Ana Lizeth y Karen Landa Elorduy, “La intervención del artista en la restauración de arte contemporáneo”, *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, vol. 2, núm. 3, enero-junio de 2011, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 74-79. Documento electrónico consultado en <<http://www.redalyc.org/pdf/3556/355632770010.pdf>>.

Meléndez, Darío (2015), *Símbolo descarnado*, México, Ediciones Manivela, E-pub.

Stoichita, Victor (1999), *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela.