



# BioVANITAS

Reflexiones en torno a la materialización del Tiempo

Haizea Salazar Basañez  
2022



# VANITAS

Reflexiones en torno a la materialización del Tiempo

Por

Haizea Salazar Basañez

Dirigida por

Miren Itxaso Maguregui Olabarria

Enara Artetxe Sánchez

Tesis presentada en candidatura al grado de Doctora Internacional en la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

Marzo 2022

Departamento de Pintura

Facultad de Bellas Artes





A Ina, Pili y Pedro, que no sois como los demás.



Mi misión es matar el tiempo, y la del tiempo es matarme a mí.  
¡Qué cómodo se encuentra uno entre asesinos!

Emil Cioran





Introducción	5
Materialización de lo intangible	23
1.1. Niveles temporales en el arte.....	29
1.2. El Tiempo personificado.....	35
1.3. La mirada del Tiempo .....	45
1.3.1. De la tradición.....	51
1.3.2. ... a la vanguardia.....	68
1.4. BioVanitas .....	72
1.4.1. No es BioVanitas todo lo que se pudre .....	76
1.4.2. Tiempo, materia & (in)material.....	81
1.4.3. BioVanitas una experiencia multisensorial .....	88
1.4.4. Clasificación de las BioVanitas .....	93
Dilemas BioVanitales	108
2.1. La paradoja de la Documentación.....	117
2.1.1. La documentación como herramienta.....	120
2.1.2. La documentación como residuo.....	125
2.2. Ars morendi, la destrucción como proceso creativo .....	128
2.2.1. La ruina .....	134

2.2.2. Los materiales .....	139
2.2.3. Factores de deterioro.....	146
2.3. La exposición.....	152
2.3.1. Exposición sensorial .....	153
2.3.2. El público.....	161
2.3.3. La exhibición .....	164
2.4. El almacenamiento.....	171
2.4.1. Almacenando el tiempo performativo.....	176
2.5. Criterios de actuación .....	182
2.5.1. Intervención: Por qué, para qué y para quién.....	185

## Tres Tiempos 201

3.1. Presente: ya no era ayer sino mañana.....	209
3.1.1. Preserve 'beauty' (1991-2003).....	210
3.1.2. Ahora que me despido pero me quedo .....	213
3.2. Pasado: ha pasado y por él nada hay que hacer .....	227
3.2.1. Green Man (2010).....	228
3.2.2. Dónde habita lo efímero.....	232
3.3. Futuro: Qué será, será.....	247
3.3.1. Boter en Bijenwas, Grondstofmateriaal 4/bis (1975-1986) ...	248
3.3.2. Quién hablará de nosotras cuando hayamos muerto .....	253
3.4. Algo para reflexionar .....	271

Conclusiones	279
Bibliografía	292
Agradecimientos	312



[F. 01] Elsie Ansareo, *Sin Título*. De a la serie *The Misted Glass* (2009).  
Cortesía Elsie Ansareo



# Introducción



Siempre decepcionaremos a alguien. El arte decepciona. No es espectáculo y no es entretenimiento. Es una banqueta. Un foco, ruido. No es nada del otro mundo. Es concebida decepción, cosa casi real y aburrida para los espectadores del espectáculo.

Gabriel Orozco





**A**celeración. La aceleración es uno de los rasgos distintivos de la sociedad en la que vivimos. Todo tiene que ser instantáneo. Todo ha de ser accesible en cualquier momento. Hemos perdido el tiempo de disfrute, el *dolce far niente* que dicen en Italia, y desde que el tiempo es oro nos cuesta aceptar que el tiempo de ocio no es perder el tiempo.

Esta percepción del tiempo, consecuencia de la sociedad en la que vivimos, ha conseguido que el arte pase de disfrutarse a consumirse. Por ello, en una cultura de prisa y consumo el tema de nuestra investigación brinda un espacio en el que tomar aire y respirar. Un paréntesis en el que volver a valorar el tiempo para mirar en lugar de ver, para observar, para detenernos en el detalle y, sobre todo, para reflexionar a través de un arte que, literalmente, se consume.

La elección del tema a desarrollar en esta tesis doctoral se debe a un interés personal por el concepto Tiempo. La percepción del tiempo, su entendimiento, sus consecuencias y, sobre todo esa sensación de impotencia que nos provoca ver cómo el tiempo pasa sin poder hacer nada para detenerlo.

Una inquietud que nace desde el plano personal y se traslada al plano académico a través de reflexiones que giran en torno a los dilemas que plantea el tiempo, el concepto efímero y la destrucción como proceso creativo. Un contexto en donde consideramos que el Tiempo<sup>1</sup>, y su materialización, ha encontrado su espacio en la libertad que le otorga la ruina resultante de esta destrucción creativa; en lo que hemos tildado como Bio*Vanitas*.

La inquietud o la curiosidad, por decirlo de otra manera, surge al replantearnos las obras efímeras en el entorno de la Restauración. Una idea, que en un principio nos parecía contradictoria al intentar conservar algo que estaba creado para desaparecer. Esta primera idea, o este oxímoron mejor dicho, nos llevó a investigar sobre obras efímeras centrándonos, seguramente como consecuencia de las inquietudes personales, en aquellas que planteasen un interés especial por el paso del Tiempo y sus consecuencias.

Pronto establecimos un hilo conductor entre estas representaciones artísticas y las *vanitas* barrocas, lo que nos llevó a calificar nuestra área de trabajo como estudio de

---

<sup>1</sup> Proponemos el uso de la palabra Tiempo con mayúscula al tratarse de un concepto específico y ampliado, a remarcar y diferenciar en el texto; entendiéndolo como concepto global y total/ Absoluto desde una perspectiva artística y filosófica, que lo vincula con la inclusión de su uso como materia y material artístico.

las *vanitas* contemporáneas. Al estudiar las *vanitas* barrocas, comprobamos que su extensión era casi inabarcable. No solo en lo que se refiere a tipologías, sino al género, ya que estas se expanden desde la pintura hasta la literatura entre otros. Además, tras una investigación en el tema, llegamos a la conclusión que su estudio exhaustivo no era requisito indispensable para nuestro objetivo principal. Por ello, y aunque encontramos el tema muy interesante, decidimos únicamente tomarlas como punto de partida estableciendo un nexo, principalmente, con las pinturas de *vanitas*. Concretamente con la idea del paso del Tiempo que estas plantean.

Sin embargo, a medida que avanzábamos en nuestra investigación pudimos comprobar, que al igual que en las *vanitas* barrocas en nuestro campo también existían diversas tipologías y que la denominación inicial, *vanitas* contemporáneas, resultaba demasiado general. Este término no se centraba en las obras objeto de estudio, ya que cualquier obra con esencia de *vanitas* creada en la actualidad podría considerarse una *vanitas* contemporánea.

Esta reflexión histórico-artística fue uno de los puntos de inflexión que sirvió como base para el resto nuestra investigación, ya que nos hizo replantearnos y delimitar el área de estudio a aquellas obras que cumplían con las especificaciones que habíamos determinado y que constituían una subcategoría dentro de las *vanitas* contemporáneas. En este aspecto también nos dimos cuenta de que la percepción en cuanto al tiempo está muy relacionada con nuestro entorno sociocultural, por lo que decidimos abordar el tema desde la visión occidental haciendo pequeñas aportaciones de otras culturas, como la nipona. Si bien es cierto que nuestro análisis se desarrollará desde una perspectiva occidental<sup>2</sup>, no debemos olvidar que el tiempo no se entiende ni se percibe de la misma manera en todas las culturas. En *Memoria del Fuego* Eduardo Galeano escribía que la sociedad occidental tenemos clasificado el mundo en la cabeza dentro de cajas, y que todas las situaciones y experiencias las introducimos en su caja correspondiente. Sin embargo, hay experiencias inclasificables y una de ellas es el propio transcurrir del tiempo<sup>3</sup>. Estas

---

<sup>2</sup> Para Nuria Abramowicz las bases sociales, políticas y culturales sobre las que se basa el mundo occidental son la herencia de la civilización griega que a su vez las cimentó influenciada por la cultura indoeuropea y por la influencia de algunos pueblos de Asia Menor como los egipcios, fenicios, sirios y judíos. ABRAMOWICZ, N. (2004), *Griega. Mitología*. Buenos Aires, Argentina: Gradifco, p. 7.

<sup>3</sup> IBARRONDO, J. (2014), *Convertir el tiempo en oro. Los usos del tiempo en el capitalismo*. Madrid, España: Catarata. p.12.

pequeñas inclusiones tienen la intención de dejar las puertas abiertas a otros puntos de vista y futuras investigaciones.

Quisiéramos dejar bien claro que esta investigación no pretende ni persigue crear un catálogo, ni de *vanitas* ni de *BioVanitas*, sino más bien mostrar algunos ejemplos que ayuden a entender los dilemas que estas obras plantean, especialmente en un entorno de colección. Por otro lado, también quisiéramos especificar que en ningún momento pretendemos crear un análisis cerrado. Tal y como comprobamos durante el desarrollo de este estudio, la intención, intereses, objetivos e incluso la definición de los conceptos han ido cambiando según avanzábamos en nuestro análisis.

Por ello, y dadas las circunstancias, consideramos que este estudio, sus reflexiones y las conclusiones obtenidas y expuestas, son producto del contexto, pensamiento y tendencias actuales. Sin embargo, consideramos que siempre será susceptible de cambio derivado de las nuevas corrientes, futuros estudios que se puedan enriquecer a partir de aportaciones y por supuesto a las necesidades de la obra. Citando a Hiltrud Schinzel<sup>4</sup>: "La ignorancia es el archienemigo del arte moderno y su principal causa de deterioro. Nuestro objetivo debería ser eliminarla, reemplazándola al mismo tiempo por respeto".

Bajo nuestro punto de vista, si buscamos comprender el uso del Tiempo como material, resulta necesario plantear cierta praxis que permita experimentarlo desde distintos prismas. Con ello no nos referimos a un planteamiento y doctrina rígida, sino a una teoría, permeable, en perpetua evolución que contemple los cambios derivados del pensamiento. Por ello, consideramos este estudio como una reflexión que puede ser un primer paso hacia esa dirección.

Al comenzar esta investigación, que deriva del trabajo de fin de máster, consideramos que el tema principal trataría los dilemas de Restauración y los *problemas de exposición* que planteaban las que hasta ese momento calificábamos como *vanitas* contemporáneas. La idea inicial era analizar distintas dificultades expositivas y de actuación que presentan las manifestaciones artísticas que utilizan el Tiempo como materia y material, centrándonos en obras realizadas con elementos

---

<sup>4</sup> Traducción propia de la frase original: "The archenemy of modern art and the main cause of damage is ignorance, and to eliminate it, while also replacing it with respect, should be our goal". SCHINZEL, H. (2004), *Touching vision : essays on restoration theory and the perception of art*. Bruselas: Bélgica. Universidad de Bruselas, p. 131.

biológicos, alimentos y plantas principalmente, en los que el Tiempo se materializa a través de su destrucción para completarse.

Este estudio haría referencia a la materialización del Tiempo, lo intangible, centrándose en la compleja postura del equipo de Restauración. Una contraposición entre la preservación del presente continuo con la transmisión que supone la destrucción, siendo el objetivo principal la correcta interpretación del mensaje manteniendo inalterables las ideas y los conceptos de los/las artistas. El grado de experimentación que supone la hibridación artística derivada del tiempo destructor se traduce en nuevas preguntas ante cualquier intervención, originadas por la naturaleza inherente de las obras y por la manera en la que se perciben. Estas nuevas condiciones plantean la necesidad de una modificación en las competencias de la Restauración.

La exhibición, y la correcta transmisión del mensaje también resultó ser un de los ejes principales sobre los que giraba este estudio. Un área en la que plantear una serie de condicionantes y necesidades que no se contemplan en otras manifestaciones artísticas, como es por ejemplo el aspecto sensorial. Además, el hecho de respetar su esencia temporal y, la decadencia que supone, puede ocasionar alteraciones a obras colindantes, generando una vez más conflictos entre criterios de exposición y conservación.

Sin embargo, a medida que avanzábamos nos dimos cuenta de que estas cuestiones, si bien eran importantes y relevantes en cuanto a los dilemas que nos plantean las *BioVanitas*, pasaban a un segundo plano al considerar otros aspectos más conceptuales. La experiencia y el conocimiento adquiridos durante estos cuatro años de investigación, han supuesto cambios sustanciales tanto en el contenido como en los objetivos iniciales que nos habíamos marcado. Aunque entendemos que esta transformación es un resultado natural del propio estudio de la materia que se va moldeando en función de las nuevas preguntas que nos suscita la inmersión en la materia.

Bajo nuestro punto de vista, era necesario plantear una serie de reflexiones respecto a conceptos como la ruina, o lo efímero entre otros, antes de poder abordar los criterios de intervención o la exposición de las obras. Plantear las preguntas antes de abordar las respuestas. Nos dimos cuenta de que las *BioVanitas* nos ofrecían un entorno de reflexión desde el que reconsiderar la manera en la que entendemos algunos conceptos y que pueden ayudarnos a abordar los dilemas que plantean

estas obras desde una nueva perspectiva. Por ello, los ejes principales no trataban tanto de obtener respuestas, sino de formular preguntas.

En un principio también consideramos la idea de elaborar un protocolo, o una guía, que contuviese las pautas adecuadas para una buena praxis. Sin embargo, después de estudiar el tema en profundidad concluimos que se podría crear una especie de cuestionario específico, y modificable para cada obra, pero nunca un manual, ya que cada una de las obras planteaba una serie de problemáticas particulares, tanto físicas como reflexivas, que invalidaban la posibilidad de esta guía.

Como hemos mencionado, planteamos este estudio como una reflexión abierta, donde no creemos que exista una solución o verdad absoluta que dé respuesta a todas las preguntas. No obstante, sí que consideramos necesario replantearnos ciertas cuestiones, y por ello lo haremos desde una perspectiva que, guardando las distancias, se basa en el método socrático, al utilizar la pregunta como herramienta. Por tanto, "reflexión" podría ser la palabra idónea para definir esta tesis doctoral.

## Objetivos

Los objetivos que se plantean pretenden considerar el por qué, el para qué y el para quién de las *BioVanitas*, a la vez que cuestionan aspectos tan normalizados como los criterios apolíneos. Un cambio de perspectiva que nos impulse a replantearnos las cosas en vez de aceptarlas. Para ello planteamos como objetivo principal de esta tesis:

- La definición, desarrollo, clasificación, contextualización y análisis del concepto *BioVanitas*.

El planteamiento de este objetivo conlleva, necesariamente, la consecución de los siguientes objetivos secundarios:

- Estudiar la materialización del Tiempo desde una perspectiva occidental.
- Revisar la presencia del Tiempo junto con el análisis del concepto efímero y su evolución en la historia del arte para entender las obras de naturaleza fugaz realizadas con materiales biológicos y la materialización del Tiempo en ellas.
- Contextualizar de la evolución de las *vanitas* desde el siglo XV hasta la actualidad.

- Estudiar y elaborar de una terminología adecuada.
- Consultar y conocer, en la medida de lo posible, la opinión de aquellas/os artistas que desarrollan Bio*Vanitas* así como de aquellas instituciones que cuentan con ellas como parte de su colección.
- Reflexionar en torno a los principales dilemas que plantean las Bio*Vanitas*: repetición, residuo, original, documentación, criterios de actuación, exposición y almacenamiento.
- Llevar a cabo un estudio de casos representativos con el fin de profundizar en los dilemas que suponen las Bio*Vanitas* en un entorno de colección.
- Plantear cuestiones y perspectivas para poder considerar una obra como Bio*Vanitas*.

## Metodología

Para llevar a cabo los objetivos marcados se plantea una investigación teórico-práctica centrada en el análisis de la materialización del Tiempo, el concepto ruina, lo efímero y la destrucción como proceso creativo.

Comenzaremos elaborando un marco teórico donde vincular el concepto Tiempo con la historia del arte a través de un recorrido histórico-artístico, que sirva para contextualizar, pero nunca para elaborar un catálogo específico, centrándonos en las *vanitas* barrocas por ser un género con especial interés por el *tempus fugit*. Para la elaboración de este contexto nos apoyamos en una exhaustiva revisión bibliográfica sobre el origen, evolución y tipología de las *vanitas* a nivel nacional, dada la importancia del género a nivel estatal, así como su desarrollo en otros países como los Países Bajos, Francia e Italia.

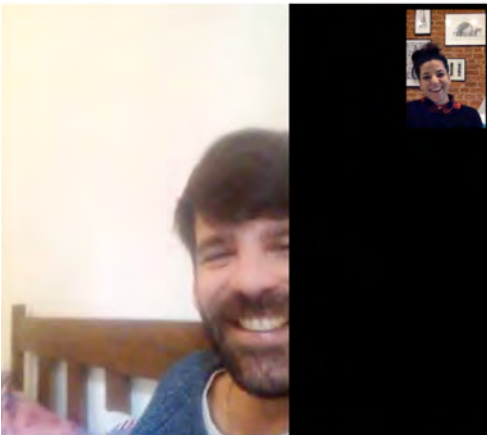
Esta revisión, que sirve como nexo, nos conducirá hasta el arte efímero y la investigación de ciertas manifestaciones artísticas que utilizan el Tiempo como agente activo. Una vez establecidos los parámetros de búsqueda, localizaremos obras (preferiblemente pertenecientes a fondos/colecciones), que cumplan con los requisitos estipulados y que formen o hayan formado parte de exposiciones para ilustrar y explicar las diversas Bio*Vanitas* que podemos encontrar.

Además, consideramos que es necesario conocer la opinión de las/os artistas que han encontrado en la destrucción creativa su espacio de creación y por ello hemos intentado contactar con artistas de esta disciplina para conocer su opinión y punto de vista. Inicialmente, contactamos con Pablo Mesa Capella (1982), quien nos habló sobre sus obras efímeras, especialmente *INNESTI* (2015), y con quien hemos seguido manteniendo contacto [F. 02].

También fue posible entrevistar a Peter de Cupere (1970). Durante una estancia de investigación en Bélgica, conversamos no solo sobre *Eggs* (1996), sino sobre su visión artística para acercarnos más a sus ideas y planteamientos, haciendo especial hincapié en su interés por el olor en las obras de arte.

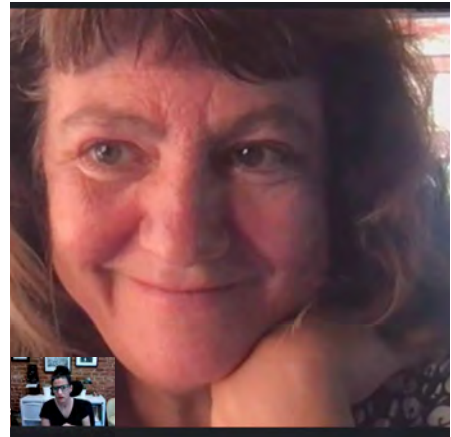
La pandemia imposibilitó una reunión programada con Claire Morgan (1980). Sin embargo, fue posible entrevistar a Anya Gallaccio (1963) y hablar sobre sus obras en profundidad, lo que nos ayudó a entender, un poco más, el metalenguaje de las *BioVanitas* y aportar así una nueva visión a ciertos aspectos sobre los que únicamente habíamos leído [F. 03].

Lamentablemente, durante el 2020 Lois Weinberg (1947-2020), uno de los artistas cuya obra *Green Man* (2010) analizaremos más adelante, falleció antes de que pudiésemos entrevistarlo.



[F. 02] Entrevista con Pablo Mesa Capella vía FaceTime (28/0/2017).

Foto: Haizea Salazar Basañez



[F. 03] Entrevista con Anya Gallaccio vía Teams (13/07/2021).

Foto: Haizea Salazar Basañez

Este acercamiento nos llevó a pensar que tan importante como las opiniones y planteamientos era conocer el proceso de creación de primera mano. Para ello, la Fundación BilbaoArte nos cedió un espacio donde poder llevar a cabo un experimento titulado *Pilar*, imagen de la portada, que realizamos en 2018 [F. 04]. Una instalación realizada con materiales orgánicos, una BioVanitas, en la que experimentar hasta las últimas consecuencias la materialización del Tiempo. Además, en 2019, tuve la oportunidad trabajar junto a la artista floral Mary Lennox (1988) en la creación de la instalación efímera *Trabajo de Campo para Flora. Festival Internacional de las flores*, en Córdoba, donde pudimos ver cómo se materializa la idea, se ejecuta el montaje y se diseña la exhibición de una obra profesional que pretende transportar al público en un viaje personal y donde los sentidos, especialmente el olfato cobra gran importancia [F. 05].

Este particular uso del Tiempo en la creación artística implica nuevas necesidades en el campo de la Restauración, y pese a tratarse de un tema incipiente no existen en la actualidad protocolos ni guías que ayuden a gestionar los problemas que supone la destrucción creativa en un entorno de colección.

Con esta premisa, y con la intención de tener una visión más heterogénea de la situación, contactamos con instituciones, nacionales e internacionales, que pudiesen verse en esta tesitura al contar con este tipo de obras en su colección. Una de las primeras entrevistas, y visita a institución, fue con Ainhoa Sanz, coordinadora de Conservación y Restauración del museo Guggenheim de Bilbao, y Aitziber Velasco, también perteneciente al del área de conservación del museo. Ambas nos ilustraron sobre los retos que supone la materia orgánica en colección, con *Das Sonnenschiff (Embarcación solar)* (1984–95) de Anselm Kiefer.



[F. 04] Realización de la instalación experimental *Pilar* en la Fundación BilbaoArte (2018).

Foto: Pedro Muñoz Fora



[F. 05] Durante el montaje de *Trabajo de campo* de Mary Lennox en el festival Flora, Córdoba (2019).

Foto: Haizea Salazar Basañez



Con la finalidad de conocer las posturas de distintas instituciones frente a BioVanitas de características similares visitamos el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y la Fundación Serralves en Oporto (Portugal). Entrevistamos a Nuria Noguer, responsable de conservación-restauración del MACBA de Barcelona, y Alejandro Castro, perteneciente también al mismo departamento, quienes nos hablaron y nos mostraron el almacenamiento de *Schokoladenmeer (Mar de chocolate)* (1970) de Dieter Roth (1930-1998). Junto a Filipe Duarte, gestor de la colección en la Fundación Serralves, estudiamos otras dos obras de Roth *P.O.T.A. A VFB* (1969) y *Über Meer (Sobre el nivel del mar)* (1969).

Por otro lado, Sally Malenka, conservadora senior del área de escultura del Philadelphia Museum of Art (PMA) de Philadelphia, y Allison McLaughlin, asistente de colección del mismo museo, contestaron a nuestras preguntas sobre la icónica *Strange fruit* (1997) de Zoe Leonard (1961). Además, nos facilitaron información que fue muy útil para entender, un poco más a fondo, esta obra icónica.

Además, tuve la oportunidad de realizar una estancia en el Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.) de Gante (Bélgica). Iris Paschalidis, jefa de colección, Frances Berry, restauradora-conservadora, Thibaut Verhoeven, investigador y comisario, y Rebecca Heremans, conservadora-restauradora me facilitaron todos los medios posibles para estudiar las obras *Green Man* (2010) del ya mencionado Weinberberg y *Boter en Bijenwas, Grondstofmateriaal 4/bis* (1975-1986) de Joseph Beuys (1921-1986). Esta experiencia me permitió experimentar en primera persona los retos de las BioVanitas en un entorno de colección, así como reconsiderar y replantear ciertos aspectos que una aproximación meramente teórica no hubiese posibilitado [F. 06 - 07].



[F. 06] Estancia en el S.M.A.K. y estudio de *Boter en Bijenwas* (2020).  
Foto: Haizea Salazar Basañez



[F. 07] Estancia en el S.M.A.K. (2020).  
Foto: Haizea Salazar Basañez

Lamentablemente, la Covid-19 trastocó la realización de otra estancia de investigación en la Tate Modern de Londres (Reino Unido). Sin embargo, pudimos reunirnos virtualmente con, Deborah Cane, gerente de conservación escultura e instalación de Arte en la Tate Modern, Clara Flack y Carien Van Aubel, ambas conservadoras de escultura e instalaciones, para indagar sobre *Preserve 'beauty'* (1991-2003) de la también ya mencionada Anya Gallaccio, facilitándonos la información e imágenes necesarias.

Concluiremos nuestras reflexiones con el estudio de tres obras pertenecientes a dos colecciones S.M.A.K. y Tate Modern. Tomando las obras de estas instituciones como referencia, elaboraremos, en algunos casos, probetas y ensayos [F. 08 - 09]. Estas servirán como base para reflexionar sobre las preguntas que nos surgen alrededor de estas obras y aglutinan todos los aspectos desarrollados en los apartados anteriores, para la elaboración de una propuesta personal sobre cada una de las ellas.

Quisiéramos mencionar, que las tres obras objeto de estudio iban a ser obras a las que íbamos a tener acceso directo a partir de estancias de doctorado. Sin embargo, las circunstancias derivadas de la Covid-19 modificaron los planes originales enseñándonos, una vez más, que en lo referente a las BioVanitas nada es seguro.



[F. 08] Durante la elaboración de probeta 1  
*Green Man* (2020).

Foto: Haizea Salazar Basañez



[F. 09] Elaboración de probeta *Preserve 'beauty'* (2021).

Foto: Pedro Muñoz Fora

## Estado de la cuestión

Hoy en día los retos y casuísticas que surgen en relación con la presencia del arte contemporáneo en colecciones son temas tratados con relativa asiduidad. No obstante, casi siempre se centran en un único aspecto y/o enfoque: la conservación, aunque la necesidad vaya mucho más allá.

En esta investigación nos hemos centrado en las particularidades de las obras efímeras enfocadas en la materialización del Tiempo. La naturaleza dual del Tiempo en el arte efímero constituye una problemática que se manifiesta a distintos niveles. Desde hace años, y hasta la actualidad, ponencias, nacionales e internacionales, manifiestan su interés frente a la falta de protocolos para este tipo de obras.

Como hemos podido comprobar las consecuencias de la materialización del Tiempo, así como la preocupación por la esencia perecedera y fugaz de algunas obras de arte, han sido objeto de discusión en Congresos que se han constituido como referentes para múltiples especialistas. Tal es el caso de *From Marble to Chocolate*. Estas conferencias organizadas en 1995 por la Tate Gallery Conference de Londres, entre otros temas, trataban el tema de la conservación de la escultura moderna del siglo XIX y XX; en 1997 se organizó, en Ámsterdam, el simposium titulado *Modern Art-who cares?*, en el que se habló sobre diez casos concretos de escultura moderna; dos años más tarde, en 1999, la conferencias organizadas por The Getty Conservation Institute, en Los Angeles, *Mortality Immortality?*, mostraban los distintos retos que presenta la conservación del arte contemporáneo. Más recientemente, en 2019, podríamos mencionar el congreso llevado a cabo en la Ciudad de México (México) titulado *Living Matter/La materia viva*.

Algunos/as profesionales e instituciones remarcan la necesidad de nuevas posturas y estudios al respecto, a través de sus publicaciones. Entre la amplia bibliografía que hemos encontrado destacamos a Frank Matero en el año 2000 con *Ethics and Policy in Conservation. Conservation Perspectives* en la Newsletter de The GCI; o la revista electrónica CeROArt que publicó en 2011 el artículo titulado *MAP as a conservation method for contemporary art with foodstuffs: three case studies*, donde se analiza la conservación de *Strange fruit* de Zoe Leonard; *Butter and Beeswax* de Joseph Beuys y *Eggs* de Peter De Cupere, todas ellas realizadas con materiales biológicos.

Así mismo, varios/as investigadores/as también se han percatado de este problema, y esto se refleja en investigaciones basadas en el Tiempo y en sus consecuencias. En 2009 Lizzie Frasco publicaba en la Universidad de Pensilvania *The Contingency of Conservation: Changing Methodology and Theoretical Issues in Conserving Ephemeral Contemporary Artworks with Special Reference to Installation Art*, donde hablaba de los problemas de la conservación de lo efímero. Dos años más tarde, en 2011 la tesis doctoral de Carmen González García, *Artefactos temporales. El uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas*, hablaba de la importancia del tiempo en el arte, los Tiempos artísticos y, sobre todo, del Tiempo performativo. En 2016 Emily Rose Vanags presentaba su Trabajo de Fin de Máster donde trataba la problemática que presentaban algunas obras de estas características en su disertación *Replacement, Repair, or Obsolescence: Ephemeral Sculpture and Conservation Priorities* (2016) en la universidad de Newcastle (Reino Unido).

Paralelamente, existen diversas publicaciones que tratan el Tiempo y la preocupación del ser humano a partir de la filosofía y la antropología. En 1988 José Fernández Arenas en *Arte efímero y espacio estético*, trataba el arte desde distintos prismas analizando los materiales, el espacio e incluso los sentidos; y en 2006 la filósofa Christine Buci-Glucksmann en *Estética de lo efímero*, realizaba un discurso sobre la evolución de lo efímero a través de la Historia. Como podemos ver, el análisis de lo efímero y del Tiempo es un tema que, aunque ha sido tratado en muchas ocasiones y desde distintos prismas, tiene todavía muchos aspectos por abordar.

Además, también hemos descubierto que son muchos los festivales, nacionales e internacionales, que plantean el concepto de lo efímero, desde distintas perspectivas, bien sea por la naturaleza de sus materiales o por su corta duración en el tiempo. Entre estos certámenes nos gustaría destacar la *Bienal de del milenio del reino de Granada*, organizada por la Dra. Ana García López, de la Universidad de Granada, quien muy amablemente nos recibió y nos explicó este proyecto que durante más de un mes, en 2011, convirtió a la ciudad de Granada en escenario para que artistas nacionales e internacionales mostraran sus creaciones fugaces en distintas disciplinas y formatos.

Una visión parecida en cuanto a la visibilización del arte efímero la encontramos también en *Des-Adarve* en Tudela (Navarra), donde tuvimos la suerte de disfrutar y conversar con sus comisarios/as, Marta Pérez y Mikel Pau Casado, durante la

edición de 2018. La última edición tuvo lugar en 2019, pero desde 2017 dio visibilidad, en enclaves significativos de la ciudad, a propuestas de arte efímero de distintas disciplinas. En este sentido mencionar también los festivales efímeros realizados con flores y plantas, como el ya mencionado *Flora. Festival Internacional de las flores*, en Córdoba, y el Festival *Floralien*<sup>5</sup> que tiene lugar en Gante y que supone un evento importante para los/as artistas florales mundiales.

En las obras mencionadas, y en el amplio recorrido realizado, he comprobado como el Tiempo se ha convertido en un material de trabajo más y como su naturaleza dual, de materia y material, elegida por algunos/as artistas, ha supuesto cambios importantes en cuanto a planteamientos e intervenciones de conservación-restauración. Las necesidades del uso del Tiempo plantearon, plantean y plantearán preguntas en ocasiones difíciles de responder. Desde la exhibición hasta las posibles actuaciones, el Tiempo como material ha supuesto una urgencia por encontrar soluciones que se adapten a sus exigencias.

Esta tesis, aunque busca la reflexión y combatir la velocidad de la sociedad, no deja de ser un ensayo acelerado. En su creación hemos intentado elaborar capítulos cortos, con frases no muy extensas y rápidas de leer. Al fin y al cabo somos el resultado de nuestro entorno sumido en la vorágine. La estructura, está pensada, o al menos esa es la intención, para la concatenación de ideas de una manera fluida y fácil de seguir. Cada capítulo intenta tener una extensión que proporcione una lectura amena acompañada de imágenes ilustrativas que sirvan como apoyo a nuestras teorías. Como dicen más vale una imagen que mil palabras, y al fin y al cabo vivimos en una cultura visual.

Para terminar, o para empezar depende siempre de la perspectiva, me gustaría pedir disculpas a aquellas personas que se enfrenten a estas páginas en busca de respuestas. Me temo que estas reflexiones pueden suscitar más preguntas que soluciones. Sin embargo, os invito a aventuraros en esta lectura, quién sabe si al final acabaréis encontrando alguna verdad...

---

<sup>5</sup> El festival iba a tener lugar durante nuestra estancia, por lo que contactamos con la organización para saber si sería posible acudir como ayudante. Lamentablemente, las circunstancias derivadas de la Covid-19, una vez más, imposibilitaron la realización del festival y con ello nuestra posibilidad de formar parte.



[F. 10] Pablo Mesa Capella, *Acqua Botanica* (2015).  
Cortesía Pablo Mesa Capella



# Materialización de lo intangible







Nikolai Vsevolodovich: En el Apocalipsis, el ángel jura que ya no existirá el tiempo.

Kirillov: Lo sé. Lo que allá se dice es verdad. Exacto e inteligible. Cuando la humanidad entera alcance la felicidad no existirá el tiempo, porque ya no será necesario. Es un pensamiento muy verdadero.

Stavrogin: ¿Dónde lo meterán?

Kirillov: No lo meterán en ningún sitio. El tiempo no es un objeto, sino una idea. Desaparecerá de la mente.



¿Existe el Tiempo? ¿Tiene principio? ¿Tiene fin? ¿Dónde surge? Son muchas las preguntas que se nos plantean al reflexionar acerca del Tiempo y, aunque responderlas en su totalidad parezca imposible es probable que tampoco exista una única respuesta. Como diría San Agustín<sup>6</sup>: “¿qué es, pues, el tiempo? Sé bien lo que es, si no se me pregunta. Pero cuando quiero explicárselo al que lo pregunta, no lo sé”.

El Tiempo es un concepto ambiguo. Es abstracto, es exacto, es intangible, es físico... como apunta Juan Ibarrondo<sup>7</sup> no es posible definirlo como el resto de las cosas, ya que desde su transcurrir, concebimos y conformamos nuestra comprensión del mundo.

El tiempo está vinculado con la existencia del ser humano. Cuando morimos nuestro tiempo físico termina, termina nuestro tiempo individual. Sin embargo, no nuestro tiempo absoluto porque podemos perdurar a través del recuerdo.

*Principia Mathematica* (1687) fue el primer modelo matemático para el tiempo y el espacio donde Isaac Newton planteaba que ambos conceptos actuaban de manera independiente y en el que el tiempo se entendía como algo lineal. Algunos años más tarde, en 1915, Albert Einstein postuló su teoría general de la relatividad donde el tiempo y el espacio están entrelazados y en la que el tiempo supone la cuarta dimensión. Hoy en día esta teoría continúa siendo la base para nuestro modelo espacio-tiempo<sup>8</sup>.

La manera en la que entendemos el Tiempo repercute en aspectos sociales, políticos, económicos o culturales. Observamos, al igual que muchas personas antes que nosotras, cómo el pensamiento construye la idea de Tiempo en las sociedades, y cómo estas a su vez establecen las bases de la percepción individual. El filósofo italiano Giorgio Agamben señaló<sup>9</sup>:

---

<sup>6</sup> San Agustín, Confesiones. 11, 14. La cuestión del tiempo en el pensamiento agustino no ha sido estudiada en Pineda, J.A., Los mitos del Gran Tiempo y el sentido de la vida (filosofía del tiempo), Biblioteca Nueva, Madrid 2006, pp. 153-168. Citado en VIVES\_FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L. (2011), *Vanitas. retórica visual de la mirada*. Madrid, España: Encuentro, p. 72.

<sup>7</sup> IBARRONDO, Op. Cit., pp. 45-47.

<sup>8</sup> HAWKING, S. (2002), *El universo en una cáscara de nuez*. Barcelona, España: Editorial Crítica. p. 31-35.

<sup>9</sup> CONCHEIRO, L. (2016), *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Barcelona, España: Anagrama. p. 108

Cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia. Por lo tanto, la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente “cambiar el mundo”, sino también y sobre todo “cambiar el tiempo”.

Pero ¿cómo podemos cambiar algo tan incierto? Mientras que para algunos/as pensadores/as el tiempo tiene su origen en el big bang<sup>10</sup> para otros/as no existe. No es real, no es más que una ilusión, una existencia mental que origina cambios y que constituyen una de las mayores dudas para la humanidad.

Sea real, ilusión, tenga inicio o no, lo cierto es que la evolución del concepto Tiempo, así como su pensamiento asociado, ha dado como resultado diversas clasificaciones como: el tiempo absoluto, el tiempo mítico o el tiempo biológico entre otros. Este amplio abanico nos ofrece una visión más extensa de la cuestión, un sinfín de posibilidades desde donde abordar las dudas que nos suscita, pero sobre todo, nos plantea múltiples perspectivas para reflexionar acerca del Tiempo en el arte.

Podríamos asegurar, sin temor a equivocarnos que la presencia del Tiempo en el arte es un hecho. El tiempo en el arte es la cuestión que nos interesa y coincide con el título del libro de José Camón donde el autor, hace hincapié en un matiz muy interesante al señalar que, principalmente, que el tiempo se ha utilizado para contextualizar las obras olvidándonos de su tiempo interno<sup>11</sup>. Del tiempo que tiene fondo y que contribuye al crecimiento de la mente y del espíritu.

Esta puntualización, sobre el tiempo interno y externo de las obras, nos plantea la existencia de distintos niveles temporales en la creación artística. No solo tiempos relacionados con la creación y con la ubicación en la historia, sino otros tiempos que conforman la obra a los que quisiéramos dedicar especial atención.

---

<sup>10</sup> Stephen Hawking y Roger Penrose demostraron que el tiempo tenía un comienzo con un artículo *Gravitational Collapse and Cosmology* en 1968 que ganó el segundo premio de un concurso patrocinado por Gravity Research Foundation. HAWKING, Op.Cit., p. 41.

<sup>11</sup> CAMÓN AZNAR, J. (1972), *El tiempo en el arte*. Madrid, España: Organización Sala, p. 7

## 1.1. Niveles temporales en el arte

Una de las leyendas más famosas del arte cuenta como en 1494 tras una inesperada nevada en Florencia Piero de Medici, gobernador de la ciudad, ordenó a Miguel Ángel (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) la construcción de un muñeco de nieve. Pese a que la escultura desapareció al derretirse y solo perdura como anécdota, sus contemporáneos/as la describieron como una de las obras más bellas del artista.

Muchas personas consideraron este encargo un abuso de poder y un desperdicio del talento del artista al verse obligado a trabajar con un material perecedero como la nieve<sup>12</sup>. Por ello surgen preguntas como ¿sería justo calificarlo como desperdicio simplemente por ser efímero? ¿Qué tiene la continuidad en el tiempo que aporte un valor superior?

Como ya hemos mencionado, el tiempo es un concepto con el que contamos en nuestra realidad cotidiana, pero no es algo exclusivo de ciertos aspectos. El Arte también cuenta con su propio tiempo y no nos referimos únicamente a lo que podríamos entender por la existencia de la obra.

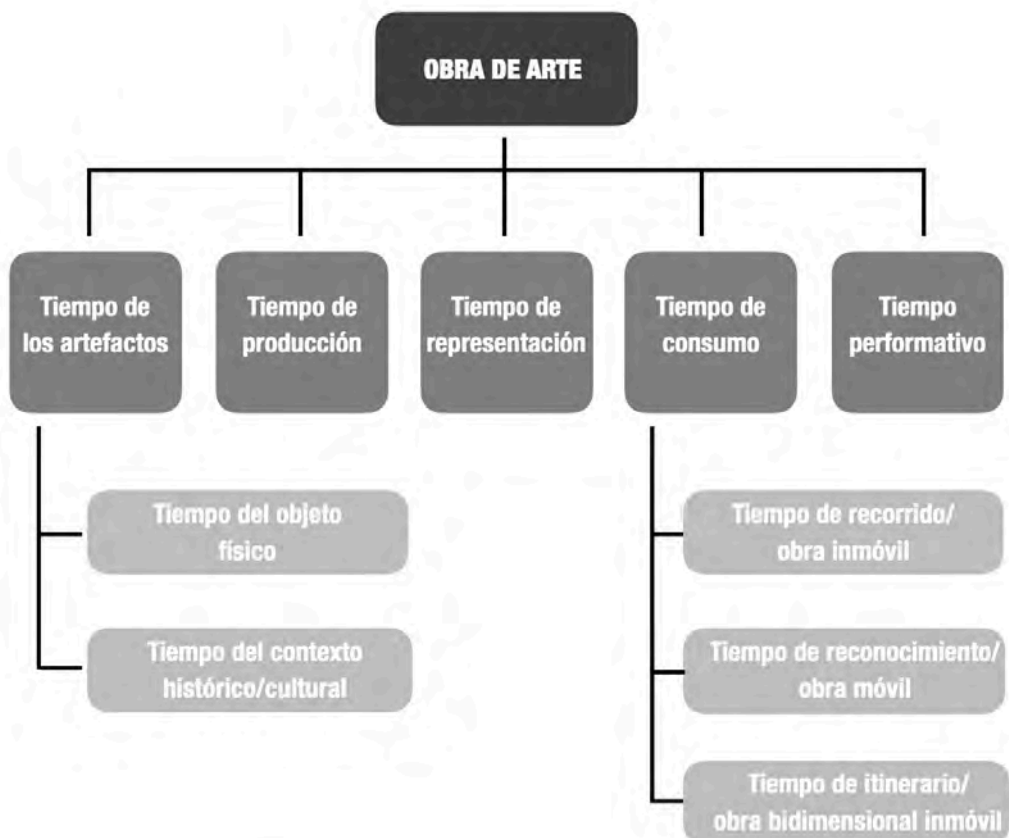
Tomaremos prestado el esquema de Carmen González García<sup>13</sup> para referenciar los niveles temporales del Arte [F. 11]. Estos tiempos o niveles, se forman al entender la obra de arte como objeto y relacionan los periodos de construcción y de contextualización de la misma<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> CAMPBELL JOHNSTON, R. en *El destino de toda carne* en FAIRBAIN, F., VARENNE, OI. (2010), *On & On*. Madrid, España: La casa encendida, p. 21.

<sup>13</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, C. (2011), *Artefactos temporales. El uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas*, Colección Vitor 279, Ediciones Universidad Salamanca, p. 112.

<sup>14</sup> Este esquema, a excepción de Tiempo Performativo, no es una clasificación inédita ya que parte de distintas catalogaciones realizadas por diversos autores. En el apartado 2.2. Los tiempos del Arte, así como en sus sub apartados, partiremos en todo momento de las conclusiones a las que llega González García. *Ibid*, pp.109-209.



[F. 11] Esquema de los niveles temporales en el arte de Carmen González García.

Como podemos apreciar en el esquema superior [F. 11], la obra de Arte tiene 5 tiempos principales: tiempo de los artefactos, tiempo de producción, tiempo de representación, tiempo de consumo y tiempo performativo. Estos tiempos surgen directamente de la obra de arte y otros cinco tiempos secundarios, que son consecuencia de algunos tiempos principales.

## 1. Tiempo de los artefactos:

El **tiempo de los artefactos**<sup>15</sup> surge a partir de la idea de existencia de la obra. Desde el momento que existe de una manera física, ya tiene un tiempo al que está supeditado y que le puede influir de diversas maneras. Pero esta primera diferenciación no se limita únicamente a esa clasificación temporal, sino que depende además, como podemos observar en el esquema superior, del tiempo del objeto así como del histórico y cultural.

El **tiempo del objeto** se refiere al tiempo físico que se encarga de degradar, alterar, de mutar o incluso destruir el objeto. Sin embargo, como afirma González García, existen teorías que solo contemplan la existencia de este subnivel temporal cuando la alteración producida por el tiempo forma parte únicamente de la concepción. Es este primer subnivel, el que generalmente, el equipo de conservación-restauración e instituciones quieren frenar para mantener las cualidades físicas y/o principales del objeto sin modificaciones y conservarlo en sus condiciones originales.

El **tiempo del contexto histórico y/o cultural**, ubica y relaciona la creación artística con su época. Mediante esta diferenciación podemos añadir más datos sobre la obra que ayuden a entenderla mejor.

## 2. Tiempo de producción

Entendemos por **tiempo de producción**<sup>16</sup> el periodo de creación de la obra, tanto físico como conceptual, ya que dependiendo del/la artista puede dar mayor importancia a un aspecto que a otro. Este periodo se suele manifestar mediante la firma, la fecha, etc., pero además el momento de producción física también deja un rastro que habla de la historia de esa pieza.

---

<sup>15</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Op. Cit, pp.112-119.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp.119-122.

### 3. Tiempo de representación

El tiempo de representación<sup>17</sup> evidencia las distintas estrategias utilizadas en el Arte para hacer palpable la presencia del tiempo en un espacio representativo. Por ejemplo mediante la representación de secuencias, la personificación del tiempo mediante figuras alegóricas, aparatos que plasmen el paso del tiempo, las consecuencias del tiempo en elementos inanimados o vivos, etc.

### 4. Tiempo de consumo

El tiempo de contemplación o consumo<sup>18</sup> es el tiempo que el público necesita para apreciar la obra, comprenderla y disfrutarla. Es el tiempo en el que se crea el vínculo público-obra. En esta categoría entran en juego los recursos de los que los/las artistas se valen para crear los distintos puntos de atención y destacar lo que consideren más relevante.

Este nivel temporal hace referencia al nivel de consumo, a la recepción y a la contemplación, por ello es fácil de entender que se desglose además en tres sub apartados que contemplen: el tiempo de recorrido en la obra inmóvil, móvil y el tiempo de itinerario.

El tiempo de recorrido en la obra inmóvil se refiere al tiempo que las personas emplean en rodear o examinar la obra inerte en un punto como puede ser una escultura, desde todos los ángulos posibles.

El tiempo de reconocimiento de la obra móvil, es el intervalo temporal que necesitamos para apreciar las piezas que son dinámicas en un tiempo determinado; es decir, aquellas que son dinámicas como una proyección por ejemplo. En este punto es interesante destacar que la manera en la que apreciamos el tiempo de duración de la obra está directamente relacionada con su propio dinamismo. Este tiempo de reconocimiento, que existe únicamente si hay alguien observando, depende exclusivamente de las personas receptoras, ya que son las que determinan el lapso temporal de reconocimiento que no tiene por qué ser igual a la duración completa de la obra.

---

<sup>17</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Op. Cit., p. 135-171.

<sup>18</sup> Ibid, p.122-133.



El **tiempo de itinerario**<sup>19</sup>, al cual Umberto Eco se refiere como tiempo de goce, es aquel en el que se disfruta de la representación artística y donde se aprecian los detalles.

## 5. Tiempo performativo

El **tiempo performativo**<sup>20</sup> es una dimensión temporal empleada únicamente para las obras que como menciona González García “se agotan en el tiempo”. En este nivel, el tiempo actúa como agente activo y creativo formando parte de la concepción original de la obra.

Tanto los niveles como los subniveles temporales que hemos mencionado pueden justificar la obra de manera independiente y sirven para entender que existe más de un tiempo útil para apreciar las manifestaciones artísticas. En nuestro caso, debido al tema que vamos a desarrollar, haremos mayor hincapié en el **tiempo performativo**, sin olvidar los otros tiempos que también completan la visión de este estudio.

Este estudio considera que el **tiempo performativo** hacen referencia a las obras de vida limitada. En este caso, lo que conoceremos como Bio*Vanitas*, donde el tiempo inmaterial se convierte en material físico y tangible valiéndose de las alteraciones y modificaciones que este genera para conseguir que la obra alcance su significado absoluto a través de su degradación.

Esta constante metamorfosis de la pieza no solo supone un cambio para ella misma. Gracias a su transformación constante convierte una aparente obra estática en dinámica. De esta manera no altera únicamente la obra sino que lo hace también con los niveles temporales, ya que el **tiempo de reconocimiento** de la obra inmóvil pasa a ser móvil, supeditando su **tiempo de itinerario** al instante preciso.

Es cierto que tanto el **tiempo performativo**, como el **tiempo del objeto**, cuestionan los protocolos y las normas básicas seguidas por el equipo de conservación-restauración y las instituciones en las manifestaciones más “convencionales”, como pueden ser pintura y escultura.

---

<sup>19</sup> Este nivel temporal tiene muchas acepciones, pero el término está tomado de Bernard Lamblin y relaciona el recorrido óptico con el recorrido espacial. GONZÁLEZ GARCÍA, Op. Cit., p.129.

<sup>20</sup> El nombre de este nivel temporal está directamente relacionado con la palabra *performance*, debido al carácter representativo y activo que el tiempo tiene en las creaciones artísticas. Ibid, p. 200-209.

Para que estos niveles temporales se completen necesitan las huellas del tiempo y sus consecuencias, que en ocasiones puede llevar a su absoluta destrucción porque "...También lo hermoso tiene que morir". Con estas palabras del pensador Friedrich Schiller<sup>21</sup> comenzamos a reflexionar sobre la materialización del Tiempo y el arte de lo perecedero.

---

<sup>21</sup> SCHILLER, F. (1965), *Sämtliche Werke*, edit. Por G. Fricke y H. G. Göpfert, vol. 1º, 4º ed., München, pp. 242 ("Nänie"). Citado en ADORNO; Theodor W. (1992), *Teoría estética*. Madrid, España: Taurus, p. 46.

## 1.2. El Tiempo personificado

Entre las distintas perspectivas desde las que entender el arte, ¿por qué no hacerlo desde la del Tiempo? ¿Por qué no interpretar las obras como la materialización personal del instante? Bien sea de un pensamiento, de una acción o de un acto significativo, el arte ha sido un medio para reflejar acontecimientos. Desde las escenas rupestres hasta las propuestas más vanguardistas, el arte retiene sucesos cristalizando el momento a partir de su visión particular, mostrándonos así la relación Tiempo-Arte.

La representación del Tiempo ha tenido cabida en diversas manifestaciones artísticas. El ser humano se ha valido en numerosas ocasiones de la expresión plástica para declarar esta inquietud, y la idea del Tiempo se ha materializado a lo largo de la Historia bajo distintas representaciones e iconografías.

Muchas disciplinas artísticas nos servirían para hablar de esta materialización, como la pintura, la escultura, las instalaciones, la literatura, la música, el teatro, etc. No obstante, en esta breve revisión, que no tiene mayor objetivo que contextualizar la presencia del Tiempo en el arte, nos centraremos en algunas obras que, consideramos, personifican el Tiempo de manera evidente y variada.

Puesto que la presencia del Tiempo en el arte se remonta a la prehistoria, estimamos oportuno fijar una fecha de inicio para esta contextualización. Tomaremos el Impresionismo (1872-1882) como punto de partida al considerarlo como el movimiento en el que se produce una fisura con respecto a la percepción del Tiempo en el arte y su representación.

El movimiento impresionista trataba de plasmar lo que más adelante el fotógrafo Henri Cartier-Bresson (1908-2004) denominó “el instante decisivo”. Captar el momento era la premisa. Congelar algo fugaz e intangible como el Tiempo y hacerlo material a través de sus lienzos. En este movimiento artístico la luz era un factor indispensable, y se valían de ella para cumplir su objetivo.

En la serie *Catedral Rouen* (1890) Claude Monet (1840-1926) representa la catedral de Rouen vista desde el mismo punto a distintas horas y días de un mismo año [F. 12]. Valiéndose de las gamas de colores y guiños a los diversos matices tonales relacionados con el momento de la elaboración de la obra plasmaba el Tiempo, el instante, de una manera sutil pero efectiva.



[F. 12] Claude Monet. Catedral de Rouen; Mañana-Armonía blanca (1894). Detalle de la serie *Catedral de Rouen*.

Monet utiliza, en esta obra, el color para que seamos conscientes de cómo el Tiempo cambia el objeto. La manera en la que percibimos la imagen, el mismo escenario, no es la misma dependiendo del momento del día y de la estación. El objeto no cambia pero su apariencia, y nuestra percepción, sí. Es el Tiempo el que produce esta metamorfosis y este Tiempo está personificado a través del color.

Cuando hablamos del Tiempo personificado, nos referimos al uso de recursos que lo cosifiquen, como el color en la obra de Monet. Sin embargo, el ejemplo más claro para entender esta personificación sería el uso del reloj, ya que en la actualidad asociamos sin problema el concepto Tiempo a este objeto.



[F. 13] Salvador Dalí. *La persistencia de la memoria* (1931).

Imagen de Mike Steele.



Es posible que la obra más famosa en la que un reloj es el protagonista, y la primera que nos venga a la mente, sea *La persistencia de la memoria* (1931) de Salvador Dalí (1904-1989) [F. 13]. Una obra donde el reloj reblandecido alude a la teoría espacio-temporal de 1915 de Einstein y que en 1938 abriría las puertas a la serie de bodegones metafísico-surrealista que Dalí dedicó a su amigo Federico García Lorca<sup>22</sup>.

En esta composición Dalí utiliza distintas herramientas para materializar el Tiempo. Por un lado, se vale de un reloj que ha deformado, pero donde sigue siendo perfectamente legible la hora, y además, añade los colores del atardecer para enfatizarlo. Con estos dos recursos consigue trasladarnos a un momento concreto y detenerlo. El Tiempo ha perdido su transcurrir para quedarse inmóvil en este instante eterno.

---

<sup>22</sup> En 1930 Salvador Dalí ya mostraba sus característicos relojes deformados en *Osificación prematura de una estación*. CASTILLA DEL PINO, C. (2000); *El bodegón: el orden, lo inmóvil, lo muerto* *El bodegón*. Madrid, España: Galaxia Gutenberg, pp. 123-124.



[F. 14] Paul Cézanne. *Naturaleza muerta con reloj negro* (1869-70).



[F. 15] Juan Gris. *El reloj (La botella de jerez)* (1912).

Siguiendo con la manera más literal de representar el Tiempo, el reloj, estos pueden representarse de distintas maneras. No hay una forma única y tampoco tienen por qué ser una representación fidedigna del objeto. Pueden ser relojes deformados, relojes de arena, de sol, con manecillas, sin manecillas, etc. Lo importante es que se entienda la presencia del Tiempo, independientemente de la manera en la que el/la artista decida representarlo.

Es una manera muy eficaz de visualizar el Tiempo y jugar con su concepto en función de las intenciones, ya que cada representación tiene su propio significado como vemos en los siguientes ejemplos de Paul Cézanne (1839-1906) y Juan Gris (1887-1927).

En *Naturaleza muerta con reloj negro* (1869-70) de Cézanne [F. 14], identificamos rápidamente el reloj situado a la derecha de la composición y, si nos fijamos bien, observamos que no tiene manecillas, pero no son necesarias para entender de qué objeto se trata. El artista detiene el Tiempo al plasmarlo en el lienzo y al eliminar las manecillas o las "ruedas dentadas, tan penosas y lacerantes que desgarran los días y rasgan las horas" como las define Eco<sup>23</sup>.

En la figura contigua, *El reloj* (1912) [F. 15], Gris representa un reloj de bolsillo fácilmente identificable en el medio de la obra. En este caso sí que se han representado manecillas, y al igual que ocurría en el caso anterior, no son necesarias las dos para identificar el objeto. Sin embargo, además del reloj Gris también introdujo, por primera vez, un motivo literario impreso, dos poemas de Apollinaire que hacían referencia al amor perdido y al paso del tiempo<sup>24</sup>.

Stephen Kern, especialista en historia cultural e intelectual europea moderna, señala que tras *Naturaleza muerta con reloj negro* de Cézanne [F. 14] no encontró ninguna representación de relojes en obras mayores de arte occidental hasta *El reloj* de Gris<sup>25</sup> [F. 15].

---

<sup>23</sup> ECO, U. (2005), *Historia de la belleza a cargo de Umberto Eco*. Barcelona, España: Lumen. p. 394.

<sup>24</sup> Miriadax (2020). *El Cubismo en la cultura moderna. Un curso del Museo Reina Sofía y de la Fundación Telefónica* (3.ª edición). [Video].

<sup>25</sup> Esta obra se vio por primera vez en la exposición de la Sectio d'Or, en la galería de la Boétie de París en octubre de 1912 donde causó una gran conmoción y supuso la consagración del collage cubista. CASTILLA DEL PINO, Op. Cit., p. 123.



[F. 16] Joan Brossa. *Kembo*, 1986 (1988). Imagen tomada en la exposición *Poesía Brossa* en el museo Artium, Vitoria (2018).

Foto: Haizea Salazar Basañez

JUNE 19, 1967

[F. 17] On Kawara. *DATE PAINTINGS* (1966-2013). 



Sin embargo, esta afirmación, como asegura Carlos Castilla, podría no ser del todo correcta al hallarse una esfera de reloj en *Naturaleza muerta con rejilla de silla* (1911) de Pablo Picasso (1881-1973)<sup>26</sup>.

Como podemos imaginar el uso de los relojes en las obras también ha evolucionado y artistas como Robert Rauscherbeg (1925-2008) en *Third time painting* (1961) o Joan Brossa (1919-1998) en *Kembo* (1988) [F. 16] fueron más allá de la representación al incorporarlos físicamente.

Los relojes reales añade una tercera dimensión a las creaciones que paulatinamente se han liberado de la bidimensionalidad otorgándole al Tiempo la cuarta dimensión.

Lo cierto es, que no es necesario que el Tiempo se representa de manera tan literal, como un reloj, y también se pueden utilizar otros recursos. En los siguientes casos veremos como el lenguaje alfanumérico también puede ser una herramienta válida para la personificación del Tiempo.

Un ejemplo es el artista japonés On Kawara (1932-2014) que hace su interpretación personal del Tiempo capturando el instante mientras conciencia y contextualiza a la sociedad en un momento concreto de la historia.

En sus creaciones, Kawara conceptualiza el Tiempo y lo materializa a través del sistema que el ser humano ha inventado para comprenderlo: los números y las cifras que usamos para crear fechas<sup>27</sup>.

La serie *Date Paintings* [F. 17], producida entre 1966 y 2013, cuenta casi con 3000 obras, en donde el artista diariamente plasmaba la fecha de su creación, empleando siempre la misma fuente y ubicación, el centro del lienzo, pero pudiendo cambiar el tamaño y el color del fondo.

---

<sup>26</sup> CASTILLA DEL PINO, Op. Cit., p. 122.

<sup>27</sup> Estas fechas tienen una perspectiva europea del Tiempo. No existe una única forma de Tiempo, ya que podemos percibirlo de distintas maneras. Existe el Tiempo homogéneo, heterogéneo, atómico, fluido, reversible, irreversible, personal, sacro, etc. Además de eso, tenemos que tener en cuenta un dato muy relevante, que nosotros entendemos bajo un prisma europeo y cristiano, distinto a otras culturas. Por ejemplo, el año 2017 europeo no coincide con el año chino ni con el musulmán entre otros.



[F. 18] Nicanor Parra. *Artefactos temporales* (1969-2002). Imagen tomada en la exposición *Poesía Brossa* en el museo Artium, Vitoria (2018).

Foto: Haizea Salazar Basañez

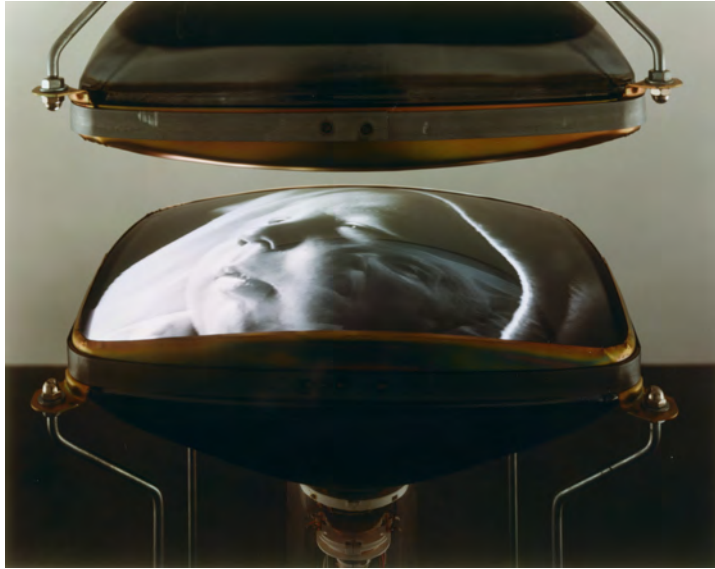
Como podemos apreciar en la imagen [F. 18] Nicanor Parra (1914-2018) también hace uso de la palabra para mostrarnos su particular, y literal, *El paso del tiempo* (1969-2002).

Esta obra pertenece a una serie titulada *Artefactos temporales* realizada entre 1969 y 2002 donde el artista utilizaba objetos cotidianos que enfrentaba con textos para violentar al público.

De esta manera, con unas simples gafas, Parra consigue trasladarnos a una idea de vejez, a una imagen única del paso del tiempo que se formará en la mente de cada observador/a en base a sus propias vivencias.

Otra manera para materializar el Tiempo podría ser el uso del ser humano como veremos en los siguientes ejemplos.

En la vídeo instalación *Cielo y Tierra* (1992) de Bill Viola (1951) [F. 19], el artista enfrenta a cinco centímetros de distancia dos monitores sin carcasa donde el



[F. 19] Bill Viola. *Heaven and Earth (Cielo y Tierra)*, (1992).  
Videoinstalación.  
Foto: Robert Keziere.  
Cortesía Bill Viola

proyector superior emite el primer plano de una anciana a punto de morir y el inferior el primer plano de un bebé recién nacido.

Ambas imágenes se proyectan en bucle y en blanco y negro reflejando una la imagen de la otra y transmitiendo la idea de que el nacimiento contiene a la muerte y viceversa. Una clara representación del transcurso de la vida humana que se desarrollaría en esos cinco centímetros que contarían el tiempo humano.

Con *Autorretrato en el tiempo* (2014-2004), que forma parte de una serie fotográfica *Autorretrato en el tiempo*, la artista Esther Ferrer (1937) nos muestra el paso del tiempo en su propio cuerpo [F. 20].

Ferrer recrea su rostro a partir de dos imágenes con diez años de diferencia entre ellas, equiparando dos tiempos pasados en un mismo momento. Pero además la artista juega con la dirección del tiempo al colocar primero la más reciente, planteando así un desarrollo temporal hacia el pasado e invirtiendo su sentido habitual. Un doble juego con el que la artista viaja, y nos hace viajar, hacia atrás en el tiempo.



[F. 20] Esther Ferrer. *Autorretrato en el tiempo*, (2014-2004).  
Cortesía Esther Ferrer

Podemos ver que en el arte el Tiempo tiene muchas formas. Muchas maneras de representarse. Quisiéramos recalcar, una vez más, que el objetivo de este apartado no es analizar la historia del arte exhaustivamente, sino visibilizar la importancia del Tiempo en el arte a partir de algunos ejemplos seleccionados, que consideramos esclarecedores para señalar las distintas maneras de representarlo. Estos son solo unos pocos ejemplos en los que observamos algunos de los recursos útiles para personificar el Tiempo y que gracias a los cuales podemos asegurar, sin temor a equivocarnos, que su presencia en el arte es un hecho.

Sin embargo, y aunque hayamos trazado la barrera para este repaso en el Impresionismo, no podemos obviar que frente a todas las representaciones, y sobre todos los géneros, hay uno que destaca por su preocupación por el Tiempo: Las *vanitas*. Así que aprovechemos la libertad para movernos en el Tiempo que nos brindan las palabras y retrocedamos un poco más. Porque ¿qué son unos cuantos siglos en la inmensidad del tiempo?

### 1.3. La mirada del Tiempo

El tiempo vuela. ¿Cuántas veces hemos escuchado esa expresión? Sin embargo, la manera de percibirlo solo depende de nuestra actitud, de cómo veamos el vaso medio vacío o, como en la obra de 2015 de Wilfredo Prieto, *Vaso medio lleno*. Un ejemplo de esta relatividad perceptiva lo encontramos en dos frases muy conocidas: *carpe diem* y *tempus fugit*.

Aunque ambas frases son parecidas y hacen referencia al inevitable paso del tiempo, la primera lo hace desde una perspectiva optimista, animando a la vida, mientras que la segunda resalta la preocupación por la muerte<sup>28</sup>.

Esta es la ideología en la que se posicionaban las *vanitas* que invitaban a la reflexión sobre el paso de la vida y el poco valor de las cosas, ya que, según su filosofía, lo único real de esta es la muerte.

En realidad no podemos aclarar si las *vanitas* aluden al *tempus fugit* o si es este el que las alude a ellas. Sea como fuere lo cierto es que esta reflexión se convirtió en una de las representaciones artísticas más significativas del Barroco<sup>29</sup>.

Las *vanitas* son una manera de ver y entender la vida. En su interpretación intervienen distintas combinaciones, pero sobre todo se destaca la preocupación por el tiempo y la muerte que, generalmente, van unidas.

La vida del ser humano es una concatenación de instantes que unen presente, pasado y futuro que culmina con la muerte. Sin embargo, ¿es la muerte el final o no es más que el principio? En cualquier caso, no estaría de más seguir el consejo del filósofo Juan Eusebio Nieremberg<sup>30</sup>: “vivamos siempre muriendo, y cada instante de tiempo entendamos que es el último”.

La muerte es el desengaño con el que el ser humano despierta del sueño que es la vida. Sin embargo, esta actitud, tan popular en la cultura barroca, se puede entender

---

<sup>28</sup> NÚÑEZ FLORENCIO, R., NÚÑEZ GONZÁLEZ, E. (2014), *¡Viva la muerte! Política y cultura de lo macabro*. Madrid, España: Marcial Pons, p.135.

<sup>29</sup> *Ibid*, p.135.

<sup>30</sup> NIEREMBERG, J.E. ed. Cit., p.69. Citado en VIVES\_FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Op. Cit., p. 110.



[F. 21] Jacopo del Sellaio. *Trionfi del Tempo/* (*Triunfo del Tiempo*) (1480-1490). Detalle.



[F. 22] Peter Brueghel el viejo. *El triunfo de la muerte* (1562-1563). Detalle.

como una reinterpretación de los principios platónicos en los que el mundo de las ideas prevalece frente al mundo sensible<sup>31</sup>.

El tema de la muerte era algo recurrente en las pinturas del siglo XV y en los retratos de la época es común encontrar el *memento mori* (recuerda que has de morir). A finales de la Edad Media, con objeto de representar los *Trionfi* (Triunfos) de Petrarca, comienzan a aparecer una serie de ilustraciones, murales y tapices en los que se representaba el Tiempo como destructor de las vanidades del ser humano.

El Tiempo se personificaba a través de un hombre alado, generalmente calvo y de aspecto senil, que en ocasiones podía estar musculoso, encorvado y apoyado en muletas o bastones y que portaba, además, una guadaña, o una hoz, y un reloj de arena<sup>32</sup>.

Un ejemplo de esta representación la tenemos en la obra de Jacopo di Sellaio (1441-1493) *El triunfo del Tiempo* (1480-90) [F. 21]. En esta obra se puede apreciar a un hombre que responde a esta iconografía, avanzada edad alado, haciendo referencia al Tiempo que vuela (*tempus fugit*), un bastón y un reloj de arena en su mano derecha. Está colocado sobre un solar que enmarcan dos ángeles con dos perros y en la parte inferior aparecen dos cervatillos, símbolo de la longevidad.

El arte del siglo XVI se muestra como reflejo de la vida y representa, de una manera consciente e intencionada, la mortalidad del ser humano. En la obra de Peter Brueghel el Viejo (1526-1569), *El triunfo de la muerte* (1562-63) [F. 22], podemos ver una representación de la muerte y su esencia devastadora. En esta escena la Parca, representada por esqueletos, aniquila toda vida humana. Es la máxima representación de la desolación que genera una imagen dantesca de la destrucción<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> La idea de muerte y sueño la encontramos en la cultura griega con Hypnos (dios del sueño) y su hermano Thanatos (dios genio de la muerte) ya que en ocasiones es difícil discernir si la figura representada está muerta o dormida. De ahí también la idea confusa entre muerte y sueño. NÚÑEZ FLORENCIO, NÚÑEZ GONZÁLEZ, Op. Cit., pp. 122-123.

<sup>32</sup> En algún momento de la Edad Media, la hoz y la guadaña se convirtieron en atributos de Petrarca y cuando se representa al Tiempo con alguno de estos atributos, asume el papel de deidad cuya misión es segar la vida de las personas, referenciado como Tiempo destructor. LIPPINCOTT, K. (2000). *El tiempo a través del tiempo*. Barcelona, España: Grijalbo Mondadori, p. 147.

<sup>33</sup> *Ibid*, pp. 186-187.



[F. 23] Lucas Furtenagel. *Retrato de Hans Burgkmair y su esposa Anna* (1529).



[F. 24] Lucas Furtenagel. *Retrato de Hans Burgkmair y su esposa Anna* (1529). Detalle.

El constante recuerdo de la muerte es clave para la idea del desengaño. Por ello, habitualmente la muerte crea un juego temporal en el que confluyen presente, pasado y futuro como podemos apreciar en la obra de 1529 de Lucas Furtenagel (1505-1546) *Retrato de Hans Burgkmair y su esposa Anna* [F. 23 - 24].

En esta obra, el artista se refiere a un saber mirar que nos recuerda que “ahora vemos en un espejo, un enigma<sup>34</sup>”. Alude continuamente a nuestra mortalidad para despertarnos del letargo que es la vida, ya que: “no hay cosas que más despierte que dormir sobre la muerte<sup>35</sup>”. Sin embargo, no es únicamente un recordatorio, ya que la continua mención de la muerte constituye el primer giro temporal de las *vanitas* al trasladar el futuro al presente. Concretamente, al instante<sup>36</sup>, y ahí es donde

---

<sup>34</sup> 1 Cor 13, 12. Citado en VIVES\_FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Op. Cit., p. 33.

<sup>35</sup> Inscripción hallada en Villamiel, Extremadura (España) que data de 1699. VILLAMIEL. (10 de agosto de 2020). En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Villamiel>

<sup>36</sup> Quisiéramos hacer una pequeña diferenciación entre instante y oportunidad ya que en ocasiones se tiende al error. Entendiendo por ocasión el instante preciso para llevar a cabo, o no, una acción. Esta distinción también se hacía en la cultura griega, hasta que el periodo Helénico lo unificó, diferenciando entre Chronos, la representación abstracta del tiempo y Kairos, el tiempo como sucesión de momentos idóneos. VIVES\_FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Op. Cit., p. 86.



se esconde el segundo giro. Para Walter Benjamin este despertar rompía la idea de tiempo lineal impuesto por la historia, ya que al recordar trasladamos un hecho del pasado al presente. Un *jetztzeit*, o tiempo-ahora. Un tiempo a base de saltos que construye la verdad al traer el pasado al presente, necesario para el desengaño y que contenía las tres dimensiones del tiempo<sup>37</sup>.

El desengaño equivale a la verdad y reduce la vida con la mirada al juntar el nacimiento con la muerte. La muerte, y la visión de la calavera, suponen la verdad que traslada el futuro al presente<sup>38</sup>. Una difusión del pensamiento senequino del *quotidie morimur*, en el que explica que el ser humano no se encuentra con la muerte al final de sus días sino desde el inicio<sup>39</sup>.

Este hecho a su vez educaba la mirada al tiempo para aprender a mirar la representación de la vida humana. Las *vanitas* moldean la mirada al tiempo. La mirada al presente, al pasado y al futuro para reconocer, en cada dimensión temporal, el retrato que forma su calavera y de esa manera poder identificarla porque ya la ha vivido antes<sup>40</sup>.

En las representaciones de *vanitas*, también se hacía especial hincapié a la virtud de la prudencia. Esta, según Luis Vives-Ferrándiz, preveía consecuencias futuras desde las acciones del presente a partir de las experiencias del pasado. De esta manera el presente se convertía en el epicentro de la acción-reflexión al plantear, una vez más, un juego temporal con las tres dimensiones del tiempo: presente, pasado y futuro<sup>41</sup> convirtiendo al Tiempo en el eje central de las *vanitas*.

---

<sup>37</sup> VIVES\_FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Op. Cit., pp. 16-17.

<sup>38</sup> Ibid, p. 38.

<sup>39</sup> Ibid, p. 126.

<sup>40</sup> Ibid, p. 17.

<sup>41</sup> Esta fórmula que hace referencia a las tres modalidades del tiempo se atribuye a un tratado de Séneca donde la prudencia se entiende como: "el recuerdo del pasado, la ordenación del presente y la contemplación del futuro". Panofsky, E. El significado en las artes visuales, Alianza, Madrid, 1985. Citado en Ibid, p. 70.



[F. 25] Evert Collier, *Vanitas* (1669).



[F. 26] David Bailly, *Vanitas* (1650).

### 1.3.1. De la tradición...

Han corrido ríos de tinta sobre las *vanitas*. Su composición, elementos, intención... todo ello ha dado como resultado una temática tan extensa que solo con eso podríamos hacer otra tesis doctoral. Consideramos que el tema, al menos en este contexto, es inabarcable y nuestra intención no va más allá de intentar establecer una base que sirva como nexo en cuanto a los orígenes del tema objeto de estudio de esta tesis desde una perspectiva meramente occidental, sin pretender hacer un examen exhaustivo de la materia.

Hay quienes plantean la pintura como una *vanitas* al considerar que se traslada un engaño al lienzo<sup>42</sup>. Una representación de las ambiciones de los/as artistas que trataban en sus lienzos el engaño a través de la representación de objetos<sup>43</sup>. Citando a Vives-Ferrándiz<sup>44</sup>: "una pintura que, en consecuencia, es también un artificio, un engaño". Por ello, si bien sabemos que el género *vanitas* se desarrolló en distintas disciplinas, nos hemos centrado en la pintura al considerarla como una metáfora que representa la naturaleza ilusoria de la vida. Pero ¿qué son las *vanitas*?

Se denomina *vanitas* a aquellas composiciones en las que se hallan símbolos que hacen referencia al tiempo y al paso de la vida. Las *vanitas* podrían clasificarse de diferentes maneras, para distinguir así entre las que hacen referencia a la vida eterna, a la fugacidad de la vida, a la vanidad del conocimiento o a la fugacidad del poder entre otros temas [F. 25 - 26]. No obstante, lo cierto es que las *vanitas*, como señala Vives-Ferrándiz, son como un puzzle de distintas temáticas que plasman, entre otros temas, la brevedad de la vida, la fugacidad del tiempo, la certeza de la muerte o la melancolía<sup>45</sup>.

Las *vanitas* conllevan un mensaje moralizante y espiritual que habla sobre la fugacidad existencial del ser humano que despertará del sueño que es la vida con la

---

<sup>42</sup> VIVES\_FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Op. Cit., p. 267.

<sup>43</sup> Ibid, p. 244.

<sup>44</sup> Ibid, p. 245.

<sup>45</sup> Ibid, p.20.

muerte. Lo efímero de los placeres terrenales frente a la eternidad del alma pura<sup>46</sup>. Como apunta Enrique Valdivieso, una manera muy útil que la iglesia encontró para controlar a todas las clases sociales a lo largo del Siglo de Oro<sup>47</sup>.

La inevitabilidad del paso del tiempo tiñe de melancolía el pensamiento de la época. Este estado mental se traslada a las representaciones que tienen inspiración antigua, y cristiana, para representar al ser humano ante su destino. Estas pinturas representan la idea del transcurrir del tiempo que se traduce en la búsqueda introspectiva del ser humano<sup>48</sup>.

Pero ¿cuál es el origen de las *vanitas*? Puede que no podamos responder categóricamente a esta pregunta, y en realidad, puede que tampoco sea nuestro deber hacerlo, ya que no es el motivo de nuestra investigación. Sin embargo, sí podemos afirmar que el Barroco fue el siglo en el que las *vanitas* se desarrollaron con mayor plenitud y si algo caracteriza a esta época, además de su belleza inusual, es su capacidad de representarse a partir de sus antítesis. Un oxímoron que muestra la belleza a través de la fealdad, o la verdad a partir de la mentira, centrándose en enfatizar la vida a partir de la muerte, que fue un tema recurrente en la mentalidad barroca, donde nada era lo que parecía<sup>49</sup>.

Una de las primeras representaciones de *vanitas* que se conocen data del año 1066. En esta representación se muestra a una mujer desnuda cubierta con un atuendo transparente<sup>50</sup>. Los orígenes etimológicos, religiosos, filosóficos y culturales de las *vanitas* provienen del Salmo recogido en el Eclesiastés (Ec 1, 2): del Antiguo Testamento: "vanidad de vanidades, y todo vanidad/*vanitas vanitatum et omnia vanitas*". Aunque ya en la antigüedad clásica existe referencias a este hecho en Homero, Séneca u Ovidio entre otros.

---

<sup>46</sup> VALDMESO, E. (2002), *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, España: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. p. 30.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>48</sup> ALBIN, M. (1990), *Les Vanites. Dans la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle*. Bruselas, Bélgica: Arcure, Margot et Ludion o Musée des Beaux-Arts de Caen, p. 194.

<sup>49</sup> ECO, Op. Cit., pp. 233-234.

<sup>50</sup> Así consta en el fol. 2v del Ms. Casanatensis, en el fol. 238r del Ms. Vat. Pal. Y en el fol. 52r del Ms. Wellcome. (recogidos en el Saxl, F., "A spiritual encyclopaedia of the latin middle ages" en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942), pp. 82-142). Citado en VIVES\_FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Op. Cit., p. 363.



[F. 27] Roger van Der Weyden, *Tríptico de Braque* (h.1450).

A posteriori, la mentalidad cristiana medieval comenzó a exponer la fugacidad de la existencia contra la existencia eterna. La situación de guerras y enfermedades ayudaba a enfatizar este discurso aumentando la inquietud y angustia. El Renacimiento suavizó el mensaje y fue el Barroco el periodo en el que gozó de mayor popularidad<sup>51</sup>.

La primera pintura de *vanitas* conocida de la cultura cristiana occidental es la que se encuentra en el *Tríptico de Braque* realizado por Roger van Der Weyden (1400-1464) hacia 1450 y perteneciente al museo Louvre de París [F. 27].

Esta *vanitas* se halla en la portezuela lateral izquierda del tríptico donde aparece representada una calavera<sup>52</sup>, puede que condicionada por el contenido del *Ars Morendi* donde se indican las pautas para el buen morir y que fue muy popular en la sociedad Europea del siglo XV.

Posteriormente, encontramos más ejemplos como el de Hans Memling (1430-1494) hacia 1490 en Estrasburgo, o el díptico Carondelet (1517) realizado por Jan Gossaert (1478-1532) que también se conserva en el Louvre.

<sup>51</sup> VALDMESO, Op. Cit., p.19.

<sup>52</sup> Ibid., p. 21.



[F. 28] Dirck Jacobsz, *Pompeius Occo* (1531).

Desde principios del siglo XVI se extendió por Europa la tipología del retrato de *vanitas*, que consistió en colocar una calavera con una frase alusiva al dorso de la efigie del personaje.

Este género viene a decirnos que la muerte lo descompone todo. Sin embargo, esta tipología se suaviza cuando en las composiciones se añaden símbolos que aluden a la fragilidad frente al paso del tiempo como flores o relojes<sup>53</sup> como en *Pompeius Occo* (1531) de Dirck Jacobsz [F. 28].

Poco a poco los/as artistas van enfatizando el mensaje agregando nuevos elementos que simbolizan los placeres y las glorias del mundo<sup>54</sup>. Los/as pintores/as que desarrollaron este estilo siguieron un vocabulario estricto a partir del cráneo, la flor y la clepsidra con escudo de armas o signos de la persona representada. El

---

<sup>53</sup> VALDIMESO, Op. Cit., p. 24.

<sup>54</sup> GÁLLEGO, J. (1984), *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, p. 205.

cráneo es el elemento central de estas representaciones, ya que exorciza los estragos del tiempo y permite eternizar el momento de la vida humana al ser también signo de la redención y salvación eterna<sup>55</sup>.

En un principio las calaveras aparecían en el reverso del cuadro como anticipo del símbolo "*mors absconditus*", el estado de descomposición que aguarda a los mortales, y que refleja el aspecto que tendrá la persona retratada en el anverso<sup>56</sup>. No debemos olvidar que en el medievo la muerte no infundía terror, o al menos el mismo terror que ahora, ya que se ofrecía consuelo más allá de la muerte. No obstante, más tarde, el clero la reflejaría con tonos más macabros aprovechando los horrores de la muerte con "el drama de la agonía" impuesto por la iglesia para su adoctrinamiento teológico<sup>57</sup>.

Durante el siglo XVI la función simbólica de las *vanitas* disminuyó superado por su afán decorativo. Al confirmarse los géneros las vanidades se unieron a los bodegones, que tiende a diluir su mensaje moral y religioso. Se han denominado bodegones cuando se ha dejado de entender su significado espiritual que sigue implícito a partir de elementos como frutas, flores, etc<sup>58</sup>.

Pese a que en el siglo XVII las *vanitas* obtuvieron su total independencia y encontraron su máxima expresión en el Siglo de Oro<sup>59</sup>, el género seguía sin tomarse en demasiada consideración. La baja clasificación de las Academias se debía a que:

---

<sup>55</sup> ALBIN, Op. Cit., p. 180.

<sup>56</sup> SCHNEIDER, N. (1992), *Naturaleza muerta*. Colonia, Alemania: Taschen, p. 77.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>58</sup> ALBIN, Op. Cit., pp. 212-213.

<sup>59</sup> El Siglo de Oro de la pintura coincide, casi exactamente, con el siglo XVII, y corresponde en política a los reinados de Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700). No es gratuito hacer comenzar el Siglo de Oro hacia 1600, cuando tanto en Toledo como en Valencia se está pintando de otra manera que la de los romancistas italo-flamencos, cuando en Sevilla se plantean ya los problemas de figuración, de luz y de técnica de una nueva pintura. Pero tales cuestiones no son, en muchos aspectos, sino la realización conseguida de aspiraciones, de puntos de investigaciones iniciadas en el siglo XVI, en especial entre los literatos, cuyo Siglo de Oro había comenzado hacia tiempo. GÁLLEGO, Op. Cit., pp.13-21.

“la mera reproducción de objetos inmóviles, no correspondía a las ideas de dignidad y jerarquía que, según la etiqueta de lo sublime, eran las propias de la pintura<sup>60</sup>”.

Esta consideración como tema menor proviene de la Antigüedad donde los artistas dedicados a este género se denominaban “riparografos” que en griego se traducía como “pintor de cosas bajas y groseras”<sup>61</sup>. En torno a 1650 en las Academias que seguían a la Academia Royale de París se estableció la jerarquía de géneros de pintura que situaba a los bodegones y todos sus derivados en lo más bajo de la pirámide<sup>62</sup>.

Lo cierto es que, aunque el origen de los géneros de la pintura no surgiese hasta el siglo XVI, una edad relativamente tardía, su origen está ligado a la invención del arte occidental en la antigua Grecia<sup>63</sup>.

Pese a que las *vanitas* partieron de la iconografía no era posible encajarlas en un marco concreto. Sí que puede existir una *vanitas* como género concreto, pero su transversalidad en el conjunto de creaciones artístico-visuales, suponía que otros géneros que podían ser catalogados dentro de los géneros concretos de los estudios histórico-artísticos, presentaban ciertos aspectos que también los convertían en *vanitas*. Y todo ello se vio agravado por el hecho de que las *vanitas* no solo se desarrollaron en la pintura, sino que encontraron su espacio en otras artes como en la literatura<sup>64</sup>.

---

<sup>60</sup> Existe un lenguaje propio de las frutas aunque está bastante perdido. CORAZÓN, A. (2005), *El bodegón habla de otras cosas*. Madrid, España: Machado Libros, pág. 48-49.  
Diccionario del lenguaje de las frutas. LAGORDO, A. (s.f). *El lenguaje de las flores y el de las frutas*  
<http://www.geocities.ws/antoniolagordo/lengua08.html>

<sup>61</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1983), *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid, España: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, D.L., p. 75.

<sup>62</sup> Este esquema venía determinado por el “árbol de Porfirio”: la realidad se halla constituida por un orden que va de lo inanimado, pasando por lo animados hasta llegar al hombre, poseedor de un alma inmortal y obra maestra de la creación. SCHNEIDER, Op. Cit., p. 8.

<sup>63</sup> CALVO SERRALLER, F. (2005), *Los géneros de la pintura*. Madrid, España: Taurus., p. 9.

<sup>64</sup> VIVES\_FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Op. Cit., p. 18.



Tradicionalmente, el género *vanitas* se ha estudiado como subgénero de las naturalezas muertas. Esto se debe a los trabajos de Bergström<sup>65</sup> y Sterling<sup>66</sup> a los que siguieron más estudios como el de Bialostocki que planteó la evolución de las *vanitas* desde la Antigüedad hasta el siglo XIX. Esto cambió cuando el estudio de Enrique Valdivieso las estudió como género independiente por su complejidad y matices<sup>67</sup> [F. 29].



[F. 29] Giovanna Garzoni, *Bodegón con frutas, calavera y un tulipán* (siglo XVII).

---

<sup>65</sup> BERGDTRÖM, I., *Dutch still-life painting in the seventeenth century*, Faber and Faber, London 1957, pp.154-190. Citado en *Ibid*, p.21.

<sup>66</sup> STERLING, Ch., *La nature morte de l'antiquité a nos jours*, Éditions Pierre Tisné, Paris 1959. Citado en *Ibid*, p.21.

<sup>67</sup> *Ibid*, pp. 21-25.

Algunas corrientes afirman que las *vanitas* son una variante del bodegón<sup>68</sup> mientras que otras lo niegan, ya que estos aunque puedan tener distintos significados, cumplen una función meramente decorativa muy alejada del contenido moral de las *vanitas*<sup>69</sup>.

Para Victor I. Stoichita, historiador y crítico de arte, la naturaleza muerta<sup>70</sup> se movía entre la idea de vanidad de las cosas y el carácter metapictórico de las representaciones. Por el contrario Ernest Gombrich, historiador de arte, insistía en la relación entre las naturalezas muertas y las *vanitas*, relación decisiva para plantear la interpretación de este género.

Según se elija una de las variantes indicadas por Stoichita en *L'instauration du tableau*, el análisis tendrá una dirección u otra así como el énfasis en distintas perspectivas<sup>71</sup>. Puede que no sea más que un *mixtum compositum*<sup>72</sup> que lo engloba todo.

Lo cierto es que algunos bodegones comenzaron a tratar el tema de las vanidades con el uso de objetos inanimados. Citando a Rafael Núñez y Elena Núñez<sup>73</sup>: "Una materialización cotidiana de las advertencias de los pensadores y moralistas sobre la vanidad".

---

<sup>68</sup> El término bodegón ya se utilizaba en España pero con otra connotación y aparece recogido en el diccionario de Sebastián de Covarrubias publicado en 1611, donde con la palabra bodegón se hacía referencia a: "El sótano o portal bajo, dentro del cual está la bodega, a donde el que no tiene quien le guise la comida la halla allí aderezada y juntamente la bebida, de manera que se dijo de brega". Francisco Calvo Serraller *El festín visual. Una introducción a la historia del bodegón*. en BERGEN, J. (2000); et al. *El bodegón*. Madrid, España: Galaxia Gutenberg, pág. 23-24.

<sup>69</sup> TRIADÓ, J. R. (2000), *Bodegones y pintura de bodegón* et al. *El bodegón*. Madrid, España: Galaxia Gutenberg, p. 47-48.

<sup>70</sup> La expresión *nature morte* comenzó a utilizarse en Francia durante el siglo XVIII y debido al liderazgo del idioma francés en la pintura se consideró el término general para definir este género. CALVO SERRALLER, F. (2000), *Vida en suspenso. La naturaleza en la pintura francesa. El bodegón*. Madrid, España: Galaxia Gutenberg, p. 225; CORAZÓN, Op. Cit., p. 19.

<sup>71</sup> JARAUTA, F. (2000), *A la sombra de la naturaleza muerta* et al. *El bodegón*. Madrid, España: Galaxia Gutenberg, p. 50.

<sup>72</sup> Personas o cosas que no se han separado aún. Como los géneros que representan las escenas de mercado, con los bodegones, con las *vanitas*, etc.

<sup>73</sup> NÚÑEZ FLORENCIO, NÚÑEZ GONZÁLEZ, Op. Cit., p. 140.



[F. 30] Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Cesta de fruta* (h. 1597 - 1600). Pinacoteca Ambrosiana de Milán



[F. 31] Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Cesta de fruta* (h. 1597 - 1600). Detalle donde se puede observar el incipiente deterioro en la manzana, pera y algunas hojas.

Aunque generalmente los elementos utilizados estaban en buen estado no es extraño que en algunos bodegones, como en el ejemplo de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), *Cesta de frutas* (hacia 1597-1600), se comenzase a representar la presencia del tiempo [F. 30 - 31].

Las frutas, que simbolizan lo útil y agradable, representan cuatro de los cinco sentidos: vista, gusto, tacto y olfato. Simbolizan la belleza natural frente a la inventada por el ser humano<sup>74</sup>. A través de pequeños gestos como insectos, picaduras, manchas o marcas, los/as artistas expresaban las inevitables consecuencias de los estragos del tiempo<sup>75</sup>.

En el siglo XVI se estipuló la iconografía que compondría la representación de las *vanitas* del siglo XVII, que ya eran reconocibles por aquellas personas aficionadas a las artes visuales<sup>76</sup>. Desde su aparición como género, las *vanitas*, han utilizado una iconografía específica que las ha hecho fácilmente identificables. Aunque en ocasiones estos elementos se diversifican e intensifican la complejidad de su

---

<sup>74</sup> GÁLLEGO, Op. Cit., pp. 200-201.

<sup>75</sup> NÚÑEZ FLORENCIO, NÚÑEZ GONZÁLEZ, Op. Cit., p. 140.

<sup>76</sup> LIPPINCOTT, Op.Cit., p. 187.

significado, por lo general, presentan un discurso fácil de entender y accesible con un sentido preciso y conciso<sup>77</sup>.

Eran muchos los elementos simbólicos en la pintura de *vanitas*. De esta extensa lista podemos mencionar algunos como: la palabra escrita, en forma de exhortación; los libros, como ejemplo de la inutilidad del saber intelectual; los emblemas, por su contenido moralizante; cualquier atributo que simbolizase el poder de la gloria militar como armas o armaduras, símbolos de poder real o espiritual (coronas, cetros, tiaras, báculos, etc.); las máscaras como símbolo de la falsedad del ser humano y de la falsedad; conchas marinas y nautilus, como alegorías de lo exótico asociado a la vanidad del lujo; las pompas de jabón, que aluden a la belleza e inconsistencia de la vida humana; el globo terráqueo que representa las pérdidas humanas por el poder o las joyas como símbolo de lo que hay que renunciar para evitar la condenación, etc.

Sin embargo, sobre todos estos objetos, podríamos destacar la relevancia de los espejos, como reflejo de la verdad; las velas o lámpara que simbolizan las vidas que continúan o que se apagan; los relojes<sup>78</sup>, en cualquiera de sus representaciones, como medidores del tiempo, y sobre todos ellos la icónica calavera [F. 32 - 33].



[F. 32] Jacques Linard, *Vanitas* (1640-1645).



[F. 33] Harmen Steenwijck, *Vanitas Stilleben* (h. 1640).

---

<sup>77</sup> VALDMESO, Op. Cit., p. 169.

<sup>78</sup> Aunque se relacione el reloj con la vista en un principio éste se vinculaba al oído ya que los relojes eran bienes públicos que no mostraban la hora sino que la hacían sonar. CASTILLA DEL PINO, Op. Cit., p. 117.

Además, en base a la etimología de la palabra reloj, la palabra inglesa para reloj *clock*, que está emparentada con la francesa *cloche* y la alemana *glocke* significan campana. SANCHEZ VIDAL, A. (2000), *La máquina del tiempo en El bodegón*. Madrid, España: Galaxia Gutenberg, p.107.

La calavera simboliza la muerte, a la par que la resurrección en términos cristianos. Se halla en el simbolismo antiguo al ser una tradición de la pintura bizantina que transmite a Occidente la leyenda del cráneo de Adán en el denominado "lugar del cráneo" en el monte Gólgota al pie de la cruz. Así la calavera que acompaña a los santos lleva el mensaje moral<sup>79</sup>. La calavera es el elemento más habitual en las pinturas de *vanitas*.

El barroco supone la independencia del género; ya no están vinculadas a los retratos. Se elaboran composiciones en las que las calaveras y otros elementos con alta carga simbólica y alegorizante protagonizan la escena. Países como Holanda, Alemania, Flandes, Francia, Italia y España comenzaron a crear *vanitas* que se encuentran principalmente en colecciones privadas o en fondos de museos que están empezando a rescatarlas debido al éxito que este género está adquiriendo en la actualidad<sup>80</sup>.

En el siglo XVII, sobre todo en España y en los Países Bajos, la comunidad artística comenzó a expresar su preocupación frente al paso del Tiempo a través de las *vanitas*; un reflejo de lo inconsistente, de lo no duradero que introdujo el concepto barroco del Tiempo vinculado a la ocasión. Las *vanitas* son una advertencia sobre los placeres, las cosas que se aprecian en la vida del ser humano y sobre la propia vanidad de las glorias.

El sueño del caballero (1650) es una *vanitas* atribuida a Antonio de Pereda y Salgado (1611-1678)<sup>81</sup>, artista que popularizó el género en España [F. 34]. Esta obra puede considerarse una mezcla de la tipología española.

---

<sup>79</sup> ALBIN, Op. Cit., p. 82.

<sup>80</sup> También conocida como *La vida es sueño, El sueño de la vida, El desengaño de la vida o Desengaño del mundo* VALDIVIESO, Op. Cit., p. 28.

<sup>81</sup> Aunque actualmente en la Academia de Bellas Artes de San Fernando la autoría de la obra se le atribuye a Pereda, lo cierto es que se puso en duda por primera vez en 1959 por Martín S. Soria y después por otros estudiosos como William Jordan y Peter Cherry. La posible autoría, que tampoco ha podido ser probada, se atribuía a Francisco de Palacios. Las dudas se basan en el estilo y en la mención que el artista hace a un cuadro de similares características y dimensiones en su testamento. SABÁN GODOY, M. (1997), *Los cinco sentidos y el arte*. Madrid, España: Museo del Prado, p. 308.



[F. 34] Antonio de Pereda y Salgado. *El sueño del Caballero* (1650).

Muestra al ángel admonitor del desengaño del mundo con la tentación del caballero cristiano o la vanidad terrenal y el camino de la salvación, haciendo esta última referencia a la conducta moral y salvación del alma<sup>82</sup>.

Sobre un fondo negro, puede que aludiendo a la muerte, podemos apreciar algunos de los elementos comunes en estas representaciones como: la calavera (no solo vista en perspectiva sino también volteada), o las velas, símbolo de lo efímero: el libro abierto, el arma, el reloj en forma de torre símbolo de la justicia y el reloj de la Templanza desde la Edad Media, las monedas, las joyas, las flores, el globo terráqueo e incluso un ángel con una inscripción.

Pero además, en esta representación contamos con la presencia del caballero dormido. La inscripción que sostienen el ángel dice "*Aeterne pungit, cito volat et occidit*" que significa "Hierne eternamente, vuela veloz y mata".

Como podemos observar, todo está lleno de alusiones al paso del Tiempo, reflexiones entre la vida y la muerte. En esta obra aparecen resaltados algunos objetos clásicos más habituales de la iconografía de las *vanitas* barrocas. Todos los objetos sobre los que la Muerte es señora.

---

<sup>82</sup> VALDIMESO, Op. Cit., p. 95.

Los instrumentos aluden a la voluptuosidad como el oro las riquezas terrenales; los naipes los azares de la vida; los libros el saber y las vanidades de la ciencia; las armas la gloria militar o de caballería<sup>83</sup>.

Sin embargo, una lectura realizada por Julián Gállego indica que los objetos representados en la obra pueden hacer referencia a las virtudes; el espejo, el dinero y el cofre serían atributos de la Prudencia y la espada y el reloj de la Templanza. Insinuando que al practicar estas virtudes se puede llevar una vida ejemplar que asegure la salvación del alma<sup>84</sup>.

El éxito y expansión de este género por casi toda Europa es una consecuencia directa de la cultura barroca y de la relevancia que la vida y la muerte tenían en el pensamiento de la sociedad<sup>85</sup>.

Un género que se desarrolló bajo el influjo de la religión. En Holanda tuvo un enorme desarrollo y su influencia estaba bajo la moral protestante mientras que las *vanitas* españolas lo hicieron bajo la moral cristiana. Esto hizo que España contase con una variedad mayor que la de otros países<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Op. Cit., p. 90.

<sup>84</sup> VALDMESO, Op. Cit., p.48.

<sup>85</sup> La crucifixión, el sacrificio y los instrumentos de la Pasión, Cristo niño y la alegoría de la redención, San Jerónimo, los Santos meditando y la retirada/abandono del mundo, María Magdalena, Venus Pandora y la mujer del espejo, el retrato, los tiempos y la melancolía. ALBIN, Op. Cit. pp. 82-209.

<sup>86</sup> Tipologías de *vanitas* en la pintura española del Siglo de Oro: el ángel admonitor del desengaño del mundo; vigila porque no sabéis la hora en que vendrá el Señor; Espejo de muerte y vida; Memorare Novissima; El Niño Jesús triunfante sobre la muerte y el pecado. Jeroglíficos de la redención; Ciertamente, son un soplo mis días; Nadie de la muerte escapa; Los viles despojos del poderoso; La inutilidad del saber; Engaños del ojo, desengaño del alma; La tentación del caballero cristiano; Lo efímero de la belleza; La vanidad terrenal y el camino de la salvación; Los jeroglíficos de las postrimerías; Moras Imperat; La buena muerte y la salvación del alma; Tras el amor impuro se esconde la muerte; La consciencia de los efímero: el retrato de *Vanitas*; El Niño y la muerte: Nascendo Morimur; Cristo nos protege del pecado, del demonio y de la muerte; El destino irremediable: muerte y juicio tendrás; Cogita Mori: meditaciones ante la calavera; El puente de la vida; El árbol de la vida: Cristo advierte al pecador; Alegoría de los dos caminos de la vida; El pecado, la muerte y la redención. VALDMESO, Op. Cit., pp. 29-79.

Concretamente, el barroco español plasmó las imágenes más horribles de la muerte con su correspondiente descomposición y podredumbre, sin ser superadas por otras escuelas<sup>87</sup>. Ejemplo de ello son estas dos pinturas situadas en las paredes laterales de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad en Sevilla denominadas *Los jeroglíficos de las Postrimerías*<sup>88</sup> (1672) y que consagraron a su autor, Juan de Valdés Leal (1622-1690), como el pintor de la muerte<sup>89</sup> [F. 35].

Las pinturas en las que se representaba las consecuencias de la caducidad mostraban al mismo tiempo símbolos de liberación que colocaban al ser humano en la incertidumbre entre una vida encadenada a lo material o la eternidad a partir de la virtud<sup>90</sup>.



[F. 35] Juan de Valdés Leal, *In ictu oculi* (1672).

---

<sup>87</sup> *Ibid*, p.12.

<sup>88</sup> La denominación "jeroglífico" aplicada a estas obras no es su nombre particular sino la denominación común aplicada a las obras de este género, es especial a ciertas obras de Pereda. GÁLLEGO, Op. Cit., p. 31.

<sup>89</sup> VALDMESO, Op. Cit., p. 108.

<sup>90</sup> SEGAL, S. (2000), *Sobre la naturaleza muerta en los Países Bajos El bodegón*. Madrid, España: Galaxia Gutenberg, p. 187.



Sin embargo, aunque muy común, no es necesaria la presencia de la calavera en la pintura de *vanitas*. En las *vanitas* o desengaños<sup>91</sup> españoles del Siglo de Oro el reloj tenía la misma importancia que la calavera<sup>92</sup>. La calavera solo se utilizaba para las *vanitas* más obvias. Las consecuencias del paso del tiempo se podían representar empleando distintos recursos como el mal estado de los objetos obteniendo así *vanitas* menos aparentes legibles exclusivamente para el/la buen(a) lector(a).

Como podemos ver en estos dos ejemplos, *Naturaleza muerta* (1607) de Fede Galizia (1578-1630) [F. 36] y *Libros y panfletos* (1628) de Jan Davidsz de Heem (1606-1684) [F. 37], el paso del tiempo también podría representarse a partir de la oxidación de una manzana o unos libros ajados. La medida del tiempo se traduce en su propia suspensión; la estabilidad meditativa a través de una figura mutada, un objeto en equilibrio en el borde de una mesa, una fruta a medio pelar o un ramo de flores marchito<sup>93</sup>.

El tiempo queda representado en estos atributos que simbolizan esta evocación. Se encarga de enfatizar los momentos y las cosas imperceptibles del mundo, todo lo que puede escaparse del presente.



[F. 36] Fede Galizia, *Naturaleza muerta* (1607).



[F. 37] Jan Davidsz de Heem, *Libros y panfletos* (1628).

---

<sup>91</sup> La palabra "desengaño" es clave para Quevedo y Gracián, conceptistas del pensamiento español, por ello en castellano puede que fuese más correcto denominarlas desdeñado en vez de *vanitas*. GÁLLEGO, Op. Cit., p. 205.

<sup>92</sup> Ibid, p. 206.

<sup>93</sup> ALBIN, Op. Cit., p. 19.

Es probable que este metalenguaje perdurase durante años, pero que ahora haya perdido su significado o, simplemente no sepamos leerlo y por ello únicamente seamos capaces de ver en algunas representaciones un “bodegón”. De ahí la importancia del contexto para saber apreciar las obras desde su óptica y no desde la proyección de nuestros intereses<sup>94</sup>.

En una sociedad tan influenciada por el pensamiento religioso, no es raro creer que estas obras no pudiesen ser “leídas” de otra manera para revelar, solo al público indicado, sus secretos a vista de todos. Todo ello encubierto oculto de la mejor manera que se puede esconder algo, a la vista de todos<sup>95</sup>. No solo con el lenguaje de sus elementos, sino también con el tema a desarrollar.

Este género podía contener, o no, retratos a modo de reflexión sobre el Tiempo y el/ la pintor/a; el Tiempo y la obra y el Tiempo del/la pintor/a realizando la obra en el caso de que apareciese.

La ambigüedad en el contenido permitía envolver un género en otro como podemos apreciar en estos dos ejemplos: *Posible retrato de Clara Peeters* (h. 1618) [F. 38] de Clara Peeters (1594-post. 1621) y *Bodegón* (1610-1625) de autoría desconocida [F. 39].



[F. 38] Clara Peeters, *Mujer sentada ante una mesa de objetos preciosos* (h. 1618).



[F. 39] Anónimo, *Bodegón* (1610-1625).

---

<sup>94</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Op. Cit., pp. 16-17.

<sup>95</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Op. Cit., pp. 15-16.

¿Se trata de un retrato, un bodegón, una escena de cocina? Desde el Renacimiento la pintura se convirtió en un microcosmos en el que la/el artista o patrocinador/a acumulaban símbolos que el público tenía que descifrar para crear la sintaxis; cada objeto representaba una idea<sup>96</sup>.

Según el filósofo alemán Theodor W. Adorno, desde que se destruyó el orden Medieval, el arte está inmerso en un proceso nominal y, sin embargo, las obras no responden completamente a los cánones impuestos por los géneros<sup>97</sup>. El juego que plantean las pinturas de *vanitas* podría ser lo que el historiador y ensayista alemán Erwin Panofsky denominaba “simbolismo disfrazado”. Escenas cargadas de intencionalidad alegórica que prevenían contra los excesos<sup>98</sup>.

De esta manera se podía tratar el género otorgándole el valor de una pintura de retrato. Aunque en realidad puede que simplemente estemos otorgándole más misterio del que tiene y que nunca podamos saberlo porque siempre nos faltará el contexto real para poder interpretar las obras de manera correcta.

En las pinturas de *vanitas* barrocas, podemos observar que todos los objetos están previamente colocados. Se construye una teatralidad y un orden que acoge a la persona que las observa. Son obras de interior. Obras vinculadas con la seguridad, aunque hablen de una muerte inexorable. En estas pinturas, se narra cómo distintos objetos se han unido y pese a su carácter efímero permanecen juntos<sup>99</sup>. Confieren eternidad incluso a lo perecedero y ese rasgo de eternidad es lo que lo convierte en una reproducción falsa de la realidad<sup>100</sup>.

El barroco representa una compleja diversidad de facetas que sugiere la iconografía. Para Gombrich estas paradojas visuales podrían ser símbolos que iban más allá del lenguaje hacia la interpretación de la imagen enigmática<sup>101</sup>.

---

<sup>96</sup> ALBIN, Op. Cit., p. 232.

<sup>97</sup> ADORNO, Op. Cit., p. 263.

<sup>98</sup> ALBIN, Op. Cit., p. 314.

<sup>99</sup> BERGER, J. (2000), *¿Cómo aparecen las cosas? O carta abierta a Marisa et al. El bodegón*. Madrid, España: Galaxia Gutenberg, p. 61-62.

<sup>100</sup> CASTILLA DEL PINO, Op. Cit., p. 80.

<sup>101</sup> VIVES\_FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Op. Cit., p. 15.



[F. 40] Pieter Claesz, *Vanitas* (1625).



[F. 41] Jaime Sanjuán, *Tempus Fugit* (2020).  
Cortesía Jaime Sanjuán

Pensar en las representaciones pictóricas como una transformación es el origen, ya que a través de esa representación se crea una nueva realidad con la que huir del tiempo, con la que huir de la muerte.

Hay tiempo suspendido en las obras que representan materia viva, una articulación icónica que conecta estas representaciones<sup>102</sup>. Un hilo conductor que une el arte clásico de Pieter Claesz (1597-1661) en *Vanitas* (1625) [F. 40], con el actual, y digital, de Jaime Sanjuán (1981) en *Tempus Fugit* (2020) [F. 41].

### 1.3.2. ... a la vanguardia

La popularidad de los géneros de arte ha variado a lo largo de la historia, tanto en lo referente a la historia del arte, como en la manera de entenderlas y aceptarlas. El arte se nutre entre la tensión que genera su incomprendibilidad y su anhelo de ser entendido<sup>103</sup>. Puede que la cruda realidad nos muestre que pese a que grandes artistas trabajaron este género nunca obtuvo el interés de la élite estudiosa o teórica.

Bajo nuestro punto de vista las *vanitas* son un ejemplo de evolución y de cómo amoldarse a los nuevos tiempos. Esta adaptación de su representación y/o lenguaje le han permitido conserva su estilo particular, su intencionalidad, su concepto y sobre todo su esencia.

---

<sup>102</sup> CORAZÓN, Op. Cit., pp. 21-25.

<sup>103</sup> ADORNO, Op. Cit., pp. 392-393.



[F. 42] Paul Cezánne, *Naturaleza muerta con calavera* (1898).



[F. 43] Andy Dixon, *Vanitas Painting* (2018).

Cortesía Andy Dixon

A simple vista, y tomando las *vanitas* barrocas como referencia, la identificación de las *vanitas* contemporáneas puede parecer algo sencillo, pero consideramos que esconde un desarrollo mucho más enrevesado de lo que cabe esperar. Citando a Rachel Cambell Johnson<sup>104</sup>: “El arte se opone a la categorización. Sus etiquetas ya no se pueden fijar tan claramente”.

Antes de continuar, hagamos un inciso para explicar la visión de las *vanitas* contemporáneas en este estudio.

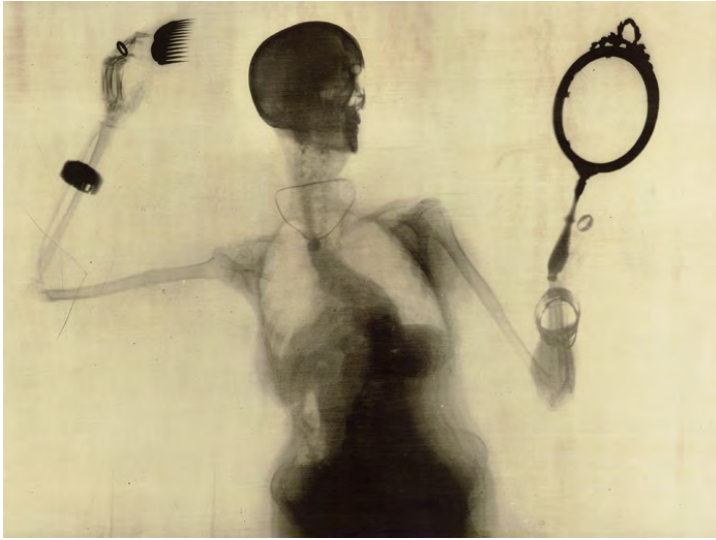
Entendemos como *vanitas* contemporáneas aquellas obras, con intención de *vanitas*, realizadas desde el Impresionismo a la actualidad en las que se plantea el paso del Tiempo, sus consecuencias, y la esencia efímera como temas principales.

Dos ejemplos de *vanitas* contemporáneas, los encontramos en *Naturaleza muerta con calavera* (1898) de Paul Cezánne [F. 42] y un ejemplo más actual *Vanitas Painting* (2018) de Andy Dixon (1979- ) [F. 43].

El uso de ciertos elementos, claramente pertenecientes a las *Vanitas*, puede hacernos pensar que nos encontramos ante una *vanitas* contemporánea. Por ejemplo, tenemos la técnica mixta y rayos X de *Donna che si pettina* (1991) de Benedetta Bonichi (1968) [F. 44] o *Sin título* (2019) de Jenny Holzer (1950) [F. 45] expuesta en el Museo Guggenheim de Bilbao en la exposición *Lo indescriptible* (2019).

---

<sup>104</sup> CAMPBELL JOHNSTON, Op.Cit., p. 22.



[F. 44] Benedetta Bonichi, *Donna che si pettina* (1991).  
Rayos X técnica mixta.  
Cortesía Benedetta Bonichi



[F. 45] Jenny Holzer, *Ram*, 2016; *Sin Título*, 2017  
Texto: "Hell" de *Building the Barricade* por Anna Świrszczyńska,  
traducción al inglés por Piotr Florczyk, © 2016 por el traductor. Utilizado  
con el permiso de Ludmiła Adamska-Orłowska y el traductor.  
Instalación: *Jenny Holzer: Thing Indescribable*, Museo Guggenheim  
Bilbao, Spain, 2019  
© 2019 Jenny Holzer, member Artists Rights Society (ARS), NY  
Foto: Collin LaFleche  
Cortesía Jenny Holzer

Los huesos, el esqueleto, el espejo, e incluso el hecho de peinarse podría evocarnos, como ya hemos mencionado a decir que nos hallamos frente a una *vanitas* contemporánea. Sin embargo, es imprescindible conocer la intención. Si bien en el caso de Bonichi, efectivamente, se trata de una *vanitas* contemporánea, en el caso de Holzer no. Petra Joss, curadora de la exposición, nos confirmó que esta no fue nunca la intención de la artista, y eso, pese a que su iconografía pudiese encajar en los parámetros del término marca la diferencia<sup>105</sup>. La intención.

La mirada retrospectiva nos enseña que las corrientes históricas son cambiantes, pero que también son las que confieren los conceptos del arte. El arte siempre estará predeterminado por lo que alguna vez fue, aunque solo se legitima por lo que llega y, por lo que puede llegar a ser. Se modifica cualitativamente y cosas que no fueron lo son y cosas que eran dejan de serlo. Esta continua transformación supone la aparición perpetua de nuevos conceptos. Su especificidad proviene de la distancia de aquello por lo que llegó a ser<sup>106</sup>.

Las posibilidades que brinda el arte, sobre todo a partir del siglo XX, supone que este tema se nutra de distintas corrientes para su desarrollo, sin embargo, aunque tenga puntos en común con muchas corrientes y movimientos artísticos, la intencionalidad es un factor decisivo. Al colocar una barrera hace que esta se supere, simplemente por el hecho de colocarla y de esta manera se avanza contra lo que la barrera había sido levantada<sup>107</sup>. Lo nuevo es el resultado del proceso histórico que inicialmente eliminó la tradición primigenia y sus derivados<sup>108</sup>.

Quisiéramos recalcar, una vez más, que en ningún momento pretendemos realizar un repaso de las pinturas de *vanitas* en la historia del arte. Más bien crear un marco que nos ayude a contextualizar y reflexionar sobre la evolución de este género a lo largo de los siglos hasta llegar, en su extensa variedad, a nuestro tema de investigación; las *BioVanitas*. Porque aunque las *vanitas* contemporáneas vendrían a tratar temas semejantes, al igual que ocurría con las *vanitas* barrocas, no todas lo hacen de la misma manera.

---

<sup>105</sup> Información facilitada por Petra Joss vía mail 26/08/2019.

<sup>106</sup> ADORNO, Op. Cit., pp. 11-12.

<sup>107</sup> Ibid., p. 16.

<sup>108</sup> Ibid, pp. 38-39.

## 1.4. BioVanitas

¿Qué son las BioVanitas? Lo cierto es que creíamos haber inventado este término, pero al realizar una rápida búsqueda en Google, para nuestra sorpresa descubrimos que Olivier Godat, ya lo había utilizado previamente. *Biovanitas*, fue el título de su exposición en 2015, en la galería de arte contemporáneo San Giovanni en Bra, Italia<sup>109</sup>. Sin embargo, estas obras solo coinciden en nombre pero no con la definición de BioVanitas desarrollada en esta investigación.



[F. 46] Claire Morgan, *Sit* (2002).

Fruta fresca (manzana, naranja, fresas, mango, pomelo, ciruela, kiwi, etc.), hilo de nailon y una silla de madera pintada (50 x 50 x 50 cm).

© Claire Morgan

Cortesía Claire Morgan & Galerie Karsten Greve Köln, Paris, St. Moritz.

Foto: Claire Morgan Studio

---

<sup>109</sup> SAN GIOVANI. (s.f.). *Olivier Godat-Biovanitas*.  
<https://galleriasangiovanni.it/?p=1278>



Definimos **BioVanitas** como psicoinstalaciones<sup>110</sup> efímeras, con intencionalidad reflexiva, realizadas con materiales biológicos, en las que el Tiempo actúa como materia y material.

Obras fugaces, en constante evolución, como *Sit* (2002) de Claire Morgan. Esta obra de dimensiones variables, que plantean las consecuencias de su proceso biológico como parte de su proceso creativo, está compuesta por fruta fresca, hilo de nailon, y una silla de madera pintada [F. 46].

Las *vanitas* barrocas plasmaron la fugacidad y el anhelo, sabiendo además evolucionar el concepto de lo efímero hasta nuestros días. No obstante esta evolución, al menos en las *BioVanitas*, supone ciertos cambios. El principal y más obvio es la manera en la que se representa el concepto efímero y, en este aspecto, coincidimos con Esther Ferrer cuando dice que<sup>111</sup>: "el soporte cambia la interpretación".

Un ejemplo de esta evolución podemos verla en la siguiente serie de obras donde la cabeza animal se convierte en nexos. La carne en distintos estadios, y sobre todo la representación tan visceral de la cabeza animal, une al *Bodegón con Huida de Egipto* (1551) de Pieter Aertsen (1508-1575) [F. 47], con *Trozos de carnero* (1808-1812) de Francisco de Goya (1746-1828) [F. 48].

A su vez, Picasso homenajea esta obra Goyesca en 1939 con su pintura *Naturaleza muerta con cráneo de oveja* [F. 49]. Por último, esta concatenación que se prolongó a través de cinco siglos la culmina Damien Hirst (1965) con la instalación *A Thousand years* (2012) [F. 50].

Mientras que inicialmente se valían de lienzos y óleos para representar la fugacidad del Tiempo a través de una imagen en dos dimensiones, desde las vanguardias el Tiempo se desencorsetó del plano bidimensional para obtener una mayor amplitud. Para materializarse en la cuarta dimensión.

---

<sup>110</sup> Según Johannes Stahl: "...el concepto de instalación,..., engloba todos los fenómenos artísticos relacionados con el espacio que, de manera muy explícita, incluyen el espacio del espectador, es decir, que en contraste con la escultura tradicional, borran los límites entre la obra y el entorno del espectador." STAHL, J. Instalación BUTIN, H. (2002). *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid, España: Abada Editores, p. 140.

<sup>111</sup> *Esther Ferrer: hilos de tiempo* (2020). Documental de Josu Rekalde. (2020).

[F. 47] Pieter Aersten,  
*Bodegón con Huida a Egipto*  
(1551).



[F. 48] Francisco de Goya,  
*Trozos de carnero o bodegón*  
*con costillas, lomo y cabeza*  
*de cordero* (1808-1812).



[F. 49] Pablo Picasso,  
*Naturaleza muerta con*  
*cráneo de oveja* (1939).



[F. 50] Damien Hirst, *A thousand years* (2012).  
© Damien Hirst.  
Foto: Joanna Pen.  
<https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/>



Es una exaltación del concepto. La importancia de la idea sobre la materia. El concepto ha pasado de ser estático a dinámico. Las *vanitas* barrocas hablaban de lo efímero, lo planteaban, y ahora lo materializan; las propias obras son efímeras. Ocupan el espacio, no solo el referido al cuadro, sino uno propio que se expande más allá de lo tangible. La representación de los objetos, como las frutas o las flores, se han sustituido por sus versiones reales, por materiales vivos.

Esta modificación tan drástica supone cambios significativos a la hora de entender y estudiar las piezas. Como consecuencia, el Tiempo de la obra de arte cambia. La naturaleza de los materiales hace que la obra solo exista, de manera natural, en un periodo determinado.

El **Tiempo de consumo**<sup>112</sup> deja de ser el tiempo de obra bidimensional inmóvil al tratarse de una composición en cuatro dimensiones, y además pasa de ser algo aparentemente inmóvil a móvil. Pero sobre todo se convierte en un agente activo, vivo, y se le añade el **Tiempo performativo**<sup>113</sup>, al convertir el Tiempo en material.

Como planteó, el historiador y artista, Howard Hussey<sup>114</sup> (1938): "*El arte transforma lo efímero en objeto*" pero ¿eso supone que todo lo efímero es objeto de este estudio?

---

<sup>112</sup> El **Tiempo de contemplación o consumo** es el tiempo que las personas necesitan para crear el vínculo obra-espectador, y está compuesto a su vez por El **Tiempo de recorrido en la obra inmóvil** (tiempo que las personas emplean en rodear o examinar la obra inerte), **Tiempo de reconocimiento de la obra móvil**, (intervalo temporal para apreciar las piezas que se mueven) y el **Tiempo de itinerario** (en el que se disfruta de la representación artística y donde se aprecian los detalles). Esta clasificación, a excepción de Tiempo Performativo, no es una clasificación inédita ya que parte de distintas catalogaciones realizadas por diversos autores. GONZÁLEZ GARCÍA, Op. cit., pp.112-71.

<sup>113</sup> Si bien **Tiempo performativo** es la denominación que Carmen González García utiliza para referirse a las obras de arte que como ella define "se agotan en el Tiempo", consideramos que la palabra performativo es demasiado amplia. El nombre de este nivel temporal está directamente relacionado con la palabra *performance*, debido al carácter representativo y activo que el Tiempo tiene en las creaciones artísticas. Ibid, pp. 200-209.

<sup>114</sup> HUSSEY, H. en *On & ON una forma de vida continuada* en FAIRBAIN, F., VARENNE, OI. (2010), *On & On*. Madrid, España: La casa encendida, p. 34.

### 1.4.1. No es BioVanitas todo lo que se pudre

No todo el arte efímero es objeto de este estudio. Las finas líneas que delimitan los géneros en el arte pueden albergar a las BioVanitas sin necesidad de que estas tengan que pertenecer expresamente a uno o a otro. Por ejemplo podría tratarse de una escultura, una instalación, incluso una poesía visual o un cuadro.

Desde los años 60, algunos/as artistas optaron por la experimentación en lo referente al Tiempo, y decidieron dotar a las obras de dinamismo liberando al Tiempo de su concepción plana, negativa y bidimensional.

A partir de esta década, según muchos estudios, el tiempo se convirtió en agente artístico, y se utilizó conscientemente como material artístico. Era algo común "hacer presente la vida en el arte"<sup>115</sup>. Algunas de estas "nuevas" manifestaciones son los *Happenings*, *Performances*, *Land Art* o *Earth Workers* entre otros.

Los/as artistas se sentían atraídos/as por el cambio constante que proporcionaba la destrucción creativa, donde el Tiempo era esencial para generar ese concepto de entropía<sup>116</sup>. Algunos movimientos de vanguardia tenían, y tienen, un aspecto en común, el carácter efímero de sus producciones y/o materiales.

Si bien la fugacidad del Tiempo fue ya un tema tratado por el arte medieval, la representación de lo efímero es una necesidad de arte moderno según el crítico Heinrich Wölfflin<sup>117</sup>.

Sin embargo, las múltiples influencias bajo las que se construyen las BioVanitas sí que pueden inducir a cierto error. Las BioVanitas pueden relacionarse, además de con las *vanitas* barrocas, con infinidad de movimientos como los famosos *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968), el *eat art*, o el arte *povera* como ocurre con *Sin título* (1968) de Giovanni Anselmo (1934) [F. 51].

---

<sup>115</sup> JIMENEZ, J. (2002). *Teoría del arte*. Madrid, España: Tecnos, pp.49. Citado en GONZÁLEZ GARCÍA, Op. Cit., p.77.

<sup>116</sup> VELAYOS, M.J. expuso en 2001 la importancia que la entropía tenía para estos artistas de los años 60 especialmente para R. Smithson como menciona Carmen González, *Ibid*, p. 89.

<sup>117</sup> SOURIAU, É. (1998). Op. cit., p. 483.



[F. 51] Giovanni Anselmo, *Sin Título* (1968)  
(granito, lechuga, hilo de cobre)  
Foto © Paolo Mussat Sartor  
Cortesía Archivo Anselmo

Mediante esta pieza el artista contrapuso lo orgánico y lo inorgánico. Un bloque de granito (70 x 23 x 37 cm), hilo de cobre, lechuga y serrín<sup>118</sup>, que nos hablaba del Tiempo; del paso del Tiempo que provoca que se pudra la lechuga, pero que a la vez también podría transformar el bloque de granito en arena<sup>119</sup>. Sin embargo, la lechuga ha de sustituirse periódicamente, máximo cada dos días, ya que si no el bloque de granito pequeño que la sostiene caería rompiendo la escultura<sup>120</sup>. No obstante, en la precariedad del equilibrio de *Sin Título*, también podríamos encontrar un guiño a esta variante de *vainitas* barrocas.

---

<sup>118</sup> En 1968 Anselmo expuso una única vez esta pieza con carne en vez de lechuga. En la base se colocó serrín para que este absorbiese los líquidos de la carne. La versión más habitual, con lechuga, también se puede presentar con, o sin serrín/arena, aunque actualmente el artista prefiere presentarla sin nada en la base. CENTRE POMPIDOU. (s.f.). *Giovanni Anselmo. Sans titre, (granit, laitue, fil de cuivre)*. <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/kXOT92>

<sup>119</sup> FERNÁNDEZ, A. (1999). *Arte Povera*. San Sebastián, España: Nerea., p. 59.

<sup>120</sup> Comunicación personal con Rocco Mussat Sartor del Archivo Anselmo. (1 de noviembre de 2021).

[F. 52] Saioa Olmo Alonso,  
*Sin título* (2021).  
Cortesía Saioa Olmo Alonso



[F. 53] Mary Lennox, *Trabajo de campo* (2019).  
*Flora. Festival internacional de las flores (Córdoba)*.  
Foto: Haizea Salazar Basañez



[F. 54] Anselm Kiefer. *Das Sonnenschiff (Embarcación solar)* (1984–95).  
Cortesía Anselm Kiefer & museo Guggenheim Bilbao museo



Por la naturaleza de sus materiales, las BioVanitas podrían incluso tener cierto halo de arte cinético al plantear su transformación como movimiento intrínseco del proceso biológico de sus materiales. Las influencias son infinitas. Sin embargo, pese a que puedan tener cierta similitud con muchos movimientos puede que únicamente coincidan en ciertos aspectos, como los materiales con los que están realizadas las obras, y será la intención la que marque la diferencia.

Por un lado, para que las obras sean consideradas BioVanitas tienen que cumplir una serie de condiciones. Han de ser efímeras y estar realizadas con materiales biológicos. Con ser efímeras no nos referimos únicamente a que duren un tiempo determinado, sino que la naturaleza de los materiales influye en su tiempo de existencia. Por otro lado, tal y como señalamos en su definición, la intencionalidad y la reflexión, son las dos características principales y que diferencian a las BioVanitas.

Si bien algunas obras poseen ciertos elementos en común con las BioVanitas, como la esencia efímera o el uso de materiales orgánicos, no podemos considerarlas como tal, si solo comparten esa característica y no existe intencionalidad del/la artista.

A continuación mostraremos dos ejemplos de obras que podrían parecer BioVanitas, pero no lo son: *Sin título* (2021) de Saioa Olmo Alonso (1976) [F. 52] que pudimos ver en la exposición *Susurros, sustratos y sustancias* en la Fundación BilbaoArte y *Trabajo de campo* (2019) de Lennox [F. 53], para *Flora Festival Internacional de las Flores*, en Córdoba. Obra en cuya elaboración tuvimos la oportunidad de participar como parte del equipo de Lennox.

Pese a que en ambos casos se utilizan materiales biológicos, bien sea plantas vivas o haces de plantas secas, la intención de ambas artistas no perseguía la reflexión en torno al paso del Tiempo que se les presupone a las *vanitas*. Además, pese a la naturaleza biológica de los materiales en ninguna de las dos obras se buscaba intencionadamente su destrucción.

La obra de Olmo, está realizada con materiales vivos, libros y plantas. Sin embargo, estos no se destruirán tras la exposición, sino que dichos libros seguirán sirviendo como sustrato para mantener las distintas plantas que conforman la obra con vida más allá de su tiempo en la exposición (15 de enero al 12 de febrero de 2021).

En el caso de *Trabajo de campo* sí que se trataría de una obra efímera, pero únicamente porque es una obra creada para un tiempo determinado. Esta *site*

*specific*, formó parte de *Flora Festival Internacional de las Flores* en Córdoba, en 2019, y tenía que permanecer como el primer día durante la semana que duraba el festival, del 18 al 27 de octubre. Por ello el deterioro de los materiales quedaba completamente descartado, y su esencia efímera residía en el tiempo que durase el festival.

También existen obras, como *Sonnenschiff (Embarcación solar)* (1984 - '95) de Anselm Kiefer (1945) [F. 54], que tienen otro punto en común con las *BioVanitas*, el deterioro de sus materiales orgánicos, pero no se consideran como tal. Principalmente, una vez más, porque no es la intención del/la artista y porque esta destrucción tampoco es un hecho buscado ni esencial para que la obra se complete.

Esta obra de Kiefer cuenta con distintos materiales orgánicos como espárragos, pelo, amapolas o girasoles, y en ellos sí que encontramos el deterioro de los materiales biológicos<sup>121</sup>. Pero una vez más la intención del artista no encaja con los fundamentos de las *BioVanitas*.

*Sonnenschiff (Embarcación solar)* forma parte de la colección del Museo Guggenheim de Bilbao desde 1997. En ese año, la obra se expuso por primera vez en el museo en la sala 209. Una vez terminada la exposición, y debido a la fragilidad de la obra, principalmente a causa de algunos de los materiales orgánicos que la componen, se optó por dejar la obra en esta sala. Se decidió construir un muro delante de la obra para ocultarla durante los periodos de no exposición sin necesidad de trasladarla. Esta decisión perseguía anular el movimiento, con el fin de evitar las vibraciones que el desplazamiento pudiese provocar durante su traslado al almacén.

En el caso de *Das Sonnenschiff (Embarcación solar)* Kiefer no contempló la preservación de los materiales biológicos de la obra<sup>122</sup> (flores y espárragos). Fue el equipo de Restauración del museo Guggenheim de Bilbao el encargado de llevar a cabo esta labor de conservación, catalogación y recolocación de los fragmentos

---

<sup>121</sup> El 16 de abril de 2019 tuvimos acceso directo a la obra que se encontraba almacenada. Las imágenes han sido facilitadas por el museo Guggenheim de Bilbao, por el departamento de Conservación-Restauración. La responsable del departamento Ainhoa Sanz y Aitziber Velasco nos mostraron la obra y nos facilitaron la información pertinente.

<sup>122</sup> GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA. (s.f.). *La conservación preventiva con Ainoa Sanz*. <https://tinyurl.com/2xpczf9u>



que se desprendieron, optando por intervenir la obra paralizando la evolución del material<sup>123</sup>.

Por ello, pese a pensar en un principio que podría clasificarse como *BioVanitas*, no lo es. Como podemos ver, uno de los primeros requisitos indispensables para considerar una obra como *BioVanitas* es la intención. Una intención que nos obligue a reflexionar sobre el paso del Tiempo y sus estragos.

Además de los dos aspectos mencionados, la esencia efímera y la intencionalidad, las *BioVanitas* tienen dos características principales heredadas de sus antecesoras barrocas: la primera, el uso del Tiempo como material y la segunda, la importancia de los sentidos.

### 1.4.2. Tiempo, materia & (in)material

Una de las ideas principales del siglo XX, según Buci-Glucksmann, fue la materialización del Tiempo: captarlo, hacerlo tangible<sup>124</sup> y esta materialización fue posible en el arte gracias a la libertad sin precedentes que se instauró en las Vanguardias.

Este libre albedrío, acompañado del distanciamiento del modelo figurativo, supuso una revolución en todos los planos artísticos donde la materia, descubriendo su valor, fue ganando protagonismo hasta convertirse en el fin del discurso artístico<sup>125</sup>.

Esta urgente experimentación, que para Adorno, responde a la necesidad de fomentar un arte productivo alejado de la esterilidad, dio como resultado la presencia de nuevos materiales impensables hasta el momento como por ejemplo el Tiempo<sup>126</sup>.

---

<sup>123</sup> Tal y como nos informaron Ainhoa Sanz, responsable del departamento de conservación-restauración del museo Guggenheim Bilbao, y Aitziber Velasco, perteneciente al mismo departamento, en la visita realizada el 16 de abril de 2019, la primera intervención (consolidación y erradicación de ataque biológico en los espárragos, se llevo a cabo entre 1999-2000. La última intervención, consolidación con Paraloid una vez más, se realizó en 2015.

<sup>124</sup> BUCI-GLUCKSMANN, C. (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid, España: Arena libros, p. 41.

<sup>125</sup> ECO, Op. Cit., p. 401.

<sup>126</sup> ADORNO, Op. Cit., pp. 57-59.



[F. 55] Adrian Van der Spelt, *Naturaleza muerta con flores y cortina* (1658). Detalle



[F. 56] Antoine Steenwinkel, *Vanitas retrato del pintor* (Siglo XVII). Detalle.

Desde artistas, instituciones o críticos/as, todos los planos artísticos se vieron afectados por la superación de la representación bidimensional del Tiempo. La evolución del uso del Tiempo, de concepto a material, supuso grandes cambios a distintos niveles. En la actualidad el Tiempo ha alcanzado nuevas cotas en el ámbito artístico, llegando a convertirse en aliado de algunas/os artista que lo utilizan como principal elemento de sus creaciones.

La transformación de la materia, que puede llegar incluso a su completa destrucción, y que es necesaria para que la obra se complete, es lo que en este trabajo se ha considerado el uso del Tiempo como materia y material. Un concepto, el de la destrucción y transformación de la materia, que perdura desde las *vanitas* barrocas.

Como podemos observar en el *trompe l'oeil* de Adrian Van der Spelt (1630-1673) *Naturaleza muerta con flores y cortina* (1658) [F. 55], el artista coloca unas flores marchitas junto con las flores frescas evidenciando los signos del paso del tiempo.

O en la *Vanitas retrato del pintor* (S. XVII) de Antoine Steenwinkel (-1688) [F. 56] donde el artista realiza un autorretrato en el que se representa en tres tiempos distintos. Presente, pasado y futuro, evidenciando las conciencias del Tiempo. Un concepto muy parecido a la anteriormente citada obra de Ferrer [F. 20].

Las Bio*Vanitas* han continuado con la metamorfosis planteada por sus predecesoras, pero han ido más allá. No se han limitado a la mimesis, sino que han utilizado el propio Tiempo y el proceso de degradación natural de sus materiales como medio de creación convirtiéndolo en parte activa de la obra y en una de sus características principales.

Para explicar el uso del Tiempo en su faceta dual, como materia y material, en las Bio*Vanitas* hemos recurrido de nuevo a Morgan. Esta artista nos habla de un Tiempo ligado al presente, que hace palpable la fragilidad y la precariedad mediante la destrucción creativa. No se trata de la desmaterialización de la materia sino de su transformación.

Morgan juega con el paso del Tiempo y con la congelación del mismo, creando un espacio en el que el instante capturado se muestra más inmóvil si cabe debido al constante desarrollo de los objetos colindantes<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> MORGAN, Op. Cit., p. 96.



[F. 57] Claire Morgan durante el proceso de creación de la obra.

*Sin título* (2002).

Fresas, hilo de nailon.

150 x 120 x 120 cm

© Claire Morgan

Cortesía Claire Morgan & Galerie Karsten Greve Köln, Paris, St. Moritz

Foto: Claire Morgan Studio

Me gusta la idea de plasmar el paso del tiempo, como si uno fuera corriente abajo y aún pudiera ver lo que acaba de dejar atrás. No se puede retroceder, pero se sabe lo que está o ha estado allí. La relación entre los materiales sugiere un proceso cíclico o en cadena. El título habla del acto de detener las cosas y ver un fotograma congelado de un momento concreto antes de seguir avanzando.

En este caso, y con el fin de visibilizar la materialización del Tiempo, utilizaremos *Sin título (2002)* una instalación colgante (150 x 120 x 120 cm) realizada íntegramente con alrededor de 2000 fresas e hilo de nailon [F. 57].

En esta instalación del 2002 de Morgan, el proceso de putrefacción y evolución de los materiales es parte de la obra. No solo el proceso de destrucción está implícito en su desarrollo sino la presencia de ciertos elementos poco frecuentes en las obras habituales como son las moscas. Según las palabras de la propia Morgan “Las moscas son una especie que se alimenta de la fruta y los cadáveres en proceso de descomposición, y a pesar de ello aportarán cierta elegancia a la obra y a la noción de la muerte implícita en ella<sup>128</sup>”.

Pero ¿quién mejor que las/as propias/os artistas para describir las consecuencias del uso del Tiempo como materia y material? Recurrirémos de nuevo a las palabras de Morgan para describir la evolución de otra de sus obras, *Down Time (2010)* [F. 90] que analizaremos más adelante, y cuyo proceso de destrucción creativa es muy similar al de *Sin Título (2002)* [F. 57]:

Al principio será hermoso, cercano a lo grotesco; irá desgranando su propia muerte de la forma más directa. Cambiará cada día, a través del crecimiento y la putrefacción. En cierto sentido, el cambio terminará por hacer que resulte más estático. Parecerá congelarse, convertirse en piedra y paralizarse mediante los procesos de descomposición de las fresas. La única vida verdadera de la obra, el color de las fresas, se irá precipitando hacia los bordes de una forma efectista pero imperceptible, mientras que a la vez todo el conjunto parecerá crecer y deslizarse lentamente hacia el suelo y avanzar por él<sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> MORGAN, Op. Cit., p. 96.

<sup>129</sup> Ibid., Op. Cit., p. 96.



[F. 58] La forma del Tiempo según este estudio.

Claire Morgan, *Sin título* (2002).

Fresas, hilo de nailon.

150 x 120 x 120 cm

© Claire Morgan

Cortesía Claire Morgan & Galerie Karsten Greve Köln, Paris, St. Moritz

Foto: Claire Morgan Studio

Aunque para el físico teórico y cosmólogo Stephen Hawking el Tiempo tiene forma de pera<sup>130</sup>, lo cierto es que para nosotras la forma del Tiempo se acerca más a la que se representa en *Sin título* pasados unos días [F. 58].

Las representaciones artísticas realizadas con materiales perecederos no dejan de ser creaciones vivas conformadas bajo un prisma artístico, ligadas a los procesos naturales de sus materiales, y esto nos deriva a la forma del Tiempo.

Las consecuencias que el Tiempo tiene en las *BioVanitas*, evidencia la importancia del momento en el que se visiten, ya que su estado estará condicionado por la materialización del Tiempo que dependerán, a su vez, de la naturaleza de los materiales y de su entorno.

*Sin título* [F. 57 - 58] es una obra de esencia efímera que utiliza materiales vivos en su elaboración, que nos sirve para entender cómo el Tiempo se personifica y actúa como materia y material. La constante evolución en la que existen las *BioVanitas* nos permite observar la labor del Tiempo como agente activo en su faceta de destrucción creativa.

Los materiales biológicos no solo enfatizan el carácter efímero de las instalaciones, sino que obligan a los asistentes a emplear otros sentidos además de la vista. Las *BioVanitas*, generalmente, están creadas con materiales que desprenden un aroma muy intenso, por tanto, podemos percibir las, o mejor dicho, olerlas antes siquiera de verlas.

El cambio continuo al que están supeditadas no afecta únicamente a su apariencia estética, ya que esta transformación física repercute directamente en la percepción olfativa. Si bien es cierto que al principio percibiremos colores alegres y agradables olores, como describía anteriormente Morgan, con el paso de los días esta primera apariencia dará lugar a colores apagados y olores de descomposición.

*Sin título* [F. 57 - 58] es un ejemplo para ilustrar una de las principales características de las *BioVanitas*, la metamorfosis como materialización del Tiempo. La representación de que nada permanece igual y reacciona ante lo que le rodea.

---

<sup>130</sup> Si seguimos el cono de luz hacia el pasado, observamos que se curva a causa de la atracción de la materia del universo primitivo. Todo el universo que observamos está contenido en una región cuya frontera se encoge hasta hacerse nula en la gran explosión (Big Bang). Ésta constituirá una singularidad, un punto en el que la densidad de la materia sería infinita y la relatividad general clásica dejaría de ser válida. HAWKING, Op. Cit., p.41.

El uso del Tiempo como materia, y material, no solo supone su transformación física sino un cambio en nuestro acercamiento a ellas. Porque es necesario saber que las BioVanitas no se observan; se experimentan, y esta percepción a partir de la experimentación nos conduce a la segunda característica de las BioVanitas: la importancia de los sentidos.

### 1.4.3. BioVanitas una experiencia multisensorial

¿Podemos fiarnos de las experiencias, o nuestros sentidos nos engañan como postulaba el filósofo René Descartes<sup>131</sup>? Hay quien considera que el paso del tiempo no es más que un suceso sensorial<sup>132</sup>, por ello, no deja de ser curioso el hecho de cuestionarnos la veracidad de los sentidos cuando las Vanitas aluden al desengaño; al engaño producto de un no saber mirar<sup>133</sup>.

Esta alusión al desengaño recalca la importancia del saber mirar, que no al saber ver<sup>134</sup>, y aunque las BioVanitas conservan esta cualidad, su desengaño va más allá. El uso que estas hacen del Tiempo, como materia y material, supone experimentarlas desde la multisensorialidad, convirtiéndose así en su segunda característica.

Consideramos la experiencia multisensorial de las BioVanitas herencia de sus antecesoras barrocas. La diferencia, como señala la experta en Renacimiento italiano Sylvia Ferino-Pagden, radica en la manera de tratar los sentidos. Mientras que unas lo

---

<sup>131</sup> "Todo lo que he tenido hasta hoy por más verdadero y seguro lo he aprendido de los sentidos o por los sentidos; ahora bien: he experimentado varias veces que los sentidos son engañosos, y es prudente no fiarse nunca por completo de quienes nos han engañado alguna vez". DESCARTE, R. (1999), *Discurso del método. Meditaciones metafísicas*. Madrid, España: Espasa, p. 126.

<sup>132</sup> MENDOZA-VEGA, J. (2017, noviembre 29). Sobre La Comprensión Del Trascurso Del Tiempo. *Medicina*, 39(4), 354-358. Recuperado a partir de <https://revistamedicina.net/ojsanm/index.php/Medicina/article/view/119-7> (14/04/2020), p. 354.

<sup>133</sup> Según Luis Sánchez, historiador del arte, el barroco siendo consciente de la importancia de la vista, el ocularcentismo, convirtió al ojo en el órgano principal para la percepción empleando recursos visuales para la estrategia propagandista que buscaba la cultura barroca, para crear individuos/as sabios a partir del desengaño conseguido a través de la mirada. VIVES\_FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Op. Cit., pp. 34-69.

<sup>134</sup> El ver se asocia a un proceso físico en el que se produce una imagen mientras que la mirada piensa esa imagen. *Ibid*, p. 247.





[F. 59] David Bailly, *Vanitas* (1651).

hacen desde los presupuestos científicos y filosóficos, las otras lo hacen desde el conocimiento científico y fisiológico de la percepción sensorial<sup>135</sup>.

Todos los objetos poseen, en las pinturas de *vanitas*, un significado específico. Su elección y ubicación en las composiciones no era casual, pero además, cada uno de estos elementos estaba relacionado con uno o más sentidos. Se consideraban que a través de los sentidos el alma podía corromperse, y por ello, se hacía alusión a ellos. De esta manera, los cinco sentidos suelen estar representados en estas pinturas. La vista con cualquier elemento que reflejase la imagen o que influyese en la mirada como superficies reflectantes o gafas; el oído con los instrumentos musicales; el gusto con cualquier fruta o comestible; el olfato con las flores y el tacto con los juegos de azar o útiles de pintura.

Como se puede observar en *Vanitas* (1651) de David Bailly (1584-1657) [F. 59], además de los temas principales del género, también están presentes los cinco sentidos. Aunque limitado por el lienzo, se hace referencia a ellos de una manera sutil y, quizás, difícilmente discernible si no se conoce su iconografía.

La vista está representada en las superficies reflectantes, el espejo, los reflejos de las pompas de jabón y en las superficies metálicas; la flauta hace referencia al oído;

---

<sup>135</sup> FERINO-PAGDEN, S. (1997). Prefacio. En SABÁN GODOY, Op. Cit, p. 21.

las monedas aluden al tacto; el vino y la pipa de tabaco evocan el gusto, mientras que el olfato se hace evidente con las flores. Aunque como señala Ferino-Pagden, las *vanitas* utilizaban los sentidos con una intencionalidad moralista<sup>136</sup>. Simbólicamente, los cinco sentidos exponían las comodidades de la vida sexual y la belleza bajo la discreta apariencia de una moral impuesta<sup>137</sup>.

Al tratarse de pintura, podríamos pensar que la experiencia que nos ofrecen las *vanitas* es “meramente” visual. Sin embargo, este hecho nos hace reflexionar sobre el origen del pensamiento libre y de la abstracción que plantea Hans Jonas. Según el filósofo alemán, la mirada recoge la imagen que se difumina en la imaginación pudiendo llegar a obviar completamente la realidad del objeto y, esta capacidad de separación de “forma”-“materia” y “esencia”-“existencia”, es para Jonas la base del pensamiento libre y de la abstracción<sup>138</sup>. De ahí, la importancia de saber mirar que también conservan las Bio*Vanitas*.

Y ¿qué ocurre con las Bio*Vanitas*? ¿Cómo representan estas los sentidos? La escultura de técnica mixta y dimensiones variables *Bar à oranges (Bar de naranjas)* (2012) de Michel Blazy (1966) [F. 60], es un buen ejemplo para ilustrar la experiencia multisensorial que suponen las Bio*Vanitas*, ya que según Julia Mossé, quien fuera encargada de prensa y comunicación en la galería *art: concept* de París, todo formaba parte de la obra y todo se aceptaba<sup>139</sup>.

En *Bar à oranges* Blazy recurre a las cáscaras de naranja para mezclar distintas fases de degradación en las que, el constante cambio contiene múltiples tiempos en una sola pieza. Lamentablemente, no podemos experimentar *Bar à oranges*, pero sí podemos imaginarla. Imaginemos que estamos en la entrada de la exposición el día de la inauguración. Involuntariamente, e incluso antes de entrar, apreciaremos el olor a naranja. Automáticamente, se formará una imagen mental y se activará nuestro sentido del gusto. La sensación se intensificará al entrar en la sala y verla llena del vibrante color y olor de la fruta.

---

<sup>136</sup> FERINO-PAGDEN, Op. Cit., p. 24.

<sup>137</sup> ALBIN, Op. Cit., p. 286.

<sup>138</sup> JONAS, H. (2000), *El principio vida hacia una biología filosófica*. Madrid, España: Trotta, p. 204.

<sup>139</sup> MOSSE, J. comunicación personal, 20 de junio de 2017.



[F. 60] Michael Blazy. Escultura: *Bar à oranges* (2012).

Técnica mixta. Dimensiones variables.

Cortesía Michael Blazy & Art: Concept, París



[F. 61] Detalla de mondas frescas.

Michael Blazy. Escultura: *Bar à oranges* (2012).

Técnica mixta. Dimensiones variables.

Cortesía Michael Blazy & Art: Concept, París

Una vez dentro, con ese olor rodeándonos, cogeremos las naranjas para cortarlas para preparar el zumo. Este gesto nos proporcionará información sobre su peso, su textura, su temperatura... y a la vez impregnará nuestra mano con su olor. Exprimiremos las dos mitades para hacer zumo y seremos testigos del cambio de estado de la materia. Aplicaremos presión y notaremos como la consistencia de la naranja va cediendo hasta quedarnos con la cáscara en la mano que, una vez vacía y con menos rigidez, colocamos en la bandeja junto a otras mondas apiladas [F. 61]. Con las manos aún oliendo a naranja cogeremos el vaso de zumo, lo beberemos y sabremos si es dulce, ácido, fresco, si tiene pulpa... materializando así la ilusión gustativa que se generó simplemente con oler las naranjas. Podríamos pensar que la experiencia es placentera, ¿no es cierto?

Bien, ahora haremos lo mismo, pero pensando que ya han pasado unos días. Volvamos a la entrada. Lo que percibiremos antes de entrar será una mezcla de olores, entre lo fresco y lo podrido, que no nos evocará una imagen de frescor ni un sabor agradable; más bien todo lo contrario. Seguramente nos genere una mueca involuntaria de desagrado. Al entrar esto será lo que nos recibirá [F. 62].



[F. 62] Detalle de la evolución natural de la obra.  
Michael Blazy, Escultura: *Bar à oranges* (2012).  
Técnica mixta. Dimensiones variables.  
Cortesía Michael Blazy & Art: Concept, París

Es la misma instalación, *Bar à oranges*, pero no es la misma, ¿verdad? El olor y la visión de la fruta pudriéndose influirá, suponemos que negativamente, en nuestra percepción. Todo lo que percibimos ahora, nos producirá una respuesta emocional completamente distinta a la que obtuvimos en los primeros días. Su transformación física también supone una alteración en su contenido expresivo<sup>140</sup>.

Aunque el zumo esté hecho con naranjas frescas no lo saborearemos tan rico, ya que mientras lo estemos bebiendo las partículas de la fruta en descomposición llegarán a nuestro sistema olfativo y alterarán nuestra percepción del sabor. Por último, al colocar las mondas, lo haremos con cierto cuidado para tocar lo menos posible mientras ahuyentamos las moscas que han surgido de la pila de cáscaras anteriores.

A través de estos dos ejemplos, apreciamos la evolución del nuevo desengaño, lo que el historiador Fernando Checa Cremades califica como "*la desconfianza en la*

---

<sup>140</sup> TAYLOR, J. C. (1985), *Aprender a mirar. Una introducción a las artes visuales*. Madrid, España: Unigraf, p. 54.

*percepción sensorial que caracteriza al mundo contemporáneo*<sup>141</sup>". El exterior, involuntariamente, nos cala en lo que los griegos denominaban *éndotheren* (lo interior) permitiéndonos experimentar la obra con los cinco sentidos<sup>142</sup>.

Para Adorno, la experiencia estética cristaliza en la obra concreta y, tras este pequeño experimento, podemos intuir que las sensaciones percibidas serán completamente distintas en función del momento en el que se experimente.

Sin embargo, esta experiencia no hay que aislarla de la obra, ya que sola no es suficiente para su justificación estética. No basta con la experiencia, esta debe de ir acompañada de la reflexión. Como afirma Adorno: "Nada puede entenderse solo a partir de sí mismo"<sup>143</sup>.

#### 1.4.4. Clasificación de las BioVanitas

Efímeras. Así son las BioVanitas, pero cada una a su manera. La destrucción creativa que plantean las BioVanitas como proceso creativo, está directamente relacionada, no solo con el concepto de ruina sino, con la esencia efímera. Una naturaleza fugaz que puede desarrollarse en un plano físico, a partir del uso de materiales perecederos que plasmen las consecuencias del paso del tiempo, o conceptual, mediante obras que contengan implícita la esencia efímera en su concepto.

Si bien las BioVanitas son confluencias temporales que plantean la destrucción como parte de su proceso creativo, no todas lo hacen desde la misma perspectiva. La diferencia principal radica en su planteamiento e intención.

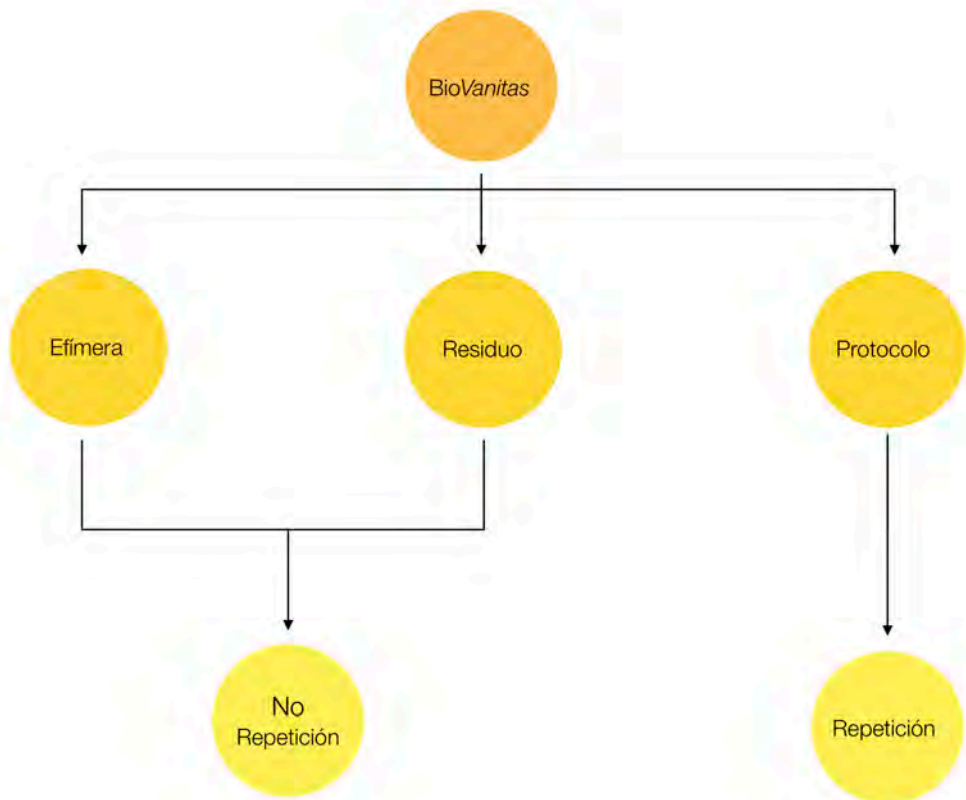
En este punto, tal y como se muestra en el esquema [F. 63], creado y desarrollado a partir de una clasificación y denominación propia, consideramos que las BioVanitas pueden dividirse en tres grupos principales: Efímeras, Residuo y Protocolo. Esta clasificación se realiza en base al Tiempo intrínseco de las BioVanitas, que depende de la vida de sus materiales, y a su idea o concepto de efímero.

---

<sup>141</sup> CHECA CREMADES, F. (1997), Verdad y mentira de los cinco sentidos. En SABÁN GODOY, Op. Cit., p. 19.

<sup>142</sup> LLEDÓ, E. (1997), Sentir lo que sentimos en *Los cinco sentidos y el arte*. Madrid, España: Museo del Prado, p. 17.

<sup>143</sup> ADORNO, Op. Cit., pp. 451-452.



[F. 63] Mapa conceptual de la clasificación de las BioVanitas.

Comenzaremos la clasificación basándonos en la posibilidad, o no, de repetición, ya que lo significativo de las *BioVanitas* es su posibilidad de existir más allá de la destrucción. Una vez matizado este punto, comenzaremos con la clasificación que proponemos para las *BioVanitas*.

El primer grupo está compuesto por aquellas *BioVanitas* que no contemplan la repetición. Es decir, aquellas *BioVanitas* cuyo **tiempo de producción** termina con el **tiempo de sus materiales**, o **tiempo del objeto**. En este primer grupo haría referencia a las *BioVanitas* Efímeras y las *BioVanitas* Residuo.

- **BioVanitas Efímeras:** Cuando nos referimos a las *BioVanitas* efímeras, hablamos de aquellas *BioVanitas* realizadas con materiales perecederos, que tienen sentido en el tiempo de sus materiales pero no más allá. Obras que plantean la destrucción, total o parcial, como parte de su proceso creativo, bien sea a largo o a corto plazo, pero que no contemplan la repetición. Se trata de obras cuya existencia estará limitada por el **tiempo performativo** y **tiempo de los materiales** empleados.

Como ejemplo de *BioVanitas* Efímera, proponemos *Eggs* (1997) de Peter de Cupere (1970). *Eggs* pertenecen a la colección del Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.) de Gante (Bélgica) desde 1997<sup>144</sup>. Esta obra está compuesta por 23 huevos frescos (al menos en 1997) de gallinas pertenecientes a de Cupere envueltos con piel de pollo, cocida y cosida y colocados en una cesta para huevos metálica<sup>145</sup> [F. 64].

La piel de pollo recubre los huevos y de tal manera que su olor queda contenido dentro del paquete que crea la piel de pollo. El olor y la transformación interna del huevo quedan camuflados por la piel de pollo que con el paso de los años se ha ido cuarteando y desprendiendo de la superficie del huevo.

---

<sup>144</sup> Como nos informó de Cupere, en el momento en el que transportaba *Eggs* en su vehículo, sufrió un accidente que rompió algunos de los huevos, por lo que se vio obligado a rehacer los huevos que se habían roto. Conversación personal con Peter de Cupere en el PXL MAD School of Arts de Hasselt (Bélgica) el 20/02/2020.

<sup>145</sup> Según de Cupere la obra la completan 23 huevos aunque en los informes del S.M.A.K. se cuantifican 22. Hay un huevo almacenado individualmente en una caja de artista, que sería el número 23. Conversación personal con Peter de Cupere en el PXL MAD School of Arts de Hasselt (Bélgica) el 20/02/2020.



[F. 64] Peter De Cupere. *Eggs (Huevos)* (1997).  
Cortesía Peter De Cupere & Archivo S.M.A.K.

La piel, además, actúa como trampantojo, ya que evoca la idea del huevo roto. Tal y como nos comentó el propio de Cupere, para esta obra utilizó huevos de sus propias gallinas, a las que alimentaba con una comida específica para que estos tuviesen una coloración rosácea. En cuanto a la piel del pollo que los cubre, el artista compró un pollo asado que compartió con amigos y la piel que quedó al terminar la comida es lo que de Cupere empleó para recubrir los huevos<sup>146</sup>.

Una variante de las *BioVanitas* Efímeras son las **BioVanitas Efímeras site specific**: Estas *BioVanitas*, responden a la definición más rigurosa del concepto efímero, ya que son aquellas obras realizadas con materiales perecederos, que tienen sentido en un tiempo y en un espacio pero no más allá.

---

<sup>146</sup> Conversación personal con Peter de Cupere en el PXL MAD School of Arts de Hasselt (Bélgica) el 20/02/2020.





[F. 65] Pablo Mesa Capella, *INNESTI (Injertos)* (2015)  
Cortesía Pablo Mesa Capella

Obras que plantean la destrucción, total o parcial, como parte de su proceso creativo, generalmente a corto plazo, pero que no contemplan la repetición. Se trata de obras cuyo **tiempo de consumo** determina la vida de la BioVanitas independientemente de si esta se completa o no.

*INNESTI (Injertos)* (2015) de Pablo Mesa Capella (1982) es nuestra propuesta para las BioVanitas Efímera *Site Specific* [F. 65].

Se trata de una instalación *site specific* que el artista planteó para el proyecto *room2* en 2015, comisariado por Lori Adragna en Casale dei Cedrati en la Villa Pamphilj (Roma) entre el 19 de diciembre de 2015 y el 9 de enero de 2016. Tal y como nos explicó Mesa, esta instalación, que no se ha vuelto a repetir, carece de documentación gráfica de su evolución y solo contamos con las imágenes de la inauguración<sup>147</sup>. Desde 2017 intentamos contactar con Casale dei Cedrati, pero su cierre ha hecho que no hayamos podido conseguir más información además de la de Mesa.

---

<sup>147</sup> Video conferencia realizada con Pablo Mesa Capella el 28/02/2017.

*INNESTI* se planteó como una instalación *site specific* de *happening*<sup>148</sup>. Una obra que utilizaba los sentidos del público como un juego espacial. Para el artista, los colores, las luces y el tacto eran importantes, pero sobre todo la sensación olfativa.

Mesa quería probar desde una forma muy básica la transformación de la materia, las consecuencias del **Tiempo performativo** hasta prácticamente su descomposición. El uso de fruta fresca, que daba paso al proceso orgánico natural, era la manera en la que Mesa entendía esta hibridación matérica que daba sentido a la obra.

- **BioVanitas Residuo:** Estas *BioVanitas*, pueden entenderse como una consecuencia de las *BioVanitas* Efímeras. Las *BioVanitas* Residuo pueden ser físicas, documentales o ambas.

Valiéndonos de la definición que el artista y experto en estético Leonard Koren (1948) hace del término “cáscara”, podríamos entender las *BioVanitas* Residuo físicas como<sup>149</sup>: “cosas que tienen la forma y que parecen, pero que ya no poseen su espíritu verdadero”.

Obras que plantearon la destrucción, total o parcial, como parte de su proceso creativo, y sin posibilidad de repetición, que ya han cumplido su función, y de las que solo nos queda, lo que podríamos calificar como, el residuo. *BioVanitas* cuyo **tiempo performativo** ha terminado, sin embargo, aún perdura su **tiempo de consumo**. Este final del **tiempo performativo**, puede darse de manera natural o por intervención.

Como ejemplo de **BioVanitas Residuo física**, proponemos *Schokoladenmeer (Mar de chocolate)* (1970) de Dieter Roth (1930-1998), perteneciente a la colección del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) [F. 66].

---

<sup>148</sup> Para Mesa es importante diferenciar el concepto *happening* de *performance* ya que según su opinión, el *happening* a diferencia de la *performance* involucra al espectador pero sin molestar, haciéndolo partícipe de la acción y de un proceso. MESA, P., comunicación personal, 28 de febrero de 2017.

<sup>149</sup> KOREN, L. (1997), *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*. Barcelona, España: Hipòtesi-Renart, p. 86.



[F. 66] Dieter Roth. *Schokoladenmeer (Mar de chocolate)* (1970).

Colección MACBA. Fundación MACBA.

© Estate of Dieter Roth, 2021.

Esta instalación (110 x 66 x 32 cm) está realizada con tabletas de chocolate Lindt negro, colocadas una encima de otra, y papel mecanografiado de una novela que Roth no llegó a publicar. La obra representa el ciclo de la vida: nacimiento, crecimiento y muerte. El artista quiso cerrar el ciclo y lo hizo con chocolate.

Consideraríamos *Schokoladenmeer* como BioVanitas Residuo, ya que como nos informó Silvia Noger<sup>150</sup>, responsable de conservación-restauración del MACBA, la obra parece que ha alcanzado un nivel de estabilidad en el que ya no muestra más cambios, al menos apreciables a simple vista. Esto hace suponer a las/os responsables del MACBA que los cambios físicos, producto de la materialización del Tiempo, han llegado a su acmé y podría considerarse estable.

La obra, que no se presta para prevenir cualquier situación de riesgo y evitar el posible desarrollo de alteraciones. Se ha expuesto en siete ocasiones en el MACBA utilizando una vitrina específica, considerada parte de la escultura, con una temperatura y humedad relativa de sala: 20 +/- 2°C, 50+/-5% y con una iluminación entre 75 y 80 luxes.

---

<sup>150</sup> Entrevista realizada a Silvia Noger, el 5 de septiembre de 2019 en el MACBA (Barcelona).

En cuanto al cuidado de la instalación el personal de limpieza nunca se encarga de limpiar *Schokoladenmeer*, sino que es el equipo de Restauración el responsable del mantenimiento y de la conservación<sup>151</sup>.

Por otro lado, las BioVanitas Residuo nos brindan la posibilidad de representar este residuo en otro formato, además de “la cáscara”, que es la documentación.

Un ejemplo de BioVanitas Residuo documental lo tenemos en la serie de vídeos de Azuma Makoto (1976) *Drop Time*<sup>152</sup> (2019) [F. 67]. El artista japonés crea esculturas florales a las que somete a distintos agentes como fuego, hielo, etc. Su trabajo responde a un complejo concepto, pero que es básico en las artes niponas, denominado *mono no aware* (物の哀れ). Un concepto basado en la melancolía o empatía que se siente ante lo efímero<sup>153</sup>.



[F. 67] Azuma Makoto, *Drop Time vol 5*. (2019). Film still.  
2-8 Abril, 2019  
AMFC (Azuma Makoto Flower Center)  
Cortesía Azuma Makoto

---

<sup>151</sup> Las exposiciones en las que ha participado *Schokoladenmeer* en el MACBA son: *Desitjos i necessitats* (2015-2016); *Episodis crítics* (2012-2013); *Volum* (2011-2012); *Col·lecció 20* (2007); *Col·lecció 14* (2003); *Col·lecció 12* (2002); *Col·lecció. Noves incorporacions* (2000). CASTRO, A., comunicación personal, 11 de mayo de 2017.

<sup>152</sup> MAKOTO, A. (s.f.). *Azuma Makoto*  
<http://azumamakoto.com/3631/>

<sup>153</sup> TOMÁS AVELLANA, L. (s.f.) *El concepto del mono no aware*  
<https://japonismo.com/blog/el-concepto-de-mono-no-aware>

En *Drop Time* Makoto registra el proceso de deterioro de distintos ramos de flores que después invierte para que vuelvan a su estado original. Un resurgir en su destrucción.

En esta obra, el registro de la transformación no solo sirve para documentar el proceso, sino que es lo que queda como resto de la obra. El residuo. Es decir, la parte que podría introducirse en el mercado del arte mientras que siempre quedaría otro aspecto de la obra, más personal, que no formaría parte del mercado.

Además, el hecho de conservar la destrucción creativa que plantea esta obra, no supone solamente que la obra vive más allá de su estado físico, sino que se traslada a otro formato que la perpetúa más allá del tiempo de sus materiales. De esta manera, la obra, se realiza una única vez, pero se puede proyectar tantas veces como el artista estime oportuno en un nuevo formato, que a su vez también está unido a lo efímero al estar sometido a la obsolescencia tecnológica. Sin embargo, debido a que la documentación es la propia obra, ¿podríamos considerar la proyección de este vídeo como repetición?

El siguiente grupo, que contempla la repetición como posibilidad y como parte del proceso lo forman las *BioVanitas* Protocolo.

- **BioVanitas Protocolo:** Las *BioVanitas* Protocolo podrían definirse, valiéndonos de Adorno, como una finalidad sin fin<sup>154</sup>. Las *BioVanitas* Protocolo, son aquellas obras efímeras realizadas con materiales perecederos, que contemplan la destrucción de la materia, total o parcial, como proceso para que la obra se complete, pero que están pensadas para repetirse tantas veces como sea necesario. Es decir, su **tiempo de consumo** tiene una caducidad, al margen del **tiempo de los materiales**, ya que se puede repetir siempre que se considere oportuno.

Como ejemplo de *BioVanitas* protocolo hemos seleccionado *Red on Green* (1992 - Presente) de Anya Gallaccio (1963) [F. 68 - 69]. *Red on Green* es una instalación, que se ha repetido desde 1992 en diversas ocasiones. En esta obra se plantea la transformación y destrucción de 10.000 rosas rojas de té colocadas en un área, a modo de alfombra en el suelo del espacio expositivo.

---

<sup>154</sup> ADORNO, Op. Cit., p. 186.



[F. 68] Anya Gallaccio, *Red on Green* (1992-Presente). Jupiter Artland, 2012.  
© Anya Gallaccio  
Cortesía Anya Gallaccio & Jupiter Artland



[F. 69] Anya Gallaccio, *Red on Green* (1992-Presente). Scottish National Gallery of Modern Art, 2019.  
© Anya Gallaccio  
Cortesía Anya Gallaccio & Scottish National Gallery of Modern Art



[F. 70] Claire Morgan, *Fluid II* (2009).

Cuervo (taxidermia), fresas, anzuelos de pesca, hilo de nailon.  
200 x 150 x 150 cm.

© Claire Morgan

Cortesía Claire Morgan & Galerie Karsten Greve Köln, Paris, St. Moritz

Foto: Claire Morgan Studio



[F. 71] Claire Morgan, *Fluid II* (2009).

Cuervo (taxidermia), fresas, anzuelos de pesca, hilo de nailon.  
200 x 150 x 150 cm.

© Claire Morgan

Cortesía Claire Morgan & Galerie Karsten Greve Köln, Paris, St. Moritz

Foto: Claire Morgan Studio

El olor es una parte importante de esta instalación. La fragancia de las rosas hace referencia al romance y el deterioro que, poco a poco, se abre paso transformado su color inicial y dejándolas morir.

En el caso de las BioVanitas Protocolo, el **tiempo de consumo** es ilimitado pero finito, ya que contemplan la repetición, y en cada repetición el **tiempo de consumo** comienza desde cero.

Dentro de las BioVanitas Protocolo también podemos encontrarnos con las **BioVanitas Protocolo Mixtas**. Las BioVanitas Protocolo Mixtas son aquellas obras efímeras realizadas con materiales perecederos que contemplan la destrucción, total o parcial, de la obra así como su repetición tantas veces como sea necesario pero con una salvedad.

En este caso, suele haber un elemento, no perecedero, que se repite, sin necesidad de ser el mismo, y que no sufre las degradaciones a las que están sometidos los materiales orgánicos.

En el caso de las BioVanitas Protocolo Mixtas, el **tiempo performativo** de los materiales orgánicos comienza con cada repetición. Por otro lado, los materiales no perecederos, en el caso de ser siempre el mismo, conservan el **tiempo performativo** primigenio al haber formado parte de la obra desde el comienzo, o desde la primera vez que se realizó.

Como ejemplo de BioVanitas Protocolo Mixta, hemos considerado *Fluid II* (2009) [F. 70 - 71] de Morgan. El título, tal y como explica la artista, hace alusión a algo que se detiene. En esta obra la artista plasma el paso del tiempo de una manera en la que aunque fluya hacia adelante siguen siendo visibles sus consecuencias más directas y cercanas sugiriendo un proceso concatenado entre los materiales<sup>155</sup>.

*Fluid II* (200 x 150 x 150 cm) está compuesta de nailon, anzuelos, un cuervo naturalizado y fresas. Dada su naturaleza orgánica, y su corta vida, las fresas son lo último que se coloca en la instalación. Estas se pudren cada vez que la obra se lleva a cabo, sin embargo, el cuervo es la constante que se repite.

En sus obras, la artista irlandesa trabaja el Tiempo con un doble sentido. Combina frutas, semillas u hojas con animales naturalizados; una yuxtaposición

---

<sup>155</sup> MORGAN, Op. Cit., p. 96.



de lo vivo y lo muerto. En un principio los materiales vivos son los que cobran mayor importancia en la instalación. Sin embargo, el proceso orgánico hace que estos objetos pierdan su aparente presencia inicial relegándose a un segundo plano y cediendo el protagonismo a los animales inanimados que, al haber detenido el Tiempo en su ser, son la constante que emerge.

El cuervo, aunque también es un material orgánico, ha detenido su proceso orgánico debido al proceso de naturalización al que fue sometido preservando su apariencia, con el ala rota, tras su muerte por colisión con un vehículo. Esto, permite que pese a su naturaleza orgánica se pueda utilizar en todas las repeticiones de la obra, haciendo a su vez que esta sea fácilmente reconocible.

Las BioVanitas que contemplan la "repetición", es decir las Protocolo y las Mixtas, nos plantean la pregunta de cuántas veces se pueden repetir. ¿Existe un límite finito de "repeticiones"? ¿Se pueden repetir hasta la eternidad? ¿O una vez desaparezca la/el artista la obra tendría que dejar de "repetirse"?

La clasificación de las BioVanitas también podía hacerse en función de su actividad, pudiendo ser activas o no activas. El primer grupo lo constituirían aquellas BioVanitas cuyo proceso orgánico está en marcha y supone la transformación de las obras; en este grupo encontraríamos las BioVanitas Efímeras, las Efímeras *Site Specific*, las Protocolo y las Mixtas.

El segundo grupo, estaría conformado por las BioVanitas no activas, y estaría compuesto por aquellas BioVanitas cuyo proceso orgánico se ha detenido y, por tanto, supone que la obra permanecerá estable habiendo concluido su proceso de transformación. Es este grupo encontraríamos únicamente a las BioVanitas Residuo.

A partir de estos ejemplos, podemos observar como existe una gran diferencia dentro del género, además de distintas opciones de clasificación. Al contrario que en las *vanitas* barrocas donde el temario es muy extenso<sup>156</sup>, en el caso de las BioVanitas está bastante acotado. No obstante, existen ciertas salvedades que suponen cambios en cuanto a la hora de posicionarnos frente a una BioVanitas.

---

<sup>156</sup> Como mencionamos anteriormente, solo en las *vanitas* barrocas españolas encontramos 26 tipologías distintas independientemente de los tres grandes grupos: humanistas, (auto)retrato e imperiales.



[F. 72] Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger. *Brainforest* (2004).  
Cortesia Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger



# Dilemas

# Bio*Vanitales*

2



Nunca se puede afirmar que el pensamiento determine al arte, pero tampoco que sea el arte el que determine al pensamiento; la cuestión es siempre más interdisciplinaria y ramificada.

Javier Fuentes Feo



Tomaremos como referencia la BioVanitas *Strange fruit* (1997) de Zoe Leonard (1961) [F. 73]. Esta obra surgió como respuesta a una necesidad personal de la artista durante el duelo por el fallecimiento, por SIDA de un amigo muy cercano (David). La obra, que tomó el título de una canción de Billie Holiday, se elaboró con frutas que Leonard y sus amigos comían y que después dejaban secar. Esta obra posee una peculiaridad, y es que *Strange fruit*, es la única obra de Leonard en la que la artista ha utilizado comida.



[F. 73] Zoe Leonard. *Strange Fruit* (1997). Detalle de la instalación, (2017).

Cortesía Philadelphia Museum of Art

© Zoe Leonard

Cortesía Zoe Leonard & Galería Gisela Capitain, Cologne y Houser & Wirth

*Strange fruit* comenzó en 1992, con dos naranjas en Provincetown (Massachusetts). Continuó en Nueva York y finalmente concluyó en Alaska a donde las amistades de Leonard le enviaban la fruta por correo. En 1997 Leonard dio la obra por terminada.

*Strange fruit* estaba compuesta por unas trescientas mondas de naranjas, plátanos, limones, pomelos, y aguacates. Utilizando hilo, aguja y alambre, Leonard las intervino añadiéndoles cremalleras, botones, plásticos, alambres, pegatinas, telas y cera<sup>157</sup>.

---

<sup>157</sup> PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. (s.f.). *Strange Fruit*.

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/92277.html?mulR=5231653031>

La primera vez que se exhibió *Strange fruit* fue en 1995, en el estudio de la propia artista del Lower East Side (Nueva York) y después, en ese mismo año, en la galería Jennifer Flay de París. En 1997 se expuso en el Museo de Arte Contemporáneo de Miami, en el Kunsthalle de Basilea y en la Galería Paula Cooper de Nueva York. Un año después, en 1998, y gracias al interés que mostró la por entonces curadora del Philadelphia Museum of Art (PMA) Ann Temkin, el PMA adquirió la obra<sup>158</sup>.

La adquisición de la obra fue el resultado conjunto de la contribución de la Fundación Dietrich, la Galería Paula Cooper y una donación parcial de la propia Leonard. Aún sabiendo que se trataba de una obra de vida limitada por la naturaleza de sus materiales, ambas partes asumieron su degradación y llegaron a un acuerdo.

Leonard, cuyo trabajo está ligado a la fotografía y a la memoria, permitió fotografiar los distintos estadios de la obra para documentar su transformación. Esta documentación del deterioro, según la propia Leonard, podría interpretarse como un proyecto con forma de diario y la uniría con algunas de sus otras obras<sup>159</sup>. En este caso, podríamos entender la documentación como un residuo de la obra.

La institución y la artista consensuaron tratar 25 de las 300 piezas que componían la obra, ya que la apariencia de deterioro así como la metamorfosis no eran suficientes para ella. La elección del mejor método para conservar las piezas respetando a Leonard, fue un proceso laborioso que ella misma llevó a cabo junto al conservador alemán Christian Scheidmann desde 1995 a 1996.

El hecho de conservar, aunque sea ciertos elementos de la obra, supone que *Strange fruit* sufrió un cambio bastante relevante, ya que pasa de ser una Bio*Vanitas* Efímera a una Bio*Vanitas* Residuo como resultado de la intervención. Como señala la conservadora Nina Quabeck, Leonard quería conservar únicamente las cáscaras de las frutas, pero a ser posible en distintos estados de descomposición<sup>160</sup>:

---

<sup>158</sup> GILMAN, J. (2015), *The role of science in contemporary art conservation: a study into the conservation and presentation of food-based art*. Ghent University, Ghent (Belgium).p. 144.

<sup>159</sup> *Ibid*, p. 146.

<sup>160</sup> Original: "There is a certain amount of variety in the stages of decay and I suppose the challenge here is to find a method of preservation that will work at arresting the process of decay at any stage". Carta de Zoe Leonard a Christian Scheidmann, el 26 de junio de 1996. Citado en QUABECK, N. (2019). *Intent in the making: the life of Zoe Leonard's "Strange fruit"*. *The Burlington Contemporary magazine*. Recuperado de: <https://contemporary.burlington.org.uk/journal/journal/intent-in-the-making-the-life-of-zoe-leonards-strange-fruit>



"Hay cierta cantidad de variedad en las etapas de la descomposición y supongo que el desafío aquí es encontrar un método de conservación que funcione para detener el proceso de descomposición en cualquier etapa".

Finalmente, en 1996 se llegó a la solución adecuada para ambas partes. Someter cada una de las frutas a *shock-freezing*, es decir, congelarlas, y sumergirlas al vacío en Paraloid B-72<sup>161</sup>.

Por fortuna, esta solución fue muy efectiva y hasta la fecha no ha sido necesaria la restitución de ninguna de las piezas originales. En una entrevista realizada por Beth Dungan en 2002, la artista declaró lo siguiente<sup>162</sup>:

Para mí, preservar el objeto es como preservar la experiencia, el recuerdo o el conjunto de asociaciones. *Strange Fruit* trata el conflicto entre aferrarse y dejar ir. Que en cierto modo es lo que es el luto. El conflicto en esa obra es que cada pieza se salva, se repara minuciosamente, pero como las cáscaras en sí no se conservan, continúan descomponiéndose. Con el tiempo, las arrugas se desvanecen. La propia pieza se está desintegrando lentamente.

Este proceso de cambio era importante para Leonard. La intención original de la artista, que queda claramente especificada en la correspondencia con el museo, fue que la obra estuviese exhibición permanente. Lamentablemente, esto no se especificó en el contrato final y no fue posible<sup>163</sup>.

---

<sup>161</sup> TEMKIN, A. (1999). Strange fruit. En CORZO Miguel Ángel (Coord.). *Mortality Immortality? The Legacy of 20th Century Art*. Los Angeles, Estados Unidos: Getty Publications, p. 47.

<sup>162</sup> Original: "For me, preserving the object is like preserving the experience, the memory, or the set of associations. *Strange Fruit* deals with the conflict between hanging on and letting go. Which in a way is what mourning is. The conflict in that piece is that every scrap is saved, painstakingly mended, but since the peels themselves are not preserved, they continue to decay. Over time, the shrivel fade. The piece itself is slowly disintegrating." DUNGAN, B. (2002), An interview with Zoe Leonard. *Discourse*, 24(2), 70-85, 158, p. 83.

Recuperado de <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/interview-with-zoe-leonard/docview/212434729/se-2?accountid=17248>

<sup>163</sup> Carta de Zoe Leonard para Ann Temkin, el 22 de diciembre de 2000. Citado en QUABECK, Op. Cit.



[F. 74] Zoe Leonard. *Strange fruit* (1992-97). Detalle de exhibición, (1998).  
Cortesía Philadelphia Museum of Art  
© Zoe Leonard  
Cortesía Zoe Leonard & Galería Gisela Capitain, Cologne y Houser & Wirth



[F. 75] Zoe Leonard. *Strange fruit* (1992-97). Detalle de exhibición (2017).  
Cortesía Philadelphia Museum of Art  
© Zoe Leonard  
Cortesía Zoe Leonard & Galería Gisela Capitain, Cologne y Houser & Wirth

Desde que forma parte de la colección del PMA, la obra se ha exhibido en dos ocasiones en el museo: en 1998 y en junio del 2017. Solo se ha cedido una vez, en 1999 al Museo de Israel (Jerusalén, Israel) quedando en manos del departamento curatorial las decisiones relativas a su exposición<sup>164</sup>.

Pese a que desde 1995 *Strange fruit* se ha exhibido de distintas maneras, con algunas frutas colgadas en una cuerda frente a una ventana, con las frutas en baldas o con ellas por el suelo<sup>165</sup>, desde que forma parte de la colección del PMA siempre se ha exhibido de la misma manera; con las frutas dispersas por el suelo [F. 74 - 75].

Tal y como nos indicó Sally Malenka<sup>166</sup>, conservadora del PMA, no existen instrucciones de montaje para *Strange fruit*, en 1998 la instalación se exhibió de manera independiente en una estancia, a una HR del 50% y una temperatura de 21°C. Dada la clara preferencia de Leonard por la luz natural, las condiciones de iluminación fueron variables. Según Malenka la artista se comprometió a realizar un dossier con instrucciones de montaje en la exposición que comenzó en junio del 2017.

En esta primera exposición de 1998, el equipo de conservación-restauración fue el encargado de las tareas de limpieza y mantenimiento de la obra y no tuvo que intervenir más que para evitar la propagación de plagas (insectos)<sup>167</sup>.

El equipo de conservación-restauración también fue el encargado de su almacenamiento una vez terminada la exposición. Para este proceso cada pieza se introdujo en bolsas individuales de polietileno que se colocaron en las cajas originales almacenadas en vitrinas<sup>168</sup>.

---

<sup>164</sup> The Israel Museum, Jerusalem, Israel. *Skin Deep: Surface and Appearance in Contemporary Art*, del 26 de marzo al 31 de julio de 1999. MALENKA, S., comunicación personal, 19 de junio de 2017.

<sup>165</sup> QUABECK, Op. Cit.

<sup>166</sup> MALENKA, Op. Cit.

<sup>167</sup> Ibid.

<sup>168</sup> Ibid.

En el ensayo publicado por Temkin, se recoge la disconformidad entre el equipo de adquisición frente a la idea de asignar un número de registro a algo que iba a desaparecer. Sin embargo Temkin argumentó que el hecho de darle un número o un registro a algo no garantiza su perpetua existencia y que un museo debe preservar otros elementos más allá de los estables o imperecederos<sup>169</sup>.

Lo cierto es, que desde 2001 hasta 2018 *Strange fruit* ha permanecido almacenada. Pese a que el equipo responsable del PMA acordó utilizar medidas para retrasar la degradación durante el almacenamiento<sup>170</sup>, los 17 años que ha estado en el almacén han impedido que su proceso de transformación fuese visible. Este hecho ha supuesto cierta tensión entre la artista y la institución<sup>171</sup>.

*Strange fruit* fue innovadora por sus materiales, pero no por el tema que trataba. El uso de materiales perecederos, en este caso frutas que se iban pudriendo, evoca la fugacidad de la vida y el paso del Tiempo, al igual que lo hacían en el XVII. Esta representación de la obsolescencia del Tiempo resulta mucho más impactante que un cuadro, ya que podemos ser testigos de las consecuencias del Tiempo sobre la obra. *Strange fruit* plantea interrogantes sobre la permanencia del arte y en dónde reside; en las ideas, en los conceptos, en los objetos...

Pero también es un buen ejemplo para destacar algunos de los problemas principales que plantean las BioVanitas, y su idea fundamental de destrucción como proceso creativo, en un entorno de colección. Planteando cuestiones en lo relativo a la exhibición, la documentación, la intervención o el almacenamiento. Aunque en realidad, estas circunstancias pueden entenderse como retos o dilemas, en lugar de como problemas. Como dice Jonas<sup>172</sup>: "todo problema es en esencia la colisión entre una convicción muy amplia y un hecho particular que no se pliega ante ella".

---

<sup>169</sup> TEMKIN, Op. Cit., p. 48.

<sup>170</sup> BUSKIRK, M. (2000). Planning for Impermanence. What does the future hold for today's art works that employ ephemeral materials or rapidly obsolescent components? *Art in America*. Vol. 88, nº 4. April, 112-119. Citado en GILMAN, Op. Cit., p. 147.

<sup>171</sup> QUABECK, Op. Cit.

<sup>172</sup> JONAS, Op. Cit., p. 23.

## 2.1. La paradoja de la Documentación

Puede que sea cierta la frase de Milan Kundera<sup>173</sup> "lo que ocurre una vez es como si nunca hubiera ocurrido". Puede que esta sea la razón por la que la documentación parece tan necesaria para el arte efímero. Porque desaparece. Porque, generalmente, la documentación es lo único que queda.

Debido a su naturaleza efímera, las BioVanitas, presentan un dilema complejo en cuanto a documentación, ya que ¿cuál es la finalidad de la documentación? ¿Preservar? ¿Conservar? ¿Informar? ¿Son estos objetivos compatibles con una obra cuyo planteamiento es la fugacidad?

Son muchas/os las/os profesionales que consideran la documentación esencial para las obras de naturaleza transitoria, ya que una vez que estas desaparecen la documentación es lo que perdura. Esto hace referencia únicamente al plano físico, ya que aunque la corporeidad de las BioVanitas desaparezca perdura su concepto. El concepto perdurará a través del recuerdo de las personas que lo recuerdan y desaparecerá con ellas, o de la documentación que lo recoge, así que volvemos a estar en el punto de partida.

A pesar de la importancia que adquiere la documentación, no debemos olvidar que la obra original es el documento más importante. Será esta la que marque las directrices de observación y de actuación, aunque nunca se reproducirá de la misma manera, ya que su desarrollo dependerá de su carácter activo y de las circunstancias que la rodean<sup>174</sup>. Porque podemos documentar lo matérico, pero ¿cómo registramos lo que no es tangible?

¿Qué ocurre con lo inmaterial? ¿Quién decide qué se documenta y qué no? ¿Qué es lo que deberíamos documentar? ¿Debemos limitarnos al objeto artístico? ¿A la

---

<sup>173</sup> KUNDERA, M. (2019). *La insoportable levedad del ser*. Barcelona, España: Tusquets, p. 234.

<sup>174</sup> ALTHÖFER, H. (2003), *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, Materiales, Técnicas*. Madrid, España: Akal, pp.11-50.

idea<sup>175</sup>? ¿Al proceso de producción? ¿O a todo ello? Si las BioVanitas plantea la repetición, ¿deberíamos documentar el proceso de elaboración para asegurarnos de poder llevarlo a cabo, fielmente, si no contamos con la/el artista? ¿Deberíamos documentar todo el proceso de transformación de la BioVanitas? ¿Todos los estadios de la materia? ¿O solo el inicio y el fin? ¿Y cuál es el fin?

La necesidad de documentar que tiene el ser humano puede entenderse como otra forma de conservar. Una manera de conservar el presente para que tenga sentido en un futuro. Como sugiere la investigadora Hanna B. Hölling<sup>176</sup> “es memoria, es residuo e interpretación”. Sin embargo, esté afán por documentar puede generar un gran problema: la hiper-documentación.

Los métodos más habituales de documentación, al menos actualmente, son la fotografía, los vídeos, las entrevistas, la correspondencia, las instrucciones que puedan haberse generado, informes de conservación, informes de exhibición, préstamos, personas relacionadas con la obra, restos de las obras y en ocasiones hasta el escaneado en 3D o el holograma. Normalmente cada departamento, genera su propia documentación, tanto física como digital, que almacena y comparte en los archivos comunes.

La idea de documentación nos plantea la posibilidad de conservar o preservar un Tiempo visto, vivo o fijado. En un principio esta propuesta parece ser una solución que roza el límite con lo eterno, pero ¿es realmente una solución eficaz para conservar el Tiempo? Por un lado, la documentación analógica es sensible a desaparecer por causas naturales, mientras que la digital es susceptible de los infinitos virus informáticos y de la obsolescencia tecnológica. Esto supone la continua actualización y migración de sistemas haciendo posible la idea de que en algún momento los soportes puede que no sean compatibles y podamos perder todo. ¿Y qué ocurriría si se diese el caso? ¿Si lo perdiésemos todo? ¿Y si no pudiésemos documentar? ¿O si desapareciese la documentación?

---

<sup>175</sup> Quisiéramos hacer un inciso para aclarar la diferencia entre idea y concepto basándonos en las Frases sobre arte conceptual de Sol Lewit. Para el artista concepto e idea son dos cosas distintas, ya que la idea es un componente mientras que el concepto es algo general. La idea es la que pone en marcha el concepto y por ello únicamente las ideas pueden considerarse como obras de arte. LIPPARD, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, España: Akal, p. 124.

<sup>176</sup> HÖLLING, H. B. (2020), Archive and documentation. *Sztuka i Dokumentacja*, 17, 19.

Analizándolo desde una postura más afín al concepto efímero que al de la conservación, la documentación podría no ser siempre una opción o posibilidad. Como por ejemplo para las obras concebidas desde el concepto efímero más puro, en las que su existencia podría no entenderse más allá de un tiempo y un lugar determinado, ni siquiera en formato de documentación.

El uso del Tiempo performativo en las BioVanitas supone su liberación con respecto a este. Se evidencia la fugacidad del Tiempo y lo imposible de volver atrás, *tempus fugit* o *carpe diem* dependiendo de la perspectiva. La documentación, en algunos casos, podría entenderse como la congelación de un instante, como atrapar el Tiempo, privando a las BioVanitas de la libertad de la que las habíamos dotado previamente. Una manera de arrebatarles el libre albedrío que les permite el **tiempo performativo** para anclarlas a un tiempo cíclico. Pero no solo eso, sino que además puede restarle coherencia a al mensaje, al poder revivir la experiencia a partir de la documentación videográfica o fotográfica. Basándonos en esto, consideramos que la manera en la que el/la artista quiera documentar las BioVanitas debería ser un aspecto tratado con especial delicadeza. ¿Eliminar la documentación sería sinónimo de olvidar?

Artistas como Tino Sehgal (1976), no dejan constancia documental alguna de sus intervenciones. La documentación reside en el recuerdo del público. Sin embargo, el concepto del recuerdo está íntimamente ligado al tiempo. El recuerdo no vive fuera del tiempo, pero a su vez el tiempo lo modifica. Como apunta el director y teórico de cine Andrei Tarkovski, son dos caras de la misma moneda, ya que a su vez el recuerdo proviene de una vivencia personal y se trata de un concepto interior que es individual e imposible de experimentar de la misma manera. Es necesario haber vivido el suceso y aun así cada persona guardará un recuerdo distinto de un mismo hecho<sup>177</sup>.

No obstante, la postura de Sehgal frente a la conservación, únicamente del recuerdo, es muy nietzcheniana, ya que el filósofo apostaba por olvidar para imaginar. Para Sehgal no debería de existir ningún tipo de documentación sobre su obra, ni gráfica ni escrita, dada la esencia transitoria de estas. Para Sehgal lo importante es el momento. La belleza y la vulnerabilidad que le brinda la

---

<sup>177</sup> TARKOVSKI, A. (2019). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, España: Rialp, p. 76.

imposibilidad de durar que tiene el instante<sup>178</sup>. Como cuestionó el artista Rirkrit Tiravanija (1961) en la retrospectiva *Tomorrow is Another Fine Day*<sup>179</sup>: "¿Dónde reside el arte? ¿En el objeto o en la memoria de las personas que lo experimentaron?"

### 2.1.1. La documentación como herramienta

Lo cierto es que la postura de Sehgal es bastante inusual en una sociedad de consumo instantáneo poco dada a la atención prolongada. Sin embargo, hay dos caras en una moneda. Mientras hay artistas que reniegan de la documentación la mayoría no se oponen a ella.

La verdad es que pese a que en ocasiones la documentación pueda ir en contra de la esencia efímera de las *BioVanitas*, aporta mucha información esencial para su entendimiento. Por ello, para aquellas *BioVanitas* que consideren que la documentación no altera su naturaleza efímera consideramos que esta adquiere un valor adicional.

La intención rigurosa de la documentación no se debe exclusivamente a que puede que sea la única prueba física de su existencia, sino porque será también lo que conserve la idea y el concepto. La documentación, además de accesible y fácilmente entendible, debería de ser detallada, concisa y precisa. Sin embargo, dadas las características perecederas de las *BioVanitas*, consideramos necesario consultar al/la artista previo a cualquier tipo de documentación, para asegurarnos de no interferir en la esencia de la obra y por si hubiese algún medio, para el registro o difusión, que se considerase inadecuado.

Si la/el artista accede a la documentación o parte de ella, que también puede ser una posibilidad plausible, además del correspondiente *condition report*, la documentación de las *BioVanitas* debería contemplar tanto los aspectos materiales como los inmateriales.

---

<sup>178</sup> CAMPBELL JOHNSTON, Op. Cit., pp. 22-23.

<sup>179</sup> *Tomorrow is Another Fine Day* (2004-2005 Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam and ARC Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Couvent des Cordeliers) citado en GILMAN, Op. Cit., pp. 66-67.



- **Lo material:** hace referencia a la parte física. A los materiales, la ruina, la instalación, el desmontaje y a la cualificación de las personas que vayan a estar en contacto con la obra.

Independientemente del tipo de *BioVanitas* al que nos enfrentemos es muy importante conocer sus materiales, por lo que es más que aconsejable prestar especial atención a este punto. En el caso de las *BioVanitas* que no contemplan la repetición, para intentar “prever” su posible evolución; y en el caso de las que contemplan la repetición para asegurarnos de cumplir con las exigencias de la obra.

En este apartado también consideraríamos la descripción de la evolución deseada del proceso de destrucción, detallando específicamente lo que se contempla y lo que no como parte de la adecuada evolución de la *BioVanitas*. Así mismo, también se contemplarán las posibles medidas en caso de una evolución no deseada.

Para los aspectos relacionados con la instalación y desmontaje, será adecuado contar con material que nos ayude a ejecutar la *BioVanitas* de la manera correcta. Es decir, esquemas, croquis o instrucciones que expliquen el proceso de instalación y desmontaje, además de la disposición detallada de la obra, así como detalles de aquellos aspectos a los que hubiese que prestar especial atención. Esta información será útil independientemente de poder contar, o no, con el/la artista.

En el caso de ser necesario el almacenamiento, ya que no todas las *BioVanitas* lo precisan, también sería conveniente detallar las necesidades específicas.

Documentación fotográfica y escrita del proceso de montaje de la instalación, de la evolución de la misma (en detalle y en general), cualquier anomalía o incidencia, así como del desmontaje. Si consideramos necesario contextualizar la obra con su entorno, aconsejamos, además de los soportes mencionados, la utilización del vídeo.

Por último, en la documentación material de las *BioVanitas*, también sería de ayuda registrar las medidas seguridad o análisis de los posibles riesgos sanitarios/de salud que pueden producirse debido a la evolución de la obra. Con ello nos referimos a elementos de protección como mascarillas, y la necesidad si la hubiera de indicaciones para las personas de sala o limpieza.

- **Lo inmaterial:** se recogerá la idea, el concepto, la intención. Las percepciones sensoriales y las sensaciones que se quieren transmitir. En este aspecto valoramos la conservación de la idea a través de documentación escrita que definan las intenciones del/la artista de la manera más detallada posible. Cualquier herramienta que sirva para entender la obra desde su plano conceptual.

Los puntos mencionados se centran en la materia, la forma, el contexto de creación y la relación con el espacio. Pero además es importante señalar que estas preguntas deben de ir acompañadas de una investigación humanística para definir la idea y los valores de trabajo, así como una precisa investigación en la ciencia exacta de la materia<sup>180</sup>.

Entre los distintos apartados que engloba la documentación, consideramos oportuno destacar la entrevista. Este contacto directo se convierte en algo primordial, ya que en ocasiones, los/as expertos/as pueden adoptar una actitud demasiado técnica frente a la obra que genere una distancia entre conservador/a-obra que suponga la falta de entendimiento para con la pieza.

En 1990, Carol Mancusi-Ungaro, conservadora de la Colección Menil, comenzó a entrevistar a distintos/as artistas. En sus inicios, estas entrevistas perseguían recopilar toda la información posible sobre materiales, técnicas, procesos y cualquier otra cosa que resultase de interés para futuras posibles intervenciones. Una manera de saber cómo y desde dónde había que acercarse a la obra<sup>181</sup>.

Este hecho marcó una tendencia al alza entre distintas instituciones en las que se comenzó a desarrollar diversos programas de entrevistas con artistas que perseguían los mismos objetivos. Desde entonces, la entrevista se ha convertido en un ejercicio habitual implementado en la práctica<sup>182</sup>. Hoy en día el grupo INCCA (*International Network for Conservation of Contemporary Art*) conforma una plataforma esencial para la buena elaboración y documentación de entrevistas<sup>183</sup>.

---

<sup>180</sup> KOWALIK, A. (2020). The Plants As The Medium. As Issue Of The Care On Contemporary Art With The Elements Of Plants. *Sztuka i Dokumentacja*, 17, p. 82.

<sup>181</sup> WIELOCHA, A. (2020). The artist interview as a platform fo negotiations an artwork's possible futures. *Sztuka i Dokumentacja*, 17, p. 31.

<sup>182</sup> Ibid., p. 31.

<sup>183</sup> LLAMAS PACHECO, R. (2014), *Arte contemporáneo y restauración o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid, España: Tecnos, p. 71.

El diálogo con el/la artista genera información de una fuente primaria, pero además de eso permite conocer su posición frente a las actuaciones para con sus obras, ya que no llevar a cabo este paso y realizar cualquier intervención antes de la consulta podría acarrear problemas legales<sup>184</sup>. Por lo general su intención se antepone a otras decisiones y, si no fuese posible contactar con quien realizó la obra sería necesario ponerse en contacto con las personas más allegadas y/o aquellas que participaron en el proceso de ejecución.

Para la especialista en cuidado de colecciones Aga Wielocha, la entrevista tiene dos propósitos: por un lado, acercarse al/la artista para poder conocer más detalladamente la obra y poder crear un futuro plan de intervención, y por otro lado, la negociación. Una negociación entre la intención artística e institucional. En esta negociación se pueden tratar los temas más relevantes o delicados exponiendo las distintas visiones con el fin de llegar a una solución común beneficiosa para la obra<sup>185</sup>. Un ejemplo de esta postura la podemos ver en caso de Leonard mencionado previamente en el inicio del segundo apartado (2. Dilemas BioVanitales).

Consideramos que los puntos mencionados anteriormente son una buena guía para crear una base que fomente el diálogo, y que derivará y profundizará en aquellos aspectos que se consideren relevantes. Una herramienta para registrar impresiones, intenciones e instrucciones que ayude a resolver las dudas de los profesionales suscitadas por la obra de arte. La entrevista como forma de reflexionar a partir de cuestiones planteadas por otras disciplinas distintas a la creación, porque, como señala la conservadora Anna Kowalik<sup>186</sup>, determinar el valor de la obra de arte sirve para tomar las estrategias adecuadas.

Gracias a la entrevista podríamos afrontar la obra desde una posición más natural, más cercana. Puede ayudarnos a entenderla desde una visión más amplia, que no se limite únicamente a contemplar la obra como una concatenación de materiales sino como un continuo que se represente en un plano físico y abstracto.

---

<sup>184</sup> Real Decreto legislativo Nº 1/1996 de 12 de abril, y modificado hasta la Ley Nº 12/2017, de 3 de julio de 2017.

Recuperado de: <<http://www.wipo.int/wipolex/es/details.jsp?id=17102>> (9 de agosto de 2017).

<sup>185</sup> WIELOCHA, Op. Cit., pp. 31-45.

<sup>186</sup> KOWALIK, Op. Cit. p. 82.

Pero ¿qué deberíamos preguntar en la entrevista? Es cierto que conocer los matices y los detalles de la obra pueden suponer una gran diferencia a la hora de entenderla en su totalidad. La intencionalidad de los materiales, los límites de la destrucción si los hubiese o incluso la manera en la que se expone son factores a desarrollar ampliamente<sup>187</sup>. Conocer qué se entiende por daño, cuándo sería oportuno intervenir...

No debemos entender esta influencia como algo unidireccional. Las distintas disciplinas que intervienen en esta conversación se retroalimentan. Sin querer influimos más de lo que pensamos en las decisiones futuras. No solo las/os artistas pueden modificar nuestra visión, sino que nuestro punto de vista también puede ofrecerles nuevas perspectivas desde las que abordar sus creaciones<sup>188</sup>.

La entrevista, también puede entenderse como un espacio de diálogo para el intercambio de ideas de distintas disciplinas que conjuntamente ayuden a completar la visión de las obras. Los temas que se traten, así como la manera en la que se traten, pueden influir en futuras decisiones que repercutan en los materiales o en las dinámicas de creación, documentación o seguimiento de la obra.

Sin embargo, también es cierto, y en este punto coincidimos plenamente con algunas/os profesionales cuando postulan que las respuestas obtenidas en el momento no son verdades absolutas. Las posturas de las/os artistas, como las de las personas en general, suelen variar con el tiempo. Su visión cambia, y sus ideas originales pueden no coincidir con las finales. Además a muchas/os artistas hay temas que no les interesa, por lo que no prestan atención a este aspecto o directamente no se lo plantean.

Por tanto, pese a que consideramos que la entrevista es un documento de gran valor, tampoco es algo que se pueda acatar sin valorar si esas respuestas son completamente definitivas en el momento de la consulta.

---

<sup>187</sup> Durante mi estancia de investigación de doctorado en el S.M.A.K. elaboré un cuestionario para obtener información sobre las obras de estudio. Actualmente, este cuestionario ha sido modificado por Frances Berry y Rebecca Heremans, para hacerlo más accesible, y es una herramienta que el museo utiliza y que considera muy útil para este tipo de obras. Accesible en: <https://tinyurl.com/utybdz3h>

<sup>188</sup> Ruth del Fresno, mencionó en una conversación personal que la serie de entrevistas que realizó a diferentes artistas le ayudó a considerar nuevos aspectos, además de la visión artística, pero que de la misma manera su perspectiva como conservadora, también influyó en la de las/os artistas.

Por otro lado, sabemos que el tiempo pone las cosas en su contexto y los contextos que se generan puede modificar los valores de la propia obra haciendo que no se corresponda con las respuestas iniciales. Estos cambios pueden suponer incluso que la documentación se convierta en parte de la obra.

### 2.1.2. La documentación como residuo

Hasta ahora hemos analizado la documentación desde un enfoque bastante convencional y literal. La documentación como herramienta para recopilar datos sobre la obra. Sin embargo, en las *BioVanitas*, algunos aspectos de la documentación, como por ejemplo la documentación de la destrucción creativa, también pueden convertirse en objeto artístico.

La documentación no solo se puede utilizar como registro, bien sea de la manera de realizar la obra o de su existencia. Como vimos en el caso de Leonard, esta también podría entenderse como residuo y como parte de la obra. Algunas/os artistas utilizan el aspecto documental para contextualizar sus obras mostrándolas en un Tiempo y un lugar determinados. A través del residuo y de la documentación (fotografía y/o vídeo), se exhibe el proceso orgánico del que el Tiempo dota a su obra, permitiendo revivir el momento una y otra vez. Una de las opciones que nos ofrecen las *BioVanitas Residuo*.

El siguiente ejemplo nos sirven para exponer dos planteamientos frente a un mismo tema; la importancia, o no importancia, de la documentación. Bien sea entendiéndola como medio expositivo o con intención de repetición en un futuro, la documentación nos sirve para conocer las intenciones del/la artistas además de los problemas más habituales entre otras cosas.

En la videoinstalación *Still Life* (2001) de Sam Taylor-Wood (1967) la artista documenta en vídeo la destrucción creativa de un bodegón<sup>189</sup>. De esta manera, documenta el proceso de deterioro y lo que perdura es el residuo en formato vídeo, que es lo que el público va a poder consumir.

---

<sup>189</sup> MLLEOYANNA. (15 de octubre de 2011). *Still Life de Sam Taylor Wood de 2001*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=pXPP8eUIEtK>

Como hemos mencionado anteriormente, la documentación puede privar a las obras de su esencia efímera al convertir su tiempo lineal en cíclico. Algo que puede entrar en bucle y consumirse, o existir, tantas veces como se quiera.

En estos casos, el vídeo documenta, pero también es un fragmento de la obra, ¿o es la obra? De alguna manera, puede ser que todas las sensaciones que no podemos experimentar solo con el vídeo, sean aspectos de las obras que las/os artistas no quieren que se consuman. Espacios y momentos reservados que solo se pueden vivir una vez y en un momento.

De esta manera, hay una parte de la obra que sí que es efímera, que se pierde por completo y que no entra en el mercado, mientras que otra queda registrada. El vídeo lo registra, nos revela lo que sucede, incluso puede generarnos la ilusión de estar ahí, pero nunca podremos llegar percibirlo totalmente.

Si bien *Still Life* de Taylor-Wood se basaba en la esencia efímera de la obra, capturar ese momento para hacerlo eterno puede transportar a las obras a un tiempo cíclico en el que la repetición y los ciclos naturales se modifican en función de la intención del artista. De este modo, la documentación puede variar la naturaleza de las obras.

Sin embargo, la documentación residual también podría suscitar ciertos problemas. Para la conservadora Hiltrud Schinzel, la documentación es esencial para mantener, lo que ella denomina "idea auténtica".

Para ello, es necesaria la documentación exhaustiva que certifique, o acredite de alguna manera, la idea original o "primera versión" frente a posibles reproducciones no autorizadas que pudiesen realizarse poniendo en riesgo la autenticidad y originalidad de la obra<sup>190</sup>.

Como podemos ver, existen distintas maneras de afrontar la documentación. No solo desde el sentido más estricto de la palabra, sino que también puede ampliarse a un contexto en el que se expanda al plano artístico.

En todo momento, esta decisión depende de la persona que la crea y de los criterios con los que se lleva a cabo. No obstante es necesario conocerlos para

---

<sup>190</sup> SANTABÁRBARA, C. "Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi". *15.a Jornada. Conservación de Arte contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014, pp. 6.

asegurarnos de desarrollarla de la manera más respetuosa posible sin interferir en la esencia, intención, ni mensaje de la obra.

Las distintas maneras desde las que podemos afrontar la documentación hacen que nos cuestionemos si entendemos la documentación como un medio o incluso si puede llegar a ser una alternativa y no algo impuesto. Por tanto ¿cuál es el verdadero valor de la documentación entre tanta ruina?

## 2.2. *Ars morendi*, la destrucción como proceso creativo

El proceso creativo, como señala el historiador de arte Henri Focillon, está compuesto por la mente, la materia y la técnica. Un trinomio que permite la creación más allá de las limitaciones impuestas por el entorno y los condicionamientos establecidos. Para Focillon la forma no existe, no es más que una abstracción que vive en la materia<sup>191</sup>.

Las BioVanitas proponen su proceso creativo desde la destrucción. Una transformación, que generalmente, es el resultado del proceso orgánico de sus materiales. Aunque *a priori* podamos pensar lo contrario, la destrucción también es un arte y, aunque no siempre, ha de desarrollarse de la manera adecuada. Dentro de unos parámetros y con ciertas condiciones.

Al igual que en el siglo XV existían libros sobre el arte de morir, los *ars morendi*, donde se explicaba la manera correcta, los protocolos o el cómo "morir bien", con la destrucción de las BioVanitas sucede algo parecido; ya que como suele ocurrir no todo vale, ni siquiera en la destrucción.



[F. 76] Antoni Miralda, *Food situation for a patriotic banquet* (2017).

Foto: Haizea Salazar Basañez

---

<sup>191</sup> FOCILLON, H. (1983), *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid, España: Xarait, p. 41.



Un claro ejemplo de que no todo vale en la destrucción como proceso creativo lo tenemos en una de las primeras obras de Antoni Miralda (1942) en *Food situation for a patriotic banquet*<sup>192</sup> (1977/2010) [F. 76].

Se trata de una mesa de banquete en la que se formaron, con arroz coloreado por ser un alimento básico y universal, banderas de 8 países (Francia, Reino Unido, Japón, Alemania, Suiza, Estados Unidos, Arabia Saudí y Rusia)<sup>193</sup>.

Con esta instalación, el artista quiere poner en entredicho la pasión de las personas por los colores de sus países y jugar con su significado, ya que al cambiar de color se sigue identificando, pero deja de ser esa bandera que la gente venera.

En esta pieza Miralda considera que las alteraciones de origen biológico forman parte de la evolución de la obra pero, de una forma controlada. En ningún caso la presencia de moho o la condensación deben de ser tales que impidan, o dificulten en exceso, la visión de las banderas<sup>194</sup>.

En este caso, en la exposición del Azkuna Zentroa (A.Z.) de Bilbao en 2017, la degradación se desarrolló de manera inadecuada. Se produjo condensación en el interior de la urna, derivada de una mala combinación entre la (elevada/baja) temperatura, la falta de ventilación y la humedad relativa (alta/elevada).

Dicha condensación era tal que dificultaba la visión y contribuyó a una precipitada proliferación de microorganismos que se llegó a desarrollar en algunos casos, como en la bandera de Francia, en las 24 horas siguientes a su elaboración [F. 77].

---

<sup>192</sup> Este estudio lo presenta dentro del contexto expositivo de *Miralda madeinusa*, que se llevó a cabo en Barcelona y en Bilbao entre otros. Las imágenes son correspondientes a la exposición *MIRALDA MADEINUSA* comisariado por Vicente Tidorí que tuvo lugar en el Azkuna Zentroa (A.Z.) de Bilbao en colaboración con el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) desde el 7 de junio hasta el 1 de octubre de 2017, con extensión desde el 3 de junio hasta el 1 de octubre en el Museo de Reproducciones de Bilbao.

<sup>193</sup> Para la exposición en el A.Z, las bandejas se realizaron en Bilbao por los/as colaboradores/as del área de exposiciones y el propio artista la semana previa a la inauguración y se almacenaron en los frigoríficos de la escuela de cocina Jandiola del A.Z. Entrevista a PALOMAR, Jon. (22 de junio, 2017).

<sup>194</sup> Ibid

[F. 77] Detalle bandeja de Francia el día de la inauguración (07/06/2017). Condensación elevada en el interior de la urna. Foto: Haizea Salazar Basañez



[F. 78] Detalle bandeja de Francia cuatro meses después. (02/10/2017). Foto: Haizea Salazar Basañez



[F. 79] Detalle bandeja de Arabia Saudí cuatro meses después. (02/10/2017). Foto: Haizea Salazar Basañez



Esto supuso una actuación de urgencia, previa a la inauguración, por parte de las personas responsables del A.Z. y la necesidad de elaborar, de nuevo, todas las bandejas excepto las de Reino Unido y Estados Unidos. Sin embargo, la obra continuó desarrollándose de manera inadecuada. Para frenar este rápido ataque biológico, se airearon las bandejas y se pulverizaron con una disolución compuesta por etanol al 70% y agua al 30%<sup>195</sup>.

Por otro lado, hacia el final de la exposición el deterioro era tal que algunas de las banderas resultaban completamente irreconocibles y, por tanto, pese a que el deterioro formaba parte de la obra, este no se desarrolló de la manera esperada o diseñada por el artista [F. 78 - 79].

Como diría Adorno<sup>196</sup>: “Las obras de arte tienen que ser el cumplimiento de su catástrofe”. Pero ¿es la destrucción una catástrofe? ¿O en el caso de las *BioVanitas* es el punto de partida? Según el filósofo<sup>197</sup>, “el arte tiene que llevar caos al orden más que al contrario”. Lo cierto es, que en nuestra sociedad y desde la perspectiva occidental, generalmente, la destrucción tiene una acepción negativa.

Para el filósofo Friedrich Nietzsche, la percepción negativa de la destrucción tiene sus orígenes en un engaño cultural que se remonta a Sócrates y que se perpetuó con Platón, con el cristianismo y con múltiples intelectuales que eliminaron los cánones dionisiacos<sup>198</sup> para asentar o afianzar únicamente con los apolíneos<sup>199</sup>.

El ejemplo de Miralda muestra, que si bien se plantea la degradación, también se hace dentro de unos parámetros, un orden que condiciona el desarrollo de la obra. No obstante, también hay otros/as artistas, como el ya mencionado Blazy, en cuyas obras se plantea la destrucción creativa libre. Una idea de decadencia sin ningún tipo de condición, considerando absolutamente todo lo que ocurra como parte del proceso creativo, y por tanto, de la obra.

---

<sup>195</sup> PALOMAR, Op. Cit.

<sup>196</sup> ADORNO, Op. Cit., p. 117.

<sup>197</sup> Ibid, p. 129.

<sup>198</sup> No deja de resultar curioso que los cánones válidos hoy en día sean los apolíneos cuando Dionisio fue educado, por las ninfas, en los conocimientos de las bellas artes, en especial en el baile y la estética. ABRAMOWICZ, Op. Cit, pp. 95-96.

<sup>199</sup> IBARRONDO, Op. Cit., p. 53.

Como hemos mencionado, y teniendo en cuenta que por lo general nuestros cánones estéticos se basan en un sistema apolíneo, es lógico que la destrucción no se contemple dentro de estos parámetros.

Sin embargo, en este espacio fuera de los límites impuestos, encontramos en enclave perfecto para el desarrollo de las Bio*Vanitas* y para las palabras del escritor japonés Junichirō Tanizaki<sup>200</sup>: “quien se obstinara en ver esa fealdad solo conseguiría destruir la belleza”.

Por otro lado, esta connotación negativa de la destrucción también puede deberse a que habitualmente, la asociamos con el fin. Ese fin con el olvido y con la desaparición. La desaparición del ser, la muerte. Esta perspectiva asociada a nuestra propia fugacidad hace que sea bastante difícil alejarnos del plano lineal del tiempo que nos permita ver más allá de la destrucción<sup>201</sup>. Un intento de evitar el olvido que seremos.

Sin embargo, en el caso de las Bio*Vanitas* no es así. Las Bio*Vanitas* necesitan esta destrucción. Igual que ocurre con una cerilla, que tiene que quemarse para cumplir su función, las Bio*Vanitas* tienen que destruirse para completarse. Una idea que el filósofo Jesús Escudero plantea como<sup>202</sup>:

...una apropiación productiva del pasado, un regreso a fuentes originarias. Se trata de una destrucción que establece el “certificado de nacimiento”, de una destrucción crítica que procede de manera genealógica, es decir, que descubre las diferentes estaciones de la historia.

Por tanto, ¿se trata de una destrucción o de todo lo contrario? Lo cierto es, que la idea de la destrucción como comienzo, tampoco es algo nuevo, ya que en múltiples culturas, como la egipcia o la cristiana, la desaparición del plano físico, siempre ha dado lugar al inicio de una nueva existencia en otro plano, en el plano espiritual.

Basándonos en la posibilidad de existir en distintos planos, y con esto no nos referimos al multiverso, podríamos pensar, que aunque en las Bio*Vanitas* se plantee la destrucción de su plano físico, podrían continuar existiendo en un plano

---

<sup>200</sup> TANIZAKI, J. (1994), *El elogio de la sombra*. Madrid, España: Siruela, p. 70.

<sup>201</sup> IBARRONDO, Op. Cit., p. 59.

<sup>202</sup> ESCUDERO J. A. (2016), *Guía de lectura de Ser y Tiempo de Martin Heidegger*. Vol. I. Barcelona, España: Herder Editorial. p. 120.

conceptual. Bajo esta premisa nos cuestionamos si las Bio*Vanitas* desaparecen con la destrucción de su plano físico o si prevalecen pese a ello en un plano conceptual.

La destrucción de las Bio*Vanitas* actúa como reflejo de nuestra propia mortalidad. Y esto se desarrolla en un contexto social en el que la vida moderna niega el paso del tiempo y la muerte. Nos resistimos a morir, a desaparecer, bien sea desde la biología o desde una ideología tradicional<sup>203</sup>.

Una idea de muerte como fin de la vida herencia de la tradición humanista atea que se remonta a la Antigüedad y recuperada por los filósofos/as de las Luces<sup>204</sup>. Puede que por ello también nos oponamos a la destrucción como proceso creativo.

Sin embargo, la destrucción es algo innato en las Bio*Vanitas*. Es una actividad que les pertenece, una acción que forma parte de su esencia, y que tiene su fin en ellas mismas oponiéndose así a la trascendencia matérica. La apariencia como ilusión que diría Adorno<sup>205</sup>.

El aspecto mutable de las Bio*Vanitas* deriva de su metamorfosis como resultado del proceso orgánico de sus materiales y, por tanto, de la idea de destrucción como proceso creativo. Un proceso biológico que nos recuerda a través de la destrucción que son efímeras, o en palabras de Hussey<sup>206</sup>:

...el regalo que nos hace la musa Urania, un regalo para aquellos que VEN, un regalo para aquellos que OYEN y SIENTEN, un regalo para aquellos que HONRAN un arte auténtico. El espectador se transforma en contenedor de la cualidad puramente efímera de una obra de arte.

Su destrucción supone su construcción. Son autodestrucción y autoconstrucción simultáneamente. En su destrucción reside la potencia constructiva del devenir. Un perpetuo estado de alteridad en el que lo que observamos hoy no es lo mismo que observamos ayer ni que observaremos mañana, si es que lo hubiera.

---

<sup>203</sup> NÚÑEZ FLORENCIO, NÚÑEZ GONZÁLEZ, Op. Cit., pp. 22-25.

<sup>204</sup> DE HENNEZEL, M., LELOUP J-Y. (1998). *El arte de morir. Tradiciones religiosas y espiritualidad humanista frente a la muerte*. Barcelona, España: Helios, p. 33.

<sup>205</sup> ADORNO, Op. Cit., p. 140.

<sup>206</sup> HUSSEY, Op. Cit., p. 40-41.

El hecho de utilizar la destrucción de la materia, dota a las BioVanitas de la libertad de crear nuevos valores y hace que estas obras nos obliguen, de alguna manera, a desarrollar cierto grado de empatía al ver en ellas un reflejo de nuestra propia decadencia. La empatía como, señala Ibarondo, es uno de los conceptos clave en los renacimientos. Una simbiosis consciente, por decirlo de alguna manera<sup>207</sup>.

Este reflejo hace que nos situemos ante lo que Schiller denominaría lo sublime, ya que sería una representación de nuestra naturaleza física, percibiendo nuestros propios límites a la vez que sentimos nuestra superioridad y dependencia de cualquier límite<sup>208</sup>.

Bajo esta construcción social y occidental, basada en la mentalidad apolínea, lo que se exceda de los límites, o lo irracional, tendría una acepción negativa. Mientras que lo apolíneo defiende el orden y medida, la postura dionisiaca se justifica por las necesidades psíquicas más profundas que suponen superar las limitaciones o saltar las barreras<sup>209</sup>.

Pero, ¿y si cambiásemos nuestra perspectiva?, ¿y si entendiésemos la destrucción como algo positivo? Esto supondría una nueva visión, o entendimiento, no solo de la materialización del Tiempo y la destrucción, sino de sus consecuencias.

### 2.2.1. La ruina

Hoy en día la ruina hace referencia a la pérdida, al destrozo, a la decadencia. Se dice que algo es una ruina cuando no quedan más que sus restos, lo desechable, e inutilizable; o decimos que estamos en la ruina cuando lo hemos perdido todo. Un estado poco alentador, pero que nos hacen reflexionar sobre lo que fue, sobre lo que es y sobre los porqués de la nueva situación. Parece, que la ruina, al igual que la destrucción, está ligada a connotaciones negativas.

---

<sup>207</sup> IBARRONDO, Op. Cit., p.119.

<sup>208</sup> ECO, Op. Cit., p. 296.

<sup>209</sup> REVILLA, F. (2012). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, España: Cátedra. pp. 52-231.

Sin embargo, no siempre ha sido así. Las ruinas también fueron motivo de admiración, como por ejemplo, en el romanticismo donde encontraban en ellas una belleza sin igual, y que incluso cuestionaba si realmente no era más bella la ruina que su estado inicial.

Pensemos por un momento en *El torso de Belvedere* y en cómo el arqueólogo e historiador de arte Johann Joachim Wincklemann, llevó hasta el extremo su paradoja, al considerar que su estado incompleto era en realidad lo que lo completaba<sup>210</sup>. Como vemos nuestra percepción, en este caso del concepto ruina, no es más que la respuesta a una construcción socio-cultural. Sin embargo ¿esta connotación hace referencia a la ruina o a la supuesta pérdida que esta supone?

Como señala el filósofo Karl Rosenkranz, de la destrucción no se espera nada positivo, al menos desde una perspectiva occidental. Sin embargo el resultado también dependerá en gran medida de la propia destrucción<sup>211</sup>. La ruina mostrará vestigios de lo que una vez fue y tendrá que ser nuestra mente la que haga esa labor de reconstrucción inversa, en caso de ser necesario, para imaginar los estragos del Tiempo. La carga conceptual y reflexiva de las BioVanitas aumenta con la destrucción. La ruina las completa.

El verdadero significado de la ruina reside en la propia ruina, en su entropía. En sus circunstancias y en su naturaleza. Tendemos a pensar que la ruina es imperfecta, sin embargo, ¿podemos considerarla defectuosa o imperfecta cuando se contempla como el estado/objeto final? ¿Podríamos pensar que es algo a evitar cuando intencionadamente la obra está orientada a ese fin?

La condición ruinoso de las BioVanitas evidencia su naturaleza efímera. Una naturaleza que puede desarrollarse tanto en un plano físico como conceptual. No obstante, esta fugacidad hace referencia a la idea de eternidad a partir de su desaparición. La desaparición supone que la obra coexiste entre su esencia y su apariencia, entre lo material y lo inmaterial.

---

<sup>210</sup> RANCIÈRE, J. (2011), *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Santander, España: Contracampo Shangrila, pp. 20-21.

<sup>211</sup> ROSENKRANZ, K. (2015), *Estética de lo feo*. Sevilla, Spain: Athenaica Ediciones Universitarias, p. 67.

Recuperado de <https://elibro-net.ehu.idm.oclc.org/es/ereader/eHu/43863?>

El proceso de ruina sugiere, no solo el estado actual, sino que nos evoca un tiempo anterior en el que la obra era la misma pero no igual. La destrucción de la materia plantea la continua renovación de la obra que se nos presenta igual, pero de otra manera, mientras que la idea de su desaparición evoca la presencia o existencia de la obra a partir su ausencia. Como dijo el psicólogo Rudolf Arnheim<sup>212</sup>: “Ver el vacío es incluir en una percepción algo que le pertenece, pero que está ausente; es ver la ausencia de eso que falta como una cualidad de lo presente”. Otra manera de entender lo que Ulrike Lehmann califica como estética de la ausencia<sup>213</sup>.

A través de su esencia efímera, las *BioVanitas* plantean la cuestión no solo de su esencia fugaz sino de si la materialidad y la idea de perdurabilidad de las obras son necesarias. Las *BioVanitas* como símbolo. Un símbolo para cuestionar el concepto, ilusorio e ideal, de eternidad a partir de la caducidad. Convirtiendo lo infinito, lo inestable y lo real en algo perceptible y tangible.

Al referirnos al concepto “ruina” tendríamos que señalar si esa ruina es física o conceptual, ya que la obra puede convertirse en ruina en un plano físico pero mantenerse intacta en un plano conceptual y viceversa. ¿Podría ser este concepto de ruina una idea para simplificar las *BioVanitas* hasta que solo quede su esencia? Para la conservadora-restauradora Heide Skowranek, cuando el/la artista introduce la decadencia lo que pretende es enfatizar la simultaneidad de la materia y el concepto<sup>214</sup>.

Puede que uno de los artistas más conocidos por la búsqueda de la ruina en sus obras sea, el ya mencionado, Roth. El artista, buscada la ruina, y en esta búsqueda incansable intervenía en los procesos de destrucción de sus obras, llegando a introducir hasta insectos. Su obra estaba condicionada por la transformación, la destrucción y sus consecuencias como el moho, la putrefacción o los cambios

---

<sup>212</sup> ARNHEIM, R. (1972). *Anschauliches Denken*. Citado en LEHMANN, Ulrike. Estética de la ausencia en BUTIN, Hunertus. (2002). *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid, España: Abada Editores, p. 96.

<sup>213</sup> *Ibid*, p. 96.

<sup>214</sup> SKOWRANEK, H. (Autumn 2007). Should We Reproduce the Beauty of Decay? A *Museumsleben* in the work of Dieter Roth. *Tate Papers*, no.8, p. 2.





[F. 80] Dieter Roth, *Über Meer* (1969). Metal, yeso y queso tierno. Ed. 1/10.

© Estate of Dieter Roth, 2021.

Cortesía Fundação de Serralves

físicos que formaban parte importante de su creación [F. 80]. La obra seguirá siendo la misma, pero su representación será distinta<sup>215</sup>.

La definición del teórico de la restauración Cesare Brandi entendía la ruina como “cualquier resto de una obra de arte que no pueda ser devuelto a su unidad potencial sin que la obra se convierta en una copia o en una falsificación de sí misma<sup>216</sup>”.

En el caso de las *BioVanitas*, la ruina a la que nos referimos está fundamentalmente focalizada en el plano físico igual que la definición de Brandi que precede a este párrafo. Una ruina que se desarrolla en la corporeidad de la materia conservando íntegra la inmaterialidad del concepto.

---

<sup>215</sup> Un ejemplo de la investigación y dedicación que el artista tenía para con la destrucción de la materia era el *Schimmelmuseum* (museo del moho) donde el artista experimentaba libremente con la destrucción. Lamentablemente desde 2004 *Schimmelmuseum* no existe, pero aún es posible realizar una visita virtual.

ROTH, D. (s.f.). *Dieter Roth Museum*

<https://www.dieterrothmuseum.org/en/events/>

<sup>216</sup> Citado en LLAMAS PACHECO, Op. Cit., p. 46.

La ruina de las BioVanitas se convierte en una experiencia estética que, como decía Aristóteles, es un todo mayor que la suma de sus partes, es donde se desarrolla el proceso mental más complejo<sup>217</sup>. Una visión intelectual que se antepone a la sensible. La construcción de una mirada crítica que exige el aprendizaje del arte dialéctico frente al contemplativo<sup>218</sup>.

Este proceso de ruina, que será individual en cada una de las BioVanitas, independientemente de su clasificación, hará de ellas unidades únicas que reforzarán la exclusividad de las piezas. Por tanto, la ruina en las BioVanitas, no supone la destrucción como pérdida, y por ello algo negativo, sino más bien la transición hacia la exclusividad que brinda la libertad de la destrucción como proceso creativo. Un proceso de destrucción cuya ruina contiene la forma presente, pero la ausencia de forma futura. Sin embargo, esta evolución es ¿hacia o desde la ruina?

La ruina que persiguen las BioVanitas está más cercana a dos conceptos esenciales de la cultura japonesa, *saba* y *wabi sabi*, que a la idea de ruina occidental. El *saba* hace referencia a la mugre, a la costra, a la roña. A esa decadencia inimitable que solo puede crear la pátina y los estados del tiempo y que se convierte en ingrediente de lo bello convirtiendo al Tiempo en material<sup>219</sup>. Por su parte el *wabi sabi* se refiere a la belleza que reside en las imperfecciones, en lo incompleto y en la transformación<sup>220</sup>. En este sentido, las BioVanitas representan un paradigma estético más cercano a los conceptos nipones que a los occidentales. Sin embargo, hay que tener en cuenta que algo considerado *wabi sabi* nunca podría encerrarse en un museo<sup>221</sup>.

La ruina de las BioVanitas supone la materialización del Tiempo. No solo está condicionada por la destrucción, sino que también viene condicionada, en gran parte, por los materiales utilizados para su construcción. Una reflexión estética de la

---

<sup>217</sup> SCHINZEL, H. (2019). The Boundaries of Ethics – Art without Boundaries. *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, (11), p. 6.

<sup>218</sup> ECO, Op. Cit., p. 50.

<sup>219</sup> TARKOVSKI, Op. Cit., pp. 77-78.

<sup>220</sup> KOREN, Op. Cit., p. 7.

<sup>221</sup> Ibid, p. 67.

evanescencia y mutación de la vida que diría Koren<sup>222</sup>. Por ello, es necesario una reflexión previa que nos dirija hacia los resultados deseados.

Como apunta González García, la tradición occidental, identificaba en lo material la culpabilidad. Una culpabilidad que se extendía a toda expresión y creación realizada por el ser humano. Entendiendo por culpa la responsabilidad, es cierto que podemos decir que la materia es culpable. Pero es en esa culpabilidad en donde reside la esencia de las Bio*Vanitas* convirtiéndolas en lo que son<sup>223</sup>.

## 2.2.2. Los materiales

¿Qué entendemos por material? Para Adorno, material es todo aquello de lo que parten las/os artistas. Cualquier cosa que permita las conexiones y los objetivos deseados<sup>224</sup>. Por tanto, bajo esta definición, material puede ser cualquier cosa, lo matérico y/o lo inmaterial<sup>225</sup>.

El uso de los materiales, como señala García González, no es algo casual ni fortuito. Los materiales, no solo suponen una gran carga técnica e ideológica, sino que condicionan la habilidad y definen la manera de hacer arte. La elección y el uso de los materiales están supeditados por la propia naturaleza del material y su definición cultural. De esta manera, la intencionalidad se mezcla con los rasgos y el carácter de los materiales para darle a la obra el sentido de un todo<sup>226</sup>.

En el caso de las Bio*Vanitas*, al utilizar la transformación que sufren los materiales biológicos, la materia significa acción. El material es el medio que utiliza el proceso creativo para completarse.

---

<sup>222</sup> KOREN, Op. Cit., pp.54-57.

<sup>223</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, C. (2004), La materia y la culpa. La materia artística en la solución el proceso creativo. *Taula, quaderns de pensament*, (38), p.125.

<sup>224</sup> ADORNO, Op. Cit., pp. 197-198.

<sup>225</sup> Con lo inmaterial nos referimos a las ideas, conceptos, sensaciones, sentidos, y todos los aspectos no tangibles que formen parte de la obra.

<sup>226</sup> GONZÁLEZ GARCÍA (2004), Op. Cit., pp.125-128.

Por un lado, el material alude a la materia prima que compone la obra, pero también es un lenguaje<sup>227</sup>. Los materiales son un elemento clave en el metalenguaje de las BioVanitas. No tanto por su valor como materia sino porque a través de ellos se plasmará la intención.

Aunque el uso de materia orgánica, como comida o plantas, en el arte pueda parece que escapa a los materiales normalmente atribuidos a las bellas artes, lo cierto es que no lo es tanto. Con esto, no nos referimos a verlos representados en sus dos dimensiones, como en los bodegones o pinturas de *vanitas*, sino de una manera real y literal. Su uso se desarrolló mayormente desde la década de los 60 de 1900, cuando se comenzó a valorar el concepto frente al objeto. No es algo innovador. Ya era una práctica extendida en Europa durante el Barroco.

Durante las celebraciones reales y desfiles, se realizaban elaboradas y majestuosas esculturas a base de pan, queso y carnes que representaban conocidos monumentos y que se colocaban en las calles. Además, en los festivales de la corte, en la mesa de los postres, se construían gigantescos monumentos heráldicos y emblemáticos a base de azúcar, flores y frutas<sup>228</sup>.

Otro ejemplo lo encontramos a finales del siglo XIX, en el pabellón de Alemania de la Exposición Mundial de Chicago de 1893. La compañía Stollwerck, dedicada a la fabricación europea de chocolate y cacao de lujo, creó *Templo de chocolate*, una estatua de más de 11 m de altura (38 pies) para la que se utilizaron más de 13.000 Kg (30.000 libras) de chocolate<sup>229</sup>.

Sin embargo, el parecido de estas construcciones y uso de materiales con las BioVanitas reside únicamente en su naturaleza biológica. No se trata de algo meramente estético u ornamental. Lo cierto es, que la elección de los materiales ha de ser una decisión reflexiva y meditada, ya que constituye un momento esencial de la producción. El material no es algo natural sino histórico. Tiene su significado y

---

<sup>227</sup> GONZÁLEZ GARCÍA (2004), Op. Cit., p.131.

<sup>228</sup> *The Edible Monument: The Art of Food for Festivals Exhibition*. Desde el 13 de octubre de 2015 hasta el 13 de marzo de 2016, en el Getty Research Institute (California, USA). Recuperado de: [http://www.getty.edu/research/exhibitions\\_events/exhibitions/edible/index.html](http://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/edible/index.html)

<sup>229</sup> WHARTON, G., BLANK, S. D., DEAN, J. C. (1995), Sweetness and Blight: conservation of chocolate works of art. En HEUMAN, J. (ed.). *From Marble to Chocolate. The Conservation of Modern Sculpture* (pp. 162-169). Londres, Reino Unido: Archetype Publications, p. 162.

también está definido por la manera en la que se trabaja. Un proceso que será el resultado entre el material y la intención<sup>230</sup>.

Como ya hemos comentado, el siglo XX supuso grandes cambios en cuanto a la inclusión de nuevos materiales. Los artistas de las vanguardias comenzaron a añadir "otros" materiales a sus creaciones y collages, muy distintos a los materiales nobles utilizados hasta el momento. Poco a poco, esta libertad, e intención de no industrialización de las obras, supuso que los/as artistas comenzaran a utilizar materiales más radicales aún que restos de papeles o billetes, considerando el carbón o la cera.

Este movimiento se intensificó notablemente a partir de los años 60 y 70 del siglo XX donde se vivió una auténtica revolución de los materiales<sup>231</sup>. Las nuevas corrientes, como el Fluxus o el Arte *Povera*, buscaban un arte anti museo y por ello fueron un paso más allá al considerar la basura, entre otros, como nuevos materiales, pudiendo ser *Merda d'artista* (1961) de Piero Manzoni (1933-1963) uno de los ejemplos más radicales.

Entre los materiales de esta época destaca el uso de comida, que despertó el interés de algunos artistas como Roth, quien desde la década de los años 70 del siglo XX experimentó con el chocolate, o más adelante Janine Antoni (1964) en su obra *Lick and Lather* (1993). En esta instalación, la artista utilizó siete bustos, en los que empleó su cabeza como molde, realizados con chocolate y otros siete en jabón. Una vez realizados los bustos, los transformó lamiendo los de chocolate y lavando los de jabón<sup>232</sup>.

Pero también se ha experimentado con la materialización del Tiempo y la destrucción creativa que supone el proceso orgánico de otros materiales como, por ejemplo, el jamón. En *Untitled* (2000) de Jan Fabre (1958) el artista revistió con jamón, que cubrió con *film* transparente, las columnas del edificio de la Universidad de Gante, o *Cama llena de jamón cocido* (2004) del artista italiano Cossimo Cavallaro (1961).

---

<sup>230</sup> ADORNO, Op. Cit., pp. 197-201.

<sup>231</sup> En 1996 bajo la supervisión de la historiadora del arte Monika Wagner se creó El Archivo para la Búsqueda de la Iconografía del Material (The Archive for Research of Material Iconography) en la universidad de Hamburgo. GILMAN, Op. Cit., p. 38.

<sup>232</sup> ANTONI, J. (s.f.). *Janine Antoni*  
<http://www.janineantoni.net/lick-and-lather>



[F. 81] Haizea Salazar Basañez, *Pilar* (2018). Detalle.

Foto: Haizea Salazar Basañez



[F. 82] Haizea Salazar Basañez, *Pilar* (2018). Detalle.

Foto: Haizea Salazar Basañez

El uso de la comida comenzó a ser habitual en el panorama artístico de la época formando parte de obras escultóricas, *happenings*, instalaciones o *performance* entre otros. El uso de la comida en el arte permitía llevar a cabo un tipo de creación que, dada su naturaleza, escapaban al mercado del arte y a las instituciones. Una manera de negar la propia obra de arte. Igual que ocurría con el movimiento artístico nipón llamado *Mono-ha* ("escuela de las cosas"). El uso que el arte le dio a materiales tan dispares como la comida en la creación, supuso una redefinición del arte en la que lo persistente se sustituyó por lo efímero.

La sinergia que producirán el material y la intención hace necesario el conocimiento previo del proceso de transformación de los materiales, ya que todos no responden de la misma manera. Ni provocan las mismas reacciones. Como mencionó Joseph Beuys (1921-1986) en una entrevista realizada para el *Kölner Stadtanzeiger* en 1968<sup>233</sup>: "Yo utilizo cualquier tipo de grasa, no solo margarina... No hay nada más banal que la margarina que deje en *shock* a la gente".

Como muestra de la distinta evolución que pueden ofrecer los materiales orgánicos, a continuación mostraremos los resultados obtenidos en dos experimentos, *Pilar* (2018) y *Ensayo de INNESTI* (2017). *Pilar* (2018) fue una instalación realizada por mí misma como experimento en la Fundación Bilbao Arte, para experimentar con la degradación de distintos materiales [F. 81].

Para este ensayo utilizamos papel impreso, hilo de pita, un marco vacío, lechugas, cáscaras de naranjas, restos de manzanas, flores y pétalos de flores, con el fin de estudiar la materialización del Tiempo en distintos "soportes".

El objetivo era que los materiales mostrasen diversos grados de deterioro. Podredumbre, o ataque biológico, que transformase el aspecto de la instalación. Sin embargo, el único resultado que obtuvimos fue una clara deshidratación de las hojas de lechuga y la presencia casi imperceptible de ataque microbiológico en puntos muy señalados [F. 82].

Un resultado muy alejado del objetivo que queríamos conseguir y que se acercaba más a los obtenidos con las probetas de *INNESTI* en 2017 con como referencia, donde obtuvimos distintas fases de deterioro y ataque biológico [F. 83 - 84].

---

<sup>233</sup> Traducción propia del original: *I just take any sort of fat, not just margarine... There's nothing more banal than margarine, that shocks people.* Citado en ABEN, K. H. (1995). *Conservation of Modern Sculpture at the Stedelijk Museum, Amsterdam.* HEUMAN, Op. Cit., p. 107.



[F. 83] Ataque biológico. *Penicillium digitatum* y plagas. Probeta INNESTI (2017).  
Foto: Haizea Salazar Basañez



[F. 84] Detalle de migración de *Penicillium digitatum*. Probeta INNESTI (2017).  
Foto: Haizea Salazar Basañez



Sin embargo, el experimento llevado a cabo con *Pilar*, nos sirvió para ser más conscientes de la importancia en la elección de los materiales y de su evolución para así conseguir la destrucción deseada.

Los materiales y la elaboración de las obras no están exentos de carga reflexiva debiendo distinguir entre significativo (material) y significado (lo que la obra nos cuenta). La elección de los materiales persigue conseguir ciertas características determinadas, y se eligen por los efectos que producen, o que pueden producir<sup>234</sup>.

La materia es mensaje y su naturaleza dual, de significativo y significado, exalta su importancia. Por eso, los materiales que los/as artistas utilizan son un dato muy relevante que aporta mucha información y que da sentido a las piezas. Las *BioVanitas* utilizan materiales biológicos en los que se personifica el paso del Tiempo, y es fundamental conocer su origen, forma, color, etc., ya que son la esencia del significado.

El uso de materiales biológicos en las *BioVanitas* nos hace reflexionar sobre su carga, o su relevancia. Por ello, podrían entenderse como una especie de *ready-made*, ya que adquieren valor a través del contexto en el que se presentan.

Su valor no reside en un plano físico sino conceptual, ya que es la idea la que se representa a través de los materiales, aunque a veces, estos puedan ser sustituibles o renovables. Sin embargo, hay una gran diferencia entre los *ready-made*, y los materiales utilizados en las *BioVanitas*, ya que estos últimos buscan la degradación, o la transformación como consecuencia del paso del Tiempo.

El objetivo es experimentar la materialización física del paso del Tiempo, visibilizar este concepto abstracto e intangible a través del cambio de la estética y de la percepción sensorial. La destrucción creativa es parte de la obra, las alteraciones la completan a la vez que la destruyen incorporando la degradación como filosofía y mensaje.

Las necesidades históricas de los materiales determinan las formas y los géneros que no son menos dialécticos que lo individual. A pesar de nacer y perder su popularidad están vinculados con las ideas platónicas. A mayor autenticidad mayor unión con la exigencia objetiva.

---

<sup>234</sup> FOCILLON, Op. Cit., p. 38.

Cada una de las obras hace justicia a los géneros, no solo porque lo fomenta, sino porque los retos que acarrearán también sirven como justificación, como medio para su creación y como motivo para su destrucción. El único camino para el arte y su éxito es el de su imposibilidad<sup>235</sup>. Sin embargo, la ruina de las *BioVanitas* no depende únicamente de sus materiales sino del entorno y de las condiciones que las rodea.

### 2.2.3. Factores de deterioro

De alguna manera, el hecho de enfrentarnos a la ruina, a las consecuencias de la destrucción creativa, nos obliga a trasladarnos al pasado, a dar la vuelta al tiempo no solo para imaginar otro estado, sino para adquirir conciencia de la materialización del Tiempo. El deterioro que se plantea para las *BioVanitas* suele limitarse únicamente a su plano físico, y esta degradación, puede presentarse a modo de degradación biológica, física o química. No existe una única causa de degradación, ya que, generalmente, suele ser el resultado de la combinación de sus factores intrínsecos (la composición de los materiales) y los factores extrínsecos (iluminación, la humedad relativa, la temperatura).

La **degradación biológica** se da debido a la desintegración del sistema biológico y esta puede ser micro o macro. La micro degradación, la producen las bacterias, el moho y los hongos, mientras que la macro degradación tiene su origen en el ataque de plagas (roedores, insectos, etc.) atraídas por la materia prima<sup>236</sup>.

Los ataques por microorganismos también pueden presentar el problema de la migración. Esta migración está directamente relacionada con las sustancias que componen las *BioVanitas*, y se produce por contacto, o por emisión de sustancias volátiles.

La **degradación física** puede presentarse de dos maneras. Inducida por daños mecánicos o por el cambio en las uniones de las moléculas que componen la materia y que provocan cambios físicos<sup>237</sup>.

---

<sup>235</sup> ADORNO, Op. Cit., pp. 265-266.

<sup>236</sup> GILMAN, Op. Cit., pp. 86-88.

<sup>237</sup> Ibid, pp. 88-89.

La **degradación química** que sufren las BioVanitas, es bastante compleja debido a los múltiples componentes principales de sus materiales. La interacción química de sus componentes se puede dar con ellos mismos, entre ellos o con los factores ambientales. Sin embargo, los principales procesos químicos suelen ser la oxidación de los lípidos, al reaccionar con el oxígeno, y la lipólisis, al reaccionar con el agua. Esto suele derivar en rancidez, lo que afectará al olor, el sabor y la textura de los materiales<sup>238</sup>.

Por otro lado, además, a estas degradaciones tenemos que sumarle las consecuencias de la interacción con los factores extrínsecos:

**Iluminación:** todos los materiales orgánicos son sensibles a la luz, independientemente de que esta sea natural o artificial. Las radiaciones (visibles e invisibles), la capacidad calorífica y el poder fotoquímico de la luz son acumulativos y se van acentuando en función de la intensidad y el tiempo de exposición. En el caso de los materiales biológicos, la luz infrarroja es muy nociva debido al efecto térmico que favorece las reacciones físicas y químicas, mientras que la luz visible puede provocar la degradación de algunas sustancias y la pérdida de propiedades iniciales como el color<sup>239</sup>. Los/as profesionales consultados/as en las entrevistas realizadas, aconsejan una iluminación de exhibición en torno a los 100-200 luxes para los materiales biológicos.

**Temperatura** (Tª °C): basándonos en las respuestas obtenidas de las entrevistas a profesionales de la Restauración de distintas instituciones, la temperatura adecuada para la exhibición de las obras realizadas con materiales biológicos oscilaría entre los 18 y los 20°C, más bajas en algunos casos dependiendo de la obra. Una temperatura superior a 20°C podría ocasionar reblandecimiento, aceleración de las reacciones químicas y la estimulación de los microorganismos, mientras que una temperatura no superior a los 18°C favorecerían la conservación de los materiales.

**Humedad Relativa (HR):** la HR, debido generalmente al carácter higroscópico de los materiales orgánicos, es una de las causas más comunes de alteración. Las consecuencias de la humedad se pueden manifestar en los cambios del tamaño y forma, reacciones químicas y degradaciones biológicas. Aunque como apunta Isabel

---

<sup>238</sup> GILMAN, Op. Cit., pp. 89-90.

<sup>239</sup> No hemos considerado la luz ultravioleta debido a que iniciaría reacciones químicas que no creemos probables en los materiales biológicos. CALVO, A. (2002). *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona, España: Serbal, p.129.

García existen estudios que demuestran que la HR a aplicar depende de cada material, aunque generalmente se aconseja que durante el periodo expositivo su valor oscilen entre el 50-55%<sup>240</sup>. Una HR baja ocasionaría una pérdida de volumen relativamente temprana, acelerando su deshidratación, y una HR alta favorecería la proliferación de microorganismos (bacterias, esporas de hongos, líquenes, etc.) e insectos.

Sin embargo, los factores de deterioro extrínsecos (humedad, temperatura e iluminación), tiene una doble función. Pueden ser causa de deterioro o factores de conservación en términos de conservación periférica o ambiental.

Desde los años 90, especialmente a partir de 2011, el Plan Nacional de Conservación Preventiva (PNCP) contempla la conservación periférica como mejora para la conservación, considerando que este aspecto tiene que contemplarse como parte de las propuestas y de la metodología de trabajo<sup>241</sup>. Los principios fundamentales de la conservación periférica que propone el PNCP son<sup>242</sup>:

- Controlar los riesgos de deterioro actuando sobre los factores del medio y los modelos de uso y gestión, para evitar que este se produzca o se acelere.
- Utilizar el método de trabajo propuesto por la conservación periférica para definir prioridades respecto a los recursos a emplear en medios y procedimientos para la conservación de los objetos.
- Utilizar la planificación de la conservación periférica en las instituciones como herramienta de esfuerzo sostenible y aplicable a conjuntos de bienes de forma prioritaria.

La conservación periférica o ambiental, está estrechamente ligada al diseño de las exposiciones, es lo que en los países de habla latina se conoce como conservación preventiva. Hace referencia únicamente a las medidas de conservación que se

---

<sup>240</sup> GARCÍA, I.M. (1999). Op. cit., p. 68.

<sup>241</sup> HERRÁEZ, J.A. (Marzo de 2015). La conservación preventiva como método de trabajo integrador. En D. GAÉL DE GUICHEN (Presidencia). El conservador-restaurador del patrimonio cultural: la conservación preventiva de la obra de arte. Congreso llevado a cabo en León, España, pp. 20-21.

<sup>242</sup> Plan Nacional de Conservación Preventiva (PNCP) (marzo de 2011). Recuperado de <[http://ipce.mcu.es/pdfs/PN\\_CONSERVACION\\_PREVENTIVA.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/PN_CONSERVACION_PREVENTIVA.pdf)> (18 de junio de 2017).

toman en el ambiente o en las circunstancias ambientales, pero nunca directamente sobre el objeto. Este tipo de actuaciones podrían considerarse las “más puras”, ya que el objeto queda libre de cualquier tipo de intervención y por tanto no hay características que se puedan alterar, pero sí retrasar o acelerar<sup>243</sup>.

Las BioVanitas son, por defecto, altamente sensibles a la degradación. Especialmente al deterioro físico, químico, biológico y los derivados de la relación entre la HR y la Tª. Esto supone que las consecuencias de su destrucción creativa puedan resultar altamente peligrosas no solo para ellas mismas, que contemplan la destrucción, sino para las obras colindantes y para las personas. No obstante, aunque generalmente consideramos que las condiciones ambientales habituales de los entornos expositivos son de  $\pm 20^{\circ}\text{C}$  y HR  $\pm 50\%$ , puede que estas no sean siempre las más adecuadas.

Para explicar e ilustrar en qué medida los factores intrínsecos y extrínsecos influyen en el deterioro de las BioVanitas utilizaremos de nuevo *Food situation for a patriotic banquet* (1977/2010) de Miralda [F. 76]. *Food situation for a patriotic banquet* se exhibió a una temperatura de 22-23°C, con una HR del 55% y con una iluminación cenital de focos halógenos, entre 100 y 150 luxes, que generan una gran cantidad de calor.

Este calor, unido a las condiciones de exhibición en la campana de Plexiglas®, crearon además de las condiciones óptimas para la proliferación de alteraciones biológicas [F. 85], problemas de migración [F. 86] y gran cantidad de condensación que dificultaba la visión de la pieza como vimos anteriormente [F. 77].

El ataque biológico migró no solo a través del arroz, sino que colonizó partes del metacrilato y de la superficie, sobrepasando el contenedor delimitador de la bandeja. El contacto directo de los materiales puede transferir las sustancias perjudiciales de unos a otros.

En este ejemplo hemos podido observar la susceptibilidad de las BioVanitas a los factores de deterioro. Sin embargo, los mismos factores que generaron estas alteraciones también se pueden modificar para que el deterioro se desarrolle de otra manera.

---

<sup>243</sup> Debido a que toda conservación conlleva un grado de previsión, siguiendo las pautas dictadas por Salvador Muñoz Viñas, hemos optado por denominarla conservación periférica o ambiental en vez de preventiva. MUÑOZ VIÑAS, S. (2003), *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid, España: Síntesis, p. 23.



[F. 85] Antoni Miralda, *Food situation for a patriotic banquet* (2017).

Detalle bandeja Francia.

Foto: Haizea Salazar Basañez



[F. 86] Antoni Miralda, *Food situation for a patriotic banquet* (2017).

Detalle bandeja Alemania.

Foto: Haizea Salazar Basañez

Las plagas más habituales en las *BioVanitas* son la proliferación de microorganismos, como hongos o moho, relacionados con los niveles de HR y T<sup>a</sup>. Son organismos uni o multicelulares que se nutren de la propia materia. No es necesario conocer con exactitud la especie para erradicarla cuando no forman parte de la obra. Los métodos más efectivos son los no-químicos (HR baja <65% y ventilación) frente a los químicos (fungicidas); cuando el ataque lo conforman las plagas, insectos principalmente, también podemos elegir entre medios no-químicos, con hormonas, o gases inertes, o medios químicos como insecticidas<sup>244</sup>.

Otro problema que observado en esta instalación fue la migración. En caso de no considerar que forme parte de la evolución natural de la *BioVanitas*, la migración puede evitarse por bloqueo (barrera impermeabilizante para bloquear la transferencia de compuestos dañinos); por dilución (modificando los parámetros físicos del espacio); mediante materiales absorbentes (con materiales que absorben o reaccionan con los compuestos volátiles); por reducción de la temperatura (que ralentiza las reacciones químicas) o por control de tiempo (limitando el tiempo de exposición).

La limitación que suponen los materiales orgánicos, y que es necesaria para las *BioVanitas*, es que estas existen en su **Tiempo de consumo**. Un tiempo lineal, que nos habla de la sucesión como es la vida y la muerte; pero este Tiempo se puede manipular, ya que el material orgánico puede presentarse de tres maneras: natural, intervenido o podrido<sup>245</sup>. En las obras mencionadas hasta el momento muestran una reflexión del ciclo vital, y los múltiples materiales con los que se pueden crear las *BioVanitas* que presentan los distintos estados en las que podemos encontrar la materia. Al estar sometidas a la materialización del Tiempo, transmiten conceptos no solo estéticos sino también éticos al igual que sus antecesoras barrocas.

La materia dinámica, en constante mutación, está sujeta a los ciclos naturales: nacimiento, desarrollo y muerte. A través de la putrefacción de sus materiales, consiguen empatizar con las personas, ya que en ese proceso orgánico vemos el reflejo de nuestra propia mortalidad. Las *BioVanitas* se construyen mientras se destruyen y algunos de los factores que intervienen en su deterioro también influyen en su exhibición. Por ello, no podemos olvidar que tan importante como el mensaje es su correcta transmisión.

---

<sup>244</sup> GARCÍA, I.M. (1999). Op. cit., pp. 267-281.

<sup>245</sup> AGUILAR ICAZA, J. (1998). La cocina y la comida. En FERNÁNDEZ ARENAS. J. (Ed.), *Arte efímero y espacio estético* (pp. 81-145). Barcelona, España: Anthropos, p. 122.

## 2.3. La exposición

La transmisión del mensaje, generalmente, viene de la mano de la exposición de las obras. Es decir, la manera en la que las mostramos para que esa idea, o concepto, cale en el público. Por ello, es necesario cerciorarnos de que el sistema seleccionado cumple con todas las condiciones necesarias para una transmisión fidedigna del mensaje.

Las instituciones difunden el arte a través de su colección permanente, de exposiciones, y de actividades paralelas relacionadas con el pensamiento y la acción creativa. Las exposiciones han de respetar la obra de arte además de protegerla, por lo que el personal responsable ha de ser consciente de las propiedades de todos los componentes y de los materiales que la conforman para hallar la manera de producir una exposición que difunda de manera fehaciente la idea del/la artista<sup>246</sup>.

Como hemos observado en el apartado anterior, el deterioro implícito en las BioVanitas, bien por sus características intrínsecas o extrínsecas, puede desarrollar distintos tipos de degradación física, química o biológica. La materialización del Tiempo implica consecuencias derivadas de la destrucción creativa, como el ataque biológico, y la proliferación de microorganismos cuya inhalación puede resultarte altamente peligrosa expandiéndose más allá de su espacio expositivo.

Es necesario plantear el modo expositivo desde una visión multidisciplinar, ya que las consecuencias que acarrea dan lugar a distintas reflexiones y relaciones para con el público y con las personas encargadas de su bienestar.

La exposición de las BioVanitas suscita más interrogantes de lo que parece a simple vista, ya que, como hemos mencionado anteriormente, las BioVanitas no se observan, se experimentan. Pero, ¿cuánto dura una sensación<sup>247</sup>?

---

<sup>246</sup> TÉTREAULT, J. (1994). Exhibition and Conservation. *Scottish Society for Conservation and Restoration (SSCR)*, pp.79-87.

<sup>247</sup> Por si fuese de vuestro interés la duración de una sensación es de 90 segundos la primera vez que se experimenta. DEL RÍO LÓPEZ, M. (s.f.). *Inteligencia Emocional: La Ley de los 90 segundos*  
<https://www.psicologos-malaga.com/inteligencia-emocional-90-segundos/>



### 2.3.1. Exposición sensorial

Desde que la estética forma parte de la rama de la filosofía, hemos utilizado los sentidos para disfrutar del arte. Este tema ha sido especialmente desarrollado en los Países Bajos, pero por alguna razón nunca se le ha dado mayor importancia<sup>248</sup>.

Las primeras manifestaciones de los cinco sentidos aparecen en el siglo IX, sin embargo, no será hasta los siglos XVI y XVII cuando el tema adquiera más notoriedad<sup>249</sup>. Desde la Edad Media y hasta el siglo XVIII existían tres maneras válidas para representar los sentidos en el arte<sup>250</sup>:

1. Animales simbólicos. La primera representación la encontramos en los bestiarios, donde se asociaba cada sentido con un animal: el lince, el águila o el gato con la Vista; el topo, el jabalí o el ciervo con el Oído; el buitre o el perro con el Olfato; el mono con el Gusto y, por último, la araña o la tortuga con el Tacto.
2. Personificación. Después de las primeras ediciones en latín de las obras de Aristóteles, especialmente tras *De senso et sensatu*, los sentidos comenzaron a representarse con figuras humanas. Personas mirando un espejo, oliendo flores o tocando instrumentos, por ejemplo. En el siglo XVI también se recurrió a las deidades clásicas: Júpiter asociado con la Vista; Apolo con el Oído; Diana con el Olfato; Ceres con el Gusto y Venus con el Tacto. Más tarde, en el XVII estas fueron sustituidas por Narciso para la Vista; Homero para el Oído y Jacinto para el Olfato<sup>251</sup>.
3. Inscripciones. La última representación utiliza los propios órganos (ojos, oreja(s), nariz, boca, mano(s)) separados del cuerpo para referenciar los sentidos.

---

<sup>248</sup> De los Países Bajos provienen los estudios más importantes relacionados con el tema de los sentidos como las publicaciones en 1943 de Hans Kauffmann o la perspectiva psicológica y fisiológica que aportó Marielene Putscher. FERINO-PAGDEN, Op. Cit., pp. 21-22.

<sup>249</sup> La primera representación conocida se halla en del Broche Fuller y fue creada en Inglaterra a mediados del siglo IX. Breuce-Mitford. (1952 y 1956); Nordenfalk. (1976), pp. 20-21 citado en LUBOMÍR, K. (1997). Los cinco sentidos desde Aristóteles a Constantin Brancusi. En SABÁN GODOY, Op. Cit., pp. 21-22.

<sup>250</sup> FERINO-PAGDEN, Op. Cit., pp. 21-25.

<sup>251</sup> LUBOMÍR, K. (1997). Los cinco sentidos desde Aristóteles a Constantin Brancusi. En SABÁN GODOY, Op. Cit., pp. 39-46.



[F. 87] Lubin Baugin, *Los cinco sentidos* (1630).



[F. 88] Anya Gallaccio. *Stroke* (2014). Jupiter Artland, 2014.

© Anya Gallaccio

Cortesía Anya Gallaccio & Jupiter Artland

Como podemos observar, pese a no ser, aparentemente, un tema tratado con asiduidad, la representación de los sentidos en el arte ha sido una constante y también ha evolucionado en base a las exigencias de su tiempo.

*Los cinco sentidos* (1630) de Lubin Baugin (1610-1633) es una obra, que como su título nos indica, muestra los cinco sentidos representados según los cánones de la época. En esta obra, y tomando las referencias que explicamos en apartados anteriores, se plasman los cinco sentidos pero limitados a la bidimensionalidad de la pintura [F. 87].

No obstante, en este aspecto coincidimos con Ferino-Pagden cuando señala que los antiguos cánones puede que no sean válidos para las obras contemporáneas y que en la actualidad existen obras que trastocan los sentidos del público<sup>252</sup>. Basándonos en esta afirmación, podríamos pensar que las *BioVanitas*, como por ejemplo *Stroke* (2015) de Gallaccio, forman parte de ese grupo y viendo la relevancia que los sentidos tienen en ellas consideramos oportuno dedicar una breve sección para retomar el tema [F. 88].

Según explica Gallaccio, *Stroke*, se concibió para una exposición en Viena. Para la artista, las piezas tienen su punto de referencia en la respuesta estereotipada del lugar, y en este caso, Viena era sinónimo de chocolate y de sus característicos cafés. Por ello, con el fin de evocar las paredes de madera de estos cafés, la artista cubrió con chocolate, hasta una altura de 2m, las superficies verticales del espacio expositivo. Una habitación realizada con chocolate, dista mucho de un espacio real, y Gallaccio se sintió interesada por esa mezcla de fantasía y realidad, y por la manera en la que el olfato es capaz de activar las expectativas y la memoria. Sin embargo, la figura del neurólogo y padre del psicoanálisis Sigmund Freud, también está asociada a esta ciudad y por ello, cabe hacer una comparación entre el parecido del chocolate y la materia fecal<sup>253</sup>.

Entre otros, *Stroke* se expuso en 1994 en la galería Blum & Poe de Santa Mónica (California), en 2010 en La Casa Encendida de Madrid y en 2014 en Jupiter Artland (Edimburgo), y como afirma la propia artista en ninguna de las "repeticiones" se obtuvo el mismo resultado. La instalación está compuesta por planos verticales cubiertos de chocolate y aceite vegetal (coco), papel y un banco. Su objetivo es

---

<sup>252</sup> FERINO-PAGDEN, Op.Cit., p. 21.

<sup>253</sup> GALLACCIO, A. (2010), *On & On*. Madrid, España: La casa encendida, p. 78.

rodear al público. La concepción del espacio no solo supone que las personas se encuentren rodeadas de chocolate de forma literal y tangible, sino que el olor que desprende active, a la vez, el gusto en el cerebro evocando lo intangible. Además, esta obra está pensada para experimentarla libremente y con todos los sentidos.

Como explica el conservador-restaurador Juan Carlos Barbero Encinas los sentidos se han dividido en dos categorías: los "sentidos estéticos", a los que pertenecen la vista y el oído, y los "sentidos no estéticos" correspondientes al gusto, el tacto y el olfato<sup>254</sup>.

Esta jerarquía responde a los cánones establecidos por el filósofo griego Aristóteles quien consideraba la vista y el oído los principales sentidos debido a su capacidad para producir sensaciones y suministrar más información. Por otro lado, el gusto, el tacto y el olfato se han relegado a un segundo plano al considerarse que no conducían la atención del público hacia los objetos sino hacia su propia persona.

- La vista es el sentido a partir del cual se han valorado los demás sentidos. Está relacionada directamente con el saber y ha sido considerada desde la Antigüedad como el más noble de los sentidos; la actividad noble del espíritu. Es capaz de contemplar una multiplicad simultánea y eso ofrece ventajas al ahorrar tiempo en obtener mucha información con un solo gesto. La experiencia visual puede ser de corta o de larga duración sin que el tiempo que dure influya en su contenido empírico<sup>255</sup>. El ser humano es capaz de percibir el color, la forma, el movimiento y el relieve de lo que vemos, lo que nos permite el reconocimiento de objetos, que a su vez nos permite identificar su ubicación y distancias<sup>256</sup>.
- El oído está relacionado con el movimiento. Únicamente puede haber realidad dinámica y nunca estática. La duración de la audición es la misma que la del sonido. La característica del sonido es que no se puede elegir oír algo, si en

---

<sup>254</sup> BARBERO ENCINAS, J. C. (2008), *Fondo y figura: el sentido de la restauración en el Arte Contemporáneo*. Madrid, España: Polifemo, p. 60.

<sup>255</sup> JONAS, Op. Cit., pp. 191-199.

<sup>256</sup> MORGADO, I. (2012), *Cómo percibimos el mundo. Una exploración de la Mente y Los Sentidos*. Barcelona, España: Ariel, pp. 102.

nuestro entorno surge un ruido este impacta en nuestro ser, queramos o no<sup>257</sup>.

- El sentido del tacto nos permite conocer las formas. Aunque se considere el menos especializado de los sentidos es el que nos conecta con la realidad. Para tocar necesitamos el objeto y ejercer sobre el movimiento, presión o rozamiento<sup>258</sup>.
- El olfato es un sentido no analítico, es decir, podemos saber qué es lo que huele, pero no cómo es, por eso no tenemos nombres específicos para los olores<sup>259</sup>. Aunque el ser humano solamente reacciona frente a las altas concentraciones odorantes<sup>260</sup>, la información que percibimos llega a zonas del cerebro muy vinculadas con las emociones y los sentimientos, la amígdala y la corteza insular. Esto hace que las sensaciones olfativas tengan tanta fuerza para producir reacciones emocionales<sup>261</sup>, muchas de ellas innatas, como por ejemplo el asco, y que influyan en nuestro estado anímico<sup>262</sup>. Lo curioso del olfato es que no solo olemos por la nariz, sino que también lo hacemos por la boca y la faringe. Las neuronas olfativas mueren y se regeneran cada 60 días, por lo que nadie huele con las mismas neuronas de hace dos meses<sup>263</sup>.
- El sentido del gusto siempre va vinculando al sabor. Este sentido, al igual que el olfato, tiene la capacidad de producir emociones primarias y de evocar recuerdos pasados. Al saborear, apreciamos las cualidades de lo saboreado,

---

<sup>257</sup> JONAS, Op. Cit., pp. 193-204.

<sup>258</sup> Ibid, pp. 196-205.

<sup>259</sup> MORGADO, Op. Cit., pp. 86-87.

<sup>260</sup> Ibid, pp. 81-91.

<sup>261</sup> Aunque no podemos recordar olores de la misma manera en la que recordamos imágenes o sonidos, estos son capaces de evocar memorias emocionales remotas, especialmente las referidas a los diez primeros años de vida. Cuando hemos asociado un olor a una experiencia es muy difícil desvincularlo y haría falta y suceso de alta intensidad emocional para hacerlo. Ibid, pp. 85-90.

<sup>262</sup> Ibid, pp. 134-135.

<sup>263</sup> Ibid, pp. 131.

y no exclusivamente a través del gusto, ya que el saborear también lleva implícito el sentido del tacto<sup>264</sup>.

Las diferencias entre las experiencias que proporcionan los sentidos “estéticos” y los “no estéticos” se basan en la vinculación con el cuerpo. Mientras que se considera que la vista y el oído pueden interactuar con los objetos guardando una distancia que dé como resultado una reacción cognitiva y una sensación, se considera que los sentidos “no estéticos” están vinculados a los placeres físicos, y por tanto no proporcionan una respuesta fiable<sup>265</sup>.

En el caso de las *BioVanitas*, al incluir los sentidos “no estéticos” se crea una ruptura con los cánones clásicos que marcaban cierta distancia para con las obras al limitarlo a los sentidos “estéticos<sup>266</sup>”.

Las *BioVanitas* no distinguen entre sentidos “estéticos” y “no estéticos”. Por ejemplo, el “no estético” sentido del olfato tiene tanta o más importancia que el sentido “estético” de la vista. En ocasiones será el olfato el sentido que antes se active influyendo en gran medida en nuestra percepción.

Para Carolyn Korsmeyer, teórica de la actitud estética, la manera en la que se perciben las cosas es imprescindible para la experiencia estética, ya que se obtiene como resultado una doble reacción. Por una lado, está la respuesta racionalizada a la sensación y, por otro lado, está la sensación<sup>267</sup>.

Y esa sensación es, para el neurólogo estadounidense Vernon Verjamin Mountcastle, la abstracción. Mountcastle considera a las sensaciones no como réplica sino como abstracción y producto de la recepción del exterior y el cerebro<sup>268</sup>.

---

<sup>264</sup> MORGADO, Op. Cit., pp. 94-99.

<sup>265</sup> BARBERO ENCINAS, Op. Cit., p. 62.

<sup>266</sup> ECO, Op. Cit., p. 57.

<sup>267</sup> MORENO, M. R. (1998). La naturaleza transformada. Los jardines. En FERNÁNDEZ ARENAS, J. (Ed.), *Arte efímero y espacio estético* (pp. 311-352). Barcelona, España: Anthropos, pp. 62-63.

<sup>268</sup> SCHINZEL, (2019), Op. Cit., pp. 4-5.

Cuando nuestro cerebro<sup>269</sup> recibe la información desde los distintos canales, ya sean ojos, piel, etc., la traduce y codifica para interpretarla y entenderla. Una vez entendido se extrae el significado global del estímulo para relacionarlo con otras informaciones anteriores y poder reconocer la información.

La información sensorial no se procesa toda en el mismo lugar sino que cada información sensorial tiene un área del cerebro asignada. Aunque una gran parte de la información sensorial que se procesa no llega nunca a hacerse consciente queda en el cerebro y éste la puede utilizar de modo inconsciente<sup>270</sup>.

Gracias a los procesos cerebrales somos capaces de percibir lo que ocurre fuera de nuestro cuerpo aunque no tiene por qué coincidir con la realidad. Los colores, los olores, todo lo que percibimos con los sentidos solo existen en nuestra mente<sup>271</sup>.

El color, que apreciamos como uno de los sentidos estéticos principales, es un factor clave a la hora de percibir las BioVanitas. Según la científica social Eva Heller, del color depende que la obra nos despierte sentimientos negativos o positivos, y sobre todo cuando se trata de materia orgánica<sup>272</sup>.

Como hemos visto en ejemplos anteriores, *Sin Título* de Morgan [F. 57] o *Bar à oranges* de Blazy [F. 60], no percibiremos lo mismo al experimentar la pieza el primer día o días después cuando los atractivos colores iniciales hayan mutado en otros menos apetecibles. Aunque citando a Heller y tratándose de materia viva "...todo acaba en negro, el mismo color con el que viste Cronos<sup>273</sup>".

---

<sup>269</sup> A lo largo de la historia la estructura del cerebro ha ido evolucionando. El primer cerebro, el reptiliano, considerado el cerebro de los instintos controlaba el metabolismo y las funciones básicas. Después surgió el cerebro emocional, el límbico, que permitía emitir respuestas emocionales y almacenar información relacionada con las experiencias. Por último el cerebro evolucionó hasta el neocórtex o cerebro de la razón especializado en el razonamiento, la toma de decisiones, organización, movimientos y comportamiento en general. MORGADO, Op. Cit., pp. 32-40.

<sup>270</sup> Ibid, pp. 117-121.

<sup>271</sup> Ibid, pp. 32-40.

<sup>272</sup> HELLER, E. (2005), *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, pp.18-76.

<sup>273</sup> Ibid, p.129.

Lo mismo ocurre con el olfato. Los olores pueden llegar al ser humano de manera voluntaria (cuando la acción de oler se realiza de forma consciente) o involuntaria (cuando el olor se percibe sin la intención de oler). La manera en la que se percibe el olor es distinta, ya que al hacerlo de una forma consciente se valora emocionalmente lo que se huele. Como apunta José Luis Ruiz, todas las personas albergamos ciertos olores en nuestra memoria olfativa que activan de manera inmediata reacciones de carácter emocional<sup>274</sup>.

El olor es uno de los factores más importantes en las BioVanitas. Pese a que el olfato está considerado como el último de los sentidos, el menos noble, tiene gran importancia a la hora de la percepción. El olfato es un sentido primitivo y el centro olfativo se halla en una de las zonas más antiguas del cerebro, cerca del núcleo central, junto al que encontramos las zonas cerebrales responsables de producir las emociones y las funciones instintivas.

Pese a que nuestro sentido olfativo está menos desarrollado que el de muchos mamíferos, es suficiente para despertarnos sensaciones y recuerdos o para activar cierta parte de nuestro cerebro que se encarga de provocar emociones y sentimientos de manera intensa. Hablamos por tanto del poder evocador de la memoria olfativa.

Los sentidos de la vista y el olfato a su vez, activan de manera involuntaria un tercer sentido: el gusto. Al comer utilizamos los cinco sentidos, y esta información se transmite al cerebro que genera los juicios y valores con los que determinaremos si algo nos gusta o no a través de la memoria y el subconsciente. La química de los alimentos está directamente relacionada con el olfato, por lo que el olfato y el gusto se intercalan actuando como un único órgano.

Almacenando esta información, conseguimos que aunque la materia sea efímera, su evocación sea permanente en nuestra memoria a través del recuerdo. La sensibilidad gustativa se localiza en la lengua y dependiendo del área es más sensible a ciertos sabores; los sabores dulces se aprecian en la punta de la lengua, los salados en la punta y en los bordes laterales, los ácidos en los bordes laterales y los amargos en la base. Por tanto, al ver u oler, se activará inconscientemente la parte de nuestro cerebro que almacena su recuerdo y seremos capaces de revivirlo sin necesidad de comerlo<sup>275</sup>.

---

<sup>274</sup> RUIZ FELIU, J. L. (1998). La perfumería. En FERNÁNDEZ ARENAS, José (Ed.), *Arte efímero y espacio estético* (pp. 146-234). Barcelona, España: Editorial, pp. 146-153.

<sup>275</sup> AGUILAR, Op. Cit., pp. 104-116.



La experimentación de las Bio*Vanitas* es multisensorial, ya que están dirigidas en gran parte a nuestros factores sensoriales<sup>276</sup>. Como vimos en *Bar à oranges* [F. 60] podemos verlas, olerlas, saborearlas, tocarlas e incluso oír las. Y esto supone que la experimentación es una parte esencial que les da forma y las define. Su materia influye en nuestra percepción, que de estática pasa a dinámica, al estar sujeta al Tiempo y a la propia vida o proceso biológico pero también a la interacción particular con cada persona.

### 2.3.2. El público

Hoy en día se utiliza la expresión “consumir arte”. Es más, en el apartado 1.1. Niveles temporales en el arte, hemos mencionado específicamente el **tiempo de consumo**. No deja de ser curioso que en el caso de las Bio*Vanitas* el público consuma un arte que a su vez se consume literalmente. La esencia efímera de las Bio*Vanitas*, convierte al público en contenedor del instante. Su función es cada vez más activa y decisiva.

Por lo general, el arte contemporáneo suele dejar al público desconcertado. En ocasiones, aunque existen más factores, esta sensación es producto de los materiales utilizados para la creación. En este aspecto, la reacción que experimentan los/as artistas y el público para con el material es muy distinta. Para las/os artistas, el material es lo que les ayuda a cumplir su fin, mientras el público lo afronta como el resultado al que se enfrenta<sup>277</sup>. Generalmente, el público se enfrenta a estos resultados en espacios destinados a ello. Habitualmente en los museos, pero los museos también han cambiado.

Los primeros museos, del siglo XVII y XVIII, eran espacios en los que al público se le permitía manipular. Espacios prácticos por decirlo de alguna manera. Sin embargo, a mediados del siglo XIX esta tendencia fue cambiando hacia lo que conocemos hoy en día. Espacios en los que la interacción con las obras está restringida, ocasionalmente limitada y muy rara vez suele ser libre<sup>278</sup>.

---

<sup>276</sup> MORENO, Op. Cit., p. 319.

<sup>277</sup> GONZÁLEZ GARCÍA (2004), Op. Cit., p.130.

<sup>278</sup> Espacio Visual Europa (EVE). (9 de julio 2019). *Introducción a la museología sensorial* [Entrada en un blog].

Desde el siglo XIX, época en la que se limita a la observación el contenido de los museos, el público ha aprendido a situarse. A colocarse a la distancia adecuada, a caminar al ritmo correcto, e incluso a hablar a un volumen determinado<sup>279</sup>. El público ha aprendido a relegar el tacto en la vista. Hemos aprendido que se mira, pero no se toca.

Esta actitud supuso, de alguna manera, el distanciamiento, cada vez mayor, entre las obras y el público. El contacto con las obras de arte se limitaba a ciertas personas, a aquellas personas que por su conocimiento se consideraba preparadas para manipularlas<sup>280</sup>.

Sin embargo, algunas creaciones, como las *BioVanitas*, necesitan que el público sea parte activa de la obra. Que aquello que se percibe sea el origen para una posterior reflexión. El público se transforma de producto observador a reflexivo a través de las sensaciones experimentadas. Podríamos suponer que se trata de una postura heredada puede que del *arte povera*, o del director de escena Jerzy Grotowski, quien "exigía" una fusión entre el público y el escenario<sup>281</sup>. ¿Quién sabe?

Dado que las *BioVanitas* precisan que el público las experimente para su posterior entendimiento y reflexión, también será decisivo el diseño de esta experiencia. Un escenario en el que no se puede descuidar la postura activa que el público necesita.

Tomemos la mencionada *Stroke* [F. 88] de Gallaccio como ejemplo. En esta obra las consecuencias del paso del Tiempo también se materializan a través de la actitud del público, del uso. Esta obra, al estar realizada íntegramente con chocolate está diseñada para experimentarla con todos los sentidos. Es decir, se puede tocar,

---

<sup>279</sup> Candlín 2010; Kmpotich y Peers 2013: 35-43. Espacio Visual Europa (EVE). (9 de julio 2019). *Introducción a la museología sensorial* [Entrada en un blog].

<sup>280</sup> Ibid.

<sup>281</sup> HESS, B. (2002). *Arte Povera* En BUTIN, H. (2002). *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid, España: Abada Editores, p. 35.

lamer, comer... lo que el público considere oportuno<sup>282</sup>. Y aunque la instalación “se repita” el resultado nunca es el mismo, como explicó la propia Gallaccio<sup>283</sup>:

He hecho esta obra en numerosas ocasiones, y el cambio de contacto produce siempre una leve alteración de la respuesta a la pieza. En Viena, las paredes se llenaron de huellas de narices y marcas de lenguas; en Londres los visitantes arrancaron furtivamente trocitos de las esquinas o las marcaron con pintadas.

Las Bio*Vanitas*, suponen una experiencia estática y dinámica simultáneamente. Una experiencia subjetiva ligada a una esencia colectiva. El público, basándose en su experiencia previa con el material, hará una lectura completamente subjetiva.

La postura activa del público hará que pasen de ser consumidores a convertirse en parte de la obra. Esto puede suponer, una modificación aunque solo sea perceptiva en las Bio*Vanitas*, en la manera en las que se consumen. Son lo que fueron sin saber lo que serán, pero no se puede obviar la manera en la que el público las experimenta.

Mientras que las Bio*Vanitas* plantean la destrucción como proceso creativo, encuentran parte de su construcción en la actitud activa del público, en su mirada y en su interacción para con ellas. Una actitud abierta en la que el sentido deriva de la multiplicidad producida por la alteridad y diferencia de cada Bio*Vanitas*.

Todo lo que sentimos, independientemente de que sea real o no, es parte de nuestra mente. Una entidad subjetiva. Esta consciencia, el estado que nos permite ser conscientes de nuestro entorno, también puede ser objeto de reflexión.

El mundo de los sentidos, al que nos acercan las Bio*Vanitas*, nos obliga a reflexionar acerca de lo consciente de cada momento, sobre la idea de capturar el proceso o solamente el resultado.

---

<sup>282</sup> En este vídeo de la BBC podemos ver fragmentos que van desde la creación de *Stroke* hasta la participación del público con la obra en el parque de esculturas Jupiter Artland de Edimburgo (Escocia) en 2014. McLEAN, P. (19 de mayo de 2014). Chocolate room offers taste of art. *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/av/uk-scotland-27478755>

<sup>283</sup> GALLACCIO, Op. Cit., p. 78.

¿Existe en realidad todo lo que estamos experimentando? Las experiencias derivadas de los sentidos nos ayudan a comprender la naturaleza relativa, el poder y las limitaciones que los sentidos ejercen en nuestra mente de manera consciente o inconsciente<sup>284</sup>. Sin embargo, para que estas experiencias se desarrollen correctamente es necesario considerar el contacto con las *BioVanitas*, su entorno y la manera en la que se van a mostrar al público.

### 2.3.3. La exhibición

A través de la materialización del Tiempo, y de la experiencia multisensorial, las *BioVanitas* nos plantean una nueva percepción del arte y de su experimentación alterándolos, hasta el momento establecido, cánones público-obra. Una realidad que nos hace cuestionarnos ¿es necesario el público para completar las *BioVanitas*?

Es imprescindible conocer la intención para asegurarnos de respetarla y que el mensaje llegue al público de manera fidedigna. Como ya hemos hecho hincapié anteriormente, las *BioVanitas* plasman la materialización del Tiempo a través de la destrucción creativa que supone el uso de materia orgánica. Una de las principales características, o consecuencias, que esto tiene es la relevancia que adquiere la percepción organoléptica; las sensaciones que experimentaremos a través de los sentidos. Esto conlleva necesariamente un análisis en profundidad a la hora de decidir el método para la exhibición de dichas obras, ya que una mala elección podría suponer la transmisión errónea del mensaje, al poder interferir en la experiencia diseñada.

La primera pregunta que tendríamos que plantearnos en este sentido, sería qué tipo de *BioVanitas* vamos a exponer. ¿Se trata de una *BioVanitas* Efímera, *Site Specific*, Protocolo, Mixta o Residuo? Y sobre todo ¿está activa? Estas dos preguntas influirán en el primer condicionante, el espacio.

- **Exhibición aislada:** La exhibición aislada es recomendable para aquellas *BioVanitas* con necesidades muy especiales, o características, así como para las que suponen un alto riesgo para otras obras y que estén concebidas para exhibirse sin una y/o barrera. Pese a que esta solución está más dirigida hacia

---

<sup>284</sup> MORGADO, Op. Cit., pp. 19-25.

las *BioVanitas Site Specific*, Efímeras, Protocolo o Mixtas, tampoco se descarta la posibilidad para las *BioVanitas Residuo*.

Si la obra se exhibe de manera individual, sería posible modificar las condiciones ambientales para adecuarlas exclusivamente a las exigencias de cada caso, pudiendo variar la vida de los materiales sin anular su destrucción creativa. De esta manera, el **Tiempo performativo** continuaría con su hibridación artística respetando su significado. La obra continuaría su proceso natural sin interferir en las obras colindantes y no representaría un problema mayor que su propia destrucción. Además, en el caso de la aparición de plagas que no estuviesen contempladas por el/la artista, sería posible aplicar las medidas oportunas sin poner en peligro otras piezas.

- **Exhibición conjunta:** Otra posibilidad sería exponer la *BioVanitas* compartiendo el espacio con otras obras. Esta opción sería aceptable para aquellas *BioVanitas* que no presenten alto riesgo, o que hayan cesado su proceso de desarrollo, como por ejemplo las *BioVanitas Residuo*.

Bajo esta circunstancia habría que estudiar previamente la compatibilidad entre las obras; ya que puede que las medidas planteadas sean efectivas para algunas, pero nocivas para otras o que la evolución de la *BioVanitas* suponga el deterioro no deseado de otras. En este caso, la inspección continua es importante, siendo aconsejable vigilar regularmente las obras colindantes para controlar los posibles cambios, alteraciones o incluso ataques biológicos.

En la opción de exposición conjunta, al igual que en la exposición aislada, también es posible llevar a cabo las medidas necesarias para evitar que las posibles proliferaciones de plagas ataquen las obras colindantes o a la propia *BioVanitas* (si no contempla este aspecto en su concepción).

Una vez establecido si la *BioVanitas* se expondrá de manera individual o compartiendo el espacio con otras obras es necesario plantear otro tipo de cuestiones como: la exhibición, el uso de barreras, o no, e incluso si se utilizarán medios para delimitar las consecuencias de su evolución.

La exhibición ofrece una serie de posibilidades que dependerán en todo momento de las condiciones de la BioVanitas y de su intención.

- **Exhibición con vitrina:** La exhibición con vitrina, podría ser una solución para aquellas BioVanitas activas que presenten un alto grado de peligrosidad. No obstante, también puede utilizarse con las Residuo, o con aquellas en las que esta forme parte del conjunto como las ya mencionadas *Schokoladenmeer (Mar de chocolate)* [F. 66] o *Über Meer (Sobre el mar)* [F. 80] de Roth.

El ataque biológico y las plagas pueden ser una de las consecuencias directas de la materialización del Tiempo. Para que las BioVanitas sigan su evolución natural, sin interferir en otras obras, o bien sin molestar al público, el uso de urnas o vitrinas puede ser una solución satisfactoria; pudiendo elegir entre vitrinas abiertas, semi herméticas o herméticas.

Como podemos ver en la instalación *A Thousand Years* de Hirst, que mencionamos previamente (1.5. BioVanitas), el artista planteaba la urna hermética como parte de la instalación, considerando la vitrina sellada un elemento más [F. 89].



[F. 89] Damien Hirst. *A thousand years* (1990).

© Damien Hirst.

La instalación ( 207,5 x 400 x 215 cm) está compuesta por vidrio, acero, silicona, MDF pintado, un insectocutor, una cabeza de vaca, sangre, moscas, larvas, platos de metal, algodón, azúcar y agua<sup>285</sup>. La urna, completamente transparente y sellada perimetralmente, permitía contemplar todo el proceso de evolución de la obra, incluso rodearla como si se tratase de una escultura, pero con la ventaja, o inconveniente, de no tener que experimentar las sensaciones que pudiese ocasionar la presencia de las moscas y/o de las demás plagas que se desarrollasen durante el periodo expositivo. Esta urna contaba también con un sistema encargado de matar las moscas, y era posible apreciar, además de la vaca decapitada y las moscas vivas, a las moscas muertas sobre la bandeja metálica o el suelo.

Por otro lado, las exposiciones con vitrina presentan lo que puede ser un problema para algunas instalaciones. En efecto, su uso permite el libre desarrollo del carácter mutable de las *BioVanitas*, aunque también bloquean el sentido del olfato y por consiguiente el del gusto. Por ello, si estos sentidos se consideran como parte del mensaje original esta solución, la exhibición con vitrina, no sería adecuada.

Además, como hemos mencionado anteriormente, en el apartado 2.2.3. Factores de deterioro, si las condiciones ambientales no son las adecuadas se puede generar condensación en el interior de la vitrina debido a una mala relación entre HR, T e iluminación. Esto dificultaría, y/o incluso podría imposibilitar, la visión de la pieza como ocurrió en *Food situation for a patriotic banquet* de Miralda [F. 76].

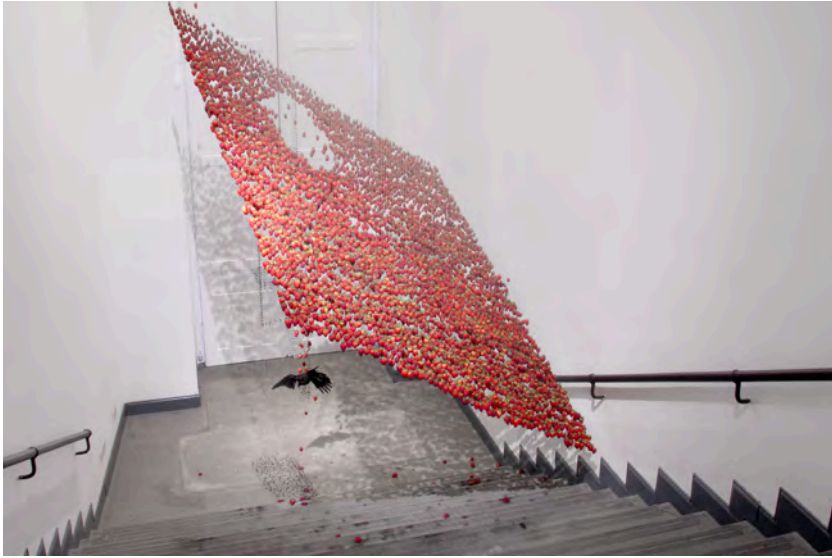
- **Exhibición sin urna:** Si la intención es que el público actúe libremente experimentando las *BioVanitas* con los sentidos a la vez que el Tiempo se materializa en ellas, podríamos optar por la exposición sin urna. Una exhibición libre.

Como ejemplo de este tipo de exposición hemos seleccionado *Down Time* (2010) una instalación de Morgan, en la que la obra ocupaba el espacio expositivo de tal manera que permitía la libre internación para con el público [F. 90].

---

<sup>285</sup> ARTIMAGE. (s.f.). *A Thousand Years, 1990 (detail)*.

<https://www.artimage.org.uk/3395/damien-hirst/a-thousand-years--1990--detail->



[F. 90] Claire Morgan. *Down Time* (2010).

Grajo (taxidermia), fresas, moscas azules, moscas de la fruta, plomo, nailon.  
500 x 500 x 250 cm.

© Claire Morgan

Cortesía Claire Morgan & Galerie Karsten Greve Köln, Paris, St. Moritz

Foto: Claire Morgan Studio

En estas instalaciones los sentidos cobran especial importancia, ya que el carácter mutable hace que el público sienta distintas emociones dependiendo de cuándo las visiten. En este caso, el colorido intenso se opone a la visión de la muerte occidental, y el juego de materiales biológicos y animales naturalizados juega con el paso del Tiempo<sup>286</sup>.

---

<sup>286</sup> Esta *BioVanitas* formó parte de la exposición *On & On* en 2010 en La Casa Encendida de Madrid. Tal y como nos explicó la coordinadora de exposiciones María Nieto en las comunicaciones personales que mantuvimos durante el 2017, debido a la diversidad de materiales empleados para esta exposición: aves vivas, aves naturalizadas, elementos químicos que reaccionaban aumentando su volumen, lámparas de velas que se derretían o elementos orgánicos en descomposición, las condiciones de temperatura estaban en torno a los 22-24 °C y la HR entre el 50-55%. Debido a esta variedad de materiales los "cuidados" fueron específicos para cada obra y el personal responsable siguió en todo momento las pautas indicadas por los/as artistas. El equipo de limpieza y mantenimiento tenía ordenes concretas de no intervenir y fue la misma empresa de montaje la encargada de limpiar lo que fuera necesario. Durante todo el periodo expositivo se llevaron a cabo controles continuos, y los insectos que aparecieron como consecuencia de las obras desaparecieron al desmontar la exposición.





[F. 91] Javier Pérez. *Hábito* (1996). © Javier Pérez.  
Cortesía Javier Pérez

- **Exhibición desde la documentación y/o el residuo:** *Hábito*<sup>287</sup> (1996) de Javier Pérez (1968), nos sirve como ejemplo para ver la exhibición desde el residuo, ya que el propio artista la califica como “obra residuo” [F. 91]. Como habíamos mencionado en la clasificación de las BioVanitas Residuo, estas pueden ser físicas o documentales, y esta obra de Pérez refleja a la perfección esta simbiosis.

Pérez plantea *Hábito* como escultura y como vídeo, un registro de la degradación que no se puede mostrar de manera independiente. *Hábito* se realizó en 1996 a partir de tela, capullos de seda, mariposas y madera. Esta túnica se confeccionó a mano con capullos de gusanos de seda que con el paso del Tiempo eclosionaron y la transformaron mientras Pérez la vestía y documentaba el proceso.

La vídeo proyección es un Súper VHS transferido a un DVD con sonido, proyectado en una pantalla o pared en modo bucle. El artista utilizó en esta obra distintas manifestaciones del Tiempo. Por un lado, se muestra la evolución del ciclo natural, que da lugar a la eclosión de las crisálidas en forma de mariposas y que es necesario para que la obra se complete; por otro lado está la congelación del Tiempo a través de las crisálidas que no eclosionaron y

---

<sup>287</sup> *Hábito* forma parte de la colección personal de Javier Pérez y ha participado en diversas exposiciones como *Mudar*, Sala Rekalde (Bilbao) del 24 de marzo al 26 de abril de 1998 y *Hábitos*, Espacio Uno, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), del 18 de mayo al 15 de junio de 1998. PÉREZ, J., comunicación personal, 18 de mayo de 2017.

cuyo ciclo se detuvo en 1996; y por último la documentación que captura el momento. Al documentar la obra en fotografías congela los instantes y al grabar el proceso hace que el Tiempo pueda ser cíclico a su voluntad.

El proceso de transformación, al igual que la documentación, se llevó a cabo en su *atelier*. La obra se ha exhibido en todas las ocasiones con el proceso terminado y estabilizado, proyectando la hibridación artística y sin condiciones especiales en la sala. Pese a que Pérez alude a los más de 20 años que tiene la obra, *Hábito* se ha intervenido en distintas ocasiones; por un lado se ha frenado la evolución natural que supone el desarrollo de las crisálidas y que podría suponer para el artista una degradación de la obra, y también se han sustituido algunos capullos que no cumplían las condiciones estéticas de la obra. El propio artista realizó estas sustituciones y para ello se valió de capullos de seda que guardó en una caja desde 1996<sup>288</sup>.

Como podemos ver la exhibición de las *BioVanitas* nos ofrece múltiples escenarios desde los que transmitir en mensaje en base a las necesidades puntuales y específicas. Y puede que incluso exista más de una opción para exhibir la misma *BioVanitas*. En ocasiones, la manera de exhibir hace que nos cuestionemos las verdaderas necesidades que estamos exhibiendo. Si la decisión final responde a las necesidades de la obra, del espacio, o del público.

Lo cierto es que independientemente de la solución de exhibición a la que se recurra, será primordial crear espacios seguros. Espacios seguros tanto para las *BioVanitas*, como para las personas y para las obras colindantes. La necesidad del diseño, y construcción de perímetros seguros, hace necesaria, al menos bajo nuestro criterio, la presencia del equipo de conservación-restauración en la toma de decisiones expositivas. Todo ello, refuerza la necesidad de equipos multidisciplinares a la vez que reafirma que las funciones del equipo de conservación-restauración van más allá de la salvaguarda de las obras.

Como hemos podido ver con los ejemplos mencionados la exhibición de las *BioVanitas*, ya sea temporal o permanente, ofrece múltiples posibilidades. No obstante, aunque algunas *BioVanitas*, como *Strange fruit*, forman parte de la colección permanente de los museos, lo cierto es que lo más habitual es que su exhibición sea temporal, y eso nos conduce a la siguiente pregunta. ¿Qué sucede con las *BioVanitas* cuando nadie las ve? ¿Qué ocurre cuando no están expuestas?

---

<sup>288</sup> PÉREZ, Op. Cit.

## 2.4. El almacenamiento

Cuando pensamos en el almacenamiento de las obras, pensamos en espacios. Espacios controlados. Salas con una iluminación mínima controlada y temperatura y humedad relativa constante para proporcionar a las obras la mayor estabilidad posible durante los periodos de no exposición. Un espacio en el que la conservación periférica es de gran importancia. Podríamos imaginar los almacenes como espacios diseñados para el descanso de las obras.

Pensamos también en embalajes. Embalajes y contenedores seguros, que contemplen las necesidades específicas de cada obra, y que las protejan de los ataques externos durante su almacenamiento.

A simple vista, el almacenamiento parece no albergar una mayor complicación más allá de los problemas habituales. Sin embargo, la duda surge en torno al almacenamiento de los materiales perecederos que conforman las *BioVanitas* en función de su clasificación o naturaleza.

Las obras realizadas con materiales orgánicos, pueden volverse frágiles, quebradizas o, como ya hemos señalado, ruinosas. Pueden volverse especialmente susceptibles a las vibraciones por movimiento e incluso su manipulación, por leve que sea, puede resultar altamente peligrosa.

No podemos pasar por alto que la naturaleza de las *BioVanitas* las convierte en obras impredecibles en cuanto a su evolución. Por ello durante su almacenamiento puede ser que la obra permanezca estable, que continúe evolucionando y cambiando, o incluso que llegue a desintegrarse y desaparecer. Lamentablemente, a no ser que el embalaje tenga una superficie transparente, ya sea total o parcialmente, no se descubrirá hasta desembalarla.

En la visita realizada a la Fundação Serralves, pudimos comprobar esta realidad al abrir el embalaje que contenía *P.O.T.A.A. VFB* (1969) de Roth y comprobar que había sufrido un ataque microbiológico por casi toda su superficie<sup>289</sup> [F. 92 - 93]. Tal y como nos indicó Duarte, el estado de la obra no era ese, una semana antes, cuando la revisaron previamente para nuestra visita.

---

<sup>289</sup> Visita realizada a la Fundação de Serralves, Oporto (Portugal) el 23 de julio de 2021 junto a Filipe Duarte gestor de la colección.

[F. 92] Dieter Roth, *P.O.T.A.A. VFB* (1969).  
Chocolate, alpiste y madera Ed. 3/30.  
Detalle vista frontal de ataque  
microbiológico.  
© Estate of Dieter Roth, 2021.  
Cortesía Fundação de Serralves



[F. 93] Dieter Roth, *P.O.T.A.A. VFB* (1969).  
Chocolate, alpiste y madera Ed. 3/30.  
Detalle vista lateral de ataque  
microbiológico.  
© Estate of Dieter Roth, 2021.  
Cortesía Fundação de Serralves



[F. 94] Dieter Roth, *P.O.T.A.A. VFB* (1969).  
Chocolate, alpiste y madera Ed. 3/30.  
Detalle del ataque de pijos de libro  
posterior al ataque de moho. Estos  
insectos, que se alimentan del moho  
terminaron con este pero supusieron un  
nuevo reto para la conservación de la  
obra.  
© Estate of Dieter Roth, 2021.  
Cortesía Fundação de Serralves



Aunque bajo nuestro punto de vista el almacenamiento de la obra era bastante adecuado esta no se salvó de una alteración peligrosa que además podía poner en peligro a otras obras almacenadas<sup>290</sup>.

No obstante, este hecho proporcionó una respuesta a nuestra pregunta sobre si considerábamos que la obra estaba viva o había alcanzado un nivel de estabilidad en su evolución<sup>291</sup> [F. 94].

Por ello, consideramos imprescindible reflexionar sobre los criterios de almacenamiento más adecuados o incluso si podemos considerar lícito almacenar obras pensadas para que su transformación sea visible.

Recordemos, una vez más la clasificación de las *BioVanitas*. Como habíamos mencionado, estas se pueden dividir en dos grandes bloques según se tenga la intención de repetición o no repetición. Encontramos así *BioVanitas* Efímeras, entre ellas las *Site Specific*; las *BioVanitas* Residuo y las *BioVanitas* Protocolo con la variedad de Mixtas.

Además, también podían distinguirse entre *BioVanitas* no activas y activas. Son estas últimas, en las que el proceso de deterioro permanece activo, en las que plantean nuevos dilemas en torno a su almacenamiento.

---

<sup>290</sup> Para el almacenamiento de *P.O.T.A.A. VFB* se creó un contenedor de cartón libre de ácido, con un recuadro frontal cubierto con Melinex® que permitiese observar la obra, y una apertura en la parte superior del contenedor que permitía el flujo de aire.

<sup>291</sup> Citando a Duarte:

El caso de Dieter Roth ha sido todo un reto para nosotros desde que estuve aquí. Creo que cuando nos visitaste aquí en Serralves fue el día en que detectamos que la escultura tenía una capa de moho. Entonces, colocamos la obra en una vitrina sellada para evitar que el moho contaminara otras obras. Un par de semanas después vimos que la obra estaba cubierta por decenas de piojos de libro (pequeños insectos blancos, de 1mm de tamaño) que se alimentan de moho y fueron atraídos por la capa de moho de la escultura. De hecho, unos días después, estos insectos se habían comido toda la capa de moho, que fue desapareciendo poco a poco. Entonces tuvimos otro problema en las manos, cómo deshacernos de los insectos que podían ser potencialmente dañinos para la obra y para toda la colección.

Estuve en contacto con conservadores/as de escultura del MoMA y de la TATE y coincidieron en que la mejor/segura solución era erradicarlos con un tratamiento de anoxia (sustitución lenta del oxígeno por nitrógeno en una burbuja). La obra estuvo en esta burbuja durante casi dos meses y acabamos de abrirla hace un par de días. La obra está en buen estado, sin signos de moho o insectos.

Traducción propia de una comunicación personal con Duarte. (12/11/2021).

Comencemos por las BioVanitas que contemplan la repetición, es decir las BioVanitas Protocolo y las Mixtas. Al ser obras pensadas para un tiempo concreto, estas BioVanitas no presentarán mayor problema, ya que no es necesario almacenar sus componentes orgánicos.

Imaginemos que tenemos que almacenar una BioVanitas Protocolo. Pensemos en *Red on Green* [F. 68-69] de Gallaccio, ya que es la obra que utilizamos para definir este tipo de BioVanitas. Esta obra estaba compuesta por materiales orgánicos, en concreto 10.000 rosas, y se construía cada vez que la obra se exponía. En este caso, como la existencia física de las BioVanitas Protocolo termina con su exhibición, una vez terminada esta, no hay nada que se pueda almacenar y no presentan complicación en este aspecto. Es decir, una vez terminado el tiempo de exposición de *Red on Green* no tendríamos objetos que almacenar, ya que las rosas se tienen que desechar tras cada exposición. Por tanto, las BioVanitas Protocolo, no contemplarían el almacenamiento de objetos.

Siguiendo la línea anterior encontramos las BioVanitas Protocolo Mixtas. Si recordamos su definición, estas BioVanitas se distinguen de las Protocolo, únicamente, en que contienen un elemento que no se degrada y que es constante en cada "repetición". Para ilustrar esta tipología utilizábamos *Fluid II* [F. 70-71] de Morgan. En el caso de *Fluid* el material orgánico, las fresas, habría cumplido su función y se tirarían tras cada exposición. Solo quedaría el ave naturalizada.

En el caso de las BioVanitas Protocolo Mixtas, se tendrá que contemplar cuál es la mejor opción para almacenar aquellos elementos no perecederos que forman parte de la obra. Estos criterios de almacenamiento, responderán a los parámetros de almacenamiento habituales en función de las características del objeto. Por tanto, lo único que habría que almacenar en las BioVanitas Mixtas sería el objeto no degradable.

En el caso de las BioVanitas que no contemplan la repetición, es decir las BioVanitas Efímeras, BioVanitas Efímeras *Site Specific*, y las BioVanitas Residuo los criterios de almacenamiento se complican un poco más.

Las BioVanitas Residuo, como mencionamos anteriormente, son aquellas BioVanitas cuyo proceso orgánico se ha detenido y se conservan estables una vez que su destrucción creativa ha cesado. Como ejemplo utilizamos *Schokoladenmeer (Mar de chocolate)* de Roth [F. 66].

En este caso, tal como nos mostró Alejandro Castro, del departamento de conservación-restauración del MACBA, la obra está debidamente embalada en un contenedor de madera completamente estanco que a su vez contiene otro contenedor libre de ácidos. La obra se guarda en un área específica almacén del museo a una temperatura constante de 18.5 °C y una humedad relativa de 40%; condiciones óptimas para la conservación del chocolate. Además, existe un protocolo muy estricto establecido para el movimiento de *Schokoladenmeer*, en el que tiene que pasar por una serie de aclimataciones antes de poder ser expuesta<sup>292</sup>.

En el caso del almacenamiento de *BioVanitas Efímeras Site Specific*, la variante de las *BioVanitas Efímeras* más fiel a la definición de lo efímero al crearse para un tiempo y un lugar concreto, su existencia física termina con su exposición. Por tanto, no tendríamos nada que almacenar.

Para esta variante habíamos utilizado como ejemplo la instalación *INNESTI* [F. 65] de Mesa. Una obra realizada con limones, naranjas y mandarinas donde los sentidos y el proceso orgánico de los materiales era una parte esencial.

En el caso de las *BioVanitas Efímeras Site Specific*, podríamos cuestionarnos si sería posible que estas generasen algún tipo de residuo, en cuyo caso sería lo único que almacenar. En este caso el propio Mesa nos confirmó que no consideraba la existencia de residuos para *INNESTI*.

Además, la propia idea de conservar el residuo llevaría a la obra a existir más allá de ese tiempo y lugar para el que había sido creada, invalidando de alguna manera su intención. Por ello, podríamos considerar que la existencia de residuos en estas *BioVanitas* no sería algo lógico, y por consiguiente, consideramos que no existirían elementos físicos que almacenar.

Por último, nos quedaría analizar qué sucede con las *BioVanitas Efímeras*. Lo que ocurre es que este punto nos suscita ciertos interrogantes, y por ello consideramos apropiado tratarlo de una manera un poco más exhaustiva, ya que ¿tendría sentido almacenar el Tiempo performativo?

---

<sup>292</sup> Esta información fue facilitada por Alejandro Castro durante la visita que realizamos al MACBA de Barcelona el 5 de septiembre de 2019 en el MACBA (Barcelona). Durante la visita no se nos permitió sacar fotografías del almacenamiento de la obra.

## 2.4.1. Almacenando el tiempo performativo

El verdadero dilema de almacenamiento se nos presenta con las Bio*Vanitas* Efímeras, obras realizadas con materiales orgánicos que mantienen activo su proceso de transformación. Las dudas que nos plantean estas Bio*Vanitas*, no radican en la naturaleza orgánica de sus materiales *per se*, sino en su proceso de decadencia activo.

El ejemplo que habíamos utilizado para representar las Bio*Vanitas* Efímeras, era *Eggs* del artista belga de Cupere [F. 64]. En esta obra, y en su obra en general, de Cupere experimenta a través del olfato. El objetivo de sus obras es llegar a la experiencia estética a través del olor, haciendo que este nos transporten a otros lugares y a otro tiempo. Sus creaciones están ligadas directamente con las emociones. Se generan experiencias inesperadas, ya que el artista es asiduo a los trampantojos olfativos, si se puede decir así, y a rescatar recuerdos de la memoria. Recuerdos unidos a la comida y la niñez, y esta es una de las razones por las que utiliza materiales biológicos en sus creaciones.

*Eggs* se exhibió por última vez hace más de diez años, y desde entonces se encuentra en el almacén del S.M.A.K. Para el almacenamiento de *Eggs*, se utiliza un sistema convencional. El embalaje que utilizan es lo que en el museo denominan como *Artist's Box* (caja de artista).

Como se muestra en la imagen [F. 95], se trata de una caja de cartón *acid free* que se cierra utilizando cinta de carroceros. El fondo de la caja está reforzado con una base de Ethafoam®, donde se encaja la cesta metálica, y está cubierto con papel de silicona (silicone paper), que se sustituye periódicamente, para absorber la grasa de la piel de pollo y que también sirve para comprobar si se desprende materia. Además, cuatro tiras de algodón en forma de cruz, y unidas con velcro, actúan como sistema de cierre y bloquean el movimiento de la cesta dentro de la caja<sup>293</sup>.

A de Cupere le interesa la transformación del material y sus diferentes estados, así como las distintas reacciones que estos puedan producir. Sin embargo, como la obra se encuentra almacenada, es imposible experimentarla.

---

<sup>293</sup> Esta información ha sido facilitada por el S.M.A.K., proviene del *condition report* de *Eggs* de 2011 realizado por Sofia Gomes y de la información facilitada por por Rebecca Heremans el 03/03/2021 durante la conversación virtual en la que nos mostró con detalle la caja de artista.





[F. 95] Peter de Cupere, *Eggs* (1997). Sistema de almacenamiento.

Cortesía Peter De Cupere & Archivo S.M.A.K.

El hecho de almacenar una obra de estas características, realizada con materiales orgánicos, en la que la destrucción y la sensación organoléptica forma parte del proceso, nos plantea la siguiente reflexión: ¿tiene sentido que el proceso orgánico continúe desarrollándose si no hay nadie para experimentarlo? ¿O por el contrario debería limitarse únicamente a la exposición?

Una vez las *BioVanitas* plantean la necesidad del público para completarlas. Si considerásemos que el proceso orgánico es parte de la obra y que es necesario que sea visible para su entendimiento y experimentación, es lógico cuestionar la compatibilidad de un sistema de almacenamiento convencional para las *BioVanitas*.

Por ello, consideramos que la solución más acertada, o el estado ideal, para las Bio*Vanitas* Efímeras sería la exposición permanente, sin almacenamiento, ya que el deterioro del proceso orgánico es parte esencial de la obra y sería necesario que este fuese siempre visible para poder experimentarlo.

No obstante, esta situación de exposición continua no siempre es posible y esto supone que sea necesario almacenarlas. En este sentido, existe la posibilidad de detener el proceso orgánico durante los periodos de almacenamiento con el fin de respetar la importancia de la visibilización de la destrucción.

Como hemos comprobado con el ejemplo de *Eggs*, esta se encuentra en el almacén con un sistema de almacenamiento tradicional. Esto supone, que durante todo este tiempo, la obra ha continuado evolucionando sin que nadie haya sido testigo de su transformación. Sin que nadie haya podido experimentar las sensaciones que el cambio de apariencia y de olores hayan podido suscitar, y parece ser que lo que no se ve no existe<sup>294</sup>. Por tanto, ¿tiene sentido que continúe desarrollándose si nadie puede experimentar esta transformación?

El uso de materiales orgánicos en las Bio*Vanitas*, nos lleva a recurrir a técnicas que se utilizan en otras disciplinas, como la alimentaria, para buscar soluciones a estos retos. La industria alimenticia nos ofrece múltiples opciones que contemplan la conservación física y química de materia orgánica. Dentro de la conservación física los métodos más habituales son la deshidratación, la pasteurización, la conservación térmica o la irradiación. En cuanto a la conservación química podríamos optar por las técnicas de conservación mediante empleo de gases, el envasado al vacío o los envases inteligentes.

Existe una opción, que consideramos muy interesante y factible para el almacenamiento de las Bio*Vanitas* Efímeras, y por tanto para *Eggs*. Esta solución, propuesta por Julie Gilman, es un sistema de conservación llamado MAP (Modified Atmosphere Packing) que emplea gases inertes para conservar la materia orgánica.

El método MAP consiste en un sistema de envasado basado en atmósfera modificada mediante la introducción de gases inertes. El uso de este sistema supone colocar la obra en un contenedor hermético e introducir un gas inerte desplazando el oxígeno presente en la atmósfera del contenedor principal causante de la oxidación y la proliferación de microorganismos aeróbicos. Un sistema cuya

---

<sup>294</sup> TANIZAKI, Op. Cit., p. 70.

implantación, según Gilman, dada la relación coste efectividad, facilidad de uso y seguridad, sería factible en un entorno museístico<sup>295</sup>.

Estos métodos de conservación química son habituales en la industria alimentaria para prolongar la vida de los alimentos. Para explicar estas técnicas nos apoyaremos, o tomaremos como referencia, el estudio de Gilman<sup>296</sup> *The role of science in contemporary art conservation: a study into the conservation and preservation of food-based art*. Afortunadamente Gilman también propone esta técnica de conservación química para la conservación de *Eggs*.

El principio del sistema MAP es similar al del sistema de anoxia, utilizado generalmente para erradicar plagas, con la salvedad que la presencia de oxígeno (O<sub>2</sub>), en el sistema MAP, no está descartada. Esta nueva atmósfera, la atmósfera de protección, sería única para cada obra, ya que se crearía en base a sus componentes.

La dificultad de este sistema radica precisamente ahí, en encontrar la combinación gaseosa adecuada para cada material u obra. Sería necesario realizar un estudio específico para cada una de las obras a las que quisiéramos someter a esta técnica, ya que cada obra precisa una atmósfera específica.



[F. 96] Esquema de la instalación de la nueva atmósfera en el contenedor que almacena la obra.

<sup>295</sup> GILMAN, Op. Cit., p.109-110.

<sup>296</sup> Ibid, pp.103-118.

Según el estudio realizado por Gilman<sup>297</sup> la atmósfera adecuada para la conservación de *Eggs* en el sistema MAP estaría compuesta de 50% N<sub>2</sub> y 50% de CO<sub>2</sub>. Esta atmósfera de protección conservaría a *Eggs* en un estado de reposo controlado, deteniendo el proceso orgánico natural y sus consecuencias durante el periodo de almacenamiento [F. 96].

Durante el almacenamiento, *Eggs* se encontraría en un estado de inactividad inducido, en el que sus materiales se mantendrían estables siendo inmunes a las consecuencias del proceso orgánico. Una vez concluido este periodo, la atmósfera modificada se sustituiría de nuevo por la atmósfera original y su proceso orgánico volvería a activarse y con este su proceso de transformación. En este aspecto solo nos surge una duda ¿el sistema MAP conservará también el olor?

En el caso de las *BioVanitas*, concretamente en las *BioVanitas* Efímeras, quisiéramos recalcar que bajo nuestro punto de vista, el sistema MAP únicamente sería válido para el almacenamiento, ya que la visibilidad del proceso de destrucción es parte implícita de su naturaleza y de su experimentación.

Por ello, sería adecuado que este se detuviese únicamente en los periodos de no exposición. Si la obra está concebida para que este proceso se desarrolle en exposición, podríamos estar actuando en contra de la intención de la obra al dejar que continúe desarrollándose en condiciones no deseadas.

Por otro lado, el uso del contenedor que supone esta técnica, sería otra razón más para limitar el sistema MAP únicamente a almacenamiento. En algunos casos, como ocurre con *Eggs*, el uso de una vitrina, bloquearía ciertos sentidos, como el olfato, necesarios para el entendimiento de la obra.

Como habíamos mencionado, el sentido del olfato está muy presente en la obra de de Cupere y una privación sensorial de esta índole podría invalidar la obra y transmitir el mensaje de manera errónea. Este hecho, evidencia una vez más, la importancia y dificultad de la exposición en las *BioVanitas* y lo fácil que puede resultar una malinterpretación por infravalorar los sentidos.

En nuestra opinión el sistema MAP es una solución más que válida para el almacenamiento de las *BioVanitas* Efímeras, ya que permite detener la destrucción creativa durante periodos concretos, es decir, los de almacenamiento.

---

<sup>297</sup> GILMAN, Op. Cit., p.137.

Consideramos que esta inactividad en su proceso creativo, no interfiere en su evolución como obra ruinoso, ya que generalmente esta transformación que supone su decadencia ha de ser visible, y experimentada por el público.

Sin embargo, el hecho de tener que considerar detener el deterioro durante el almacenamiento sugiere que la obra continúa activa, y si continua activa supone que su proceso de transformación aún no ha terminado. Este hecho hace cuestionarnos si en realidad las *BioVanitas*, al menos las *Efímeras*, están terminadas o si llegan a considerarse como concluidas en algún momento, y esto a su vez hace que reconsideremos la ética respecto a su posible intervención.

## 2.5. Criterios de actuación

Como ya hemos mencionado, podemos considerar las BioVanitas como obras ruinosas. Obras que plantean la destrucción, y el deterioro, como parte esencial de su proceso creativo. Pero este deterioro se puede presentar de distintas maneras.

En este punto nos gustaría hacer un inciso para concretar qué es lo que entendemos por deterioro. Cuando hablamos de deterioro no nos estamos refiriendo a aspectos que consideremos que vayan en contra de la obra sino a alteraciones de distinta índole que pueden aparecer en las BioVanitas como consecuencia de su proceso orgánico, independientemente de que estas estén, o no, contempladas para su desarrollo.

La atención sobre estos deterioros será de manera general, ya que cada BioVanitas presentará unas características únicas que producirán un tipo específico de alteración y sería imposible recopilarlas todas. Cada caso depende no solo de la naturaleza del material, sino de su tiempo y de las circunstancias que los rodean.

Volviendo de nuevo al *wabi sabi*, este concepto propone tres lecciones que supone como obvias. La primera sería que todo es mutable. La permanencia y lo estable no son más que una ilusión. La segunda plantea que todas las cosas son impuestas, por lo que nada está libre de la imperfección.

Por último, la tercera base afirmaría que todas las cosas son incompletas. Todo está en constante transformación, igual que sucede con las BioVanitas. Esto supone que nos cuestionemos cuándo podríamos considerar que terminan<sup>298</sup>. ¿Terminan cuando se coloca el último elemento? ¿Cuándo alcanzan su máximo nivel de destrucción? ¿Cuándo desaparecen completamente? ¿Podemos llegar a considerar que verdaderamente desaparecen si persiste en un plano conceptual?

Por ejemplo como menciona Herman Aben<sup>299</sup>, para Joseph Beuys (1921-1986) sus obras, estaban en constante cambio y nunca estaban terminadas, ya que las consideraba procesos autónomos que sufrían reacciones químicas, fermentación, deshidratación, etc.

---

<sup>298</sup> KOREN, Op. Cit., pp.46-50.

<sup>299</sup> ABEN, Op. Cit., p. 109.

Pese a que sabemos que la existencia eterna es un concepto falso nos negamos a la desaparición. Buscamos la inmortalidad. No solo en la vida humana sino en todo lo que nos rodea. Una manera de sobrevivir a la vida es la fama. La fama inmortal supone la permanencia de ciertos honores. Sin embargo, como apuntaba ya Aristóteles, estos honores valen tanto como las personas que los otorgan<sup>300</sup>. Como señalaba Duchamp en una carta a Jean y Suzanne Crotti<sup>301</sup>:

Los artistas que, en vida, han conseguido que la gente valore su porquería son excelentes vendedores ambulantes, pero no hay ninguna garantía en cuanto a la inmortalidad de su obra. E incluso la posteridad no es más que una zorra que aleja a unos y resucita a otros (El Greco), conservando el derecho a cambiar de opinión en 50 años más o menos.

Somos conscientes que la cultura humana, encargada de salvaguardar esta idea de inmortalidad, es pasajera. Este hecho, como señala Jonas, priva al concepto inmortalidad de su sentido, ya que lo limita a los valores de la sociedad y del tiempo<sup>302</sup>. Como ya hemos repetido, encontramos en la destrucción que plantean las BioVanitas un reflejo de nuestra mortalidad. Este reflejo nos genera cierto grado de empatía y como apunta Schinzel<sup>303</sup>:

"...En un mundo que se ha quedado estupefacto emocionalmente debido a la sobrecarga sensorial visual, una tarea particularmente

---

<sup>300</sup> JONAS, Op. Cit., p. 304.

<sup>301</sup> Traducción propia de: "Artists who, in their own lifetime, have managed to get people to value their junk are excellent traveling salesmen, but there is no guarantee as to the immortality of their work. And even posterity is just a slut that conjures some away and brings others back to life (El Greco), retaining the right to change her mind over 50 years or so." NAUMANN, F. M., OBALK, H. (2000), *Affect: Marcel. The selected correspondence of Marcel Duchamp*. Gante, Bélgica: Ludion Press, p. 321, carta 216.

<sup>302</sup> JONAS, Op. Cit., p. 306.

<sup>303</sup> "...I am of the firm opinion that in a world which has become emotionally dumbstruck through visual sensory overload, a particularly important task for conservation is to enable and assist such emotional experiences in the viewer...Looking at art teaches us empathy and so, by extension, conservation has the potential to teach us how to fine-tune that empathy...However, the neuroscientific findings outlined above provide evidence that the following things are just as important as facts : sensitivity for the object's material, emotional empathy for the circumstances which accompany the creation of the artwork and for its later social history...". SCHINZEL (2019), Op. Cit., pp. 8-9.

importante para la conservación es permitir y ayudar a tales experiencias emocionales en el público... Mirar el arte nos enseña empatía y, por extensión, la conservación tiene el potencial de enseñarnos cómo afinar esa empatía... Sin embargo, los hallazgos neurocientíficos descritos anteriormente proporcionan evidencia de que las siguientes cosas son tan importantes como los hechos: sensibilidad por el material del objeto, empatía emocional por las circunstancias que acompañan a la creación de la obra de arte y por su posterior historia social".

Para el comisario e investigador Javier Fuentes Feo, es necesario redefinir los parámetros de la sensibilidad, así como revisar los intercambios y los accesos a los discursos. En otras palabras, cambiar los *cómos* y los *modos*<sup>304</sup>. Encontrar una sinergia entre la forma sensible, la forma estética y la forma científica de conocer.

Así mismo sería necesario cuestionásemos cuál es el tiempo de la *BioVanitas* y cuál es el tiempo de la *BioVanitas* para con su contexto, ya que no es lo mismo el tiempo de la obra que el tiempo en el que habita.

Cada *BioVanitas* y su deterioro planteará distintos criterios y posturas de intervención. Si entendemos que estas obras son obras ruinosas en proceso de transformación, y por tanto, obras vivas que todavía no se han terminado ¿tendría sentido la intervención? ¿Sería ético interferir en su proceso de creación antes de que estas estén acabadas?

Con estas preguntas en mente es normal que nos cuestionemos qué es lo que persigue esa intervención, para quién se realiza, para el bien de la *BioVanitas* o para el nuestro. Por tanto, tomando a Schinzel como referencia, antes de cualquier intervención hay tres preguntas a las que contestar: por qué, para qué y para quién<sup>305</sup>.

---

<sup>304</sup> FUENTES FEO, J. (2007), *Un contexto heredado. Friedrich Nietzsche y el arte del siglo XX*. Cartagena, España: Azarbe, pp. 64-65.

<sup>305</sup> SANTABÁRBARA, Op. Cit., p. 12.



## 2.5.1. Intervención: Por qué, para qué y para quién

Tal como argumentó Matero desde que la Restauración emergió en el siglo XX, como campo del estudio académico, ha ido madurando y especializándose hasta convertirse en una disciplina que engloba la síntesis teórica y la metodología de las humanidades y las ciencias<sup>306</sup>, pero ¿**por qué** se intervienen las obras?

Autores como Salvador Muñoz Viñas sugieren que se hace con el fin de dejar un legado cultural a las generaciones venideras, para mantener una identidad nacional o grupal, por piedad, por una idea de inmortalidad, por una regresión al seno materno, por dinero<sup>307</sup>... Sea cual sea el motivo consideramos que debería de guiarse por la frase de Schinzel<sup>308</sup>: "No debemos tocar lo que no podemos entender"

El miedo que el ser humano tiene de su propia fugacidad también podría ser una explicación válida. Nuestra existencia limitada puede hacernos más sensibles con respecto a lo fugaz, ya que la idea inminente de nuestra evanescencia nos hace reflexionar sobre las distintas hipótesis de ese inevitable final. Convertimos las obras de arte en nuestro propio reflejo e intentamos mantenerlas vivas el mayor tiempo posible como representación de un anhelo propio para que continúen hablando no solo de arte, sino del ser humano, de nuestra persona<sup>309</sup>.

Como apunta Barbero Encinas la conservación se preocupa de la perdurabilidad de la materia en el tiempo y la restauración se centra en la legibilidad de la obra mediante actuaciones directas que modifican su aspecto para acercarlo al original; un ejercicio de actualización que engloba tanto al objeto como al concepto<sup>310</sup>.

Aunque no se ha hecho diferenciación en la teoría de la restauración entre las obras tradicionales y las obras de vanguardia, sí se ha hecho hincapié en las peculiaridades

---

<sup>306</sup> MATERO, F. (2000). Ethics and Policy in Conservation. *Conservation Perspectives, The GCI Newsletter*, 15.1 (Spring 2000). Recuperado de: <[http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/newsletters/15\\_1/feature1\\_2.html](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/15_1/feature1_2.html)> (17 mayo 2017).

<sup>307</sup> MUÑOZ VIÑAS, Op. Cit, p. 157.

<sup>308</sup> "What we cannot understand we must pass over untouched". Traducción propia de la frase original de Schinzel. SCHINZEL,(2004), Op. Cit., p. 26.

<sup>309</sup> BARBERO ENCINAS, Op. Cit., pp. 130-312.

<sup>310</sup> Ibid, p.313.

del arte contemporáneo. Hoy en día la restauración del arte contemporáneo es un tema tratado con asiduidad. Para Roy A. Perry<sup>311</sup>, la no preservación supone un empobrecimiento para el futuro.

Sin embargo, tal y como afirma la conservadora-restauradora Debra Hess Norris<sup>312</sup> no todo el arte contemporáneo sobrevivirá ni está pensado para tal. Por ello, es normal que consideremos si la intervención, bien sea de conservación o restauración es factible para todo el arte y qué sucede con aquellas obras, como las *BioVanitas*, que están creadas para desaparecer. ¿Es necesaria la conservación en las *BioVanitas*? Y en caso de no considerarla necesaria, ¿tendría sentido la intervención?

Según la conservadora-restauradora Rosario Llamas Pacheco, que tomó a su vez el diagrama del Modelo de toma de Decisiones para la conservación de Arte moderno como referencia, la intervención está condicionada por: la opinión del/la artista, los factores estéticos, la historicidad, la autenticidad, la funcionalidad, la importancia de la obra, la ética de la restauración, los aspectos legales, la limitación técnica, el mercado del arte y la limitación financiera<sup>313</sup>.

Es imprescindible olvidar la exhibición de la perfección para aceptar la destrucción como parte de la creación, y en este aspecto la simple aplicación de la técnica no es válida, ya que necesita reflexiones más sensibles, y no tan objetuales que puedan llevar a errores y equivocaciones por una visión demasiado pragmática.

---

<sup>311</sup> "If we do not preserve the art of today for tomorrow's audience, their knowledge and experience of our culture will be, sadly, impoverished". PERRY, R. A. (1999), Present and future: caring for contemporary art at the Tate Gallery. En CORZO M. Á. (Coord.). *Mortality Immortality? The Legacy of 20th Century Art* (p. 41-44). Los Angeles, Estados Unidos: Getty Publications, p. 44.

<sup>312</sup> "Not all contemporary art will survive, nor is it intended to". HESS NORRIS, D. (1999).The survival of contemporary art: the role of the conservation professional in this delicate ecosystem. En CORZO M. Á. (Coord.). *Mortality Immortality? The Legacy of 20th Century Art* (p. 131-134). Los Angeles, Estados Unidos: Getty Publications, p. 133.

<sup>313</sup> Este modelo fue creado por la *Foundation for the Conservation of Modern Art* y por el *Netherlands Institute for Cultural Heritage* en 1999. A su vez, se basa en el modelo de conservación tradicional que describe Ernst van de Wetering en *Roaming the stairs of the power of Babel, Efforts to expand interdisciplinary involvement in the theory of restoration* en AAVV, "8th ICOM-CC Triennial Meeting", Sydney, 1987, pp. 561-565. Citado en LLAMAS PACHECO, Op. Cit., pp.53-59.

Como expresa el restaurador e historiador del arte Heinz Althöfer estas nuevas necesidades plantean tres ámbitos en los que reorientar los objetivos de la Restauración<sup>314</sup>:

- **Objetos que se puedan tratar como obra de arte tradicionales:** no presentan mayor problema, ya que podemos utilizar métodos y tácticas conocidas sin necesidad de experimentación.
- **Objetos que plantean nuevos problemas a nivel técnico:** en este caso se pueden modificar las actuaciones tradicionales para encontrar una solución válida y será necesario aplicar nuevas técnicas y materiales.
- **Objetos que necesitan un planteamiento ideológico:** en estos casos es necesario un planteamiento conceptual inicial antes de cualquier tipo de actuación, además de aportar un cuerpo teórico basado en el arte contemporáneo y en las bases del pensamiento actual y anterior.

En la construcción de las *BioVanitas*, que materializan el Tiempo mediante la degradación de la materia, hay distintos componentes que forman parte en la elaboración: el plano conceptual, el discurso, los materiales, el plano físico, la ejecución, el desarrollo e incluso la desaparición. No solo producen objetos físicos, sino que también producen ideas, generan conceptos; por tanto, además de plantear nuevos problemas técnicos, también requieren un planteamiento ideológico previo.

Si bien en las teorías elaboradas por Brandi se buscaba la unicidad, la idea de conservar la materia frente al concepto, las nuevas tendencias difieren. Según Schinzel deberíamos sustituir esta prioridad que se le otorga a la materia por la búsqueda de la percepción valorando la carga semántica del propio material<sup>315</sup>.

Las *BioVanitas*, al ser manifestaciones artísticas que contemplan la ruina, y que van más allá de la materia, tienen consecuencias directas en la figura del equipo de Restauración, ya que supone la necesidad de una revisión de sus funciones y de su posición con respecto a la obra. Además, subrayan la necesidad de la elaboración de directrices que regulen las medidas de actuación, así como la normalización de

---

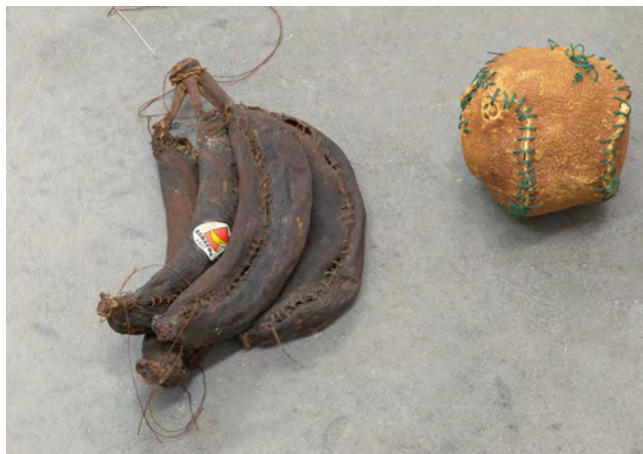
<sup>314</sup> ALTHÖFER, Op. Cit., pp.10-11.

<sup>315</sup> SANTABÁRBARA, Op. Cit., p. 16.

los protocolos y terminología específica que se había considerado desde hace tiempo para el arte contemporáneo<sup>316</sup>.

Para Barbero Encinas existe una premisa fundamental que en ocasiones se pasa por alto, y es que la restauración no depende de las necesidades del objeto, sino que responde a la forma de aprehender los objetos que tiene la sociedad para la que se realiza la restauración<sup>317</sup>.

Cuando hablamos de la Restauración de las BioVanitas, tendríamos que tener en cuenta qué es lo que se considera parte de la obra: lo material, el concepto, todo... Si consideramos la naturaleza efímera de las BioVanitas y su destrucción como una representación artística que alberga el significado y consecuencia de diversos momentos de ellas mismas como parte de su esencia, tendríamos que plantearnos si la intervención sería lícita o si por el contrario eliminaría su significado total o parcialmente.



[F. 97] Zoe Leonard. *Strange Fruit (For David)* (1997). Detalle de dos piezas intervenidas, (2017).

Cortesía Philadelphia Museum of Art

© Zoe Leonard

Cortesía Zoe Leonard & Galería Gisela Capitain, Cologne y  
Houser & Wirth

---

<sup>316</sup> ROLDÁN, J.C., VEGA, L. (Febrero, 2012). De lo intangible. Arte procesual y su conservación. En G. de la DEHESA (Presidencia), *Conservación de Arte Contemporáneo, 13ª Jornada*. Jornada dirigida por Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, p.329.

<sup>317</sup> BARBERO ENCINAS, Op. Cit., p. 25.

Volvamos a *Strange Fruit* de Leonard, donde podemos encontrar un ejemplo de intervención. Se trata de una intervención parcial para salvaguardar menos de un 10% de la obra física y dejar que el otro 90% se desarrolle libremente. En este caso, como ya mencionamos únicamente se intervinieron mediante congelación y aplicación de Paraloid B-72, 25 de las 300 piezas que componían la obra [F. 97].

¿Podemos considerar que intervenir menos del 10% de la obra contradice la esencia efímera de esta obra o su idea de deterioro hasta las últimas consecuencias?

En las obras de naturaleza efímera y ruinosas, como las *BioVanitas*, es necesario comprobar hasta qué punto es aconsejable intervenir en la destrucción, ya que podríamos intervenir en este proceso de distintas maneras, modificando la velocidad de la decadencia, si se considerase apropiado, o incluso aparentando actividad en una degradación que en realidad se hubiese neutralizado<sup>318</sup>.

Llegados al punto de la desaparición de la materia, nos cabe preguntarnos si la obra muere con su forma física o si perdura con la existencia de la idea y el concepto. Si es así deberíamos plantear la posibilidad de salvaguardar la idea, lo inmaterial, siempre y cuando no interfiriese con la naturaleza efímera de la obra.

La degradación forma parte de la identidad de las *BioVanitas*. Es parte de su evolución natural. Sin embargo, como hemos mencionado anteriormente, puede que esta se desarrolle de manera inadecuada impidiendo la degradación "adecuada". En tal caso la degradación no sería parte de la obra, sino que se consideraría un deterioro, algo no deseado. Bajo estas circunstancias, de deterioro no deseado, artistas como de Cupere con *Eggs* no descartan la posibilidad de sustitución de alguno de los elementos [F. 98 - 99].

Las *BioVanitas* contemplan la degradación como parte del proceso de creación y detenerlo podría suponer una mala intervención. En este aspecto, el equipo de Restauración se ve ante una encrucijada, ya que el deterioro hasta la fecha había sido algo a erradicar, mientras que ahora el arte de lo perecedero lo reivindica como parte fundamental de su discurso. Es el momento de hallar un equilibrio entre la intención y la ética profesional.

---

<sup>318</sup> ALTHÖFER, Op. Cit., pp.17-18.



[F. 98] Peter De Cupere. *Eggs (Huevos)* (1997).  
Detalle de huevos (2011)  
Cortesía Peter De Cupere & Archivo S.M.A.K.



[F. 99] Peter De Cupere. *Eggs (Huevos)* (1997).  
Detalle de huevos (2011)  
Cortesía Peter De Cupere & Archivo S.M.A.K.

Pero en realidad, **¿para qué intervenir?** En el caso de considerar acertada la intervención, tendríamos que valorar qué es lo que persigue esa intervención. Generalmente, las intervenciones suponen una recuperación. En el caso de las *BioVanitas* es crucial que nos cuestionemos, ¿qué queremos recuperar?, ¿su materia?, ¿su idea/concepto?

Habitualmente la intención de las intervenciones es retroceder hasta un estado que podríamos denominar como cero. Un estado ideal en el que las obras conservan intactas todas las cualidades que las convierten en las que son. Sin embargo, la naturaleza mutable, y ruinoso de las *BioVanitas* las convierte en obras carentes de un estado único que las defina y que contenga el epítome de su significado. Por tanto, ¿podríamos considerar que existe algún estado ideal al que volver en las *BioVanitas*?

El acto de restauración podría entenderse como una actualización. No una actualización del objeto, sino del momento presente a través de él, si contemplamos la restauración como el conjunto de actuaciones realizadas en la obra para conseguir una mejor legibilidad para devolverla su estado cero<sup>319</sup>. Muñoz Viñas opina que existen cuatro categorías de estado auténtico u original<sup>320</sup>:

- **Estado auténtico como estado original:** el estado de la obra en el momento de su creación.
- **Estado auténtico como estado prístino:** el estado ideal que la obra debería de tener aunque nunca lo haya tenido.
- **Estado auténtico pretendido por el artista:** la idea que el/la artista tiene sobre el estado perfecto de la obra.
- **Estado auténtico como el estado actual:** el presente; determinaría el estado real de la obra.

Pero además, la autenticidad de los estados está directamente relacionada con:

- **Los materiales con los que se ha creado la obra:** considerando que si se cambian los materiales con los que se realizó la obra, se pueda dañar o incluso destruirla.

---

<sup>319</sup> BARBERO ENCINAS, Op. Cit., p. 25.

<sup>320</sup> MUÑOZ VIÑAS, Op. cit., pp. 85-88.



[F.100] Anya Gallaccio, *Red on Green* (1992-Presente). Jupiter Artland, 2012.  
Detalle de inicio de la exposición.

© Anya Gallaccio

Cortesía Anya Gallaccio & Jupiter Artland



[F. 101] Anya Gallaccio, *Red on Green* (1992-Presente). Jupiter Artland, 2012.  
Detalle de las rosas con el paso del tiempo.

© Anya Gallaccio

Cortesía Anya Gallaccio & Jupiter Artland



- **Los rasgos perceptibles de los objetos:** aquellas cualidades organolépticas características de la obra como textura, color, etc.
- **La idea que generó la obra:** aunque más de una persona haya formado parte en la evolución de estas ideas, se toma como válida la del/la artista aunque implique la destrucción.
- **La función de los objetos:** es característica de la restauración arquitectónica y hace referencia al uso específico del objeto.

Bajo esta premisa se nos plantea una duda razonable: ¿cuál es el estado auténtico de una BioVanitas? ¿El de una obra que está en continua evolución? Pensemos por ejemplo en *Red on Green* de Gallaccio. Dada su necesidad de transformación y destrucción para completarse, consideramos que no existe más estado que el presente y asumiremos que es el único estado verdadero debido al carácter mutable de la obra [F. 100 - 101].

Es necesario respetar el curso natural de las BioVanitas, y entender que no deben de existir más allá del tiempo y el espacio para el que fueron creadas. En el caso de la mayoría de las BioVanitas, la intervención supondría una modificación en el tiempo de sus materiales.

Esta intervención, por mínima y respetuosa que sea, interviene directamente en su construcción conceptual e indirecta e irreversiblemente en el desarrollo natural de su proceso de destrucción y de su trayectoria natural sin que podamos saber hasta qué punto esa intervención ha modificado el futuro de la BioVanitas.

Este cambio de paradigma supone la renovación de ciertos aspectos metodológicos y conceptuales de la restauración como podría ser la No Intervención. No intervenir un objeto, ni conservar su materia, no tiene por qué significar que no se valore, sino todo lo contrario; puesto que somos capaces de respetar el desarrollo de la pieza aún sabiendo que eso supondrá su destrucción.

Althöfer puso en práctica este principio cuando se negó a intervenir una obra de Roth que sufría ataque biológico al considerar que su intervención sería incompatible con la obra<sup>321</sup>.

---

<sup>321</sup> WHARTON, BLANK, DEAN, Op. Cit., p. 165.

Si entendemos que todo lo vivo tiende a la muerte y consideramos las *BioVanitas* como obras vivas, cabe la posibilidad de pensar que estas estén predestinadas a desaparecer. De lo contrario, serían algo inerte, carente de alma, una cáscara que perduraría en el tiempo pero solo por sus características inanimadas. Por ello, podemos suponer que si entendemos que las *BioVanitas* son algo latente y vivo, su verdadera finalidad pueda ser la de desaparecer.

Para Schinzel, el arte efímero no debería poder repetirse ni restaurarse, ya que estas obras han de morir, por ser esa su intención original<sup>322</sup>. La idea de evanescencia de las *BioVanitas* es un reflejo de la mortalidad humana, y una vez más como sucedía con las *Vanitas* barrocas, nos muestran que el destino de toda existencia es común, la desaparición.

Sin embargo, esta desaparición ha de darse intencionadamente y dado que las *BioVanitas*, por su aspecto entre otras cosas, podrían inducir a error, consideramos necesario hacer hincapié en la importancia que tiene la formación e información a distintos niveles en cuanto a la idea de ruina, y de *BioVanitas*.



[F. 102] Joseph Beuys trabajando en *Fettecke*, 1969. When Attitudes Become Form, Kunsthalle Bern, 1969.

Foto: Balthasar Burkhard © J. Paul Getty Trust. Los Ángeles, Getty Research Institute (2011.M.30).

Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) 

---

<sup>322</sup> SANTABÁRBARA, Op. Cit., p. 18.

La intención principal de esta formación sería evitar la repetición de incidentes como el que sucedió en la Academia de Düsseldorf con *Fettecke* (1982) de Beuys cuando en 1986, nueve meses después de la muerte del artista, un miembro del personal de limpieza destruyó *Fettecke* con una fregona pensando que se trataba de suciedad<sup>323</sup> [F. 102].

Coincidimos con Barbero Encinas en que si partimos de la premisa de que lo primordial en estas representaciones artísticas es lo que sugieren o simbolizan, no hay mayor necesidad de preocuparse por las propiedades artísticas, y por tanto el aspecto estético pasa a segundo plano, ya que lo importante es la idea. Si el interés de las *BioVanitas* no radica en su apariencia, sino en su concepto, no tiene sentido alterar su apariencia para actualizar su mensaje porque al hacerlo estaríamos destruyéndolo<sup>324</sup>.

Si las *BioVanitas* se caracterizan por su ruina y decadencia, y consideramos que no funcionan bajo los parámetros habituales de una representación artística, deberíamos saber respetar su esencia fugaz y no alterar las huellas que el Tiempo deja en ellas, ya sean visibles o invisibles. Se trata de una postura de respeto frente a las manifestaciones artísticas que encierran la duda de la reflexión frente a la actuación.

Se les da mucha importancia a los problemas técnicos, si bien estos no son los únicos ni en ocasiones los más importantes a tratar, al menos en el caso de las *BioVanitas*. Es cierto que si una obra necesita la intervención por parte del equipo de conservación-restauración, se puede aplicar las técnicas y materiales que se emplean con las obras tradicionales, pero no se trata solo del aspecto técnico de la intervención.

Como argumenta Barbero Encinas hay que tener en cuenta otro tipo de cuestiones como: si esa obra puede intervenir o no, hasta dónde puede llegar la intervención, si lo que hay que preservar es la parte materia de la obra o el concepto, etc. Las

---

<sup>323</sup> Lamentablemente este no es el único caso que se ha producido con este tipo de obras, y otra obra de Beuys sufrió el mismo destino en 1973. Extraído de: <https://translate.google.com/translate?hl=es&sl=de&u=https://de.wikipedia.org/wiki/Fettecke&prev=search&pto=aue> (30/03/2021).

<sup>324</sup> BARBERO ENCINAS, Op. Cit., pp.316-17.

Bio*Vanitas* plantean dilemas profesionales que en ocasiones dificultan, o cuestionan, algunas de las funciones habituales como la intervención<sup>325</sup>.

Otra de las preguntas que deberíamos plantearnos es **¿para quién se interviene?**

En este punto tendríamos que preguntarnos realmente para quién realizamos las intervenciones ¿para la obra?, ¿para las instituciones?, ¿para el público?

Una vez más, los planos físico y conceptual marcan una gran diferencia, ya que como postula Schinzel, si conservamos la materia nuestra finalidad es intervenir para un futuro, mientras que si lo que prevalece es la idea intervenimos para nuestros/as contemporáneos/as<sup>326</sup>.

La postura del equipo de conservación-restauración frente a las Bio*Vanitas* es compleja, ya que enfrentan la, hasta ahora necesaria, preservación de la obra de arte con la transmisión fidedigna del discurso que implica su destrucción. El grado de experimentación que supone el Tiempo performativo se traduce en nuevas preguntas ante cualquier intervención, no tanto por los materiales, sino por la naturaleza intrínseca de las obras y por la manera particular en la que el público las experimenta<sup>327</sup>.

Las Bio*Vanitas* suponen cierto cambio en los planteamientos del equipo de Restauración<sup>328</sup> y plantean ciertos dilemas que no se contemplan en otro tipo de creaciones artísticas. Aunque por supuesto, cada disciplina plantea sus retos. Bajo

---

<sup>325</sup> BARBERO ENCINAS, Op. Cit., pp. 15-18.

<sup>326</sup> SANTABÁRBARA, Op. Cit., p. 18.

<sup>327</sup> M. MOREIRA, J.C., LLAMAS, R. (Febrero, 2007). El artista y su papel en la conservación del arte no convencional. En P. INEBAT (Presidencia), Conservación de Arte Contemporáneo, 8º Jornada. Jornada dirigida por Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, pp. 65-70.

<sup>328</sup> Cuando hagamos mención al equipo de Restauración, nos estaremos refiriendo al equipo de Restauración que forma parte de un museo/institución, ya que son los museos/instituciones los que por lo general cuentan con restauradores/as en su plantilla. Por otro lado, cuando nos refiramos a las intervenciones (Restauración, conservación periférica, etc.), nos estaremos centrando en las intervenciones realizadas en las colecciones/fondos de los museos/instituciones. Esta aclaración se debe a que por lo general, a excepción de casos particulares, solo se actúa en las obras de colección ya que las obras cedidas para las exposiciones se rigen por las normas establecidas en los acuerdos de préstamos y cada obra sería un caso particular. Esta aclaración nos sirve para hablar de manera más genérica dejando abierto para posibles estudios futuros el estudio particular de los casos más específicos.

estas nuevas premisas, el equipo de Restauración debería de seguir una serie de pautas<sup>329</sup>:

- Mantenerse en contacto con las nuevas corrientes artísticas y actualizar constantemente sus conocimientos respecto a las nuevas tendencias.
- Considerar los estudios realizados hasta el momento.
- Entender el significado conceptual de las creaciones.
- Configurar un registro detallado y útil para las obras en las que se precisen detalles referidos a la técnica, materiales y conceptos.
- Difusión de los conocimientos.

En el caso de las *BioVanitas* la presencia del equipo de conservación-restauración es necesaria. Puede que no tanto desde la postura que se ha mantenido hasta el momento sino desde una evolución de sus funciones. Desde una postura más conceptual y puede que menos física. Una figura que construya espacios seguros para acompañarlas durante su proceso de (de)construcción, a la par que asegura el cumplimiento de su intención original.

En cuanto a las bases para el correcto posicionamiento del equipo de conservación-restauración frente a las intervenciones en arte contemporáneo Althöfer plantea que las investigaciones de arte donde la decadencia forma parte del discurso se deberían contemplar aspectos filosóficos que vayan más allá de lo puramente técnico<sup>330</sup>.

Las *BioVanitas* acarrear cambios evidentes no solo en la manera en la que el equipo de conservación-restauración debe o no debe actuar sobre ellas sino en sus planteamientos y concepción. Para Althöfer es la propia obra la que marca las directrices de actuación<sup>331</sup>. Aunque en el caso de las *BioVanitas* algunos criterios de actuación disten de la metodología convencional, cualquier intervención tiene que regirse por la ética y considerar las especificaciones de la obra.

---

<sup>329</sup> MOREIRA, LLAMAS PACHECO, Op. Cit., p. 71.

<sup>330</sup> ALTHÖFER, Op. Cit., p. 7.

<sup>331</sup> Ibid, p.11.

El diálogo y el estudio para la toma de decisiones de consenso en cada caso es esencial. Es primordial que aquellas personas que vayan a intervenir la obra, ya sea de manera directa o indirecta, sean conscientes del significado de la pieza y de su componente conceptual.

John Brealey, quien fuera responsable del departamento de Conservación y Restauración de Pintura en el Metropolitan Museum de Nueva York durante años, consideraba parte indispensable del trabajo del equipo de conservación-restauración conocer las obras de arte minuciosamente para poder actuar en ellas de la manera más adecuada y con el mayor respeto hacia su identidad. De esta manera, los conocimientos de los/as profesionales tienen que estar al servicio de las obras de arte para como expresa Barbero Encinas “resucitar las intenciones del artista<sup>332</sup>”.

Las Bio*Vanitas* son el resultado de su pasado, presente y futuro. En definitiva, un producto de sus tres tiempos. Sin embargo, la pregunta a la que tenemos que enfrentamos es ¿Realmente estamos preparadas/os para asumir la destrucción y la desaparición que suponen las Bio*Vanitas*?

---

<sup>332</sup> BARBERO ENCINAS, Op. Cit., p.10.





[F. 103] Pilar Soberón, *Invernadero Vegetal* (2017).  
Cortesía Pilar Soberón





# Tres Tiempos





Soy un fue, y un será, y un es cansado...

Francisco de Quevedo, *Ah de la vida*



El número tres se asocia, generalmente, a la perfección, a lo culminado, pero también hace referencia al movimiento y al dinamismo. El tres es una constante en esta investigación: tres bloques en los que se divide el trabajo, tres tipos de *BioVanitas*... y, “casualmente”, tres son las dimensiones temporales: pasado, presente y futuro.

Tres tiempos que cohabitan en las *BioVanitas* a través de lo que fueron, lo que son y lo que serán. La idea de *BioVanitas* como contenedores temporales y como defensoras de la ruina nos hace conscientes de la importancia del instante. De esa fracción de tiempo, eterna o fugaz, que marca la diferencia entre el ahora y el pasado. Entre lo que es y lo que fue.

Estas características tan peculiares, que hacen de las *BioVanitas* objetos de estudio tan interesantes, también las convierten en raros especímenes en los entornos de colección y fondos, ya que en honor a la verdad, la adquisición de lo efímero suele llevar aparejada la pérdida.

Para la antropóloga e historiadora Ruth Phillips, las obras no se pueden entender como simples datos. Según Phillips<sup>333</sup> “... Tienen biografías dinámicas culturales que no terminan, pero que cambian cuando entran en las colecciones de los museos”. Y es cierto, el valor que adquieren las obras cambia cuando forman parte de los fondos o colecciones. El contexto es distinto y, modifica el significado del contenido. En este caso de la *BioVanitas*.

Este cambio puede deberse, como postula Temkin, a que los museos preservan algo más grande que las propias obras, preservan la ficción del arte como algo inmortal<sup>334</sup>. La esencia fugaz de las *BioVanitas* es la antítesis a esta idea, ya que propone la ruina como medio de creación. Una ruina que no solo contempla la decadencia de la materia, sino que puede traducirse en desaparición y/o destrucción, total o parcial, de la obra. El resultado de un proceso que fue, o que está en desarrollo, ya sea rápido o paulatino. Una idea de pérdida que plantea una reestructuración relativa a la concepción y contenido de las colecciones, y fondos, que precisa de nuevas aproximaciones.

---

<sup>333</sup> SCHINZEL (2019), Op. Cit., p. 4.

<sup>334</sup> In a museum, it often seems, we are dedicated to preserving something larger than individual works of art; we are dedicated to preserving the fiction that works of art are fixed and immortal. TEMKIN, Op. Cit., p. 50.

No podemos obviar que hasta el momento, ninguno de los ejemplos utilizados se había considerado, ni analizado, como *BioVanitas*, principalmente, porque el término no se había desarrollado aún. Con la intención de reflexionar acerca de este cambio, quisiéramos dedicar esta última sección a repensar tres obras pertenecientes a distintas colecciones desde una perspectiva *BioVanital*. Un nuevo prisma para considerar la materialización del Tiempo en un entorno de colección.

Para este análisis proponemos tres *BioVanitas* realizadas por tres artistas que han encontrado en el Tiempo, y en la libertad que propone el Tiempo performativo, el escenario idílico para su expresión artística<sup>335</sup>. Obras donde la materia orgánica, la transformación y la materialización del Tiempo son una constante y que presentan, individualmente, una cuestión sobre la que meditar.

La primera *BioVanitas*, en la que reflexionaremos acerca de la repetición, fue realizada por Anya Gallaccio<sup>336</sup> (1963). El trabajo de esta artista británica se centra principalmente en la instalación, donde Gallaccio suele recurrir a materiales orgánicos como hielo, flores, chocolate o azúcar. El uso de estos materiales, y la manera en la que los trabaja, tienen como objetivo la transformación y descomposición de la obra. Por ello la manera en la que sus obras evolucionan es siempre una incógnita y lo que al principio puede resultar agradable puede tener el efecto contrario con el paso de los días.

A través de la transformación de la materia plasma su preocupación por el cambio, por el paso del tiempo, buscando un equilibrio entre la evolución y la decadencia. Pese a la destrucción, para la artista sus obras perduran en el recuerdo de aquellas personas que las experimentaron.

---

<sup>335</sup> La selección de las obras no se basa únicamente en que se ajusten a los parámetros de la definición de *BioVanitas*, sino en que las tres son obras a las que íbamos a tener acceso directo. Sin embargo, la situación derivada por la COVID-19 alteró sustancialmente los planes iniciales para la investigación *in situ*. No obstante, en la medida de lo posible, hemos intentado llevar a cabo su estudio ajustándonos a las circunstancias actuales.

<sup>336</sup> TATE. (s.f.). Anya Gallaccio  
<https://www.tate.org.uk/art/artists/anya-gallaccio-2658>

La segunda *BioVanitas*, donde discurriremos sobre la esencia efímera, la realizó Lois Weinberger<sup>337</sup> (1947-2020). Weinberger fue un artista austríaco que se definía como “trabajador agrícola”. Con las plantas como base de sus obras creó una red poético-política que dirigía el foco a zonas marginales y cuestionaba las distintas jerarquías. Weinberger, se decantaba en su discurso artístico por lo que calificaba como “naturaleza de segunda categoría”, por el uso de las plantas silvestres, la “maleza”, como representantes principales. Siendo en estas, las malas hierbas, la representación del espíritu libre en peligro de extinción, que va contra corriente. Simbolizando a aquellas personas que aprecian su individualidad e imaginación.

Desde la década de los 70, del siglo XX, Weinberger centró su investigación, basada en obras etnopoéticas, en los espacios naturales creados por el ser humano. Estos trabajos se desarrollaron en distintas disciplinas que contemplaban desde el dibujo, las instalaciones o las grandes proyecciones en el espacio público. Además, desde principios de los 90, del siglo XX, su trabajo sirvió como ejemplo en la discusión entre arte y naturaleza al difuminar en sus creaciones la naturaleza con la cultura.

En tercer lugar, consideraremos los dilemas que nos plantea una *BioVanitas* activa del polifacético artista alemán Joseph Beuys (1921-1986). No solo conocido por ser un artista activo, pedagogo y teórico de Fluxus, también trabajó la *performance*, la pintura, la escultura, o la gráfica entre otras disciplinas. La obra de Beuys, que finaliza con su “definición ampliada del arte” y la idea de la escultura social como *gesamtkunstwerk*<sup>338</sup> (obra de arte total), se basa en conceptos del humanismo, la filosofía social y la antroposofía. Un abanico abierto a debates públicos, en los que habló de temas políticos, ambientales o sociales entre otros, y que marcaron su vida artística, convirtiéndolo en uno de los artistas más influyentes e importantes de la segunda mitad del siglo XX.

---

<sup>337</sup> La siguiente información ha sido extraída de:

WEINBERGER, L. (s.f.) *Lois Weinberger*

<http://www.loisweinberger.net>

STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.). (s.f.). *History*.

<https://smak.be/en/about-s.m.a.k/history>

<sup>338</sup> Este concepto atribuido al compositor alemán Richard Wagner, fue utilizado por el compositor para referirse a una obra de arte total, de ahí su nombre, que hacía referencia a las 6 artes: la música, la pintura, la escultura, la danza, la poesía, y la arquitectura. Su traducción al castellano sería algo así como obra de arte total.

Pese a que las siguientes Bio*Vanitas* conserven su presente y su pasado, su futuro, y lo que este les deparará es incierto. Este no dependerá únicamente de ellas, ya que variará en función de la perspectiva desde la que se analicen. Dada la naturaleza y la extensa variedad que nos brindan las Bio*Vanitas*, sería imposible establecer un manual de praxis específico. Podemos sugerir estrategias generales de actuación, pero no técnicas o intervenciones concretas, ya que consideramos inapropiada la sistematización de actuación en las Bio*Vanitas*. Haciendo uso de la frase de Guy Debord<sup>339</sup> “los principios están claros, pero su aplicación es incierta”.

Cada una de las siguientes Bio*Vanitas* contempla sus propios Tiempos y reflexiones. Porque las Bio*Vanitas* son efímeras y ruinosas, sí, pero cada una a su manera.

---

<sup>339</sup> Frase de Guy Debord en las instrucciones del famoso juego *Jeu de la Guerre*, que creó junto a su esposa Alice Becker-Ho. Citado en CONCHEIRO, Op. Cit., p. 130.

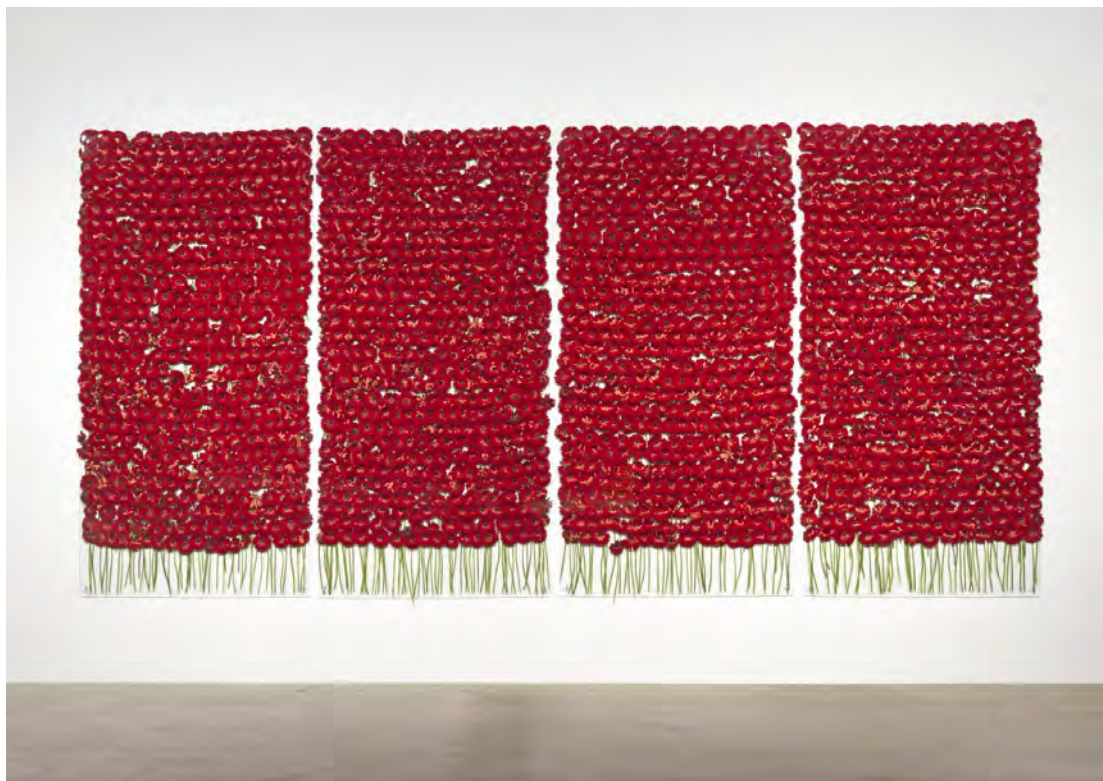


### 3.1. Presente: ya no era ayer sino mañana

No existe nada más efímero que el presente. Un parpadeo, y ya no está. Lo que hace una fracción de segundo era el ahora se ha convertido en pasado. Sin embargo, el presente es lo que vivimos. Un lapso temporal que es capaz de albergar el pasado y futuro que nos permite transportarnos a través del pensamiento. El presente es una concatenación de fragmentos fugaces que construyen la idea de lo continuo, de la vida.

La primera *BioVanitas* sobre la que vamos a reflexionar nos plantea una paradoja entre lo efímero y lo infinito. Se trata de una *BioVanitas* Protocolo Mixta en la que la repetición ilimitada forma parte de la obra (1.4.4. Clasificación de las *BioVanitas*). Una *BioVanitas* que pese a desaparecer vuelve y cuyo adiós no es más que un hasta luego.

### 3.1.1. *Preserve 'beauty'* (1991-2003)



[F. 104] Anya Gallaccio. *Preserve "Beauty"* (1991).

© Anya Gallaccio

Cortesía Anya Gallaccio & Kehmann Maupin Gallery, New York

## DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

ARTISTA	Anya Gallaccio (1963)
TÍTULO	<i>Preserve 'beauty'</i>
FECHA DE CREACIÓN	1991 - 2003
MATERIALES	1600/2000 gerberas, cristal, metal, hilo dental y goma/caucho
DIMENSIONES	260 x 535 x 2,5 cm (total); 220 x 110 x 2,5 cm (cada cristal)
UBICACIÓN ACTUAL	Almacén
COLECCIÓN	Tate
ADQUISICIÓN	Donación anónimo/a, 2004

## CONDICIONES DE EXPOSICIÓN

HUMEDAD RELATIVA	50-55%
LUX	100-200 lux
TEMPERATURA °C	18-20 °C

## ESTADO DE CONSERVACIÓN

ESTADO	Bueno (X)	Regular	Frágil	Muy frágil
INTERVENCIONES PREVIAS	No			
OBSERVACIONES				

La primera vez que Gallaccio realizó *Preserve 'beauty'* (1991-2003) fue en 1991. La artista prensó 800 flores de la especie gerbera, de la variante *beauty*, entre la cristalera de la galería Karsten Schubert y otro vidrio que ocupaba la superficie del ventanal del interior de la galería. Los pétalos de las flores se colocaron orientados hacia la calle y desde el 10 de octubre hasta el 2 de noviembre de 1991, todas las personas que pasaron por delante de la galería londinense, pudieron observar la evolución del proceso orgánico natural de *Preserve 'beauty'*.

En la actualidad, y gracias a una donación anónima realizada en 2004, *Preserve 'beauty'*<sup>340</sup> forma parte de la colección de la Tate Modern de Londres. Sin embargo, aunque es similar a la original, y mantiene el mismo nombre, tiene algunas modificaciones con respecto a la original de 1991.

El ejemplar que forma parte de la colección de la Tate Modern está compuesto por unas 2000<sup>341</sup> gerberas frescas, de la variedad *beauty*. Las cabezas de las flores, al igual que en la versión original, miran hacia el público formando hileras de rojo intenso excepto en la última que está compuesta por los tallos largos y verdes.

Las flores están divididas en cuatro paneles de vidrio transparentes. Estos paneles están anclados a la pared, con fijaciones de metal y goma, y tienen unas dimensiones de 220 x 110 cm cada uno y un espesor de 25 mm. Estos cuatro paneles se colocan uno al lado del otro, dejando una pequeña distancia entre ellos, y finalmente la instalación alcanza una dimensión total de 220 x 535 cm como se puede ver en la imagen [F. 104].

---

<sup>340</sup> *Beauty*, o gerbera híbrida, es el resultado de la mezcla entre las especies florales de la gerbera y de la margarita. Esta flor es muy utilizada por Gallaccio, ya que para ella simboliza a la perfección la imagen mental que las personas tienen de una flor, pero también porque su producción masiva la convierte en un producto en vez de en una flor. Comunicación personal con Anya Gallaccio. 13 de julio de 2021.

<sup>341</sup> Tal y como nos comunicaron desde la Tate Modern la cantidad de flores oscila entre 1600 o 2000 unidades, dependiendo del tamaño de las flores, y siempre se adquiere una cantidad superior a esta de cara a posibles percances. Comunicación personal con Deborah Cane, Clara Flack y Carien van Aubel de la Tate Modern. 08 de marzo de 2021.

### 3.1.2. Ahora que me despido pero me quedo

¡A la tercera va la vencida! Esta frase popular nos invita a pensar que la repetición, dejando a un lado la voluntad y el esfuerzo, plantea la posibilidad de obtener resultados distintos de un mismo hecho. La repetición supone volver a hacer una acción que ya se ha llevado a cabo previamente. Contiene implícito el inicio y el fin. Un estado en bucle cuyo final sugiere un nuevo principio. Pero aún siendo el nuevo principio lo más parecido posible al primero ¿tiene el mismo valor? ¿Repetir un “mismo” comienzo conlleva un “mismo” final? ¿Qué valor le damos al producto de la repetición?

Desde que en 1991 Gallaccio presentase por primera vez *Preserve 'beauty'* esta se ha realizado en múltiples ocasiones. En espacios distintos y con resultados diversos. Como podemos observar en las imágenes que hemos mostrado, la apariencia de la instalación inicial no es exactamente igual a la obra que pertenece a la colección de la Tate Modern, por tanto en este punto nos planteamos la primera pregunta. Si no es igual, ¿podemos considerar que se trata de la misma obra?

Como pensamos en un inicio, y como después la propia Gallaccio nos confirmó, más allá de la forma la importancia de esta *BioVanitas* reside en su ser inmaterial, es decir en la idea, y no en su aspecto matérico<sup>342</sup>. Esto nos hace cuestionarnos si las *BioVanitas* Protocolo Mixtas plantean la importancia del concepto sobre la materia, resultando lo inmaterial la raíz y siendo el aspecto físico algo “variable” siempre que conserve su esencia.

Recordemos que estas son aquellas *BioVanitas*, pensadas para “repetirse” tantas veces como sea necesario, que contemplan la destrucción de la materia, total o parcial, como proceso de destrucción creativa, pero que cuentan con un elemento que no se degrada y que utiliza en cada “repetición”. En el caso de *Preserve 'beauty'*, la propia Gallaccio nos indicó que no existía un número finito de repeticiones, sino que la obra se podía repetir hasta el infinito.

---

<sup>342</sup> La artista tiene una serie de obras con el título de *Preserve 'nombre de la flor'* donde juega con la idea de preservación entre dos cristales y el nombre de la flor. Por ello, pese a que la apariencia no es exactamente igual, lo que prima es la contención de las flores entre dos cristales y el título de la obra dependerá de la variedad floral que estos cristales contengan. GALLACCIO (2021), Op. Cit.

Antes de continuar haremos un pequeño inciso para reflexionar sobre la idea de repetición. Aunque para Benjamin la repetición supusiese la pérdida del aura, no hay que entenderlo como algo negativo<sup>343</sup>, ya que, como apunta Eco, puede que la seriación sea el destino de la belleza en la época de la reproducibilidad técnica<sup>344</sup>.

La idea de la repetición, por lo general, resta importancia al resultado. La repetición no es el original. Es una copia, algo de valor inferior, y esto puede hacer que nuestra postura frente a esa repetición pueda no ser tan respetuosa y/u objetiva como debiera. Asociamos el nuevo comienzo que supone la repetición con algo no original que nos dará como resultado una copia.

No obstante, reconsiderémoslo de nuevo desde una perspectiva heraclitiana. Aunque la obra se repita nunca será la misma. Será la misma idea, pero nunca la misma obra. Los materiales serán nuevos, el espacio no será el mismo y esta se observará por otras personas. El resultado de la evolución de las Bio*Vanitas* es casi imprevisible y esto, sumado al entorno y las circunstancias, supone que la experiencia será única e inimitable cada vez. Cada repetición supone un comienzo, la primera vez. Podemos considerar que con cada repetición obtendremos algo similar pero nunca lo mismo. Nunca será la misma experiencia, aunque sí el mismo concepto. Por tanto, volvamos a reconsiderar qué obtenemos con la repetición de las Bio*Vanitas* Protocolo una copia, una repetición, un original...

Lo primero que tendríamos que plantearnos es qué entendemos por copia, repetición, replica, protocolo o incluso original. Ya que en base a los parámetros que hemos fijado ¿podemos considerar que existe realmente la repetición? Las Bio*Vanitas* protocolo nos plantean la autenticidad como una de sus mayores paradojas. Sin embargo, si lo importante es la idea, ¿Es realmente relevante la importancia que le estamos otorgando a lo que sucede con la materia?

Para Llamas Pacheco la copia es una reproducción exacta de la obra, mientras que la réplica es una copia que reproduce con igualdad la original y que se ha realizado por el/la artista o bajo su supervisión<sup>345</sup>.

---

<sup>343</sup> IBARRONDO, Op. Cit., p. 186.

<sup>344</sup> ECO, Op. Cit., p. 377.

<sup>345</sup> LLAMAS PACHECO, Op. Cit., p. 45.

Para Benjamin, incluso la más perfecta de las reproducciones está carente de algo. Su existencia es siempre irrepetible. Es ahí donde habitan las transformaciones que con el tiempo sufre inevitablemente la obra<sup>346</sup>.

Como postula Rosenkranz, la distinción, entendiéndola como algo determinado puede convertirse en duplicado. No obstante, en este duplicado siempre existirá una lucha interna que le devuelva a la exclusividad de la unidad. Siempre existirá algún matiz, algún detalle por muy pequeño que parezca que las difiera unas de las otras. La unidad de esta manera se propone como resolución de la duplicación invalidándola<sup>347</sup>.

Sin embargo, ¿podemos utilizar la acepción habitual de estos términos en el contexto de las *BioVanitas*? El concepto repetición supone hacer las mismas cosas que ya se había hecho. Sugiere bucle. Realizar las mismas acciones una y otra vez. No obstante, generalmente, para repetir algo es necesario concluir su acción predecesora. Las *BioVanitas* Protocolo suponen una renovación absoluta en todas y cada una de sus repeticiones, no solo en sus materiales sino también en el hecho de que todas las alteraciones que aparecerán serán consecuencia directa de unas circunstancias concretas. De esta manera podemos considerar que la repetición queda imposibilitada, ya que la experimentación de las *BioVanitas* es el resultado de las condiciones y las sensaciones en un espacio y en un tiempo concreto y por ello nunca podrá desarrollarse de la misma forma. Su destrucción posibilita una nueva creación pero nunca la misma.

La repetición que plantea *Preserve 'beauty'* como *BioVanitas* Protocolo desarrolla al mismo tiempo lo efímero y lo eterno. Una obra que matérica y físicamente nace y muere con cada exposición, pero que perdura y se mantiene viva, a pesar de su desaparición, a partir de la idea y el concepto. La desaparición de lo material y la conservación de lo inmaterial. Un ser entre la presencia y la ausencia de *BioVanitas*, como *Preserve 'beauty'*, cuya representación física está limitada por su tiempo de exposición. ¿Pero de alguna manera no ocurre esto con la mayoría de las obras?

Desde una perspectiva algo más abstracta podemos considerar que durante los periodos de almacenamiento las obras, ya sean matéricas o no, coexisten en un estado de no ser. Es decir, un estado en el que no son visibles ni accesibles al público. Por ello, y dada la no materialidad que plantean las *BioVanitas* Protocolo,

---

<sup>346</sup> BENJAMIN, W. (2008) *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. Obras. libro II / vol.2*. Madrid, España: Abada Editores. p. 13

<sup>347</sup> ROSENKRANZ, Op. Cit., p. 84.

tras los periodos de exposición nos cuestionamos la importancia, o no, de la materia en un aspecto tan habitual en las obras de colección como es el almacenamiento.

Por un lado sabemos que la falta de espacio y el volumen, cada vez mayor, que tienen las obras suele ser un problema importante. En este sentido la no materialidad, puede ser un factor positivo, ya que no requieren de un espacio físico. No obstante, como pudimos comprobar en el caso de *Strange fruit*, el almacenamiento de lo no tangible puede suscitar ciertos problemas y ser fuente de conflictos.

En el caso de *Preserve 'beauty'* esta circunstancia solo se da a medias, ya que al ser una BioVanitas Protocolo Mixta gran parte de la instalación, la parte orgánica, desaparece mientras que hay otra parte que permanece. En este caso los vidrios son los elementos constantes que se reutilizan cada vez que se expone *Preserve 'beauty'* y son, además, la parte física que permanece y que sí que es necesario almacenar. Por suerte, al tratarse de vidrio, el sistema de almacenamiento no supone ningún dilema.

Desde que la instalación forma parte de la colección de la Tate Modern en 2004, no ha sido cedida y esto nos hace preguntarnos ¿en caso de préstamo sería necesario trasladar los vidrios o sería suficiente con colocar unos vidrios iguales<sup>348</sup>? ¿Qué importancia tienen los vidrios en el contexto de la obra?

Retomando el hilo entre lo matérico y lo no matérico, bajo nuestro punto de vista y además de lo obvio, existe un factor decisivo que marca la diferencia principal entre la corporeidad física y no física. Esta diferencia tiene una aplicación muy material, el coste económico que supone rehacer de nuevo la obra para cada exposición.

Tal y como nos explicaron desde la Tate Modern no existe un protocolo que determine cuándo, o cada cuánto tiempo, exponer *Preserve 'beauty'* esto depende siempre del departamento curatorial, así como su duración. La instalación, que se expone bajo los parámetros estándar<sup>349</sup>, puede extenderse el tiempo que se

---

<sup>348</sup> Aunque finalmente puede la elección dependa del criterio de la institución según Gallaccio en caso de préstamo no sería necesario utilizar los cristales originales y la institución a la que se prestase la obra podría utilizar unos nuevos. Eso sí, para la artista es muy importante que la obra nunca se exponga simultáneamente en dos lugares distintos. GALLACCIO (2021), Op. Cit.

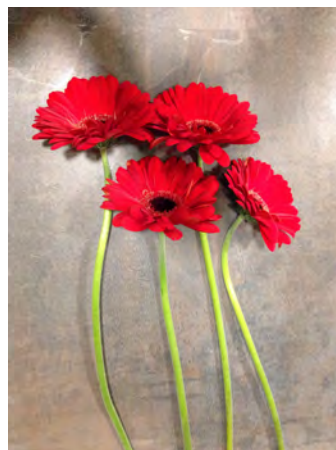
<sup>349</sup> *Preserve 'beauty'* se expone bajo las siguientes condiciones: 18-20°C de temperatura; 50-55% de humedad relativa y 100-200 luxes de iluminación. Comunicación personal con la Tate Modern. 08 de marzo de 2021.



considere oportuno habiendo llegado a estar expuesta hasta 10 meses. Sin embargo, el desembolso que supone crear esta instalación para cada exposición puede ser una desventaja de cara a la frecuencia de su exhibición.

Cada vez que se exhibe *Preserve 'beauty'* hacen falta más de 2000 gerberas de la variedad *beauty*, ya que la instalación requiere en torno a 1600 o 2000 flores, dependiendo del tamaño de la cabeza de estas. El uso de la variante de la gerbera *beauty* es muy habitual en la obra de Gallaccio, ya que para la artista simboliza a la perfección la imagen mental de una flor, como hemos mencionado previamente.

El hecho de utilizar un material nuevo para cada una de las exhibiciones hace que nos planteemos la importancia que este tiene en el conjunto de la obra. No es que las flores tengan un valor artístico, ya que pueden ser sustituidas por otras en cada exposición sin que se reste, o altere, el significado del mensaje, pero la especie sí que tiene una carga iconográfica y conceptual. Con cada exposición las flores se renuevan, ya que estas mueren. Las gerberas, y el deterioro que estas presentan, son el medio para transmitir el mensaje, pero no son el mensaje.



[F. 105] Imagen de gerberas rojas con centro negro y tallo verde y largo adquiridas para realizar un experimento basado en la instalación *Preserve 'beauty'* de Anya Gallaccio. El objetivo de este experimento era observar el proceso de transformación de las flores, además de reflexionar sobre las cuestiones que su nos pudiese plantear.

Foto: Haizea Salazar Basañez



[F. 106] Detalle de los paneles colocados en vertical donde podemos observar aún los restos de hilo dental en el frontal de la instalación.

© Anya Gallaccio, *Preserve 'beauty'*

Cortesía Anya Gallaccio & Tate



[F. 107] Detalle de prensado de las flores durante el proceso de montaje donde también se puede apreciar uno de los agujeros en los que se colocan los tornillos para ajustar los paneles en la esquina inferior.

© Anya Gallaccio, *Preserve 'beauty'*

Cortesía Anya Gallaccio & Tate

Sin embargo, pese a que las flores no tengan un peso o valor artístico *per se*, ya que para Gallaccio pueden considerarse como una especie de *ready-made*<sup>350</sup>, su elección es una acción precisa y concreta que responde a unas indicaciones muy específicas por parte de Gallaccio. A la hora de elegir estos especímenes de la variante *beauty*<sup>351</sup>, es necesario que todos sean de un color rojo intenso, con el centro oscuro y el tallo verde y largo [F. 105].

Además, todas las flores tienen que haber sido cortadas el mismo día para que todas ellas mantengan una frescura lo más homogénea posible. Esto puede ser un problema, ya que la variedad no está siempre disponible y es necesario contactar con los viveros con suficiente antelación para que puedan ser capaces de suministrar la cantidad necesaria que, como hemos mencionado, supera el millar de unidades.

El montaje de *Preserve 'beauty'* dura cuatro días y durante este tiempo, las gerberas se conservan en jarrones con agua para prolongar al máximo su frescura, aunque esto supone que no todas estarán en las mismas condiciones, aunque sí similares. Las gerberas se colocan una a una, y en una única capa, hasta cubrir la superficie total de los cuatro cristales como se muestra en la siguiente imagen [F. 106].

Los vidrios, de 2100 x 1100 x 25 mm, se colocan sobre unos caballetes para trabajar desde una posición horizontal. Es necesario crear una retícula de filas como guía para colocar las flores adecuadamente, y para ello la artista, y por supuesto la Tate Modern, utilizan hilo dental. Cada gerbera se coloca individualmente, con la cabeza hacia el cristal, creando una matriz de filas y columnas. Además, una vez fijadas, y antes de colocar el segundo cristal, en un panel sándwich, se presionan suavemente con un tablero de madera para facilitar su colocación, y asegurar su correcta posición [F. 107].

Ambos vidrios se ajustan con tornillos, que se introducen por los agujeros situados en la parte perimetral de estos, para que las gerberas queden presionadas y en su sitio. Cuando los vidrios están bien prensados se levantan para colocarlos

---

<sup>350</sup> Para Gallaccio esta flor, pese a ser algo natural es una producción en cadena que de alguna manera ha perdido sus ciclos naturales y puede considerarse como una producción industrial. GALLACCIO (2021), Op. Cit.

<sup>351</sup> Tal y como nos comentaron en la conversación llevada a cabo con miembros del departamento de Restauración, pese a que la variedad original es la *beauty* esta puede ser sustituida por una flor de características similares si no es posible conseguirla. Comunicación personal. 08/03/2021.

verticalmente sobre la pared donde quedarán fijados. Tras este proceso, se corta el hilo dental y se tira de él para retirarlo y dejar únicamente las flores. El resultado final es un conjunto formado por hileras de rojo intenso que cubren el vidrio casi en su totalidad a excepción de la última fila que está compuesta por los tallos verdes y largos de las últimas filas de gerberas [F. 104].

El hecho de repetir la instalación supone tener claro el sistema o protocolo de montaje. Es decir, es necesario contar con unas guías o instrucciones que aseguren la correcta puesta en escena de la instalación. En el caso de las *BioVanitas* protocolo, coincidimos con Llamas Pacheco en que la sustitución de la materia es necesaria y no debería de restar autenticidad a la obra, al igual que el hecho de llevarla a cabo este proceso por el equipo de conservación-restauración<sup>352</sup>. Generalmente, es el personal del museo, y no la propia Gallaccio, quien “monta” la instalación para las exposiciones. El personal del equipo puede encargarse de ello siguiendo las indicaciones<sup>353</sup>.

En las *BioVanitas* Protocolo no es necesario que sea el /la artista quien realice el montaje, evidenciando, una vez más, que es la idea lo importante y lo relevante en este tipo de obras. Esto hace que consideremos dos cuestiones. La primera, la carga emocional y simbólica de los materiales. Es decir, la importancia del material. Y la segunda nos hace reflexionar sobre la relevancia, o no, de quién materializa la idea. ¿La no participación del/la artista en el proceso de ejecución le resta autenticidad?

Estas preguntas nos hacen retomar una anécdota mencionada en la investigación de Gilman sobre el coleccionista holandés Harry Ruhé. En este relato Ruhé cuenta como compró una obra de Roth en la que el artista había colocado en un libro dos sandwiches pegados y pintados de rojo, pero que al pasar por la aduana tuvieron que abrir la bolsa que contenía la obra y los sandwiches. Cuando le llegó la obra, el coleccionista solo encontró un libro vacío y migas. Contactó con Roth para comentarle

---

<sup>352</sup> LLAMAS PACHECO, Op. Cit., p. 47.

<sup>353</sup> Gallaccio elabora una guía de montaje que entrega junto con el certificado de autenticidad tras la compra. En esta guía, la artista explica los pasos a seguir para la correcta elaboración de la instalación e incluso deja algunas hojas en blanco en el cuaderno guía, para que las personas que han adquirido la obra puedan añadir anotaciones. Tal y como nos comentó la artista, la elaboración de este manual cada vez es más detallado y preciso. GALLACCIO (2021), Op. Cit.

la situación y este le informó que lo único que tenía que hacer era comprar dos sandwiches nuevos, pintarlos de rojo y pegarlos al libro<sup>354</sup>.

Este ejemplo es útil para reconsiderar los conceptos de originalidad y autenticidad mencionados anteriormente. No obstante, si consideramos que el valor de la obra no reside en la originalidad de sus materiales ni en su ejecución, sino en la idea, este hecho carecería de importancia, nos hace cuestionarnos ¿existe alguna manera de autenticar las BioVanitas Protocolo?

En este caso, y como respuesta a esta pregunta, la documentación podría servir como medida para autenticar las BioVanitas, fijando, o acreditando, su existencia en un tiempo y un espacio. Por tanto, la documentación, en este caso concreto, podría entenderse más como un acto de preservar lo efímero, o de verificar su existencia, que como una herramienta para conocer futuras evoluciones, ya que la evolución de las BioVanitas Protocolo es susceptible al cambio y básicamente impredecible.

Durante el periodo de exposición, independiente de su duración, *Preserve 'beauty'* se desarrolla entre los dos vidrios bajo el devenir del azar. Las guías de montaje no solo indican la manera en la que tiene que construirse la instalación, sino que determinan y limitan la exposición de la obra. Por un lado esto supone que el sistema expositivo es el adecuado y que no se malinterpreta el mensaje original, y por otro lado, asegura que se respeta íntegramente la intención de Gallaccio.

*Preserve 'beauty'*, como la mayoría de las BioVanitas, plantea la destrucción como parte de su proceso creativo. En este caso, el proceso de metamorfosis está limitado y delimitado, ya que siguiendo las especificaciones de la artista, este se desarrolla entre los dos vidrios que contienen y preservan el proceso orgánico natural de las gerberas y su consecuente ruina y podredumbre.

En este punto somos muy conscientes de la ironía que Gallaccio plantea con este juego de palabras que surge entre el título de la obra *Preserve 'beauty'* (preservar la belleza), su deterioro y el hecho de “conservarlas”, o intentar “conservarlas”, entre dos vidrios. La metamorfosis como medio en una alegoría a la imposibilidad de evitar el paso del Tiempo que nos muestra, una vez más, la esencia efímera a través del proceso de ruina.

---

<sup>354</sup> GILMAN, Op. Cit., p. 77.



[F. 108] Detalle de prensado de la materialización del Tiempo durante el periodo expositivo.

© Anya Gallaccio, *Preserve 'beauty'*

Cortesía Anya Gallaccio & Tate



[F. 109] Detalle de las flores caídas en el suelo durante el periodo expositivo.

© Anya Gallaccio, *Preserve 'beauty'*

Cortesía Anya Gallaccio & Tate

Con el paso de los días, las gerberas pierden su tersura, su color, y comienza a ser claramente perceptible el proceso de ruina. No solo a través del deterioro sino a través cualquier consecuencia de la materialización del Tiempo como el ataque biológico a causa de las condiciones que se dan entre los dos cristales producto de la humedad, la temperatura y la falta de aire [F. 108].

Todas las alteraciones, o la degradación en cualquiera de sus niveles, se consideran parte de la evolución natural de la obra. Esta postura supone que la intervención, en cualquiera de sus acepciones, no sería necesaria, ya que todo lo que ocurra forma parte del proceso de la obra. Sin embargo, ¿no nos resultará tan fácil aceptar este criterio de no intervención y completa destrucción por tratarse de una obra que contempla la repetición? ¿Consideraríamos tan abiertamente esta opción si se tratase de una obra pensada para desaparecer totalmente tras su exposición? En ocasiones, la idea de repetición puede hacer que nuestra visión frente a la decadencia que plantean las *BioVanitas* sea más permisiva, ya que podemos considerar que su destrucción no es una destrucción total porque lleva implícito un nuevo comienzo.

Por ello, pese a que la Tate Modern lleve un registro sobre la evolución de *Preserve 'beauty'* en cada una de las exposiciones, estas se desarrollan libremente en función de las condiciones de cada momento escapando al control de la artista y de cualquiera. Las flores que caen al suelo, permanecen ahí durante todo el periodo expositivo. Su caída es parte del proceso, pero, pese a ello, no puede darse de manera abrupta, y por ello, es necesario ajustar regularmente los vidrios, para que estos las contengan y las preserven [F. 109].

La contracción de las gerberas, por la pérdida de la humedad de la flor, supone una disminución de volumen relativamente rápida e importante que requiere de una constante supervisión y ajuste de los vidrios, por parte del equipo de conservación-restauración, para evitar que toda la instalación se caiga. Una de las pocas limitaciones que contempla *Preserve 'beauty'* con respecto al deterioro, ya que como hemos mencionado todo forma parte de la instalación. Pero ¿este todo se refiere únicamente a lo referente al proceso orgánico y a sus consecuencias? ¿Ocurre lo mismo con la alteración de la parte matérica, es decir, con los vidrios? ¿Qué sucedería si estos sufriesen alguna alteración? ¿También se consideraría como parte de la evolución natural de la instalación? ¿Su sustitución se entendería como una sustitución?

La presencia de los vidrios es algo más relevante de los que puede parecer a primera vista, ya que generalmente la decadencia del proceso orgánico suele suscitar la mayoría de nuestras dudas. Sin embargo, la presencia del vidrio no está exenta de significado. Su superficie transparente permite visibilizar la transformación constante de *Preserve 'beauty'*, mientras de una manera casi imperceptible y sutil actúa también como barrera entre la obra y todo lo demás. Nos permite verlo pero creando una distancia.

*Preserve 'beauty'* es una instalación pensada para ser experimentada a través de la vista y el olfato, como nos deja intuir la transparencia de los vidrios y su apertura perimetral. Generalmente, las obras pensadas para experimentarse con los sentidos suelen plantear ciertas dudas, ya que cualquier error podría invalidar las sensaciones que se quieren transmitir al hacer una elección inadecuada del sistema.

Sin embargo, en este caso y como ya hemos mencionado, la obra se exhibe siguiendo las instrucciones de la artista por lo que entendemos que las sensaciones que quiere transmitir llegan al público de la manera que ella había diseñado.

Una vez más, nos encontramos con la importancia que tiene el público en el desarrollo de las *BioVanitas*. Sin obra no habría sensaciones, pero sin público nadie las experimentaría. Estamos una vez más ante una encrucijada ¿podemos considerar que el público es parte necesaria para que la obra se complete? O es más ¿podemos considerar al público, tal y como lo hace la artista, como parte de la obra? ¿Como material?

En caso de ser así podríamos considerar que realmente la obra no desaparece íntegramente en su representación física con el fin de la exposición, ya que al ser el público parte de la obra, esta se conserva a través de él. Como vemos se amplían los factores que conforman las *BioVanitas* más allá de los materiales y las sensaciones y lo mismo ocurre con su esencia fugaz.

La esencia efímera a la que hacen referencia las *BioVanitas*, no se refiere únicamente a los materiales que las componen. No se limita al plano físico y matérico que desaparece sino que se expande hasta lo intangible. Un concepto de fugacidad ligado a la idea, al recuerdo o como dijo José Bergamín<sup>355</sup>: "aquello que no deja huella o trazo lineal que señale su ruptura para repetirse".

---

<sup>355</sup> CONCHEIRO, Op. Cit., p. 139.



No obstante, la idea de repetición implícita en las Bio*Vanitas* Protocolo, bien sean Mixtas o no, invalida la posibilidad de una esencia efímera de concepto, ya que cada una de las “repeticiones” supone un recordatorio. Citando a la filósofa Hannah Arendt “...Cada final en la Historia contiene necesariamente un nuevo comienzo: este comienzo es la promesa, el único “mensaje” que le es dado producir al final<sup>356</sup>”. Y si cada final supone un nuevo comienzo ¿puede considerarse efímero algo que se repite continuamente y parece que no tiene fin?

Entendemos el concepto efímero como aquello que tiene una vida limitada, entendemos que cada una de las exposiciones que plantea *Preserve 'beauty'* es efímera porque supone la destrucción de parte de su materia. Sin embargo, existen ciertos aspectos que perduran como el vidrio, aunque podemos entender que llegado el momento este también pueda desaparecer. En este caso ¿será el fin definitivo de la obra o continuaría como concepto? ¿Su sustitución podría significar un nuevo comienzo?

---

<sup>356</sup> ARENDT, H. (2002). *Los orígenes del totalitarismo*. 3. *Totalitarismo*. Madrid, España: Alianza, p. 706.



## 3.2. Pasado: ha pasado y por él nada hay que hacer

La siguiente obra, realizada por Lois Weinberger, nos hace cuestionarnos el origen de la esencia efímera de las *BioVanitas*. En este caso no se refiere a una diferencia entre lo material y lo conceptual, sino desde la propia corporeidad de la obra.

Una incógnita relativa a la esencia fugaz de la obra no desde un aspecto conceptual, en el que cuestionemos la existencia de la eternidad y la posibilidad de formar parte de ella, sino lo efímero como proceso. Como el tiempo concluido de algo pensado con duración limitada. La destrucción en unos parámetros que suponen no tanto la ruina de la materia sino el fin de la transformación, de un proceso que la completa y que se ha completado.

### 3.2.1. *Green Man* (2010)



[F. 110] Lois Weinberger. *Green Man* (2010).  
Cortesía Archivo S.M.A.K.

## DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

ARTISTA	Lois Weinberger (1947-2020)
TÍTULO	<i>Green Man</i>
FECHA DE CREACIÓN	2010
MATERIALES	Artium Lappa, madera, cristal
DIMENSIONES	152 x 102 x 52 cm (total); Hombre: 25 x 85 x 40 cm; Vitrina: 50 x 100 x 50 cm; Peana: 102 x 102 x 52 cm
UBICACIÓN ACTUAL	Almacén
COLECCIÓN	S.M.A.K.
ADQUISICIÓN	Lois Weinberger, 2015

## CONDICIONES DE EXPOSICIÓN

HUMEDAD RELATIVA	+/- 45-50%
LUX	+/- 50 lux
TEMPERATURA °C	+/- 18 °C

## ESTADO DE CONSERVACIÓN

ESTADO	Bueno	Regular	Frágil (X)	Muy frágil
INTERVENCIONES PREVIAS	No			
OBSERVACIONES	El <i>Arctium Lappa</i> de la figura humana está muy seco y tiende a resquebrajarse por la manipulación.			



[F. 111] Vista lateral 1 *Green Man*. Imagen tomada en 2020.  
Cortesía Archivo S.M.A.K.



[F. 112] Vista lateral 2 *Green Man*. Imagen tomada en 2020.  
Cortesía Archivo S.M.A.K.



### 3.2.2. Dónde habita lo efímero

Generalmente las BioVanitas presentan una serie de retos, tanto generales como comunes, pero, además cada una de ellas suele plantear uno específico. En este caso el dilema que se nos plantea gira en torno al concepto de lo efímero. Todo comienza con esta pregunta ¿qué convierte a *Green Man* en una obra efímera?

Esta incertidumbre se nos plantea a raíz de los resultados obtenidos de un experimento, que expondremos más adelante, que nos hicieron cuestionarnos si realmente nos encontrábamos ante una obra efímera o simplemente frente a una obra realizada con materiales biológicos. Una duda razonable de cuya respuesta dependía considerar *Green Man* como una BioVanitas o no.

Como hemos explicado previamente *Green Man* está compuesta íntegramente de material orgánico, *Arctium Lappa* o bardana, lo que sugiere caducidad y por consiguiente fugacidad. Entendemos, que el hecho de utilizar un material como la bardana supone aceptar las consecuencias del proceso orgánico natural del propio material. Esta aproximación puede inducir a pensar que simplemente por el hecho de estar compuesta de materiales orgánicos la convierte en una obra perecedera.

Sin embargo, planteémonoslo así ¿la esencia efímera de *Green Man* reside en la naturaleza orgánica de sus materiales? ¿O esta fugacidad solo hace referencia al tiempo en el que las consecuencias y las transformaciones derivadas de su proceso orgánico son visibles y/o están activas?

Nuestra respuesta a esta pregunta será decisiva. Una opción contemplaría entender *Green Man* como una obra inacabada hasta que los materiales alcancen su absoluta destrucción, mientras que la otra la entendería como una obra terminada desde el momento en el que el proceso de cambio no fuese perceptible y/o activo. Por ello, el primer paso será contestar a esta pregunta para reflexionar después sobre la posibilidad de considerar *Green Man* como una BioVanitas.

Para responder a estas preguntas hemos tomamos como referencia, no solo la opinión del S.M.A.K. y la trayectoria artística de Weinberger<sup>360</sup>, sino los resultados obtenidos de nuestros experimentos, ya que, al fin y al cabo, de ellos surgió la duda.

---

<sup>360</sup> Lamentablemente Lois Weinberger falleció en abril de 2020, en plena pandemia de la COVID-19, y no pudimos hacerle llegar a través del S.M.A.K. un cuestionario sobre *Green Man* que habíamos elaborado.



Realizamos dos experimentos<sup>361</sup>. Dos probetas de *Green Man* elaboradas con *Arctium Minus*<sup>362</sup>, ya que nos fue del todo imposible encontrar la especie original. La primera probeta, que se colocó protegida por una vitrina, imitando las condiciones de la obra original, sufrió ataque biológico tres días después de su creación [F. 115 - 116], por lo que consideramos dejar que este se desarrollase libremente para estudiar su alcance y evolución, pensando que este colonizaría toda la probeta.

Debido a estas circunstancias decidimos realizar otra segunda probeta. Esta segunda probeta, realizada también con *Arctium Minus*, la colocamos sin ningún tipo de protección, y observamos que no sufrió ningún tipo de ataque [F. 117 - 118].

Durante la primera fase del experimento realizamos mediciones de control semanales, hasta que los resultados obtenidos fueron bastante estables y no mostraron gran cambio, por lo que decidimos espaciar su periodicidad.

En las inspecciones de control se realizaba un examen organoléptico, en el que observábamos las probetas anotando las alteraciones perceptibles, pesada de ambas probetas y documentación fotográfica.

Comprobamos que las probetas, no mostraban cambios significativos físicos más allá de la variación tonal inicial, el verde intenso inicial fue transformándose en colores más pardos. No obstante, en ambos casos las probetas sufrían grandes oscilaciones en cuanto a su peso. En las primeras semanas la pérdida de peso fue decreciendo significativamente, semana tras semana, siendo más drástico en la probeta Nº 2, la que se expuso sin vitrina, que llegó a perder casi el 75% de su peso inicial como se muestra en el gráfico *Primera fase: Relación pérdida de peso Probeta 1 y Probeta 2*<sup>363</sup> [F. 119].

---

<sup>361</sup> La primera probeta se realizó el 11/08/2020 y tenía un peso inicial de 556g, y la segunda se elaboró el 01/09/2020 con un peso de 556g. Ambos experimentos siguen activos. La primera probeta, con vitrina, se conserva en un invernadero en el exterior y la segunda continúa al aire libre sin ninguna protección.

<sup>362</sup> *Arctium Minus* es una planta bienal de la familia *Asteraceae*, variante de *Arctium Lappa* pero de tamaño inferior. Se trata de una planta silvestre con múltiples propiedades medicinales que se encuentra en bordes de caminos, zonas húmedas, choperas y en lugares de semisombra, y que no es fácil de encontrar. ARCTIUM MINUS. (3 de julio de 2021). En *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Arctium\\_minus](https://es.wikipedia.org/wiki/Arctium_minus)

<sup>363</sup> Tras esta primera fase del experimento, que concluyó el 24/11/2021, la primera probeta pesaba 256 g y la segunda probeta 164 g. Es decir, la primera probeta había perdido el 53,95% de su peso inicial, y la segunda probeta el 70,50%.



[F. 115] Detalle ataque biológico parte inferior izquierda en probeta 1 correspondiente al 15/08/2020.

Foto: Haizea Salazar Basañez



[F. 116] Detalle ataque biológico vista lateral izquierda en probeta 1 correspondiente al 15/08/2020.

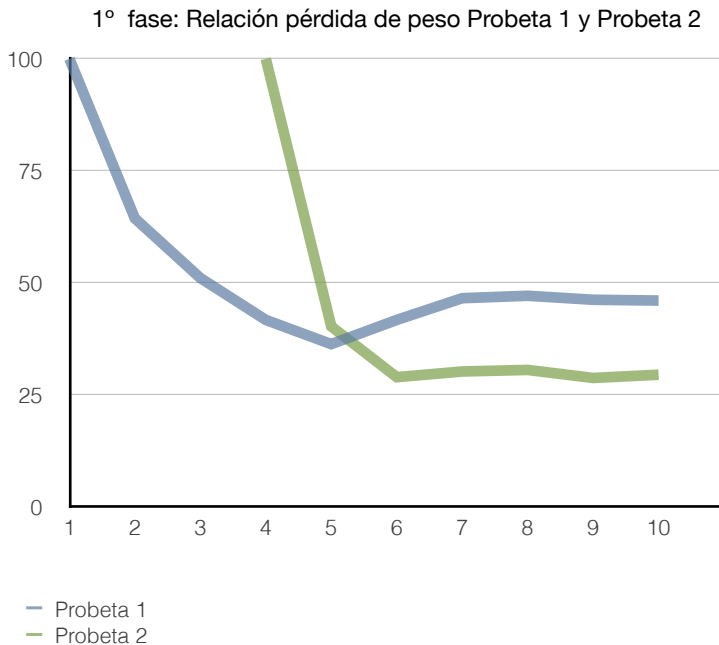
Foto: Haizea Salazar Basañez



[F. 117] Vista lateral lado derecho probeta 2 correspondiente al 01/09/2020.  
Foto: Haizea Salazar Basañez



[F. 118] Vista lateral lado derecho probeta 2 correspondiente al 24/11/2020.  
Foto: Haizea Salazar Basañez



[F. 119] Gráfico en el que se muestran las variaciones de peso de las dos probetas durante el experimento. En el eje de abscisas se encuentra la variación de peso porcentual respecto al peso inicial. El eje de ordenadas representa las distintas mediciones.

Después de tres meses observamos que las probetas no mostraban transformaciones, al menos perceptibles a simple vista. El ataque biológico de la primera probeta se había estabilizado, ambas perdieron su color verde intenso, aunque fue más evidente en la segunda probeta, y el olor característico de las bardanas también había desaparecido. En este punto nos cuestionamos si podíamos calificar *Green Man* como una obra efímera.

Hasta el momento, el concepto efímero sobre el que habíamos trabajado contemplaba la destrucción como parte del proceso orgánico y creativo, además de una transformación y degradación de la materia, pudiendo llegar incluso a su completa destrucción o desaparición. La ruina sobre la que hemos hablado con anterioridad. Sin embargo, los resultados de las probetas y los del propio *Green Man*, mostraban un proceso distinto.

Esto nos hizo considerar que la idea de lo efímero también podía estar referida al proceso orgánico natural de los materiales y su transformación sin que fuese

necesario que estos se deteriorasen completa o parcialmente. Que la esencia efímera, e incluso la decadencia, podría limitarse únicamente al periodo de cambio de los materiales, independientemente del tiempo que requiera, sin necesidad de un proceso de ruina que suponga pudrición o evanescencia.

Esta postura frente al concepto efímero, nos planteaba la idea de que la esencia fugaz de *Green Man* residía en ese lapso de tiempo en el que las bardanas habían perdido su humedad natural y habían cambiado su color verde intenso por un tono parduzco. Que su naturaleza perecedera, residía en su proceso de secado, sin necesidad de destrucción de la obra, dejando como testigo un proceso aparentemente concluso de *Green Man*. Tras esta reflexión es lógico que nos cuestionemos si nos encontramos frente a *Green Man* o frente a su residuo.

Desde esta perspectiva, consideramos que *Green Man* se plantea como una obra efímera y, aún más, como una *BioVanitas*. En concreto una *BioVanitas* Residuo, que como recordamos son aquellas que plantean la destrucción, total o parcial, como parte de su proceso creativo y sin posibilidad de repetición. Son obras que ya han cumplido su función y de las que solo nos queda, lo que podríamos calificar como, el residuo o la cáscara. *BioVanitas* cuyo tiempo performativo ha terminado, pero cuyo tiempo de consumo aún perdura.



[F. 120] Lois Weinberger, *Green Man* (2010). Imagen de la exhibición individual en el S.M.A.K. (2015).

Cortesía Archivo S.M.A.K.

El tiempo de consumo, como ya explicamos anteriormente, es el tiempo que el público necesita para apreciar la obra, comprenderla y disfrutarla. El tiempo en el que se crea el vínculo espectador/a-obra. Es decir, el tiempo de exposición. En este sentido, la exposición de *Green Man* no parece plantear grandes quebraderos de cabeza, ya que las indicaciones del propio Weinberger especifican cómo tiene que ser expuesta. En este sentido la decisión es tajante. La obra se exhibe con su vitrina y su peana como se muestra en la siguiente imagen [F. 120].

Desde que *Green Man* forma parte de la colección del S.M.A.K. se ha exhibido únicamente en dos ocasiones en 2015 y en 2020. La primera exhibición titulada *Lois Weinberg Gift* se llevó a cabo en el S.M.A.K. desde el 17 de enero hasta el 15 de marzo de 2015. Esta exposición se realizó tras una donación que el artista realizó en 2014.

La segunda exposición tuvo lugar en 2020 (11 de septiembre al 11 de octubre) en la cuarta edición de *Coup de Ville*<sup>364</sup> titulada *Chasing Flowers* en Sint-Klaas (Bélgica). Así que desde que la obra forma parte de la colección del S.M.A.K. solo se ha prestado en una ocasión y no ha salido de Bélgica.

Pese a que *Green Man* parece una obra estable, libre de los retos que presenta la materialización del Tiempo de algunas Bio*Vanitas*, el uso de vitrina garantiza y posibilita su colocación junto con otras piezas en la misma sala sin que esta suponga un peligro. Por otro lado, el uso obligatorio de la vitrina ayuda en la toma de decisiones, ya que nos aporta mucha información.

En primer lugar, está claro que la vitrina actúa como medida de seguridad, o barrera, no solo frente a las posibles consecuencias que pueda suponer el proceso orgánico del *Arctium Lappa*, como ataque biológico o plagas, sino que también supone protegerla frente a los posibles daños mecánicos que se pueden originar por su poder de adhesión<sup>365</sup>.

---

<sup>364</sup> El tour artístico *Coup de Ville* se desarrolla en la ciudad de Sint-klaas (Bélgica) iniciado por la plataforma WARP. Esta actividad se ha llevado a cabo en 2010, 2013, 2016 y su última edición ha sido en 2020. WARP. *Contemporary art platform*  
[https://www.warp-art.be/en/coup\\_de\\_ville](https://www.warp-art.be/en/coup_de_ville)

<sup>365</sup> Sería conveniente mencionar que el velcro se basa en esta planta para su poder de adhesión.

Deberíamos señalar que esta variedad botánica se queda fácilmente adherida a distintas superficies, por lo que podría ser muy posible que la obra se quedase adherida a la ropa, bien sea del público o del personal del museo.

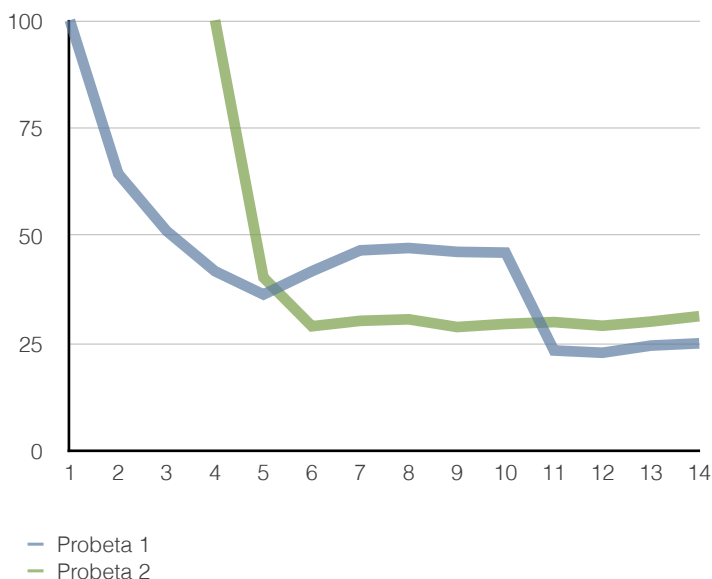
Pero existen otros dos aspectos que son significativos. Al entender la vitrina como parte de la obra nos queda claro que Weinberger no consideró que el olor formase parte de la experiencia que suponen las *BioVanitas*. Este detalle supone que no tendremos que plantearnos qué hacer por la pérdida del aroma del *Arctium Lappa*.

Como mencionamos anteriormente el uso de vitrina, en combinación con los factores de humedad, temperatura e iluminación pueden propiciar el escenario perfecto para la proliferación de microorganismos además de dificultar la visibilidad de la obra. Los agujeros presentes en la peana de madera, que no tienen que ser visibles durante la exhibición, y que también están cubiertos con Tyvek®, sirven para facilitar el flujo del aire, y nos inducen a pensar que el propio Weinberger consideró este escenario y esta posibilidad [F. 121].



[F. 121] Detalle de los dos agujeros de ventilación en la parte superior de la peana de madera diseñada y realizada por el propio Weinberger.  
Cortesía Archivo S.M.A.K.

## 2º fase: Relación pérdida de peso Probeta 1 y Probeta 2



[F. 122] Gráfico en el que se muestran las variaciones de peso de las dos probetas durante el experimento. En el eje de abscisas se encuentra la variación de peso porcentual respecto al peso inicial. El eje de ordenadas representa las distintas mediciones.

Aunque consideremos que el proceso orgánico de *Green Man* está inactivo, creemos que esta obra es altamente sensible a la de humedad<sup>366</sup>. Esta idea se basa en los resultados de los experimentos realizados, debido al incremento de peso que sufrieron las probetas tras haber perdido su peso inicial, como se muestra en el gráfico *Segunda fase: Relación pérdida de peso Probeta 1 y Probeta 2* [F. 122].

Un año de la última pesada, comprobamos que la probeta 1, la que mantuvimos en el invernadero, había disminuido su peso considerablemente, mientras que la probeta 2, colocada en el exterior, había aumentado ligeramente su peso.

---

<sup>366</sup> Otro experimento realizado con una única bráctea de *Arctium Minus*, de las utilizadas para realizar la segunda probeta, adheridas a un cactus mostraron que esta conserva su color verde intenso a diferencia de las utilizadas en la probeta Nº 2 que perdieron su color.



Tras someter a las probetas a un ambiente con una HR inferior a la habitual (en torno al 65,5%), ambas perdieron una cantidad similar de peso. Por tanto, consideramos devolverlas a su ubicación habitual, donde la HR rondaba el 80%, y tras 24 horas ambas probetas aumentaron su peso. Por ello, y con el fin de controlar la humedad de la obra, recomendaríamos realizar pesadas, antes y después de las exposiciones.

Debido a la sensibilidad frente a la humedad que presenta *Green Man*, consideramos que su ventilación es un tema que no se debe limitar únicamente a su exposición, sino que debe tratarse también en su almacenamiento. Parece que coincidimos una vez más con Weinberger, ya que cuando el artista entregó la obra al S.M.A.K. esta estaba colocada en una caja de plátanos abierta, del estilo de las de cartón, con una gran apertura en la parte superior de la tapa, y cubierta con Tyvek®.

Actualmente *Green Man* se encuentra almacenada. Para el almacenamiento de *Green Man* el S.M.A.K. ha optado por un almacenamiento tradicional que mantiene las pautas de las condiciones de la obra en el momento de su adquisición.

*Green Man* se almacena en dos embalajes. Una estructura de madera que contiene la vitrina y el cuerpo orgánico en dos espacios como podemos ver en la siguiente imagen, y un segundo contenedor que alberga la estructura de madera o peana [F. 123].

Como podemos observar en la imagen la figura humana se coloca en la parte superior del contenedor [F. 124]. La estructura de madera que la contiene cuenta con dos aperturas, una a cada lado, cubiertas con Tyvek® para proteger la obra y permitir la continua circulación de aire. Por ello, podríamos decir que se trata de un embalaje pseudo cerrado. Además, dentro de la estructura de madera, se ha construido otro contenedor, también en madera, con la geometría de la figura humana y recubierto con espuma para limitar el movimiento y facilitar una vez más la corriente de aire.

Los criterios utilizados para el embalaje de *Green Man* responden a las necesidades específicas derivadas del uso del *Arctium Lappa*. Pero ¿cumple con las necesidades de una *BioVanitas*?

El hecho de considerar *Green Man* como una *BioVanitas* Residuo, supone entenderla como una obra terminada. Pese a que puede existir un futuro, seguramente lejano, en el que la materia orgánica que lo compone pueda llegar a descomponerse totalmente, por ahora, entendemos que su proceso orgánico ha

[F. 123] Embalajes de *Green Man*.  
Cortesía Archivo S.M.A.K.



[F. 124] Vista superior del embalaje completo interior (madera, espuma y *Artium Lappa*).  
Cortesía Archivo S.M.A.K.



[F. 125] Detalle de restos de *Artium Lappa* en la parte central del cuerpo.  
Cortesía Archivo S.M.A.K.



finalizado. No obstante, bajo esta nueva perspectiva y clasificación, consideramos necesario replantear los criterios desde la visión de las *BioVanitas*.

La percepción de *Green Man* como *BioVanitas* Residuo despeja ciertas dudas que nos surgen con otras variedades de *BioVanitas*. En este caso el almacenamiento. Como ya hemos dicho, consideramos que su proceso orgánico, y por consiguiente su transformación, se han detenido, o al menos podemos pensar que este se desarrolla tan lentamente que nos genera la ilusión de haberse detenido. Esto supone que no tenemos que plantearnos qué hacer con el proceso orgánico activo, pensado para ser visto, durante los periodos de almacenamiento en los que nadie puede verlo, ya que este proceso ha terminado. Por ello, consideramos que un sistema de almacenamiento como el que plantea el S.M.A.K. es válido para *Green Man*.

Sin embargo, el hecho de considerar *Green Man* como una *BioVanitas* Residuo no la convierte en una obra libre de deterioro. El estado actual de las *Arctium Lappa* hace de *Green Man* una pieza muy delicada. Como podemos ver en las siguientes imágenes, algunos fragmentos y semillas se desprenden del cuerpo [F. 125].

Esto no es un resultado derivado de la destrucción creativa, pero sí es una consecuencia de la materialización del Tiempo. Con el paso de los años la obra se ha secado y esto supone que sea más rígida, más quebradiza y por tanto más frágil, ocasionando la pérdida de materia con cada manipulación.

El concepto de ruina que implican las *BioVanitas*, nos obliga a reconsiderar la necesidad de intervención. No solamente porque la destrucción forme parte de la obra sino porque cualquier acción por nuestra parte, por muy leve que fuese, podría interferir en su desarrollo. La metamorfosis que supone la decadencia hace que nos cuestionemos qué querríamos recuperar o a qué estado la querríamos devolver con esa intervención.

Desde que *Green Man* forma parte de la colección del S.M.A.K., no ha sido intervenida. No obstante, el equipo de conservación-restauración del S.M.A.K. no descarta esta posibilidad y por ello contactamos con Chantal Dugardin, profesora de botánica en la universidad de Gante, quien puso a germinar algunas semillas de *Arctium Lappa* pertenecientes al *Green Man* original. Lamentablemente, como nos comunicó Dugardin meses después, las semillas no germinaron<sup>367</sup>.

---

<sup>367</sup> Recibimos respuesta el 23 de febrero de 2021. Casi un año después de ponerlas a germinar.

Paralelamente, también se plantaron otras semillas en el S.M.A.K. que tampoco han dado su fruto, lo cual reafirmaría que la obra está “biológicamente” muerta, y por tanto estable, y reforzaría la idea de *Green Man* como BioVanitas Residuo.

Puede que finalmente no sean necesarias, pero el equipo del S.M.A.K. no descarta la posibilidad de sustituir las futuras lagunas con nuevas brácteas de *Arctium Lappa* provenientes de la obra original. Además, dado que esta especie no es fácil de encontrar, el museo se aseguraría así de contar con material por si fuera necesario llevar a cabo futuros experimentos.

Bajo nuestro punto de vista, si esta posible intervención se hiciese realidad no debería estar orientada hacia la recuperación de un estado anterior, sino a recuperar la correcta lectura de la obra.

El pene erecto de *Green Man* es bastante significativo y representativo, y la idea de que este pueda caerse o romperse debido a la sequedad de las plantas y a su falta de cohesión es una de las alteraciones que podría hacer que la obra perdiese su significado y por tanto plantear una posible intervención. ¿Sería este motivo suficiente para intervenir una obra que plantea las consecuencias de la materialización del Tiempo como parte de su proceso?

Si esto ocurriese, sería una de las consecuencias del propio Tiempo. La falta de cohesión entre las brácteas supondrá que una a una cada una de las plantas se irá despegando las unas de las otras ocasionando no solo pérdidas parciales sino totales.

La intervención de este desprendimiento a partir de nuevas brácteas solo supondría un parcheo continuo, una solución que terminaría por sustituir las brácteas originales por nuevas. No solo supondría la inclusión de un nuevo Tiempo en la obra sino una reconstrucción. Por ello, tendríamos que considerar qué es preferible, si conservar *Green Man* como residuo o contemplar la sustitución.

Llegados a este punto, si habíamos considerado que lo que convertía a *Green Man* en una obra efímera era el proceso de transformación de sus materiales que ahora se ve congelado en el tiempo ¿estaríamos ante *Green Man*, ante su residuo o ante la reconstrucción de su residuo? ¿Sería mejor esta postura que dejar que la obra desapareciese?

El estado de *Green Man* es estable pero frágil. Es cierto que la obra está bastante seca y esto puede suponer cierto riesgo de cara a la manipulación, ya que cada movimiento supone la pérdida de materia. Por tanto tendríamos que valorar si lo necesario sería plantear la intervención o evitar/limitar la manipulación.

Esta última opción podría considerar mantener a *Green Man* en exposición permanente o exhibirla lo menos posible. Sin embargo ¿seríamos capaces de arriesgarnos a almacenar indefinidamente una obra cuya vida es incierta? Imaginemos que al sacarla de su embalaje descubrimos que todas las brácteas se han desprendido y que *Green Man* ha desaparecido. Habremos desperdiciado, por el afán de preservar, la oportunidad de disfrutar de la obra mientras era el momento. ¿No sería mejor al menos ser testigos de su proceso?

Salvando las distancias, las preguntas que nos plantean algunas BioVanitas, como *Green Man*, podrían asemejarse más a los *kōan* que a preguntas con respuesta sólidas y definitivas. La verdad es que puede que solo sean preguntas retóricas que sirvan, no tanto para hallar una solución única, que sinceramente no creemos que exista, sino para acercarnos a otra perspectiva desde la que abordar los complejos dilemas a los que nos enfrenta el Tiempo.

Las BioVanitas nos invitan a recapacitar y a volver a cuestionarnos el significado de algunos conceptos y actitudes que en otras obras damos por sentadas, haciéndonos muy conscientes de que las conclusiones a las que lleguemos con estas reflexiones marcarán el rumbo de nuestros pasos. Por tanto, volvamos a preguntarnos, ¿qué convierte a *Green Man* en una obra efímera?



### 3.3. Futuro: Qué será, será...

Como dijo Albert Einstein "Nunca pienso en el futuro. Llega demasiado pronto". El futuro es un tiempo por venir un espacio temporal en el que cohabitan lo posible con lo imposible algo parecido al gato de Schrödinger<sup>368</sup>.

La siguiente *BioVanitas* nos enfrenta a las decisiones que tendremos que tomar para asegurar, o no, el futuro de una obra cuya ruina sugiere la crónica de una muerte anunciada.

---

<sup>368</sup> Se trata de un experimento mental, calificado también como paradoja, propuesto por el físico, y Nobel austríaco, Erwin Schrödinger en 1935, para ilustrar su visión sobre el problema de la interpretación de Copenhague de la mecánica cuántica. En una caja completamente opaca, se introduce un gato, se instala un detector de electrones a un martillo, y justo debajo un frasco con veneno letal para el gato. Una vez colocados todos los elementos se dispara un electrón y pueden suceder dos cosas. Por un lado puede que el sensor lo detecte, que se rompa el frasco y que el gato muera, o puede que el detector no lo capte y que el gato no muera. Por tanto, al abrir la caja, en el mundo físico, el gato puede estar vivo o muerto. Sin embargo, en el mundo cuántico el gato estará vivo y muerto a la vez.

3.3.1. *Boter en Bijenwas, Grondstofmateriaal 4/bis*  
(1975-1986)



[F. 126] Joseph Beuys. *Boter en Bijenwas, Grondstofmateriaal 4/bis* (1975-1986).  
Cortesia Archivo S.M.A.K.



## DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

ARTISTA	Joseph Beuys (1921-1986)
TÍTULO	<i>Boter en Bijenwas, Grondstofmateriaal 4/bis</i>
FECHA DE CREACIÓN	1975 - 1986
MATERIALES	Cera de abeja, cajas de cartón, mantequilla envuelta
DIMENSIONES	4 Cajas de cartón: 20 x 30 x 20 cm/unidad 7 Bloques de cera de abeja: X 6: 6 x 43 x 26 cm / X 1: 3 x 43 x 26 cm Vitrina: 190 x 153,5 x 73,5 cm
UBICACIÓN ACTUAL	Almacén
COLECCIÓN	S.M.A.K.
ADQUISICIÓN	Donación de Isi Fiszman, 1987

## CONDICIONES DE EXPOSICIÓN

HUMEDAD RELATIVA	+/- 55 - 60%
LUX	
TEMPERATURA °C	+/- 18 °C

## ESTADO DE CONSERVACIÓN

ESTADO	Bueno	Regular	Frágil (X)	Muy frágil
INTERVENCIONES PREVIAS	2008, 1999?			
OBSERVACIONES				



[F. 127] Paquetes de mantequilla, pertenecientes a la caja N° 2 antes de la intervención (2008).

Cortesía Archivo S.M.A.K.



[F. 128] Bloque de cera de abeja N° 6, (2020).

Cortesía Archivo S.M.A.K.

Foto: Haizea Salazar Basañez

Mantequilla y cera de abeja [F. 127 - 128]. En 1975, con estos materiales fetiche, Beuys creó *Boter en Bijenwas, Grondstofmateriaal 4/bis* (1975-1986) [F. 126] en la ciudad de Gante<sup>369</sup>.

Empezaremos describiendo *Boter en Bijenwas*. Esta obra se compone de dos columnas, contenidas ambas, en un expositor de madera y vidrio (190 x 153,5 x 73,5 cm). En la parte derecha encontramos la primera columna formada por 7 bloques de cera de abeja, apilados uno encima del otro. Todos ellos, a excepción de uno, tienen una medida de 43 x 26 x 6 cm y un peso de 6 Kg/bloque [F. 129]. El bloque que remata el conjunto, el que se encuentra en la parte superior (Nº 7), tiene un tamaño menor (43 x 26 x 3 cm) y por tanto también es más ligero (2,6 Kg).

La segunda columna está formada por cuatro cajas iguales de cartón<sup>370</sup> (32 x 23 x 17 cm y peso medio 7,3 Kg/caja) apiladas unas sobre las otras [F. 130]. Cada una de ellas contiene, o al menos contenía en su origen, 40 paquetes individuales de mantequilla diaria de la marca *Comelco* (7,5 x 4 x 10 cm y 250 g) colocados en dos niveles de 4 filas y 5 columnas cada uno [F. 127].

La historia de esta obra comenzó en 1975. En este año, con Jan Hoet como director, se inauguró en Gante el primer museo dedicado íntegramente al arte contemporáneo en Bélgica, donde Beuys creó *Boter en Bijenwas*. Sin embargo, hubo que esperar doce años para que esta obra formara parte de la colección y lo que ocurrió durante esos años es un misterio.

En 1987, un año después de la muerte de Beuys, la coleccionista belga y amiga del artista, Isi Fiszman, donó *Boter en Bijenwas* al Museo de Arte Contemporáneo<sup>371</sup> y gracias a este gesto, podemos reflexionar sobre los dilemas que esta *BioVanitas* Efímera supone en el contexto de una colección.

---

<sup>369</sup> La primera versión de este texto se publicó en el *Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo* (ENAC 2020), Argentina.

<sup>370</sup> Las dimensiones originales de las cajas eran de 30 x 20 x 20 cm. FEFCO modelo 0210. FEFCO. (s.f.). *FEFCO Code*  
<https://www.fefco.org/technical-information/feeco-code>

<sup>371</sup> En 1999 el Museo de Arte Contemporáneo se convirtió en el actual S.M.A.K. (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst) de Gante (Bélgica) con Jan Hoet como director hasta 2003, año en el que se retiró y fue sustituido por Peter Doroshenko. Desde 2005 este cargo lo ostenta Philippe Van Caueren. STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.). (s.f.). *History*.  
<https://smak.be/en/about-s.m.a.k/history>



[F. 129] Los 7 bloques de cera de abeja. En la esquina superior izquierda se puede apreciar un bloque más pequeño, el bloque N° 7, (2020).

Cortesía Archivo S.M.A.K.

Foto: Haizea Salazar Basañez



[F. 130] Vista frontal de la caja N° 2 (2021).

Cortesía Archivo S.M.A.K.

Foto: Haizea Salazar Basañez

### 3.3.2. Quién hablará de nosotras cuando hayamos muerto

Puede que sea por su naturaleza biológica y efímera o por los múltiples retos que plantean, pero lo cierto es que, no es habitual que las *BioVanitas* formen parte de fondos o colecciones. Sin embargo, en la colección del S.M.A.K. hemos encontrado uno de estos peculiares especímenes: *Boter en Bijenwas*.

A todas las dudas habituales que suscitan las *BioVanitas*, que no son pocas, en este caso además hay que sumarle las cuestiones específicas del propio Beuys. La figura de Beuys estaba, y sigue estando, llena de contradicciones, claroscuros que dificultan saber cuáles eran sus intenciones reales. Esto supone que partimos desde la incertidumbre absoluta y por ello consideramos oportuno comenzar por esos mínimos resquicios de lo que conocemos o, creemos saber.

El primer dato veraz que “conocemos” sobre *Boter en Bijenwas* es la intención de Beuys de visibilizar su transformación. Para él, el hecho de mostrar el proceso de ruina en esta obra en concreto era importante. Por ello, el estado ideal que el artista había concebido era el de exhibición permanente. Lamentablemente, las condiciones actuales del S.M.A.K. no permiten la exhibición permanente de la obra, hecho que se espera poder cambiar con la próxima ampliación del museo<sup>372</sup>.

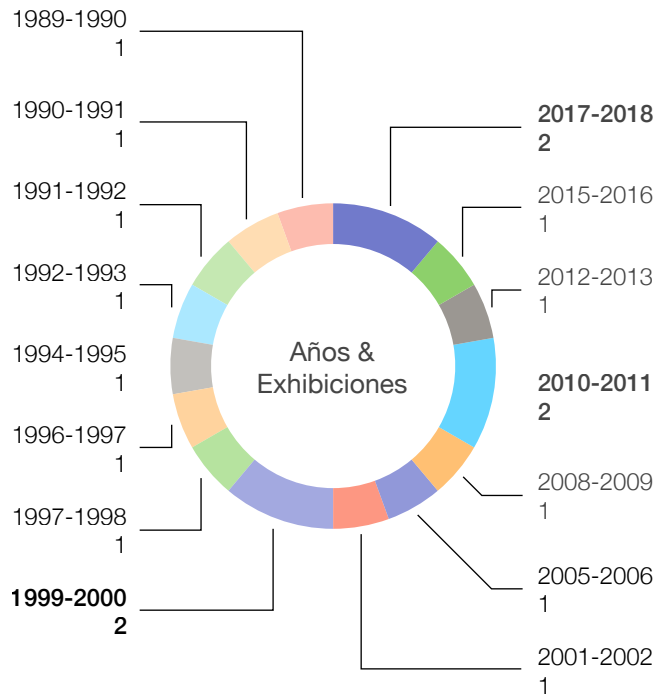
Sin embargo, con el fin de cumplir con la intención y deseos de Beuys de hacer visible este proceso de decadencia, *Boter en Bijenwas* se presta asiduamente a diversos museos e instituciones principalmente en Bélgica<sup>373</sup>. De esta manera, se consigue que la obra esté expuesta y sea accesible y visible el mayor tiempo posible, aunque no sea en el mismo S.M.A.K.

La primera exposición, desde que *Boter en Bijenwas* forma parte de la colección del S.M.A.K., data de 1989 y su última exposición en 2017-2018. Aunque hay algunos

---

<sup>372</sup> La ampliación del museo tiene prevista su inauguración en 7 años. Por ello, pese a que las ideas planteadas para la obra también servirán para considerar las condiciones de su futura condición, reconsideraremos *Boter en Bijenwas* bajo las condiciones actuales, sin obviar que estas guías pueden ser también aplicables a su futura situación en exposición permanente.

<sup>373</sup> Desde 1987 el 61% de las exposiciones han tenido lugar en Bélgica, 11% en Francia, 11% en Alemania, 6% en Países Bajos, 6% en Suecia y 6% en Japón.



[F. 131] Gráfico de la actividad expositiva de *Boter en Bijenwas, Grondstofmateriaal 4/bis* (1975-1986) en los últimos 33 años.

años en los que ha permanecido almacenada, lo cierto es que se ha expuesto con bastante regularidad como se aprecia en el gráfico *Años & Exhibiciones* [F. 131].

Casi ha sido parte de una exposición anual desde 1989 y, en ocasiones, la obra ha formado parte de dos exposiciones en el mismo año. Por un lado, el hecho de cederla en préstamos asiduamente, respondería a la intención de visibilizar el proceso de deterioro. Por otro lado las constantes manipulaciones, no solo del montaje y desmontaje, sino de los movimientos derivados del propio transporte, pueden suponer un alto riesgo para la obra y ser un acelerante de su proceso de destrucción.

La exposición es uno de los grandes retos que presentan las *BioVanitas*. Por un lado, los factores ambientales pueden contribuir a acelerar o a retardar el proceso orgánico de sus materiales. En este caso, es fácil comprender que principalmente la mantequilla es altamente susceptible a la temperatura.

Por otro lado, en la naturaleza biológica de las *BioVanitas*, los sentidos generalmente juegan un papel relevante. Esto hace que sea imprescindible asegurar que la solución expositiva cumpla con las medidas de seguridad pertinentes a la vez que se respetan las necesidades de la obra sin interferir en la transmisión fidedigna del mensaje.

*Boter en Bijenwas* se exhibe con un expositor. Según fuentes, orales y documentales, del propio S.M.A.K. Beuys lo encontró durante un paseo por los fondos del museo. El artista vio un contenedor de vidrio y madera, una especie de alacena, y en ese instante, decidió que era elemento adecuado para la exhibición de esta obra<sup>374</sup>. Sin embargo, pese a que casi siempre se ha mostrado así, el expositor no siempre ha sido el mismo, y tampoco existe constancia de que esta fuera la idea original o la solución expositiva definitiva [F. 132].

La única vez en la que la obra se exhibió sin expositor fue en el Museo Watari de Arte Contemporáneo de Tokio (Japón) en 1991 [F. 133]. Debido al frágil estado de la mantequilla, se decidió no trasladarla hasta el país nipón y, por tanto, en esta exposición se exhibió una copia que no requería del expositor<sup>375</sup>.

Pero detengámonos aquí un momento, en el expositor. Si observamos, vemos que este contenedor tiene una puerta lateral. Un hecho que puede ser fortuito o que puede albergar una intencionalidad oculta, ya que con Beuys nunca se sabe.

En la década de los 80 cuando el artista visitó la Tate Modern de Londres (Reino Unido) comentó que una de sus obras, hecha también con grasa, olía como tenía que oler<sup>376</sup>. Este comentario nos hace pensar que, tal vez, el olor sea una parte importante de *Boter en Bijenwas*. El hecho de contar con un expositor con puerta lateral, no solo facilita la colocación de los elementos en su interior, sino que brinda la oportunidad de mantener la puerta abierta o cerrada [F. 134].

---

<sup>374</sup> WYLDER, I. (2008). *Condition report Joseph Beuys, Boter en Bijenwas, Grondstofmateriaal 4/ bis* (1975-1986), S.M.A.K., p. 9.

<sup>375</sup> Según Frances Berry, conservadora-restauradora del S.M.A.K., debido a la fragilidad de la mantequillas las "copias" de las cajas de cartón se exhibieron vacías. Comunicación personal. (25/11/2021).

<sup>376</sup> BARKER, R., BRACKER, A. (2005). *Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterizing Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys*. Tate Papers, Autumn 2005, p. 11.

[F. 132] Exhibición de *Boter en Bijenwas*, *Grondstofmateriaal 4/bis* (1975-1986) con su expositor habitual. (2017-2018). Cortesía Archivo S.M.A.K.



[F. 133] Exhibición de *Boter en Bijenwas*, *Grondstofmateriaal 4/bis* (1975-1986) durante la exposición en el Museo Watari de arte contemporáneo, Tokyo (Japan). Desde el 21 de septiembre al 30 de diciembre de 1991. Cortesía Archivo S.M.A.K.



[F. 134] *Boter en Bijenwas*, *Grondstofmateriaal 4/bis* (1975-1986) con la puerta lateral del expositor abierta. (2017-2018) Cortesía Archivo S.M.A.K.





Si la puerta permanece cerrada, el olor que emana *Boter en Bijenwas* no se percibe; se queda dentro, intenso y real, pero a la vez inexistente para toda persona ajena a ese subespacio. Por otro lado, si dejásemos la puerta abierta, el fuerte olor a mantequilla rancia inundaría la sala y podría incluso llegar hasta las salas colindantes, expandiendo la presencia de la obra más allá de su espacio expositivo.

Este hecho modificaría significativamente las sensaciones que experimentaría el público para con la obra. La experiencia sería completamente distinta, ya que no es lo mismo ver la obra que verla y olerla. El olor se impregna en las personas y su recuerdo es más difícil de olvidar. Involuntariamente asociaremos el olor con la imagen y viceversa, aunque el olor no es algo que podamos evocar, y cada vez que oloamos algo parecido esta obra vendría a nuestra mente.

No obstante, no podemos obviar que esta opción alberga una problemática mayor al tratarse de una solución potencialmente nociva para la salud de las personas. La inhalación de esta materialización del Tiempo, como resultado de la descomposición de la materia orgánica (en este caso la mantequilla), podría resultar tóxica y por ello sería necesario el diseño de un entorno seguro, tanto para las personas como para las demás obras<sup>377</sup>. Esto hace imprescindible la figura del equipo de conservación-restauración en el diseño expositivo, reforzando la idea de que sus funciones van mucho más allá de la salvaguarda de la obra.

Este detalle, *a priori* aparentemente insignificante, como abrir o cerrar la puerta, puede suponer una gran diferencia. Lo cierto es que esta decisión podría redefinir la experiencia público-obra, pero también podríamos estar interfiriendo o cambiando el mensaje de *Boter en Bijenwas* porque ¿conceptualmente supone lo mismo la puerta abierta que cerrada?

Lamentablemente, la falta de documentación hace que no podamos saber si este sistema expositivo, con puerta abierta o cerrada, es el adecuado o si únicamente fue una solución tomada en aquel instante de 1975 que se ha perpetuado en el tiempo.

---

<sup>377</sup> El test de ataque biológico que realizamos a principios de marzo de 2020, con el método DG-18 AGAR, no mostró evidencias de ataque biológico por lo que en un principio la obra no resultaría peligrosa ni nociva para las personas.



[F. 135] Embalaje de expositor en el MuHKA. (2017).  
Cortesía Archivo S.M.A.K.



[F. 136] Vista superior del sistema de almacenamiento utilizado para las cajas de cartón. (2017).  
Cortesía Archivo S.M.A.K.

Por otro lado, la exhibición o, mejor dicho, la imposibilidad de una exhibición permanente, al menos hasta dentro de 7 años, nos conduce hacia otro hecho constatable: el almacenamiento.

A simple vista, el almacenamiento parece no mostrar mayor complicación. Siempre buscamos la mejor manera de almacenar las obras utilizando, generalmente, embalajes adecuados que las protejan de los agentes externos durante los periodos en los que las dejamos descansar de las miradas ajenas.

Para *Boter en Bijenwas* el S.M.A.K. opta por un sistema de almacenamiento tradicional. La obra se almacena por separado; es decir, un primer contenedor de madera para el expositor [F. 135] y un segundo y tercer contenedor de madera forrados en su interior con espuma para la cera de abeja y las cajas de mantequilla [F. 136].

Además, los elementos orgánicos se envuelven en Melinex, individualmente, y se separan unos de otros con espumas de distintos grosores como se muestra en la siguiente imagen [F. 136].

Dado que los materiales que componen *Boter en Bijenwas* son altamente sensibles al calor, con el fin de evitar posibles alteraciones o deformaciones derivadas de este sistema de almacenamiento, propusimos un diseño alternativo que sirviese no solo para el almacenamiento sino también para su transporte.

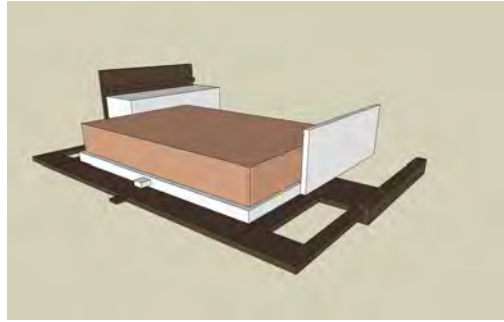
Como comentamos anteriormente, esta obra se suele ceder con relativa asiduidad a otras instituciones, y por ello, consideramos que era necesario pensar en un sistema que no solo contemplase el almacenamiento y los peligros que supone el transporte, sino que también tuviese en cuenta aumentar la facilidad de cara al montaje y desmontaje de la obra.

En esta nueva propuesta diseñamos para el S.M.A.K. unos contenedores, realizados con madera y revestidos de espuma, parecidos a los contenedores anteriores, que limiten al máximo la vibración y el movimiento de la obra, pero con una diferencia: bandejas extraíbles.

Con este nuevo diseño cada uno de los elementos descansa sobre una bandeja/soporte en lugar de sobre la espuma que a su vez descansa directamente sobre el material. Las bandejas, que son independientes y móviles, permiten la manipulación de cada uno de los elementos, bien sea los bloques de cera de abeja o las cajas de



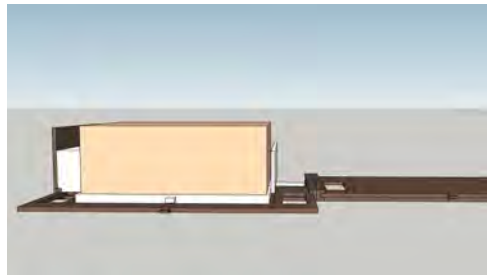
[F. 137] Vista frontal de la propuesta para sistema de almacenamiento.  
Diseño Haizea Salazar Basañez



[F. 138] Vista isométrica del diseño de nuevo almacenamiento donde se puede apreciar la extracción de las bandejas.  
Diseño Haizea Salazar Basañez



[F. 139] Detalle de desmontaje para el diseño propuesto para el almacenamiento de las cajas de cartón.  
Diseño Haizea Salazar Basañez



[F. 140] Detalle interior del sistema de bandejas diseñado para el almacenamiento de las cajas de cartón.  
Diseño Haizea Salazar Basañez

mantequillas, minimizando el impacto para con la obra [F. 137 - 138]. Además, facilita las maniobras necesarias a la hora de sacarlos y meterlos bien sea para su montaje o desmontaje como se muestra en las siguientes imágenes [F. 139 - 140].

Si tratásemos *Boter en Bijenwas* desde una perspectiva tradicional, podríamos considerar que hasta aquí todo correcto, que esta solución, este nuevo diseño, puede ser algo beneficioso. Sin embargo, la óptica de las *BioVanitas*, más concretamente la de *BioVanitas* Efímera en este caso, nos obliga a reconsiderar este sistema.

El hecho de almacenar una obra de estas características, realizada con materiales orgánicos, en la que la destrucción, y la visibilización de las consecuencias de esa destrucción, son parte de la obra hace que consideremos que esta propuesta no sea del todo válida. Este sistema podría ser útil para el transporte, pero no así para el almacenamiento. La invalidez de este sistema radica en la imposibilidad de visibilizar el proceso de deterioro, o mejor dicho, en la imposibilidad de detenerlo.

Bajo nuestro punto de vista, la solución más adecuada de almacenamiento hasta que *Boter en Bijenwas* pueda formar parte de la colección permanente sería, sistema MAP que también fue recomendado por Gilman<sup>378</sup> quien determinó que la atmósfera de conservación ideal para esta obra estaba compuesta por un 100% de N<sub>2</sub>.

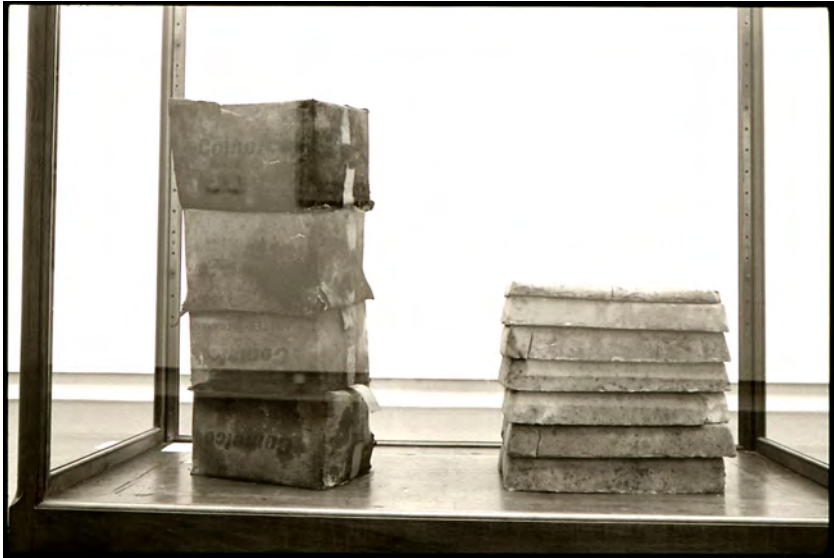
Como ya explicamos anteriormente, el uso del este sistema supone cambiar la atmósfera por una nueva atmósfera de conservación, en este caso una atmósfera compuesta exclusivamente de N<sub>2</sub>, para preservar la obra. Esta nueva atmósfera mantendría la obra en un estado de reposo deteniendo el proceso orgánico y sus consecuencias durante el tiempo en el que no es visible, el tiempo de almacenamiento.

Consideramos esta solución la más adecuada para el almacenamiento de la obra no solo porque frenaría el proceso de deterioro durante los periodos de almacenamiento en los que nadie podría verlo, sino porque consideramos que este sistema MAP podría desarrollarse dentro del mismo expositor. Esto a su vez, minimizaría la manipulación de los elementos y reduciría el riesgo de posible deterioro mecánico. El uso del propio expositor como contenedor, permitiría almacenar todas las piezas juntas, sin tener que desmontar la instalación con cada exposición, además de ahorrar espacio en el almacén, ya que de esta manera en vez de tres contenedores solo sería necesario uno. No obstante, sería necesario asegurar que el expositor fuese hermético, y si no lo fuese modificarlo, o cambiar de contenedor si se considerase oportuno.

Cuando la obra volviese a exhibirse, el proceso orgánico volvería a activarse al devolverla a su atmósfera normal y así se reactivaría su desarrollo únicamente durante los periodos de exhibición. Consideramos el sistema MAP, una manera adecuada de alargar la vida de la obra a la vez que respetamos su esencia efímera y su intención de degradación visible.

---

<sup>378</sup> GILMAN, Op. Cit., p. 130.



[F. 141] Joseph Beuys. *Boter en Bijenwas, Grondstofmateriaal 4/bis.* (1987).  
Cortesía Archivo S.M.A.K.



[F. 142] Joseph Beuys. *Boter en Bijenwas, Grondstofmateriaal 4/bis.* (2017).  
Cortesía Archivo S.M.A.K.

Sin embargo, la necesidad de detener el proceso orgánico supone que este está activo, y esa actividad sugiere que la obra no está completa, ya que su proceso parece que no está terminado aún. Por lo tanto, esto nos lleva a cuestionarnos si realmente la obra está terminada.

Como sabemos, la obra comenzó en 1975, cuando Beuys la creó en el recién inaugurado Museo de Arte Contemporáneo de Gante, pero no se dio por terminada hasta 1986, con su muerte, una práctica muy habitual en el artista. Pero lo cierto es que en estos 36 años la obra ha cambiado significativamente y no solamente por la alteración de la posición de algunos de sus elementos sino por la transformación física que ha sufrido debido al proceso orgánico de sus materiales. [F. 141 -142].

Desde 1986 hasta la actualidad, la obra ha continuado transformándose y esta metamorfosis de forma y materia sugiere vida. Actualmente, *Boter en Bijenwas* se considera una obra bastante frágil y delicada debido a la evolución y al deterioro a lo largo de los años. Desde su creación en 1975 la obra ha sufrido pérdidas, como la cinta que cerraba las cajas de cartón, roturas, rayado, deformaciones y oxidación entre otros.

Este cambio constante al que ha estado sometida durante 47 años se opone a la idea convencional de una obra finalizada. Esta transformación unida a la fecha que hace referencia a su fin hace que nos preguntemos: ¿podemos dar la obra por concluida con la muerte de Beuys? ¿Podemos realmente entender *Boter en Bijenwas* como una obra terminada?

Estas preguntas hacen que nos cuestionemos si nos hallamos frente a una obra inconclusa, pero también nos obligan a reconsiderar otros aspectos como el derecho a la intervención<sup>379</sup>. ¿Sería lícito intervenir una obra si consideramos que aún está en proceso de creación?

Coincidimos con Muñoz Viñas al considerar que las obras se intervienen por distintos motivos, pero que generalmente se persigue devolverlas a su estado

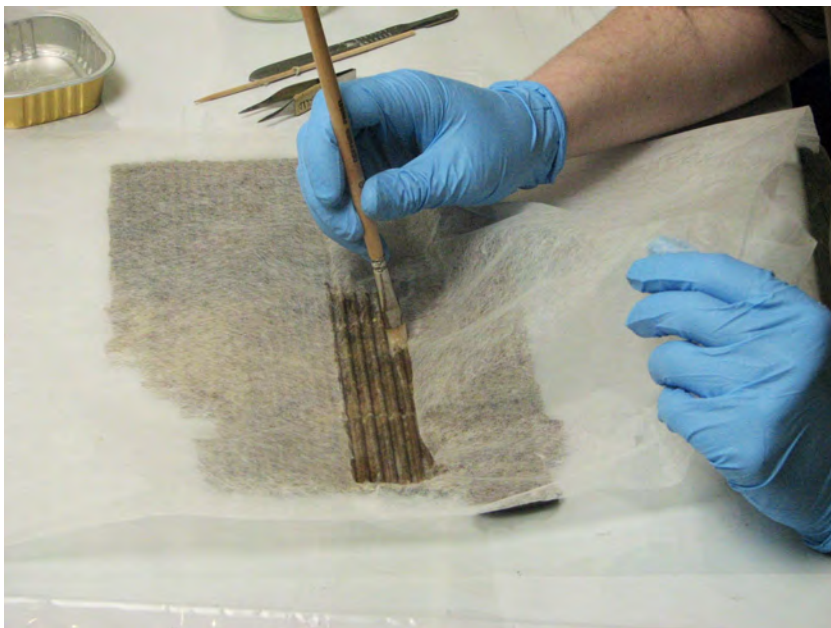
---

<sup>379</sup> Planteamos la idea de realizar un análisis químico a la mantequilla, el cartón impregnado y a la cera de abeja con el fin de conocer si estos materiales siguen activos o no, ya que no todos tienen por qué estar en el mismo estado de desarrollo. Así mismo, de cara al futuro de la obra, en la que se encuentre en exposición permanente, consideramos su escaneo un sistema adecuado para controlar su deterioro y poder hacer un seguimiento adecuado de su proceso de ruina. Durante la estancia barajamos la posibilidad del escaneo, pero las circunstancias, además de que la obra se monta y desmonta con frecuencia no darían como resultado una lectura fiable.

original<sup>380</sup>. Pero, ¿qué ocurre con las BioVanitas que como *Boter en Bijenwas* están en constante evolución y no tienen un estado original al que volver?

Una pregunta importante que deberíamos plantearnos es qué es lo que queremos conseguir con esta vuelta al estado original. Si la obra se dio por terminada en 1986 podríamos fijarlo como su estado original, el estado al que volver, aunque sinceramente resulta muy poco realista y además ¿cuál sería el objetivo? Hoy en día, ¿reconoceríamos la obra en ese “nuevo” estado?

La idea de destrucción implícita en las BioVanitas Efímeras como *Boter en Bijenwas*, hacen que nos cuestionemos la verdadera necesidad de intervención. Si la obra contempla su propia destrucción como parte de su proceso creativo, ¿tiene sentido intervenirla? Y en ese caso, ¿para quién estaríamos interviniéndola, ¿para su propio beneficio?, ¿para el de la institución que la tiene en colección?, ¿para el público?



[F. 143] Proceso de intervención en caja de cartón N°2, 2008.  
Cortesía Archivo S.M.A.K.

---

<sup>380</sup> BARBERO ENCINAS, Op. Cit., p. 25.



Lo cierto es que *Boter en Bijenwas* fue intervenida<sup>381</sup> en 2008 por el equipo de conservación-restauración del S.M.A.K. Durante esta intervención se repararon los bloques de cera de abejas rotos, se consolidaron las cajas de cartón, se reorganizaron las cajas y bloques y se limpió la obra eliminando la característica pátina que otorga el tiempo<sup>382</sup> [F. 143]. Sin embargo, por muy leve y respetuosa que se considerase esta intervención, nunca podremos saber realmente hasta qué punto ha influido en la evolución de la obra.

En este caso, la difícil toma de decisiones se ve agravada por el halo de misterio que envolvía a Beuys cuyo posicionamiento oscilaba entre la decadencia de la obra y la posibilidad de sustitución. Una muestra de esta continua indecisión, que a su vez podría respaldar la hipótesis de sustitución, es que el S.M.A.K. aún conserva 6 cajas de cartón originales de la marca *Comelco*<sup>383</sup>.

Como Gilman menciona en su estudio, según Hoet, era posible intercambiar las cajas de cartón degradadas, siempre que se utilizaran los mismos materiales. Sin embargo, esta postura contradecía lo que Beuys planteó al equipo curatorial y de conservación-restauración y la realidad es que esta acción, hasta el momento, no se ha llevado a cabo<sup>384</sup>.

La posibilidad de sustitución nos enfrenta a otra encrucijada. Por un lado, puede que los cartones actúen como testigos que recogen la materialización del Tiempo y la evolución de sus procesos materiales orgánicos, y una sustitución podría borrar la historia de la obra [F. 144 - 145]. Además por otro lado tenemos que enfrentarnos al hecho que hoy en día la compañía *Comelco* no existe.

---

<sup>381</sup> En la documentación del S.M.A.K. referida a *Boter en Bijenwas* encontramos unas fotografías de 1999 en las que algunos paquetes de mantequilla se fotografiaron fuera de las cajas de cartón. Además, también se documentó la realización de un test de ataque biológico en una de las cajas. No obstante, no hemos encontrado más información relacionada, ni hemos podido confirmar a qué cajas corresponden estas fotografías.

<sup>382</sup> WYLDER, Op. Cit., pp. 13, 14.

<sup>383</sup> Consideramos relevante señalar que durante el periodo de nuestra estancia el personal del S.M.A.K. no era consciente de la existencia de estas cajas y tampoco sabían dónde se encontraban, ni si seguían contando con ellas. Gracias a nuestra investigación, conseguimos localizarlas, de nuevo, y colocarlas en la caja de artista referida a esta obra.

<sup>384</sup> GILMAN, Op. Cit., p. 124.



[F. 144] Detalle de esquina inferior izquierda de Caja de cartón N° 1 antes de intervención, 2008.

Cortesía Archivo S.M.A.K.



[F. 145] Cartón original de la marca *Comelco* que conserva el S.M.A.K. por si considerasen la idea de sustitución. (2020)

Cortesía Archivo S.M.A.K.

Foto: Haizea Salazar Basañez

En 1991 la compañía holandesa Campina compró esta cooperativa del Este y Oeste de Flandes y la marca *Campina* sustituyó a *Comelco*; pero además, en 2008 *Campina* se fusionó con otra compañía formando *FrieslandCampina*<sup>385</sup>. Por tanto, aunque sustituyésemos las cajas de cartón no sería posible encontrar la misma marca, ni siquiera la misma mantequilla que utilizó Beuys en 1975 y por tanto ¿tendría sentido esta sustitución?

Esta es una decisión muy complicada que nos sitúa, una vez más, entre la espada y la pared. ¿Deberíamos preservar la materia o el concepto? ¿Cómo nos sentiríamos frente a una *Boter en Bijenwas* con cajas nuevas? ¿Sería la misma obra pero con nuevos materiales? Quizás estas sean preguntas para las que todavía no estamos preparadas/os, o para las que aún no tenemos respuesta.

El equipo de conservación-restauración ha de enfrentarse a los retos que plantea el arte de lo perecedero en las colecciones gracias a las apuestas que algunas instituciones, como el S.M.A.K., han hecho por la diversidad y libertad que suponen las *BioVanitas*. No solo en cuanto a materiales sino también en lo referente a nuevos planteamientos y posicionamientos.

La falta de documentación específica nos obliga a cuestionarnos continuamente si la obra evoluciona correctamente dentro de la idea de destrucción imaginada por Beuys o no. El concepto de ruina implícito en las *BioVanitas* hace que inevitablemente nos cuestionemos cuáles son las funciones del equipo de conservación-restauración o si efectivamente es necesaria su presencia para con obras de esta índole.

Las *BioVanitas* como *Boter en Bijenwas* suponen un cambio en las funciones del equipo de restauración. La lucha contra la degradación y las consecuencias del Tiempo carecen de sentido en este tipo de obras. Es momento de aceptarlas. De acompañarlas en su proceso de deterioro, creando un entorno seguro que permita su correcta evolución sin poner en riesgo a otras obras, ni a las personas. En realidad, las funciones del equipo de conservación-restauración no son muy diferentes de las habituales; prima el respeto.

Además, y al igual que la propia obra, estas funciones deben desarrollarse en un nivel más conceptual que requiere no solo un enfoque técnico. Una comprensión

---

<sup>385</sup> COMELCO. (10 de diciembre de 2020) En *Wikipedia*.  
<https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Comelco>

absoluta de todos los niveles, y no solo del plano físico, que componen la obra para tener una idea completa de su intencionalidad.

En nuestra opinión, el respeto a la intención de la obra, aunque suponga su destrucción, va más allá del afán de preservar. La adquisición de una pieza que está abocada a desaparecer nos hace cuestionarnos si seremos lo suficientemente valientes como para dejar que la obra se desarrolle hasta las últimas consecuencias o, si por el contrario, continuaremos perpetuando la importancia de la materia sobre la idea.

La adquisición de obras realizadas con materia orgánica, obras vivas, es un hecho destacable que revela un cambio importante en la idea de lo que un museo debe albergar en su colección. Al introducir en esta variable la posibilidad de objetos perecederos, se manifiesta un nuevo posicionamiento frente a la idea de colección.

Esta posición proporciona una nueva libertad al concepto de colección, pero también requiere una alta actitud reflexiva por parte de todas las personas involucradas. Lo efímero significa una lucha constante entre materia y no-materia, entre lo que persiste y lo que desaparece. Debemos considerar que esta desaparición es solo a nivel físico, pero no a nivel conceptual, ya que la idea persiste, pero ¿tiene el concepto el mismo valor que la obra? ¿Es el concepto tan valioso como el resultado material?

Por otro lado, no sabemos hasta dónde llegará el proceso de decadencia de *Boter in Bijenwas*, o si en algún momento será irreconocible por su evolución. En realidad, como este no es un proceso muy rápido, sino más bien constante y lento, podemos acostumbrarnos a su transformación quizás sin ser conscientes de ello. No obstante, ¿qué sucedería si la pila de cajas de cartón se rompe, o se cae, porque no pueden soportar todo ese peso en sus circunstancias? ¿Es ese el tipo de destrucción que buscaba Beuys o solo hablaba de la antigüedad de los materiales sin pensar en todas sus consecuencias? Si la obra llega a un punto en el que no es reconocible por su decadencia, ¿es el final de la obra o debemos almacenar la obra para conservarla?

Lo cierto es que puede que las acciones llevadas a cabo en 2008 hayan hecho posible mantener *Boter en Bijenwas* en el presente, pero tal vez interfirieron en la correcta destrucción de la obra malinterpretando el mensaje que quería transmitir Beuys. Incluso si el S.M.A.K. hizo lo que consideró lo mejor para la obra, es imposible saber si fue la mejor solución o lo que quería el artista. Por eso, pensamos

que es fundamental la elaboración y realización de un cuestionario, siempre y cuando sea posible, que pregunte sobre la correcta evolución de las obras al o a la artista. Aunque también somos conscientes de que estas ideas, o pensamientos pueden ser variables a lo largo de los años y la opinión actual puede no ser la misma que la futura.

Por supuesto que estas reflexiones son posibles gracias a todo el trabajo previo realizado y reflejado a través de la perspectiva que da el tiempo. La forma en que pensamos hoy es consecuencia de todos los conocimientos previos. Para obtener este conocimiento, las cosas tuvieron que cambiar en muchos aspectos y de igual manera las soluciones y las conclusiones a las que lleguemos pueden sufrir el mismo destino.

Queremos pensar que las Bio*Vanitas* Efímeras como *Boter en Bijenwas* suponen un cambio de mentalidad. Un primer paso hacia la transformación, no solo en la manera de ver y entender las colecciones, sino en la manera en la que el arte acepta las consecuencias del paso del tiempo haciéndonos a la vez conscientes de la importancia del momento y del instante.

La idea de una obra que desaparece sin apoyarse en la evidencia de su presencia previa es un hecho que difícilmente podemos considerar. Incluso si podemos imaginar obras efímeras como parte de una colección, gracias a personas como Hoet que vieron un camino posible, la necesidad de la reminiscencia sigue siendo fuerte. En una época en la que las imágenes y los datos forman parte de nuestra realidad, la idea de no dejar ningún rastro más que el recuerdo puede ser una utopía.

No debemos obviar que *Boter en Bijenwas* es una obra que guarda un vínculo muy especial con la ciudad de Gante. No solo porque fue creada allí y es una de las piezas clave de la colección del S.M.A.K. sino por el significado que esta tenía para alguien tan querido en la ciudad como fue Hoet. Entendemos que dejar que la obra siga su curso puede suponer la pérdida de algo que va más allá de la propia obra y esto puede dificultar, aún más si cabe, la compleja toma de decisiones.

Pero como dijo el propio Hoet<sup>386</sup>: "Cuando la conservación comienza a parecer la extensión eterna de una situación de coma, entonces es el momento de exigir el derecho a la eutanasia". Sin embargo, ¿cómo saber cuándo es el momento de practicar la eutanasia?

---

<sup>386</sup> Traducción realizada por Haizea Salazar de: "When conservation starts to look like the eternal extension of a comatose situation, then it's time to demand the right of euthanasia.". HUYS, F., HENNEMAN, I., *Beheer, conservatie en restauratie van Hedendaagse Kunstcollecties*, Brussels, 1999, p. 42. Quoted in BLANCHAERT, K. (2014), *Art in Europe after '68. Ghent / 21 st June – 31 st August 1980*. Beveren-Leie, Bélgica: S.M.A.K., p. 177.

### 3.4. Algo para reflexionar

Después de haber analizado estos tres ejemplos de Bio*Vanitas*, parece que la conclusión es: dejar que las obras evolucionen libremente aunque a veces desaparezcan. Algo fácil de decir, difícil de aceptar y complicado de ejecutar sobre todo cuando vivimos en una sociedad que no nos ha enseñado a enfrentarnos a la pérdida. Y por ello, la idea de desaparición parece contraria a nuestro anhelo más básico: la inmortalidad.

Las Bio*Vanitas* se presentan como un despertar ante la falsa idea de eternidad. Nos enfrentan a la pérdida, a la ruina, a los estragos del paso del Tiempo. En el caso de las Bio*Vanitas*, generalmente, se busca materializar la idea más allá de su persistencia matérica. Esto nos obligan a aceptar que no todo prevalece y que pese a nuestros esfuerzos no todo ha de conservarse.

Esta cruda realidad nos la muestran a través de la ruina, de la decadencia y de su idea de fugacidad. No obstante, como hemos podido observar en las tres obras (*Preserve 'beauty'*, *Green Man* y *Boter en Bijenwas*), sobre las que hemos reflexionado desde la perspectiva de las Bio*Vanitas*, el concepto de efímero se puede representar de distintas maneras. Aunque antes deberíamos preguntarnos qué es lo que entendemos por efímero.

La palabra *efímero* proviene del griego ἐφήμερος *ephēmeros* que significa 'de un día'. Está formada por la preposición ἐπὶ y por un sustantivo ἡμέρα, ἡμέρας. Su significado es el mismo que en castellano como lo define la RAE: pasajero, de corta duración. Que tiene la duración de un solo día<sup>387</sup>.

Adorno considera que las obras de arte son una contradicción, ya que ellas mismas, son indiferentes a su realidad, pero esta realidad les es indispensable. Citando al propio autor<sup>388</sup>: "... Un irreal en la realidad, la duración de lo transitorio como momento de arte".

---

<sup>387</sup> Real Academia Española. (Página web). Recuperado de <<http://dle.rae.es/?id=EPdqWY9>> (8 de noviembre de 2016)

<sup>388</sup> ADORNO, Op. Cit., pp. 363.

Para el filósofo, la idea de obras que perduran ha desaparecido. Basándose en que muchas de las cosas pensadas para perdurar perdieron nuestro interés o habitan en el olvido, la idea de lo duradero y duración le parece obsoleta<sup>389</sup>.

Buci-Glucksmann considera el arte efímero como el arte de la observación, de la atención y de la espera. Un arte que daría lugar a una estética basada en la sensibilidad condicionada por la visión y por la pureza; convirtiendo lo efímero en un Tiempo ligado a lo cíclico y a lo lineal. Es el arte del Tiempo que materializa la sabiduría de la existencia a través de su fragilidad, donde las carencias cobran sentido, como una resistencia cultural y una afirmación humana de entre-mundos plurales frente a los desórdenes de la existencia<sup>390</sup>.

El arte efímero como señala Buci-Glucksmann, explora "la otra cara del arte", ya que se estudia la unión del ser humano al cosmos, de una manera en la que se integra lo efímero y lo cíclico del ser humano<sup>391</sup>.

Para Hussey, lo efímero va mucho más allá de la materia. No es impulso ni es forma; es el colectivo. Lo efímero es aquello que entra en contacto con los intangibles ocultos<sup>392</sup>. Entre la visión interior y la real nace lo efímero, como testigo de aquellas obras que logran confrontar lo imposible con lo real. Lo efímero es el resultado de lo visionario y lo real. El arte efímero es toda representación artística ligada al Tiempo con carácter provisional y pasajero.

En su composición original, este tipo de manifestaciones artísticas albergan la fugacidad tanto en sus componentes como en su significado. Es una creación que está unida a su Tiempo, es absolutamente contemporánea. Es el Tiempo el encargado de completar la obra, por tanto es una creación abierta. La persona que la creó pierde el poder sobre ella y es el propio Tiempo el encargado de determinar su duración, su desarrollo y su culminación.

En estas manifestaciones podemos observar un cambio de concepto. El Tiempo destructivo cambia su acepción. Ahora se percibe como algo positivo. Algo necesario para la consecución de la obra.

---

<sup>389</sup> ADORNO, Op. Cit., p. 45.

<sup>390</sup> BUCI-GLUCKSMANN, Op.Cit., pp. 51-64.

<sup>391</sup> Ibid, p. 49.

<sup>392</sup> HUSSEY, Op. Cit., pp. 39-40.



En su *Diccionario de estética*, el filósofo Étienne Souriau plantea el valor de lo efímero. ¿El arte, la belleza, correrían el riesgo de ser devaluados por su carácter efímero o es el carácter efímero lo que los dota de riqueza? La respuesta a esta duda tiene su base en toda una filosofía del Tiempo<sup>393</sup>.

La idea de duración se ha transmitido a partir de la posesión. Para Adorno, aquello que no puede exteriorizarse es lo que ahoga al arte y según su opinión: "...Algunas obras de arte de rango supremo desearían perderse en el tiempo para no ser sus presas, cayendo en limpia antinomia con su necesidad de objetivación". Para el filósofo las artes en general, deberían ser como lo que el autor Ernest Schoen denominó la insuperable *noblesse* de los fuegos artificiales que no quieren durar, sino brillar un instante y explotar<sup>394</sup>.

Las tres *BioVanitas* sobre las que hemos reflexionado nos plantean lo efímero como un concepto poliédrico que tiene un significado mucho más amplio y que determina la naturaleza y el devenir de las *BioVanitas*. Por ello, consideramos que una de las preguntas principales que tenemos que hacemos frente a cada *BioVanitas* es qué la convierte en una obra efímera, ya que la raíz de su fugacidad es uno de los condicionantes principales, pero no el único.

*Preserve 'beauty'* plantea la posibilidad de representar lo efímero eterno. Una propuesta basada en la caducidad de los materiales orgánicos que la componen y la contraposición de esta idea al considerar la repetición eterna como parte de su desarrollo. Una perspectiva que muestra un concepto efímero, cíclico y eterno, que contempla la repetición como parte de la obra. A pesar de considerar *Preserve 'beauty'* como una obra efímera, la posibilidad de rehacerla cuando se considere oportuno, y tantas veces como sea necesario, podría desvirtuar su esencia efímera para algunas personas.

Es cierto, tal y como hemos mantenido a lo largo de nuestro estudio, que desde una óptica heraclitiana, cada una de las representaciones es única e irrepetible, sin embargo desde una posición más abstracta podríamos considerar que la posibilidad de repetición invalida de alguna manera esa sensación que aporta la idea de saber que esa es la única vez que se hará la obra. Nuestra sensación de fugacidad frente a una instalación que plantea la posibilidad de recreación no es tan absoluta como

---

<sup>393</sup> SOURIAU, É. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, España: Akal, pp. 483-84.

<sup>394</sup> ADORNO, Op. Cit., p. 46.

frente a aquellas obras que solo se llevan a cabo una única vez. Se trata más bien de una desaparición temporal. Como hemos comentado, es más un hasta luego más que un adiós.

En todas ellas el momento es decisivo, y lo que determinará la evolución de la obra, pero la idea de saber que podemos volver a realizarla en cierto sentido podría restar peso a al concepto de efímero. Sí estamos ante una obra efímera, ya que esa obra no se volverá a repetir, pero lo cierto es que se llevará a cabo de nuevo. Por ello, la sensación de pérdida y de dejar que el proceso de destrucción creativa se desarrolle libremente es mucho más fácil de entender y de permitir, ya que sabemos que de alguna manera no desaparecerá completamente.

La perspectiva contraria al efímero temporal de *Preserve 'beauty'* es la que nos ofrece *Boter en Bijenwas*. Una idea de efímero en la que el deterioro de la obra es absoluto y se produce continua y lentamente mientras que frente a nuestros ojos la obra desaparece sin que seamos conscientes. El proceso de ruina es paulatino y constante y la importancia y significado de los materiales refuerzan la idea de no sustitución, lo que supone que llegará un momento en el que la obra desaparecerá completamente. Y, aparentemente, esta era la intención del artista, la desaparición, aunque el misterio en el que se movía Beuys no dejase del todo claro su destino final.

*Boter en Bijenwas* nos enfrenta a la idea de pérdida en un futuro, esperemos que lejano, pero nos obliga a entender el desapego como parte de la obra, como parte de su proceso. *Boter en Bijenwas* tiene una relación muy estrecha y directa para con la el S.M.A.K., no solo por la estrecha amistad entre Beuys y Hoet, sino porque es una de las piezas más representativas de la colección del museo. Por ello, pese a que el propio Hoet considerase que las obras tienen que ser fieles a su destino, aunque este sea la desaparición, puede que llegado el momento esta decisión sea mucho más difícil de ejecutar de lo que el propio Hoet pensó. Lo cierto es que hasta que no llegue el momento es muy difícil saber si estaremos preparados para ver cómo la obra desaparece.

Una opción intermedia entre la desaparición absoluta y temporal la encontramos en *Green Man*, también perteneciente a la colección del S.M.A.K., donde el concepto efímero hace referencia a un proceso puntual. En este caso el concepto efímero no se centra en la materia y su desaparición sino en un tiempo específico de la obra relativo a su transición y transformación. En este caso la obra no se considera

efímera porque desaparezca físicamente, que también lo hará con el tiempo suficiente, sino que la consideramos efímera por el proceso de cambio que han sufrido sus materiales. Una metamorfosis pasada, irreversible e irre recuperable que plantea un cambio hasta completarlo independiente a la corporeidad, o no, de la materia.

Una vez este cambio, consecuencia natural de sus materiales, se ha desarrollado, la obra pasa a un estado pseudo inerte en el que permanece estable. Por ello, consideramos que la esencia efímera no siempre tiene que estar sujeta a la destrucción de la materia, sino que también permite referirse a un fragmento de la vida de la obra y dejar el resultado de este proceso como testigo de un pasado. A partir de esa cáscara, o residuo, nos habla de lo que persiste desde lo que fue. Un tiempo, y un proceso, que ha pasado imposible de retomar y que nos obliga, al igual que los otros ejemplos, a imaginar un tiempo anterior, y puede que futuro.

Las distintas perspectivas desde las que podemos entender, plantear y afrontar el concepto de lo efímero condicionan y/o determinan la esencia de las *BioVanitas*. La raíz de su naturaleza fugaz nos posiciona ante diversas ópticas desde las que abordarlas. Las tres *BioVanitas* con las que hemos ilustrado los tres tiempos y, tanto ellas como sus opciones, nos plantean tres escenarios, parecidos por materiales y conceptos, pero completamente distintos en cuanto a criterios y acercamientos.

Esta perspectiva desde la que entender la esencia efímera de las *BioVanitas*, repercute directamente en su proceso creativo, basado en la destrucción, así como en su concepto de ruina y materialización del Tiempo. Como hemos visto en estos tres ejemplos, la ruina y la destrucción creativa no suponen siempre la degradación de la materia. No lleva siempre implícito una futura desaparición.

González García, haciendo referencia a Robert Smithson, denomina estas representaciones artísticas como “contenedores de Tiempo”, ya que poseen un carácter reflexivo, que nos invitan a pensar sobre aspectos más trascendentales. Reflexiones enfocadas a concienciar sobre el Tiempo, y cómo percibir y vivir el presente<sup>395</sup>.

---

<sup>395</sup> R. Smithson utiliza estos términos en *Entropy and the New Monuments* para referirse a los objetos que no están destinados a perdurar ni a recordar, son objetos que están dotados de una temporalidad peculiar y propia en la que convive el presente continuo. Citado en GONZÁLEZ GARCÍA, Op. Cit., p. 84.

Cada uno de los escenarios propuestos por las *BioVanitas* implica una reflexión sobre los criterios de actuación, exhibición y almacenamiento, entre otros. Estos tres ejemplos ayudan a contextualizar las múltiples preguntas que deben hacerse sobre las *BioVanitas* en un contexto de colección, en base a sus necesidades específicas, y particularidades, destacando que es necesaria una postura crítica que cuestione, y reflexione sobre su verdad.

Aunque la materia orgánica, y las consecuencias de su proceso natural, son comunes en todas las *BioVanitas*, la perspectiva desde la que se abordan, además de la concepción de su esencia efímera, determinan las bases de estas obras ruinosas y mutables. Rasgos similares con criterios dispares que no solo hacen preguntarse sobre su naturaleza, sino también sobre el tipo de obra a tratar.

Originales, repeticiones, residuos, protocolos, efímeras... ¿Tiene sentido plantearnos esas preguntas? ¿O las verdaderas decisiones están más allá de la clasificación? Lo cierto es que, pese a que las respuestas residan más allá de una clasificación o esencia, nuestra postura y percepción ante ellas. No es igual frente a una obra que sabemos que se va a volver a repetir, frente a lo que podríamos considerar un residuo o frente a la única representación de la obra que sabemos que va a desaparecer. Esta percepción condiciona nuestra postura y nuestras decisiones.

El arte contemporáneo se caracteriza por reivindicar la necesidad de estudiar las obras individualmente, y desde una postura multidisciplinar, y no desde soluciones estándar. Sin embargo, las *BioVanitas* podrían considerarse el epítome de este principio, ya que los problemas que cada una de ellas sugiere son siempre únicos y diferentes.

La perspectiva de lo efímero desde la que se concibe cada *BioVanitas* será una guía para entender nuestro deber para con la obra. Las pequeñas y sutiles particularidades de cada *BioVanitas* no solo nos enseñan, y nos hacen reflexionar, a través de su proceso de destrucción sino que con su metalenguaje, aparentemente delicado, pero terriblemente mordaz, marcan la diferencia.

En nuestra opinión, el arte ha debido de sentirse muchas veces derrotado en su inagotable lucha frente al tiempo. Pese a todos sus esfuerzos parece que siempre ha fracasado, así que no es extraño que llegado un punto se haya plantado para abandonar la idea de inmortalidad y abrazar la fugacidad y libertad que le brinda el Tiempo. Pero a la vez, ¿Existe algo más efímero y, a la vez, tan eterno como el Tiempo?





[F. 146] Francisco de Goya y Lucientes. *Saturno* (1820-1823).



# Conclusiones





Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente; ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.

Theodor W. Adorno



El Tiempo nos devora. Eso es un hecho, ¿pero alguna vez nos hemos planteado si no lo estaremos consumiendo a él? El ser humano ha sido capaz de crear el concepto tiempo, de idealizarlo, e incluso de convertirlo en un bienpreciado y escaso. Uno de los grandes dilemas del ser humano convertido en mercancía. ¿Qué no seremos capaces de vender y de convertir en producto?

A lo largo de estas páginas hemos sido testigos de cómo el Tiempo está presente en el arte. Desde su representación hasta su uso como material. Hemos visto, como entre otros géneros, las *vanitas* han tratado el tema con mayor profundidad. Y cómo estas han sabido adaptarse a los nuevos Tiempos. Unos nuevos tiempos que nos han dado una nueva perspectiva desde la que analizar lo que hemos denominado como *BioVanitas*.

Este subgénero, que consideramos parte de las *vanitas* contemporáneas, ha resultado tener su propia definición, clasificación y especificidades. Y el hecho de atribuirle un nombre, puede que hasta una identidad como subgénero, nos ha permitido analizar estas obras desde una perspectiva específica, la de las *BioVanitas*, y la posibilidad de elaborar una teoría en torno al subgénero. Nuevos enfoques para un arte que, en realidad, no es tan nuevo, pero que puede que no nos hayamos parado a dedicarle la atención que se merece.

El análisis del tema durante estos cuatro años ha revelado, una inesperada existencia de *BioVanitas* en colecciones, además de la presencia de múltiples artistas que han encontrado en esta disciplina del Tiempo destructor su medio de expresión. Ha sido esencial para la comprensión de la materialización del Tiempo, y de las diferentes acepciones del término efímero.

Decía José Saramago, que la realidad de hoy fue imaginación ayer, y esto también se puede aplicar a ciertas ideas que con el paso del tiempo terminan afianzándose formando parte de lo estandarizado. Sin embargo, consideramos y asumimos que todas las ideas, o lo que podemos considerar como verdades, pueden ser susceptibles al cambio en función de la sociedad que las analizan. Lo que hoy aceptamos como un hecho verdadero, no es más que el resultado de una corriente de pensamiento y sentimiento influenciada por su contexto social.

Estas reflexiones no pretenden crear una verdad absoluta ni cerrada. Se conciben como una verdad cambiante, una verdad que se transforma. Pero pese a esa metamorfosis que pueden sufrir puede que no tenga que dejar de ser una verdad.

Este estudio, a través de distintos ejemplos, muestra que la presencia de las BioVanitas en un entorno de colección no es algo tan poco habitual como podríamos pensar en un inicio. Sin embargo, y pese a que algunas instituciones poseen BioVanitas desde hace más de 20 años, es destacable que no existe una terminología ni criterios específicos. La creación de una denominación y terminología es esencial para analizar las BioVanitas, y los dilemas que plantean, desde una postura afín a sus necesidades.

Pese a que las circunstancias derivadas de la COVID-19 han trastocado los planes originales, el tiempo que pasamos en el S.M.A.K. analizando *Boter en Bijenwas* y *Green Man* fue relevante para entender la esencia de las BioVanitas desde un prisma práctico y real, no solo teórico. La cercanía, tanto a las obras como a la documentación, nos permitió una aproximación mucho más precisa a las obras que ha facilitado nuestro análisis para con ellas desde una perspectiva BioVanital.

El estudio de las obras desde una perspectiva BioVanital supone, no solo entender la obra desde una perspectiva multidisciplinar, sino enfrentarnos a preguntas que requieran una elevada abstracción y que van más allá de un acercamiento técnico. Aunque el estudio no se planteó con la finalidad de generar un protocolo estipulado, ya que consideramos que no sería útil para la naturaleza de las obras, sí que se ha servido para matizar un cuestionario tipo que contempla ciertos aspectos específicos de las BioVanitas que no se dan en otras obras como la importancia de los sentidos, qué se entiende por deterioro y qué no, los criterios de intervención, exposición o almacenamiento e incluso la documentación.

En realidad, el cuestionario se ha convertido en una herramienta muy útil, ya que contribuye significativamente en la creación de una visión conjunta. A partir de preguntas que van desde lo que se entiende como una obra efímera, hasta cuestiones relacionadas con el almacenamiento, el objetivo es proporcionar un espacio de reflexión que ayude a completar la comprensión de la BioVanitas. Cabe destacar que tanto la perspectiva de la BioVanitas, como el cuestionario están siendo utilizados actualmente en el S.M.A.K. Concretamente, en *Butter en Bijenwas* (Beuys)<sup>396</sup>.

El proceso de ruina de las BioVanitas tiene consecuencias físicas con respecto a los criterios de intervención, pero también cambian el rol para con el público, convirtiéndolo en una parte necesaria para que la obra se complete. No solo para

---

<sup>396</sup> Cuestionario utilizado actualmente por el S.M.A.K. <https://tinyurl.com/utybdz3h>

experimentarla, sino para convertirlos en receptores activos que sean testigos de su progresiva decadencia.

Esto a su vez, subraya la necesidad de crear espacios seguros que permitan la exposición del deterioro sin poner en riesgo la salud de las personas ni la de otras obras. Es evidente que las diversas maneras en las que pueden evolucionar las *BioVanitas* (ataque biológico, plagas, etc.) pueden suponer un gran reto en cuanto a la exhibición, la transmisión fidedigna del mensaje y la salubridad.

La presencia de lo perecedero y decadente en los circuitos artísticos plantea ciertas encrucijadas, y evidencia que es necesario el estudio específico de este campo para contribuir a través de él a solucionar las dudas que supone la materialización del Tiempo. Un cambio de mentalidad no solo a nivel institucional sino para el propio personal de estas instituciones y el público que las consume.

En términos generales, podríamos considerar que las *BioVanitas* pertenecientes a una colección deberían permanecer expuestas de manera continua para visibilizar su cambio, ya que es parte de su intención. Para ello, lógicamente es necesario conocer la intención del/la artista para con la evolución de la obra. Sin embargo, en ocasiones no es posible mantener la obra en exposición permanente y haciendo también imprescindible conocer la postura del/la artista para con los periodos en los que no es posible su exhibición.

Contar con obras realizadas con materiales biológicos, pensadas para el deterioro, supone un reto en cuanto a su almacenamiento. No solo porque tras su almacenamiento podamos encontrar con que la obra se ha degradado hasta el final, sino porque almacenar las *BioVanitas* puede invalidar la intención original de mostrar la metamorfosis. Por ello, es necesario, además de la intención del/la artista, conocer el tipo de *BioVanitas* y las opciones que esta nos plantea, como por ejemplo el sistema MAP el para las *BioVanitas* Efímeras.

Tratar con obras "vivas", como es el caso de algunas *BioVanitas*, nos enfrenta al difícil dilema que supone entenderlas como obras en continuo proceso de creación. Esta idea de inacabado y de decadencia permanente podría plantear la no intervención como medida más respetuosa. Y eso a su vez llevaría aparejada una realidad que es la degradación y la posible desaparición.

Estos parámetros nos llevan a cuestionarnos la verdadera necesidad de intervención, la finalidad de esta y para quién se hace. No solo por ser una obra

inacabada, sino porque lleva implícita la destrucción como parte de su proceso. Por ello, consideramos que, aunque pueda haber salvedades, la no intervención es la medida más respetuosa para con la obra. Cualquier intervención, por mínima que fuese, podría interferir en su evolución natural y de alguna manera malinterpretarla. Entender y respetar la esencia efímera es una de las lecciones más difíciles a las que nos enfrentan las *BioVanitas*.

Uno de los aspectos más sorprendentes ha sido las múltiples maneras de entender lo efímero. Cómo algo que aparentemente parecía fácil de definir resultó ser mucho más complejo y decisivo de lo que esperaba. Durante esta investigación hemos observado que el término efímero es un concepto complejo, y extenso, que brinda a la pregunta un escenario propicio para su desarrollo.

Las personas, profesionales en distintos campos, a las que hemos consultado coinciden en definir el arte efímero como, "toda aquella manifestación artística que tiene una duración finita en el tiempo". Si bien aceptamos esta definición, en nuestra opinión el arte efímero como mínimo es, toda representación artística ligada al tiempo con carácter provisional y pasajero que adquiere sentido en el momento de su creación pero no más allá.

Bajo esta definición, muchas de las obras consideradas como efímeras serían en realidad obras "protocolo". Es decir, obras que se pueden hacer y rehacer tantas veces como sea necesario, pero que nunca serán las mismas, ya que dependen en cada exposición del cómo, del dónde y del quién.

Esta puntualización plantea una reflexión individual acerca de si las obras, clasificadas como efímeras por sus creadores/as, ciertamente lo son o no, haciéndonos pensar que el término efímero alberga en su definición artística una clasificación más compleja que la que habíamos pensado en un comienzo.

Los múltiples significados del término efímero se refuerzan con cada una de las diferentes representaciones de las *BioVanitas* analizadas. A través de estas obras se ha demostrado que la forma de entender lo "efímero" condiciona y determina el tipo de *BioVanitas*. Por tanto, entender la versatilidad de lo efímero es esencial en las *BioVanitas*.

Como hemos podido observar, lo efímero no se centra únicamente en la materia, sino que puede referirse a lo físico mientras contempla la "eternidad" del concepto.

El término efímero nos abre una puerta a la reflexión desde la que discutir dónde reside la esencia fugaz de las obras, qué es lo que las convierte en obras efímeras.

Las conclusiones a las que lleguemos, en todos los dilemas a los que nos enfrentan las *BioVanitas*, suponen un gran esfuerzo de abstracción y de entendimiento de la obra más allá de los criterios habituales pudiendo ser el más difícil de todos aceptar la no intervención, la ruina o la desaparición como parte de la obra.

En las *BioVanitas* de colección observamos que la falta de especificaciones por parte del/la artista deja un vacío legal en el que las acciones, permitidas o no, no quedan bien definidas como por ejemplo en lo que se refiere a la conservación periférica. De esta manera, aunque no vayamos en contra de los deseos del/la artista comprobamos que quien hace la ley hace la trampa. Por ello, es necesario elaborar especificaciones más detalladas en los que se reflejen claramente todas las acciones permitidas y no permitidas, así como qué se entiende por intervención y qué se entiende por deterioro.

Este vacío puede deberse a la falta de terminología. La falta de preguntas específicas referidas a este género concreto puede ser la causa de ciertas acciones que analizadas desde la perspectiva *BioVanital* podrían ser cuestionables. El desarrollo de una teoría en torno a las *BioVanitas*, así como la elaboración de los cuestionarios, cimienta las bases para la eliminación de aquellos vacíos que podrían considerarse para con las *BioVanitas* y también sugiere la necesidad de documentación específica.

Como hemos comprobado a lo largo de esta investigación, la documentación no se limita únicamente a los aspectos técnicos. La documentación constituye un gran dilema para con las *BioVanitas*, ya que en cualquiera de sus acepciones, la existencia de documentación podría invalidar la esencia efímera.

La documentación, y con ello no nos referimos únicamente a la captura de la imagen y del momento que esto supone, podría privar a las *BioVanitas* de la libertad que les otorga su Tiempo performativo, anclándolas en un estado de Tiempo cíclico que invalidaría en gran parte el aspecto conceptual y el sentido de la obra. Por ello, es primordial que este aspecto se consulte y se valore, ya que algo tan habitual como la documentación podría interferir o invalidar el sentido y significado de la *BioVanitas*.

No obstante, hemos comprobado que hay artistas, como Anya Gallaccio, que son conscientes de la necesidad de documentación para asegurarse de la correcta interpretación de sus obras y que no consideran que esta interfiera en la esencia de las BioVanitas.

Además, en su clasificación las BioVanitas dan cabida a otra tipología que considera la documentación como parte de la obra. Las BioVanitas Residuo no solo entienden que la documentación no va en contra de su esencia, sino que además, en ocasiones esta forma parte de la propia BioVanitas o se convierten en la obra.

Este hecho viene a demostrar, una vez más, la complejidad de las BioVanitas recordándonos a la vez que no existe una actuación universal, cada BioVanitas se trata por separado.

Los casos de estudio seleccionados, *Preserve 'beauty'*, *Green Man* y *Boter en Bijenwas*, representan las tres tipologías principales y ha servido como escenario para planteamos las preguntas que deberíamos hacernos ante cada una de ellas, cuestionándonos en todo momento dónde reside la verdad de la obra. Cuál es el factor que marca la diferencia.

Aunque por lo general la decisión del/la artista es la que prima, la figura del equipo de conservación-restauración es básica para encontrar la solución conjunta que mejor se adapte en cada caso. El equipo de Restauración ha de replantearse sus funciones frente al Tiempo, ya que el arte de lo percedero lo reivindica como parte fundamental de su discurso. Ha de cambiar la visión negativa que tiene del Tiempo, aprendiendo a aceptarlo como algo positivo. Esto supone la actualización y renovación de la figura del equipo de Restauración, no solo a nivel institucional sino educativo.

En la mayoría de estas obras la función del equipo de Restauración frente al Tiempo es pasiva, lo cual no quiere decir que su figura quede relegada a un segundo plano, al contrario, al igual que sucede con estas obras, cambia hacia un enfoque más conceptual. Acompaña a la obra, convirtiéndose en la figura responsable de asegurarse que siga su correcta evolución mientras se cerciora que el mensaje llega "intacto" al público.

El problema, en cuanto a los posibles daños causados por la hibridación artística implícita en las BioVanitas, plantea la necesidad de incorporar una nueva figura junto al equipo curatorial encargado de la exposición. La presencia de restauradores/as



parece imprescindible en el diseño de las exposiciones, ya que es necesario crear un espacio expositivo seguro que preserve el concepto de la *BioVanitas*, pero que no sea peligroso para ellas, ni para otras obras, ni para las personas.

Estas nuevas circunstancias suponen que el equipo de Restauración sea cada vez más multidisciplinar y que su radio de acción se expanda, ampliando las competencias más allá de la salvaguarda de la obra. Bajo esta nueva perspectiva, el equipo de Restauración se convierte en parte activa en la toma de decisiones expositivas. La exposición ha de contemplar el concepto y hallar la manera de hacerlo respetando todas las experiencias que el/la artista quiera transmitir, ya que una mala elección del sistema expositivo cambiaría totalmente el mensaje invalidando el concepto inicial. La manera expositiva no solo condiciona la lectura de la obra, sino que de ella dependen muchas otras decisiones, como las medidas de conservación periférica y condiciones ambientales.

Con esta investigación abogamos por el derecho al paso del Tiempo, su respeto, su aceptación y su personificación como algo natural; considerando que, a pesar de estar aún lejos de aceptar la destrucción que este supone, es un gran paso que nos acerca a una visión más abierta, conceptual y multidisciplinar en el campo de las colecciones. Mediante la representación física del Tiempo, a través de las *BioVanitas*, somos más conscientes de la fugacidad, ya que su degradación nos obliga a aceptar la victoria del Tiempo, trasladando al arte nuestra esencia mortal.

Por último, quisiéramos disculparnos, de nuevo, si no hemos aportado las respuestas que se esperaban. Sin embargo, esperamos haber suscitado preguntas y, al menos, haber contribuido a ser más conscientes del momento y del instante. Las reflexiones que hemos tratado a lo largo de esta investigación son el resultado del estudio que nos ha facilitado el paso del Tiempo. La distancia con respecto al origen y nuestro entorno sociocultural, y quisiéramos subrayar, una vez más, que este estudio contempla una perspectiva abierta al cambio y al diálogo.

Obtener respuestas o formular preguntas es relativamente sencillo habiendo visto lo que ocurre, como dijo el filósofo Sören Kierkegaard: "la vida solo puede ser entendida desde atrás, pero se tiene que vivir hacia adelante".

Esperamos que este análisis sirva como base para la construcción de una perspectiva *BioVanital* que ayude a comprender su esencia poliédrica y su metalenguaje más allá de la materia y la ruina. Sin embargo, sabemos que al fin y al cabo, es solo una cuestión de Tiempo.



[F. 147] David Hornback, Serie *Rotten* (2017).  
Cortesia David Hornback



# Bibliografía



Para la sociedad, la vejez parece una especie de secreto vergonzoso del cual es indecente hablar [...] Justamente por eso escribo este libro: para quebrar la conspiración de silencio.

Simon de Beauvoir, *"La vejez"*



- ABEN, K. H. (1995). Conservation of Modern Sculpture at the Stedelijk Museum, Amsterdam. En HEUMAN, Jackie. (ed.). *From Marble to Chocolate. The Conservation of Modern Sculpture* (pp. 104-109). London, Reino Unido: Archetype Publications.
- ABRAMOWICZ, N. (2004), *Griega. Mitología*. Buenos Aires, Argentina: Gradifco
- AGUILAR, J. (1998). La cocina y la comida. En FERNÁNDEZ. J. (Ed.), *Arte efímero y espacio estético* (pp. 81-145). Barcelona, España: Editorial Anthropos.
- ADORNO; T. W. (1992), *Teoría estética*. Madrid, España: Taurus
- ALBIN, M. (1990), *Les Vanites. Dans la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle*. Bruselas, Bélgica: Arcure, Margot et Ludion o Musée des Beaux-Arts de Caen
- ALMEIDA, L., DUARTE, F. (Febrero, 2008). El proceso de conservación: dialogar, investigar, decidir. En P. INEBA (Presidencia), *Conservación de Arte Contemporáneo, 9º Jornada*. Jornada dirigida por Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- ALONSO, L. (2012). *Introducción a la nueva museología*. Madrid, España: Alianza.
- ALTHÖFER, H. (2003). *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, Materiales, Técnicas*. Madrid, España: Akal.
- APPLE, J. (1981). *Alternatives in Retrospect: An Historical overview 1969-1975*. New York, New York. The New Museum.
- ARENDT, H. (2002). *Los orígenes del totalitarismo. 3. Totalitarismo*. Madrid, España: Alianza.
- BARBERO ENCINAS, J.C. (2008). *Fondo y figura: el sentido de la restauración en el Arte Contemporáneo*. Madrid, España: Polifemo.
- BARKER, R., BRACKER, Alison. (2005). *Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterizing Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys*. Tate Papers, Autumn 2005.  
<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/05autumn/barker>.
- BEERKENS, L. (Autumn, 2007). Nothing but the Real Thing: Considerations on Copies, Remakes and Replicas in Modern Art. *Tate Papers*, no.8.

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/nothing-but-the-real-thing-considerations-on-copies-remakes-and-replicas-in-modern-art>,

BERGEN, J. (2000); et al. *El bodegón*. Madrid, España: Galaxia Gutenberg. ISBN: 84-8109-307-6

BLANCHAERT, K. (2014), *Art in Europe after '68. Ghent / 21 st June – 31 st August 1980*. Beveren-Leie, Bélgica: S.M.A.K.

BOIS, Y-A., CROW T., FOSTER H., JOSELIT D., RILEY B. (1986), *Endagame. Reference and simulation in recent painting and sculpture*. Massachusetts, Estado Unidos: Massachusetts Institute of Technology and The Institute os Contemporary Art. (Preface David A. Ross 7/ The return of hank herron, T. Crow 11/ Painting: the task of mourning, Y.A BOIS 29/The last picture show, Elisabeth Sussman 51/Modern leisure, David Joseli 71/ The future os an illusion, or the contemporary artist as cargo cultist, Hal Foster 91/Notes on new media theater, Bob Riley 107/Checklist 114)

BRYSON, N. (1990), *Looking at the overlooked: four essays on still life painting*. Londres, Inglaterra: Reaction Books.

\_(1991), *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid, España: Alianza

BUSTAMANTE GARCÍA, A. (2003). *Introducción al arte español. Manual de Arte español*. Madrid, España: Sílex.

BUCI-GLUCKSMANN, C. (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid, España: Arena libros.

CALVO, A. (2002). *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona, España: Serbal.

CALVO SERRALLER, F. (2005), *Los géneros de la pintura*. Madrid, España: Taurus.

CAMILLE, M. (1996), *Master of death. The Lifeless Art of Pierre Remite illuminator*. Londres: Inglaterra, Yale University Press, New Heaven & London

CAMÓN AZNAR, J. (1972), *El tiempo en el arte*. Madrid, España: Organización Sala.

CONCHEIRO, L. (2016), *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Barcelona, España: Anagrama.



CORAZÓN, A. (2005), *El bodegón habla de otras cosas*. Madrid, España: Machado Libros.

CHIPP, B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid, España: Akal.

DAMIANO-APPIA, M. (2005), *Guía Arqueológica de Egipto y Nubia*. Barcelona, España: Ediciones Folio

DE LA ORDEN, F. y dirigido por GIL, J. (2016). *La ocasión la pintan calva. 300 historias de dichos y expresiones*. Barcelona, España: Espasa.

DE HENNEZEL, M., LELOUP J-Y. (1998). *El arte de morir. Tradiciones religiosas y espiritualidad humanista frente a la muerte*. Barcelona, España: Helios.

DE SARALEGUI Y MEDINA, M. (1917). *Refranero español Náutico y Meteorológico*. Sevilla, España: Extramuros y Madrid, España: Complutense.

DESCARTE, R. (1999), *Discurso del método. Meditaciones metafísicas*. Madrid, España: Espasa.

DINOIA, M. (December 11, 2019). When Art Is Alive, How Do You Conserve It? From exploding sardine cans to rotting vegetables, living matter raises ethical and pragmatic questions for museums. *The iris. Behind the Scenes at the Getty*. <http://blogs.getty.edu/iris/when-art-is-alive-how-do-you-conserve-it/>

DOSTOYEVSKI, F. M. (2000). *Los demonios 1*. Madrid, España: Alianza.

DUNGAN, B. (2002), An interview with Zoe Leonard. *Discourse*, 24(2), 70-85,158. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/interview-with-zoe-leonard/docview/212434729/se-2?accountid=17248>

ECO U. (2005), *Historia de la belleza a cargo de Umberto Eco*. Barcelona, España: Lumen.

ESCUADERO J A. (2016), *Guía de lectura de Ser y Tiempo de Martin Heidegger. Vol. I*. Barcelona, España: Herder Editorial.

Espacio Visual Europa (EVE). (9 de julio 2019). *Introducción a la museología sensorial* [Entrada en un blog].

<https://evemuseografia.com/2019/07/09/introduccion-a-la-museologia-sensorial/?fbclid=IwAR3eDS-JEaQf5DN6ej4qpslzGBWNGgc4cjAypOUlo4xbABldez4WF8aUHgM>

FAIRBAIRN, F., VARENNE, O. (2010), *On & On*. Madrid, España: La casa encendida.

FERNÁNDEZ, A. (1999). *Arte Povera*. San Sebastián, España: Nerea.

FERNÁNDEZ, CH., ARECHAVALA, F., MUÑOZ-CAMPOS, P. & DE TAPOL, B. *Conservación preventiva. Exposiciones temporales procedimientos*, Grupo Español del IICC (*International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*).

FISCHLI, P., WEISS, D. (2000). *Plötzlich diese Übersicht*. Stähli, Suiza: Zürich.

FOCILLON, H. (1983), *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid, España: Xarait.

FRANCES, E. (2017). *Lost in translation Again*. Barcelona, España: Libros del Zorro Rojo.

FRASCO, L. (2009). *The Contingency of Conservation: Changing Methodology and Theoretical Issues in Conserving Ephemeral Contemporary Artworks with Special Reference to Installation Art* (Tesis doctoral).

<http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=uhf> 2009

FUENTES FEO, J. (2007), *Un contexto heredado. Friedrich Nietzsche y el arte del siglo XX*. Cartagena, España: Azarbe.

GALLEGO, J. (1984), *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid, España: Ediciones Cátedra (Detalla algunas obras de Pereda y Leal)

GARCÍA-ANDRÉS, A. (Febrero, 2011). La documentación como vía de conservación del arte contemporáneo. En G. de la DEHESA (Presidencia), *Conservación de Arte Contemporáneo, 12º Jornada*. Grupo de Arte Contemporáneo del GEIC (Grupo Español del *International Institute of Conservation*). Jornada dirigida por Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

GARCÍA, E. (Febrero, 2001). ¿Se debe conservar el arte urbano basado en la premisa de: "piensa, crea, actúa y olvida"? En G. de la DEHESA (Presidencia), *Conservación de Arte Contemporáneo, 12º Jornada*. Grupo de Arte Contemporáneo

del GEIIC (Grupo Español del *International Institute of Conservation*). Jornada dirigida por Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

GARCÍA, F. (2009). *Guía de campo. Plagas de cítricos y sus enemigos naturales*. Valencia, España: M.V. Phytoma-España.

GARCÍA, I. (1999). *La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte*. Murcia, España: KR.

GARCÍA, M. (2000). *La conservación preventiva en los museos. Teoría y práctica*. Tenerife, España: Cabildo de Tenerife.

Getty Research Institute. (13 de octubre 2015-13 de marzo 2016). The Edible Monument: The Art of Food for Festivals.

[http://www.getty.edu/research/exhibitions\\_events/exhibitions/edible/index.html](http://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/edible/index.html)

GIANELLI, I. con la collaborazione di BECCARIA, M. & VERZOTTI, G. (2000). *Arte povera in collezione : Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio*. Milano, Italia: Edizioni Charta.

GILMAN, J., VAN DAMME, C., DEMEULENAER, B., DEVLIEGHIERE, F. (25 de noviembre de 2011). MAP as a conservation method for contemporary art with foodstuffs: Three case studies. *CeROArt*. Recuperado de <<https://ceroart.revues.org/2207>> (04/05/2017)

GILMAN, J. (2015). *The role of science in contemporary art conservation: a study into the conservation and presentation of food-based art*. Tesis doctoral. Ghent University, Ghent (Belgium).

<https://biblio.ugent.be/publication/6863823>

GOLDSWORTHY, A. (2000). *Time*. Reino de Escocia: Cameron Books.

GONZÁLEZ GARCÍA, C. (2011). *Artefactos temporales. El uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas* (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca, Salamanca.

\_(2004). La materia y la culpa. La materia artística en la solución el proceso creativo. *Taula, quaderns de pensament*, (38), pp.123-131.

<https://www.academia.edu/10012709/>

[La materia y la culpa. La responsabilidad del material en la solución del proceso creativo?email\\_work\\_card=view-paper](#)

HACYAN, S. (1998). *Aleph Cero/Espacio y tiempo*. México City, México: El Sol.

<https://search-proquest-com.ehu.idm.oclc.org/printviewfile?accountid=17248>

HAWKING, S. (2002), *El universo en una cáscara de nuez*. Barcelona, España: Editorial Crítica.

\_(1992), *Historia del tiempo de STEPHEN HAWKING. Una guía del lector*. Barcelona, España: Plaza & Janés Editores.

\_(2005), *Brevísima historia del tiempo*. Barcelona, España: Editorial Crítica.

\_(2005), *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*. Barcelona, España: Editorial Crítica.

HELLER, E. (2005), *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili

HEREMANS, R. (2020). *Condition report Lois Weinberger, Green Man (2010)*, S.M.A.K.

HERRÁEZ, J. A. (Marzo de 2015). La conservación preventiva como método de trabajo integrador. En D. GAËL DE GUICHEN (Presidencia). El conservador-restaurador del patrimonio cultural: la conservación preventiva de la obra de arte. Congreso llevado a cabo en León, España.

HESS, B. (2002). Arte povera. En BUTIN, Hunertus. (Ed), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo (pp.34-37)*. Madrid, España: Abada Editores.

HESS NORRIS, D. (1999).The survival of contemporary art: the role of the conservation professional in this delicate ecosystem. En CORZO Miguel Ángel (Coord.). *Mortality Immortality? The Legacy of 20th Century Art* (p. 131-134). Los Angeles, Estados Unidos: Getty Publications, p. 133

HOET, J. (2000). Introduction. *Over the Edges*. Exhibition catalogue, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.), Gent, 6-10.

HÖLLING, H. B. (2020). Archive and documentation. *Sztuka i Dokumentacja*, 17, 19-28.

HUYS, F., HENNEMAN, I. (1999), *Beheer, conservatie en restauratie van Hedendaagse Kunstcollecties*. Brussels: Belgique,?.

HUYS, F. (2008). *Treatment Report Joseph Beuys 'Boter en Bijenwas, Grondstofmateriaal 4/bis'*, Municipal Museum of Contemporary Art, Gent.

IBARRONDO, J. (2014), *Convertir el tiempo en oro. Los usos del tiempo en el capitalismo*. Madrid, España: Catarata.

JIMÉNEZ, J. (1993). *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Barcelona, España: Destino.

\_(2002). *Teoría del arte*. Madrid, España: Tecnos.

JONAS, H. (2000), *El principio vida hacia una biología filosófica*. Madrid, España: Trotta

KOREN, L. (1997), *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*. Barcelona, España: Hipòtesi-Renart

KOWALIK, A. (2020). The Plants As The Medium. As Issue Of The Care On Contemporary Art With The Elements Of Plants. *Sztuka i Dokumentacja*, 17, 81-93.

KUNDERA, M. (2019). *La insoponible levedad del ser*. Barcelona, España: Tusquets.

KUONI, C. (1993), *Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western Man*, New York, ?

LANGE-BERNDT, P. (Autumn 2007). Replication and Decay in Damien Hirst's *Natural History*. *Tate Papers*, no.8.  
<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replication-and-decay-in-damien-hirst-natural-history>

LEHMANN, U. (2002). Estética de la ausencia. En En BUTIN, Hunertus. (Ed), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo (pp.96-99)*. Madrid, España: Abada Editores.

LIMATOLA, L., LLAMAS, R. (Febrero, 2015). El museo Hermann Nitsch de Nápoles. La paradoja entre el accionismo vienés y la conservación de la obra. En G. de la DEHESA (Presidencia), Conservación de Arte Contemporáneo, 16º Jornada. Jornada dirigida por Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid.

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

LIPPINCOTT, K. (2000), *El tiempo a través del tiempo*. Barcelona, España: Grijalbo Mondadori.

LÓPEZ DE MARISCAL, B., RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, G. (2019). *Arte del bien morir y la contienda del cuerpo y alma*. Un incunable toledano de 1500. Madrid, España: Iberoamericana.

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

MARTÍNEZ MONTERO, J., SANTOS DE PAZ, L. (2015). *El conservador-restaurador del patrimonio cultural: la conservación preventiva de la obra de arte*. León, España: Universidad de León.

MATERO, F. (2000). Ethics and Policy in Conservation. *Conservation Perspectives, The GCI Newsletter*, 15.1 (Spring 2000).

<[http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/newsletters/15\\_1/feature1\\_2.html](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/15_1/feature1_2.html)>

MAZZUZ, C.F. (1996). *Calidad de frutos cítricos. Manual para su gestión desde la recolección hasta la expedición*. Reus, España: Horticultura.

MENDOZA-VEGA, J. (2017, noviembre 29). SOBRE LA COMPRENSIÓN DEL TRASCURSO DEL TIEMPO. *Medicina*, 39(4), 354-358.

<https://revistamedicina.net/ojsanm/index.php/Medicina/article/view/119-7>

MIRIADAX (2020). *El Cubismo en la cultura moderna. Un curso del Museo Reina Sofía y de la Fundación Telefónica (3.ª edición)*. [Vídeo].

<https://miriadax.net/es/web/el-cubismo-en-la-cultura-moderna-un-curso-del-museo-reina-sofia-y-de-la-fundacion-telefonica-3-e>

MONTERO, P. (Febrero, 2012). ¿Conservar la nada? La re-formación del restaurador en arte contemporáneo. En G. de la DEHESA (Presidencia), Conservación de Arte

Contemporáneo, 13º Jornada. Jornada dirigida por Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid.

MOREIRA, J.C. & LLAMAS, R. (Febrero, 2007). El artista y su papel en la conservación del arte no convencional. En P. INEBAT (Presidencia), Conservación de Arte Contemporáneo, 8º Jornada. Jornada dirigida por Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid.

MORENO, R. (1998). La naturaleza transformada. Los jardines. En FERNÁNDEZ, J. (Ed.), *Arte efímero y espacio estético* (pp. 311-352). Barcelona, España: Anthropos.

MORGADO, I. (2012), *Cómo percibimos el mundo. Una exploración de la Mente y Los Sentidos*. Barcelona, España: Ariel

MORIN, E. (2011). *La vía para el futuro de la humanidad*. Barcelona, España: Paidós.

MORRIS, C. (1999). Introduction, Siting Food, Gordon Matta-Clark's Food Related Work, Food, Avalanche, 112 Workshop/112 Greene Street. *Food: an exhibition by White Columns, New York, curated by Catherine Morris*, Exhibition Catalogue, Verlag de Buchhandlung Walter König, Cologne, 11-43.

MUNDY, J. (Autumn 2007). Why/Why Not Replicate?. *Tate Papers*, no.8.  
<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/whywhy-not-replicate>

MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid, España: Síntesis.

NAUMANN, F. M., OBALK, H. (2000), *Affect<sup>t</sup> Marcel. The selected correspondence of Marcel Duchamp*. Gante, Bélgica: Ludion Press.

NÚÑEZ FLORENCIO, R., NÚÑEZ GONZÁLEZ, E. (2014), *¡Viva la muerte! Política y cultura de lo macabro*. Madrid, España: Marcial Pons.

PARCERISAS, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid, España: Akal.

PÉREZ DE CELIS, M.C., COSSIO, G., GUTIÉRREZ, M.T. (Febrero, 2008). Arte de nuevos medios: la importancia de la documentación técnica en su conservación y mantenimiento. En P. INEBA (Presidencia), Conservación de Arte Contemporáneo, 9º Jornada. Jornada dirigida por Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1983), *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid, España: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, D.L.

PERRY, Roy A. (1999). Present and future: caring for contemporary art at the Tate Gallery. En CORZO Miguel Ángel (Coord.), *Mortality Immortality? The Legacy of 20th Century Art* (p. 41-44). Los Angeles, Estados Unidos: Getty Publications.

POTTS, Alex. (autumn 2007). The Enduringly Ephemeral'. *Tate Papers*, no.8.  
<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/the-enduringly-ephemeral>

QUABECK, Nina. (2019). Intent in the making: the life of Zoe Leonard's "Strange fruit". *The Burlington Contemporary magazine*.  
<https://contemporary.burlington.org.uk/journal/journal/intent-in-the-making-the-life-of-zoe-leonards-strange-fruit>

QUAGHEBUER, R. (2002). *Joseph Beuys, Wirtschaftswerte, 1980. Shopping. A century of art and consumer culture*, ed. Grunenberg, Ch. and Hollein, M. Hatje Cantz Publishers Ostfildern-Ruit, Kunsthalle Frankfurt, 198-201.

RAMACHANDRAN, V. S. (2012), *Lo que el cerebro nos dice. Los misterios de la mente humana al descubierto*. Barcelona, España: Paidós

RANCIÈRE, J. (2011), *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Santander, España: Contracampo Shangrila.

REVILLA, F (2012). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, España: Cátedra.

RICO, L., DE LAS HERAS, V., MARTÍNEZ, C. (Febrero, 2009). Conservación preventiva en colecciones privadas: La Fundación Juan March y el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. En P. INEBA (Presidencia), Conservación de Arte Contemporáneo, 10º Jornada. Jornada dirigida por Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid.

RODRÍGUEZ, M. (Febrero, 2012). Conservación y metafísica realizada. En G. de la DEHESA (Presidencia), Conservación de Arte Contemporáneo, 13º Jornada. Jornada dirigida por Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid.



ROLDÁN, J.C., VEGA, L. (Febrero, 2012). De lo intangible. Arte procesual y su conservación. En G. de la DEHESA (Presidencia), Conservación de Arte Contemporáneo, 13º Jornada. Jornada dirigida por Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid.

ROSENKRANZ, K. (2015). *Estética de lo feo*. Sevilla, España: Athenaica Ediciones Universitarias. Extraído de <https://ehu.on.worldcat.org/oclc/989819579>

ROTAECHE Y GONZÁLEZ DE BIETA, M. (Marzo de 2015). La conservación preventiva durante la exposición de arte contemporáneo. En D. GAËL DE GUICHEN, (Presidencia). El conservador-restaurador del patrimonio cultural: la conservación preventiva de la obra de arte. Congreso llevado a cabo en León, España.

RUIZ, J.L. (1998). La perfumería. En FERNÁNDEZ, J. (Ed.), *Arte efímero y espacio estético* (pp. 146-234). Barcelona, España: Anthropos.

RUIZ MORENO, R. M. (1999). *Egipto y su sabiduría popular: el refranero*. Jaén, España: Universidad de Jaén.

SABÁN GODOY, M. (1997), *Los cinco sentidos y el arte*. Madrid, España: Museo del Prado

SANDER, E. F. (2017). *Lost in translation Again*. Barcelona, España: Libros del Zorro Rojo.

SANMARTÍN BASTIDA, R. (2006). *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*. Madrid, España: Iberoamericana.

SANTABÁRBARA MORERA, C. (Febrero, 2018). La teoría de la restauración de arte contemporáneo. Criterios de intervención. En P. INEBA (Presidencia), Conservación de Arte Contemporáneo, 19º Jornada. Jornada dirigida por Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

SANTABÁRBARA, C. "Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi". *15.a Jornada. Conservación de Arte contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014, pp. 11-20.

SCHINZEL, H. (2004), *Touching vision : essays on restoration theory and the perception of art*. Bruselas: Bélgica. Universidad de Bruselas.

\_(2019). The Boundaries of Ethics – Art without Boundaries. *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, (11).

<https://journals.openedition.org/ceroart/6737>

SCHNEIDER, R. (2001). Performance Remains. *Performance Research*,, 6:2, 100108–28, DOI: 10.1080/13528165.2001.10871792, DOI: 10.1080/13528165.2001.10871792.

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2001.10871792>

SCHNEIDER, N. (1992), *Naturaleza muerta*. Colonia, Alemania: Taschen.

SCHÖLLHAMMER, G. (2014). Lois weinberger. *Springerin*, (1), 56-57.

<https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://www-proquest-com.ehu.idm.oclc.org/scholarly-journals/lois-weinberger/docview/1622662642/se-2?accountid=17248>

SIMMONS, J E., MUÑOZ-SABA, Y. (2005), *Cuidado, manejo y conservación de las colecciones biológicas*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

SKOWRANEK, H. (Autumn 2007). Should We Reproduce the Beauty of Decay? A *Museumsleben* in the work of Dieter Roth. *Tate Papers*, no.8. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/should-we-reproduce-the-beauty-of-decay-a-museumsleben-in-the-work-of-dieter-roth>, accessed 24 April 2020.

SOLÁ, M. D. (2004), *Romana. Mitología*. Buenos Aires, Argentina: Gradifco

SOURIAU, É. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, España: Akal.

STAHK, J. (2002). Instalación. En BUTIN, Hunertus. (Ed), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo (pp.140-143)*. Madrid, España: Abada Editores.

TANIZAKI, J. (1994), *El elogio de la sombra*. Madrid, España: Siruela

TARKOVSKI, A. (2019). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, España: Rialp.

TEMKIN, A. (1999). Strange fruit. En CORZO Miguel Ángel (Coord.). *Mortality Immortality? The Legacy of 20th Century Art* (p. 45-50). Los Angeles, Estados Unidos: Getty Publications.

TÉTREAUULT, J. (1994). Exhibition and Conservation. *Scottish Society for Conservation and Restoration (SSCR)*, pp.79-87.

TUCKER, M. (1981). Preface. *Alternatives in Retrospect: An Historical overview 1969-1975*, Exhibition Catalogue, The New Museum, New York, 3.

UZTÁRIZ, M. (1889), *El lenguaje de las flores y el de las frutas con algunos emblemas de las piedras y los colores*. París, Francia: Bouret (8º edición) (tenemos el PDF)

VALDIMESO, E. (2002), *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, España: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico

VANAGS, E.R. (2016). *Replacement, Repair, or Obsolescence: Ephemeral Sculpture and Conservation Priorities* (Trabajo de Fin de Máster). Universidad de Newcastle, Reino Unido.

VAN OOTEGHEM, O. (1980), (Alderman VU), City of Ghent Council report, Ghent.

VIVES\_FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L. (2011), *Vanitas. retórica visual de la mirada*. Madrid, España: Encuentro.

WHARTON, G., BLANK, S. D., DEAN J. C. (1995). Sweetness and Blight: conservation of chocolate works of art. En HEUMAN, J. (ed.). *From Marble to Chocolate. The Conservation of Modern Sculpture* (pp. 162-169). London, Reino Unido: Archetype Publications.

WIELOCHA, A. (2020). The artist interview as a platform fo negotiations an artwork's possible futures. *Sztuka i Dokumentacja*, 17, 31-45.

WYLDER, I. (2008). *Condition report Joseph Beuys, Boter en Bijenwas, Grondstofmateriaal 4/bis (1975-1986)*, S.M.A.K.

\_(2008). *Objective of the treatment and treatment report*, S.M.A.K.

\_(2008). *Photographic documentation*, S.M.A.K.

ZUBIAUR, F.J. (2204). *Curso de museología*. Gijón, España: Trea.

# WEBGRAFÍA

ARTIMAGE. (s.f.). *A Thousand Years, 1990 (detail)*.

<https://www.artimage.org.uk/3395/damien-hirst/a-thousand-years--1990--detail->

ANTONI, J. (s.f.). *Janine Antoni*

<http://www.janineantoni.net/lick-and-lather>

ARCTIUM MINUS. (3 de julio de 2021). En *Wikipedia*.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Arctium\\_minus](https://es.wikipedia.org/wiki/Arctium_minus)

CENTRE POMPIDOU. (s.f.). *Giovanni Anselmo. Sans titre, (granit, laitue, fil de cuivre)*.

<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/kXOTh92>

COMELCO. (10 de diciembre de 2020) En *Wikipedia*.

<https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Comelco>

DEL RÍO LÓPEZ, M. (s.f.). *Inteligencia Emocional: La Ley de los 90 segundos*

<https://www.psicologos-malaga.com/inteligencia-emocional-90-segundos/>

FEFCO. (s.f.). *FEFCO Code*

<https://www.fefco.org/technical-information/fefco-code>

FETTECKE. (17 de diciembre de 2021). En *Wikipedia*.

<https://translate.google.com/translate?hl=es&sl=de&u=https://de.wikipedia.org/wiki/Fettecke&prev=search&pto=aue>

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA. (s.f.). *La conservación preventiva con Ainoa Sanz*.

<https://tinyurl.com/2xpczf9u>

LAGORDO, A. (s.f.). *El lenguaje de las flores y el de las frutas*

<http://www.geocities.ws/antoniolagordo/lengua08.html>

McLEAN, P. (19 de mayo de 2014). Chocolate room offers taste of art. *BBC News*.

<https://www.bbc.com/news/av/uk-scotland-27478755>

MILLEOYANNA. (15 de octubre de 2011). *Still Life de Sam Tylor Wood de 2001*.

Youtube.<https://www.youtube.com/watch?v=pXPP8eUIEtK>

TOMÁS AVELLANA, L. (s.f.) *El concepto del mono no aware*  
<https://japonismo.com/blog/el-concepto-de-mono-no-aware>

MAKOTO, A. (s.f.) *Azuma Makoto*  
<http://azumamakoto.com/3631/>

PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. (s.f.) *Strange Fruit*.  
<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/92277.html?mulR=523165303>  
1

ROTH, D. (s.f.) *Dieter Roth Museum*  
<https://www.dieterrothmuseum.org/en/events/>

STEDELIJK MUSEUM VOOR ACTUELE KUNST (S.M.A.K.). (s.f.) *History*.  
<https://smak.be/en/about-s.m.a.k/history>

TATE. (s.f.) *Anya Gallaccio*  
<https://www.tate.org.uk/art/artists/anya-gallaccio-2658>

VILLAMIEL. (10 de agosto de 2020). En *Wikipedia*.  
<https://es.wikipedia.org/wiki/Villamiel>

WEINBERBERG, L. (s.f.) *Lois Weinberger*  
<http://www.loisweinberger.net>

WARP. *Contemporary art platform*  
[https://www.warp-art.be/en/coup\\_de\\_ville](https://www.warp-art.be/en/coup_de_ville)





**Agradecimientos**





Somos lo que hacemos con lo que hicieron de nosotros.

Jean Paul Sartre



Esta tesis se ha elaborado gracias a la beca PIF 17/164 de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU).



Frente a la lectura los agradecimientos siempre me siento como una intrusa. Como quien lee un diario ajeno, invadiendo una intimidad que no le corresponde. Este apartado siempre me han parecido el más personal. El más sincero. Un espacio donde plasmar la otra verdad. No la académica, sino la humana.

Me gustaría comenzar agradeciendo a la UPV/EHU la oportunidad que me brindó al concederme la beca PIF 17/164 para desarrollar mi investigación durante estos cuatro años.

Sin embargo, lo cierto es que nunca la hubiese pedido si no fuese por Enara Artetxe. Enara, mucho más que una de mis directoras, se ha convertido en una persona muy importante, y gracias a ella, que vio cuando yo no veía, me aventuré en esta locura que es hacer una tesis. *Eskerrik asko* Enara, sin ti este proyecto nunca hubiese comenzado.

A Itxaso Maguregui, también mi directora, que aún sin conocerme aceptó. He de admitir que aunque al principio me daba un poco de miedo, enseguida lo transformó en risa y complicidad. Gracias por hacerlo siempre fácil y por aportar tu visión pragmática que ha evitado que me ahogase en gotas de agua. Eso sí, con de los papeles y los ordenadores seguimos igual...

Ambas habéis sido unas directoras estupendas que me habéis dado libertad absoluta para hacer, literalmente, lo que he querido (aunque en un principio os pareciese algo disparatado). Durante estos cuatro años me habéis apoyado y habéis sabido cómo encender la chispa adecuada para continuar. Sin lugar a duda sois la mejor elección.

Además, me abristeis las puertas de algo que es mucho más que el "departamento", y donde he tenido el placer de conocer a excelentes profesionales, y mejores personas aún, que desde el primer momento me recibieron como una más y me hicieron sentirme parte de la "familia".

Jose Luis Larrañaga, con quien he compartido las aventuras y desventuras de esta experiencia de ser doctoranda/o, "¡papelín, papelín!". Echaré de menos nuestras charlas en el coche; Alazne Porcel, Katrin Alberdi, Erika Tarilonte, Marta Barandiaran y Oskar González. Habéis sido una inspiración constante.

Muchas gracias al S.M.A.K., por acogerme y transformar algo que era meramente teórico en una experiencia. En especial a Frances Berry que fue mi persona de contacto desde mucho antes de que esto fuese una idea. Muchas gracias por tu generosidad, amabilidad y tu paciencia para mis preguntas infinitas y a Rebecca Heremans cuyo entusiasmo convirtió algo insignificante en potencial. Me encantó nuestro tiempo en común y espero que el destino nos vuelva a cruzar.

Gracias a la Tate Modern por intentar que el sueño se hiciese realidad. Aunque el destino no quiso que fuese en ese momento me gustaría agradecer su ayuda y colaboración.

Muchas gracias a las instituciones y a las personas que dedicasteis vuestro tiempo para recibirme y mostrarme parte lo invisible. En especial a Ainhoa Sanz y Aitziber Velasco del Museo Guggenheim de Bilbao; Nuria Noguer y Alejandro Castro del MACBA de Barcelona, y a Filipe Duarte de la Fundação de Serralves de Oporto.

Quisiera también agradecer a BilbaoArte que siempre me hacéis sentir como en casa. Dejaros no fue nada fácil. Gracias por cederme vuestro espacio y por dejarme realizar mi primer intento de Bio*Vanitas*. Fue muy especial.

Por supuesto a Onintze Ituiño, Amalia Suárez y Noemí Benito, que están ahí, siempre dispuestas a tomar ese café especial que lo cura todo.

A María Jesús Rojo, mi Chusi, que me dice cosas como: "¡Anda que no tendrá que estar contento ese señor porque elijas su obra!", refiriéndose a Joseph Beuys. Seguro que Beuys, esté donde esté, está muy agradecido, no lo ponemos en duda. Chusi gracias por tu apoyo y tu fe incondicional. Menos mal que nos encontramos en aquel éxodo de oscuras golondrinas como diría Sabina.

A toda mi familia y en especial a mi Amama Mari Carmen, que todas las noches me recuerda la importancia del cariño. Voy a permitirme una mención especial a mi Aitite y a mi Tía Pili, porque si algo nos ha enseñado esta investigación es que lo intangible es tan importante como la materia. Espero que supieseis lo que fuisteis, sois y siempre seréis para mí.

Por supuesto a mis *aitas*. Mi Ama que cada vez que le hablo de la tesis me hace la mejor interpretación posible, digna de un Óscar, de una *Vanitas* de Magdalena. La verdad es que eso siempre me arranca una sonrisa y me hace reír. Y mi Aita, dispuesto a acompañarme al fin del mundo para hacer lo que haga falta y que

además se aprende mis frases y después me las suelta como quien no quiere la cosa. ¡Es ya todo un experto en la materia! Me gustaría agradeceros todo lo que habéis hecho por mí, todos los sacrificios y el esfuerzo que tantas veces no he sabido ver y que he dado por sentado. Menos mal que el tiempo nos da perspectiva para poder apreciarlo, y como comúnmente se dice, más vale tarde que nunca.

¿Y qué puedo decirte a ti, Pedro? Para darte las gracias necesitaría otra tesis, ¡jo dos! En realidad NADA de esto hubiese sido posible sin ti. Siempre eres el primero para escuchar mis inagotables dudas y parrafadas, y también para tomar la penúltima y olvidar todo lo demás. Nuestros “momentos” en el rincón de lluvia son incalculables. Siempre estás ahí para todas las ideas locas y fantásticas, recordándome que hay un mundo más allá y que todo lo que nos proponemos es posible. El mejor compañero da igual para qué aventura, que podría haber encontrado. Gracias por ser tú, y por ese regalo que lo supuso todo. Gracias por creer siempre en mí. Creo que nunca sabré cómo agradeceréte.

Para terminar, me gustaría dar las gracias a las catarsis. A esos momentos que nos rompen y parecen el fin, pero que en realidad no son más que el principio. Una vez más, la destrucción como proceso creativo.







emeri te zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea