

Un pedazo de cielo cristalizado en ARTIUM. Estudio de una instalación de Javier Pérez: proceso creativo y adaptación al espacio

(A piece of crystallized sky in ARTIUM. A look at a Javier Pérez's installation: creative process and site adaptation)

Ruiz de Arcaute Martínez, Emilio¹

Diputación Foral de Álava. Servicio de Restauración.

Jacinto Arregui, 4 – 5º. 01010 Vitoria – Gasteiz

Alfageme Alejos, Olga²; García Quintana, Itziar³

ARTIUM. Francia, 24. 01002 Vitoria – Gasteiz

¹ eruzdearcaute@alava.net; ^{2,3}restauración@artium.org

BIBLID [1137-4403 (2008), 26; 353-365]

Recep.: 11.12.07

Acep.: 02.01.08

Las Instalaciones como forma de expresión artística se encuentran en un momento de auge en la producción contemporánea. En muchas ocasiones su complejidad formal supone un desafío para las Colecciones de Arte de las que forma parte. Los autores toman la obra del artista Javier Pérez, "Un pedazo de cielo cristalizado", como punto de partida para reflexionar sobre los problemas conceptuales y procedimentales que implica su adecuada conservación y reinstalación.

Palabras Clave: Instalación. Site Specific. Conservación. Reinstalación. Multi-sensorial. Percepción. Movimiento. Sonido.

Ekizpen garaikidearen barruan, instalazioek gero eta garrantzi handiagoa dute espresio artistiko gisa. Sarritan haien konplexutasun formalak desafio bat suposatzen du arte-lan mota hauek barne hartzen dituen arte bildumentzat. Javier Pérez artistaren "Un pedazo de cielo cristalizado" izeneko obra abiapuntu hartuta, pieza honen kontserbazio eta berrinstalazioak dakarren kontzeptu eta prozedura arazoei buruz gogoeta egiten dute egileek.

Giltza-Hitzak: Instalazioa. Site Specific. Kontserbazioa. Berrinstalazioa. Multisentsoriala. Perzeptzioa. Mugimendua. Hotsa.

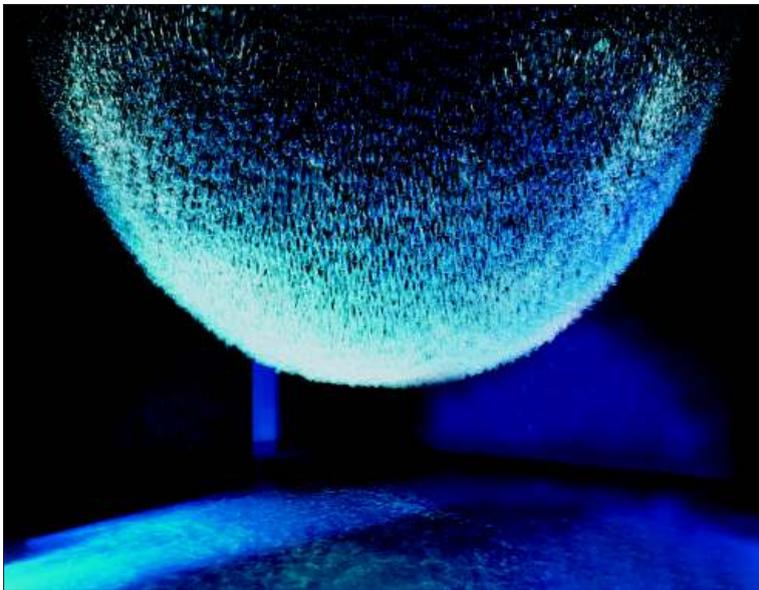
Les installations comme moyen d'expression artistique se situent actuellement dans un état d'épanouissement dans la production contemporaine. Plusieurs fois sa complexité formelle représente un défi pour les Collections d'Art auxquelles fait parti. Les auteurs prennent l'œuvre de l'artiste Javier Pérez, "Un pedazo de cielo cristalizado" (Un morceau de ciel cristallisé) comme point de départ pour réfléchir sur les problèmes conceptuels et des procédés qui comportent sa conservation et sa remise en place.

Mots Clés: Installation. Site Specific. Conservation. Réinstallation. Multi-sensoriel. Perception. Mouvement. Son.

1. UN PROYECTO PARA UN LUGAR

1.1. De Venecia a Artium

El artista bilbaíno Javier Pérez realizó esta obra en el año 2001 como respuesta a un proyecto denominado “Viaje a Venecia” propuesto para el Pabellón Español en la XLIX Bienal de Venecia. Allí se trasladaron y colgaron por primera vez más de 12.000 piezas de vidrio soplado de una estructura metálica semiesférica que vibra por medio de un motor. El movimiento periódico de la pieza produce el choque de los vidrios, que se percibe básicamente por el sonido, a través de un suave pero al mismo tiempo grave estruendo. Una iluminación en tono añil completa la instalación.



Vista de la instalación en el Pabellón de la Bienal de Venecia. 2001, Javier Pérez.

Una vez concluida la muestra de Venecia, y con motivo de una dación, la obra pasa a formar parte de los fondos del Museo ARTIUM de Álava que se enfrenta, junto con el artista, al reto de su reinstalación y adaptación a un nuevo espacio, de muy distintas características.

Se produce en ese momento, con el museo aún en construcción un enfrentamiento conceptual entre los intereses de Javier Pérez y José Luis Catón (arquitecto responsable del diseño del edificio), entre la original concepción de la instalación y el nuevo espacio expositivo. Finalmente aunque se negociaron algunos detalles de acabado arquitectónico, Javier Pérez realizó algunas modificaciones en su obra para adaptarse al hall del museo.

1.2. Proyecto de Instalaciones

En el año 2004, con motivo del proyecto internacional “Preservación y Presentación de Instalaciones” surge la ocasión de explorar esta obra tan significativa de la colección. La instalación de Javier Pérez es seleccionada como caso práctico de estudio por el Museo Artium y por el Servicio de Restauraciones de la Diputación Foral de Álava, responsable de la conservación de las obras de arte de su colección.

Este ambicioso proyecto financiado por el programa de Cultura 2.000 de la Comisión Europea, es una iniciativa del INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) que desde 1999 sirve como plataforma de intercambio de conocimientos e información en el área de la gestión y preservación del arte contemporáneo. El ICN (Netherlands Institute for Cultural Heritage) es su coordinador, como también lo es del Proyecto de Instalaciones. Con una duración de tres años ha contado con la participación de una red de importantes museos e instituciones europeas¹ entre las que se encuentra la TATE GALLERY de Londres o la fundación holandesa SBMK, vinculadas con el arte contemporáneo y la conservación. El MNCARS, Museo Nacional Reina Sofía, ha estado a cargo de la coordinación del grupo de trabajo español, integrado por la Fundació La Caixa, MACBA, Guggenheim Bilbao, IVAM, CAAC y ARTIUM de Álava.

Con un total de 33 casos de estudio se han hecho patentes las especificidades de las instalaciones con respecto a otras obras contemporáneas. Se han abordado objetivos de máximo interés como la creación de pautas para llegar a comprenderlas y documentarlas con el máximo rigor, y poder así hacer frente a su conservación y reinstalación.

1.2.1. Definición del término

Las instalaciones como expresión artística son cada vez más numerosas en las colecciones de arte, que en muchos casos carecen de un protocolo de actuación adecuado para un registro exhaustivo, lo que pone en riesgo tanto su

1. Instituciones participantes en el Proyecto “Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art”: Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN), Amsterdam, The Netherlands/ Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf/ VDR - Verband der Restauratoren/ Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Doerner Institut, München/ Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/ Hamburger Kunsthalle/ ZKM / Museum für neue Kunst, Karlsruhe/ Museum Jean Tinguely, Basel, Switzerland/ Art-documentation, Bonn/ Tate, London/ Tate Digital Programmes, London/ S.M.A.K., Gent/ Academy of Fine Art, Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art, Warsaw, Poland/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid/ Fundació La Caixa, Barcelona/

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)/ Guggenheim Museum, Bilbao/ Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia/ Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla/ ARTIUM de Álava, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria/ Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK), The Netherlands/ Van Abbemuseum, Eindhoven/ Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam/ Bonnefantenmuseum, Maastricht/ Kröller-Müller Museum, Otterlo/ ICN Collections, Rijswijk/ Netherlands Media Art Institute Montevideo/Time Based Arts, Amsterdam/ Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN), Amsterdam & Maastricht University/

conservación como su correcto montaje y exposición. La complejidad de formatos, número de piezas, diversidad de soportes aunados en una misma obra hacen que a menudo existan lagunas en su examen y la correspondiente documentación.

Desde las primeras reuniones se puso de relieve la dificultad de establecer una precisa definición del término. El proyecto, en nuestro caso, ha generado numerosas discusiones por las posibles interpretaciones de este concepto aplicado a las obras de la colección del museo. Por otro lado, el obligado debate entre los diferentes grupos del trabajo del proyecto no ha dado como resultado una definición concreta. Esto pone de relieve la dificultad de encontrar una respuesta cerrada y definitiva para un concepto que necesariamente tiene que aplicarse a una variadísima y creciente gama de creaciones artísticas.

La bibliografía recoge definiciones básicas que aluden al concepto de obra cuyo montaje es más complejo que una simple sujeción mediante clavos y que ha dado lugar a una disciplina artística en sí misma. Sin embargo, hoy en día debemos ampliar esta visión al menos citando una serie de conceptos estrechamente asociados a su tipología.

Las instalaciones pueden cumplir una o varias de estas cualidades definitorias:

- Generalmente muestra una especial atención al entorno. Se adapta a él o bien lo transforma, adecuándolo a sus necesidades, que parten de un estudio de la arquitectura, el ambiente o la escala. Este carácter de dependencia del espacio se suele denominar "site spécific" y su resultado establece una poderosa conexión entre la obra de arte y el espectador.
- A menudo combina diferentes disciplinas en una sola obra, tanto tradicionales como nuevos medios, tales como video, sonido, de formato electrónico o digital e internet, dando como resultado una técnica multidisciplinar y ecléctica.
- También en muchas ocasiones está compuesta por objetos múltiples, combinados o uniformes que se presentan ordenadamente o mediante acumulaciones.
- Algunas de las instalaciones requieren una nueva producción o sustitución parcial o total de sus componentes, debido a una naturaleza efímera, a su adaptación en cada nuevo proyecto expositivo, o a la necesidad de mantenimiento periódico durante su exhibición. De esta forma se rompe radicalmente con el concepto de obra única, permanente y acabada.
- Puede estar basada en una articulación espacio-temporal. Tiempo y movimiento incorporados en el proceso de construcción de la obra, cuya acción es más o menos continua y activada mediante mecanismos o por la participación del espectador.

- Es habitual también que busquen potenciar experiencias multi-sensoriales, pudiendo incluir y combinar objetos físicos con elementos de estimulación de los sentidos. Las propuestas pueden ser tanto visuales como transmitidas a través del sonido, el olfato, el gusto, el tacto o las sensaciones corporales.
- Habitualmente tienen un especial interés por el papel del público, entendiendo la obra como espacio social, de manera que el espectador puede intervenir de forma activa respondiendo a estímulos, o provocar variaciones, convirtiéndose de algún modo en “usuario” y “parte” de la obra.

Estos no son sino las características más generales que pueden darse en una instalación como obra de arte. Existen infinidad de matices y día a día surgirán otras realidades artísticas que probablemente sean incluidas en esta denominación.

En nuestro caso específico, la obra de Javier Pérez se ve enmarcada en el término por varias de estas condiciones: sus dimensiones, la necesidad de una compleja instalación, con un número muy elevado de piezas, la variedad de materiales, incluidas nuevas tecnologías, y la dependencia de la obra con respecto a las características del espacio en el que se presenta. Además según el artista, sus obras están pensadas para ser percibidas no solo desde un ámbito puramente racional sino para ser experimentadas desde lo sensorial. Pretende que “pasen cosas” para que el espectador se sienta involucrado.

1.2.2. Registro y documentación de la obra

Otro de los habituales problemas a los que se enfrentan los responsables del registro de las instalaciones o sus gestores, es el formato de las aplicaciones o bases de datos de la colección a la que pertenecen. Estas suelen tener campos establecidos para la descripción y registro de obras de formato más tradicional, con lo que las especificidades de cada uno de los objetos que forman la instalación, en muchos casos complejos e inusuales, deben de ser volcados en un campo libre.

En los fondos de colección del Museo ARTIUM, de 3.112 obras, 75 de ellas se encuentran registradas como “Instalación”. En la dinámica habitual del museo los montajes y desmontajes obligan a una revisión periódica de la documentación técnica, formal y conceptual de las obras que se exponen. En el caso de la obra de Javier Pérez “Un pedazo de cielo cristalizado”, en gran medida debido a su ubicación y exposición de carácter permanente, se apreciaban lagunas y dificultades de documentación que han querido ser abordadas desde este estudio.

Para ello, en primer lugar, se han registrado las especificaciones materiales y técnicas de todos los “objetos” físicos que componen la obra, los que materialmente la hacen posible, que son los siguientes:

Entorno a 12.200 piezas de vidrio soplado, más cerca de 3.000 de repuesto; ganchos metálicos correspondientes a cada pieza de vidrio; estructura de

acero, compuesta por una pieza circular superior y 31 secciones recubiertas de rejilla metálica y ensambladas con tornillos pasadores; 1 motor, 1 caja de mandos del motor; 2 temporizadores; 2 sirgas de acero; 5 focos; 4 cadenas amarradas con polipastos

Se entiende que en caso de necesidad por cuestiones prácticas o por deterioro, todos ellos podrían ser sustituidos por otros de las mismas características formales.

Sin embargo nos gustaría diferenciar estos objetos que físicamente integran la obra de los elementos tangibles e intangibles que la definen y que la hacen posible a nivel conceptual. Podríamos denominarlos “elementos de la percepción”:

Iluminación, movimiento, ritmo, intensidad, cadencia, sonido, volumen y ubicación, participación del público, reflejos, transparencias, etc.

Éstos, a diferencia de los anteriores, no pueden ser sustituidos y sólo podrían ser modificados dentro de los márgenes marcados de forma expresa por el propio artista. Es precisamente la cualidad inmaterial de los “elementos de la percepción” la causa de que las instalaciones tengan vida únicamente mientras son expuestas y de que una vez finalizado su periodo de exposición, no sólo se encuentren desmontadas, sino que dejen en cierto modo de existir.

Javier Pérez nos ha facilitado datos relativos a cada uno de los elementos aislados de la obra y de su conjunto. Técnicamente esta información es poco específica pero sí resulta muy descriptiva y nos permite entender mejor los efectos buscados con la instalación.

Sólo un correcto registro de toda la información referente a las instalaciones garantiza su adecuada conservación. En este tipo de creaciones no basta con limitarse a cuidar de la permanencia de los objetos que la conforman sino que es necesario conocer y documentar muy específicamente cuestiones teóricas y elementos intangibles. La ausencia de datos, los errores o los olvidos son la causa de que muchas instalaciones sean irrecuperables.

1.3. Adaptación al nuevo espacio

1.3.1. Modificaciones

Al crear una pieza tan específica para un proyecto concreto y máxime considerando su volumen, Javier Pérez era consciente desde el primer momento de la dificultad de reubicar esta pieza en otro espacio expositivo. Por ello el interés del Museo ARTIUM por incluirla en su colección fue una buena noticia, al permitir su permanencia.

Aunque de mayores dimensiones, el nuevo espacio era adecuado por su forma cúbica y resultaba interesante para el artista por ser un lugar de paso. Pero

con respecto a la instalación de la Bienal de Venecia variaba principalmente en dos puntos de gran importancia:

Por un lado el espacio cerrado con superficies de suelo, pared y techo en azul oscuro y con iluminación tenue de Venecia se convierte en una zona de acceso con iluminación natural durante el día en ARTIUM, lo que potencia la transparencia del cristal, pero reduce los efectos de reflejo y brillo.

Por otro lado la proximidad dominante de la pieza con el espectador que visitó la primera instalación se transforma en el vacío propio de la gran escalera que da acceso a los visitantes del museo.

Estos dos cambios fundamentales acarrearón una serie de modificaciones técnicas y estéticas de los objetos y los materiales que la forman. La rejilla oscura tuvo que ser pintada de un color claro y los ganchos sustituidos. Asimismo se realizó un cambio de ubicación de los focos esta vez orientados hacia la pieza desde el suelo. Por último se modificaron cuestiones referentes a la propia instalación tanto de los elementos sustentantes como de las sirgas que transmiten el movimiento, básicamente para conseguir en el nuevo espacio efectos similares al original.

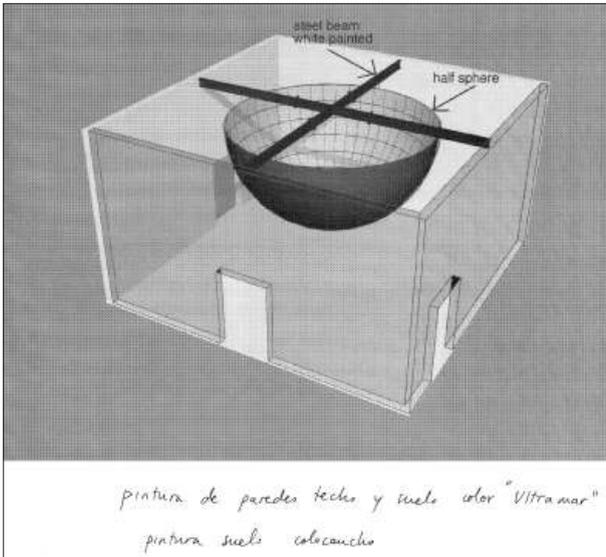
Hemos podido ver hasta qué punto la instalación en el Museo ARTIUM ha condicionado la lectura de la obra y ha generado conflictos por su adaptación a las características del nuevo espacio que sólo se pueden resolver correctamente con la participación directa del artista.



Instalación actual en el hall de ARTIUM. 2002, Víctor Quintas. Museo ARTIUM

1.3.2. Posibles reinstalaciones

A corto plazo es difícil imaginar un motivo de traslado de la pieza, por lo que también es complicado hablar de nuevos planteamientos espaciales. A pesar de ello hemos hablado sobre la cuestión con Javier Pérez que se inclina por limitar las posibilidades entre las dos experiencias vividas por la obra, tomando como límite máximo de lo aceptable la instalación actual y como ejemplo ideal el montaje original en Venecia. Entre ambas instalaciones se enmarca el margen de posibilidades de actuación. La convivencia con otras obras no parece lo más adecuado como tampoco lo sería su exhibición en un espacio abierto. Según el artista la obra necesita un espacio autónomo con medidas precisas. Sin embargo, al mismo tiempo, se muestra abierto a participar en otro tipo de planteamientos, de cara a posibles adaptaciones, siempre que el espacio aporte a la obra nuevas lecturas, sin reducir sus componentes conceptuales o estéticos. Asume que las obras de arte no siempre pueden estar potenciadas al 100%, en ocasiones en beneficio de otros intereses transversales.



Croquis del artista para el montaje original de la obra en Venecia. 2001, Javier Pérez

Como hemos dicho, para hacer frente a nuevos montajes es fundamental recabar información sobre la obra. También lo es para concretar aspectos metodológicos de cara a la conservación, restauración y mantenimiento, así como para diseñar estrategias de conservación preventiva. Cualquier error de interpretación puede suponer una intervención o reinstalación incorrecta, pudiendo llegar a representar un "atentado" contra su integridad. Ya que la capacidad de transformación de muchas instalaciones en cada montaje, debe ser considerada como parte de la obra, los límites de estos cambios deberán ser incluidos en sus especificaciones técnicas. Esto exige a su vez una labor de documentación basada en el análisis de cada nueva adaptación para determinar la importancia de los matices, que no siempre está directamente relacionada con una mayor visibilidad.

En este sentido desde el Servicio de Restauraciones hemos querido profundizar en los datos de la instalación original del Pabellón Español, con el fin de conocer todo lo posible sobre cuál es para el artista la mejor alternativa de montaje de su obra. Resulta especialmente complicado recuperar una información que por la propia naturaleza de la Bienal de Venecia, concebida para el montaje de exposiciones temporales, no se considera relevante, se encuentra dispersa, desordenada y tiende a desaparecer. Así pues el artista y sus colaboradores se convierten en una fuente de primera mano.

1.3.3. Relación espacial de los elementos

Cada instalación en gran medida se define por la relación espacial de los diferentes elementos que la forman. En nuestro caso la ubicación exacta de las 12.000 piezas de vidrio no puede ser documentada, ni tampoco su disposición por tamaños. El único registro posible parte de la comprensión de los planteamientos que llevaron al artista a realizarlo de este modo.

Una vez más su participación ha sido clave para aclarar este procedimiento y desarrollar un método que nos permita sistematizar esta colocación. En muchas ocasiones los centros de arte cuentan con la participación activa de los artistas en el montaje de sus propias instalaciones, conscientes al mismo tiempo de la excepcionalidad de este hecho con respecto a la movilidad y a la vida de la mayoría de las obras. Es por tanto fundamental aprovechar estas ocasiones para recabar todos los datos que nos permitan elaborar con rigor unas instrucciones de montaje que permitan al museo reproducirlo con fidelidad.

Javier Pérez tiene por norma entregar un manual para este fin. Sin embargo reconoce que en este caso había hecho una excepción debido al carácter supuestamente permanente de la obra, dentro de esta Colección. Tras diferentes contactos y largas conversaciones se han podido responder muchas dudas y definir un criterio de trabajo, que ha resultado ser más claro y objetivo que algunas de nuestras hipótesis de partida.

Las principales pautas de montaje de las piezas de vidrio serán la continuidad y el sonido, para lo que aconseja una distancia aproximada entre las piezas de 2 cm., que garantiza que se produzca un choque contundente con el mínimo movimiento. Hay que evitar que en reposo se encuentren en contacto. Con respecto a las diferentes tipologías de piezas, la combinación de tamaños no tiene sino la misma finalidad. De algún modo son los propios volúmenes de los vidrios los que marcan el orden de colocación: Las piezas grandes crean huecos de separación que hay que ir rellenando con piezas más pequeñas. El objetivo principal es la sonoridad. El resultado es un efecto irregular y esponjoso de una gran superficie de cristal.

1.3.4. La participación del artista

Los diferentes contactos con el artista, tienen un impacto directo en los resultados del estudio de su obra. Aunque él no puede prever todos los posibles



Javier Pérez junto a la obra durante la intervención de conservación de 2006. Servicio de Restauraciones DFA.

deterioros, su testimonio sobre problemas actuales puede ser clave para interpretar y resolver cuestiones importantes en el futuro.

En este sentido en Arte contemporáneo es cada vez más habitual la realización de encuestas o video-grabaciones del artista por parte de conservadores y técnicos de los museos. El resultado de este esfuerzo es información en estado puro. Es interesante por un lado realizarlas en forma de entrevista, junto a la pieza de estudio, en su taller, etc. Por otro lado, en el caso de las instalaciones, recoger los momentos del montaje de la pieza, nos permite de algún modo presenciar momentos de creación ya que el artista a menudo debe reflexionar y resolver in situ aspectos fundamentales de la intervención, con todo lo enriquecedor que puede resultar para la comprensión del proceso.

2. ACERCAMIENTO A LA GÉNESIS

2.1. De Venecia a ARTIUM

2.1.1. Interpretación

Para hablar de “*Un pedazo de cielo cristalizado*” el crítico y comisario Miguel A. Hernández hace **referencia** a un pasaje de la “Divina Comedia” donde los impíos son condenados a llorar eternamente ya que una barrera de cristal impide que las lágrimas afluieren, y las devuelve al corazón. En este caso dice, las lágrimas son de cristal y el dolor que las provoca se transforma en estruendo.

La pieza que, como se ha dicho, fue concebida para la bienal y respondía a la propuesta que lanzaba en esa ocasión la comisaria Estrella de Diego, basada en una revisión de la ciudad de Venecia. Javier Pérez puso el interés en su carga histórica y en la inestabilidad real y visual que le confieren el agua y su reflejo. Visualmente Venecia es una ciudad de cúpulas, que en la iconografía religiosa representan el espacio celeste. La inversión hace que ese sea un cielo reflejado pero también amenazante.

Detrás de su apariencia inocente, al artista le interesa destacar una segunda lectura de la obra, la de la amenaza que suponen 12.000 piezas de vidrio en

movimiento chocando sobre nosotros, la inestabilidad de un cielo que se mueve, de una posible catástrofe.

“Me interesa potenciar la idea de la fragilidad del ser y la sensación de inestabilidad, donde todo puede desencadenar una tragedia. El espectador tiene una sensación de desamparo y se juega con la atracción de las formas de apariencia bella e inocente, pero también con la posibilidad de convertirse en una trampa”.

2.1.2. Vidrio y sonido

“*Un pedazo de cielo cristalizado*” se concibe en torno al vidrio, material ya recurrente en la obra del artista. Su interés va más allá del aspecto puramente formal de este material. Se interesa en su sonido en cuanto que desvela o pone en relieve sus cualidades. Construye presencias frágiles y vulnerables que dejan constancia de la transitoriedad permanente del ser y de que somos pequeños eslabones en los ciclos renovados de la vida

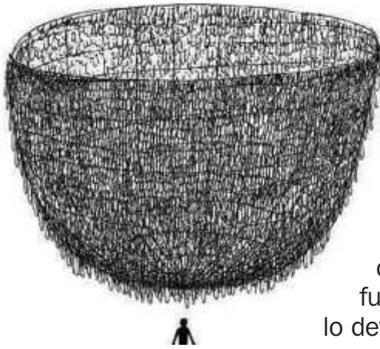
Aunque no son las únicas piezas realizadas con este material, el artista menciona dos obras directamente ligadas a la pieza de ARTIUM y que formarían con ella una trilogía. La primera de estas producciones fue “*Torre del sonido*”, perteneciente a la colección del Museo Centro de Arte Reina Sofía. Esta consiste en una arquitectura inestable que vibra con el caminar del espectador, haciéndole sentir prisionero de sus propios movimientos. Posteriormente a “*Un pedazo de cielo cristalizado*” menciona “*Tempus fugit*” de la Colección del Parlamento Vasco. En ella 42 campanas de vidrio soplado hacen referencia a los sistemas circulatorios y procesos vitales de crecimiento. El repique constante de las campanas nos recuerda el paso del tiempo no necesariamente inquisitivo sino como forma de renacimiento a la vida en su sentido más amplio.

2.2. Muestra en ARTIUM

2.2.1. Bocetos y maquetas

Normalmente el público en general tiene acceso sólo al resultado final del proceso creativo, a la obra concluida. Pero es muy poco frecuente tener acceso, como en este caso, a documentación y material generado durante el proceso creativo de gran interés para la comprensión de la génesis de la obra.

En el momento del ingreso de la instalación en la Colección ARTIUM, el artista proporcionó al museo, junto con los documentos relativos a la obra, una copia de los papeles que se habían ido generando en su proyecto y ejecución. Éstos incluían tanto los croquis de cálculos técnicos de estructura de las diferentes piezas como algunos conocidos bocetos de la obra, que sirvieron al artista para reflexionar sobre la pieza y la relación generada con el espectador. Por otro lado existían copias de imágenes de unos modelos o maquetas donde el artista ensayaba el efecto y movimiento de piezas de vidrio soplado colgando de diferentes secciones de rejilla, planas y curvas.



Boceto del artista. 2001,
Javier Pérez.

Estas piezas de vidrio, de sección más gruesa y mucho más irregulares en su forma que las actuales, correspondían a un modelo creado en un taller francés. Posteriormente fue en Rumania donde se materializó el modelo definitivo más uniforme, ligero y transparente.

2.2.2. Material de exposición

El estudio de la documentación, enmarcado en el ámbito de este nuevo proyecto, nos ha llevado a plantear la posibilidad de recuperar estos prototipos entendidos como estudios preparatorios de la instalación realizada en Venecia, tan interesantes a la hora de entender un proceso creativo, como lo son el dibujo subyacente de una pintura, los arrepentimientos, los esquemas y los bocetos.

Este material está siendo trabajado para una presentación en el museo que permitiría acercar al público las reflexiones de un proyecto antes de llegar a ser obra, ilustrando el “proceso” creativo de una obra, uno de los aspectos fundamentales del arte contemporáneo y profundizar en el conocimiento de los métodos de trabajo de Javier Pérez. Por otro lado nos daría la oportunidad de dar a conocer el intenso trabajo de documentación y archivo que las obras de arte, y en particular las instalaciones, generan dentro de una colección.

CONCLUSIÓN

Como conclusión queremos recalcar la importancia que tiene la correcta comprensión de una instalación: En primer lugar la necesidad de la identificación y registro no sólo de los objetos, sino también de los elementos intangibles que la componen. En segundo lugar la necesidad de definir los límites aceptables para su correcta reinstalación.

En ocasiones, como en el caso que nos ocupa, el estudio pormenorizado de su obra y su proceso creativo, junto con la estrecha colaboración del artista nos han permitido establecer una metodología de cara a su conservación y presentación.

Creemos que es especialmente interesante acercar al espectador al proceso creativo de una instalación particular, que se mueve en unos márgenes difusos entre la escultura y el diseño, entre la obra de arte y el artefacto, para comprenderla en toda su dimensión, la real y la figurada.

BIBLIOGRAFÍA

AZPEITIA BURGOS, Angel. *Diccionario de arte contemporáneo y terminología de la crítica actual*. Madrid: Compañía General de Bellas Artes, 2002.

CHILVERS, Ian. *Diccionario de arte*. Madrid: Alianza, 1995.

DE OLIVEIRA, Nicolas; OXLAY, Nicola; PETRY, Michael. *Installation art*. Londres: Thames & Hudson, 1994.

DE OLIVEIRA, Nicolas; OXLAY, Nicola; PETRY, Michael. *Installation art in the new millennium*. Londres: Thames & Hudson, 2003.

GIANNETTI, Claudia. *Estética digital: sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: L'Angelot, 2002.

LARRAÑAGA, Iosu, *Instalaciones*. Hondarribia: Nerea, 2001.

RAMÍREZ, Jose Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2004.

READ, Herbert. *Diccionario del arte y los artistas*. Barcelona: Destino, 1995.

ROSENTHAL, Mark. *Understanding installation art from Duchamp to Holzer*. Munich: Prestel, 2003.

HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A. "Historia de un ser afortunado que nunca había sentido dolor". En: *Javier Pérez*. Vitoria-Gasteiz : Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo; Carré d'Art, Musée d'art Contemporain de Nimes, 2003; pp. 16-24

ARTIUM LA COLECCIÓN. *Catálogo*. Vitoria-Gasteiz: Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2004; pp. 384-386

INCCA, INSTITUUT COLLECTIE NEDERLAND (ICN). *Inside Installations Preservation and Presentation of Installation Art*. ICN/ SBMK, 2007

<http://www.inside-installations.org>

<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=161>

<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=434>

www.rae.es

<http://www.arqhys.com/definiciones-espacio-arquitectura.html>

<http://www.clemson.edu/scbg/Sculptures/FAQ/terms.htm>

http://www.almendron.com/cuaderno/fichas/2002/arte_conceptual.htm

www.artuniversal.com/estilos+ismos+movimientos/siglo+XX/segundas+vanguardias/norealismo.html

http://en.wikipedia.org/wiki/Performance_art

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Javier/Perez/instala/procesos/vitales/elpepucul/20041026elpepucul_5/Tes/