

**Estudios sobre
Arte Actual**

**Número 1
Julio de 2013**

*RENOVARSE O MORIR. ACTUALIZACIÓN DE
LA OBRA VISUAL A LAS NUEVAS
TECNOLOGÍAS ARTÍSTICAS COMO
ESTRATEGIA DE CONSERVACIÓN*

MARÍA DEL CARMEN BELLIDO MÁRQUEZ

Resumen:

*La necesidad de actualizar las obras analógicas de arte cinematográfico a nuevos soportes digitales, que permitan su conservación y difusión en las nuevas redes de comunicación multimedia, es una realidad en nuestros días. De no hacerse así, se corre el riesgo de la pérdida de los originales y de su medio de exposición, quedando ambos obsoletos (películas y reproductores). Este es el caso de la obra de David Laelas *To Pour a Milk Into a Glass*, una película de 16 mm., de 7'35" de duración. Considerando importante la opinión del artista para proceder al proceso de actualización, se ha investigado sobre ello y sobre los medios actuales para realizar esta renovación.*

Palabras clave: Arte contemporáneo, nuevas tecnologías, nuevos materiales, conservación, restauración.

* * * * *

1. Introducción y objetivos

Uno de los antecedentes de este estudio de conservación sobre material fílmico se encuentra en la Filmoteca Española, que cuenta con un Centro de Conservación desde 1999, donde se almacenan copias de películas españolas antiguas y en la que, desde los años sesenta, los productores españoles tienen la obligación de depositar una copia fotoquímica de todas las películas realizadas con ayuda estatal, aunque en muchos casos han sido depositadas copias muy usadas, que presentan mala calidad. La Filmoteca cuenta con treinta y seis almacenes subterráneos para albergar películas españolas, estando congeladas las que se encuentran en peor estado, según criterios de

conservación (Del Amo, 2006). Para ayudar a mejorar el depósito de copias en mal estado, ya en 1995 el ICAA (Instituto de Cinematografía de las Artes Audiovisuales) decidió destinar una parte del Fondo de Protección del Cine para Ayudas a la Preservación. La Filmoteca vela por preservar la cinematografía española, con la intención de poseer fondos para reproducir las películas con todas sus características originales para las sucesivas generaciones de espectadores, pues mientras la conservación cultural está garantizada a pesar de los problemas que le atañen, la preservación material de las características originales de los soportes materiales, a muy largo plazo, resulta más compleja y debe realizarse sobre materiales que se crearon para un uso temporal concreto y que en, muchos casos, se han recibido con deterioros propios de su usanza (Filmoteca Española, 2013:1).

En esta línea de trabajo, la Filmoteca pública trabaja en el proyecto de investigación Programa EFG1974, European Film Gateway, que está cofinanciado por el Programa Europeo ICT-PSP, cuyo objetivo principal es cambiar el soporte analógico de numerosas películas seleccionadas y proceder a su difusión en las redes de comunicación (Filmoteca Española, 2013) (Fig. 1).

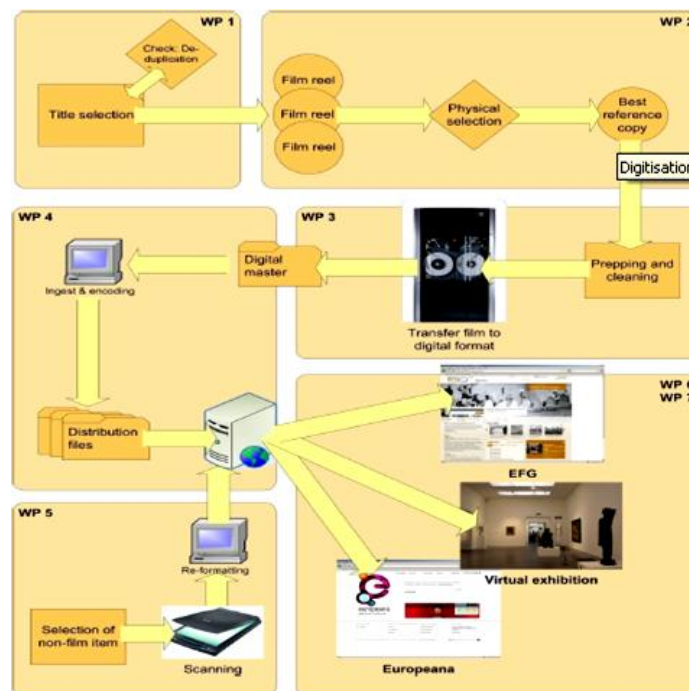


Fig.1. Proceso de digitalización del programa EFG1974 European Film Gateway, cofinanciado por el Programa Europeo ICT-PSP. Fuente: Filmoteca Pública Española ¹.

En otro sentido, la cinematografía de David Lamelas supone un exponente artístico de reconocimiento internacional que requiere de la exposición y difusión de sus obras y, dada su experimentación técnica, hace necesario su estudio de conservación. Debido a ello, ha surgido el interés por hacer esta investigación sobre una de sus películas con el fin de exponer sus resultados, para que ayude a diseñar acertadamente las líneas de actuación de su plan de conservación preventiva

(Caridad, 2011: 15) y sea aplicado en otras obras del artista o utilizable en casos similares.

Lamelas nació en Argentina (Buenos Aires, Argentina, 1946), fue originalmente un escultor, y desde los años sesenta ha sido uno de los representantes más significativos del arte contemporáneo argentino. Se formó en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, donde entró en contacto con Lucio Fontana, George Vantongerloo y el grupo Madi, y expuso con regularidad en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, una institución privada sin ánimo de lucro que concentraba la vanguardia del país. Le llegó la fama cuando representó a Argentina en la Venecia Bienal, en 1968, con una pieza llamada *Oficina de Información sobre la guerra de Vietnam en tres niveles: la imagen visual, de texto y de audio*. Fue allí donde conoció a galeristas del Wide White Space y a Marcel Broodthaers, e hizo contactos que le ayudaron a realizar su traslado posterior a Europa. Después de Venecia se marchó a Londres (1968), donde, gracias a la beca de escultura del British Council, estudio en el St Martins School de Arte. Diez años más tarde, se trasladó a Los Ángeles y en 1988 se instaló Nueva York.

Fue durante su estancia en Inglaterra, cuando Lamelas comenzó a utilizar fotografías, textos y cine como material artístico, al tener el deseo de producir formas esculturales sin volumen físico (MACBA, 2007: 1), por ello es considerado un iniciador del uso artístico de los medios audiovisuales de su tiempo. Los temas centrales de su trabajo son el tiempo, el espacio y el lenguaje. La inquietud artística de Lamelas le ha llevado a investigar estos temas en sus películas desde su participación en la incipiente vanguardia argentina durante la década de los sesenta, produciendo una gran variedad de instalaciones post-minimalistas, *performances*, fotos y cine. Sin embargo, Lamelas es más conocido por las películas estructuralistas e instalaciones sobre los medios de comunicación que cuestionan la capacidad del arte como medio de comunicación y de creación de conciencia. La clave para estos proyectos fue el interés del autor por relacionar técnicas y sistemas utilizados por la industria del cine y la televisión para proyectar el discurso emergente sobre el espacio público y la tecnología de los medios de comunicación (MAK, 2006: 1). Estas películas e instalaciones sobre los medios de comunicación, muestran un tratamiento muy personal del tiempo y del espacio. Lamelas se ocupa de la cuestión de los límites de la temporalidad del arte y su potencial para la creación de procesos de comunicación y de cognición. También, la ubicación y el lugar son primarias para él, opinando que el espacio es una realidad, mientras que el tiempo lo construye la conciencia (LUX, 2013:1) Con estas líneas de trabajo, desde la década de 1960, este artista ha sido uno de los defensores más importantes del enfoque conceptual del arte y uno de los artistas más considerados de Argentina (Delponti, 2010:10).

Desde que David Lamelas participó en la Bienal de Venecia (1968), continuó sin interrupción con su trabajo, presentando su primera película en el Camden Arts Centre de Londres (1969), y participando en la Documenta 5 de Kassel (1972). Desde entonces, la obra experimental de Lamelas se ha podido ver en múltiples exposiciones de Europa, América y Australia. Destacan su primera retrospectiva celebrada en Europa en el Witte de With de Rotterdam y en el Kunstverein de Munich (1997) y su gran retrospectiva del Museum of Contemporary Art de Los Ángeles (1995). También ha expuesto en la Whitechapel Art Gallery de Londres (2000), la Fundació Joan Miró de Barcelona, el Museum Fridericianum de Kassel, la Fundação de Serralves–Museu de Arte

Contemporânea de Oporto (2003-2004), el Museo Reina Sofía de Madrid (2005), el Museum für Gegenwartskunst, el Centro José Guerrero de Granada (2009) y en Basilea (2008). Su obra forma parte de las colecciones del Metropolitan Museum of Art y del MoMA de Nueva York, de la Tate Gallery de Londres, del MOCA de Los Ángeles, del MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) y del MACBA Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Cataluña (Barcelona), entre otros (MACBA, 2007).

Por otro lado, el objetivo general de este trabajo ha sido conocer la opinión del artista ante los criterios de renovación del soporte y proyección de la obra, su exposición, y conservación, para diseñar adecuadamente su plan de conservación preventiva, en concordancia con la información obtenida y los criterios que aporten los conservadores profesionales (Del Amo: 7). De esta manera, se podrán ajustar las necesidades materiales de conservación de la obra y su concepción artística, sin alterar sus valores conceptuales, renovando su soporte material. Derivado del anterior objetivo general se han planteado también los siguientes:

1. Plantear las dificultades de conservación y exposición que hoy en día presentan este tipo de obras y sus necesidades específicas de conservación, haciendo una llamada de atención sobre la necesidad de abordar estos problemas y de dotar económicamente los proyectos que se dediquen a estas actividades, especialmente aquellos orientados a la renovación de tradicionales soportes audiovisuales a nuevos medios digitales multimedia, que permitan la actualización y la difusión en masa.

2. Obtener una información fiable que permita conocer la opinión del propio artista sobre la materialidad de su obra y su conservación. Esto se podrá tener en cuenta a la hora de definir las líneas de actuación más acertadas para la conservación preventiva de la obra.

3. Identificar el proceso adecuado para proceder a la renovación del soporte analógico a digital de la película, cuando se decida proceder a ello.

4. Tomar nota detallada de los datos museográficos y expositivos en que se expuso la obra, incluyendo la proyección de la película, para tenerlos de referencia en nuevos montajes de dicha instalación, incluso una vez cambiado el soporte.

5. Archivar de manera adecuada la información obtenida y ponerla a disposición para actividades de investigación o aplicada a casos similares, aportando datos que implemente el estudio general de la conservación de obras de arte contemporáneo, considerando los soportes y medios digitales actuales.

2. Desarrollo

La obra estudiada *To Pour a Milk Into a Glass (Para verter leche en un vaso)* tiene una duración de aproximadamente 8 min. (7'35''). Fue realizada ente 1972-1973 y pertenece a la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (España). Esta pieza es un exponente de las primeras obras de David Lamelas, próximas al cine estructural, en las que el artista desarrolla un tratamiento muy particular del tiempo y del espacio, dado que en sus películas, instalaciones y fotografías indaga sobre la forma

en que los medios de comunicación inciden en nuestra construcción del mensaje. Es una obra experimental que relaciona las convenciones de la narrativa fílmica con nuevos modos de construcción del relato, que consiguen crear procesos alternativos de comunicación y cognición.

Como muchas de las obra de David Lamelas, este cortometraje hace referencia a la manera de construir el cine, expone símbolos de contenedor y contenido, refiriéndose a la manera en la que la cámara enmarca y lo que supone el marco de la pantalla. Para reflejar esta idea, usa un vaso de cristal que es llenado de leche repetidamente (Fig. 2), hasta en ocho escenas diferentes y en distintas circunstancias, como poner la leche dentro del vaso, fuera del vaso, en un vaso medio roto y en uno totalmente roto, salpicando de leche toda la escena, haciendo referencia a que la información no puede ser contenida ni restringida y que según donde se vierta se difundirá de una u otra manera.

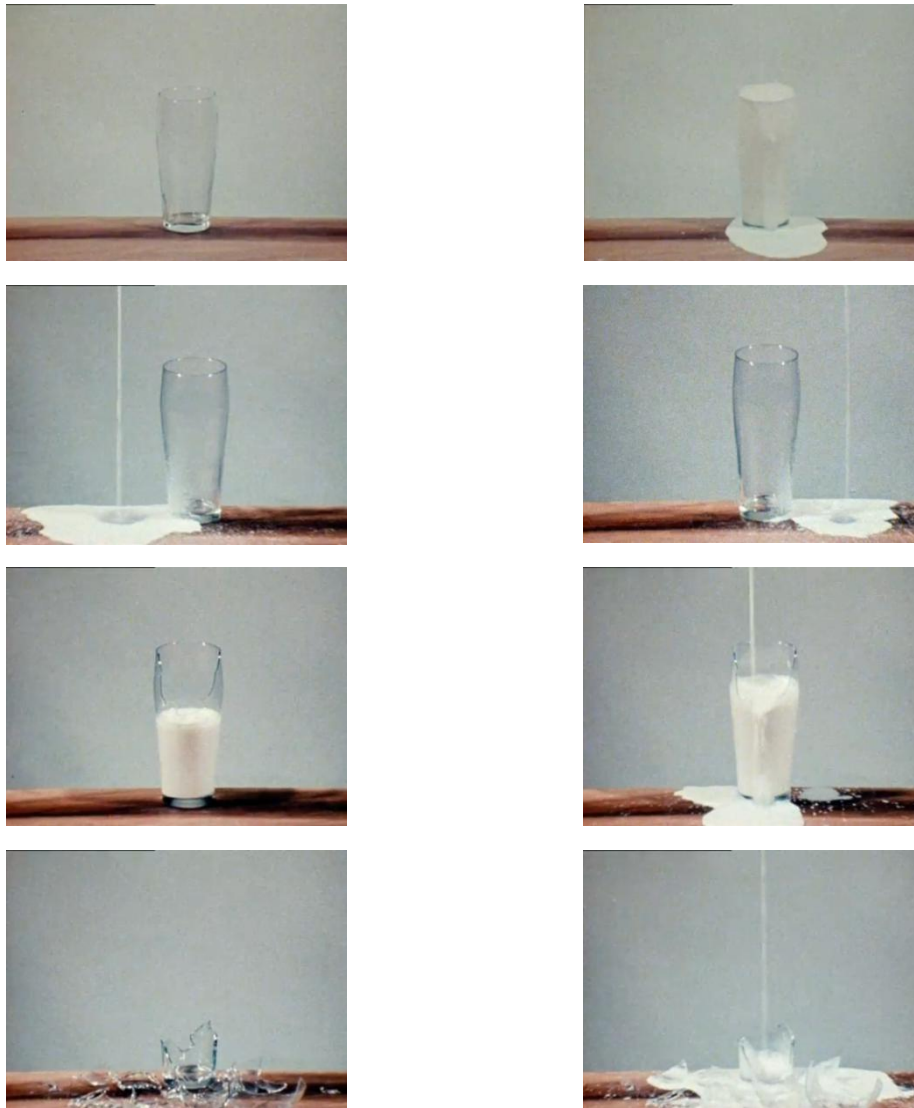


Fig 2. David Lamelas, To Pour Milk Into a Glass, 1972-1973. Película de 16 mm., de 7'35'', color y sonido. Fuente: Col. MNCARS.

La metodología utilizada en esta investigación ha consistido en una primera fase de documentación y una segunda de trabajo de campo, basada en la recogida de datos, mediante una entrevista hecha al autor de la película de forma presencial y la recopilación de información sobre la proyección de la película y la disposición museográfica de la obra completa, obteniendo así la información necesaria para desarrollar los propósitos planteados.

La entrevista fue realizada con motivo de la exhibición de la obra en la exposición *David Lamelas en lugar de cine* (Lamelas, 2009), que tuvo lugar en el Centro José Guerrero, entre el 23 de abril y el 12 de julio de 2009, aprovechado la visita del artista a Granada para los actos de su inauguración. Ante esta oportunidad, le fue solicitada una reunión, con la finalidad de conocer el interés conservativo que él poseía sobre su obra y los criterios expositivos que deseaba aportar al respecto, a lo cual accedió gustosamente. La obra es propiedad del MNCARS y se encontraba expuesta en el Centro J. Guerrero en calidad de préstamo, junto a otras que conformaron la muestra.

La entrevista a David Lamelas (Fig. 3) fue realizada por la autora de este trabajo, ante la solicitud del Departamento de Conservación Restauración de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, según el guión de preguntas aportado por el mismo. Fue filmada y grabada en imágenes y sonido, de forma continua y sin cortes. Se realizó una vez montada la exposición, el 23 de abril de 2009 en la sala de conferencias y lectura del Centro José Guerrero (Granada, España), que se encontraba adjunta a la sala de exposiciones donde se exponía dicha obra.

Con posterioridad se realizó una nueva visita al Centro J. Guerrero, el 5 de mayo de 2009, en la cual se recogieron datos sobre la exposición. Dicha información estuvo compuesta por toma de fotografías, de imágenes en video, y de medidas del espacio expositivo e identificación de elementos museográficos (peanas, proyectores, luces, etc.), iluminación y otros referentes que eran de interés.



Fig. 3. Entrevista a David Lamelas realizada por María del Carmen Bellido Márquez, Centro José Guerrero, 23 de abril de 2009. Fuente: la autora.

La obra *To Pour Milk Into a Glass* se exhibió en la primera planta del Centro José Guerrero (Granada). Dicha sala presenta paredes blancas, suelo de madera oscura y techo de materiales de construcción y madera. Posee dos vanos de entrada y siete columnas exentas de hierro fundido que van del suelo al techo y sirven de soporte arquitectónico al inmueble.

La obra completa *To Pour a Milk Into a Glass*, (1972-1973) está formada por una proyección monocroma de película de 16 mm., de 7'35'' de duración, con color y sonido y fue proyectada en bucle sobre la pared de uno de los muros de la sala del Centro Guerrero. Completaron la proyección ocho fotografías a color unidas horizontalmente, formando un conjunto fotográfico de 235 x 26 cm, enmarcado por un listón de aluminio de 1 cm. de grosor. Estas imágenes provinieron de fotogramas de la propia película (Fig. 4). Además, el conjunto se completó con el proyector (Fig. 4) utilizado para la emisión, que se hallaba frente a la pantalla, funcionando a la vista del observador.

La iluminación de la sala era baja, con el propósito de poder apreciar la proyección y preservar las fotografías. La temperatura de la sala era de 22,3° C y la humedad relativa era de 36,5 %. El sonido de la película era medio, no excesivo, aunque se escuchaba también el que originaba el propio proyector, debido a su funcionamiento. A este respecto, el artista comentó que el volumen del film debía ser aquel que unido al ruido ambiental permitiera una conversación normal entre dos o más visitantes.

Se observó que los espectadores interrumpían la emisión de la imagen, al deambular por la sala e interponerse entre el foco de proyección y la pantalla, lo que originaba sombras irregulares sobre la imagen, efecto que no le pareció mal al autor.

El proyector se colocó sobre una peana de madera pintada de blanco, cuyas proporciones fueron 99 cm. (altura), 50 cm. (anchura) y 61 cm. (profundidad) (Fig. 4). No hubo pantalla de proyección, sino que la propia pared blanca de la sala sirvió como tal. La imagen proyectada tuvo 134 (ancho) x 101 cm. (alto), situándose a 108 cm. del suelo, siendo la altura total del paramento de unos 4 m.

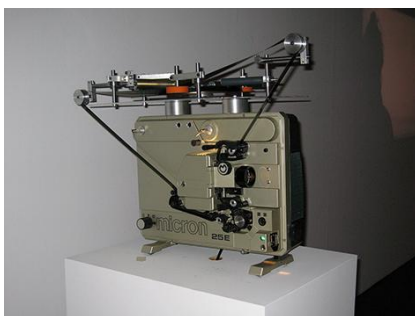


Fig. 4. Obra To Pour a Milk Into a Glass, de D. Lamelas. C. J. Guerrero, 2009. Fuente: la autora.

La entrevista se desarrolló según una estructura que consistió en una introducción, diversas preguntas sobre la conservación de la obra, el montaje más apropiado para la adecuada comprensión de la misma y el tipo de percepción que se

debe preservar, además de cuestiones abiertas y, finalmente, se manifestó a Lamelas nuestro agradecimiento.

La conversación fue tranquila, distendida y tuvo lugar según las pautas de entrevistas diseñadas por el Departamento de Conservación y Restauración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Tanto las preguntas realizadas como las respuestas obtenidas han quedado reflejadas en los resultados de esta investigación.

La obra estudiada, se trata de una película de 16 mm. realizada en acetato de celulosa. La película de acetato de celulosa comenzó a usarse en 1934, como reemplazo de la película de nitrato de celulosa, que, previamente, había sido el tipo estándar. Cuando es expuesta al calor, la humedad o los ácidos, su base fílmica empieza a deteriorarse, hasta el punto de tornarse inservible, liberando ácido acético que desprende un característico olor avinagrado, que ocasiona el proceso conocido como «síndrome del vinagre», que es el mayor enemigo de los rollos de acetato de celulosa, pues cuando ataca, especialmente en climas húmedos, inicia un proceso de degradación irreversible. Debido a ello Carlos Reviriego ha comentado: “Las obras maestras de Neville, Buñuel o Berlanga son por su naturaleza mucho más degradables que los lienzos de Goya o los manuscritos de Cervantes” (Reviriego, 2012:1).

Realizada la presentación e introducción de la entrevista, se le dijo a Lamelas, que como la película era de los años setenta, si podía hablar del contexto de creación y significado de la obra. El autor respondió que su motivación para hacerla fue denunciar la manipulación y censura informativa que sufren los medios de comunicación (Campo, 2010: 32), y quiso advertir de la forma en que la pantalla orienta y define el plano informativo, que a veces ignora posibles datos contextuales de interés dados en el entorno de los hechos ocurridos y que, aunque se pretenda manipular, finalmente la información no puede ser comprimida y ni retenida en un contenedor elegido al efecto.

En los años setenta, la película de 16 mm. (formato de la obra) y el equipo de proyección, estaban disponibles en el mercado. Actualmente, la obra se expone tal y como fue creada, con un proyector al uso en sala (Fig. 4). Se le preguntó al cineasta si considera importante la presencia de este proyector para la comprensión y la percepción de su obra o si se había planteado, a medio o largo plazo, la posibilidad de la actualización del soporte y del sistema de proyección. A esto Lamelas contestó que, por el momento y mientras fuera posible, prefería no cambiar ni el formato ni la forma de proyectar la película para su exposición en salas de museos. Pero ante la necesidad de visualización de masas y antes de que los medios tradicionales se quedasen obsoletos, no tenía inconveniente en renovar ambos elementos, actualizándolos a nuevos soportes.

Para garantizar la conservación de la película, el Museo Reina Sofía, al igual que otros museos, realiza copias de exposición cada vez que se exhibe una de sus obras filmográficas. Al este respecto Lamelas manifestó el deseo de estar informado del número de copias que se realizaban de sus obras para su información personal.

También Lamelas comentó que él no poseía ningún sistema especial de almacenamiento de películas para su colección particular, ni éstas estaban depositadas en ningún archivo profesional, pero que le constaba que muchas de las colecciones de arte en las que se encontraban sus trabajos, sí mantienen condiciones especiales de

conservación (Caridad, 2010: 145), aunque ese era un asunto que no atendía personalmente.

El artista fue informado de que para la exposición *David Lamelas en lugar de cine*, se habían hecho seis copias de la película, que servirían de recambios ante el deterioro previsto de la primera, debido a su continua exposición y a las condiciones expositivas de la obra. El artista consideró que el uso máximo de cada cinta debería ser aquel que permitiera mantener una adecuada calidad de imagen y sonido, en función de las eventuales ralladuras, pérdidas de color o manchas, que se producen como desgaste del film al tener base de acetato y admitió que el recambio de la cinta era algo necesario (Fig.6).

Ante el modo particular de exposición con el proyector tradicional de 16 mm., el deterioro del film es rápido, pues su motor produce un calentamiento que dilata el acetato (Fig. 5), que termina afectado por alteraciones evidentes en la imagen proyectada (Fig. 6). Para ello, se le planteó a Lamelas la posibilidad de establecer descansos en la proyección o sistemas de activación por ordenador ante la presencia de los espectadores. Él manifestó su conformidad ante estos sistemas de control, siempre que la proyección comenzara antes de que el visitante entrase en la sala, pues de lo contrario, quedaría alterada la percepción y comprensión de la obra y que prefería que la proyección fuera continua.

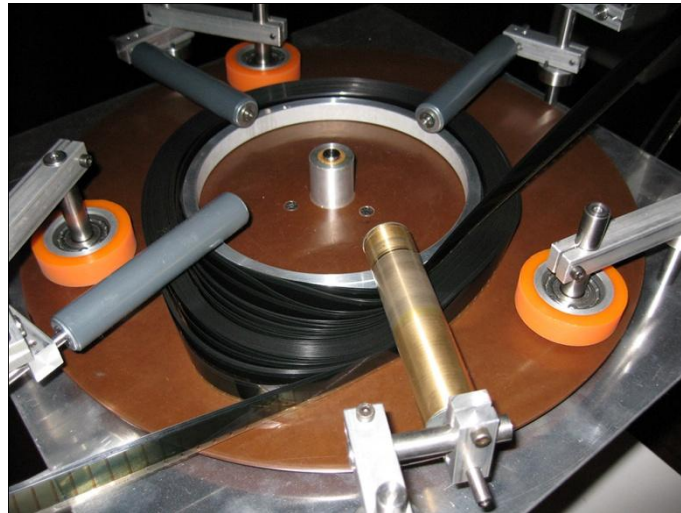


Fig. 5. Formato de la película To Pour a Milk Into a Glass, de D. Lamelas, C. J. Guerrero, 2009. En la imagen se puede observar el funcionamiento del proyector con la película dilatada por efecto del calor y el uso. Fuente: la autora.

Lamelas expresó su satisfacción ante el montaje de la obra, lo que creó precedente para otras exhibiciones, y no le pareció necesario tener que estar presente en cada una de ellas, considerando suficiente la información que se tenía en aquel momento para garantizar su correcto montaje, si bien reconoció que la entrevista que se le estaba realizando reforzaría los criterios a tener en cuenta en este aspecto.

En cuanto a las fotografías, Lamelas fue consciente de la necesidad de conservarlas con la temperatura, humedad e iluminación adecuadas para su óptima conservación y presentarlas con un montaje similar al usado, que mantuviese la idea de continuidad de los hechos representados.



Fig. 6. Fotograma de la película To Pour a Milk Into a Glass, de D. Lamelas, C. J. Guerrero, 2009. En la imagen se pueden observar diversos daños en la cinta cinematográfica que se manifiestan en su proyección. Fuente: la autora.

Las condiciones de instalación referentes a la distancia del proyector, su altura y tipo de base, junto al tamaño de la proyección, le parecieron adecuadas al autor, quien además manifestó que la iluminación se ajustaba a sus deseos, pues dejaba ver la proyección, las fotos y los demás elementos expositivos de la sala, mientras permitía transitar por ella a los espectadores sin peligro de incidentes. También el fondo de la pared, el color del suelo y la reorganización del espacio le parecieron acertados en este caso.

Referente al sonido, Lamelas indicó que debían de mezclarse el proveniente de la filmación y el del funcionamiento del proyector, pero de forma suave, que permitiese hablar a los visitantes.

Ante la necesidad de mantener en el tiempo la obra, Lamelas expresó que le gustaría conservarla con la mejor calidad posible y lo más fiel a la cinta original, considerando alteración cualquier daño irreparable que le afectase y que se debía evitar su pérdida o destrucción, por ello mostró su conformidad para renovar el soporte fílmico de la obra de analógico a digital, como reserva, conservación y difusión en los *media* de la obra.

Para proteger la cinta de la película del polvo ambiental durante el proceso de proyección (lo que provoca en ella el rallado de la misma, al estar el mecanismo del proyector al descubierto), se le planteó al cineasta la posibilidad de colocar una pantalla o superficie de metacrilato sobre el aparato para evitar este problema, a lo que él respondió que eso provocaría un mayor recalentamiento de la zona si no se contaba con un sistema de refrigeración adecuado y que prefería que no se le colorara dicha protección, porque contaminaba la visión propia de la obra.

Lamelas recordó que algunas de sus obras de su primera etapa creativa se habían visto afectadas por hongos y el conocido “síndrome de vinagre”. Estos hechos habían ocurrido en cintas que se encontraban a temperatura y humedad elevadas, ubicadas en un lugar con baja iluminación y poca ventilación ambiental. Sin embargo, sobre el posible deterioro por la contracción y craqueladura de las cintas no tenía referencias. Tampoco, hizo referencia sobre conocer datos de restauraciones realizadas a algunas de sus obras, pero sí manifestó su opinión sobre la necesidad de dar el etalonage apropiado a las copias de las cintas originales, que debería ser el similar al primigenio, según fuese frío, cálido o neutro, refiriéndose al tono general del colorido del revelado de la película.

Ante el peligro de que desaparezcan del todo del mercado las películas de 16 mm. (para hacer copias), los estudios de positivado de las mismas y los proyectores para este formato, Lamelas indicó que se hace necesario pasar la obra a formatos digitales, pero que quería estar al tanto de la conservación, restauración y exposición de la misma y que colaboraría en ello siempre que fuera necesario.

Como resumen, se destaca que los resultados obtenidos han sido de suma importancia para la valoración de la importancia que tiene la conservación de la obra cinematográfica estudiada, pues se trata de uno de los trabajos que pertenecen al periodo artístico más reconocido de Lamelas (los años setenta), que lo podemos encontrar en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y que esta película es proyectada con frecuencia.

3. Conclusiones

Esta investigación ha permitido obtener información directamente del autor David Lamelas sobre la renovación del soporte, la proyección, la conservación, el montaje y la exposición de su obra *To Pour a Milk Into a Glass*, lo que va a mejorar considerablemente los criterios de dichas actividades y permitirá adoptar las medidas más adecuadas para su preservación óptima en el tiempo, acordes con la opinión de su autor.

Se han puesto en relevancia las especiales condiciones de conservación de este tipo de obras, la necesidad de la renovación de su soporte analógico a digital y la importancia de las indicaciones de su autor para una adecuada percepción de la misma, quien solicita estar informado de cuáles son las mejores condiciones para su conservación preventiva, con la intención de ajustar la visión conceptual de la obra a las necesidades propias de conservación preventiva que ésta requiere.

Es de gran importancia contar con un archivo que ayude conservar y disponer de la información particular sobre la obra estudiada, lo que permitirá conocer la opinión del artista sobre su conservación material y el mantenimiento de sus conceptos artísticos. Ahora se sabe que David Lamelas está interesado en la óptima conservación de su obra *To Pour a Milk Into a Glass*, que prefiere conservar su formato y exposición originales, mientras sea posible, pero que también cree conveniente contar con copias digitales de la misma para su preservación y difusión. Además, sabemos que le interesa la reproducción de su obra y el etalonage que se le dé a sus reproducciones y que está satisfecho con las características

expositivas que tuvo esta instalación cinematográfica en la exposición *David Lamelas en lugar de cine*.

Igualmente, se han documentado el montaje expositivo de la obra y el modo de colocación de sus elementos museográficos, contando con la plena conformidad de su autor, lo que crea un precedente a tener en cuenta a la hora de volver a instalarla.

Esta investigación ha generado una información que, mediante este texto, queda puesta a disposición de los investigadores, conservadores, restauradores y personal de exposiciones para su consulta cuando lo estimen oportuno.

Notas

1. Información disponible en la web:

http://www.mcu.es/cine/docs/MC/FE/EFG1914_Project_Presentation_Espanol_120315.pdf

Referencias bibliográficas

Libros

- J. CAMPO, *Cine documental argentino: entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012, 248 p.
- M. CARIDAD SEBASTIÁN et al., *Documentación audiovisual: nuevas tendencias en el entorno digital*, Madrid: Síntesis, 2011, 231 pp.
- P. A. DELPONTI, *Cine argentino en democracia, una mirada estético política a la dictadura militar de los 70: la crítica periodística cinematográfica* [Recurso electrónico]. Tesis Doctoral (dir. José Manuel Pestano Rodríguez). La Laguna: Universidad de la Laguna, 2010, CD.
- D. LAMELAS, *David Lamelas en lugar de cine / David Lamelas in place of film*, Granada: Centro José Guerrero, 2009, 231 pp.
- C. D. LUIRETTE y R. D. ESCANDAR, *Conservación preventiva de soportes audiovisuales: imágenes fijas y en movimiento*, Meden, Susana (prol.), Buenos Aires: Alfagrama, 2008, 134 pp.

Textos en línea

- A. DEL AMO GARCÍA, *Clasificar para conservar*. Instituto de la Cinematografía y de las Artes audiovisuales, Ministerio de Cultura, 2006. 155 pp. Disponible en:
<http://www.mcu.es/cine/docs/MC/FE/ClasificarParaPreservar.pdf>
- C. REVIRIEGO, "Patrimonio filmico, entre la muerte y la memoria". *El Mundo*, 2012. *C-cultural.es*
Disponible en:
http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/31060/Patrimonio_filmico_entre_la_muerte_y_la_memoria. (consulta: 9 de marzo de 2013).
- FILMOTECA ESPAÑOLA, "Preservación y conservación de los fondos filmicos". *Filmoteca Española. Conservación*. Disponible en:
<http://www.mcu.es/cine/MC/FE/FondosFilm/PreservacionConservacion.html> (consulta: 10/03/2013).
- FILMOTECA ESPAÑOLA, *Programa Europeo ICT-PSP*. Disponible en:
http://www.mcu.es/cine/docs/MC/FE/EFG1914_Project_Presentation_Espanol_120315.pdf
(consulta: 20/05/2013).
- LUX, Artists' moving images, *Colección David Lamelas*, 2011. Disponible en:
<http://www.lux.org.uk/node/2142> (consulta: 07/04/2013).
- MACBA, Museu d'art Contemporani de Barcelona. *David Lamelas artista*, 2007.
<http://www.macba.cat/es/lamelas-david> (consulta: 07/04/2013).
- MAK, Center for Art and Architecture *Artistas, David Lamelas*, 2006. Disponible en:
<http://www.howmanybillboards.org/david-lamelas.html> (consulta: 07/04/2013).

Filmografía

- D. LAMELAS (dir.), *To Pour a Milk Into a Glass (Verter leche en un vaso)*. 1972-1973.