



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras – Grado en Historia del Arte

**Del objeto al concepto:
evolución de la teoría de
la conservación y restauración
del arte de los siglos XX y XXI**

Trabajo de fin de Grado

Mariana González Alba

Tutor: Luis Vasallo Toranzo

2017/2018

“El artista es una persona que ve la vida de una forma muy distinta a como la ven los demás. Es necesaria una apertura de miras y un saber respetar al artista y su trabajo. Esto es el primer paso imprescindible para la restauración del arte contemporáneo”¹.

Maite Martínez

¹ CASAL MORENO, A., SATABÁRBARA MORERA, C., “El arte contemporáneo y su restauración”, *Unicum*, 4, (2005), p. 90.

Resumen: La constante experimentación material, técnica y conceptual del arte de los siglos XX y XXI ha puesto de manifiesto la necesidad de revisar la teoría y la praxis de su conservación y restauración. En este trabajo se pretende mostrar, desde el punto de vista de la Historia del Arte, la aparente desincronización entre el arte moderno y contemporáneo y las bases teóricas que sustentan los criterios adoptados para su conservación y restauración. Para ello se realiza una breve descripción de las diferentes corrientes artísticas que han supuesto una evolución material y conceptual, así como un análisis de las teorías de conservación y restauración surgidas desde los años 60s desde el punto de vista de su aplicabilidad para el arte actual.

Palabras clave: arte de los siglos XX y XXI, teoría, conservación, restauración.

Abstract: The constant material, technique and conceptual experimentation of the art in the 20th and 21st centuries, have shown the necessity to revise the theory and practise of it conservation and restoration. This work tries to show, from the point of view of history of art, the aparent desynchronization between modern and contemporary art and the theoretical bases that supports their conservative and restaurative criteria. In order to get it, a brief description is done of the different artistic movements, which have been a material and conceptual evolution, as well as an analyze of the conservation and restauration theories emerged since the 60s years from the point of view of their applicability.

Keywords: art from the 20th and 21st centuries, theory, conservation, restauration.

Índice

1. Estado de la cuestión, objetivos, motivación y metodología del trabajo	2
2. Introducción	5
3. Contexto histórico y artístico	9
4. Teoría de la conservación y restauración aplicada al arte moderno y contemporáneo.	19
4.1. Teoría(s) de la conservación y restauración del arte desde mediados del siglo XX.	19
4.2. Nuevas reflexiones y métodos de actuación para la conservación y restauración del arte moderno y contemporáneo.....	30
5. Casos prácticos para la reflexión	33
6. Conclusiones finales	37
7. Bibliografía	40
8. Créditos de las fotografías	45

1. Estado de la cuestión, objetivos, motivación y metodología del trabajo

La actividad artística puede considerarse intrínseca al ser humano y ha estado presente a lo largo de toda su existencia, propiciando en cada época formas de expresión acordes con las preferencias estéticas y las necesidades de comunicación de su sociedad. El devenir histórico con sus condicionantes ha hecho que el arte del siglo XX, y aún más el del siglo actual, haya sufrido un crecimiento exponencial, en el que las obras han desbordado el marco del concepto de arte tradicional.

A una enorme diversidad de manifestaciones y creaciones artísticas, con nuevas referencias estéticas y conceptuales que incluyen términos como obsolescencia, efímero o reproductibilidad, y en las que el artista se ha desvinculado de todo canon establecido y goza de una libertad creadora sin precedentes, se unen cuestiones que contradicen aparentemente esta autonomía, como la enorme influencia del mercado del arte.

Este panorama tan heterogéneo, que plantea nuevos retos para la preservación del arte, unido a los progresos tecnológicos y científicos, ha impulsado un gran avance en la praxis de la conservación y restauración del arte moderno y contemporáneo. Sin embargo, tal como como se expondrá en el presente trabajo, el ritmo de todos estos cambios no se ha plasmado en las teorías de conservación y restauración que establecen los principios y axiomas que sustentan dicha práctica.

A la vista de estas cuestiones, el objetivo final de este estudio es poner de manifiesto, desde el punto de vista de la Historia del Arte, la aparente desincronización entre la evolución del arte moderno y contemporáneo y las bases teóricas que apoyan los criterios aplicados a su conservación y restauración, indagar sobre los pasos dados para su conciliación, y ver si es necesario o no formular una nueva teoría de la conservación y restauración que sustente la práctica de la misma.

En la elección de la temática de este trabajo han intervenido varios factores. Por un lado, mi interés personal en algunas de las manifestaciones del arte moderno y contemporáneo, como las instalaciones o las performances, o sobre artistas como Pablo Picasso, del que realicé un curso online de la Universidad de Málaga, quien utilizó una gran diversidad de materiales y técnicas en sus obras, algunas de las cuales ya han planteado problemas para su conservación y restauración. Por otro lado, el no haber podido estudiar la conservación y restauración del arte más actual en las asignaturas impartidas en la Universidad ha hecho que este ámbito suscite mi curiosidad. Por todo ello, decidí enfocar mi trabajo fin de grado en averiguar la situación en la que se encuentra hoy en día la teoría y la praxis de la restauración y conservación aplicada al arte de los siglos XX y XXI.

Para empezar a conocer y documentarme sobre esta cuestión, asistí a la 19ª Jornada de Conservación y Restauración celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el pasado 22 y 23 febrero en Madrid. En dichas jornadas, participantes de muy diversos ámbitos y perfiles profesionales expusieron tanto cuestiones más concretas y técnicas, como reflexiones críticas sobre los axiomas que deben guiar cualquier decisión al respecto. Además, durante el segundo cuatrimestre de cuarto de carrera, he podido realizar prácticas en la Galería de arte contemporáneo LaGran (Valladolid). Esta experiencia me ha permitido conocer un poco más de cerca el panorama del arte actual desde el punto de vista del galerista y del mercado del arte, tanto en el manejo de herramientas informáticas y bases de datos para su gestión, como sobre algunos de los factores que hay que tener en cuenta en una exposición para asegurar la correcta conservación de las obras (condiciones de transporte, luz, humedad, etc.).

La metodología empleada en este trabajo se ha basado en una amplia investigación bibliográfica, libros, artículos de revista, tesis, actas de jornadas y congresos, y recursos web, cuya lectura y análisis de contenidos básicos me ha permitido estructurar el estudio en tres partes:

1ª. Se aborda el desarrollo del arte moderno y contemporáneo, así como sus condicionantes históricos y sociales con el fin de contextualizar y definir el periodo cronológico abarcado. Se considera que conocer este contexto es esencial para definir las acciones pertinentes para la preservación de las creaciones artísticas y entender las teorías de restauración, cuya comprensión no puede desligarse de la época en que son formuladas.

2ª. Esta segunda parte, dedicada al estudio de los fundamentos teóricos que han guiado la conservación y restauración del arte desde los años sesenta del siglo XX, se ha dividido en dos apartados. En el primero apartado se analiza con detalle la evolución de las teorías de la conservación y la restauración que competen a la segunda mitad del siglo XX y el siglo XXI, y los cambios introducidos estas bases teóricas, a la vista de las diferencias conceptuales entre las obras consideradas tradicionales y el arte moderno y contemporáneo. Se han destacado los principios conservativos y restaurativos más innovadores, en concordancia con el arte del siglo XX y XXI, de teóricos como Heinz Althöfer, Hiltrud Schinzel o Salvador Muñoz Viñas.

En el segundo apartado se recogen las reflexiones más actuales formuladas por entidades y organizaciones muy relevantes en este campo, como la *Foundation for the Conservation of Contemporary Art* (SBMK) o la Red Internacional para la Conservación del arte Contemporáneo (INNCA), en cuanto a metodologías y criterios aplicar para preservar el arte de este periodo.

3ª. Se ilustran las reflexiones anteriores a través de tres obras de arte de los siglos XX y XXI. Estos tres ejemplos representan una muestra de la amplia casuística que ofrece la conservación y restauración de muchas de las creaciones artísticas recientes.

Por último, el trabajo presenta unas conclusiones finales, en las que se aúnan una síntesis, reflexión y propuesta sobre cómo, desde la aceptación de la realidad actual y la reformulación de conceptos teóricos, cabría plantear una nueva teoría de la restauración, integradora, flexible y escalonada, conectada con la praxis y que, sin negar la individualidad de cada obra, sustentara la ética de las actuaciones.

2. Introducción

Como se ha apuntado en el apartado anterior, el arte forma parte de la propia esencia del hombre y, como tal, es a la vez testimonio y partícipe de su evolución en todas las esferas, tanto intelectuales como materiales². Aunque el concepto de creación artística no va a surgir hasta el Renacimiento, momento en el que se desliga de lo artesano y adquiere su dimensión dentro de la teoría del arte, el fenómeno artístico, tal y como afirma Moreira Texeira, “nace y se desarrolla en el interior de la estructura cultural y social³”.

El arte del siglo XX y XXI (clasificado como arte moderno y contemporáneo) no es ajeno a esta realidad y refleja no solamente las concepciones estéticas de cada momento, sino la propia complejidad de la sociedad plural y variada en la que se desarrolla, que se traslada al arte y le hace parte y a la vez documento del momento histórico y social. Los cambios filosóficos, políticos, tecnológicos y sociales acaecidos desde el siglo XIX han tenido una gran influencia en el desarrollo de la creación artística, que ha experimentado una revolución tanto material como conceptual sin precedentes, en la que la libertad de elección del artista en cuanto a temática, formas, medios de expresión, materiales y soportes ha alcanzado cotas impensables en épocas anteriores. Por ello, en la actualidad, a la pregunta de cómo definir el arte contemporáneo e incluso qué se considera arte, no le corresponde una respuesta única, y surgen infinitas dudas dada la falta de límites y la ruptura con la idea tradicional de arte y estética⁴.

Desde las primeras vanguardias se ha ido gestando este cambio conceptual en el cual la materia de la obra de arte se convierte no en un fin sino en un medio para expresar la “intencionalidad” del artista⁵. El creador, liberado de convencionalismos e imposiciones academicistas, ha introducido en sus obras nuevos materiales, desde los procedentes de procesos industriales hasta los naturales de los que, en gran parte, o bien se desconoce su durabilidad, o bien tienen en su misma esencia el carácter de efímeros.

² BELLIDO MÁRQUEZ, MC., “Evolución material, técnica y conceptual en las obras de Arte Contemporáneo”, *Opción. Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, Extra 6, (2015), pp. 108-109.

³ MOREIRA TEXEIRA, J., *La creación contemporánea además de la materialidad. Los artistas y los límites en la conservación y restauración del arte contemporáneo*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2009, p. 38.

⁴ FERNÁNDEZ GIRALDO, F., *La autonomía del arte como problemática común a la academia y al arte moderno. De la imposición de la norma a la imposición de la libertad*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2016, p 17.

⁵ ANACLETO DE SOUSA, M., *De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen: Un dilema en la conservación del arte contemporáneo*, tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2015, p. 288.

En el arte actual el famoso “todo vale” da lugar a manifestaciones artísticas muy diversas, ya sea por su identidad artística, su intencionalidad o por su naturaleza (o no) material, cuyo mayor punto de unión es la persecución continua de la novedad creativa, y que comparten en gran medida la dificultad de asegurar su durabilidad, no sólo material sino incluso conceptual. Así, surgen expresiones artísticas como el *Street Art* o el *Graffiti*, que buscan nuevos escenarios propios de comunicación, al igual que las *performances* o las instalaciones, en las que el espacio, el movimiento y el propio espectador son agentes constructores de la obra, o el arte digital, que rompe con la idea de obra única y lleva asociado la reproductibilidad y la obsolescencia tecnológica.

Puede decirse que la conservación del arte en la actualidad se ve envuelta en la paradoja de que, por un lado, participa de una cultura social que encumbra la apariencia, la belleza, lo perfecto y la novedad, lo que conduce a la intolerancia hacia la degradación estética⁶ y, por otro, la inestabilidad inherente de muchas de las obras actuales, (sobre todo en el arte considerado no tradicional), debida a la rápida alteración u obsolescencia tecnológica de parte de los materiales empleados en las mismas, que produce en muchos casos su rápido deterioro o incluso su pérdida⁷.

A ello se unen dos factores. En primer lugar, la despreocupación en ocasiones del propio creador de la obra respecto a su posible deterioro material, al poner éste el énfasis en el concepto de la obra o su intencionalidad y no en la materialización de la misma, aun cuando la pérdida de su integridad vaya en detrimento de su esencia o incluso suponga su desaparición, cuestión que, menos en los casos en los que el carácter temporal es inherente a la propia obra (“caducidad deseada”), no entra dentro de lo esperado⁸. Y, en segundo lugar, el hecho de que esta aparente total libertad de artista para escoger y experimentar nuevos caminos creativos se ve mediatizada por el mercado del arte.

Este mercado, que se inicia a finales del siglo XIX con el auge de la burguesía ilustrada y en el que surgen nuevas figuras como la de los marchantes, los críticos, los asesores, los inversores, las galerías de arte, las casas de subastas, o los propios coleccionistas..., determina en gran parte las tendencias de arte, y condiciona con ello hasta cierto punto las elecciones del artista⁹. Esto, que ha sido así desde el siglo XIX y que, en la actualidad, en la era de las comunicaciones, ha conducido a la globalización, de manera que el triángulo formado por el artista, el mercado y el comprador se hace mucho más patente, ha dado lugar

⁶ SANTABÁRBARA MORERA, C., “La influencia del gusto postmoderno en la conservación del Arte Contemporáneo”, *Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, 10, (2012), pp. 26-27.

⁷ ANACLETO de SOUSA, M., ob. cit., pp. 17-27.

⁸ RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, E., “Patrimonio cultural del siglo XX. La compleja conservación de los testimonios de una sociedad de usar y tirar”, *Patrimonio Cultural de España*, 10, (2015), pp. 17-24

⁹ RUIZ DE ARCAUTE, E., ob. cit., pp. 17-24.

al incremento de la presión para conservar la obra de arte tal como se concibió, sin ningún tipo de cambio o deterioro aparente, aunque éste sea inherente a la misma e incluso esta postura sea contraria a la voluntad de su creador, con tal de que no se ponga en riesgo su valor de inversión o de mercado. Ello conlleva a que se plantee la necesidad de conservar y restaurar obras en las que el intervalo de tiempo entre su producción y creación es mínimo¹⁰, en las que su valor se ha “desmaterializado” y se encuentra ligado a su dimensión conceptual, a pesar de que la propia materia pueda ser el propio concepto, y que han sido creadas por artistas actuales que pueden cuestionar las actuaciones planteadas o incluso negarse a su restauración.

Según la terminología adoptada en 2008 por el ICOM (Consejo Internacional de Museos) en su la XVª Conferencia Triannual, celebrada en Nueva Delhi, la conservación engloba todas aquellas “medidas o acciones que tengan como objetivo la salvaguarda del patrimonio cultural tangible, asegurando su accesibilidad a generaciones presentes y futuras. La conservación comprende la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración. Todas estas medidas y acciones deberán respetar el significado y las propiedades físicas del bien cultural en cuestión”¹¹.

La Real Academia Española define *conservación*¹² como la “acción y efecto de conservar”, tanto que *conservar*¹³ consiste en “mantener o cuidar de la permanencia o integridad de algo o de alguien”. Por otro lado, la *restauración*¹⁴ es la “acción y efecto de restaurar”, y *restaurar*¹⁵ sería la acción de “reparar, renovar o volver a poner algo en el estado o estimación que antes tenía”.

Estos conceptos, aplicados sin problemas aparentes en las obras tradicionales, se enfrentan en lo que respecta al arte moderno y contemporáneo, tal como se deduce de lo expuesto en los párrafos anteriores, a su diversidad y alto grado de experimentación tanto material como conceptual, al cambio de paradigma que supone la valoración de la idea sobre el objeto, al desconocimiento técnico de muchos de los materiales empleados, a la propia opinión del artista y a la presión de los mercados y de la propia sociedad.

¹⁰ PHILIPPOT, P., “La obra de arte, el tiempo y la restauración”, en *Histoire de l' art. De la restauration a l' histoire de l' art*, 32, (1995), pp. 3-9.

¹¹ Grupo español de Conservación – Institute for Conservation. (2008). *Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible*. Recuperado de http://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/2008_Terminologia_ICOM.pdf

¹² Diccionario de la Real Academia Española. (s.f.). *Definición de conservación*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=APK9WjP>

¹³ Diccionario de la Real Academia Española. (s.f.). *Definición de conservar*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=APSYcwO>

¹⁴ Diccionario de la Real Academia Española. (s.f.). *Definición de restauración*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=WEAwwca>

¹⁵ Diccionario de la Real Academia Española. (s.f.). *Definición de restaurar*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=WEDDoZm>

Resulta complejo, por tanto, establecer una base teórica más o menos uniforme sobre este arte, y, por ende, sobre los criterios y principios teóricos y éticos que deben guiar las acciones de la conservación y restauración. Así, teorías y principios sobre conservación y restauración admitidos desde la segunda mitad del siglo XX, como los formulados por Cesare Brandi¹⁶, o incluso la reformulación llevada a cabo por Heinz Althöfer¹⁷ y sus seguidores, son cuestionados en la actualidad en cuanto a su capacidad de respuesta ante los retos de la conservación del arte actual. Cuestiones básicas como dónde reside la esencia del arte contemporáneo, qué hay que conservar – materia, intención del artista, proyecto -, cuándo, porqué, cómo o para quien se conserva, han suscitado amplios debates entre todos los agentes implicados, desde los historiadores del arte, filósofos, restauradores, comisarios e incluso los propios artistas, que buscan establecer las bases conceptuales y metodológicas que den respuesta a todas estas preguntas.

¹⁶ BRANDI, C., *Teoría de la restauración*. Madrid, Alianza Forma, 2002.

¹⁷ ALTHÖFER, H., *Restauración de pintura contemporánea, tendencias, materiales, técnica*, Editorial Istmo, Madrid, 2003.

3. Contexto histórico y artístico

Para entender el cambio de principios en la teoría de la restauración y conservación del arte, resulta imprescindible explicar los antecedentes y momentos claves que han hecho que el arte actual sea lo que es y posea unas características muy concretas que condicionan su preservación, ya que su evolución ha estado determinada por los propios cambios operados tanto en el contexto propiamente artístico, como en el social, científico, industrial y económico, que han propiciado y hecho posible dicha transformación.

Así, la segunda mitad del siglo XIX fue un momento decisivo para el arte y constituyó el inicio de lo que se conoce como “modernidad artística”, que se extenderá aproximadamente hasta mediados del siguiente siglo. El poeta, ensayista y crítico de arte Charles Baudelaire, iniciador del concepto de modernidad y que acuña este nombre en sus ensayos, subraya que la toma de conciencia de la modernidad está inherentemente unida a la condición del individuo, quien adquiere toda su dimensión y conciencia en la ciudad y su experiencia del mundo es, ante todo, una experiencia estética. Baudelaire señala que el grado de madurez y autoconciencia alcanzado por el arte a mediados del siglo XIX, impulsa a éste a formar parte del momento presente, de la realidad extrartística¹⁸.

Es en ese periodo cuando se gesta un nuevo concepto de sociedad marcada profundamente por una actividad industrial que conduce progresivamente al hombre a una vida cada vez más deshumanizada. El avance de esta sociedad burguesa, implantada a partir de la Revolución Industrial y Revolución Francesa, supondrá también un cambio de cliente para los artistas, que no estarán ya supeditados al encargo de su obra por parte de mecenas, lo que producirá una liberación tanto en la temática como en la estética e incluso en la técnica. Así, el artista entra en el juego del mercado del arte y su suerte dependerá de éste y, junto con la figura del crítico de arte que se consolida, ambos condicionarán y a la vez contribuirán a que un artista sea o no bien valorado.

En este ambiente de contrastes entre el desarrollo industrial y el espíritu social surge el Impresionismo, movimiento del último tercio del siglo XIX que empieza a romper con las tendencias artísticas imperantes hasta el momento al abrir una brecha importantísima en la concepción mimética del arte, y supone el inicio del camino hacia las vanguardias. Los artistas impresionistas van a pintar a la nueva sociedad burguesa en el nuevo escenario de la gran ciudad, en la que se remarca la fugacidad vital, el ocio, el surgimiento de la figura del *flâneur*¹⁹ y la confianza que ésta ha depositado en el progreso industrial.

¹⁸ MOREIRA, J., ob. cit., p. 46.

¹⁹ Concepto hace referencia a aquella persona que pasea sin rumbo por el “nuevo” París, conocido coloquialmente como “deambulante”.

Liberado del taller, el artista podrá pintar al aire libre gracias en gran parte a las mejoras técnicas de los materiales que utiliza, como los soportes de tela y bastidores ya preparados y, sobre todo, a los tubos de óleo, inventados hacia 1845 por el americano John Goffe Rand²⁰

Aunque lo realmente revolucionario de este estilo será su concepto de percepción visual, que va a formular una nueva mirada para el arte. Así, desde el Renacimiento la pintura estaba basada en la mimesis del mundo exterior y sus instrumentos fundamentales eran el dibujo y la perspectiva *artificialis*, que permitían la perfecta correspondencia entre el mundo externo y el mundo interno de la representación artística. En cambio, los impresionistas van a conceder toda la importancia al color y a la luz, en un intento de que la pintura deje de ser una copia del mundo de fuera y se convierta en una realidad propia.

Tras el Impresionismo, surgen los llamados artistas post-impresionistas, con figuras como Gauguin, Cézanne o Van Gogh, que abren nuevas vías para la pintura y se alejan de la idea de que el arte únicamente puede ser pura representación de la realidad. Es indispensable valorar sus aportaciones, que cimentarán y constituirán el salto previo al arte del siglo XX. Este siglo comenzará con la aparición de las primeras vanguardias, en concreto con el Fauvismo hacia 1905, cuyos integrantes van a plasmar su percepción del mundo a través de su espontaneidad artística y sus técnicas pictóricas transgresoras ²¹.

Los artistas del siglo XX van a buscar constantemente la modernidad, la innovación y el cambio frente a lo anterior. Tal como expuso Theodor Adorno:

“El arte moderno, para tener alguna significación, tiene necesidad de permanecer en estado de búsqueda experimental. Los pintores deben pintar para su propia edificación y placer y lo que ellos tienen que decir – no aquello que son forzados a sentir – es lo que interesará a los que se interesan por ellos. El pensamiento del instante, la emoción del instante”²².

En el mismo sentido, Arthur Danto, en su famoso escrito de *Después del fin del arte*, recalca la presencia de la modernidad:

“La modernidad marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con la modernidad, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema”²³.

²⁰ BELLIDO, MC., ob. cit., p. 112.

²¹ MOREIRA, J., ob. cit., pp. 64-65.

²² Id., p. 44.

²³ DANTO, A., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 29.

El arte del siglo XX se va a caracterizar por una constante crítica y reflexión sobre sí mismo: se entierra definitivamente la idea de que el arte tiene que representar algo, ya que sólo se manifiesta a sí mismo. Ello va a conducir a la existencia de un infinito abanico de fenómenos creativos en el que caben todo tipo de ideas, técnicas y materiales, en el que el artista como creador está liberado de todo tipo de normas. A esto se sumará un nuevo concepto de experiencia estética, que no persigue únicamente que las piezas sean bellas, sino que quiere hacer reflexionar al espectador desde múltiples perspectivas, aunque sea dentro del propio arte.

Hasta la Primera Guerra Mundial (1914 – 1918), el arte va a vivir un momento muy fértil en que se desarrollarán las primeras vanguardias que comparten la búsqueda constante de la novedad. Un ejemplo claro de ello es el Cubismo, movimiento artístico esencial en la evolución artística del siglo XX puesto que, además de romper con la perspectiva monofocal, acaba con la frontera sagrada entre lo representado y la realidad a través de la incorporación de elementos de la vida real, ajenos en principio al mundo pictórico.

Así, Picasso integra en su pintura *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912), considerada el primer collage, papel pintado con el dibujo de un hule procedente de unas galerías comerciales, material fabricado en serie; o en su escultura *Vaso de ajonjolio* (1914), una cuchara de producción industrial. El artista malagueño realizará también una serie de construcciones o *assamblages* en los que va a mezclar materiales nobles con otros de procedencia más pobre y/o cotidiana como el cartón, la tela pintada, los clavos..., con lo que conseguirá poner de relieve la valoración de objetos encontrados, axioma que años más tarde defenderán y promulgarán los artistas dadaístas²⁴.

Por su parte, el Futurismo exteriorizará su ruptura con el clasicismo y la necesidad de adaptar el nuevo arte al dinamismo propio de la edad contemporánea. Este movimiento va a sentar también las bases de la escultura moderna y la técnica del “polimaterismo”. Umberto Boccioni, uno de sus más destacados representantes, defenderá en su manifiesto *La scultura futurista* (1912) el abandono de los materiales nobles (bronce o mármol) y la posibilidad de mezclar muchos materiales de diferente naturaleza en una misma obra²⁵.

Sin embargo, si hay una vanguardia que va a revolucionar radicalmente el arte contemporáneo ésta es el dadaísmo, personalizado en Marcel Duchamp. Este movimiento, gestado en Zúrich en plena Guerra Mundial y que se extenderá por toda Europa y llegará a Estados Unidos, va a rebelarse contra los códigos y los valores de su época y los sistemas

²⁴ BELLIDO, MC., ob. cit., pp. 113-114.

²⁵ Id., p. 114.

establecidos, y su violencia se reflejará en la propia de la sociedad coetánea. El Dadaísmo va a ser un movimiento antiartístico, antiliterario y antipoético, que pretenderá romper los sistemas convencionales del arte, en el que sus miembros se van a posicionar contra la racionalidad que había sido incapaz de parar el conflicto armado, la belleza eterna, las leyes de la lógica y la inmovilidad del pensamiento, y perseguirán la libertad total del individuo, la espontaneidad, la provocación, la anarquía contra el orden, la imperfección contra la perfección. En realidad, sus actos constituirán un mecanismo de “autodefensa”, en un intento de quitar importancia y trascendencia a todo aquello que no era capaz de asimilar la razón humana.

Los artistas dadaístas realizarán sus obras con técnicas muy dispares y alejadas de las utilizadas en el arte tradicional, como el fotomontaje, la “pinto-escultura” o el collage. El ejemplo más claro de la revolución que va a suponer este movimiento en la creación artística son los *ready-made* de Duchamp. Este artista, descubridor de la poética del “objeto descontextualizado”, querrá alejarse del acto físico de la pintura y para ello va a sacar de contexto objetos cotidianos e industriales ya fabricados para dotarlos de un nuevo significado. Por tanto, el dadaísmo en esencia aspira a que cualquier objeto cotidiano pueda adquirir el estatus de obra de arte, consiguiendo con ello acabar tanto con la idea del arte como algo sublime o elitista como con el “aura” de la propia creación artística²⁶.

Duchamp con su *ready-made Rueda de bicicleta sobre taburete* (1913) pondrá las bases de la escultura móvil y de los objetos encontrados; con la rotura del cristal de su obra *El gran vidrio* (1915-1923) va a introducir el azar como un elemento más compositivo; y con su pieza irónica *la fuente* (1917), que presenta un urinario invertido, aparecerá el arte conceptual, al hacer primar la acción creativa y la intencionalidad sobre el propio objeto artístico²⁷. Este artista zanja la fase reproductiva del arte – el arte ya no tiene que “imitar” o representar” el mundo real, - con lo que, además de romper con la tradición, abre las puertas a nuevas expresiones artísticas, como las instalaciones o las performances.

La Primera Guerra Mundial va a significar el mayor y más sangriento conflicto bélico vivido hasta ese momento, que pondrá en tela de juicio la misma naturaleza humana y será un choque devastador para la conciencia europea y occidental. No solamente supondrá el final de la llamada “Belle Époque”, sino que va a generar una fuerte desconfianza en el progreso en todos los ámbitos, y constituirá un punto y final a la primera oleada de vanguardias del siglo XX.

²⁶ MOREIRA, J., ob. cit., pp. 46-47.

²⁷ BELLIDO, MC., ob. cit., pp. 116-117.

El periodo de entreguerras se caracterizará en sus primeros años, los *felices años 20*, por la euforia económica y la confianza ciega en el capitalismo, a los que el Crack del 29 pondrá un brusco final. En esta etapa también surgirán con gran fuerza importantes transformaciones políticas y sociales, heredadas de la Segunda Revolución Industrial, y fomentadas por los cambios de escenarios entre países vencedores y vencidos en el anterior conflicto. De esta manera, el auge del fascismo y de los totalitarismos, el florecimiento de los movimientos obreros de inspiración socialista o comunista, o el crack del 29 y la consiguiente crisis económica generalizada, marcarán en gran medida la evolución del arte.

Ante este panorama, parte de los artistas de entreguerras abrazarán la filosofía existencialista. Así, dejan de creer en la lógica y en progreso de la humanidad y utilizan el arte como vía escapatória. El artista se posiciona a favor de la abstracción, ya que la considera la única vía de escape de los horrores vividos en la guerra. Es en ese momento cuando se desarrollan corrientes artísticas como el Neoplasticismo, el Suprematismo, el Constructivismo, el Surrealismo...²⁸. Sin embargo, otros movimientos coetáneos como la Nueva Objetividad o el Realismo Mágico van a defender la vuelta a la figuración, por lo que se les ha tildado de ser más clásicos, aunque en sus obras se deja entrever el poso que han dejado las primeras vanguardias.

Simultáneamente, en esta época se producirán grandes avances en el ámbito industrial y químico, que tendrán una clara influencia en la creación artística. El artista empieza a experimentar en su obra con nuevos materiales como el acero, la chapa de metal recortada, el níquel, esmaltes, acrílicos...²⁹. Se conservan numerosos testimonios de los propios creadores en los que narran cómo se enfrentan a esos materiales no tradicionales. Cabe destacar las palabras del Moholy-Nagy (1963), en las que el artista reconoce la influencia del empleo de estos nuevos materiales en la evolución de su técnica, al mismo tiempo que expresa sus temores sobre su durabilidad:

“Pinté sobre aluminio, aleaciones no-ferrosas altamente pulidas y termoplásticos. Si no hubiera temido que estos últimos materiales fueran perecederos, jamás hubiera pintado nuevamente sobre lienzo. Al trabajar con estos materiales -plásticos de color uniforme, opacos y transparentes- hice descubrimientos que me llevarán a modificar mi técnica”³⁰.

²⁸ BELLIDO, MC., ob. cit., p. 115.

²⁹ MOREIRA, J., ob. cit., p. 48.

³⁰ Id., p. 49.

En la década de los años 30 los estilos europeos estaban llegando a su agotamiento y se hizo patente la necesidad de una renovación artística, que no llegará apenas a producirse al estallar en 1939 la Segunda Guerra Mundial, episodio que trazará una clara línea divisoria en la cultura y en la Historia del Arte. Durante el conflicto bélico muchos artistas e intelectuales se trasladarán a Estados Unidos país que, aunque participará en la guerra, no verá afectado su territorio. Por este motivo Nueva York pasa a ser la capital de las artes, relegando a París en este papel que había ostentado en gran parte del siglo XIX y el siglo XX³¹, acompañada Viena y Berlín. La nueva capital se llenará de cultura y arte, lo que se traducirá en la creación de colecciones, museos públicos, galerías, la Escuela de Nueva York³²...

Tras la Segunda Guerra Mundial, el arte va a estar marcado por los problemas del mundo contemporáneo. En este periodo de inestabilidad política, social y económica, la sociedad se caracterizará por su materialismo, descristianización y escepticismo. El hombre se siente angustiado porque ya no domina el mundo, ha tenido que aceptar hechos tan faltos de humanidad y conciencia como el genocidio o la bomba atómica, y tiene que afrontar la vertiginosa aceleración de la ciencia y la tecnología.

A partir de 1945 el arte se vuelve más complejo, más diverso y mucho más polémico, debido a la gran heterogeneidad de tecnologías y medios que van a emplear los artistas para hacer sus obras. Se habla del internacionalismo del arte, puesto que ya apenas existen rasgos de idiosincrasia nacionalista. Algunos críticos han interpretado esta universalidad del arte como un signo de acuerdo y esperanza que está encima de cualquier crisis y convulsión, y que quiere acabar con las fronteras del arte y del propio mundo.

En este contexto, se desarrollan las denominadas Segundas Vanguardias o Vanguardias de Posguerra. En primer lugar, surgirán las que siguen un lenguaje abstracto, ya sea informal o geométrico, como el Expresionismo Abstracto americano, el Informalismo europeo, el Arte Concreto o el Arte Cinético. Casi simultáneamente, van a aparecer movimientos artísticos que persiguen recuperar la figuración, como en Neodadaísmo o Arte del *Assamblage*³³, el Pop Art o la Nueva Figuración³⁴.

Las vertientes abstractas sumergirán al artista en una experiencia existencial y mística, de gran carga emotiva y con un fuerte discurso teórico, con el fin de liberarlo del trauma vivido en la guerra a través del arte. Con el paso de los años, las nuevas generaciones no van a

³¹ BELLIDO, MC., ob. cit., p. 119.

³² Escuela de arte que se posiciona contra la Escuela de París. Su creación se hizo con el fin de subrayar la preeminencia del nuevo centro urbano como capital mundial de la vanguardia.

³³ Concepto que hace referencia al proceso artístico por el cual se consigue la tridimensionalidad a través de colocar objetos no artísticos muy próximos unos de otros.

³⁴ MOREIRA, J., ob. cit., p. 50.

comprender este arte abstracto, al quedar muchas veces absorbido u eclipsado por la personalidad y la vida del artista.

Hacia la década de los años 50 surge el Neodadaísmo, corriente que se opone al Expresionismo Abstracto, del que rechaza su fuerte hermetismo y su distanciamiento de la sociedad, y que formula un arte más cercano a la realidad inmediata. A sus integrantes se les denomina neodadaístas porque pretenden transmitir una emoción a través de objetos que en un principio no tenían dimensión artística. Para ello eligen objetos de la sociedad de consumo en la que viven, en un intento de recuperar el vínculo con el mundo exterior.

Este movimiento abrirá el camino al Arte Pop, que nace a mediados de los años 50 imbuido en una emergente sociedad de consumo y de medios de masa. La iconografía de esta nueva sociedad, abundante y auténtica, va a ser tomada por el Arte Pop como punto de partida para sus creaciones: carteles publicitarios, cómics, imágenes cotidianas de consumo, etc. Con ellos querrán demostrar que su arte, en oposición al Expresionismo Abstracto que buscaba transmitir valores existenciales o espirituales, tiene un lenguaje común, desenfadado, atrevido, que entronca con la vida diaria y cotidiana. Es un arte de “bajo coste”, producido en masa y de manera industrial. En un juego sofisticado, el creador elige objetos e iconos provenientes de la baja cultura, los eleva a la categoría de arte y se los devuelve a la sociedad para su consumo³⁵.

Hasta este momento, los movimientos artísticos habían experimentado en cuanto a materiales, técnicas y conceptos, casi de forma exclusiva en pintura y escultura, siguiendo el camino de las Primeras Vanguardias. Pero hacia mediados de los años 60 van a aparecer movimientos como el *Minimal Art* o el Arte Póvera, que cambian de discurso conceptual y ya no van a hablar de obra de arte, sino de obra tridimensional, estructuras o proyectos³⁶.

El Arte Mínimo o *Minimal Art* se va a caracterizar por la reducción de las formas y la simplicidad. Por su carácter tridimensional, considera a la escultura el medio idóneo para su expresión y querrá crear estructuras mínimas llevadas a su máximo desarrollo. Éstas se van a hacer con materiales prefabricados o industriales, en un proceso en el que el artista deja de ser un simple creador y se convierte en el ejecutor de un proyecto artístico, del que encarga a un tercero su materialización. Las estructuras minimalistas tienen de forma intencionada poco atractivo visual, ya que su fin principal no es estético, sino que pretende poner en relación la obra de arte con el espectador y el espacio, lo que entra de lleno en el Arte Conceptual.

³⁵ BELLIDO, MC., ob. cit., pp. 121-123.

³⁶ MOREIRA, J., ob. cit., p. 52.

Además, en los inicios de los años 60, de la mano del artista suizo de origen rumano Daniel Spoerri, aparecerá una nueva categoría del arte que está hoy aún muy en boga, el *Eat Art*. Este artista va a querer que el espectador se convierta en “consumidor” de su obra, que acabará desapareciendo, por lo que esta corriente puede englobarse en la categoría de arte efímero³⁷.

Como se ha puesto de manifiesto en los párrafos anteriores, en el transcurso del siglo XX el arte tiende a la síntesis del concepto, y no va a haber nada tan sintético y sistemático como el Arte Conceptual, en el que se engloban una gran cantidad de productos muy heterogéneos que no buscan captar únicamente la atención de los sentidos del espectador, sino su conciencia. Es arte antinformatista, en el que lo importante no es el objeto sino la reflexión de cómo el objeto o el acontecimiento que se va a suceder se despliega en un tiempo y en un espacio concreto. En 1967, el artista Sol Lewitt ya habla sobre ello en *Párrafos sobre arte conceptual*: “Las ideas pueden ser obra de arte. Ellas se encaminan y mueren por su desmaterialización, pero no toda idea necesita ser materializada”³⁸.

El Arte Conceptual, que se inicia hacia 1966 y está en vanguardia hasta principio de los años ochenta, tiene dos vertientes, la que utiliza el lenguaje como vehículo de comunicación y la que usa la acción. Esta segunda tendrá gran importancia en el desarrollo del arte del siglo XX, al promulgar que lo relevante de la obra no es el objeto en sí, sino el sujeto o el proceso de creación. Ello va permitir a los artistas que siguen esta propuesta experimentar con nuevas disciplinas artísticas, como los happenings, las performances, el Land Art o el Body Art, que abrirán las puertas a infinitas vías de expresión, por lo que su consideración es primordial para entender el arte actual³⁹.

Al mismo tiempo, durante las décadas de los años 70 y 80 surgen un conjunto de movimientos como el Neoexpresionismo alemán, la Transvanguardia italiana o la Figuración libre francesa, que van a reaccionar contra la deshumanización del Minimalismo y del Arte Conceptual, y defenderán la libre expresión y la neofiguración⁴⁰.

³⁷ SANTOS GÓMEZ, S., *La conservación del arte contemporáneo: criterios y metodología de actuación en obras configuradas con nuevos materiales*. Gijón, Trea, 2017, pp. 20-21.

³⁸ CAPARDI, D., “A cerca del arte conceptual”, *Revista de filosofía UNC*, 6 (1995), p. 139.

³⁹ MOREIRA, J., ob. cit., p. 50.

⁴⁰ Id., p. 53.

El transcurso del arte hacia los años noventa queda perfectamente ejemplificado con una cita del libro *¿El arte a la deriva?* (2004), escrito por la crítica de arte y periodista Marie-Claire Uberquoui:

“Si el retorno a la pintura con la sucesión de los estilos ‘neo’ y el desarrollo espectacular de la escultura habían sido notas dominantes en la década de los años ochenta, el auge de la fotografía y del video determinaría buena parte de la creación de los noventa”⁴¹.

La década de los años 90 ha quedado en la memoria colectiva como aquella en la que la tecnología y el internet aterrizaron en nuestras vidas. El arte digital y los *new media* también llegan al mundo del arte y gran cantidad de artistas van a comenzar a experimentar con ellos. Así surge el *Video Art*, corriente que busca el juego entre los elementos mecánicos del video en afinidad con el espectador, o el *Computer Art*, en el que el artista emplea el ordenador para crear su obra. A pesar de que su origen sea muy reciente, cada vez son más los artistas que experimentan con este tipo de arte basado en el uso del ordenador, hasta el punto de que ya muchas galerías y museos cuentan entre sus fondos con este tipo de obras⁴².

Para concluir, cabe hacer una pequeña reflexión acerca del arte del siglo XXI. Cuando uno se plantea cómo definir el arte de nuestro tiempo, es muy difícil encontrar una única respuesta, puesto que, como explica la historiadora del arte Ana María Lozano, el arte contemporáneo “es una etiqueta muy amplia que incluye una heterogénea y abundante variedad de prácticas artísticas, es un proceso constante de búsqueda de originalidad y nuevos estímulos, en el que ya no hay grandes movimientos artísticos como ocurría en el siglo pasado, sino individualidades”⁴³.

Sin embargo, no es posible comprender el arte contemporáneo sin el impacto de la globalización, que conlleva la rápida interconectividad de la actividad humana y de la información a través del espacio y el tiempo. Cualquier persona que acceda a los medios de comunicación de masas e internet, puede seguir la evolución del arte del presente en cualquier parte del mundo. Si a esto se suma la movilidad de los artistas a través de las fronteras, la mezcla de influencias artísticas es muy veloz y constante.

De la mano de la globalización, otro factor fundamental que influye directamente en el arte actual es el capitalismo, en el que la sensibilidad y el proceso diseñador tienen un peso creciente en los mercados, lo que hace ineludible la experiencia estética y artística hasta el punto de que se habla de capitalismo estético o artístico. Este nuevo fenómeno ha traído como consecuencia la instauración de un mercado mundializado, en el que una de sus

⁴¹ Id., p. 54.

⁴² SANTOS, S., ob. cit., pp. 15-30.

⁴³ VV.AA., *Conceptos de arte contemporáneo*. Bogotá, Colombia, 2014, p. 13.

características principales es el consumismo, lo que ha provocado a su vez que las obras de arte hayan pasado a considerarse una mercancía más de la demanda global. Es decir, el arte actual ya no es ejecutado para un mecenas o un coleccionista concreto, sino directamente para el mercado, y el que llegue a vender en el mismo es el que habrá triunfado⁴⁴.

Esta circunstancia ha provocado el surgimiento de un gran número de galerías, ferias, casas de subastas y otras entidades que se dedican al comercio del arte, que han hecho que el precio de la obra esté sujeto a las leyes del mercado y se produzcan alzas y retraimientos al albur de la evolución económica.

La cultura visual va a ser otro fenómeno fundamental del que el artista no va a poder escapar. Hasta el siglo XX la cultura visual se basaba en la pintura, la escultura, la arquitectura, las artes decorativas, la danza o el teatro, pero desde entonces se han sumado muchas otras como la fotografía, el cine, el cómic, el diseño, la publicidad, la moda, el grafiti, las nuevas tecnologías, las redes sociales...que inundan todo el mundo que rodea al artista e interaccionan de alguna forma con su proceso creativo⁴⁵.

Apuntar por último que, en cuanto al arte en sí mismo, no hay unos movimientos o tendencias artísticas que predominen, sino que es el propio artista el que genera su propio estilo o estilos y abarca unos temas u otros, a veces más de contenido político y social y otros más intrascendentes y decorativos. Si uno toma de ejemplo la lista de los artistas españoles vivos más importantes en la actualidad, se da cuenta que no tienen nada que ver unos con otros, como es el caso de Gabino Amaya Cacho, Antonio López o Miquel Barceló, que siguen cada uno un camino propio marcado por sus particulares influencias, tal y como hacen los artistas existentes en la esfera global.

⁴⁴ LIPOVETSLY, G., & SERROY, J. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2014.

⁴⁵ Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC). (s.f.). *Cultura visual*. Recuperado de <http://cchs.csic.es/es/research-line/cultura-visual>

4. Teoría de la conservación y restauración aplicada al arte moderno y contemporáneo.

4.1. Teoría(s) de la conservación y restauración del arte desde mediados del siglo XX.

Antes de abordar las teorías de la conservación y restauración de los siglos XX y XXI, es importante hacer alusión a las reflexiones producidas en el siglo anterior, marcadas por el comienzo del desarrollo científico o cientificismo⁴⁶ y el nacimiento como tal de la figura del restaurador y del concepto de patrimonio cultural y de monumento histórico. Una de ellas fue la restauración estilística⁴⁷, defendida por el arquitecto y arqueólogo francés Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (París 1814 – Lausana, 1879), que propuso el uso de una metodología racional en el estudio de los estilos del pasado, plasmada en su libro *Diccionario razonado de Arquitectura francesa (1868)*. En él codificó el estilo románico, el gótico y el renacentista en Francia, con el fin de que las características de cada estilo citadas en su libro fuesen aplicadas en los edificios. Viollet-le-Duc también buscaba el concepto de “estilo ideal” en las edificaciones, que conducía a eliminar toda adición posterior hecha en el edificio o bien a añadir partes que faltasen de la obra arquitectónica original⁴⁸.

Contrapuesta a la restauración estilística, otros teóricos como John Ruskin (Londres, 1819 – Cumbria, 1900) o su principal seguidor William Morris⁴⁹ (Londres, 1834 -1896), plantearon la restauración romántica, que defendía una conservación y restauración que partiera del respeto absoluto a la materia original y a las huellas del paso del tiempo. Por dicha razón, para preservar mejor la esencia del edificio consideraban preferible hacer intervenciones periódicas en vez de hacer una absolutamente radical⁵⁰.

A finales del siglo XIX surgieron otras dos teorías que tuvieron su mayor repercusión en Italia - la teoría histórica y la teoría científica –, y que acercaron la restauración a un concepto más científico que estilístico. La teoría histórica, cuyo máximo representante fue Lucca Beltrami, potenció, tal como promulgaba ya Violet-le-Duc, la fase de documentación previa a toda intervención, en la que se respetase la individualidad y especificidad de cada monumento, eliminando toda recreación⁵¹.

⁴⁶ Según la Real Academia Española, 1. “Teoría según la cual los únicos conocimientos válidos son los que se adquieren mediante las ciencias positivas” 2. “Tendencia a dar excesivo valor a las nociones científicas o pretendidamente científicas.”

⁴⁷ MIRABELL ABANCÓ, M., *Criterios y teorías de la conservación y la restauración del patrimonio artístico a lo largo de la historia*. JAS Arqueología, Madrid, 2016, p. 96

⁴⁸ MOREIRA, J., ob. cit., p. 112.

⁴⁹ MIRABELL, M., ob. cit., p. 125.

⁵⁰ Id., p. 121.

⁵¹ Id., pp. 129-133.

En cuanto a la teoría científica, su principal iniciador fue Camilo Boito que defendió la conservación por encima de cualquier actuación⁵². Esta teoría que inicia el método científico de la restauración, junto con la colaboración creciente entre restauración y ciencia a finales del siglo XIX, puso las bases para el desarrollo de la conservación preventiva⁵³.

Será en el siglo XX, y sobre todo a partir de la Segunda Guerra Mundial cuando, a través de artículos, publicaciones y congresos internacionales, se ponga de manifiesto que las teorías de la conservación y restauración necesitan amoldarse a la evolución y a los retos planteados por el arte moderno y contemporáneo. Este arte se caracteriza por un crecimiento exponencial en el que las obras han desbordado el marco del concepto de arte tradicional y tienen cada vez unas características más dispares y heterogéneas.

El teórico Cesare Brandi (Siena, 1906 – Vignano, 1988) es considerado el padre de la teoría de la conservación y la restauración crítica por lo que, aunque parte de sus criterios y principios no sean válidos en el escenario actual, deben tenerse en consideración ya que han supuesto el punto de partida para reflexionar y desarrollar nuevas propuestas⁵⁴. Este crítico e historiador de arte italiano, licenciado en derecho y letras por las universidades de Siena y Florencia, fundará en 1938 el “Istituto Centrale del Restauro”, del que fue director desde 1939 hasta 1959. Sus investigaciones, recogidas en su libro *La teoría de la restauración* publicado en 1963, alcanzarán difusión internacional con la publicación de la *Carta del Restauro* un año después y pueden sintetizarse en tres principios⁵⁵.

En primer lugar, defiende que se debe tener el máximo respeto a la materia que compone la obra, pues es su parte esencial. Así, a la hora de acometer su restauración, es prioritario preservar la esencia de la materia de la obra, ya que es ésta la que aúna *la instancia estética* y *la instancia histórica*. Para Brandi, la instancia estética es aquella que constituye la esencia de la obra. Por otra parte, la obra posee una instancia histórica doble, porque está condicionada por el tiempo y el espacio en el que se realizó, y a la vez, por el tiempo y el espacio que reflexiona sobre ella en el presente⁵⁶.

Además, frente al empirismo y cientificismo reinante hasta el momento, Brandi propone que la restauración siempre tiene que respetar la historia que ha vivido la propia obra, y ésta a su vez tiene que ser una pieza estéticamente agradable. Así, Brandi entiende por restauración

⁵² Id., p. 133.

⁵³ Id., p. 138.

⁵⁴ Id., p. 164.

⁵⁵ SANTABÁRBARA, MORERA, C., “La conservación del arte contemporáneo: ¿un desafío para la teoría de la restauración crítica?” en *Actas del Seminario Internacional Conservando el pasado, proyectando el futuro*, Universidad de Zaragoza, 2013, p. 142.

⁵⁶ Id., p. 143.

como “el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica en orden a su transmisión al futuro⁵⁷”.

Con este planteamiento, tal como expone la historiadora del arte y restauradora Carlota Santabárbara, Brandi consigue aunar las dos instancias que se habían defendido a lo largo de la historia. Por un lado, aquellas teorías sobre la restauración que daban más importancia al documento histórico en la obra de arte, como hizo el teórico Luca Beltrami; y por otro, las que ponían en valor lo puramente estético, ejemplificado en Viollet-le-Duc⁵⁸.

Otras de las cuestiones defendidas por Brandi es “el hecho de que la materia pueda ser la misma no es suficiente para autorizarnos a completar un monumento inacabado o mutilado, porque la historicidad que adquiriría la materia por esa nueva utilización no debe ser retrotraída en el tiempo o se cometería un falso histórico⁵⁹”. Brandi añade que se debe restablecer la unidad “potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin realizar un falso artístico o falso histórico y sin eliminar cualquier traza del paso de la obra de arte a través del tiempo”⁶⁰, enlazando en este punto con el pensamiento de Ruskin⁶¹.

De estos párrafos se desprende que el procedimiento de restauración de una obra tiene que procurar preservarla como algo único y específico, lo que Brandi denomina *unicum*⁶², y que no deben acometerse falsos históricos a la hora de completarla. Asimismo, también se subraya la exigencia de que toda reintegración en una obra de arte ha de realizarse con materiales diferentes a los originales de la obra, ya que así será posible diferenciar claramente la materia antigua de la nueva y no se desvirtuará el valor histórico de la misma⁶³.

Por último, el teórico habla de la “repetibilidad” de la intervención, que, tal y como explica Carlota Santabárbara, se ha traducido mal y asimilado al concepto de reversibilidad. Dichos conceptos, aunque relacionados, no son iguales, ya que la repetibilidad alude a que la restauración no debe constituir un factor limitante para posibles acciones posteriores⁶⁴, y no a que la restauración que se acometa deba ser reversible. En este sentido Brandi recalca que “toda intervención de restauración no debe hacer imposible, sino facilitar, las eventuales intervenciones futuras”⁶⁵.

⁵⁷ BRANDI, C., “La restauratione”, en *Enciclopedia Universale dell’Arte*, XI, Venecia-Roma, 1963, pp. 322-332., en SANTABÁRBARA, C., ob. cit., p. 142.

⁵⁸ SANTABÁRBARA, C., ob. cit., p. 143.

⁵⁹ BRANDI, C., “La restauratione”, en *Enciclopedia Universale dell’Arte*, XI, Venecia-Roma, 1963, pp. 322-332., en SANTABÁRBARA, C., ob. cit., p. 142.

⁶⁰ Ib.

⁶¹ MIRABELL, M., ob. cit., p. 121-125.

⁶² Id., p. 170.

⁶³ Id., pp. 122-124.

⁶⁴ BRANDI, C., “La restauratione”, en *Enciclopedia Universale dell’Arte*, XI, Venecia-Roma, 1963, pp. 322-332., en SANTABÁRBARA, C., ob. cit., p. 142.

⁶⁵ MIRABELL, M., ob. cit., p. 164.

A partir de la teoría de Cesare Brandi se ha producido todo un proceso muy complejo de reflexión teórica, metodológica e histórica, del que han surgido diferentes personalidades de distintos países que han planteado nuevas líneas de pensamiento. El germen del debate se sitúa en Alemania, de la mano del alemán Heinz Althöfer (Niederaden, 1925), historiador del arte y restaurador que fue alumno del propio Brandi. Althöfer, a partir de los principios postulados por Cesare Brandi, ha sido capaz de proponer un enfoque más moderno para la teoría de la restauración y conservación y por ello es considerado el padre o iniciador de la teoría de la restauración y conservación del arte moderno y contemporáneo⁶⁶.

Heinz Althöfer desarrolló sus estudios académicos entre Bonn, Múnich, Basel y en *el Istituto Centrale per il Restauro* de Roma. En 1976 fundó junto con Gabriele Henkel el Centro de Restauración de Dusseldorf⁶⁷, el cual tuvo un papel muy activo en la teoría conservativa y restaurativa del arte de los años 70 y 80 principalmente.

Aunque ya a principios del siglo XX se había escrito acerca del problema que suponía la introducción de nuevos materiales y técnicas en el arte para su conservación, será Althöfer, teórico poco conocido y especialmente en España al estar únicamente traducida al castellano una de sus publicaciones, el primero en denunciar la falta de una teoría justificada que refrendara la práctica conservadora y restauradora del arte contemporáneo. En los años 60, tal y como relata Carlota Santabárbara en su artículo *Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo* (2016), Althöfer ya señalaba no solo la ineficacia de la restauración tradicional y la problemática material del nuevo arte, sino también la importancia que habrá que otorgar a la intencionalidad y originalidad de la obra y la reflexión que se debía de hacer sobre el concepto de la degradación del arte efímero, pensamientos totalmente innovadores en aquella época⁶⁸.

El restaurador alemán, aunque admira y reconoce como gran pensador a su maestro Cesare Brandi, pondrá en tela de juicio sus postulados y, a diferencia de Brandi que propuso una metodología basada en un respeto total a la materia de la obra para poder conservarla como documento histórico y artístico, Althöfer, ante la nueva transformación del arte tan alejada del carácter artesanal tradicional, afirmará que es necesario acercarse a la obra y conocerla en toda su integridad, tanto a nivel conceptual como material. A ello va añadir que si la esencia de una obra de arte reside en el concepto, es estrictamente obligatorio respetarlo, y si es necesario, se modificará su parte material para preservarla⁶⁹.

⁶⁶ SANTABÁRBARA MORERA, C., “Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo”, *Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, 18, (2016), p. 55.

⁶⁷ *Ib.*

⁶⁸ SANTABÁRBARA, C., “Heinz Althöfer...”, p. 56.

⁶⁹ *Id.*, p. 66.

La teoría de Althöfer puede resumirse en tres principios. En primer lugar, los criterios de conservación y restauración no pueden ser uniformes, sino fundamentalmente diversos, puesto que las obras contemporáneas no responden a unas características homogéneas y por ello en cada una se tendrá que seguir un procedimiento diferente.

En segundo lugar, defiende que antes de restaurar una obra es necesario reunir el mayor conocimiento sobre la intencionalidad que tiene el artista con su obra⁷⁰, por lo que siempre que sea posible se deberá contactar con él para conocer su voluntad y así poder respetarla. Para la década de los años 60 este principio resultaba muy innovador, sobre todo a la vista de las nuevas propuestas artísticas que estaban apareciendo, como las obras hechas de materia orgánica en las que era indispensable diferenciar cuándo la degradación formaba parte de la obra y por tanto ésta debía seguir su proceso aun cuando significase su “muerte” o, si, por el contrario, en la intención del artista entraba su perdurabilidad.

En tercer lugar, Althöfer reflexiona sobre la sustitución de la materia. Al contrario que Brandi, que defiende que si se hace una reintegración se tienen que usar unos materiales distintos a los de la obra original, Althöfer afirma que, como un gran porcentaje de las obras contemporáneas se han producido de manera serial e industrial, es absolutamente justificable la sustitución de una parte de la obra por otra nueva hecha de idénticos materiales, con el fin de que se pueda leer la obra como unidad⁷¹.

Con estos tres planteamientos como base, Althöfer propone una división del arte del siglo XX en cinco grupos, con el fin de que su conservación y restauración sea lo más correcta y eficaz posible y, en cierta forma, sistematizada. Estos son⁷²:

1. Obras realizadas con técnicas y materiales tradicionales. En este campo, Althöfer no profundizó, puesto que los principios restaurativos y conservativos ya estaban establecidos.
2. Las obras monocromas. Según Althöfer, su restauración es complicada porque en general el valor estético de la obra reside en la perfección de su acabado, por lo que los repintes alterarían su originalidad. Considera necesario cuestionarse la autenticidad de la obra y, si es posible, hablar con el artista antes de tomar una decisión.

⁷⁰ SANTABÁRBARA, C., “Heinz Althöfer...”, p. 65.

⁷¹ Ib.

⁷² SANTABÁRBARA, C., “Heinz Althöfer...”, pp. 63-64.

3. Obras hechas de materiales inestables o por la combinación de diferentes materiales. El primer paso sería examinar minuciosamente los distintos materiales, y si no se conocen las alteraciones de los materiales con los que cuenta la obra, Althöfer propone hacer una réplica de la obra original para no dañarla e investigar previamente con ella las posibles técnicas para su restauración.
4. Obras degradables o el arte transitorio. Es lo que se conoce actualmente como arte efímero, en el que la degradación forma parte de la intención artística. Althöfer se pregunta hasta qué punto es lícito restaurar estas obras y si es posible ralentizar su degradación o mantenerlas en el tiempo con nuevos procesos de conservación. Para el teórico alemán es esencial que este tipo de obras vayan acompañadas de una exhaustiva documentación fotográfica y audiovisual de las mismas, ya que en la mayoría de los casos la esencia de la obra lleva implícita su desaparición.
5. Obras accionadas por motor. Althöfer propone que el análisis para su conservación y restauración se haga de forma conjunta con profesionales de otros campos como ingenieros mecánicos, técnicos etc.

Tras analizar la propuesta teórica de Althöfer, cabe señalar que este autor más que proponer soluciones claras y detalladas para la restauración y conservación del arte, hace un planteamiento de la cuestión, es decir, expone qué hacer, pero no el cómo de forma minuciosa⁷³. Aun así, la figura de Althöfer resulta trascendente al haber sido capaz de tomar conciencia de la transformación que vive el arte durante el siglo XX y adaptar la teoría restaurativa y conservativa a dichos cambios. Por este motivo, la mayoría de las nuevas reflexiones sobre la conservación y la restauración del arte que han surgido en los últimos años del siglo XX y en nuestro siglo parten de sus principios.

Un ejemplo de ello se encuentra en los postulados de la teórica y restauradora española Rosario Llamas-Pacheco, que en 2014⁷⁴ matizó y amplió la clasificación de Althöfer. Su puntualización más importante tiene que ver con las obras monocromas. Para Pacheco, al igual que indica Althöfer, los monocromos, por su naturaleza, presentan un dilema a la hora de su intervención, ya que al residir su propia esencia en la materia que las constituye, si ésta se ve alterada por el paso del tiempo, la restauración basada en el repinte haría que se perdiera dicha esencia. Por esta razón, Pacheco cuestiona si plantear la idea de ruina en este tipo de obras es factible⁷⁵.

⁷³ SANTABÁRBARA, C., "Heinz Althöfer...", p. 65.

⁷⁴ LLAMAS-PACHECO, R., *Arte contemporáneo y restauración o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Tecnos, 2014.

⁷⁵ LLAMAS - PACHECO, R., "Una aproximación axiológica a la restauración del arte contemporáneo. De materia y de valores esenciales en la obra". *Quintana: revista de estudios de Departamento Historia del Arte*, 13 (2014), p. 201.

Además de las cinco categorías coincidentes con las de Althöfer, Llamas-Pacheco añade cinco más. Una de ellas es la fotografía, que, aunque tiene su origen en el siglo XIX, es un medio de expresión muy presente en el arte actual. Para determinar los procedimientos para su conservación y restauración, Pacheco aboga por partir de un conocimiento exhaustivo de las diferentes técnicas fotográficas, a lo que habrá que sumar la posibilidad de que estas fotografías se combinen con otros elementos artísticos, de los que se tendrá que conocer también sus características y su respuesta ante las intervenciones posibles, tanto por separado como en combinación⁷⁶.

Pacheco incluye también el videoarte, uno de los medios de expresión más utilizados en el siglo XXI. Esta disciplina presenta dificultades en su conservación debidas a la obsolescencia tecnológica de sus medios, ya que con el paso del tiempo tanto el soporte de la imagen como el medio reproductor pueden quedar fuera del mercado. Por ello propone la renovación en el tiempo de los soportes y los reproductores de la imagen⁷⁷.

Otro sector específico del arte de los siglos XX y XXI que considera esta autora son las instalaciones, obras muy alejadas del concepto de arte tradicional, ya que además de que se puedan componer de materiales tanto orgánicos como inorgánicos, es necesaria la interacción de la obra con el público y el espacio para la construcción de la misma. Por ello en muchas ocasiones la instalación es modificada para adaptarla a un espacio concreto, lo que hará que la conservación de este tipo de obras se enfoque mayoritariamente a preservar la parte conceptual del conjunto⁷⁸.

El arte de acción también es una disciplina muy actual, y su conservación, según esta teórica, únicamente se tendría que basar en la documentación fotográfica o filmica de los hechos acaecidos⁷⁹. Pacheco también nombra a los objetos realizados con materiales poliméricos como una categoría del arte de nuestro tiempo que hay que tener muy presente en la investigación conservativa, puesto que cada vez son más las obras de arte hechas con materiales plásticos industriales⁸⁰.

Defiende asimismo que estas nuevas propuestas artísticas no pueden ser incluidas dentro de las categorías tradicionales de las Bellas Artes, y que pueden reunirse bajo el término de “no convencional”⁸¹ todas aquellas obras que se hayan ejecutado con diferencias materiales, técnicas y conceptuales con respecto al arte de siglos anteriores.

⁷⁶ LLAMAS - PACHECO, R., “Una aproximación axiológica...”, p. 204.

⁷⁷ Id., p. 203.

⁷⁸ Id., p. 202.

⁷⁹ Id., p. 204.

⁸⁰ Id., p. 203.

⁸¹ Id., p. 200.

Otra autora que parte de los postulados del teórico alemán Althöfer es su discípula Hiltrud Schinzel (Viena, 1946). Esta historiadora del arte y restauradora alemana aporta una nueva visión⁸² sobre la restauración del arte contemporáneo, no tan enfocada a la excesiva preocupación científica sino que, partiendo de una actitud más fenomenológica⁸³, vuelve al concepto de “voluntad artística” (*kunstwollen*) planteado ya a finales del siglo XIX por Alois Riegl⁸⁴.

En contraposición a la teoría de la conservación y la restauración de Cesare Brandi que apuesta por la preservación de la materia, Schinzel⁸⁵, ante el nuevo panorama artístico, defiende que lo más importante es el contenido y la percepción de la obra por parte del espectador, por lo que cualquier intervención tendría que centrarse en mantener la emoción que la obra puede generar y dar continuidad a esa sensación que el público experimenta. Schinzel introduce conceptos psicológicos como la empatía o la emoción, conceptos que vincula a la evolución que el arte del siglo XX y XXI ha experimentado hacia un proceso sensorial y experiencial⁸⁶. Un ejemplo claro de este arte son las instalaciones, en las que su esencia ya no reside tanto en el material físico empleado, sino en el espacio, la luz y la participación y las sensaciones que producen en el espectador.

Schinzel considera que la instancia estética e histórica defendida por Cesare Brandi en su *Teoría del Restauo*, ha sido sustituida en el arte moderno y contemporáneo por la bipolaridad material y de contenido espiritual. Es decir, mientras que la conservación y restauración del arte antiguo se centra en recuperar el material y la legibilidad de la imagen, en el arte contemporáneo el material pasa a ser un portador de contenido y por ello aboga por una preeminencia del mensaje que se quiere transmitir sobre la materia⁸⁷.

“Por otro lado, las ideas permanecen mucho más en el tiempo que los artefactos, por lo que las ideas tendrían preeminencia sobre la materia. La importancia que se otorga a la idea por encima de la materia partiría de las ideas de la reproductibilidad técnica, donde se pierde el reclamo al original”⁸⁸.

⁸² SCHINZEL, H., *Touching Vision, Essays on Restoration, Theory and the Perception of Art*. Brussels: VUB Press Brussel, 2004.

⁸³ SANTABÁRBARA, C., “La teoría de la conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi” en *Actas 14º Jornada Conservación – Restauración del Museo Reina Sofía*, Madrid, 2015, pp. 11-21.

⁸⁴ “Alois Riegl (1850-1905) fue un jurista, filósofo e historiador del arte austriaco. En 1903 publicó *El culto moderno a los monumentos*, donde expuso una serie de valores presentes en los monumentos: valores rememorativos – vinculados al pasado y a la memoria -, y valores de contemporaneidad relacionados con el presente. El predominio de un valor u otro determinará el tipo de intervención a realizar en cada caso”, en MIRAMBELL M., ob. cit., p. 153-155.

⁸⁵ SANTABÁRBARA, C., “La teoría de...”, pp. 12-13.

⁸⁶ Id., p. 12.

⁸⁷ SANTABÁRBARA, C., “La conservación...”, p. 153.

⁸⁸ H. SCHINZEL., *Touching Vision. Essays on Restoration Theory and the Perception of Art*. VUB Brussel University Press, 2004., p. 36 en SANTABÁRBARA, C., “La teoría de...”, p. 16.

Al igual que su maestro Althöfer, afirma que si la idea es lo esencial en una obra y es lo que hay que mantener en el tiempo, es totalmente válido sacrificar la parte material de la misma. Como ejemplo, cita la obra *Objets* de Marcel Broodthaers, obra que consistía en seis filas de trece huevos cada una, con su parte superior intencionadamente rota. En el transporte desde una exposición temporal de la Fundación Tàpies de Barcelona a su lugar de origen, la *Kunsthalle* de Dusseldorf, una de las cáscaras de los huevos se rompió y se desplazó de su sitio original. Este hecho dio lugar a un gran debate en torno a qué hacer, si mantener la cáscara rota o cambiarla por una nueva, lo que pone de manifiesto la confusión metodológica que existe en la restauración del arte contemporáneo.⁸⁹

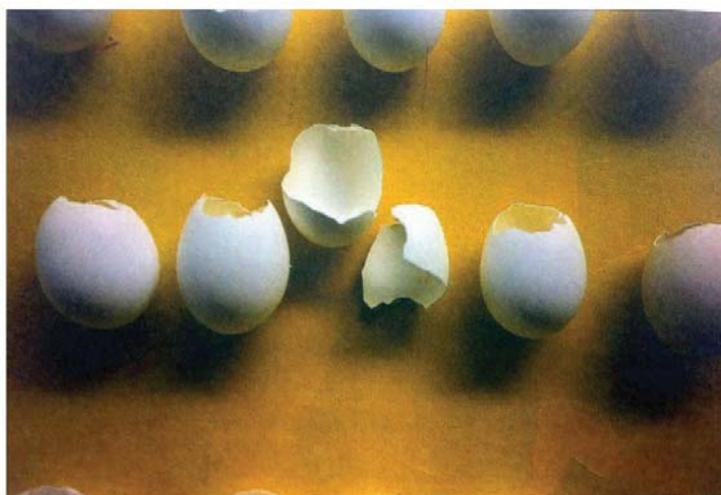


Figura 1. *Objets*, Marcel Broodthaers.

Tal y como dice Schinzel⁹⁰, el arte contemporáneo no puede estar regido por unas reglas únicas, sino que hay que indagar acerca de la intencionalidad del artista y su mensaje, sacrificando en algunos casos el valor histórico que nos ofrece la materia original, lo que se opone totalmente a las ideas postuladas por Brandi.

Por último, decir que Schinzel va un paso más allá al considerar el nuevo concepto de inmaterialidad de la obra de arte contemporáneo, es decir, la posibilidad de la reproductibilidad total de la obra en caso de degradación o daño. Sin embargo, la historiadora matiza que esta nueva idea no sería de aplicación en el arte efímero, que no debe reproducirse ni restaurarse, sino que tiene que morir, pues esta es su intención última⁹¹.

⁸⁹ SANTABÁRBARA, C., “La teoría de...”, pp. 16-17.

⁹⁰ SANTABÁRBARA, C., “La conservación...”, p. 155.

⁹¹ SANTABÁRBARA, C., “La teoría de...”, p. 18.

Tras el análisis de los postulados defendidos por Althöfer y su discípula Schinzel, queda de manifiesto que hay un claro enfrentamiento entre la teoría alemana y la italiana ya que, mientras que la primera prioriza la idea o el concepto en la restauración, la segunda incide más en la importancia de conservar la materia, sin dejar de lado la doble instancia histórica y estética defendida por Brandi⁹². Así, seguidores de la *Teoría del Restauro* como Umberto Baldini⁹³ (Pitigliano, 1921- Massa, 2006) que promulgó la necesidad de conseguir una unidad metodológica en la práctica de la restauración, o el teórico y restaurador italiano Antonio Rava (Turín, 1952), asumirán sus postulados de una manera más flexible.

Rava, que defiende también la importancia de la conservación preventiva, añade además un tercer valor a tener presente en toda intervención, lo que él denomina “mensaje artístico”, en el que se refiere a la intencionalidad o previsión que tiene el artista con su obra. Este principio se considera fundamental en la teoría de la conservación y restauración actual, ya que conocer con exactitud qué es lo que pretende el artista que pase en el futuro con su obra en cuanto a si se debe primar su conservación física o, por el contrario, la trasmisión del mensaje que contiene, facilita la elección del método de conservación y restauración adecuado, e incluso el considerar legítimo asumir la no intervención y su conversión en una ruina o su desaparición material. Un ejemplo claro de lo anterior son todas aquellas manifestaciones artísticas que pueden englobarse bajo el calificativo de “arte efímero”, en las que el autor incluye la actuación del tiempo en la obra, hasta llegar a su desaparición, y tanto el historiador del arte como el restaurador tienen que asumir que son obras con fecha de caducidad⁹⁴.

En este sentido, Antonio Rava destaca la importancia para el arte contemporáneo de las aportaciones del teórico y artista coetáneo de Brandi, Francesco Lo Savio (Roma, 1935 – Marsella, 1963). Precursor del arte conceptual, en su *Teoría del proyecto*, frente a los postulados de Brandi, Lo Savio, al defender que es el proyecto, como acto original de la creación, y no la propia ejecución de la obra, proceso que puede ser delegado en terceros, el momento decisivo y trascendental del proceso creativo, ya que ensalza la intencionalidad del artista y la conservación de la idea frente a la materia⁹⁵.

Por último, antes de abordar las aportaciones y reflexiones más novedosas de la conservación y restauración actual, hay que señalar a otro teórico destacado en la esfera tanto nacional como internacional, el catedrático español Salvador Muñoz Viñas (Valencia, 1963).

⁹² SANTABÁRBARA, C., “La conservación...”, p. 142.

⁹³ MIRABELL, M., ob. cit., p. 115.

⁹⁴ RIGHI, L., *Conservar el arte contemporáneo*. San Sebastián: Nerea, 2005., pp. 79-89.

⁹⁵ RIGHI, L., ob. cit., p. 85.

La teoría⁹⁶ de Viñas plantea una posición más subjetiva y flexible que se adapte a cada obra de arte en concreto. Uno de sus fundamentos principales es la condena al principio restaurativo de “reversibilidad”, al considerar que es imposible lograr que vuelvan los materiales a su estado anterior después de restaurarlos, porque “dependen de muchas circunstancias ajenas, y en particular del objeto al que se aplican y del proceso de aplicación”⁹⁷. Aun así, Viñas añade que en el caso de que se quiera hablar de reversibilidad, no se podrá hacer en términos absolutos, sino de grado, de tal manera que para conocer la reversibilidad de un material habría que preguntarse “¿qué grado de reversibilidad tiene este determinado material al ser aplicado mediante este determinado proceso en este determinado objeto?”⁹⁸, y en ese contexto, se podría dilucidar si un material es muy reversible, poco reversible, casi irreversible etc. En definitiva, en abstracto será lícito hablar de reversibilidad en los escenarios más habituales, y de grado de reversibilidad en su aplicación práctica.

Viñas propone además adoptar el término “retratabilidad”, introducido en 1987 por Bárbara Appelbaum, que alude a la “posibilidad de volver a tratar”, es decir, a que el tratamiento dado no impida que una obra de arte puede ser tratada nuevamente con técnicas y materiales que evolucionan también en el tiempo. Aunque la propia autora reconoce la utilidad parcial de este concepto ya que, salvo excepciones, los procesos empleados en restauración no imposibilitan tratamientos posteriores, Viñas reconoce su valor para evidenciar los problemas teóricos que conlleva el concepto de reversibilidad en su acepción más estricta, que hacen necesaria su revisión⁹⁹.

Por último señalar que Viñas, aunque considera fundamental para dar legitimidad a cualquier intervención documentar y recopilar toda la información sobre los significados de la obra, así como sobre el público a quien van dirigida, diferencia claramente la conservación y la restauración de la *conservación informacional*¹⁰⁰. Ésta última se dirige a aquellos objetos que no poseen un valor simbólico relevante y en los que lo importante es conservar la información que soportan, como puede ser un DVD. Para este teórico, la conservación informacional se acercará más a la restauración en la medida que para conservar la esencia de la obra sea necesario conservar el propio objeto y no sólo la información que éste contiene.

⁹⁶ MUÑOZ VIÑAS, S., *Teoría contemporánea de la Restauración*. Ed. Síntesis, Madrid, 2004.

⁹⁷ MUÑOZ VIÑAS, S., ob. cit., p. 110.

⁹⁸ Id., pp. 111-114.

⁹⁹ Id., pp. 73-76.

¹⁰⁰ Ib.

4.2. Nuevas reflexiones y métodos de actuación para la conservación y restauración del arte moderno y contemporáneo.

En la actualidad no hay una teoría de la conservación y restauración consolidada y adaptada al arte moderno y contemporáneo. Sin embargo, tal y como apunta la investigadora alemana Schinzel¹⁰¹, sí existen un conjunto de reflexiones que han desembocado en una metodología clara. Esta metodología, que se ha ido fraguando a lo largo de los últimos 50 años del siglo XX y durante estos primeros años del siglo XXI a través de congresos internacionales, artículos y publicaciones, se fundamenta en la importancia de la documentación a través de entrevistas a los artistas, en la investigación y en la mínima intervención, y tiene como fin mantener la unidad potencial de la obra de arte, al entender que en las manifestaciones artísticas actuales ésta ya no reside tanto en el objeto físico sino en la intencionalidad del artista.

Desde el final de la década de los 90 del siglo XX, con el propósito de desarrollar una base teórica sólida que justifique la buena intervención sobre las obras de arte contemporáneas, se está llevando a cabo una profunda investigación y recopilación de información por parte de diferentes entidades. Así, en 1993 se crea un grupo de trabajo formado por profesionales del campo del arte de diferentes museos holandeses de arte del siglo XX, cuyo fin es discutir los problemas para la conservación de una serie de obras de las últimas décadas¹⁰². Dos años más tarde su sumarán a esta iniciativa representantes de casi todos los museos de los Países Bajos y crearán la *Foundation for the Conservation of Contemporary Art* (SBMK)¹⁰³.

La SBMK va a poner en marcha el proyecto “Conservation of the Contemporary Art”, en el que conservadores, restauradores, historiadores del arte, científicos, etc., realizarán el análisis de diez “obras-piloto” que contaban con problemas en su conservación y restauración, con el objetivo de crear una metodología que sistematice la recopilación de información y elaborar un modelo de toma de decisiones. Los resultados obtenidos supondrán el punto de partida para el congreso *Modern Art: Who Cares?* (Países Bajos, 1997), organizado conjuntamente con el Institute Collectie Nederland (ICN)¹⁰⁴.

¹⁰¹ SANTABÁRBARA, C., “La conservación...”, p. 156.

¹⁰² MOÑIVAS MAYOR, E., “Un proyecto interdisciplinar para la conservación y restauración del arte contemporáneo”, *Pátina*, 13 -14, (2006), p. 215.

¹⁰³ Foundation for the Conservation of Contemporary Art. (s.f.). Recuperado de <http://www.sbmkn.nl/?lang=en>

¹⁰⁴ MOÑIVAS, E., ob. cit., pp. 215-216.

Trece años después, en 2010, se celebró también en los Países Bajos el congreso *Contemporary Art: Who Cares?*¹⁰⁵, en el que se pondrán en común y discutirán las nuevas estrategias y teorías para la restauración del arte moderno y contemporáneo.

Entre 1998 y 1999, el ICN, en colaboración con la SBMK, lanzará un proyecto piloto en el que se llevarán a cabo entrevistas a diez artistas con el fin de conocer los métodos de trabajo empleados al realizar sus obras, como punto de partida para plantear una correcta conservación y restauración de las mismas. Estas entrevistas atendían a aspectos diversos como el proceso creativo, el uso y significado de las técnicas y los materiales, la intencionalidad y originalidad artística de la obra, el proceso de deterioro... Además, el proyecto incluía la creación de un modelo denominado *Discrepancy*, en el que se establecen pautas que permiten conocer si el estado de conservación de una obra corresponde con su significado o lo que busca transmitir¹⁰⁶.

Poco después, el INC va a pilotar el proyecto más ambicioso sobre conservación del arte contemporáneo, la Red Internacional para la Conservación del Arte Contemporáneo (INNCA)¹⁰⁷. Esta red, creada en 1999 y financiada por la Comisión Europea, está formada por profesionales de diferentes ámbitos que tienen relación con el arte contemporáneo, como la conservación, la restauración, la historia del arte o la crítica. Sus componentes desarrollan su trabajo por internet y su objetivo principal es crear una base de datos lo más amplia posible que almacene toda la información disponible sobre artistas y obras de arte, a la vez que se constituye en un instrumento de coordinación de proyectos, de intercambio de profesionales y especialistas a cerca de la conservación¹⁰⁸. Prueba de ello es la creación de proyectos internacionales y multidisciplinares de investigación, como el *Inside Installation, Preservation, and Presentation of Installation* (2004-2007), surgido con el propósito de aunar toda la información posible sobre instalaciones, en un intento de concretar qué aspectos comparten todas ellas y así poder desarrollar una teoría y una práctica de intervención. En este proyecto se van a atender múltiples aspectos, como la intención del artista, el proceso creativo, los materiales, el deterioro, el punto de vista del autor sobre cómo se tiene que conservar y restaurar su obra¹⁰⁹.

¹⁰⁵ International Network for the Conservation of Contemporary Art. (2010). *Symposium: Contemporary Art: Who Cares?*. Recuperado de <https://www.incca.org/events/symposium-contemporary-art-who-cares-2010>

¹⁰⁶ MOÑIVAS, E., ob. cit., pp. 216-217.

¹⁰⁷ International Network for the Conservation of Contemporary Art. (s.f.). Recuperado de <https://www.incca.org/>

¹⁰⁸ MOÑIVAS, E., ob. cit., pp. 216.

¹⁰⁹ TAGLE, A., "Observaciones acerca de la conservación del arte moderno y contemporáneo", en *Arte contemporáneo en sala de guardia: dilemas y sistemas para la conservación de las obras de arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo, 2015, pp. 62-63.

A partir de 2002, el Departamento de Conservación y Restauración del Museo Nacional del Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), será un co-coordinador del INNCA en España, ayudando a desarrollar el proyecto *Inside Installation* junto con otras instituciones como el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), de Valencia, la Fundació La Caixa de Barcelona, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) o el Museo Guggenheim de Bilbao, entre otros. Además, desde 2011 el MNCARS coordina el INNCA en Latinoamérica¹¹⁰.

Otra organización muy destacada es el Getty Conservation Institute (GCI)¹¹¹. Institución sin ánimo de lucro, surge con el propósito de investigar y conseguir una teoría y un sistema de actuación justificado para la conservación y restauración del arte del siglo XX y XXI. Para ello, a través de conferencias, reuniones, talleres mesas redondas, publicaciones, exposiciones o programas de formación para los agentes implicados en estos procesos, se debaten desde cuestiones relativas a conceptos más teóricos como autenticidad, significado, intención del creador o integridad de la obra, a problemas de índole mucho más práctica, como el comportamiento de cada tipo de material, las condiciones de exposición, de almacenamiento o de transporte de obras.

Por último, señalar que entre el 25 y el 26 de junio de 2018 se va a celebrar el congreso *Nuevos enfoques en la conservación del arte contemporáneo* (New Approaches in the Conservation of the Contemporary Art, NACCA), organizado por El Instituto de Ciencias de la Conservación de Colonia (CICS) y la Red de Capacitación Innovadora Marie Skłodowska-Curie. En dicha reunión se va a exponer y debatir los nuevos desafíos conservativos que han ido surgiendo e investigado en este último año¹¹².

¹¹⁰ Ib.

¹¹¹ Getty Conservation Institute. (s.f.). Recuperado de <http://www.getty.edu/conservation/>

¹¹² New Approaches in the Conservation of the Contemporary Art. (s.f.). Recuperado de <http://nacca.eu/>

5. Casos prácticos para la reflexión

A continuación, se van a exponer tres ejemplos concretos que muestran la complejidad de la conservación y restauración del arte de los siglos XX y XXI.

1. El arte monocromo se caracteriza por utilizar el impacto del color, las texturas, el gran tamaño y la no-figuración para provocar sensaciones en el espectador. Su naturaleza conceptual reside en los materiales empleados y en su perfecto acabado. La dificultad de su conservación y restauración radica en la imposibilidad de intervenir sin alterar el estado material, por lo que previamente a cualquier actuación, es imprescindible reflexionar sobre cómo la modificación de la materia condiciona la significación de la obra¹¹³.

Un ejemplo lo encontramos en la obra *Ricostruzione del dinosauro* (1966) de Pino Pascali, que presenta manchas amarillentas en su superficie. Para su restauración, la responsable del Laboratorio de Restauración de la Galleria Nazionale D' Arte Moderna de Roma, Maria Grazia Castellano, ha expuesto que la mejor solución no sería el repinte, sino la introducción de una iluminación especial que desdibujase las manchas, sin alterar la materia de la obra, por lo que la restauradora defiende la mínima intervención¹¹⁴.



Figura 2. *Ricostruzione del dinosauro* (1966) de Pino Pascali.

¹¹³ CHICO SELVI, E., & LLAMAS-PACHECO, R., "Criterios de restauración de capas pictóricas contemporáneas: el arte monocromo desde el concepto a la materia". *Arché*, 4-5, (2010), pp. 103-108.

¹¹⁴ SANTOS GÓMEZ, S., ob. cit. pp. 22-24.

2. La instalación es una creación artística de carácter conceptual que presenta dificultades de conservación por sus propias características intrínsecas. Por un lado, muchas de estas obras pueden englobarse dentro de la categoría de arte efímero cuando son concebidas para una determinada exposición. Si el autor lo desea pueden reinstalarse de nuevo en otro espacio, y en ese caso la instalación tendrá que amoldarse al mismo con la ayuda de las directrices del propio artista. También en muchas ocasiones este tipo de creaciones están constituidas por materiales muy heterogéneos, hecho que dificulta su conservación ya que cada uno de ellos puede tener unas necesidades de conservación diferentes. Por todos estos factores, el principal objetivo de la conservación de una instalación será su documentación exhaustiva, tanto de las características de los distintos tipos de elementos que incluye como de su disposición en la misma.

Como ejemplo, en la instalación *Peana Crystal times* (2009) de Joelle Tuerlinckx, incluida en la exposición *Crystal Times* celebrada en el MNCARS en 2009/2010, fue necesario contar con la colaboración de la artista antes, durante y después del montaje. Formada por objetos de muy diversa naturaleza, como plástico, papel, metal e incluso un cactus, con unos parámetros para su conservación y exposición diferentes¹¹⁵, para lograr transmitir y conservar su significado, se siguió una metodología basada en una exhaustiva documentación fotográfica, planos y esquemas.

Al contar con las instrucciones de la autora se pudo definir para cada elemento su ubicación exacta dentro de la obra, su significado y su importancia en la misma, y se realizó un gráfico explicativo de la obra con un sistema de nomenclatura que identificaba cada uno de estos elementos. Este trabajo común con la autora permitió fijar los criterios y actuaciones a seguir en futuros montajes de la obra, y determinar qué partes pueden ser sustituidas si se deterioran y cuáles deben ser conservadas y restauradas para asegurar la integridad de la obra. Como ejemplo, Tuerlinckx dictó que sólo se conservase la maceta del cactus en el museo y no la propia planta, y que en futuros montajes se remplazara por una similar¹¹⁶.

¹¹⁵ SANTOS GÓMEZ, S., ob. cit. pp. 26-27.

¹¹⁶Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2009). *Proceso de documentación del montaje de una instalación de Joelle Tuerlinckx*. Recuperado de <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion/procesos/documentacion-montaje-instalacion-joelle-tuerlinckxz>



Figura 3. *Peana Crystal times* (2009) de Joelle Tuerlinckx

3. El Arte Digital, que engloba todo tipo de disciplinas creativas en las que se utilicen las tecnologías y la ciencia, presenta graves problemas de conservación que radican en la obsolescencia programada de los dispositivos y soportes electrónicos e informáticos utilizados en las obras¹¹⁷. Un ejemplo de ello es la instalación *La Hermandad* (1994) de José Antonio Hernández Diez, compuesta por monopatines realizados con piel de cerdo colgados de una barra de acero y tres monitores de vídeo en los que se proyecta los tres estados de la vida del hombre en las calles de Caracas.

La Colección la Caixa, como poseedora de la instalación, en 2016 contactó con el artista con el fin de encontrar una solución a la obsolescencia programada de su obra. José Antonio planteó la posibilidad de actualizar el formato DVD cuando fuera necesario a otros formatos más actuales, y autorizó a reemplazar las pantallas si se quedaran obsoletas por otro modelo más actual, siempre y cuando se respetasen las carcassas de los monitores originales. En conclusión, este ejemplo pone de manifiesto que, para gran parte de este tipo de creaciones, la mejor conservación es la “reconstrucción” de la obra para adaptarla a las nuevas tecnologías, contando para ello con la opinión del artista¹¹⁸.

¹¹⁷ GARCÍA MORALES, L., *Conservación y Restauración de Arte Digital*. Tesis doctoral, Universidad Europea de Madrid, 2010, pp. 19-27.

¹¹⁸ CASAL MORENO, A., & ROCA LUJÁN, M., “Videoinstalaciones en la Colección “la Caixa” de Arte Contemporáneo: la obsolescencia tecnológica” en *Actas 18º Jornada Conservación – Restauración del Museo Reina Sofía*, Madrid, 2017, pp. 55-56.



Figura 4. La Hermandad (1994), José Antonio Hernández Díez.

6. Conclusiones finales

Desde la perspectiva que ofrecen los anteriores apartados sobre la complejidad que presenta la preservación (conservación y restauración) del arte moderno y contemporáneo se pueden sacar las siguientes conclusiones.

A pesar de la heterogeneidad de obras y proyectos a los que atienden las metodologías sobre conservación y restauración desarrolladas en el siglo XX y XXI, la gran mayoría de éstas comparten una serie de principios y criterios que buscan salvaguardar la intencionalidad, el significado y la integridad conceptual de las mismas. Se pone de relieve:

- La necesidad de sistematizar las actuaciones, de manera que tipologías de obras y problemas comunes reciban soluciones contrastadas y consensuadas.
- La conveniencia de implementar para ello modelos de tomas de decisiones en los que, a partir de un análisis crítico de la situación de partida, clarifiquen y ordenen las decisiones y acciones necesarias en cada obra.
- La relevancia de documentar todos estos procesos para que puedan ser consultados por los agentes implicados y se cree un banco de datos común que permita compartir ideas y experiencias. Esta relevancia se considera aún mayor en aquellas obras de concepto efímero, o en las que es el proyecto creativo y no la materialización de la obra lo que contiene su esencia, o bien en las que el tiempo, el espectador y el espacio concreto forman una parte esencial de la misma.
- La importancia de contar con equipos pluridisciplinares (restauradores, historiadores del arte, químicos, ingenieros...), que puedan abordar la complejidad de las actuaciones teniendo en cuenta tanto factores conceptuales como materiales, entre los que se incluye la sustitución de mecanismos obsoletos.
- El valor dado a la opinión del autor de la creación como un factor importante a tener en cuenta a la hora de abordar cualquier actuación, y que debe integrarse en el modelo de toma de decisiones.
- La utilidad de la técnica de entrevista a los autores de la obra para conocer aspectos como su intencionalidad, su proceso creativo, los métodos y técnicas empleados, o su postura frente al posible deterioro de su creación artística y su posible intervención.
- El incremento del conocimiento y concienciación de los artistas sobre las consecuencias de la durabilidad de los materiales y técnicas que emplean en sus obras, sin que ello suponga ningún menoscabo a su libertad creadora.

- El peso de la formación y la investigación en estos campos y la creciente importancia de la conservación preventiva, enfocada a minimizar o retardar el deterioro de las obras y por tanto su necesidad de intervención.

Por otro lado, se constata cómo la proliferación de creaciones artísticas y la evolución de la parte práctica de la conservación y restauración ha sido mucho más rápida que la de las bases teóricas y conceptuales que las sustentan.

Aunque muchos de los postulados de las diferentes teorías de restauración formuladas desde los años 60 del siglo XX puedan parecer que no son de aplicación en el ámbito de las actuaciones en obras no convencionales, un acercamiento menos rígido a estos preceptos evidencia que, en relación con las metodologías y criterios prácticos propuestos en la actualidad, lejos de ser contrarios son en gran medida complementarios. Así, estos principios teóricos mantienen su vigencia en tanto en cuanto no se consideren dogmas inamovibles, sino puntos de partida para una reflexión general sobre qué axiomas deben guiar las actuaciones de conservación y restauración.

Por ello, aunque parte de las teorías más “clásicas” como la de Brandi, contengan conceptos que no son de aplicación al conjunto del arte actual, como ocurre con la “repetibilidad” de la intervención, que sólo será válida en obras cuyo valor estético predomine de forma clara, en una primera comparativa entre alguno de los postulados de la *Teoría del Restauero* de Brandi y los criterios comunes en las metodologías actuales, vemos que comparten en cierta forma algunas de sus premisas. Un ejemplo de ello es la obligación de preservar la autenticidad de la obra sin caer en falsos históricos, reformulada ésta por Althöfer en términos no solamente materiales, ya que su aplicación en este sentido en la era de la reproducibilidad es discutible para muchos tipos de creaciones, sino conceptuales. También está presente el espíritu crítico de la teoría de Brandi, necesario para abordar con rigor toda actuación y que se implementa en los modelos de toma de decisiones, o la necesidad de documentar todos estos procesos, argumentada ya por Brandi y por su discípulo Baldini, que también promulga la importancia de la unidad metodológica en la restauración.

La definición de tipologías de obras que permitan abordar problemas comunes desde una perspectiva sistémica, se encuentra en la propuesta de Althöfer, ampliada por la restauradora Llamas Pacheco. Otros aspectos, como la relevancia de la intencionalidad del artista, promulgada por este pensador y enfatizada por teóricos posteriores como Schinzel o Rava, se refleja en el valor otorgado a la opinión del artista y la importancia que para ello se da a las entrevistas con los mismos.

En esta misma línea, la conservación del proyecto creativo frente a su propia materialización enlaza de lleno con los postulados de Lo Savio, lo que legitima la sustitución de materiales o mecanismos obsoletos, en línea con el concepto de “retratabilidad” de Viñas, o con la preeminencia del mensaje que se quiere transmitir sobre la materia de la obra que propone Schinzel.

Por todo ello, la conservación y restauración del arte moderno y contemporáneo no debe ser vista como un problema, sino como una oportunidad para cimentar unos principios teóricos que conecten la teoría y la práctica de estas disciplinas y respondan a la realidad del panorama actual de arte

A partir de un análisis crítico, global e interdisciplinar de las diferentes líneas teóricas de la restauración expuestas y de la heterogeneidad conceptual, técnica y material de las creaciones artísticas, cabe formular una nueva teoría del arte integradora cuyo fin último sea constituir la referencia y punto de partida de toda actuación. Esta nueva teoría tendría que ser válida tanto para el arte tradicional como contemporáneo, y lo suficientemente flexible para incluir los conceptos de evolución y revisión permanente en sincronización con la praxis.

Para ello se podría partir de una estructura escalonada o progresiva. En primer lugar, se precisarían unos axiomas comunes, en los que conceptos como autenticidad, unicidad, historicidad o integridad, deberían redefinirse para que fueran de aplicación al intervenir en cualquier tipo de creación artística, evitando así la dualidad entre objeto e idea. En un siguiente escalón, cabría delimitar tipologías de obras de arte (tal como sugiere Althöfer) que comparten en principio tanto la esencia como los problemas para su preservación. Para cada grupo o conjunto de grupos, se indicarían un segundo bloque de criterios teóricos, quizá ya con una componente más práctica, como la durabilidad, como la aceptación o no de la sustitución, de la recreación, de la obsolescencia o de la propia ruina.

En este punto, para cada caso y teniendo en cuenta los fundamentos teóricos fijados, ya en una fase más práctica se detallarían metodologías de actuación en las que, a través de un modelo de decisiones, intervendrían aspectos tanto teóricos como prácticos, como la opinión del artista, la documentación, la necesidad de actuación interdisciplinar en la intervención, las técnicas y materiales empleados, etc.

Como última reflexión apuntar que, así como cada obra es única, toda acción o intervención encaminadas a su preservación debe ser propia, lo que no entra en contradicción con el hecho de que estas actuaciones deban sustentarse en unos principios teóricos y éticos que las avalen.

7. Bibliografía

– ALFONSO MUÑOZ, M., *Conservación preventiva en “l’Institut Valencià d’Art Modern”, IVAM. Aplicación en casos reales de intervención*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2007.

– ALTHÖFER, H., *Restauración de pintura contemporánea, tendencias, materiales, técnica*. Editorial Istmo, Madrid, 2003.

ANACLETO de SOUSA, M., *De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen: Un dilema en la conservación del arte contemporáneo*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2015.

– ARRÚE UGARTE, B., “La historia del arte y la conservación del Patrimonio Histórico”, *Actas de las Jornadas sobre arqueología, historia y arquitectura*, Logroño, (2001), pp. 57-74.

– ARTEAGA GARCÍA, K., *Los museos y centros de arte españoles y su visión sobre la conservación de obras*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2013.

– BELLIDO MÁRQUEZ, MC., “Evolución material, técnica y conceptual en las obras de Arte Contemporáneo”, *Opción. Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 6, (2015), pp. 107-127.

– BOOGEN YBARRA, A., “Born- digital art. Documentation models as a conservation measure”, *Ge- conservación*, 11, (2017), pp. 165-171.

– BRANDI, C., *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Forma, 2002.

– BUSTINDUY FERNÁNDEZ, P., “Patrimonio artístico, conservación y sostenibilidad”, *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*, 19, (2010), pp. 70-83.

– CALDERÓN GÓMEZ, J., “Las vanguardias históricas en perspectiva”, *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 12, (2005), pp. 85-110.

– CAPARDI, D., “Acerca del arte conceptual”, *Revista de filosofía UNC*, 6, (1995).

- CASTILLA, A. (coord.), *Arte contemporáneo en sala de guardia: dilemas y sistemas para la conservación de las obras de arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo, 2015.

- CHICO SELVI, E., & LLAMAS-PACHECO, R., “Criterios de restauración de capas pictóricas contemporáneas: el arte monocromo desde el concepto a la materia”, *Arché*, 4-5, (2010), pp. 103-108.

- DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.

- DEL FRESNO-GUILLEM, R., *La entrevista al artista emergente como modo de conservación preventiva. Estudio aplicado a los proyectos Perspectives Art Inflammation and Me y Perspectives, Art Liver Diseases and Me*, tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, Valencia, 2017.

- FERNÁNDEZ GIRALDO, F., *La autonomía del arte como problemática común a la academia y al arte moderno. De la imposición de la norma a la imposición de la libertad*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2016.

- GANTEFÜHRER-TRIER, A., *Cubismo*. Koln: Taschen, 2004.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, I., “Historia de la conservación preventiva. Parte I”, *Ge-conservación*, 5, (2013), pp. 27-41.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, I., “Historia de la conservación preventiva. Parte II”, *Ge-conservación*, 6, (2014), pp. 5-18.

- GARCÍA GONZÁLEZ, A., “Reflexión sobre la conservación del arte contemporáneo y su aportación a la historia del arte”, *Ge-conservación*, 0, (2009), pp. 133-140.

- GARCÍA MORALES, L., *Conservación y restauración de arte digital*, tesis doctoral, Universidad Europea de Madrid, 2011.

- LIPOVETSLY, G., & SERROY, J., *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2014.

- LLAMAS - PACHECO, R., “Una aproximación axiológica a la restauración del arte contemporáneo. De materia y de valores esenciales en la obra”, *Quintana: revista de estudios de Departamento Historia del Arte*, Vol. 13, 13, (2014), pp. 199-210.
- LLAMAS-PACHECO, R., “El artista contemporáneo ante la transformación de su obra. El paso del tiempo y su efecto sobre la significación de la materia”, *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 28, 2, (2016), pp. 277-296.
- LLAMAS-PACHECO, R., “Intención artística, conservación y mutación en la obra de arte actual. Una aproximación hermenéutica”, *Ge- conservación*, Vol. 1, 12, (2017), pp. 45-54.
- MAYTHÉ BARAJAS, A., “El trabajo con artistas: conocer la intencionalidad de los materiales con el fin de garantizar la correcta”, en *Actas 15º Jornada Conservación – Restauración del Museo Reina Sofía*, Madrid, 2016, pp. 31-27.
- MELAMED, A., “Disolución del origen. Reflexión sobre el arte contemporáneo”, *Octante*, 1, (2016), pp. 42-48.
- MIRAMBELL ABANCÓ, M., *Criterios y teorías de la conservación y la restauración del patrimonio artístico a lo largo de la historia*. JAS Arqueología S.L.U., Madrid, 2016.
- MOÑIVAS MAYOR, E., “Un proyecto interdisciplinar para la conservación y restauración del arte contemporáneo”, *Pátina*, 13-14, (2006), pp. 213-220.
- MOREIRA TEXEIRA, J., “Un acercamiento a la creación artística actual. La investigación como base para su conservación”, en *Actas del Congreso del Grupo Español del Conservación*, 2007, pp. 79-88.
- MOREIRA TEXEIRA, J., *La creación contemporánea además de la materialidad. Los artistas y los límites en la conservación y restauración del arte contemporáneo*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2009.
- MUÑOZ MARTÍNEZ, R., “Una reflexión filosófica sobre el arte”, *Thémata: Revista de filosofía*, 36, (2006), pp. 239-254.
- PERNIOLA, M., “¿Restaurar o renovar el arte contemporáneo?”, *Contrastes. Suplemento*, 13, (2006), pp. 175-185.

- PHILIPPOT, P., “La obra de arte, el tiempo y la restauración”, *Histoire de l’ art. De la restauration a l’ histoire de l’ art*, 32, (1995), pp. 3-9.
- RIGHI, L., *Conservar el arte contemporáneo*. San Sebastián: Nerea, 2005.
- RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, E., “Patrimonio cultural del siglo XX. La compleja conservación de los testimonios de una sociedad de usar y tirar”, *Patrimonio Cultural de España*, 10, (2015), pp. 17-24.
- SANTABÁRBARA MORERA, C., “La influencia del gusto postmoderno en la conservación del Arte Contemporáneo”, *Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, 10, (2012), pp. 23-36.
- SANTABÁRBARA MORERA, C., “La conservación del arte contemporáneo: ¿un desafío para la teoría de la restauración crítica?” en *Actas del seminario internacional Conservando el pasado, proyectando el futuro*, Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 141-157.
- SANTABÁRBARA MORERA C., “La teoría de la conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi” en *Actas 14º Jornada Conservación – Restauración del Museo Reina Sofía*, Madrid, 2015, pp. 11-21.
- SANTABÁRBARA MORERA, C., “Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo”, *Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, 18, (2016), pp. 52-69.
- SANTABÁRBARA MORERA, C., “La conservación del arte urbano. Dilemas éticos y profesionales”, *Ge-Conservación*, 10, (2016), pp. 160-168.
- SANTABÁRBARA MORERA, C., “Where is the authenticity of the contemporary art?”, *Ge-conservación*, Nº 11, (2017), pp. 214-218.
- SANTOS GÓMEZ, SONIA., *La conservación del arte contemporáneo: criterios y metodología de actuación en obras configuradas con nuevos materiales*. Somonte – Cenero, Gijón: Trea, 2017.

- SCHINZEL, H., *Touching Vision, Essays on Restoration, Theory and the Perception of Art*. Brussels: VUB Press Brussel, 2004.
- SEDANO ESPÍN, P., “La conservación del arte contemporáneo”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 35, (2001), pp. 128 -133.
- SEDANO ESPÍN, P., “Desde los materiales tradicionales a los nuevos materiales y métodos aplicados en la conservación de obras de arte”. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 667-668, (2001), pp. 577-589.
- TURNER, G., “Teorías de la conservación y vanguardias arquitectónicas”. *Canto Rodado: Revista especializada en patrimonio*, 2, (2007), pp. 125- 148.
- VANRELL VELLOSILO, A., *Nuevas estrategias para la conservación de colecciones de arte con elementos tecnológicos: propuestas metodológicas de humanidades digitales*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

8. Créditos de las fotografías

- SCHINZEL, H., *Touching Vision. Brussels*. VUB Brussels University Press (2004), Figura 1.
- <https://www.museopinopascali.it/portfolio-items/dialoghi-pascali-e-bonalumi-castellani-fontana-manzoni/>, Figura 2.
- <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/peana-crystal-times>, Figura 3.
- <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0081/LaHermandad>, Figura 4.