

La influencia del gusto postmoderno en la conservación del Arte Contemporáneo

The influence of postmodern taste in conservation of contemporary art



Carlota Santabárbara Morera

Doctoranda en Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza. Restauradora de Bienes Culturales por la Escuela de Restauración de Barcelona

Resumen

La cultura postmoderna es eminentemente visual, vivimos por y para la imagen, el gusto por lo bello trasciende a todos los ámbitos de nuestra sociedad y nuestra cultura, y la restauración no podía escapar a esta influencia, por ello nos proponemos revisar cómo los actuales conceptos de belleza y perfección visual se han trasladado al mundo del arte y en consecuencia a su conservación, alterando decisivamente los criterios actuales en materia de restauración admitidos desde hace más de medio siglo.

Palabras clave: Conservación de arte contemporáneo. Criterios de restauración. Gusto estético. Estética contemporánea.

Abstract

Postmodern culture is predominantly visual, we live by and for the image, the taste for beauty transcends all areas of our society and our culture, and restoration could not escape this influence, so we propose to review how the concepts of beauty and visual perfection have moved to the art world and therefore their conservation, and have altered decisively the current criteria in restoration.

Keywords: Conservation of Contemporary Art. Restoration criteria. Aesthetic taste. Contemporary aesthetics.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera mostrar mi agradecimiento a mi tutora de tesis Ascensión Hernández Martínez por la confianza depositada en mi trabajo.



Carlota Santabárbara Morera

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza en el 2001, Diplomada en Conservación y Restauración de Bienes culturales por la Escuela Oficial de Barcelona en el 2004, Postgraduada en Dirección de Instituciones y Plataformas Culturales en el 2008 por la Universidad Pompeu Fabra. Obtuve el Diploma de Estudios Avanzados en Historia del Arte en el 2009 con el trabajo de investigación: Criterios de restauración en el arte contemporáneo, historia y crítica. He realizado dos becas como restauradora en la Generalitat de Cataluña y una beca de investigación en el CDAN (Centro de Arte y Naturaleza de Huesca), así como estancias de colaboración en diferentes museos nacionales: Thyssen Bornemishza, IVAM y CDAN. Actualmente realizo la tesis doctoral sobre criterios de conservación y restauración en el arte contemporáneo, en la Universidad de Zaragoza bajo la dirección de la profesora Ascensión Hernández.

Contacto: carlotasantabarbara@gmail.com | <http://carlotasantabarbara.wordpress.com>

1.- ¿ESTÁ CADUCADA LA TEORÍA DE BRANDI?

La cultura postmoderna es eminentemente visual, vivimos por y para la imagen, el gusto por lo bello trasciende a todos los ámbitos de nuestra sociedad y nuestra cultura, y la restauración no podía escapar a esta influencia, por ello nos proponemos revisar cómo los actuales conceptos de belleza y perfección visual que dominan el mundo de la moda y la estética contemporánea se han trasladado al mundo del arte y en consecuencia a su conservación, alterando decisivamente los criterios actuales en materia de restauración admitidos desde hace más de medio siglo (*Carta de Venecia*, 1964)

El culto actual a la juventud y la obsesión por la belleza existente en la sociedad ha dado lugar a la prolífica cirugía estética, así como al retoque fotográfico llevado a la máxima expresión en la prensa y otros medios de comunicación. Pero es preciso añadir que este gusto por lo bello se ha trasladado a otros ámbitos como la restauración del arte contemporáneo, imponiendo un rechazo evidente a los signos de degradación del tiempo, que deben ser borrados a toda costa. Sin embargo, los criterios científicos actuales, consolidados desde hace ya décadas a través de congresos, cartas y publicaciones, sostienen como principio absoluto el respeto a la materia y a la huella del tiempo en la misma, un principio que se acepta en la restauración de arte antiguo, pero que sin embargo significativamente no se aplica en la restauración de arte contemporáneo como pondremos de manifiesto.

La restauración es un vivo reflejo de nuestra idiosincrasia cultural, ya que en cada intervención se pone en relieve un gusto específico, interviniendo en el patrimonio para obtener un resultado estético determinado. Lo que venimos a llamar acabado o apariencia estética se rige por criterios establecidos, pero siempre dejando un margen de elección regido sin duda por el gusto del que interviene, condicionado por la estética dominante en el momento o la institución que financia la restauración.

Esta estrecha relación entre restauración y gusto que subyace en el imaginario colectivo, ya había sido advertida lucidamente por el historiador del arte Juan Antonio Ramírez:

“(...) Este parentesco entre la restauración artística y la práctica médica podría significar que nos hallamos ante ese mismo universo que privilegia la higiene y el deporte, y que extrema las medidas de limpieza hasta borrar toda huella (todo roce, todo desgaste) en el terreno moral. Ni una mota de polvo (ni un polvo) en el hogar, ni una variz en el anuncio con playa, ni una pátina amarillenta sobre los lienzos de Velázquez” (Ramírez. 1990:20).

Actualmente se realizan intervenciones que se mueven inevitablemente por la fascinación que produce la contemplación de lo antiguo en su más absoluta degradación, respetando el valor histórico hasta tal punto que la estética buscada, casi de un modo intencionado, se acercaría al concepto *ruskiniano* de ruina. Tal es el caso de obras pertenecientes a la Edad Media, sobre todo, donde las lagunas se dejan al descubierto como cicatrices que el propio tiempo hubiera dibujado, donde las imágenes carentes de una visión global perceptible se erigen como símbolos de un tiempo pasado amparado por el criterio llamado “arqueológico”, evidenciando el gusto por su aspecto decadente. (Hernández. 2010).

En la restauración de bienes muebles desde los años sesenta existe un gusto por la laguna discernible, completando visualmente las pérdidas y respetando al máximo el valor estético e

histórico, basándose en los correctos y bien sentados criterios de restauración del principal teórico moderno de la disciplina: el historiador italiano Cesare Brandi, ocurriendo así con obras del Renacimiento y el Barroco, donde la observación legible de la iconografía y la narración se tornan imprescindibles.

En el arte antiguo la distancia temporal facilita la tolerancia a un aspecto estético degradado y fragmentario, dado que es consecuencia de un tiempo innegable que ha dejado el peso de su huella en él. Pero en el arte contemporáneo no existe esa perspectiva de lejanía temporal, por lo que cualquier alteración es susceptible de ser “maquillada” para negar el tiempo y aferrarse a la imagen de “contemporaneidad” que reside precisamente en su aspecto de “recién acabado”, como si una obra de Calder creada en 1974 no pudiera envejecer.

Este culto a la belleza, añadido al hecho de que en el arte contemporáneo prima la idea sobre la materialidad de la obra de arte, condiciona decisivamente la restauración de arte contemporáneo, haciendo entrar en crisis los criterios científicos de restauración admitidos en el panorama internacional. Por lo tanto en la restauración de arte contemporáneo se admite que la materia sea sustituida, cuando en arte antiguo hay un sacrosanto respeto a la misma. Lo que importa actualmente es que una obra de arte considerada pieza clave de la vanguardia del siglo XX tenga el mismo aspecto que cuando fue creada, es decir, que esté perfecta, porque se asocia la perfección material de la obra al carácter de vanguardia, rechazándose la posibilidad de que haya podido deteriorarse con el paso del tiempo, igual que el resto de las obras de arte que la precedieron.

Los principios que Cesare Brandi sintetizó, recogiendo un pensamiento que se remontaba años atrás, se podría resumir en tres criterios que se han venido utilizando de un modo sistemático: máximo respeto por el original, siendo la materia insustituible porque constituye el valor estético e histórico de la obra, reconocimiento de la intervención sin cometer un falso histórico y reversibilidad de la restauración.

En relación a la atención que concede Brandi a la materia de la obra de arte, es sin lugar a dudas una de las mayores diferencias entre la práctica de la restauración del arte contemporáneo y los principios de restauración por él preconizados. En primer lugar, en el arte contemporáneo, en muchos casos, se suple la mano ejecutante del artista por la generación de la idea como tal, la obra pierde en ocasiones todo su valor como objeto matérico fetichista a favor de la idea o concepto; de hecho en ciertos casos las obras son encargadas sin ninguna participación física del artista. Tal es el caso de las esculturas de hierro de Richard Serra, [Ilustración 1] quien las diseña y dibuja y después las manda realizar a un astillero de un modo industrializado, revisando los trabajos pero sin participar activamente en la fabricación, siendo dueño del proyecto como si se tratara de un arquitecto. Años antes y del mismo modo podríamos citar cómo Moholy-Nagy pintó cinco cuadros por teléfono en la década de los treinta; el autor quería convencerse del supraindividualismo de los constructivistas, de la exigencia de valores visuales objetivos, independientes de la inspiración del artista y de su pintura especial (Althöfer. 1985: 49).



Ilustración 01. Serpiente. Richard Serra, 1997. Guggenheim de Bilbao.

Es aquí donde hay que mencionar la *Teoría del Proyecto* del teórico y artista italiano Francesco Lo Savio, que pone el protagonismo del arte en la idea como génesis de la creación matérica, una teoría artística que es contemporánea a la de Brandi. En palabras de Antonio Rava, restaurador y arquitecto italiano, Lo Savio plantea que: “El artista asumió el proyecto en sí como el momento más significativo del proceso artístico, acto original y decisivo de la creación por eso encarga la realización a terceros. Para él la ejecución no cuenta, puesto que la obra ya está completa como proyecto, antes de formular la idea, con todos los números y medidas necesarios para su posible realización.” (VV AA. 1992: 85).

En cuanto a la visibilidad de las lagunas mediante un sistema de selección cromática (*tratteggio*, punteado), en el arte contemporáneo el reconocimiento de la intervención dificulta o altera sus unidad potencial, siendo que ésta ya no reside tanto en su valor histórico-estético, sino más bien y sobre todo en la idea, la idea que ha de transmitir contemporaneidad, perfección, gusto por lo nuevo, lo bello e inalterable. Sin duda no nos podríamos imaginar un cuadro monocromo de Mondrian con un *tratteggio* o un puntillismo demasiado evidente o discernible, que desvirtuaría estéticamente la apreciación de la obra. Por tanto, el problema que se plantea en este punto es que, frente a las reintegraciones discernibles utilizadas en la restauración de arte antiguo, en el arte contemporáneo tienden a realizarse restauraciones miméticas ocultando los daños e igualando las superficies cromáticas.

¿Qué opiniones hay, por tanto, con respecto a la teoría de Brandi? El restaurador e historiador del arte alemán Heinz Althöfer planteaba en 1985 en su libro *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas*, un cambio de pensamiento respecto a la restauración del arte contemporáneo que evidencia una ruptura con el pensamiento brandiano, puesto que sostenía una postura completamente diferente, no tanto opuesta, sino enfocada desde una perspectiva muy distinta. Para Brandi la restauración constituía un momento metodológico en el que, mediante el distanciamiento temporal que nos alejaba de la obra, había que tomar una actitud de respeto total por la integridad de la materia, para poder preservar para el futuro su valor como documento histórico-artístico. Sin embargo, Althöfer se acerca a la obra de arte desde un enfoque mucho más cercano en el tiempo, por lo que su actitud ante ella no será tanto como documento respetable en su materialidad, sino como una manifestación de intenciones que es necesario reinterpretar para poder actualizar el mensaje y

que la obra nos comunique lo que el artista quería contarnos, pues según él el valor de la obra de arte radica precisamente ahí.

Althöfer pone de relieve el valor de lo permanente, lo inmutable en el arte contemporáneo, dado que existen ciertas tendencias artísticas que persiguen unas formas perfectas e inalterables, muchas veces realizando acabados de un modo industrializado, en una actitud de lucha constante contra el tiempo y sus consecuencias. Althöfer toma conciencia de la transformación que se ha producido en el arte e intenta adaptar las teorías de la restauración, ya que evidencia en la práctica que no son compatibles en absoluto con las tradicionales expuestas por Césare Brandi. De ahí la idea de que el arte contemporáneo no está regido por unas reglas únicas, sino que hay que buscar la intencionalidad del artista y su mensaje sacrificando en algunos casos el fetichismo a la materia física, lo que entraría en clara contradicción con las ideas postuladas por Césare Brandi.

Siguiendo este razonamiento y utilizando la opinión de otra importante restauradora y teórica alemana, Hiltrud Schinzel (colaboradora de H. Althöfer):

“Se desvía la función del restaurador como historiador interpretativo hacia una labor de interpretación didáctica. La forma física ya no es, por tanto, esencial para la existencia de la obra de arte, de ahí que la expresión material de la idea resulte relativamente insignificante. Ya decía Duchamp que el producto era tan sólo el recuerdo de la idea creadora.” (Althöfer. 1985: 67).

Como consecuencia de ello, Althöfer plantea la necesidad de una nueva restauración y califica la teoría y la práctica existente como un obstáculo en la praxis de las nuevas tendencias artísticas, manifestándose contrario al concepto brandiano de unidad potencial de la obra de arte. Defiende un punto de vista más acorde con la modernidad, otorgando a la multiplicidad valor de concepto artístico, así como el concepto de decadencia, posicionando la producción de ideas en el arte por encima de la realización física del mismo.

Esta situación que revela que “la restauración es un acto cultural”, como sostenía el mismo Cesare Brandi, en la que influye la mentalidad y, por otro lado, el gusto de cada época, se manifiesta en todas las prácticas artísticas, y por supuesto también en la arquitectura. En este artículo analizaremos los problemas que plantea esta situación, a través de una selección de casos.

2.- DE LA TEORÍA A LA PRAXIS. ESTUDIO DE CASOS

Existen numerosos casos de intervenciones contemporáneas, sobre todo las que se refieren a esculturas de gran formato que son pulidas, repintadas y cromadas de nuevo, incluso haciendo desaparecer las capas de pintura originales. Como es el ejemplo de *Carmen* [Ilustración 2], la escultura móvil de Alexander Calder, (VVAA. 2009), que fue repolicromada completamente en 2008, que se encuentra en el Patio Sabatini del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Carmen*, obra realizada en 1974, mide 7,62 x 11,56 m., está formada por 12 láminas de acero y de aluminio pintadas, unidas mediante soldaduras, remaches y tornillos. El estado de conservación era bastante malo debido a la exposición al aire libre durante 20 años que había degradado completamente los colores. El suelo de tierra donde se encontraba no drenaba el

agua de lluvia y se formaban charcos alrededor de la base de la escultura que dañaron el metal. Además, los visitantes del museo habían causado una gran variedad de pequeños roces, manchas y golpes en la pintura. El deterioro evidente de la pintura de recubrimiento llevó a plantear la necesidad de su restauración, siendo intervenida de un modo drástico, haciendo catas, eliminando las diferentes capas de pintura, las originales y las que se habían sucedido en el tiempo, y aplicando el nuevo recubrimiento de un modo industrial [Ilustración 3]. Todos los trabajos se realizaron bajo las directrices de la Fundación Calder. En el proceso se pudo observar que existían hasta seis capas entre imprimaciones y color, aparecieron pruebas de color del autor, en negro, rojo y amarillo, las capas por lo tanto resultaban irregulares, por lo que se decidió eliminarlas por completo y llegar hasta el metal. Los colores empleados fueron esmaltes de silicona importados de EEUU. Fabricados por la empresa americana Keeler & Long/PPG, son exactamente los mismos colores que Calder utilizaba y que se siguen fabricando con la denominación comercial de rojo Calder y amarillo Calder. Todo el proceso de pintado se ejecutó con pistola de aire a presión, es decir con un acabado impersonal y de carácter industrial, que era de una apariencia similar a como sería en origen, pero con la diferencia de que ahora se trataba de una pintura aplicada en el siglo XXI.



Ilustración 02. Carmen de Alexander Calder. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Foto de la autora.



Ilustración 03. Detalle de restauración, proceso de decapado de la escultura Carmen, de Alexander Calder. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

De este modo, en claro enfrentamiento con la tesis de Brandi, no sólo no se ha respetado la instancia estética de la materia original, puesto que al repintarla de nuevo se sustituye por

completo la materia, sino que además se ha perdido en gran medida la instancia histórica, eliminando los vestigios de las diferentes policromías que había sufrido, destruyéndose evidentemente la pátina que tanto defiende Brandi en sus escritos.

Habría que plantearse si la unidad potencial de la obra de arte a veces está desligada del propio objeto físico, es decir, si la obra física sólo es un medio para transmitir la unidad potencial, nunca una finalidad, por lo que se admitirá cualquier intervención que mantenga dicho concepto vivo, incluso la sustitución. Al tratarse de una escultura pública, se valora más la imagen que su propia evolución histórica, buscando la perfección de acabados, incluso sin que tengamos constancia de que en origen hubiera sido así efectivamente, puesto que se observaban las huellas de pruebas de color y de imprimación. Esta restauración constituye una renovación estética integral de una obra que, aún perteneciendo a 1974, tiene la apariencia de estar recién pintada, seguramente porque es exactamente lo que se ha hecho con ella.

El segundo caso interesante es la sustitución de elementos del collage de Tom Wesselmann *Still Life*. (1963) [Ilustración 4]. La restauración de esta obra fue presentada en una ponencia en el congreso Modern Art, New Museums (Keynan. 2004:156) celebrado en el 2004, por la misma autora. Wesselmann se enmarca dentro del pop neoyorquino, destacando en su obra la utilización de técnicas y colores extraídos de los anuncios publicitarios y de imágenes populares de la cultura de masas y la sociedad de consumo. La obra deja de ser un reflejo del artista para ser un objeto autónomo, que no es representado sino que se presenta por si mismo a través de un medio industrializado. En los trabajos de 1960, Wesselmann pintaba y realizaba collages para componer sus imágenes. Parte del impacto visual de estas obras se deriva de la tensión que crea entre las imágenes comerciales de objetos y el elemento del collage de la superficie pintada. Asimismo utiliza métodos de impresión adoptados de los carteles y las impresiones de litografía. Los elementos del collage de este trabajo incluyen un refresco rosado, una pera amarilla, y las nueces castañas, todo ello ejecutado en litografía. El color rojo de las rosas y un paquete pequeño de cigarrillos de fortuna se realizaron con la impresión de pantalla; sin embargo la botella de Coca-Cola y una pieza del terciopelo rojo hacia la derecha son de pintura acrílica y esmalte. El soporte es madera y los elementos fueron adheridos con cola blanca.



Ilustración 04. Still Life #34. Tom Wesselmann.

En los últimos años de su vida, Tom Wesselmann comenzó a ser consciente de que sus obras sufrían un fenómeno de degradación, ya que algunos elementos de los collages se estaban deteriorando, mientras que otros permanecían con su color original, siendo (los elementos impresos litográficos) los que más habían perdido color, mientras que los de pantalla impresa se alteraban muy poco en comparación. Esta decoloración que ocurría de forma selectiva, alteraba el resultado de un modo relevante tanto en composición como en significado, puesto que es importante entender que para él era decisivo el color de la obra. Se optó por realizar copias recreando los elementos del collage degradados; este trabajo lo desarrolló una empresa de Nueva York a partir de un archivo digital obtenido de la diapositiva original de 1963 de la obra *Still Life #34*. Se realizaron ajustes con Photoshop, se imprimieron en un papel de gramaje alto para que no se apreciaran los elementos degradados subyacentes y se adhirieron sobre los originales. Por tanto, se trata de una actuación que se encuentra entre la restauración y la recreación, pero la obra se revitalizó volviendo a tener una entidad estética, recobró la tensión de color entre los elementos pintados y los producidos mecánicamente, todo ello con la aprobación del artista.

Esta intervención opta por una controvertida solución a los problemas físicos que se manifiestan en el arte moderno y contemporáneo, ya que en la mayoría de los casos las propuestas técnicas llevan consigo problemas éticos. En el caso de esta restauración se restableció la apariencia estética pero a costa de falsear el original, rejuveneciéndose la obra cual *lifting* intentando disimular el tiempo, la degradación en definitiva. En resumen, podría compararse con una restauración en estilo al modo de Viollet le Duc en la arquitectura del siglo XIX, donde prevalecía la instancia estética sobre la instancia histórica, realizando un falso histórico. Habría que plantearse entonces hasta qué punto es legítimo restaurar una obra cuando su evolución natural conduce a su deterioro, a pesar de que el artista intervenga y asesore, e incluso cuáles son los límites entre creación artística y restauración cuando un artista vivo interviene en la restauración de su propia obra, rehaciéndola (y por tanto cambiando su historia) e incluso variando la composición y tamaño de algunos elementos. Un caso extraordinariamente complejo y sugerente a la vez, que coloca en primer plano sin duda los retos y límites de la restauración contemporánea.

Esta misma situación se está produciendo en el campo de la arquitectura, donde no se respeta la pátina porque se concibe como degradación y no se admite en obras claves de la arquitectura contemporánea como es el caso de la arquitectura racionalista, como demuestra el caso del *Quartiere Frugès a Pessac*, diseñado por Le Corbusier en 1925, y la *casa taller de Diego Rivera y Frida Kahlo* en México, obra del arquitecto Juan O’Gorman.

En la restauración del *Quartiere Frugès a Pessac* (Burdeos, Francia) [Ilustración 5], se puede observar cómo, al contrario de lo que ocurre con la arquitectura histórica donde se conserva el valor histórico de las superficies (la pátina del tiempo), en la arquitectura racionalista existe la tendencia prácticamente generalizada de recuperar la imagen original del edificio en pos de recuperar un símbolo visual de una arquitectura icónica del siglo XX. Este ha sido uno de los temas de discusión más importantes a los que se han enfrentado los arquitectos actuales (Hernández. 2008:156-179). En esta intervención se plantea la recuperación de los revocos originales, devolviendo al edificio los colores de fuerte tonalidad para recuperar esa imagen de modernidad que transmitía la arquitectura racionalista en el momento de su realización, borrando el paso del tiempo y aproximándola a nuestros días.



Ilustración 05. Quartiere Frugès a Pessac. Le Corbusier.

Un argumento interesante es el aportado por los arquitectos españoles Juan Francisco Noguera y Fernando Vegas, quienes recuerdan que el valor de novedad, ya formulado por el historiador austríaco Alois Riegl, justificaría este tipo de restauración. El carácter vanguardista de estas obras, verdaderos paradigmas de la arquitectura del Movimiento Moderno, es incompatible, si seguimos el razonamiento de Riegl, con cualquier tipo de “desgaste, deterioro o ruina”, y en este sentido, la restauración de la arquitectura moderna es “un fenómeno cultural específico de nuestro tiempo, con unas características particulares que lo diferencian en algunos aspectos de la restauración de la arquitectura histórica anterior al siglo XX” (Noguera; Vega. 1997: 30).

El segundo ejemplo que citaré de restauración arquitectónica racionalista, por resultar de gran utilidad para comprender los paralelismos entre artes plásticas y arquitectura, es la casa taller de Diego Rivera en México, que fue restaurada en 1995-1996 por el Instituto Nacional de Bellas Artes de ese país. El diseño de la casa corresponde a Juan O’Gorman, arquitecto, pintor muralista y amigo personal de Rivera. Mexicano de origen irlandés, O’Gorman introdujo en México las ideas vanguardistas de Le Corbusier y basó sus proyectos en conceptos funcionalistas. Para ello O’Gorman concibió dos casas por separado, pensando en la individualidad de cada artista. El arquitecto incorporó en el diseño de ambas los cinco elementos que había experimentado Le Corbusier en sus casas Citröen (1927) y Savoye (1929): la planta libre, los pilotes, la ventana corrida, la fachada libre y la terraza-jardín. A ellos añadió algunos elementos propios y de carácter mexicano: el color, una escalera de caracol, un techo aserrado que recuerda una fábrica, un puente y un cerco perimétrico hecho de cactáceas. La casa está constituida por dos bloques cúbicos, uno rojizo para Diego, tal vez idealizando su apasionado ímpetu, y otro azul para Frida, quizás simbolizando su melancólica tristeza. En este caso, como en el anterior, también en la intervención se recuperaron los revocos originales, así como los fuertes colores que cubrían las paredes de ambos edificios, distinguiéndolos y erigiéndolos como símbolos de su función.

En suma, la restauración no escapa a la presión del gusto contemporáneo ni de los valores sociales dominantes, ni mucho menos, sino que es un elemento más que nos sirve para comprender la mentalidad y las actitudes de la sociedad contemporánea en un aspecto de gran relevancia como es su relación con el pasado y, por ende, con el presente.

En el caso de la restauración de arte contemporáneo, nos encontramos frente a un tema que está cuestionando los criterios científicos admitidos desde hace décadas para la intervención de arte antiguo, lo que nos obligará a seguir replanteándonos muchas cuestiones, y especialmente una: la tensión entre respeto a la pátina y a la materia y fascinación por el valor de novedad, que parecen incompatibles entre sí, puesto que cualquier objeto, desde el momento en que es realizado, comienza una inexorable historia de deterioro y degradación. ¿Seremos capaces de admitir esta transformación en las obras de arte contemporáneos? Es esta una cuestión clave sobre la que seguir reflexionando.

3.- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALTHOFER H. (2003) *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas*. Madrid, Istmo, (original: Manchen, 1985).

ALTHOFER, H. (1981). *Historical and ethical principles of restoration. ICOM comité from conservation 6th trienal meeting*. Ottawa. 1 /82, pp.

ALTHOFER, H. (1991). *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*. Firenze, Nardini editore.

ALTHOFER, H. "Restauriert und neu entdeckt. Aus der arbeit der restaurierung", N°6, Düsseldorf (1968).

ALTHOFER, H. (1985). *Restaurierung moderner Malerei. Tendenzen-Material-Technik*. München, Verlag Georg D.W. Callwey.

ALTHOFER, H. (1984). *The complementary aspect of restoration. 7th triennial meeting. ICOM, committee for conservation*. Copenhagen. 10-14 september.

ALTHOFER, H. (1972). *Les problémes esthétiques et de retouches Dans la restauration d'oeuvres d'art moderne*. The international meeting for conservation. The international council of museums committee for Conservation. Madrid.

ALTHOFER. H. (1977). "Restaurierung modern kunst". *Das düsseldorfer symposion, restaurierungszentrum Düsseldorf*, restaurierungszentrum der landeshauptstadt düsseldorf-schenkung henkel.

BARBERO ENCINAS. J.C. (2008). *Fondo y Figura. El sentido de la restauración en el arte contemporáneo*, Madrid, Ediciones Polifemo.

BEERKENS, H. (1988). "Reconstruction of a moving life", VVVAA. *Modern art: who cares?* Amsterdam, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for Cultural Heritage, pp. 23-41.

BRANDI, C. (1950). "Los Fundamentos teóricos de la restauración", *Bolletino dell'Instituto Centrale del Restauro*, 1, pp.5-12.

BRANDI, C. (1963). *Teoría del Restauo*. Turín, Ed. Einaudi, 1963.

CASAL MORENO, A, SANTABARBARA MORERA,C. (2005). “El arte contemporáneo y su restauración”. *Unicum* (Barcelona, ARCC), 4, pp. 82-90.

CHIANTORE, O, RAVA, A. (2005). *Conservare l'arte contemporanea, problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milano, Electa.

DANTO, A. (2003). *Más allá de la Caja Brillo*. Madrid, Akal.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. (2007). *La conservación del Patrimonio español durante la II república (1931-1939)*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos.

HERNANDEZ MARTÍNEZ. A.; SANCHO MENJÓN RUIZ, M. (1998). *¿Artistas o caraduras?* Zaragoza, Alcaraván Ediciones.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2001). “La restauración actual, entre el recycling y el lifting. (Algunas reflexiones sobre los límites de la conservación y restauración de bienes culturales al comienzo del nuevo milenio)”. *Congreso Internacional Patrimonio cultural: contexto y conservación*. Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CNCRM), Ciudad de la Habana, 9-13 abril.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2008) “La arquitectura del Movimiento Moderno: entre la desaparición y la reconstrucción. Un impacto cultural de larga proyección”. *Apuntes*, vol. 21, núm. 2, pp.156-179.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2010). “Lo cutre es cool. Estética, arte contemporáneo y restauración monumental en el Siglo XXI”, en *Reflexiones sobre el Gusto*. Seminario internacional, Universidad de Zaragoza.

KEYNAN, Daria (2004). “Pop revisited: the collage and assemblage work of Tom Wesselmann, *The Modern Art, New Museums*”: *Contributions to the 2004 IIC Congress*, Bilbao, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, pp. 156-159.

LLAMAS PACHECO, R. (2009). *Conservar y restaurar el arte contemporáneo*. Valencia. Ed. Universidad Politécnica de Valencia.

LORENTE, J.P. (2008). *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*. Gijón, Ed. Trea.

LORENTE, JP.; ALMAZÁN, D. (2003). *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza, Prensa universitaria de Zaragoza.

MARTÍNEZ JUSTICIA, Mª J. (2001). *Historia y Teoría de la Conservación y restauración artística*. Madrid, Ed. Tecnos.

MOÑIVAS MAYOR, E. (2006). “Un proyecto interdisciplinar para la conservación y restauración de arte contemporáneo”. *Pátina* (Madrid, ECRBCM), 13-14, pp. 213-220.

MUÑOZ VIÑAS, S. (2009). “Some considerations on the Terms Authenticity in the conservation of Modern Art”. *Theory and Practice in the Conservation of Modern Art: Reflections on the Roots and the Perspectives*. Hildesheim, Hildesheim/Holzminden/Göttingen, Fakultät Erhaltung von Kulturgut, HAWK, HHG University of applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage.

MUÑOZ VIÑAS, S. (2003). *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid, Editorial Síntesis.

NOGUERA, J. F; VEGAS, F. “La biblioteca municipal de Viipuri y la restauración de la arquitectura del Movimiento Moderno”. *Loggia* (Valencia, Universidad politécnica de Valencia), 4 (1997), pp.30-31.

RAMÍREZ, J. A. (1990) “Bolero de los negritos (Paradigma médico de la restauración)”. *Revista Lápiz* (Madrid), 69.

RIGHI, L, (coord.) (1992). *Conservar el arte contemporanea*. Ed. Nardini.

RIVERA BLANCO, J. (2001). *De varia Restauratione*. Valladolid, R&R.

ROIG PICAZO, P.; GONZÁLEZ TORNEL, P. (2008). *La Restauración. Teoría y aplicación práctica*. Cesare Brandi. Valencia. Ed. Universidad politécnica de Valencia.

RUIZ DE ARCAUTE. E. (1993). *Materiales y técnicas en el arte contemporáneo. Conservació i Restauració d'Art Contemporani*. Barcelona, Universidad de Barcelona. División de Ciencias Humanas y Sociales.

SANTA OLLALLA, M.; LÓPEZ RODRÍGUEZ, I. “Una propuesta teórica: restauración, hermenéutica y filosofía”. *Pátina* (Madrid. ECRBCM). 13-14 (2006).

SANZ PASTOR, C. (1980). *Museos y Colecciones de España*. Madrid, Ministerio de cultura. Dirección general de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Patronato Nacional de Museos.

SCICOLONE, G. (2002). *Restauración de la pintura contemporánea*. Guipúzcoa, Editorial Nerea.

VVAA. (1990). *9th meeting, Committee for conservation*. ICOM, Washington, EE.UU. 26-31 agosto.

VVAA. (1994). *Arte contemporanea, conservazione e restauro*. Firenze. Nardini editore.

VVAA. (1998) *Arte: Materiales y conservación*. Madrid, Fundación Argenteria, Visor.

VVAA. (2006). *Conservar el arte contemporáneo*. San Sebastián, Nerea. Recoge el coloquio: La conservación y la restauración hoy. De la manualidad artesanal a la investigación

multidisciplinar. Ferrara 26-29 de septiembre de 1991, Instituto de Bienes culturales de la Región de Emilia-Romana.

VVAA. (1984). *Conservation and Contemporary art*. Sydney, The Australian Institute for the conservation of cultural Material.

VVAA. (1984). *International Symposium on the conservation of contemporary Art*. National Gallery of Canada. Ottawa.

VVAA. (1999). *Modern art, who cares?* Amsterdam, The Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for Cultural Heritage.

VVAA. (1999). *Mortality immortality? The Legacy of 20 th century art*. Los Angeles, Getty Center.

VVAA. (1993) *10th meeting Committee for conservation*. París, ICOM.

VVAA. (2004). *Modern art, New museums*. Bilbao, International Institute for Conservation.

VVAA. (2009). *10ª Reunión del Grupo Español de Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.