

LA CONSERVACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO: ¿UN DESAFÍO PARA LA TEORÍA DE LA RESTAURACIÓN CRÍTICA?

CARLOTA SANTABÁRBARA MORERA*

Resumen: La *Teoría de la restauración* (1963) del teórico y restaurador italiano Cesare Brandi planteaba unas directrices metodológicas y de principios de actuación que han sido claves para la praxis de la restauración a nivel internacional desde la *Carta del Restauro* de 1964. Salvando ciertas divergencias al respecto con el mundo anglosajón, estas directrices aún siguen vigentes para el arte que entendemos como «tradicional», no siendo tan evidente su aplicación en la restauración del arte contemporáneo, lo que ha dado lugar a debates teóricos en relación a restauraciones de obras contemporáneas, que se han venido realizando por diferentes museos e instituciones a nivel internacional. Estas restauraciones han planteado una situación sobre la que no parece haber un fácil consenso, y en la que se aprecia un evidente confrontamiento entre la teoría italiana y la alemana.

Palabras clave: Restauración. Arte Contemporáneo. Althöfer. Schinzel. Brandi.

En primera instancia asombra que el arte contemporáneo tenga que ser restaurado ya que su proximidad histórica debería eximirlo de ello, sin embargo nos encontramos ante un tipo de obras que en los últimos años se han visto altamente dañadas y degradadas, sobre todo debido a la experimentación en los procedimientos artísticos, la utilización de materiales industriales de los cuales se desconocía su envejecimiento y sobre todo a causa de la despreocupación de los artistas por el devenir material de la obra.

Los artistas actuales otorgan mayor importancia a otros valores artísticos, no tanto a aspectos materiales, sino a conceptos abstractos como el contenido, el mensaje, el proceso creativo experimental o a la forma en sí misma, el diseño.

A todo ello hay que sumar el hecho de que hay obras contemporáneas que desafían las reglas clásicas de arte. Sí el artista incluye el deterioro como parte

* Licenciada en Historia del Arte y Restauradora. carlotasantabarbara@gmail.com

integrante de la obra, ¿tenemos derecho a contradecir su intención? Por ejemplo, los artistas que trabajan con la comida como medio de expresión y consideran su autodegradación como parte intrínseca de la vida de la obra. Este es el caso de Dieter Rhot¹, artista alemán que utilizaba el chocolate como material expresivo, Joseph Beuys² que utilizaba grasa de cerdo en sus obras, o Wim Delvoye que realizaba obras de arte con pollos tatuados³.

Los criterios de restauración 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 puede aplicar en la restauración de arte contemporáneo. Esto es debido a la pérdida de valor que el artista otorga a la materia y a la importancia que adquiere el mensaje, la intención o la idea, y es ahí en donde radica una cuestión básica: ¿dónde reside la autenticidad del arte contemporáneo? y en consecuencia, ¿qué es necesario conservar: la materia, la intención del artista, bien sea estética o conceptual, o tal vez solamente el proyecto?

LA TEORÍA DE LA RESTAURACIÓN DE CESARE BRANDI

Frente a la actitud de los artistas contemporáneos, la teoría de la restauración actual se basa en gran medida en las ideas del italiano Cesare Brandi (1906 Siena, 1988 Vignano). Historiador del arte y restaurador, destaca por su *Teoría del Restauro* (1963), en la que sintetizó los conceptos básicos de su pensamiento. Para Brandi, la restauración se define 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 futuro»⁴.

De esta definición se desprende que se restaura sólo la materia de la obra de arte y que ésta es prioritaria en los procesos de restauración, porque es la que aúna la instancia histórica y la estética. Asimismo, Brandi sostiene que «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 esta nueva utilización no debe ser retrotraída en el tiempo o se cometería un falso histórico además de estético»⁵. En estas ideas se basa la teoría actual de la restauración, cuando afirma que las reintegraciones se han de reali-

1 «Schokoladenmeer». *Mar de chocolate*. Diether Roth (1970). Colección Macba. Barcelona.

2 Como por ejemplo su obra: *Fettecke in Kartonschachtel*, *Esquina de grasa en caja de cartón*. De Joseph Beuys (1963). Stedelijk Museum, Amsterdam.

3 *Chickens*. Wim Delvoye (1996).

4 BRANDI, C., «La restauration», en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Venecia-Roma, 1963, pp. 322-332.

5 BRANDI, C., «La restauration»..., en *op. cit.*, pp. 322-332..

zar con materiales diferentes a los originales de la obra de arte porque si no esta materia nueva parecería antigua y por lo tanto se desvirtuaría el valor histórico de la obra de arte.

De esta manera, lo que consigue Cesare Brandi es aunar las dos instancias que se habían defendido a lo largo de la historia, puesto que siempre se habían enfrentado teorías que valoraban la obra de arte como documento histórico (Luca Beltrami) y otras que la consideraban como un elemento meramente estético (Viollet-le-duc). Brandi caracteriza cada obra como algo único y específico, denominándolo *Unicum*.

En base a la definición que hace de restauración, establece dos principios que serán los pilares de toda la teoría de la restauración hasta nuestros días: en primer lugar, se restaura sólo la materia de la obra de arte; y en segundo, la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad «potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin realizar un falso artístico o un falso histórico, y sin eliminar cualquier traza del paso de la obra de arte a través del tiempo»⁶.

De estos dos principios, Brandi extrae los tres criterios que se han venido utilizando de manera sistemática en el ámbito de la conservación científica:

1) El máximo respeto por el original, la materia es insustituible porque constituye el valor estético e histórico de la obra.

2) El reconocimiento de la intervención sin cometer un falso histórico, es decir, las reintegraciones han de ser siempre discernibles y fácilmente identificables. Tal y como dice Brandi: «la reintegración deberá permanecer invisible a la distancia a la que la obra de arte debe ser observada, pero inmediatamente reconocible, y sin necesidad de apoyo, en cuanto se realice una observación cercana»⁷. Para reforzar su teoría se basará en el concepto de laguna como interrupción del tejido figurativo, vacío que hay que neutralizar con la reintegración de abstracción cromática (*tratteggio*), de tal modo que desaparece y se neutraliza a la vista.

3) Y, por último, la repetibilidad de la intervención, traducido erróneamente como reversibilidad en muchos casos, lo que quiere decir permitir a los restauradores del futuro que puedan volver a intervenir sin estar excesivamente condicionados por intervenciones anteriores (lo que ha derivado en una dirección post brandiana hacia la mínima intervención)⁸, porque la intervención nunca ha de ser definitiva. En palabras de Brandi: «toda intervención de restauración no debe hacer imposible, sino facilitar, las eventuales intervenciones futuras»⁹.

6 BRANDI, C., «La restauratione»..., en *op. cit.*, pp. 322-332.

7 BRANDI, C., «La restauratione»..., en *op. cit.*, pp. 322-332.

8 BONSANTI, G., «Proposals for a Theory of the Restoration of Contemporary Art», en MUNDICI & RAVA (ed.), *What's Changing*, SKIRA editore. 2013, Milano, p.125.

9 BRANDI, C., «La restauratione»..., en *op. cit.*, pp. 322-332.

En cuanto a la temporalidad de la obra de arte, Brandi distingue tres tiempos: el primero consiste en la creación de la obra, el segundo transcurre hasta que la obra adquiere la consideración de obra de arte, el tercero se produce en el momento de la recepción de la misma por nuestra conciencia: «La restauración, para ser una operación legítima, no deberá suponer que el tiempo sea reversible ni abolir la historia. (...) Esta exigencia histórica deberá traducirse no sólo en la diferenciación de las zonas reintegradas, sino en el respeto de la pátina y en la conservación de testigos del estado previo a la restauración»¹⁰.

Mencionados los principios básicos de la restauración según Brandi, ya sólo nos queda aludir a la naturaleza de la obra de arte en la que, según el mismo Brandi, la materialidad tiene gran relevancia: «La consistencia física de la obra de arte debe tener necesariamente prioridad porque representa el lugar mismo de la manifestación de la imagen, asegura la transmisión de la imagen al futuro, garantiza en definitiva su percepción en la conciencia humana»¹¹.

EL CONFLICTO ENTRE LA TEORÍA DE CESARE BRANDI Y LA PRÁCTICA DE LA RESTAURACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Esta atención 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 preconizados por Brandi. En primer lugar, en el arte contemporáneo 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 material a favor del concepto. De hecho en ciertos casos las obras son encargadas sin ninguna manipulación física por parte del artista. Tal es el caso de las esculturas de hierro de Richard Serra, 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.

«El arte contemporáneo se expresa a través de un nuevo lenguaje, que refleja aspectos que son de nuestro tiempo y en base a lo efímero, lo provisional y lo mutable»¹².

La percepción que tenemos del arte antiguo y la distancia temporal facilita la tolerancia hacia un aspecto estético degradado y fragmentario, dado que es consecuencia de un tiempo innegable que ha dejado su huella en las obras de arte. Pero en el arte contemporáneo no existe esa perspectiva de lejanía temporal, por

10 BRANDI, C., «La restauratione»..., en *op. cit.*, pp. 322-332.

11 BRANDI, C., *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni di storia e Letteratura, 1963.

12 RAVA, A., «From and Memory; the conservation of Contemporary Art», en Mundici & Rava (ed.), *What's Changing*, Milano, SKIRA editore, 2013, p.125.

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 obra recién terminada. De hecho, se han realizado restauraciones de obras contemporáneas en las que ha primado la instancia estética sobre la histórica, contradiciendo las teorías brandianas y planteando una nueva metodología de actuación donde ha prevalecido la apariencia perfecta, sin ningún rastro del paso del tiempo por encima de la obra, como reflejo de una historia material. Tal es el caso de la pintura *Who is afraid of Red, Yellow and Blue III*, de Barnett Newman. (1967-1968). En 1989 fue agredida por un vándalo, que cortó de lado a lado el lienzo de un modo dramático. Para su restauración y dado que Newman había fallecido, se consultó a la viuda del artista y se encargó finalmente su restauración al restaurador estadounidense Daniel Goldreyer. Una vez restaurada la obra en 1991, su inmaculado estado levantó sospechas y, tal y como se intuyó, resultó haber sido repintada por completo con pinturas alquídicas a rodillo, alterando de forma irreversible la composición material de la obra y su apariencia¹³.

Pero si en la pintura monocroma la realización de repintados y renovaciones estéticas es preocupante, lo es más todavía en la escultura realizada de un modo industrial, la cual es ejecutada por manos ajenas al artista, siguiendo su diseño o proyecto, por lo que su renovación material no es cuestionada, ya que lo que adquiere suma importancia es su apariencia. En este sentido es destacable el caso de la escultura *Mirador mirando* de Jorge Oteiza (1958) [figura 1], situada en la plaza de acceso al Artium de Vitoria, que fue rehecha en acero corten en 2003, utilizándose un tipo de acero diferente al usado en origen.

Este cambio de material se fundamentaba en su mal estado de conservación y debido a que el acero corten no se pudo utilizar en el año 1958, por no estar permitida la patente en España. De este modo, alegando motivos conservativos, estéticos y apoyándose en la intencionalidad del artista y su deseo primigenio de utilizar acero corten, se realizó esta renovación material tan drástica, que tal vez no corresponde tanto con una restauración como tal, sino con la reconstrucción de una pieza basándose en un proyecto ideal.

En esta misma línea de actuación se encuentra la obra *Carmen*, de Alexander Calder (1974) [figura 2], que se encuentra en el Patio Sabatini del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía¹⁴. El deterioro evidente de la pintura de recubrimiento llevó a plantear la necesidad de su restauración, para lo que se consultó a la Fundación Calder, quien orientó en el proceso de restauración, siendo intervenida de un modo drástico, si lo comparamos con los procedimientos de restauración tra-

13 ROETAECHE, M., *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*, Madrid, Editorial Síntesis, 2001, pp. 150-151.

14 SANTABÁRBARA, C., *Conservación de Arte Contemporáneo. Historia y crítica*. Diploma de estudios avanzados. Departamento de historia del arte. Universidad de Zaragoza. Inédito. Zaragoza. 2009.



Figura 1. *Mirador mirando* de Jorge Oteiza (1958). Fotografía de la autora.



Figura 2. *Carmen*, de Alexander Calder (1974). Fotografía de la autora.

dicionales. Se realizaron catas, eliminando posteriormente las diferentes capas de pintura originales, y las que se habían sucedido en el tiempo, incluso las pruebas de artista. Se pulió por completo la superficie para dejar un aspecto liso e imponente para, posteriormente, aplicar el nuevo recubrimiento de pintura de un modo industrial¹⁵. Este proceso de repintado se realizó tal y como estipuló la Fundación

15 SÁNCHEZ, J. A., «Carmen», Alexander Calder, en *Conservación de Arte Contemporáneo 10ª Jornadas*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. GE-IIC. Madrid. 2009.



Figura 3. *Gismo*, de Jean Tinguely (1960) VVAA. *Modern art, Who Cares*. The Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for Cultural Heritage, Amsterdam. 1999, p. 22.

Calder, con pintura de la compañía Keeler & Long, la cual tenía la misma fórmula que la usada por el artista y así, de este modo, no añadir ningún material diferente al original¹⁶.

Esta restauración plantea una cuestión importante: si la pátina defendida como un valor indudable en el patrimonio artístico tradicional pierde su valor por completo en el arte contemporáneo, dada la escasa distancia temporal que nos separa, la duda surge al preguntarnos hasta cuándo renovaremos nuestro patrimonio artístico contemporáneo, durante años, décadas o siglos; en el fondo lo que se plantea es el debate en torno a la historicidad del arte actual, cuándo una obra de arte es histórica y no contemporánea, y en qué momento se ha de respetar como portadora de un valor histórico y no sólo estético.

Existe otro tipo de obras de arte contemporáneas, las cinéticas, cuya razón de ser radica en el movimiento y por lo tanto su recuperación es primordial a expensas de la sustitución material de elementos que la constituyan. Tal es el caso de *Gismo*, de Jean Tinguely (1960), perteneciente a la colección del Stedelijk Museum de Amsterdam, restaurada en la década de los noventa¹⁷ [figura 3].

Esta obra había perdido su razón de ser como muestra de arte cinético, dado que los elementos que conformaban el mecanismo que producía el movimiento estaban en su mayoría deteriorados. Por ello hubo que sustituir algunas piezas, sobre todo las correas de goma, totalmente rotas y deterioradas, así como otros elementos constituyentes de la estructura. Esta intervención supuso la sustitución

16 ROETAECHE, M., *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*, Madrid, Editorial Síntesis, 2001, p. 266.

17 BEERKENS, H., «Reconstruction of a moving life», en VV.AA., *Modern art, who cares?*, Amsterdam, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for Cultural Heritage, 1998, pp. 23-41.

del material deteriorado original por otro tipo de elementos nuevos que sirvieran para que la pieza se moviera y produjera el sonido para el que se había concebido. En este caso la esencia de la obra residía en el movimiento, no tanto en la materia y su valor histórico, por lo que recuperar el sistema que permitía esta acción cinética era lo más importante.

Otro de los problemas fundamentales en la conservación del arte contemporáneo es el prematuro deterioro de los materiales de origen plástico. Por ejemplo, *Construcción Lineal N.º2*, de Naum Gabo (1949) [figura 4], conservada en el Stedelijk Museum de Amsterdam, está constituida por hilos de nylon que al envejecer amarillean y se quiebran, viéndose los restauradores forzados a sustituirlos por nuevos, dado que se trata de un material de fabricación industrial. Pero en este caso, como en otros de casuística similar, tendríamos que plantearnos si la renovación material por completo de la obra afectará a su autenticidad y si percibiremos finalmente una obra de Naum Gabo de finales de los años cuarenta o por el contrario, una réplica actual. Tal vez su autenticidad ya no radique en el material constitutivo, sino en el diseño de la misma.

Es aquí donde deben mencionarse teorías alternativas y nuevas aportaciones a la historia de la restauración, realizadas específicamente en el ámbito de la restauración del arte contemporáneo. Entre ellas la *Teoría del proyecto* de Francesco Lo Savio, una teoría artística que es contemporánea a la de Brandi, quien pone el protagonismo del arte en la idea y no tanto en la creación material. 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 la formular la idea, con todos los números y medidas necesarios para su posible realización»¹⁸.

En el arte contemporáneo prima la idea sobre la materialidad de la obra de arte, condicionando decisivamente la restauración del 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, mientras que en el arte antiguo hay un sacrosanto respeto a la misma. Esta obsesión por la materia es un concepto heredado de la Ilustración y del Romanticismo, movimientos que sentaron la base del coleccionismo y del anticuariado contemporáneos.

Al respecto cabría señalar también las reflexiones del teórico y restaurador Antonio Rava el cual señala que en muchos casos el objeto ya no es creado por el artista con sus propias manos, a diferencia del caso de la pintura tradicional y la escultura trabajada directamente con las manos del artista, por lo que la conser-

18 VV.AA., *Conservar el arte contemporáneo*, San Sebastián, Nerea, 1992, p. 85.

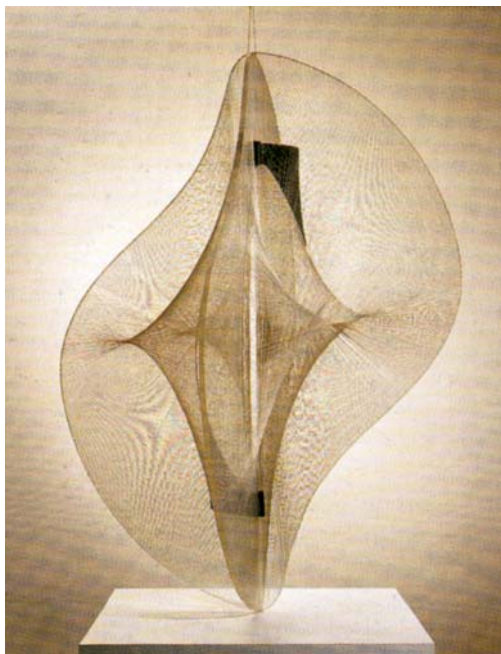


Figura 4. Construcción Lineal N.º2, de Naum Gabo (1949). Herman Aben, Kees «Conservation of Modern Sculpture at the Stedelijk Museum, Amsterdam». From *Marble to Chocolate. The Conservation of Modern Sculpture*. Archetype Publications, London, 1995, p106.

vacación de estas obras exige nuevas prácticas que se encuentran en el centro del debate todavía hoy, en relación a la transmisión al futuro del mensaje artístico. Y si para mantener el mensaje primigenio es necesaria la sustitución de elementos, se tratará de un acto legítimo siempre que se documente con una nueva datación de la obra con motivo de dicho cambio¹⁹.

Por otro lado, si nos fijamos en la teoría tradicional en relación a la pátina, Cesare Brandi defiende que su conservación como testimonio del tiempo transcurrido no es sólo aconsejable, sino taxativamente obligada. Por el contrario, sin embargo, en el ámbito del arte contemporáneo existen numerosos casos de restauraciones, 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. De este modo, en claro enfrentamiento con las tesis de Brandi, en estos casos no sólo no se respeta la instancia estética de la materia original, puesto que se sustituye por completo, sino que además se pierde en gran medida la instancia histórica cuando se eliminan los vestigios de las diferentes policromías que puede haber experimentado una obra, con lo que se pierde evidentemente la pátina que tanto defiende en sus escritos Brandi.

¹⁹ RAVA, A., «From and Memory...», en *op. cit.*, p. 150.

Estas actuaciones, habituales por otro lado en muchos museos y centros de arte contemporáneos, son contrarias a la teoría de Brandi, puesto que este defendía el máximo respeto por el original. Sin embargo en el arte contemporáneo la unidad potencial de la obra de arte a veces está desligada de la propia materia, es decir, la obra sólo es un medio para transmitir la unidad potencial, nunca una finalidad. Por ello en la restauración del arte contemporáneo es tan importante la investigación y conocimiento profundo de la obra de arte y de su mensaje, ya que nos permitirá discernir la importancia otorgada por el artista al aspecto matérico o la ausencia de valor de este, a favor de la idea o concepto que quiere manifestar.

En relación al reconocimiento de la intervención sin cometer el falso histórico que preconiza Brandi, este adaptó los sistemas de reintegración a su intención, creando reintegraciones en forma de rayado, tramado simple, tramado modulado y punteado, y en cuanto al color, se utilizaron también diversos sistemas tales como la tinta neutra, selección del color, abstracción cromática, etc. Sin embargo, en arte contemporáneo estos sistemas de reintegración de partes faltantes, lejos de ayudar a mantener la unidad potencial de la obra, cobran un denotado protagonismo y en la mayoría de los casos, desvirtúan la propia concepción de la obra. El reconocimiento de la intervención frecuentemente dificulta o altera la unidad potencial de la obra, en cuyos casos incluso un repinte ha sido considerado más adecuado que una reintegración discernible.

Para este problema no ha existido una solución sistematizada. Cada obra en concreto necesita una intervención distinta que se adapte a su contenido. En el ámbito del arte contemporáneo parece difícil admitir un cuadro monocromo de Mondrian con un *tratteggio* o puntillismo cuya reintegración fuera claramente discernible porque supondría una mancha figurativa en la visión estética de la obra, pero por otro lado parece difícilmente admisible desde el punto de vista de la teoría de la restauración, aceptar la reintegración mimética de una obra de vanguardia como esta si nos aferramos a los conceptos tradicionales de conservación, tales como el respeto a la materia original, la visibilidad de la intervención y su repetibilidad.

En relación a este aspecto, Giorgio Bonsanti²⁰ afirma que desde la teoría italiana actual se plantea la imposibilidad de considerar la restauración de una laguna por medio de la reintegración de selección cromática de obras tales como las de Jackson Pollock, Willem de Kooning o similares. Y es que aunque se trata de obras de arte que se pueden definir como «pinturas» realizadas sobre un soporte más o menos tradicional (siendo tal vez una lona sintética, pero al fin y al cabo, un lienzo), aun así el retoque pictórico de una laguna realizado con la finalidad

20 BONSANTI, G., «Proposals for a Theory...», en *op. cit.*, p.126.

de ser reconocido visualmente resultaría totalmente incompatible con una imagen ejecutada con la técnica del «dripping» o con un gesto abstracto.

En cuanto a la reversibilidad del tratamiento, si es un punto ya cuestionable en arte antiguo donde se conocen a fondo los materiales empleados y en muchos casos es inevitable que la práctica contradiga a la teoría y se realicen procesos irreversibles, en el arte contemporáneo cuyos materiales —como ya hemos señalado— pueden ser totalmente inusuales, dicho principio es puesto totalmente en entredicho. Si a esto añadimos que en muchas ocasiones la naturaleza material de la obra queda supeditada al concepto, este criterio carecería de fundamento, ya que podemos encontrarnos que el proceso de descomposición de algunos materiales (y por tanto de la obra en sí), forma parte de la propia concepción de la misma, con lo cual surge una contradicción inherente a la obra: para mantener la unidad potencial de la obra de arte a nivel conceptual, hay que dejar que se autodestruya, es decir, para conservarla hay que dejar que desaparezca.

Por tanto, tal y como hemos visto, la teoría de la restauración del teórico italiano Cesare Brandi se ve contradicha en gran medida por la práctica de la restauración, y es esta observación empírica la que ya recogió de manera pionera el restaurador e historiador del arte alemán Heinz Althöfer en 1985, en su libro *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas*²¹. En el mismo, Althöfer ponía de manifiesto un profundo cambio respecto a la restauración del arte contemporáneo, que evidenciaba una ruptura con el pensamiento brandiano. El restaurador alemán se acercaba a la obra de arte desde un enfoque mucho más cercano en el tiempo, por lo que su actitud ante ella no era tanto considerarla como documento histórico respetable en su materialidad, sino como una manifestación de intenciones que era necesario reinterpretar para poder actualizar el mensaje y que la obra no perdiera el significado que el artista quería contar, puesto que para Althöfer el valor de la obra de arte radicaba precisamente ahí. Althöfer calificaba 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*, defendiendo por contra un punto de vista más acorde con la modernidad, a la vez que otorgaba a la multiplicidad valor de concepto artístico, así como al concepto de degradación física como intención artística.

En palabras del mismo Althöfer: «No se trata aquí de simples consideraciones teóricas, análogas por ejemplo a la cuestión del retoque neutro o del *tratteggio*, sino de condiciones previas de importancia central, pues si no se toman en consideración, la obra de arte será aniquilada no sólo en su existencia física sino también en su existencia espiritual. Esto es lo que sucede por ejemplo cuando obras

21 ALTHÖFER, H., *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas*, Madrid, Ed. Istmo, 2003.

de *eat-art*, como los enanos de chocolate de Dieter Roth o *El ángel de los senos azules* de Richard Lidner son bañadas en plexiglás»²².

El teórico alemán consideraba necesaria una profundización en el problema de la teoría de la restauración del arte actual para actualizar los criterios de la praxis restauradora, y entendía que no hacerlo era peor que carecer de conocimientos técnicos; por ello demandaba la necesidad de una reflexión filosófica para poder aplicar la ciencia y la técnica de un modo correcto, es decir, encontraba totalmente necesario revisar la teoría, para poder llevar a cabo intervenciones reguladas y respaldadas por una reflexión sólida sobre el arte actual.

Para Althöfer, el arte contemporáneo puede ser agrupado en tres ámbitos desde el punto de vista de la restauración: en primer lugar, las obras que pueden ser consideradas y tratadas de la misma manera que las piezas artísticas tradicionales; en segundo lugar, las que técnicamente generan nuevos problemas que hacen necesario probar e implantar nuevos materiales y técnicas y, en tercer lugar, aquellas que exigen un análisis «ideológico» preliminar al problema de la restauración.

Los casos que pueden ocasionar divergencias respecto a la teoría tradicional de la restauración son el segundo y el tercer grupo. En relación a la segunda categoría, Althöfer considera que deberían adquirirse conocimientos más profundos en cuanto a nuevos materiales y técnicas pertenecientes a las industrias actuales. Pero en el tercer grupo sería necesario incorporar una reflexión teórica que incorpore «la nueva situación del arte moderno y que, por otro lado, tenga en cuenta las distintas aportaciones de la historia del pensamiento pasado y actual»²³. Althöfer defendía que «la obra de arte determinaba los métodos de conservación, y esto también era válido para la restauración de aquel arte que rehusaba la conservación»²⁴. Siguiendo este planteamiento, realizaba una serie de preguntas retóricas sumamente importantes a las que, sin embargo, no dio respuesta, pero que expuso como cuestiones sin resolver en la teoría actual: «El arte está hecho para no morir nunca ¿O quizá sí?, ¿Es ambigua la manifestación del arte? ¿Es su conservación un error en el fondo? ¿Es imprescindible la restauración?»²⁵. Althöfer llegaba, incluso, a poner en tela de juicio si era necesario conservar el arte y en tal caso, cómo deberíamos hacerlo. «Lo que parece intolerable es el absoluto sacrilegio que suponía la intervención restauradora que momificaba irreversiblemente el arte como un hallazgo arqueológico»²⁶. En este sentido preconizaba una teoría

22 ALTHÖFER, H., «Teoría de la restauración del arte contemporáneo», en VV.AA., *Comunicaciones de la 3ª reunión de trabajo*, Grupo Español de trabajo sobre conservación y restauración de arte contemporáneo, Vitoria, Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura, 1991, p.100.

23 ALTHÖFER, H., «Teoría de la restauración...», en *op. cit.*, p. 11.

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*.

26 ALTHÖFER, H., «Teoría de la restauración...», en *op. cit.*, p. 12.

de la restauración que no estuviera dictada por los avances científicos y técnicos, sino que fuese guiada por el conocimiento de la obra y su intención: «la correcta interpretación de la obra es requisito indispensable para su correcta restauración. Es, además, la principal fuente de información sobre el tipo del objeto y sobre la intención artística»²⁷. Este planteamiento resulta muy interesante porque pone de manifiesto cómo el restaurador alemán introducía en el ámbito de la restauración, ideas propias de la estética contemporánea y del arte conceptual coetáneo (Beuys, Tinguely, Manzoni, etc.), como es la aceptación de la degradación de la obra (e incluso la desaparición total de la misma).

En este contexto, Hiltrud Schinzel, la restauradora alemana discípula de Althöfer, ha aportado a la teoría de la restauración una visión nueva: la del espectador. Para Schinzel la problemática de la restauración del arte contemporáneo radica precisamente en este aspecto: para quién restauramos y qué queremos restaurar, por lo que habrá que valorar muy bien si realmente queremos mantener el material como soporte de una idea que formará parte de la historia del arte como algo histórico, o si por el contrario queremos conservar este concepto hipotecando el soporte del mismo y actualizándolo constantemente para que no se pierda la esencia de la obra, el mensaje que quiere transmitir el autor. En cuanto al significado del material y del contenido de la obra de arte, Schinzel destaca cómo la bipolaridad de Brandi (estética e histórica), está siendo superada por la bipolaridad material y de contenido espiritual en el arte contemporáneo²⁸.

Schinzel, en sus teorías, plantea tres ámbitos de reflexión: en primer lugar, la intencionalidad del arte contemporáneo y sus contradicciones, en segundo lugar el problema del original y la multiplicidad, y en tercer lugar, la reversibilidad como justificación de actuación en la restauración. En cuanto al primero, Schinzel expone cómo el arte contemporáneo está íntimamente ligado al material que constituye la obra, y por otro lado cómo la materialidad está cargada de contenidos simbólicos conceptuales, por lo que en la restauración actual toda intervención en el material supondrá una alteración de la idea inherente al mismo.

Es decir, Schinzel plantea la existencia de una doble tendencia, por un lado el arte entendido tradicionalmente como materia que es utilizada para la representación, esta materia es venerada como fetiche y elevada a un valor supremo en cuanto a conceptos de materia original y de ejecución técnica del autor-artista, y por otro una serie de objetos cotidianos sin valor aparentemente artístico elevados a rango de obra de arte por el mero hecho de ser designados como tal. En este tipo de obras podríamos enmarcar la *Fuente-Urinario* (1917) de Duchamp, las *Cajas de*

27 ALTHÖFER, H., «Teoría de la restauración...», op cit., p. 13.

28 VAN DAMME, C., SCHINZEL, H., «Ethics and the theory of conservation of contemporary art», en *Modern art, Who cares?*, Amsterdam, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for Cultural Heritage, 1998, pp. 308-321.



Figura 5. *Aliento del artista* (1947) de Pietro Manzoni. Chiantore, O; Rava, A. *Conservare l'arte contemporanea*. Electa. Venecia. 2005. pp. 92.

Brillo (1964) de Warhol o el *Aliento del artista* (1947) de Pietro Manzoni [figura 5]. Por otro lado, en el arte conceptual los materiales se ven cada vez más reducidos, las ideas y conceptos se expresan mejor a través de un arte técnicamente perfecto y esta perfección de la superficie se consigue más fácilmente mediante procesos de fabricación industrial, «así la mano del artista va siendo arrinconada hasta quedar totalmente suprimida en el minimal y *narrative art*»²⁹. Schinzel sitúa el origen de la corriente de superficies perfectas y homogéneas, despersonalizadas, en el constructivismo y en figuras como Malewich, De Stijl y la Bauhaus.

De este modo Schinzel plantea cómo el arte actual queda totalmente despersonalizado, lo que interesa es poner en relieve cierta originalidad y los aspectos estéticos de las superficies y los acabados de los materiales, de tal modo que el toque maestro de la mano del artista desaparece, dando paso a un arte basado en la genialidad del concepto plasmado. Un ejemplo de lo mencionado podría ser el caso de Richard Serra que ofrece directamente las propiedades de los materiales, no reproduciendo una textura sino dejando al material que evolucione de forma natural.

El problema, por lo tanto, es cómo la restauración conserva o respeta el paso del tiempo en la obra de arte. En relación al espacio pictórico, este se construye por las calidades de las superficies y ya no por la figuración, la materia deja de ser un medio para la representación y se convierte en objeto en si mismo, por ello la pintura contemporánea se acerca cada vez más al concepto de objeto, como un

²⁹ ALTHÖFER, H., «Teoría de la restauración...», en *op. cit.*, p. 49.

elemento estético, no tanto representativo de una figuración sino símbolo de una idea o intención estética. En esta línea podríamos citar los cuadros de Soulages, con sus superficies lisas o estriadas, de colores neutros, casi siempre negros y de gran perfección técnica.

En cuanto a las obras de arte que utilizan el tiempo como parte fundamental del proceso de creación artística, el arte procesual, podemos citar la obra de James Lee Byars *The rose table of perfect* (1995), que consiste en una bola de poliexpán donde se insertan miles de rosas frescas que van degradándose durante el tiempo de la exposición, poco a poco, hasta que finalmente, cuando concluye la muestra, las flores se han secado y conforman una imagen completamente diferente. En este caso el artista incluye en la obra el proceso de deterioro como elemento constitutivo de la misma, por lo que no debe plantearse la conservación de las flores secas como testimonio de la obra, aunque técnicamente podría llegar a hacerse, sino que cada vez que la pieza es expuesta deben colocarse flores nuevas, intentando que duren lo máximo posible, rociándolas con agua cada día.

En suma, Schinzel plantea cómo el arte contemporáneo no puede estar regido por unas reglas únicas, sino que hay que indagar acerca de la intencionalidad del artista y de su mensaje, sacrificando en algunos casos el valor histórico que nos ofrece la materia original, lo que entra en clara contradicción con las ideas postuladas por Cesare Brandi.

En relación a la teoría de la restauración italiana, la restauradora alemana niega una posición de conciencia histórica positivista, de ahí que el postulado de la conservación del arte a cualquier precio le parezca cuestionable. Schinzel plantea una separación entre el pensamiento lineal (histórico) y el pensamiento paralelo (antropológico), donde estaría enmarcado este tipo de arte contemporáneo que hace uso del espectador de una forma emocional (arte de acción) o intelectual (arte conceptual). Por lo tanto, en cuanto a la huella del paso del tiempo en la obra, Schinzel expone que cuanto más cercana está la obra a nosotros, tanto más reproducible será, por ello lo que debe conservarse es la idea. De este modo aprueba la posibilidad de la reproducción de la obra, algo totalmente contrario a lo que sostenía Cesare Brandi, puesto que según él con la reproducción de la obra se perdería la instancia histórica. En palabras de Schinzel, al concepto teórico de la inmaterialidad de la obra de arte contemporánea como idea pura, está ligada la posibilidad de reproducirla totalmente como última consecuencia. Sin embargo, en relación al arte efímero sostiene que la reproducción no es materialmente posible, es decir, todo lo que está unido a un material efímero, no es reproducible en sentido estricto. Esta afirmación se debe a que la restauradora alemana considera que el arte efímero no debe reproducirse, pero tampoco restaurarse, debe desaparecer porque esa es su intención. De esta manera, Schinzel asume y preconiza en sus teorías la no conservación y la desaparición de la obra de arte, mientras que otros teóricos, sobre todo en el ámbito italiano, manifiestan abiertamente el

rechazo a la tentación de aceptar el desvanecimiento de la obra de arte como algo inevitable e inminente³⁰.

Podemos concluir, por lo tanto, que la praxis de la restauración de arte contemporáneo cuestiona las teorías de Brandi y todavía, a pesar del debate desarrollado en torno a este tema, no existen criterios de restauración unificados para el arte contemporáneo. Si bien se están realizando notables aportaciones teóricas en este campo (Althöfer, Schinzel, etc), existe una polémica entre los defensores y los detractores del legado teórico de Brandi, de hecho algunos teóricos plantean la necesidad de una nueva *Carta del Restauro*³¹.

Como conclusión es preciso apuntar un serio problema que puede tener graves consecuencias respecto a la conservación del arte actual: la ausencia de criterios unificadores, puesto que este abarca diferentes manifestaciones artísticas de una gran diversidad material y conceptual. Por lo tanto la restauración y conservación del mismo es un reto todavía sin respuesta evidente, a pesar de que se están realizando notables reflexiones al respecto. Lo que sí existe, según la restauradora alemana Hiltrud Schinzel, es una metodología basada en la documentación, la investigación y la mínima intervención, buscando la unidad potencial, pero siendo conscientes de que esta ya no reside en el objeto físico, sino en la idea o intencionalidad del artista, por lo que deberíamos preguntarnos para quién restauramos, puesto que la respuesta determinará los criterios de intervención.

30 BONSANTI, G., «Proposals for a Theory...», en *op. cit.*, p.129.

31 DE MARTINO, E., «Arte contemporánea: conservazione e restauro», en *Minutes of the International conference held in Venice in October-November*, Torino, Fondazione di Venezia-Allemandi, 2005.