

# Un proyecto interdisciplinar para la conservación y restauración de arte contemporáneo

Esther Moñivas Mayor\*

Con este artículo se pretende hacer una breve revisión de los proyectos de investigación que se han desarrollado en los últimos años en el campo de la conservación y restauración del arte moderno y contemporáneo, cuyos problemas derivan principalmente de la utilización de nuevos materiales y técnicas artísticas. Con ello se pretende dar a conocer, por un lado, los aspectos principales de la problemática; y por otro lado, los enfoques desde los que se han abordado tanto en el ámbito español como a nivel internacional. En estos abordajes hay que resaltar como característica común el enfoque interdisciplinar y el establecimiento de una metodología basada en la realización de entrevistas a artistas. A partir de estas conclusiones, los esfuerzos han ido dirigidos a buscar la manera de compartir dicha información por los principales museos de arte contemporáneo, siendo el *International Network for the Conservation of Contemporary Art* (INCCA) el proyecto más ambicioso en este sentido.

Palabras clave: Arte contemporáneo, conservación y restauración, INCCA, materiales y técnicas artísticas.

## *AN INTERDISCIPLINARY PROJECT FOR THE CONSERVATION AND RESTORATION OF CONTEMPORARY ART*

*This article provides a brief review of the research projects that have been produced in the last few years within the field of modern and contemporary art conservation and restoration, whose problems are principally derived from the use of new artistic materials and techniques.*

*This article not only takes a look at the main issues associated with these problems but also describes some of the approaches that have been taken in Spain and on an International level in order to deal with such issues.*

*Interestingly, they all share the common characteristics of focusing on an interdisciplinary approach and the establishing of a methodology based on the results of interviews with the artists. As a result of their conclusions, all efforts have now been directed towards finding a way to distribute this information amongst the most important contemporary art museums, with the International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA) being the most ambitious project.*

*Key words: Contemporary art, conservation and restoration, INCCA, artistic materials and techniques.*

\* Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y Diplomada en la E.S.C.R.B.C. de Madrid

esthermonivas@hotmail.com

Recibido: 01/09/05  
Aceptado: 28/11/05

En el campo de la conservación y restauración de arte contemporáneo, la presencia cada vez mayor de publicaciones relativas a las técnicas y los materiales no convencionales ha abierto un camino dirigido a concienciarnos de un problema de enormes proporciones y considerable gravedad. La creciente diversificación de materiales artísticos en las colecciones de arte contemporáneo está siendo contestada por profesionales de diferentes nacionalidades con publicaciones sobre aspectos concretos de la problemática, en un esfuerzo por establecer unos criterios mínimamente unificados. Se plantean con urgencia problemas, por citar solo algunos, como la conservación de polímeros sintéticos modernos y de materiales orgánicos en proceso de degradación acelerado; las cada vez más abundantes creaciones con soporte en película de vídeo o fotografía; la problemática particular del arte cinético o de las instalaciones; o una ética con respecto a la sustitución de elementos dañados o perdidos.

Para poder establecer unos criterios de actuación adecuados al arte moderno y contemporáneo, que atiendan no solo a su fisicidad sino también al concepto bajo el que han sido creados, es necesario tener en cuenta los cambios producidos en la función de las técnicas artísticas. Si bien históricamente su objetivo fundamental era asegurar la mayor perdurabilidad posible del objeto artístico, desde fines del siglo XIX se empieza a explorar un nuevo territorio en el que los propios materiales van a ser vía de investigación plástica, soporte inmediato de expresión o incluso medio de provocación<sup>1</sup>. La tendencia a valorar el carácter efímero de la obra de arte ha sido prácticamente una constante en el siglo XX, si bien muchos artistas han visto las enormes contradicciones que ello planteaba en relación al mercado del arte y a la adquisición de las obras por instituciones culturales. Podemos concluir que actualmente los significados de los métodos y materiales son individuales, lo cual no solo ha favorecido el enriquecimiento de los lenguajes creativos, sino que obliga a una revisión metodológica en profundidad para su conservación. En palabras de Heinz Althöfer: "Ahora el conocimiento de los materiales y el dominio de la técnica de la restauración no bastan para ejecutar un buen trabajo dentro de las reglas del arte. Desde ahora es necesario penetrar profundamente en el universo intelectual, en la filosofía del artista pues, si no, el mismo punto de partida de la restauración puede ser falso"<sup>2</sup>.

Por otra parte, la legislación sobre propiedad intelectual diferencia en muchos países la posesión del soporte físico de la propiedad intelectual de la obra. Los artistas siguen teniendo tras la venta una serie de "derechos morales" que impide a los propietarios realizar cualquier intervención modificadora –incluidas restauraciones– sin su consentimiento explícito. En la práctica, los artistas no suelen ejercer este derecho, pero para el propietario entrar en contacto con el artista o sus herederos es la mejor manera de evitar futuros conflictos y de obtener la información que pudiera ser necesaria para una restauración adecuada a sus criterios.

Para abordar el análisis y comprensión técnica de las obras, los departamentos de conservación y restauración de los museos cuentan con medios siempre limitados. A ello debemos sumarles que sus funciones contemplan no solo revisar y mantener los fondos del museo, sino ocuparse de los tratamientos, supervisión de embalaje, acompañamiento como correo y realización de informes de entrada y salida a que obligan los cada vez más frecuentes préstamos para exposiciones temporales. Para intentar solventar esto, a finales de los años 70 se empezaron a organizar tímidamente los primeros congresos y grupos de trabajo en torno a los problemas derivados de la materialidad y las técnicas en arte contemporáneo de manera específica, sin embargo podemos decir que hasta la última década del siglo XX no se ha prestado una atención preferente a la conservación del arte contemporáneo.

En 1991 se establecía la *Foundation for Artists' Materials*, en la que científicos, artistas y conservadores se esforzaban en potenciar el conocimiento de los productos artísticos y fomentar su estandarización a través de las normativas ASTM, ISO o DIN, para favorecer la conservación a través del propio proceso creativo y evitar en la medida de lo posible efectos indeseados<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> La Dra. Carmen Bernárdez Sanchís (Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid) lleva años trabajando desde la historia del arte en aspectos relativos a las técnicas y la materialidad de la obra de arte contemporánea. Véanse los artículos (1994) "El material interrogado". *Lápiz* (105). 34-47; o (1995) "La estatua hambrienta", *Lápiz* (114). 34-43.

<sup>2</sup> Althöfer, H. (1993): "La teoría de la restauración de arte contemporáneo". En *Comunicación de la III Reunión de Trabajo del Grupo Español de Trabajo sobre la Conservación y Restauración del Arte Contemporáneo* [Victoria, Casa de la Cultura, 21 y 22 de Noviembre, 1991], (p. 100). Álava. Departamento de Cultura, Servicio de Restauración.

<sup>3</sup> Keune, P.(1999): "Standards for art materials are needed: join forces now!". En Hummelen, I.J. y Sillé, D. (eds.), *Modern Art: Who Cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art* (pp. 154-157). Amsterdam. Stichting Behoud Moderne Kunst/ Instituut Collectie Nederland.

Dos años más tarde, un grupo de trabajo constituido por conservadores y restauradores de un pequeño número de museos de arte moderno holandeses planteó a través de acaloradas discusiones la problemática de una serie de casos relevantes de sus museos. En 1995 se habían unido a este grupo representantes de casi todos los museos de arte moderno de Holanda e instituciones dedicadas a la investigación con la intención de unir sus recursos y ampliar el acercamiento a la problemática, constituyendo la *SBMK (Foundation for the Conservation of Modern Art)*. Poco después la fundación se embarcaba en el proyecto "Conservation of Contemporary Art"; en el que un *grupo interdisciplinar* de restauradores, conservadores, historiadores del arte, científicos, expertos en leyes y filósofos abordaba el análisis de diez "objetos-piloto" con complejos problemas de conservación de tipo ético o estético<sup>4</sup>.

Para empezar, definieron la problemática general en los siguientes puntos:

1. Carencia de criterios para la conservación de objetos no tradicionales en arte contemporáneo.
2. Conocimientos muy reducidos sobre la naturaleza y el alcance del uso de nuevos materiales
3. Inaccessibilidad al conocimiento sobre la composición y envejecimiento de materiales modernos
4. Ausencia de una casuística; de una experiencia previa a la que acudir.
5. Escasez de restauradores con formación específica en arte contemporáneo.

El objetivo más urgente era desarrollar una metodología para la conservación de arte contemporáneo, por lo que se dirigieron los esfuerzos hacia la elaboración de una serie de *documentos-modelo* que permitieran el registro de los datos pertinentes y que facilitaran la toma de decisiones<sup>5</sup>. Sin embargo, el resultado más efectivo fue la activación de una *red de comunicación* entre las diferentes instituciones, modelo que va a constituir la base de posteriores soluciones. Consecuencia de este proyecto fueron también la toma de conciencia con respecto a la escasez de medios con que analizar y tratar los materiales sintéticos –considerados los más delicados y problemáticos-, y la urgente necesidad de elaborar un tesoro de materiales modernos para evitar la continua confusión terminológica.

Las principales conclusiones de este proyecto podrían resumirse así:

- La investigación y documentación de materiales y técnicas usadas por los artistas en relación a sus significados ha de ser parte estructural en la conservación de arte contemporáneo. Las entrevistas con artistas son el mejor instrumento para ello.
- Es necesario llevar a cabo proyectos científicos que analicen la composición y envejecimiento de los materiales, especialmente de los sintéticos.
- También la investigación histórico-artística y teórico-artística respecto a técnicas y materiales contemporáneos necesita un fuerte impulso para desarrollar un acercamiento metodológico en la recopilación de información, por lo que deberían aunarse esfuerzos internacionalmente.
- Por último, es absolutamente imprescindible la creación de una red de comunicación internacional para compartir información sobre materiales y conservación, y facilitar el acceso al modelo de registro elaborado.

Los resultados obtenidos formaron la base del simposio *Modern Art: Who Cares?* (Amsterdam, 1997), que incluyó 20 documentos y 17 seminarios sobre temas como materiales artís-

<sup>4</sup> Si se desea ampliar la información sobre este proyecto, consultar el documento *Project conservation of modern art* en [www.incca.org](http://www.incca.org)

<sup>5</sup> Los documentos "Model for data registration" y "Model for Condition Registration" ofrecen plantillas de registro de datos e instrucciones precisas para rellenarlos. Resulta interesante el documento "The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art" al exponer las dificultades que supuso elaborar dichos modelos, ya que la información obtenida mediante entrevistas resultaba variable según si las respuestas provenían del artista, de un foro de autoridades de la crítica y la historia del arte; o del responsable (conservador o restaurador) de tomar una decisión. Sobre este tema, consúltese los artículos Van de Vall, R. (1999): "Philosophical considerations on a decision-making model." En Hummelen, I.J. y Sillé, D. (eds.), *Modern Art: Who Cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, (pp. 196-200). Amsterdam. Stichting Behoud Moderne Kunst/ Instituut Collectie Nederland; y el de Szmelter, I. (2000): "The Strategy of Conservation Treatment: Considering General Conservation Theories and Tenets." *BIKOS*, 11(2), Conservation Restorers Bulletin. 168-170. Todos ellos son accesibles en [www.incca.org](http://www.incca.org)

ticos, formación, aspectos legales, ética, preservación de la intención del artista, medios electrónicos o instalaciones. Las actas del simposio fueron publicadas en 1999<sup>6</sup>. Las conclusiones obtenidas vinieron a reforzar las ya elaboradas en el proyecto de investigación, e hicieron hincapié en la necesidad ineludible de invertir desde los propios museos en recabar información sobre sus colecciones, así como en facilitar su disponibilidad e intercambio. Se especificó la necesidad de compartir la responsabilidad de la conservación de las colecciones entre los diferentes profesionales que integran el museo, por lo que deberían establecerse las líneas de actuación para una gestión coordinada. El eje fundamental de esta política de conservación pasó a ser la conservación de la expresión “inmaterial” del artista, recogida a través de entrevistas.

Solo un año más tarde el *Netherlands Institute for Cultural Heritage* encaraba un proyecto piloto de realización de entrevistas a diez artistas. Inicialmente estaban enfocadas hacia el método de trabajo, las premisas conceptuales y la intencionalidad en la elección de las técnicas y materiales –y no hacia los problemas de conservación asociados a ese trabajo específico–. Dada la carencia casi total de contactos previos, se pensó en recabar en principio una información general que pudiera más adelante irse completando sobre aspectos más específicos. De hecho, parte del proyecto se dedicó a la investigación y documentación preliminar de la obra de los diez artistas.

A lo largo del proyecto se fue dibujando el contexto general en el que debían estructurarse las entrevistas. Las preguntas del documento “*Concept-Scenario Artists’ Interviews*”<sup>7</sup> que finalmente se obtuvo se dividen de manera general en: 1) introducción 2) preguntas de apertura 3) proceso creativo; 4) uso y significado de técnicas y materiales; 5) influencias y contexto histórico-artístico; 6) conducta y envejecimiento del trabajo artístico; 7) deterioro; 8) conservación/restauración.

En 1999 el ICN (*Institut Collectie Nederland*) se ponía a la cabeza del más ambicioso proyecto sobre conservación de arte contemporáneo hasta el momento: el INCCA (*International Network for the Conservation of Contemporary Art*). La misión principal de este organismo aprobado por la Comisión Europea (Programa Raphael) es “*recoger, compartir y preservar el conocimiento necesario para la conservación del arte moderno y contemporáneo*”. Los once miembros iniciales de esta red internacional eran los mismos que habían asistido al simposio dos años antes:

- Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam (organizador, con Tatja Scholte como directora del proyecto).
- Tate Museum, Londres (coorganizador).
- Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK), Gante.
- Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf
- Solomon Guggenheim Museum, New York/Bilbao.
- Det Kongelige Danske Kunstakademi/ Konservatorskolen, Copenhage.
- Fundación ‘La Caixa’ / Centre Cultural de Barcelona.
- Museum Moderner Kunst (MUMOK), Viena.
- Galería d’Arte Moderna (GAM), Turín.
- Academy of Fine Art / Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art, Varsovia.
- Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK), The Netherlands.

<sup>6</sup> AA.VV. (1999): *Modern Art: Who Cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Hummelen, I.J. y Sillé, D. (eds.). Amsterdam. Stichting Behoud Moderne Kunst/ Institut Collectie Nederland. Aunque actualmente está agotado, se puede acceder a una selección de artículos a través de la página web del INCCA.

<sup>7</sup> Tras este primer documento “*Concept-Scenario Artists’ Interviews*”, se ha elaborado durante la primera fase del INCCA la “*Guide to Good Practice, Artists’ Interviews*”, que observa todos los pasos a dar antes y durante la entrevista, así como las limitaciones y posibles dificultades de una manera muy completa. También pueden consultarse los artículos “*Methodology for the Communication with Artists*”, de Frederika Huys. y “*From questionnaires to a checklist for dialogues*” de Cornelia Weyer y Gunnar Heydenreich, accesibles en [www.incca.org](http://www.incca.org)

A lo largo del *primer proyecto (1999-2002)* el objetivo principal ha sido la elaboración de la página web [www.incca.org](http://www.incca.org), en la que se pretendía ofrecer por una parte información general de libre acceso, y por otra una base de datos para los miembros de la organización. A lo largo de este periodo se realizaron cincuenta nuevas entrevistas a artistas en las que pasó a tenerse también en consideración el testimonio de colaboradores, galeristas, *managers*...etc.

Para poder organizar adecuadamente toda esta cantidad de información, en la reunión de 2002 que clausuró el primer proyecto INCCA, se acordó continuar con un *segundo proyecto* en el que se ampliaba el número de miembros a nueve más –que a su vez actuarían como delegados de sus correspondientes áreas geográficas–, y se construiría la *INCCA Database for Artists' Archives*. Esta base de datos es actualmente de acceso restringido a los miembros de la organización, pero sin duda se consolida como el referente más importante en su campo. En ella museos e instituciones pueden compartir archivos de gran variedad: desde consultar información técnica y material, visualizar entrevistas grabadas con artistas, confrontar informes de conservación y restauración o acceder a otro tipo de información no publicada sobre conservación de arte contemporáneo. El Consortium for the Computer Interexchange of Museum Information (CIMI) ha colaborado desarrollando la base informática sobre la que compartir la información digital.

El proyecto INCCA presenta como complemento a su base de datos cuatro enlaces a través de los cuales se puede acceder a fondos documentales de otras instituciones:

- La Oral History Society, asociada a la *British Library National Sound Archive*.
- Las conversaciones con artistas del MoMA.
- “Basis wien: Contemporary Art Archives” (portal de Internet específico de arte contemporáneo que realiza entrevistas desde 1997)
- Los Archives of American Art; la base de datos más grande de América, sita en el Smithsonian Institute desde 1970.
- Las entrevistas de radio de la BBC4 y de la BBC-Radio 3.

Actualmente la página web del INCCA ofrece a cualquier persona interesada una amplia y muy detallada información sobre cursos, simposios, reuniones anuales, proyectos desarrollados paralelamente en otros centros de investigación e incluso tesis doctorales –cuyo acceso es posible contactando con la organización–, ofreciendo en todos los casos las direcciones y enlaces para ponerse en contacto si se desea más información.

El INCCA ha provisto su página web con una base bibliográfica que cuenta actualmente con unos 2.500 títulos actualizada continuamente a través de la participación de los usuarios, y propone como complemento los catálogos *online* del ICCROM y del MoMA. Por otro lado, el INCCA recomienda la utilización del *ATT (Art & Architecture Thesaurus)* y la *ULAN (Union List of Artist Names)* del Getty Conservation Institute de cara a facilitar la homologación terminológica y de datos sobre los artistas<sup>8</sup>. Con respecto a las dificultades de diferente tipo que presenta el trabajo con polímeros sintéticos, presenta la primera página web interactiva sobre este tema: [plasticsnetwork.org](http://plasticsnetwork.org) (accesible a partir de octubre de 2005).

También resulta especialmente interesante un documento elaborado en 2002 por el MoMA en el que se recogieron todas las líneas de investigación que desde aquel ámbito se consideraban necesarias para una mejora en la conservación-restauración de los materiales contemporáneos, ofreciendo el listado de instituciones y particulares que estaban llevándolas parcialmente a cabo<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> [http://www.getty.edu/research/conducting\\_research/vocabularies/](http://www.getty.edu/research/conducting_research/vocabularies/)

<sup>9</sup> Para facilitar su localización en la página web del INCCA, los nombres de los documentos son “Scientific Research Directions in the Field of Modern and Contemporary Art”; y “Institutions and Individuals cited in the table”.

La Red Internacional para la Conservación de Arte Contemporáneo incluye además una serie de *proyectos asociados* de gran interés. Citaré los que se han desarrollado recientemente o se desarrollan en la actualidad, ya que dan una idea de los aspectos que despiertan más interés o presentan más urgencia en estos momentos en la conservación del arte contemporáneo.

Hay por un lado una investigación abierta desde abril de 2001 por la Fundación Solomon R. Guggenheim en colaboración con el *Museum of Modern Art* para explorar la aplicación de nuevas tecnologías en la conservación de pinturas minimalistas.

Sobre *media art* existen varios proyectos. Uno de ellos, "*Methods of production, presentation and preservation of media art*" ha sido desarrollado entre 2002 y 2003 por la Facultad de Artes y Cultura de la Universidad de Maastricht y el Netherlands Institute for Cultural Heritage. En el proyecto "*Media Matters - Collaboration towards the care of time-based media works of art*", un grupo interdisciplinar proveniente de diferentes entidades (*New Art Trust*, MoMA, SFMoMA, TATE) han formado un consorcio para establecer las líneas de actuación para el cuidado de los trabajos elaborados a partir de vídeo, diapositivas, película, audio o soporte informático. En tercer lugar, el proyecto "*Training for Audiovisual Preservation in Europe*" (*TAPE*) se centra en las colecciones audiovisuales europeas, y está coordinado por la European Commission on Preservation and Access (ECPA). Finalmente, el Conceptual & Intermedia Arts Online (CIAO Consortium) desarrolla desde finales de 2001 el trabajo "*Archiving the Avant Garde: Documenting and Preserving Digital and Variable Media Art*" en colaboración con instituciones como el Variable Media Initiative, del Guggenheim Museum. En él se pretenden desarrollar estrategias para definir y preservar formas como la *performance*, la instalación, el arte conceptual o el que se hace en soporte digital.

Finalmente, existe un importante proyecto europeo denominado "*Preservation and Presentation of Installation Art*" (apoyado por la comisión Europea, programa Cultura 2000), que comenzó en junio de 2004 y que se extenderá hasta 2007. Está coordinado por el ICN y organizado por otras cinco entidades: Foundation for the Conservation of Contemporary Art, TATE, Restaurierungszentrum Düsseldorf, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst de Bélgica; y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Partiendo del segundo simposio del *grupo de trabajo Modern Art – Modern Cultural Heritage (MKKM)* –Munich, diciembre de 2002–, se ha basado la investigación en 30 casos presentes en las colecciones de los museos participantes. Los aspectos que se consideran necesarios abordar son los siguientes:

- Determinar la problemática en torno a la conservación de instalaciones complejas.
- Recabar la documentación y el vocabulario necesarios para describir los trabajos, y ofrecer soluciones a la manera en que pudiera compartirse esta información a través de una red como INCCA.
- Analizar su presentación tanto en ambientes museísticos como virtuales.

La presencia de España en el proyecto INCCA, que a través de la coordinación del MNCARS engloba a seis socios (Guggenheim de Bilbao, MACBA, Fundación La Caixa, IVAM, CAAC y Artium-Vitoria) resulta prometedora, sobre todo si tenemos en cuenta las dificultades con las que han tenido que contar los departamentos de conservación y restauración de arte contemporáneo en los últimos años para ponerse al nivel que requerían sus colecciones. Recordemos que solo hace quince años, en 1990, se iniciaba la instalación del departamento del MNCARS como un proyecto moderno que contaba con recursos del tipo de un laboratorio de química propio, otro de Rayos X, una cámara de extracción de gases y la presencia de medios informáticos suficientes para el manejo y la elaboración de una enorme base de datos<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Sedano Espín, P. (1996): "La problemática de la conservación-restauración en el arte contemporáneo: las funciones del Departamento de Conservación-Restauración". *Revista Española de Museología*. Madrid. AEM. 67-69.

En el recorrido hecho en España resulta imprescindible destacar la aportación del *Grupo Español de Trabajo sobre Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo (GETCRAC)*, así como de las reuniones que organiza el GEIC de Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo y los Congresos de Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo.

El GETCRAC fue el primer grupo de investigación formado a nivel estatal; fue apoyado por el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava, y tenía la intención de equipararse a organismos internacionales como el ICOM o el ICC. En su composición original encontramos especialistas de distintos museos e instituciones, como el Reina Sofía y el entonces ICRBC (Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales) de Madrid, la Fundación Miró, el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava y restauradores independientes. Cuando en octubre de 1988 se estableció el GETCRAC, se decidió crear un grupo de trabajo específico que realizara encuestas a artistas vivos a partir del modelo elaborado un año antes por el Departamento de Restauración de la Diputación Foral de Álava. Dicho modelo recababa por un lado datos técnicos y materiales sobre las obras a partir de la comparación de otras experiencias anteriores, pero además –y esto supuso una innovación– atendía los criterios de los artistas con respecto a la conservación y restauración de sus obras<sup>11</sup>. Igualmente plantearon la necesidad de instrumentalizar la base de datos informáticamente, a pesar de que las dificultades técnicas enumeradas en las actas de las reuniones revelan lo complicado que esto resultaba en aquellos momentos. La base de datos que hoy sustenta el INCCA es sin duda el resultado de una cantidad difícilmente cuantificable de esfuerzos individuales como éste.

Quisiera, llegado este punto, suscitar una reflexión sobre el futuro de la conservación de los materiales modernos. Se han oído ya muchas voces planteando la posibilidad de que la restauración de arte contemporáneo esté amplificando la sensibilización hacia los procesos de restauración tradicionales: el respeto a las huellas de envejecimiento, al volumen de la pincelada, la protección del anverso de la obra como documento, la tendencia general a la conservación preventiva, etc. son solo algunas de esas nuevas claves. Además, quisiera llamar la atención sobre un hecho que se desprende de los resultados de las encuestas realizadas por el GETCRAC hace ya una década<sup>12</sup>: muchos de los artistas encuestados no se habían planteado el problema de la conservación y restauración de su obra hasta que rellenaron el formulario, a pesar de que la gran mayoría declaraban estar “preocupados por su pervivencia”. A menudo sus respuestas resultaron contradictorias, denotando el desconocimiento del léxico y criterios básicos de restauración. Por ejemplo, un número significativo de artistas escogió tanto *mera conservación* como *reparación invisible*, como respuesta doble a la cuestión del “grado de restauración que esperaba que se aplicara en su obra”. Resulta curioso que tuvieran en consideración la *perdurabilidad* pero no la *conservación*. ¿Tenían en mente estos artistas un tiempo mínimamente determinado cuando hablan de *perdurabilidad*? ¿O la obra *perdurable* es solamente una idea que se opone a la *efímera*, como conceptos absolutos y opuestos para nombrar lo sempiterno y un presente inmediato? Dados los problemas legislativos sobre propiedad intelectual que plantea el arte contemporáneo, parece obvia la necesidad de establecer las bases de una comunicación que facilite unos criterios para la conservación.

Recientemente hemos podido asistir a la re-instalación en el MNCARS de la obra de Denis Oppenheim *Aging* (1974), en la que las connotaciones temporales me parecen muy adecuadas para aclarar lo anteriormente dicho. En esta obra intencionadamente efímera, el artista ha decidido aprovechar la serie de figuras de cera originales que han estado almacenadas en los fondos del museo, y realizar otra serie de vaciados nuevos para la presente exposición que completan el conjunto. Sin embargo, existe una notable diferencia entre la cera utilizada en los vaciados de ambos momentos que hace que las figuras no se derritan a la misma temperatura, lo cual subvierte el sentido serial que aparentemente se buscaba mediante la cercanía progresiva de los focos de rayos infrarrojos. Conceptualmente, esos hombres hechos con dos tipos

<sup>11</sup> Ruíz de Arcaute, E. (1993): “Creación de una base de datos sobre técnicas de los artistas contemporáneos y sus criterios en materia de conservación y restauración”. En *Comunicación de la III Reunión de Trabajo del Grupo Español de Trabajo sobre la Conservación y Restauración del Arte Contemporáneo* [Vitoria, Casa de la Cultura, 21 y 22 de Noviembre, 1991], (pp. 89-95). Álava. Departamento de Cultura, Servicio de Restauración.

<sup>12</sup> Ruíz de Arcaute, E. (1996?): “Opinión de los artistas frente a la restauración”. En *Comunicación de la IV Reunión de Trabajo del Grupo Español de Trabajo sobre la Conservación y Restauración del Arte Contemporáneo* [Barcelona, Fundación Joan Miró, 18 y 19 de febrero, 1994], (pp. 117-131). Vitoria. Diputación Foral de Álava.

Denis Oppenheim, Aging, 1974.



de cera distinta no parecen mostrar un desarrollo de vida hacia un exterminio gradual, sino un devenir lleno de "crisis" y "renacimientos." Resulta, cuanto menos, llamativo, que una obra destinada a ser efímera se resista heterogéneamente a su designio.

Esta obra en concreto forma parte del proyecto del INCCA sobre instalaciones en el que colabora el Museo Nacional Reina Sofía. Lo que pudiera parecer algo paradójico es más bien la oportunidad para prestar atención a una problemática general, relativa a la manera de trabajar de muchos artistas, y que en todo caso las circunstancias concretas de su presente exposición podrían generar en esta ocasión una reflexión.

Como conclusión de todo lo anterior, quisiera dejar apuntada la posibilidad de que dentro de poco tiempo pudieran empezar a sondearse los efectos de los criterios y vías de investigación abiertas por conservadores y restauradores en las propias producciones de los artistas. Parece lógico que el contacto entre los diferentes ámbitos –sea a través de entrevistas o de redes de información–, pueda favorecer entre los artistas un conocimiento más preciso sobre las propiedades físico-químicas de los materiales y una reflexión sobre el tiempo real de existencia que desean para su obra. Y no en esos términos absolutos que son *perpetuo* y *efímero*, sino buscando la materialización consciente de sus aspiraciones, en vez de dejarlo a un azar que no es tal.