



Universidad Politécnica de Valencia
Departamento de Conservación y Restauración
Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Rematerializar la idea en el arte
contemporáneo:
del original a la copia.

Alumna: Andrea Carrión Fons
Tutora: Rosario Llamas Pacheco

Resumen.

Cuando una copia deviene en un original, hacen falta respuestas para calmar la comprensión lectora del público. Tras un recorrido entre definiciones e historia, se ha realizado una aproximación que ha aterrizado sobre el creciente patrimonio del arte contemporáneo, donde a través de sus múltiples corrientes y esfuerzos por carecer de representación material u objetual como piezas únicas, se fabrican, se utilizan y proliferan las copias como muestras y representaciones de obras de arte actual aceptadas. Vivimos un momento de adaptación socio artístico, en el que tras haber estudiado la evolución histórica del arte, aparentemente “todo es aceptable” porque ya está estudiado, establecido y respaldado legalmente, siempre y cuando se hayan postulado previamente las características y condiciones de expresión artística. De este modo y desde hace apenas un siglo, se suceden infinidad de casos muy variados, a los que hay que prestar especial atención porque suponen el cambio de significado del concepto de copia, que ha estado -y está- aceptado durante siglos. Por ello, se estudia la ampliación del concepto y su evolución, porque al dar nombre a una diversidad extrema de resultados es imposible que el significado del término quede rígido en sus acepciones, más bien se flexibiliza y se adapta, al igual que la sociedad, a las nuevas maneras de actuar. Se ha tratado de ver aquí esa diversidad, con ejemplos concretos de muchos periodos artísticos y centrándonos sobretudo en los de arte contemporáneo o actual, al igual que hemos buscado la opinión pública para no caer en un bucle teórico, quedando abstractos de la realidad social, que al fin y al cabo es la que determina la aceptación de una copia.

Una vez la idea artística tuvo un material tangible de representación. Ahora, ha desaparecido. Nos planteamos pues, el hecho de volver a presentar o no materialmente una idea artística que quedó destruida u obsoleta.

ÍNDICE

Resumen	
I. Introducción	5
II. Objetivos	8
III. Metodología	9
IV. Los conceptos de copia, facsímil y falsificación. Definición.	10
▪ IV.I Un recorrido histórico a través de la historia del arte, en el estudio de los conceptos de copia, réplica, facsímil y falsificación.	13
▪ IV.II Un recorrido teórico a través del arte contemporáneo para el estudio de los conceptos de copia, réplica, reproducción, facsímil y falsificación.	20
V. La teoría en práctica. Exposición temporal: <i>Las esculturas de Degas</i>.	26
VI. Otros casos de estudio: Intervenciones en arte contemporáneo.	31
- <i>Untitled</i> , de Loris Cecchini (1998)	33
- <i>Bed</i> , de Antony Gormley (1981)	35
- <i>Strange Fruit</i> , de Zoe Leonard (1999-2000)	37
- <i>Refectum #1: 6 TV Dé- coll/ age</i> 1995, de Wolf Vostell.	39
- <i>A la manera de Delavaux</i> , del equipo Crónica (1973)	41
- <i>Sombra y boca</i> , de Juan Muñoz (1996)	44
- <i>Equal- Paralel/ Guernica- Bengasi</i> , de Richard Serra (1986)	47
- <i>Minuphone</i> , de Marta Minujín (1967- 2010)	49
- <i>TV Garden</i> , de Nam June Paik (1978)	51
- <i>Large Glass</i> , de Marcel Duchamp (1933)	53
VII. Conclusiones	56
VIII. Bibliografía	58
Anexo	63

I. Introducción.

En la bibliografía relacionada con el mundo del arte y su historia, encontramos diferentes posturas sobre la idea acerca de las copias y reproducciones, que han ido variando su intención a lo largo de la historia de la Conservación y Restauración. Se observa, que son pequeños los matices que diferencian a los términos que podemos ir hallando, y que todos de un modo u otro hacen referencia a una práctica muy extendida y muy común: la obtención de un número mayor de referentes de una pieza artística que causa ampliamente un gran interés. Esta práctica de copiar, está dada a suscitar diversidad de aceptaciones por parte del público, y se basa como concepto general, en obtener objetos cuya “autenticidad” está perdida al lado de un original, y cuyo aura carece de valor alguno, dependiendo esto siempre subjetivamente del carácter que el espectador o “tomador” de obras de arte le interese concederle.

Centrándonos en la teoría, atenderemos principalmente textos de importantes historiadores, filósofos y críticos de arte tales como A. Riegël, U. Baldini, C. Brandi, J. Goethe, W. Benjamín¹, González Varas, S. Muñoz etc. que han hablado y han analizado ocasionalmente, algunos aspectos sobre el sentido de estos términos de copia y reproducción, y sobre su práctica, dependiendo siempre del interés principal del que hablan sus trabajos, y del objetivo que quisieran abarcar. Los estudios previos realizados sobre este tema, se encuentran dispersos dentro de otros textos de estos autores, dedicados entre otros a la Historia de la Conservación y Restauración, donde pocos señalan un apartado concreto centrado en ahondar sobre el efecto de la copia ante el público y ante la sociedad, que es precisamente lo que pretendemos con esta aproximación.

Este estudio va a estar dirigido hacia una revisión de conceptos, dado que las significaciones que se le han venido dando hasta ahora, se debe aceptar que hayan cambiado. Como dijo W. Benjamín: “La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho , podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros ansiosos de ganancias. Frente a todo ello, la reproducción técnica de la obra de arte, es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empujones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente”.²

Con la aparición de nuevas tecnologías, de nuevas formas de vivir y con ello, la aparición de nuevas maneras de pensar y de expresarse, que surgen “in crescendo” a principios del siglo XX y que continúan evolucionando hoy día en la actualidad, asociamos también que se tenga la necesidad de atenerse al cambio, dentro de la historia del arte, los conceptos de copia y

¹ “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte” en BENJAMÍN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en “Discursos interrumpidos I”*. Buenos Aires: Ed. 1989 p.20.

² Ibid. p.18.

reproducción: “la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte”³.

Ante la demanda masiva en el mercado del arte y las nuevas necesidades culturales de un público extenso y muy repartido geográficamente, se atenderán en consecuencia, a soluciones basadas principalmente en la realización de una copia, para abarcar así la difusión y la contemplación de las obras de arte, al igual que la conservación de las mismas para el público futuro.

Según A. Macarrón: “Actualmente las reproducciones tienen muchas aplicaciones, pero también son motivo de polémica por las implicaciones que su uso tiene en lo referente a falsificaciones y a atentar contra la autenticidad del arte, valor defendido por unos y cuestionado por otros”.⁴ A esta diversidad de aplicaciones le atañe que logremos elaborar una comparativa comprensible, entre lo escrito sobre estos conceptos hasta finales del siglo pasado y con la idea que entendemos de éstos desde finales de la Edad Moderna. Se buscan nuevas aportaciones, hasta tratar de definir las diversas interpretaciones que se le dan al sentido de copia, desde que se innova en materia de técnicas de reproducción tanto como para objetos bidimensionales como para objetos tridimensionales y, enfrentando de manera teórica las similitudes y diferencias que estén cambiando la definición y la práctica de estos conceptos.

Otro de los puntos fundamentales a tratar, es la cuestión de la autenticidad de la obra de arte, que va ligada íntimamente al carácter de una obra original, y directamente desligada de la *obra copia* u *obra reproducción*. Surge la pregunta :“¿hasta qué punto una obra mantiene su autenticidad y respeta su historia?”⁵. A partir de este momento el concepto de copia, es sensible de ser considerado como una obra original, es decir, que dentro del arte contemporáneo y actual, donde existe un debate abierto a considerar si es el material en sí, más importante que la idea que genera la obra o viceversa⁶, es factible atender a una copia o a una reproducción como si fuese una obra de arte original. “Podemos encontrar también obras en las que el artista deja piezas de recambio, copias o instrucciones de montaje”⁷. Cada obra va a depender del sentido que en su origen quiera conferirle el artista. De este modo aquí entramos en un momento artístico donde el público también va a tener la posibilidad de adecuar sus intereses al carácter auténtico de una obra o un objeto, es decir, si acepta que un objeto presentado como obra, sea visto y entendido como una obra de arte reproducido para su difusión masiva, le dará el carácter de original, aunque éste pertenezca por ejemplo a una

³ BENJAMÍN, Op. Cit. p.44

⁴MACARRÓN Miguel, Ana María y GONZÁLEZ Mozo, Ana. *La conservación y restauración en el siglo XX*. Madrid: Ed. Tecnos, 2004. p.39.

⁵ SCICOLONE, Giovanna. *Restauración de la pintura contemporánea. De las técnicas de intervención tradicionales a las nuevas metodologías*. Donostia- San Sebastián: 2ª ed. Nerea, 2002. p.22.

⁶ “Es necesario dar una respuesta a la cuestión fundamental de si el valor predominante de la obra reside en la idea o en lo material, y esto supone un análisis profundo de la obra como manifestación de elecciones concretas y conscientes del autor” en *Íbid.* p.19.

⁷ PASTOR Valls, M^a Teresa y PELLICER Barea Ana. En “Las coordenadas de la conservación de arte contemporáneo”, dentro de *La conservación de arte contemporáneo*. Impresión: Gráficas Martí Català, Valencia 2011. p.10.

reproducción seriada, o sea, una reproducción en otro formato tangible. El carácter de autenticidad es ahora subjetivo en la sociedad, ya que cualquier objeto es auténtico sólo por existir y ser real. Pero el sentido de lo auténtico, va a vagar dependiendo de muchos intereses, como ya hemos dicho, a saber el que se destaque en su momento. Un ejemplo histórico en que otorgamos subjetivamente el carácter de auténtico a una obra o a un objeto es “en el momento en que Beuys tocaba el trozo de chocolate, era el chocolate de la obra, el auténtico. Pero si en vez de Beuys lo hubiera tocado su ayudante o el director del museo, este elemento no pasaría de ser un chocolate Ferrero o Lindt, una simple chocolatina de una tienda y no una parte de la obra de arte”.⁸

En esta aproximación de estudio, se concreta la cuestión de si la realización de las copias es aceptada y en qué medida. Además debemos contar con que existe la negación por parte de algunos teóricos, ante la elaboración de cualquier producción de copia, que así ha quedado plasmado en sus escritos que crearon escuela. Y, saber de nuevas corrientes teóricas también, que intentan adaptarse al sentido que tienen ahora algunas maneras de hacer copias. A la vez que se adaptan a las nuevas técnicas de ejecución existentes, con sus nuevos materiales, y los resultados artísticos a los que nos habituamos diariamente y a los que, además, se les debe subsanar su posible y pronto deterioro. Junto a ello, para reflejar realidades, mostraremos opiniones sobre casos concretos de obras con intervenciones de conservación- restauración actuales, detalladas según el modelo de toma de decisiones, modelo aceptado que siguen los profesionales de este campo actualmente⁹. Tratando de conseguir una visión de conjunto que muestre las diversas aplicaciones que se están dando a la *copia* hoy en día, que aún no habiendo olvidado su sentido básico de pérdida de autenticidad e historicidad, ha evolucionado obligada por los cambios técnicos para la ejecución de las obras y, obviamente por su presencia objetual cuestionarse y no siempre consentida por el artista en algunos casos.

⁸ FRANCESCO Poli en “Artista, obra y ambiente: los problemas de las instalaciones” en RIGHI, Lidia. *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia- San Sebastián: Ed. Nerea, 2006. p107

⁹ AAVV. “*The decision- making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art*”, elaborado en 1999 por la *Foundation for the Conservation of Modern Art*, en AAVV. *Modern art who cares?*, Londres: *Archetype Publications*, 2005. pp.164- 172.

II. Objetivos.

Los objetivos generales de este estudio son **revisar** los conceptos de copia y reproducción esencialmente, buscando todas las definiciones que estén asociadas a estos términos y que ayuden a **esclarecer** de manera más concreta las particularidades que los diferencian entre sí. De este modo podremos **estudiar** su evolución a lo largo de la historia del arte, y cómo han sido entendidos en las diferentes épocas, a través de **comparar** algunos ejemplos de elaboración de copias y sus utilidades en diferentes campos dentro del arte.

Como objetivos específicos, se han dado estudiar la evolución de los conceptos de copia, réplica, facsímil y falsificación, desde un punto de vista teórico analizando los textos en los que aparecen estos conceptos, en materia de conservación a lo largo de la historia del arte. Una vez obtenido el estudio se procede a comparar las acepciones tradicionales del concepto de copia, con las acepciones actuales del término, vinculadas a las intervenciones de conservación y restauración del arte contemporáneo. Otro punto será, atender a la intención de una *obra copia*, aceptada como elemento para tareas de difusión, de aprendizaje, de conservación, de divulgación y como reconocimiento dentro del mercado del arte, etc. A continuación se deberá analizar una selección de diferentes procesos de intervenciones que se han llevado a cabo en realización de copias, en relación a los conceptos anteriores, realizados a lo largo de la historia del arte. Y, analizar una selección de diferentes casos de intervención que se han llevado a cabo recientemente en conservación y restauración, en relación a los conceptos anteriores, con ejemplos de obras de arte contemporáneo. Una vez obtenidos los análisis se deberá realizar una comparativa del resultado de los análisis anteriores, mediante la cual trataremos de plasmar una aproximación teórica, basada en la experiencia práctica como resultado de diferentes intervenciones destacadas. Y como último objetivo será, reflexionar sobre el valor de autenticidad, el cual está arraigado al carácter de las obras de arte originales, en relación con las materias sustituidas por los procesos de intervención en las obras de arte contemporáneo.

III. Metodología.

Para llevar a cabo esta aproximación teórica, se ha tenido que realizar un estudio general dentro de la historia de la conservación y restauración, centrándose en una búsqueda bibliográfica a través de las diferentes fuentes, recuperando aquellas que están consideradas como clásicas dentro de esta profesión, hasta aquéllas publicadas recientemente. A través de todas ellas encontramos referencias a los términos que nos ocupan de críticos, historiadores y filósofos, que han sido expresadas puntualmente dentro de textos que no estaban destinados a ocupar este tema y que en los que pocos dedican alguna mención extensa al análisis del concepto de copia.

Este término de copia, considerado tan común, y que carece por supuesto del valor de auténtico, ha sido entendido hasta ahora de manera tradicional, entre las variables facetas de la sociedad, pero que su significado general más directo es el que se aprende desde la base educativa. Es aquí donde se analizará detalladamente viendo cómo se va adaptando a las nuevas formas de expresión y a las nuevas interpretaciones artísticas, a las que se ve sujeto dentro del arte contemporáneo. Así, con la intención de analizar la aplicación práctica de los conceptos de copia, original, autenticidad, réplica...se ha elegido un caso de estudio de una exposición temporal, sobre la que valoraremos detalladamente la autenticidad de las piezas expuestas y conoceremos la opinión ciudadana al respecto, a través de una encuesta breve y directa, dirigida a un público muy general.

Para dinamizar la evolución de este estudio, se ejemplificará con casos concretos de intervenciones y restauraciones, etc. pertenecientes ya a la historia. De igual modo se ejemplificará con casos concretos de la misma índole pertenecientes al arte contemporáneo, averiguando en la medida que se pueda, a opinión del artista, e incluso la opinión del restaurador. Esta comparativa se hace más dinámica a través de la presentación de obras reales concretas, que han estado directamente relacionadas con el término de copia. Por último, se ha realizado un esfuerzo de reflexión sobre la evolución de los términos, y sobre el valor de autenticidad que reciba finalmente la obra de arte u objeto artístico.

IV. Los conceptos de copia, réplica, reproducción, facsímil, falsificación. Definición.

Encontramos en la búsqueda sobre la definición de estos conceptos que todos ellos: copia, réplica, reproducción, facsímil y falsificación son sinónimos. Aunque los principales términos utilizados más comunes son los de copia y reproducción, debemos citar aquí otros que también son utilizados y que, por diversas y pequeñas características, se diferencian unos de otros.

Si atendemos a sus significados más apropiados para este estudio, obtenemos una lista compuesta por cuatro definiciones:

1. Una copia es una *reproducción exacta de un objeto por medios mecánicos*.
2. Una *obra de arte que reproduce fielmente un original*.
3. Es la *imitación de una obra ajena, con la pretensión de que parezca original*.
4. *Cada uno de los ejemplares que resultan de reproducir una fotografía, una película, una cinta magnética, un programa informático*¹⁰.

Con esta primera aproximación directa a lo que entendemos por definición de copia, podemos ir desarrollando con más detalle una por una la variedad de acepciones, que disponemos para denominar esta práctica.

En primer lugar, una **copia** es lo que resulta de producir algo, es decir, un escrito, una pintura, un documento, una escultura, una fotografía o una obra de otro género en que se procura trasladar con exactitud la obra original, obteniendo una reproducción exacta de una obra artística.

Una **réplica**, es una “copia de una obra artística que reproduce con igualdad la original”¹¹. Esta definición es la que se ha tenido en cuenta tradicionalmente. Sin embargo, para entenderla en arte moderno y contemporáneo ya encontramos esta otra definición que añade la particularidad de la mano del artista: “es la copia de una obra de arte hecha por el propio artista o bajo su supervisión. Generalmente introduce pequeñas variaciones sobre la obra original. Se diferencia de la copia en que ésta es de mano diferente o no se ha hecho con la supervisión del artista”.¹² A lo largo de todo este estudio veremos lo importante que es la presencia e intervención de un artista para definir el concepto de copia, porque es él el que le confiere autenticidad a la misma.

¹⁰ Definición perteneciente al *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*.

¹¹ *Ibid.*

¹² ANGOSO, Diana [et al.] *Las técnicas artísticas. El siglo XIX*. Museo Thyssen- Bornemisza, Madrid: Ed. Akal, 2005. p.69.

Observamos también la definición de **reproducción**, como copia de un texto, de una obra u objeto de arte conseguida por medios mecánicos. A lo largo de este estudio serán ambos términos, el de copia y el de reproducción a los que se haga mayor referencia. Atendiendo al de copia con un uso más amplio y más común, y al de reproducción, con un uso más actual y mecánico.

En el caso del **facsimilar**, el término proviene del latín "fac simile", que significa "haz parecido". Para conseguir realizar este tipo de reproducciones de alta calidad lo más habitual es utilizar técnicas fotográficas y de serigrafía que permiten imitar fielmente los colores, tamaño, defectos y matices del documento original. Esta técnica no se suele aplicar a objetos tridimensionales o pinturas que tengan relieve. Se trataría de la perfecta imitación o reproducción de una firma, de un escrito, de un dibujo, de un impreso, etc. A diferencia de las copias anastáticas¹³, los facsímiles no reproducen sólo el texto sino también todas las propiedades materiales del libro en su calidad de objeto, como la dimensión de las páginas, el gramaje de las hojas, la gama cromática de las decoraciones, los materiales de la encuadernación y los elementos preciosos, hasta el punto de conseguir que sean idénticos a los del libro original, tal y como éste se presenta en el momento de la campaña fotográfica. Esto implica reproducir también en la copia todos los defectos del libro (carcoma, rastros de humedad, señales de uso, impurezas, partes perdidas), que representan, a todos los efectos, huellas de su historia¹⁴.

El término de **falsificación** está más relacionado con la aparición del mercado del arte (s. XIX), y como explica Cesare Brandi "una falsificación no lo es hasta que no se reconoce como tal"¹⁵, es decir, el objeto reproducido no es falso, sólo que las características esenciales que debiera poseer no las posee, y es aquí donde se evidencia el juicio de la falsedad y al objeto mismo se le declara falso.

De este modo y resumiendo, la copia de una obra de arte es una práctica secularmente codificada que generalmente se sitúa en la categoría de "reproducción" (facsimilar, réplica.. o plagio¹⁶). Difícilmente se la considera arte verdadero aunque su nivel resulte de notable calidad; pues carece del impulso creativo que connota al original.

Siguiendo a Brandi, estudiamos que "la diferencia entre copia, imitación¹⁷, falsificación, no hay una diversidad específica en los modos de producción, sino una intencionalidad distinta"¹⁸,

¹³ "La impresión anastática es una generalización de la autografía que permite obtener una piedra litográfica a partir de un impreso que no se había elaborado para esta finalidad. La impresión anastática se usó mucho en el siglo XIX para reeditar documentos que se habían impreso mediante procedimientos tipográficos o litográficos [...]". RIAT, M. en "Técnicas gráficas" Versión 3.00, Burriana, 2006. Disponible *on line* en <http://es.scribd.com/doc/23601019/44/La-impresion-anastatica>

¹⁴ http://www.cidarte.com/market/index.php?option=com_content&view=article&id=33:iqueesunfacsimil&catid=31:facsimiles&Itemid=41

¹⁵ BRANDI, C. Op. Cit. p.65.

¹⁶ Plagio: de plagiar, cuya definición es "copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias". <http://lema.rae.es/drae/?val=plagiar>

¹⁷ Imitación: Objeto que imita o copia a otro, normalmente más valioso. <http://lema.rae.es/drae/?val=imitación>

donde podemos encontrar que una copia se haya realizado dentro del estilo de una época, o de la manera de hacer de un artista, con la única intención de entretenimiento propio o documentación del objeto. También piensa Brandi que otra intención sería la de, tras haber obtenido la reproducción, que se quiera engañar a la sociedad sobre su historicidad, su artisticidad o sus características matéricas.

El comercio o difusión de un objeto, ha rozado los límites morales que existen en una obra de arte dirigida a la falsificación, presentándola como una obra auténtica, pero con materia, y técnica de fabricación, diferentes a los que realmente son propios al objeto en sí.

¹⁸ BRANDI, C. Op. Cit.p.66.

IV. I Un recorrido histórico a través de la historia del arte para el estudio de los conceptos de copia, réplica, reproducción, facsímil y falsificación.

Haciendo un recorrido histórico de los conceptos anteriores sabemos que la práctica de copiar o reproducir objetos e imágenes se conoce desde la Antigüedad. Si es verdad que los fines con que se ha llevado a cabo son muy variados, también son distintas las técnicas utilizadas para reproducir las obras, variando bien si son para copiar objetos tridimensionales o bien para imágenes bidimensionales.

Dependiendo de la época, se han utilizado técnicas como la acuñación, la fundición, la copia manual, la xilografía, el grabado calcográfico, la fotografía, la serigrafía, técnicas reprográficas, el vaciado, el traslado de puntos, el pantógrafo¹⁹, la galvanoplastia, el moldeo²⁰, etc²¹.

Según A. Macarrón “hay que diferenciar entre la copia y la reproducción”²², entendiendo la copia como la imitación de un estilo, de una obra original al detalle utilizando cualquier tipo de técnica reproductiva, o ya sea incluso realizar una copia de algo a mano alzada. De este modo esta copia no será totalmente idéntica al objeto o imagen original. Sin embargo, con la reproducción como tal, entendemos que pueden obtenerse una serie²³, de copias idénticas a la obra original, mediante cualquier técnica mecánica.

La intención con la que son realizadas las copias o reproducciones son motivo de discusión, ya que si se roza el límite de la falsificación, estamos ante un atentado en contra de la autenticidad de las obras de arte. Este es un tema que trataremos más adelante en este capítulo.

Remontándonos históricamente a la Antigüedad Clásica, debemos recordar que se conocen desde entonces esculturas del período, gracias a que se realizaran copias de las mismas sobretodo en época romana. Se quiere citar aquí uno de los ejemplos probablemente más conocidos, como lo es el *Discóbolo* (Figs.1 y 2) una estatua original en bronce, de mediados del siglo V a. C. que no se conservó. Está atribuida al escultor griego Mirón y sin embargo la conocemos a través de “varias réplicas de diferentes grados de fidelidad, aunque su fama en la Antigüedad parece que fue debida a una estatua muy diferente”²⁴. Se trata pues de una escultura, que dado su afamado gusto estético desde que se creó, se la ha copiado infinidad de ocasiones, reproduciendo la misma idea y emulando el movimiento, pero no siempre con exactitud idéntica.

¹⁹ **La ventaja del pantógrafo es que no produce deterioros en la pieza original.** GRAFIÀ, Jose Vicente. “Reproducción mecánica de esculturas. Utilización del pantógrafo” en AAVV. *¿Qué es la escultura hoy?*. 1º Congreso Internacional. Nuevos procedimientos escultóricos. Valencia: Martín Impresores, 2002.p.168.

²⁰ **En la realización de moldes, el original se mancha de forma irreversible debido a la utilización de sustancias grasas para su desmoldeo.** /ibid

²¹ MACARRÓN, A. y GONZALEZ , A. Op. Cit.p.39.

²² Ibid.

²³ “Serie: conjunto de dibujos o pinturas hechas por un mismo artista sobre un mismo tema. También se denomina así a las **copias autorizadas de esculturas de un mismo autor.**” ANGOSO, D. Op. Cit. p.69.

²⁴ AAVV. *Sculpture from Antiquity to the Middle Ages*. Taschen, Köln 2006 p.61.

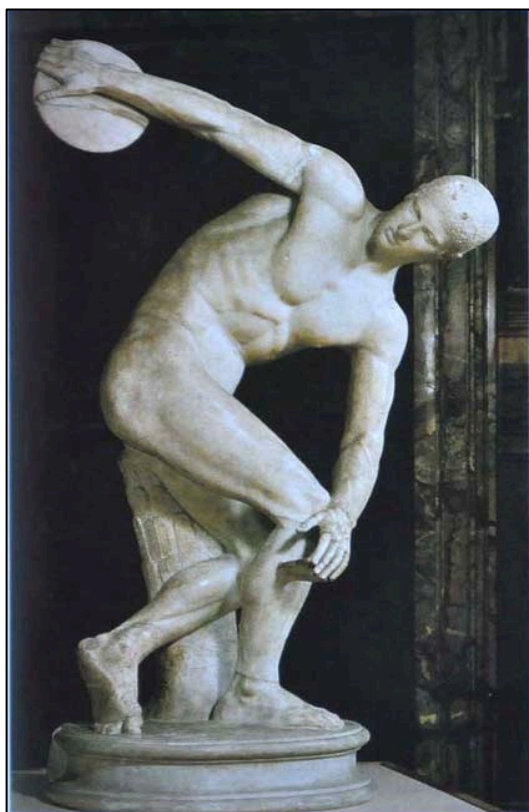


Fig. 1 Réplica antigua de Discóbolo, Florencia, Palazzo Vecchio.



Fig. 2 Réplica antigua de Discóbolo, Florencia, Palazzo Vecchio. Musei Vaticani, Roma.

Otro motivo por el que realizar copias o reproducciones, es por mantener la **buena conservación** de un original, que suele permanecer guardado en los fondos museísticos, como por ejemplo la reproducción de las cuevas de Altamira en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. O, donde quiera mantenerse también la conservación de la pieza que se halla en mal estado, por ejemplo el de una escultura, a menudo “los escultores-restauradores, se vean en la obligación de realizar una cuna réplica para sustituir al original y ubicar la copia en la estancia de éste, retirando el original a un lugar en condiciones óptimas para su conservación”²⁵.

Un ejemplo de alta envergadura, sería el caso de una escultura donde, el Museo Arqueológico Provincial (MARQ) y la Diputación de Alicante, se pusieron en contacto con la empresa Factum Arte en 2002 para realizar una réplica de alta resolución de la *Dama de Elche*, encargada para ser la pieza principal de una exposición que se celebraría en el MARQ. En realidad se trata de realizar un facsímil, y no una réplica como dice la empresa, porque se elabora una copia igual a la original, pero no en su estado inicial, sino una copia de su aspecto actual, con sus imperfecciones y su deterioro visible. Se elaboró documentación digital en tres dimensiones sobre la pieza, y se utilizó para producir una réplica a escala real (1:1) de la escultura, con

²⁵ GRAFIÀ, J. Op. Cit p.163.

pedra caliza pulverizada extraída de las propias canteras de Elche. Los exámenes, las muestras y la documentación relativa a la producción de la réplica (Figs.3 y 4) se incluirían en la exposición junto con las fotografías, el documental y la animación en tres dimensiones de la información. La adaptación de la tecnología digital a la elaboración de documentos y la creación de réplicas del patrimonio, plantea unos desafíos sin parangón que exigen poseer habilidades y conocimientos de un amplio abanico de campos.



Fig.3 Original de la Dama de Elche²⁶



Fig.4 Facsímil de la Dama de Elche²⁷

Las técnicas digitales que utiliza esta empresa no sólo son objetivas, sino que, además, ofrecen una gran precisión. Gracias a ellas, se puede escanear un objeto de forma rápida y eficiente sin necesidad de entrar en contacto con el mismo. Además, como la información que se utiliza para crear la réplica presenta una resolución muy elevada, el resultado es un objeto cuyo aspecto físico es idéntico al del original.²⁸

Por otra finalidad es frecuente encontrar, como práctica general, que los museos utilicen reproducciones de obras de arte para la sustitución de los originales en las **exposiciones** temporales evitando así que se produzcan robos, accidentes o deterioros en las mismas. Por ello es común utilizar las copias o reproducciones, tanto en esculturas de gran tamaño y peso como para aquellos objetos considerados frágiles que normalmente corresponden a piezas arqueológicas más antiguas y de gran valor, siendo que “para ellas ya existe un acuerdo internacional de no presentar más que las reproducciones”²⁹.

²⁶ <http://domuspucelae.blogspot.com.es/2009/06/visita-virtual-la-dama-de-elche.html>

²⁷ http://www.factum-arte.com/eng/texts/australia_conference.asp

²⁸ http://www.factum-arte.com/publications_PDF/Dama_elche_spanish.pdf

²⁹ MACARRÓN, A. y GONZALEZ, A. Op. Cit.p.40.

Otra práctica será la que tenga fines pedagógicos, la veremos que se viene realizando desde hace unos años en los talleres de didáctica de los museos y en los monumentos ubicados en el exterior a escala reducida: se realiza la reproducción de copias de objetos y/ o imágenes para aplicarlos a los ejercicios y juegos que pretenden enseñar a un determinado sector del público, como son los niños y las personas con algún tipo de discapacidad, que les permita aproximarse a las obras de arte a través del uso de los sentidos.

Por otro lado, muy lejos queda el concepto de historicidad donde C. Brandi considera que entre un estado bruto de la materia, y otro estado elaborado de la misma se ha hecho historia. En el siglo XVIII se afama en gran cantidad la práctica de reproducir, que les permitía saciar el interés que tenía entonces la sociedad por la antigüedades, y cuyas copias ofrecían el conocimiento de la época Clásica. A raíz de esta sensación, el filósofo J. W. Goethe propuso crear un museo de lo “inauténtico”. Desde entonces queda arraigado en la sociedad esa conciencia, y como ejemplo tenemos la creación de diversos museos de reproducciones repartidos por toda Europa, que albergan copias y reproducciones cuya utilidad es el conocimiento del patrimonio cultural.

Incluso estos museos específicos, pueden abrirnos otro tema de discusión ahondando con respecto a sus colecciones de vaciados. Se encuentra que muchos de ellos se otorgan a sí mismos una importancia característica y se enorgullecen de poseer un carisma, que no pueden desmerecer al resto de museos. Se pronuncian como los más importantes, ofreciendo una propaganda que destaca la valía de las copias y reproducciones que poseen. Tanto es así, que podemos atender por ejemplo, el Museo de Reproducciones de Bilbao que recalca que “la importancia de estas figuras reside en ser las primeras copias en escayola de los originales, es decir, reproducciones exactas traídas desde los museos europeos que las albergan, entre ellos el Louvre de París, el Museo Británico de Londres o los Museos Vaticanos”³⁰. Ahora bien, ¿debemos entender que existen copias que sean “más auténticas” que otras?. Sí que hay copias que por haber sido realizadas en un momento concreto y, dependiendo de la técnica de ejecución, y por ser las primeras obtenidas del molde original, del primer vaciado, gozan ya de una historicidad de la que puedan carecer las copias de la misma obra pero realizadas ya de vaciados posteriores. Esta discusión la trataremos en el próximo capítulo con el ejemplo de un caso práctico de una exposición de “reproducciones originales” de un artista.

Un caso de reciente actualidad, que muestra la escala de nivel es de copia, ha sido el proceso de restauración de *La Gioconda* (Fig.6) que se conserva en las colecciones del Museo del Prado de Madrid desde su fundación en 1819. Esta copia adquiere un “aura” especial porque se trata de su copia más antigua, además de la “versión más importante que se conoce hasta la fecha”³¹ del famoso retrato. La diferencia que las destaca de las demás copias conocidas

³⁰ www.museoreproduccionesbilbao.org

³¹ <http://www.hoyesarte.com/museos-de-arte/al-dia/11109-las-principales-coclusiones-sobre-qla-giocondaq-del-prado.html>

hasta ahora, es que todas ellas son posteriores y fueron realizadas sabiendo a conciencia que se estaba reproduciendo “lo que ya era un original famoso”³².

Los análisis técnicos que realizó el Museo del Prado demuestran que esta copia fue realizada al mismo tiempo que el original (Fig.5) del maestro Leonardo da Vinci, por lo tanto se puede hablar de un “duplicado”³³ de taller de la época.

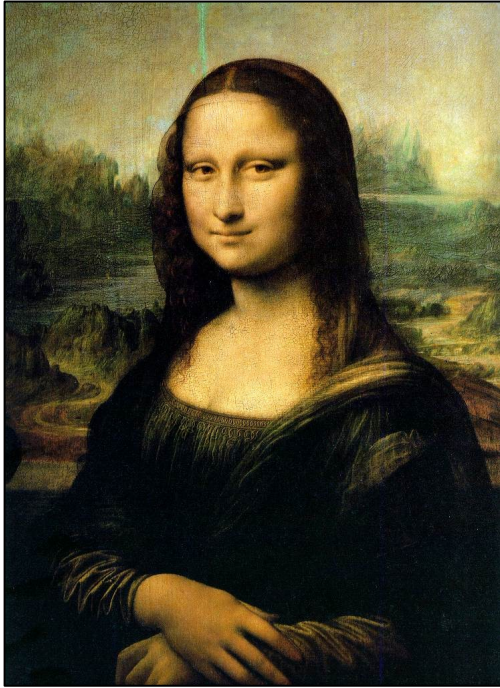


Fig. 5 Gioconda s. XVI, Leonardo da Vinci.



Fig.6 Gioconda s. XVI, duplicado de taller.

De este modo esta obra no la podemos considerar como una copia de ninguna otra, porque no se estuvo ejecutando como tal, sino que se inspiró en el mismo modelo para su ejecución. Sabemos que Brandi afirma que “desde el punto de vista de la ejecución técnica, es decir, de la artesanía, puede serle reconocido sin duda un valor de documento histórico. Pero distinta es la cuestión de si puede reconocérsele al falso un valor de obra de arte, sobre todo cuando se trata no ya de la copia como sustitución de un original, sino de una interpretación presuntamente del estilo de un maestro dado”³⁴. En este caso no se trata de una obra falsa, pero se le está considerando dualmente valor histórico y valor de obra de arte. Aquí la restauración ha servido para determinar la condición de una pieza, que pasado de ser una copia a ser una obra aunque de otro autor.

Por otro lado, de originales perdidos si sólo se conserva su copia, resultará que por su interés científico se le puede considerar como “obra relevante desde el punto de vista artístico e

³² Ibid.

³³ Un duplicado es una copia (reproducción de un objeto por medios mecánicos). Definición perteneciente a la Real Academia Española de la Lengua.

³⁴ BRANDI, C. Op.Cit. p.68.

histórico”³⁵. Seguramente esta copia, con el paso de los años, de los siglos, puede llegar a estar considerada y valorada al igual que lo estuvo su original en su momento, es decir, se le puede admirar como la “copia original”, e incluso tendrá el mismo valor y habrá adquirido el mismo “aura” que cualquier otro original para ese público que la disfrute en un futuro. A falta de ese original, primará tanto la validez material como la conceptual de la copia conservada.

Ahora bien, la discusión se plantea de manera diferente si hablamos de copias insertadas en los monumentos arquitectónicos, donde no está bien visto por algunos críticos el hecho de sustituir originales exteriores y guardarlos en los museos, alegando una mejor conservación de los mismos, porque el hueco que dejan esos originales, serán ocupados por réplicas y reconstrucciones, produciendo quizá lo que se ha llamado un “ambiente falso”. Porque por más que una copia sea fidelísima le faltará, como dice W. Benjamín, la historicidad, es decir su existencia irreplicable en el lugar en que se encuentra. Siempre han existido voces contrarias, cuando se han querido sustituir por ejemplo estatuas que presidían espacios públicos, por réplicas de las mismas habiendo sido restauradas previamente o no. Será un ambiente falso que se le considerará una recreación escultórica mas bien.

Y, aún siendo una copia fidelísima, como decíamos antes, sería necesario marcarla con alguna deformación para no llegar a la falsificación. Ya que como dice la Carta de Venecia en algunas disposiciones, los elementos de integración serán siempre reconocibles y representarán el mínimo necesario para asegurar las condiciones de conservación del monumento y restablecer la continuidad de sus formas:

Art. 8

*Los elementos de escultura, pintura o decoración que son parte integrante del monumento no pueden ser separados de él más que cuando ésta sea la única forma adecuada para asegurar su conservación*³⁶.

Tenemos pues esta postura enfrentada con aquella que defiende la sustitución de originales por copias, como medida de conservación, siempre y cuando se eviten daños durante el proceso de copia sobre el original. Observamos que ambas posturas están de acuerdo con que, aunque las copias sean de gran fidelidad nunca se debe llegar a cometer una falsificación³⁷. Aunque ahora bien, se plantea una contradicción, por más que una copia se realice muy fidedigna a su original, no la catalogaremos de falsificación, si su intención no es fraudulenta. Esta afirmación de A. Macarrón, de que si en el caso de que la copia es muy buena será nombrada por lo tanto una falsificación, es contraria a la postura de C. Brandi cuando afirma que la diferencia entre todas las acepciones de copia, está en la intención y no en los modos de producción³⁸, de esta manera las copias fidelísimas, que ya denominaríamos

³⁵ MACARRÓN, A. y GONZÁLEZ, A. Op.Cit p.43.

³⁶ Artículo 8 de la Carta de Venecia 1964. Traducción realizada por María José Martínez Justicia a partir del texto italiano.

³⁷ MACARRÓN, A. y GONZÁLEZ, A. Op.Cit p.43.

³⁸ BRANDI, C. Op. Cit. p.66.

“réplica” o “facsimil”, no las entendemos como falsas. También debemos recordar que, un objeto sólo por existir, no es falso, con lo cual refuerza la condición de C. Brandi cuando afirma que no será falsificación si esa intención no la tiene, con lo que está de acuerdo S. Muñoz: “en el sentido en que se usa el concepto de Restauración, la autenticidad de un objeto no es un rasgo objetivo: de hecho, todos los objetos son auténticos por el hecho de existir [...] lo que sí puede ser auténtico o falso es lo que los sujetos piensan sobre ellos, sus ideas, sus creencias, sus juicios: no los objetos”³⁹. Por lo tanto concluimos citándole de nuevo “se puede discutir la autoría de un objeto, o su historia, pero no se puede discutir el hecho de que ese objeto es auténtico y real”⁴⁰.

³⁹ MUÑOZ Viñas, Salvador. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Ed. Síntesis, 2003.p.93

⁴⁰Ibid. p.95.

IV. II Un recorrido teórico a través del arte contemporáneo para el estudio de los conceptos de copia, réplica, reproducción, facsímil y falsificación.

A lo largo de la historia del arte, se ha entendido generalmente, que una copia era un objeto que partía de un original. Siendo lo más común realizar copias de objetos que poseyeran ya en su momento un reconocido valor estético, histórico o religioso.

Recordemos que los compradores de arte en Occidente han sido la Iglesia, la Nobleza y el Estado, hasta los siglos XIX- XX cuando surge el mercado del arte y las nuevas figuras del crítico, del galerista y de los grandes coleccionistas privados: “el artista ya no trabaja por encargo, se le considera libre para crear sus obras, que por lo tanto, son consideradas como objetos especiales”⁴¹.

Lo que denominamos como arte contemporáneo, abarca actualmente un período de poco más de cien años, y trata de definirse por igual a pesar de que esté internamente dividido y subdividido en infinidad de corrientes artísticas, que coinciden originariamente en la misma motivación de buscar la novedad y practicar la experimentación. Se “abandona la pureza técnica y estilística, se vende la originalidad por las prácticas apropiacionistas y por los procedimientos mecánicos, el arte deviene un conglomerado de cosas preexistentes, fragmentos, partes de un proceso y, en definitiva, referencias, documentos...”⁴² Los materiales empleados suelen ser de reciente aparición, muy diferentes a los utilizados anteriormente, que ayudan al nuevo concepto de ejecución de una obra, realizadas en un tiempo menor, muy rápidamente prevaleciendo ante todo la idea. “Cambia sobretodo la actitud estética, primando el aspecto mental e intelectual de la obra sobre el aspecto concreto y manual”⁴³. Incluso existen las tendencias que “buscan la desaparición, abolición e incluso extinción de los objetos artísticos como elemento único e irrepetible”⁴⁴, éstas van a acarrear problemas a la hora de su conservación, ya que los coleccionistas de arte no cesan su empeño en obtenerlos y poseerlos para la posteridad. “La pintura, escultura, obra gráfica, se entrelazan para hacer desaparecer los límites que hasta este momento habían estado claros”⁴⁵. Este arte entrará en la historia apoyado con otro tipo de testimonios que atestigüen su pasada existencia y representación material, como pueden ser apuntes, bocetos, fotografías, medios audiovisuales, etc... aunque manteniendo la filosofía del artista alcanzarán en sí el *status* de obras de arte.

⁴¹ LLAMAS Pacheco, Rosario. *Conservar y restaurar el arte contemporáneo*. Un campo abierto a la investigación. Valencia: Editorial de la UPV, 2009. p.10.

⁴² CASELLAS, Joan. *Aproximación a la idea de documento, original y copia*, en Fuera de banda, nº3, monográfico sobre performance, Valencia, otoño de 1996.

⁴³ MONTORSI, Paolo “Una teoría de la restauración del arte contemporáneo” en RIGHI, Lidia. *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia- San Sebastián: Ed. Nerea, 2006. p.40.

⁴⁴ ROTAECHE González, Martín. *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Madrid: Ed. Síntesis, 2011.p156.

⁴⁵ LLAMAS, R. Op. Cit. p.10.

Tenemos pues que si en arte contemporáneo lo que cuenta es la idea, ¿cómo consideramos al objeto que la materializa?. Este objeto será aceptado como obra de arte, y adquirirá la importancia necesaria para brillar por su concepto o artisticidad -porque los materiales tienen un alto grado de significación en la creación de arte contemporáneo⁴⁶- dependiendo de la valoración crítica y de los marchantes de arte que apuesten por esa obra en concreto.

¿Qué sucede si se rematerializa esa idea? Que hemos llegado al punto de la realización de “copias” en el arte contemporáneo, cuyo concepto ha variado durante la explicación en este estudio. “El arte contemporáneo no busca generar (únicamente) objetos únicos y preciosos”⁴⁷. Ahora la intención de reproducir un objeto ha cambiado, y se adapta a las nuevas condiciones que ofrecen todas las corrientes artísticas con el reflejo de sus obras.

Cuando una copia es el original:

Podemos considerar como punto de partida, un caso interesante, en los años sesenta por motivos de mercado, Marcel Duchamp realizará réplicas de muchas de sus “*ready-made*” de 1913- 1923. Es aquí donde empezamos a plantearnos si éstas réplicas son iguales a los primeros objetos, si les podemos otorgar el mismo carácter de original. Teniendo en cuenta que aunque el material tiene gran importancia, no es más que el vehículo de la idea. “El artista contemporáneo subordina la materia a la idea. Esto significa que el concepto es lo realmente importante”⁴⁸.

H. Althöfer lanza la primera cuestión que nos concierne en este estudio diciendo que “las reproducciones numeradas ponen en duda la importancia de lo que durante siglos se ha llamado *obra original*”⁴⁹. Sin embargo, toda pieza que haya realizado un artista o que del mismo modo haya mandado realizarla por otro, dándole por supuesto las indicaciones oportunas, atendiendo a futuras reproducciones o reconstrucciones de sus obras, son ya esas piezas hoy en día aceptadas como originales del autor –salvamos aquí las discrepancias entre las diversas maneras de pensar, que básicamente simplificaremos en dos: los que están a favor y los que están en contra-.

Aunque es verdad que se le otorga un “aura” mayor a una copia realizada manualmente, sin ayuda de procedimientos técnicos y mecánicos, parece ser que tiene mucho más mérito y que se ve reflejada en la sociedad como un “logro mayor”. Es por esto que puede llegar a gustar más y que se admire con mayor aceptación también, llegando al punto de que si su atracción por parte del público fuese mayor que la que suscita su original, se le podría llegar a considerar también como tal, es decir, una copia que guste más será aceptada –quizá por otros sectores de público, más amplios o menos- como original también, porque adquirirá ese valor artístico, y

⁴⁶Ibid. p.144.

⁴⁷Ibid. p.145.

⁴⁸Ibid. p.147.

⁴⁹ ALTHOFER, H. “La restauración del arte moderno y contemporáneo” en RIGHI, Lidia. *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia- San Sebastián: Ed. Nerea, 2006. p.74.

con los años poseerá el valor histórico añadido, esa doble naturaleza que necesita el objeto artístico para adquirir la consideración y el respeto dentro de la historia del arte.

El facsímil y la réplica añaden utilidades a su concepto:

La novedad en arte contemporáneo sería la realización de réplicas para el estudio del envejecimiento de los materiales, cómo están dispuestos, cómo actúan entre ellos y la evolución de la obra actual, realizada sobretodo por Instituciones, Museos y Escuelas. Ahora por facsímil “no se comprende una réplica exacta de la obra, sino una recreación, lo más veraz posible, de cómo está construida”⁵⁰. Conocer de antemano el comportamiento y los problemas que le pueden surgir a la obra para mejorar su conservación, saber cómo podrán intervenir tras haberse estudiado, cómo reaccionan los materiales aplicados para su restauración, y probar cómo saber detener y ralentizar el mayor tiempo posible su deterioro, un factor inevitable en la vida de las obras u objetos de arte.

La reproducción amplía su concepto:

La *copia reproducción* ha existido siempre como forma de obtener más ejemplares de una pieza artística, que pueda difundirse extensamente y que la disfrute todo aquel espectador que la admire. En la actualidad esta práctica se puede considerar como fetiche, porque va unida, por una parte, indisolublemente a los movimientos del mercado del arte, y a la promoción cultural que despunte en el momento. Y por otra, -y aquí es donde el concepto se amplía- unida a las nuevas corrientes de arte que utilizan los medios tecnológicos como soporte artístico, asumiendo el reto de enfrentarse a la temida obsolescencia tecnológica⁵¹. Para la reproducción, “se busca recopilar información sobre la copia master de la obra, proveedores de aparatos de reproducción y soportes, soportes aceptables para realizar la copia de exhibición o préstamo y los límites que considera aceptables a la hora de realizar la migración de la información a un soporte informático de compresión, como el CD o el DVD”⁵².

Aparece aquí, podríamos considerar, una extensión de este concepto: la duplicación, que busca completar la información y profundizar en el campo de las copias, centrando su atención en las características internas de los equipos de reproducción, y en las externas como lo son su aspecto material y el impacto sobre la obra en caso de cambio⁵³.

La copia en la restauración de las obras de arte contemporáneo:

“¿Se puede aplicar tel que las ideas de Cesare Brandi a la restauración de arte contemporáneo?”⁵⁴

⁵⁰ ROTAECHE, Op. Cit. p.149.

⁵¹ La obsolescencia tecnológica, es el problema que surge cuando los materiales caen en desuso ante la rápida evolución de la tecnología.

⁵² Ibid. p.184.

⁵³ Ibid. p.185.

⁵⁴ MONTORSI, Op. Cit. p.12.

Antes que nada, hay que asumir ciertas novedades que por fuerza existen, al enfrentarse ante la materialidad del arte contemporáneo. Se sabe que con la presencia de elementos tecnológicos nuevos, y su recambio o sustitución de otras partes de una obra -se ha llegado a veces a convertir en completar la misma durante su proceso de restauración-, junto con la idea enfrentada de poder asumir también de una vez que la *no restauración o no intervención* puede ser posible. Hay que dejar que actúe el deterioro intrínseco inevitable de todos los materiales, y aceptar que “hay obras de arte que no deben sobrevivir como lo hacen las de arte tradicional, creadas con otros propósitos mucho más claros y vinculados a la materialidad”⁵⁵. Se invita a olvidar, en las ocasiones que así venga requerido, que existen métodos científicos para frenar la degradación.

Sin embargo, debemos afrontar la dicotomía de intervenir el material o no intervenirlo, corriendo el riesgo quizá -si lo intervenimos- de llegar a embalsamar una pieza para su posteridad, algo que sería contrario en muchas de las bases o principios de la mayoría de las obras actuales. “Al concepto teórico de la inmaterialización de la obra de arte contemporáneo como idea pura, está ligada su total reproducibilidad como última consecuencia”⁵⁶

S. Muñoz comenta que “las teorías clásicas de la restauración otorgan a la Restauración el objetivo de devolver los objetos a su estado auténtico”⁵⁷. Esto es algo que no corresponde a la realidad, es decir, con el paso del tiempo la profesión del restaurador ha evolucionado y ha dejado de ser algo considerado como “artesanal”, pasando a ser considerada una rama científica, en la que se han creado normas y leyes para unificar la práctica a nivel mundial, y que se ha conseguido llegar al acuerdo de aplicar siempre la mínima intervención sobre un original.

Se sabe que es a partir del siglo XIX cuando “se empieza a exigir la absoluta conservación de la obra de arte. Con anterioridad se permitían las actualizaciones, los cambios de formato y las “reutilizaciones” de las obras”⁵⁸. Es decir, que hasta que no se toma conciencia de conservar un legado artístico, era frecuente la intervención directa –donde la restauración de una obra deteriorada no era sino una *copia* de la parte que faltaba, y donde por *traslado* también se entendía *copia*⁵⁹- y a conveniencia del público, que “arreglaba” o “lavaba la cara” de las piezas que en su momento se consideraban prácticamente coetáneas. Sentían la misma necesidad que sienten algunas personas hoy en día, que “cuanto más actual sea la obra, tanto más molesta es la alteración ocasionada, lo que conduce a una pérdida ideológica original; por otro lado no se da tanta importancia a la comprensión de esta idea original es decir, cuanto más cercana esté la obra de nosotros, tanto más reproducible será; lo que debe conservarse es la

⁵⁵ ROTAECHE G. Op. Cit. p.272.

⁵⁶ ALTHÖFER, Heinz y SCHINZEL, Hiltrud. *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, Materiales, Técnicas*. Madrid: Ed. Akal, 2003 p.51.

⁵⁷ MUÑOZ, Op. Cit.p.91.

⁵⁸ ALTHÖFER, H. y SCHINZEL, H. Op. Cit. p.9.

⁵⁹ RUIZ DE LACANAL, M^ªDolores. *El conservador- restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión*. Madrid: Ed. Síntesis,1999. pp.57- 60.

idea”⁶⁰. No era tan importante como lo es ahora, el quién lo había hecho, sino que se mostrara “bien hecho”, sin imperfecciones, sin deterioros.

Ahora se restaura la idea: atendiendo a que las intervenciones de restauración, son operaciones cuya finalidad es la restitución o mejora de la legibilidad de la imagen y el restablecimiento de su unidad potencial, si ésta se hubiera deteriorado o perdido⁶¹.

Como leemos en el art. 3 de la carta de Venecia: “La conservación y restauración de los monumentos tiene como finalidad salvaguardar tanto la obra de arte como el testimonio histórico”⁶². Aquí se afirma la doble naturaleza, histórica y artística de una obra, ¿hoy en día es necesario sentir esta doble naturaleza en una obra de arte contemporáneo?. Puede resultar imposible, ya que carece de “historicidad”. Aunque como dijo H. Schinzel “el material, y no el contenido, es la obsesión de los contemporáneos [...]. Ésta es nuestra proclama histórica y será nuestra historia frente a toda aparente falta de historicidad”⁶³.

En cambio, “¿en qué se diferencia un repinte decimonónico del cambio de un televisor de los años 60’? ¿y un reentelado con barnizado sobre obra cubista de la migración de una obra en 16mm a DVD?. En todos estos procesos se pierden cualidades cuantificables de modo objetivo y a pesar de ello se continúa manteniendo su vigencia y validez”⁶⁴.

Si la restauración trata de “recuperar la imagen artística y restablecerla en un estado lo más próximo posible al original o, cuando esto no sea factible, la restauración aspira a proporcionar a la obra de arte una nueva unidad formal, para que siga existiendo como tal [...] sin cometer en ningún caso un “falso histórico”, es decir, sin incurrir nunca en una adulteración de los componentes materiales de la obra de arte, que supondría un atentado contra la autenticidad”⁶⁵. Entonces, si a la hora de restituir la capacidad estética de una obra, estamos cumpliendo con la principal idea de la teoría de la restauración, basándonos en recuperar la imagen artística ¿cuándo, en arte contemporáneo, consideramos que no estamos recayendo en un “falso histórico”? En el momento en que tratamos de rescatar una idea, no dándole valor a los componentes materiales de la obra.

Recordamos aquí, la teoría de E. Viollet-le-Duc, que pretendía conseguir una “unidad de estilo” de la que se obtuvieron muchos “falsos históricos”. Se consideraba la parte material, como instrumento y se podía intervenir sobre ella como fuese, incluso llegar a cambiarla, siempre y cuando nuestra intención sea recuperar y hacer prevalecer la idea original de la obra. Esta afirmación del siglo XVIII, es exactamente igual, a muchas de las soluciones que se plantean o se llevan a cabo finalmente, sobre restauraciones en obras de arte contemporáneo que: se sustituyen piezas, se cambian materiales por otros de mejor calidad y resistencia (aunque iguales en apariencia estética), se restituyen colores hasta el punto que se han reconstruido

⁶⁰ ALTHÖFER, H. y SCHINZEL, H. Op. Cit. p.51.

⁶¹ GONZÁLEZ Varas, Ignacio. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1999.p.74.

⁶² Carta de Venecia 1964. Op. Cit. Artículo 3.

⁶³ ALTHÖFER, H. Y SCHINZEL, H. Op. Cit. p.9.

⁶⁴ ROTAECHE, M. Op. Cit. p.272.

⁶⁵ GONZÁLEZ, I. Op. Cit.p.75.

también las obras íntegramente, etc. Ya en los años 80', más concretamente en el Congreso de Rivoli de 1987 Griffa dijo "es mejor sustituir una cosa que deformar la idea que mantiene en pie toda la instalación"⁶⁶.

⁶⁶ MONTORSI, P. Op. Cit. p.19.

V. La teoría en práctica. Exposición temporal: *Las esculturas de Edgar Degas.*

Como bien exponíamos anteriormente, la intención con la que son realizadas las copias o reproducciones son motivo de discusión. En este capítulo vamos a analizar la práctica de reproducciones escultóricas póstumas a su autor, que se han ido realizando a lo largo de más de cincuenta años, con el fin de dar a conocer la obra del artista. Como ejemplo tratado se ha analizado la exposición temporal “Las esculturas de Edgar Degas”, celebrada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) del 3 de marzo al 17 de abril de 2011. En ella estudiaremos a modo de síntesis “la originalidad” de las copias que se realizaron de unas esculturas de E. Degas, gracias al contenido narrado por el comisario de la exposición en el catálogo de la misma, donde analizó exhaustivamente la autenticidad de unas esculturas originales encontradas, y cuenta como tomó la decisión de realizar una nueva y exclusiva colada en bronce, para dar a conocer estas piezas inéditas, hasta el momento, del artista.

El recorrido histórico señalado en esta muestra parte desde el año 1917, cuando fallece el artista, y evoluciona hasta 2011, año en que se celebra la exposición en la ciudad de Valencia. La controversia nace por el afán del comisario de esta exposición, por querer relatar minuciosamente el estudio realizado de la historia de las reproducciones de las esculturas, indicando finalmente que existen copias de primera generación y copias de segunda, revalorizando así las primeras, elevándolas a la categoría de obra de arte, y menospreciando en consecuencia a las otras, rebajándolas a la categoría fraudulenta de falsificación.

Comienza contando cómo dos marchantes de arte que fueron amigos de Degas, encontraron alrededor de ciento cincuenta esculturas originales suyas, repartidas físicamente entre su apartamento y su estudio. Éstos inventariaron como parte del patrimonio del artista, sólo aquellas que estaban en buen estado de conservación, que fueron un total de ochenta esculturas. Los herederos y la fundación Hébrard acordaron realizar un número limitado de veintidós bronce, de cada una de las ceras (llamadas así por estar realizadas con una mezcla de plastilina y cera de abejas) y los yesos, elegidos por ser los más completos. Esta práctica fructífera, de vaciar las esculturas en bronce, duró aproximadamente quince años seguidos, hasta que las ventas cesaron a causa de la depresión mundial del momento(1919/1936). Años después, en 1949, la fundación compró a los herederos del artista que aún estaban vivos, los derechos necesarios para retomar el vaciado de los bronce, ya que las ceras nunca fueron destruidas. Después a partir de este momento, las vendieron y donaron a diferentes museos por todo el mundo.

Años después, en 1976, la *Lefevre Gallery* de Londres, expuso unos bronce hasta el momento sin documentar, pero todos tenían grabado la palabra “Modèle”. Era un set propiedad de la fundación Hébrard, que fue vendido a la *Norton Simon Art Foundation*, y que hoy sigue expuesto en el *Norton Simon Museum of Art en Pasadena* (California). Ante este acontecimiento, un

teórico concluyó en su momento que este set *Modèle* era el set maestro, determinando así que todos los broncees que tenían los museos y, las colecciones públicas y privadas repartidas por todo el mundo, habían sido vaciados a partir de este set *Modèle*. Otorgándole en consecuencia un carácter especial de autenticidad, que se entiende superpuesto a cualquier otra pieza de bronce que haya sido obtenida con posterioridad.

Sin embargo, ya en el año 2001 se conoció el dato de que se había realizado una nueva edición en bronce de una de las esculturas, la “Petite danseuse” en Francia. El comisario afirma: “pensé que no podría tratarse de una copia o de una falsificación, de haberlo sido, las formas compositivas de esta escultura de yeso hubieran sido más similares a las de las obras póstumas y, además, la estructura de la figura y su anatomía eran perfectas, en ningún aspecto toscas”.⁶⁷

Esa nueva edición de esculturas había sido realizada por otra fundición importante de Francia, la fundición Valsuani. Allí resultó que se guardaban olvidadas en una habitación cerrada, otras setenta y cuatro esculturas en yeso de Degas, desconocidas también hasta entonces. Se piensa que estos yesos, pudieron ser realizados por algún amigo íntimo de Degas, que también era escultor. Seguramente reproducidos “algunos mientras aún vivía el artista, y otros después de su muerte en 1917, y antes de que la otra fundición –Hébrard- vaciara los broncees en 1919”⁶⁸, unos realizados a partir de los broncees modèle, otros a partir de las ceras originales... Ante este desconocimiento del origen de estas nuevas –para el público- esculturas en yeso, se puso en marcha todo un proceso de investigación metodológico, basado en una serie de mediciones internas, alrededor de unas 300, realizadas punto a punto y dirigidas desde las “ceras” originales hacia los yesos inéditos.



Fig. 7 (izquierda) *Modèle* bronce nº57. Desde el punto más alto de la mano derecha, al punto más alto de la mano izquierda: 33'2cm.

Fig. 8 (derecha) Yeso de reciente aparición nº57. Desde el punto más alto de la mano derecha, al punto más alto de la mano izquierda: 34'2cm.



Fig. 9 (izquierda) Bronce Hébrard Letra “HER D” realizado a partir del bronce *Modèle*. Altura: 20'5cm. Donación de la familia Musson, 1950.4.

Fig.10 (derecha) Bronce Valsuani Letra “A” realizado a partir de un yeso antiguo. Altura:21'5cm.. colección privada NY.

⁶⁷ MAIBAUM, Walter. *Las esculturas de Edgar Degas*. Institut Valencià d'Art Modern. Valencia: Realización Artes Gráficas Vicent, 2011. p.17.

⁶⁸ Ibid. p.18.

A partir de aquí se abre un debate concienzudo sobre la autenticidad de las reproducciones, independientemente del material con que fueron realizadas, desde la cera, o desde los bronce de la primera tirada. No obstante no es tan relevante quién realizara las piezas en yeso, sino que se conservaran en la fundición Valsuani, y que cada escultura en bronce lleva grabada la firma de E. Degas y el nombre de Valsuani, además de otras informaciones pertinentes. Recalcan que todos los bronce se reprodujeron respetando la legislación francesa.

Nos encontramos ante una cantidad ingente de “reproducciones originales” entre los bronce de la exposición que estamos tratando, las obras de la fundición Valsuani, los yesos inéditos de reciente aparición, y los bronce de la otra fundición, Hébrard, reproducidos a partir del set Modèle. Existen diferencias entre algunos de ellos, que pueden ser las que otorguen o denieguen ese carácter de “copia original” a la escultura reproducida. Al yeso, se le considera una réplica perfecta de la cera original, y viene dado por el procedimiento habitual en una fundición: hacer primero un molde de la cera original y a partir de él componer los yesos. Que se le considere “una réplica perfecta, es porque se ajusta al tamaño y a los detalles de la cera. Es más, debido a su dureza y solidez, es posible hacer varios moldes de yeso sin dañarlos, y las ediciones de bronce pueden reproducirse a partir de ellos”.⁶⁹

Sin embargo, el comisario de esta exposición quiere recalcar que la fundición Hébrard no siguió el procedimiento habitual, sino que directamente utilizó un set maestro de los bronce (modèles), y no de los yesos, para vaciar sus ediciones de bronce.

El resultado ha sido que los Modèles de bronce son de diferente tamaño, más pequeños que las ceras originales de Degas, incluso los detalles en superficie no son tan certeros como en las ceras o en los yesos.

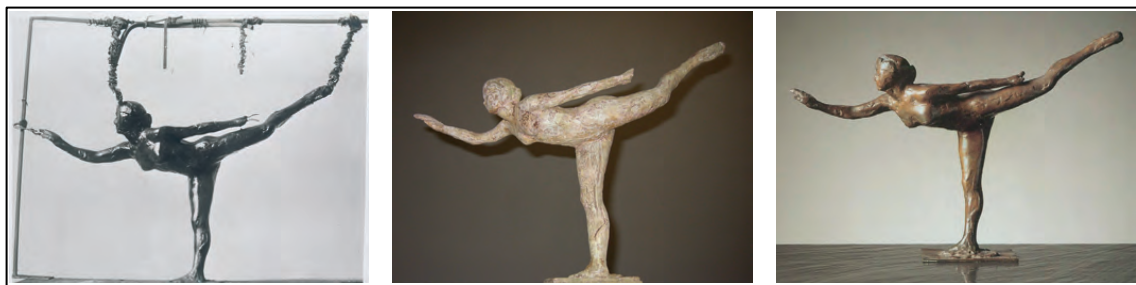


Fig. 11 (izquierda) Cera número 3 fotografiada por Gauthier 1917-1918. Fig. 12 (medio) Yeso de reciente aparición número 3. Fig. 13 (derecha) Bronce vaciado a partir Modèle.

⁶⁹ Ibid. p.22.

Se sabe además que los broncees realizados a partir de los Modèles, aún son más pequeños (un 4% en vez de un 2%) que las ceras originales e incluso carecen más aún de los pequeños detalles de la superficie. “Hacer broncees vaciados a partir de otros broncees son de segunda generación” y se denominan *surmoulages* o sobremodelos⁷⁰, es decir: vaciados de vaciados, de este modo se pierden muchos detalles. Tradicionalmente los sobremodelos no se han considerado “broncees originales” y, de hecho, normalmente no se aceptan en el mundo del arte. Los broncees reproducidos por Hébrard sí, porque ninguna primera generación de broncees estaba a disposición de coleccionistas y museos.

Tanta importancia compete a esto, que se sabe que la fundición Hébrard decidió retomar el vaciado de las ediciones de bronce, utilizando de nuevo los Modèles de bronce como moldes, por coherencia porque si hubiera optado por los yesos en lugar de por los Modèles, las nuevas ediciones de bronce serían más grandes. Lo que hubiera despertado sospechas entre los coleccionistas y otros agentes de la comunidad artística, también por ello siguieron grabando el nombre de Hébrard en los broncees en lugar de Valsuani.

“Con todo, hemos de señalar que los broncees de esta exposición, no son *surmoulages*. Todos ellos se obtuvieron en la fundición Valsuani directamente de los yesos originales. Todos estos broncees son de primera generación: superiores en fidelidad a la obra original y más próximos al hacer de Degas”⁷¹.

Aquí estamos tratando la originalidad de unas piezas, que en su momento fueron descartadas por el artista en vida, cuyos herederos, amigos y estudiosos se han encargado de darlas a conocer y sacarles beneficio, tanto cultural como económico, haciendo reproducciones de las mismas y tratando de darles la mayor autenticidad legal posible. Como sucede con algunas piezas de los museos de reproducciones, aquí se han diferenciado categorías de primera o segunda, siendo tratadas las de primera como verdaderas obras de arte, y las segundas como objetos para ser despreciados. Sise ha estado hablando del doble carácter de una obra, que se da por su valor artístico y su valor histórico... ¿Por qué se están considerando los broncees de esta exposición como obras de arte si carecen de historicidad? ¿Hasta qué punto un observador valora todo esto? ¿Alguien puede llegar a sentirse engañado con todo este proceso póstumo de reproducción? Nunca sabremos qué hubiera hecho el artista con esas piezas, qué resultado final formal les hubiera otorgado, ni cuantas de ellas hubiera pasado a bronce o no. Aparentemente todos se han preocupado por mantener una fidelidad exquisita a la hora de reproducir hasta el más mínimo detalle de cada escultura y, documentándolo punto por punto, para no caer en la ilegalidad de la falsificación. Todas las variantes de reproducciones póstumas, que durante esos 50 años se han ido realizando, si que han estado jugando con los límites de la legalidad, falsificación o farsa, sobretodo en la colada directa de los broncees del

⁷⁰ BEALE, Arthur: “Little Dancer Aged Fourteen: The Search for the Lost Modèle”, en RICHARD Kendal. *Degas and the Little Dancer*, I, Yale University Press en colaboración con el Joslyn Museum of Art, Omaha, 1998, p. 99. Cita extraída de MAIBUM, W. Op. Cit. p.23.

⁷¹ Ibid. p.23.

Set Modele, evitando sospechas para el mercado del arte y limitando al espectador el disfrute del detalle de las piezas.

Las reproducciones realizadas, no llevan a equivocación porque no son ni copias, ni facsímiles, ni réplicas, ni mucho menos falsificaciones sino que son “obra original”, por formar parte del proceso de elaboración de esculturas en bronce.

Se ha querido indagar la reacción del público actual tras conocer la existencia de esta exposición, por ello se ha realizado una breve encuesta a 115 personas, cuyos resultado está adjunto en los anexos.

VI. Otros casos de estudio: Intervenciones en arte contemporáneo.

“Originalidad y autenticidad aparecen bajo una nueva luz y los problemas técnicos de la conservación son también, en gran medida, absolutamente nuevos”⁷².

En este capítulo se ha hecho una selección de 10 obras de arte contemporáneo, sobre las que se han realizado intervenciones de restauración, aplicando soluciones de sustitución de materiales, reconstrucción parcial o total del objeto artístico, o reinterpretaciones posteriores. Todas estas prácticas conectan directamente con el concepto, ya trabajado en este estudio, de “copia”. A continuación, se procede a aplicar el *modelo de toma de decisiones*⁷³ elaborado para las piezas de arte contemporáneo, pero adaptado a cada caso en concreto, siguiendo estas directrices:

- Descripción de la obra: datos generales.
- Semántica de la materia (significación).
- Estudio de discrepancias:
 - Historicidad
 - Autenticidad
 - Factores estéticos y artísticos
 - Opinión del artista
- Opciones de conservación de la materia.

Prestaremos mayor atención para este estudio las que son referentes a la historicidad y a la autenticidad, intentando responder a preguntas como:

- ¿Hay rasgos de envejecimiento que contribuyan a la semántica de la obra?
- ¿Eliminaría la propuesta de conservación las señales de envejecimiento, las cuales deberían preservarse no por razones artísticas sino por históricas?
- ¿Afectaría la propuesta de conservación a las señales de envejecimiento y esto influiría a la semántica de la obra?
- ¿El proceso de producción es importante para evaluar si el cambio en el aspecto influye en el significado?
- ¿Qué importancia tiene la apariencia para el significado de la obra? ¿Qué importancia tiene la desviación de la apariencia original para el significado de la obra?
- ¿Hasta qué punto la “mano del artista” en el proceso de producción es importante para el significado de la obra?

⁷² ALTHÖFER, H. Y SCHINZEL, H. Op. Cit. p.11.

⁷³ AAVV. “The decision- making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art”, Op. Cit. pp.164- 172.

- ¿Tiene la obra partes que fueron realizadas por terceras personas? ¿Cuál es el significado de esa partes en la obra?
- ¿Tiene la obra partes cuya originalidad no es importante para el significado de la obra y que pueden ser cambiadas regularmente sin problemas?
- ¿Pueden encontrarse documentos a favor o en contra de una posible reconstrucción (*re-making*) de la obra o de partes de ella?

Para los casos que requieran reconstrucción, restitución, rematerialización, etc.: “ya sea por los propios autores como por los coleccionistas, se plantea ante nosotros el problema de la autenticidad o de la salvaguarda de la historia material de la obra; es decir, que es más importante conservar la obra en sí, a pesar del daño y de la degradación, o su idea, el mensaje que contiene⁷⁴.

⁷⁴ RAVA, A. Op. Cit. p.83.

1. *Untitled*, de Loris Cecchini (1998)

Descripción de la obra, datos generales: a esta obra se la conoce como “los ordenadores”(Fig.14) y pertenece a la instalación “*Stage Evidence*”, de la colección permanente del Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC)⁷⁵. Está realizada con materiales industriales, como lo es la goma uretánica cristalizada, representando elementos matéricos de la vida cotidiana a partir de moldes, utilizando la técnica del vaciado. Se trata de piezas monocromáticas realizadas en un material blando, que se disponen esparcidas cuidadosamente de forma desordenada por el espacio que ocupa.

Aunque parezcan producidas en serie, son únicas y realizadas manualmente: la fabricación manual del objeto imita y distorsiona la tecnología. Su escala es idéntica a la del objeto real y la intención está en la consistencia del aspecto del material. El color es parte fundamental del concepto: su aspecto monocromo blanco sucio es característico del mobiliario informático, que también hace referencia a la luz tamizada de los sueños.

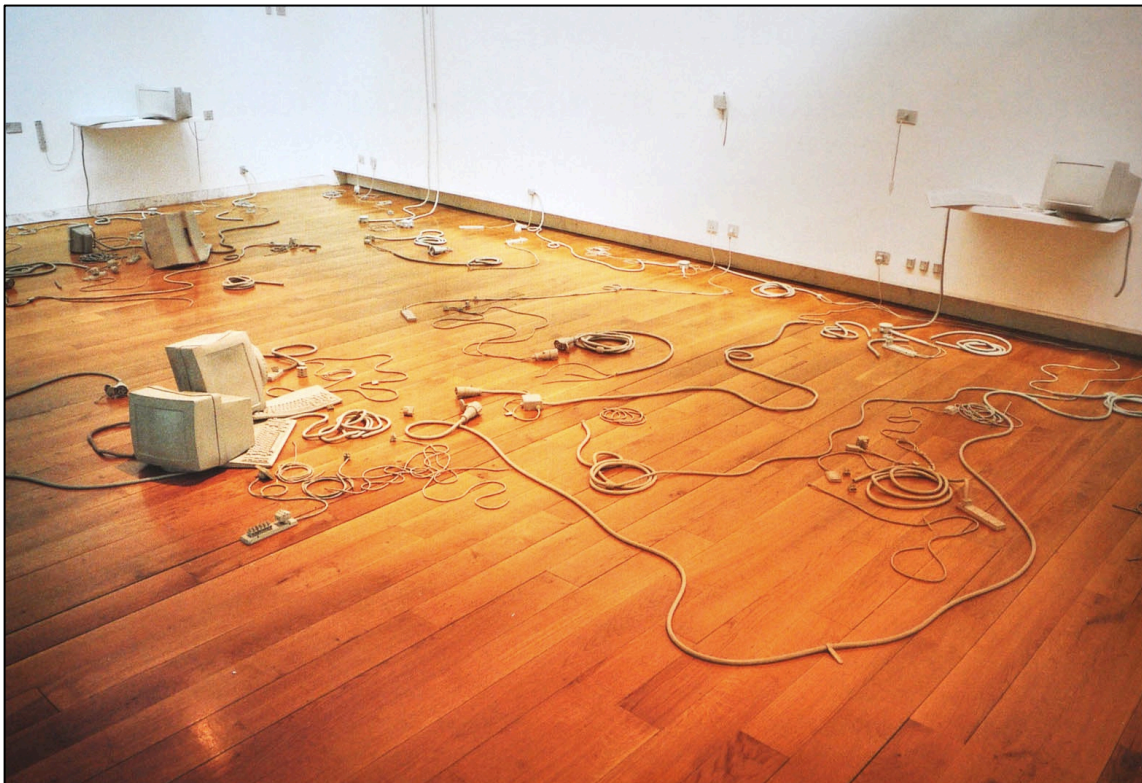


Fig. 14 Detalle de *Untitled* de *Stage Evidence*, de Loris Cecchini.

Semántica de la obra: el artista tras formarse en Siena con bases de la pintura clásica italiana, rompe esquemas presentando proyectos en los que cuestiona cómo percibimos la realidad, cuáles son los procesos mediante los cuales se construye y cómo intervenimos en su

⁷⁵ AAVV.; “*Stage Evidence*, Loris Cecchini: Ejemplo de deterioro de materiales Industriales en el arte”. Departamento de Conservación- Restauración. *Conservación de Arte Contemporáneo. 8ª Jornada*. Madrid, 2007. pp.103- 108.

transformación. Juega con las sensaciones de asombro repentino ante la escala o aspecto de las cosas cotidianas en un mundo configurado por la tecnología. Sus obras son la articulación contemporánea de la herencia minimalista y *postpop*, donde presenta una lectura postmoderna de los objetos de uso cotidiano. A través de sus fotografías y objetos blandos, se convierte en un especialista en manipular sensaciones.

Historicidad y Autenticidad: toda producción pasa a formar parte de la historia desde el momento en que fue creada. Aquí los rasgos de envejecimiento no van a contribuir a entender la obra, sino que el grado de degradación tan progresivo que presentan las obras, con el paso del tiempo, va a acabar causando que las obras no cumplan el objetivo por el cual fueron creadas. Perdiéndose así la intención del artista, ya que tanto el color blanco como la elasticidad de las mismas son fundamentales para entenderlas. Ambas características se perderán y con ellas, el juego con la percepción del espectador que buscaba Loris Cecchini.

Opciones de conservación y opinión del artista: su estado de conservación es inestable y está sufriendo un envejecimiento rápido y progresivo. Los principales deterioros que presentan son los cambios cromáticos, que se manifiestan en un amarilleamiento generalizado, la pérdida de elasticidad, con el consiguiente aumento de rigidez de la goma, aflojamiento y deformación de las piezas más voluminosas, exudaciones de un líquido aceitoso, restos de talco mezclado con suciedad, roturas del material debidas al peso de las piezas y al sistema de instalación y restos de antiguas intervenciones.

En el momento de la compra, el artista dio unas pautas básicas para la conservación de esta obra. Aún así sabemos que toda variación puede acelerar el proceso de deterioro, que no haya sido detenido y que va en aumento. La importancia está en que perdure la intención del artista el mayor tiempo posible con la obra original, sin que llegue a verse como una “ruina”, ya que no fue concebida como obra que deba perecer. Sería aconsejable dotar al museo de plenos poderes (aunque el artista siga vivo) para perdurar la vida material de los ordenadores mediante réplicas del original.

Aquí estaríamos hablando de una réplica del original, cuyas características no se han perdido. Recordamos que la obra se realizó con moldes de la técnica de vaciado. Esto permitiría repetir otra serie de ordenadores basándose en los moldes originales. Llegado al punto de deterioro irreversible de la obra, podríamos sugerir al artista la realización de una reproducción de “los ordenadores”, porque prevalece el sentido ideológico de la obra sobre el aspecto material de la misma.

2. *Bed*, de Antony Gormley (1981)

Descripción de la obra, datos generales: se trata de un conjunto de rebanadas de pan superpuestas unas con otras, formando una especie de dos lechos rectangulares colocados uno junto al otro por su lado más largo. Cada uno de ellos consta de 30 pisos de rebanadas de pan, con una disposición a modo de tabique de 18 x 8 rebanadas, haciendo unas medidas totales de 28 x 220 x 168 cm, y un total aproximado de 8.640 rebanadas utilizadas y embadurnadas individualmente con parafina. En ellas ha representado una doble imagen de su cuerpo delineado con sus propios mordiscos (Fig.15):

“*Bed*, una pieza que es a la vez elegíaca y humorística, contiene dos impresiones del cuerpo del artista- los huecos fueron mordidos del ya formado colchón de pan procesado”⁷⁶.

Semántica de la obra: Lo que da volumen al cuerpo del artista está representado por espacio vacío, es como una cama de matrimonio, aunque da la sensación de ser una tumba justamente por la pose de las figuras, con los brazos cruzados en el pecho. El crecimiento de moho en el pan ilustra el ciclo de la vida: cuando una sustancia muere otra nace.



Fig. 15 Imagen general de *Bed*, de Antony Gormley.

⁷⁶ HUTCHINSON, John y GOMBRICH, Ernst y NJATIN, Lela [et al.] *Antony Gormley*. Hong Kong: 2ª ed. Phaidon, 2000. p.68.

Historicidad y Autenticidad: el envejecimiento de la obra va a afectar parcialmente al significado de la obra, es decir, por un lado A. Gormley propone el biodeterioro del material como “parte del ciclo de la vida”. Pero aun así no ha pretendido que sea una obra efímera, puesto que la ha protegido desde su inicio, la apariencia es importante aquí para el significado de la obra. Y no entraría la opción de una restitución ni reconstrucción de materia por parte de una tercera persona, porque aquí es muy importante la originalidad del mordisco del autor.

Opciones de conservación y opinión del artista: se encuentra en unas condiciones de conservación muy buenas. A pesar de que el pan como soporte resulta ya un problema conservación, porque está sujeto a numerosos agentes degradantes. Gracias a una entrevista con el artista se sabe que utilizó una cera-parafina microcristalina de uso industrial, inerte y cuyo envejecimiento es prácticamente nulo lo que ha ayudado a su buena conservación, protegiéndola de la humedad y dándole estabilidad ya que ha actuado como consolidante.

Para evitar la acumulación de polvo y suciedad superficial, es necesario mantener un entorno limpio, con una humedad relativa y temperatura estables.

Esta obra ya fue tratada para eliminar las colonias de hongos y los ataques de insectos.

El procedimiento habitual que se suele adoptar cuando los materiales presentes en este tipo de obras se degradan, es su sustitución, con todos los inconvenientes que eso plantea. Pero en este caso el autor no lo aprueba, sería muy complicado realizarlo sin provocar cambios perjudiciales y se plantea un problema de falso- histórico muy importante al tener que sustituir un gran número de rebanadas que presenta una intervención del artista muy difícil de emular, como lo es el mordisco⁷⁷.

Si tenemos en cuenta que estamos ante características muy extremas, ya sea por la dificultad de la restauración, como por la casi imposibilidad de mantenerlo inalterado, es mejor optar por la conservación preventiva teniendo en cuenta que como material orgánico, podemos conservarlo indefinidamente en condiciones muy controladas de temperatura, humedad y luz. Ya que aquí una sustitución parcial implicaría una intervención excesiva sobre las rebanadas,. Pero una rematerialización total, personalmente no supondría un problema, porque si la obra deviene en una degradación que ya no pueda otorgar un significado claro, gustaría al público una rematerialización de la idea. Pero esa no es la solución correcta ya que el artista no la aprueba.

⁷⁷ ROTAECHE, M- Op. Cit. p. 260

3. *Strange Fruit*, de Zoe Leonard (1999-2000)

Descripción de la obra, datos generales: se trata de una instalación, la cual se compone de más de 300 pieles de fruta, que durante el transcurso de cinco años la artista y sus amigos consumieron y dejaron secarlas (Fig.16). Son pieles de naranjas, plátanos, pomelos, limones y aguacates. La artista las adornó y reparó una a una, cosiendo las costuras y adornándolas con hilos de colores, cremalleras y botones (Fig.17). Las dimensiones de la obra varían dependiendo del espacio de la instalación.

Semántica de la materia: “*Strange Fruit*” comenzó como una forma de consuelo para la artista después de la muerte de un amigo a causa del SIDA, pero ahora presenta una amplia variedad de lecturas posibles, incluyendo una meditación sobre la pérdida y la mortalidad. Tomando su título de una canción de Billie Holiday, “*Strange Fruit*” es único en sus materiales, pero no en sus temas. Recuerda la venerable tradición de la *vanitas* naturaleza muerta, que muestran los objetos que sugieren la fugacidad de la vida, como una vela encendida o una flor que se marchita. Mucho más que una imagen directa, “*Strange Fruit*” en realidad se desintegra. Mediante la introducción de los ritmos naturales de la vida de una obra de arte en el entorno del museo, “*Strange Fruit*” plantea dudas sobre la permanencia del arte, y si reside en los objetos, ideas o experiencias de la gente y los recuerdos. La obra tiene el aura de un cementerio, una reunión de extraños en los que cada uno sigue siendo única individualizada, un lugar hospitalario para la ensoñación y el consuelo⁷⁸.



Fig. 16 *Strange Fruit*, de Zoe Leonard.

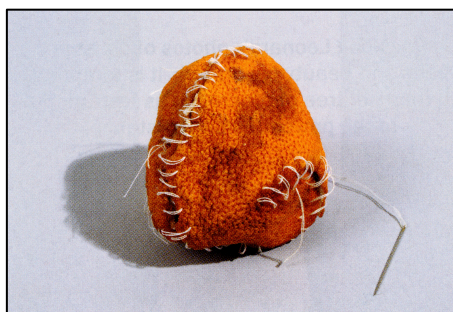


Fig. 17 Detalle pieza de naranja.

⁷⁸<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/92277.html?mulR=17559|1>

Historicidad y Autenticidad: en este caso tan importante la idea de la obra como la transformación material de la misma, que si se recomponen las piezas de fruta por otras nuevas, perderá su sentido efímero de cambio. Aquí el envejecimiento de la obra es el que da el significado, la apariencia del proceso de degradación es esencial. Aunque sería posible pensar en un futuro en rematerializar la obra de arte, es decir seleccionar los materiales perecederos de fruta reproduciéndolos y sometiéndolos al cambio para volverlos a exponer, realizando así una nueva versión, jamás alcanzarían el aura de autenticidad que les dio la artista. Carecerían del simbolismo que las frutas originales tienen por la importancia que adquirieron en su proceso de selección y tratamiento de secado, además de haber sido intervenidas con el cosido para embellecer su decadencia, por la mano de la artista.

Opciones de conservación y opinión de la artista: en este caso la obra estaba destinada a perecer, y la artista no quería aplicar tratamiento alguno sobre las piezas. Sin embargo y bajo estas normas, el Museo de Arte de Filadelfia la adquirió. El acuerdo entre ambos fue llevar a exposición un testimonio de la obra que fue. Se trataron veinticinco de las piezas totales, para que pasaran a ser un registro casi fotográfico de lo que fue. De este modo, la obra expuesta en el Museo de Arte de Filadelfia no es "*Strange Fruit*", sino un documento que atestigua su existencia, un resto arqueológico⁷⁹. No se trata de la obra original, destinada a desaparecer, sino de un testimonio de la misma. El público puede apreciar las cualidades materiales y conceptuales de la obra original, desaparecida, y asumir la coherencia de discurso tanto de la artista como del museo, que no han cedido a adulterar la obra⁸⁰.

Ante esta decisión, observamos como se reflejan las consecuencias de comprar u adquirir una obra efímera, destinada a perecer. Aquí hay una doble dicotomía, por un lado tenemos la firme intención de la artista de que la obra no perdure, sin embargo sí que ha querido que la mantenga un museo. Esto implica obviamente, que surjan problemas a la hora de su conservación, y que cuando llegue el momento de presentarla en futuras exposiciones: si la obra desaparece... el museo pierde. De este modo se alcanza un acuerdo, como se ha hecho en este caso, y se conserva un pequeño testimonio de lo que la obra fue en su día: la obra deviene así un **documento**, como se explicaba en el capítulo IV.

⁷⁹ ROTAECHÉ, M. Op. Cit. p.261.

⁸⁰ RAVA, A. Op. Cit. p.85.

4. Refectum #1: 6 TV Dé- coll/ age 1995, de Wolf Vostell.

Descripción de la obra, datos generales: se trata de una video instalación que consta de seis videos, sonido, B/n, seis televisores 29", seis cajoneras de oficina, metal, teléfono, tres fotografías B/n, seis semilleros, tierra, berros⁸¹. Los televisores emiten imágenes distorsionadas y borrosas con sonidos de ruido y siseos, que en su día el artista manipuló. Esta obra ha tenido dos versiones, la primera en 1963 (Fig.18) cuyo material fue prestado por una tienda de reparaciones; la segunda en 1995 (Fig.19) que fue una reinterpretación de la primera, con material tecnológico diferente, pero emitía las mismas imágenes porque fueron grabadas por el artista en su momento.

Semántica de la materia: las imágenes de Vostell, distorsionadas y "sucias", se contraponen a una realidad "limpia y clara", que es la que pretendidamente se presenta a través de la televisión y a la que él se oponía directamente y cuestionaba. Este es el marco conceptual necesario a tener en cuenta a la hora de abordar el proceso de restauración⁸².

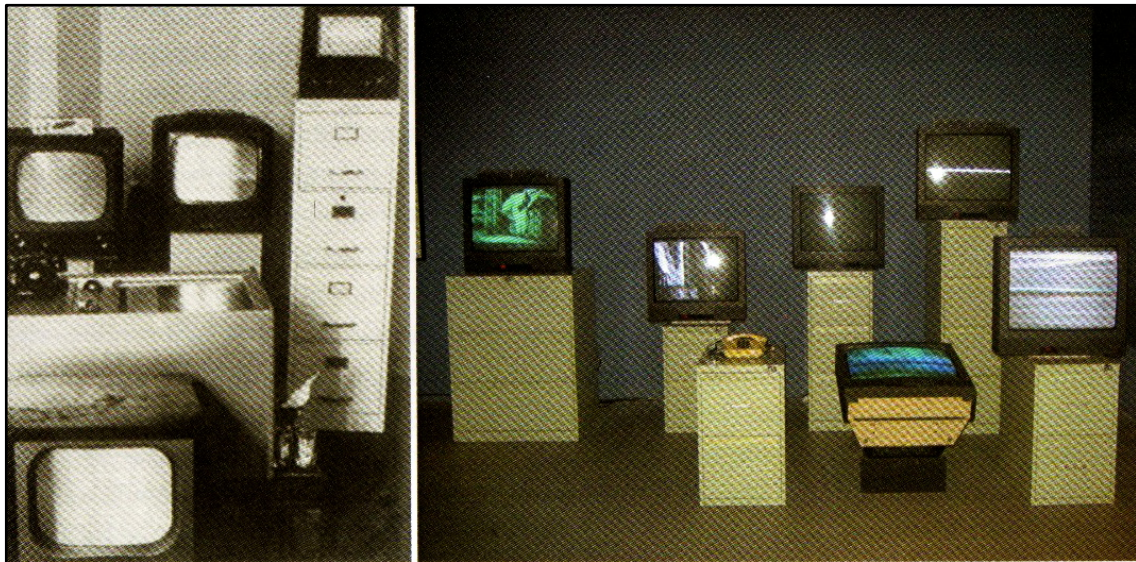


Fig. 18. 6TV Dé- coll/ age, 1963.

Fig.19. 6TV Dé coll/ age /1995.

Historicidad y Autenticidad: se trata aquí una obra que fue creada en 1963, cuya primera reinterpretación le sucede treinta y dos años después, en la que la apariencia exterior no ha resultado ningún problema para llevar a cabo su rematerialización, puesto que la imagen transmitida que es la base de la idea de la obra, sí se conservó. Los televisores de 1995 no son los originales de 1963, pero esto no supuso problemas para el significado de la obra en su primera rematerialización.

⁸¹ <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autores-obras.html?id=405>

⁸² GARCÍA Morales, [et al.] "Caso de estudio. Rfectum #1: 6TV Dé- coll/ age, de Wolf Vostell" en *Conservación de arte contemporáneo* 12ª Jornadas Madrid:Febrero 2011. p.72.

El envejecimiento de los materiales deviene directamente en una obsolescencia tecnológica, la cual debe procurar no alterar la imagen transmitida por los televisores. Nos hemos encontrado aquí que para esa primera rematerialización, no importó la originalidad de los televisores para el significado de la obra, lo cual el hecho de salvar la obsolescencia con cambios regulares de los mismos no debería causar ningún problema. El envejecimiento y daños tecnológicos, pueden acabar fulminantemente con el significado, no con la apariencia que en este caso se limita a la imagen reproducida, y que parece ser que tiene perdurabilidad en el tiempo, si acepta una migración.

Opciones de conservación y opinión del artista: *Refectum #1* es la recreación de *6TV Décoll/ age 1995*. “El objetivo de la “recreación” es rehacer una obra perceptualmente “idéntica” con una tecnología adaptable al desarrollo tecnológico y, por lo tanto, resistente a su obsolescencia”⁸³.

La primera versión fue desmontada después de la exposición, y los televisores fueron devueltos a una tienda de venta de arreglos y electrodomésticos que se los había prestado. Los objetos de la versión de 1995 corresponden a versiones comerciales de ese mismo año. La obra se encuentra operativa pero corre un gran riesgo ante la imposibilidad de sustituir los televisores originales.

El museo al comprar la obra, adquiere la responsabilidad de conservar la pieza en las condiciones señaladas⁸⁴, en esta obra no se tiene el consentimiento del artista para reinterpretarla. Al tratarse de una videoinstalación, aquí la máquina forma parte de la imagen dándole un carácter escultórico y no lo debemos alterar.

Lo imprescindible a conservar de esta obra son las imágenes grabadas por el artista en formato VHS. Lo más fácil es realizar copias en digital, el hecho de migrar la imagen conservará la percepción de la imagen. “Esto es una práctica muy habitual en museos para sus obras de videoarte y videoinstalación, incluso muchas veces los museos compran directamente una copia, evitándose así la responsabilidad de conservar el original o la copia maestra. Esta práctica de conservación es la única (versus la sustitución, que consiste en almacenar los elementos o partes que permiten restaurar una obra; la emulación, que permite la imitación del medio original en un medio completamente diferente; la migración, que re- implementa procesos y datos en un soporte nuevo y la reinterpretación, que permite redefinir una obra, en un medio contemporáneo con el valor metafórico de un medio obsoleto) que respeta la imagen perceptual, a la vez que dota a la obra de un corpus metodológico y tecnológico perdurable y resistente a la obsolescencia tecnológica”⁸⁵.

⁸³ GARCÍA Morales [op. Cit] p.73.

⁸⁴ <http://www.mcu.es/patrimonio/docs/ley16-1985.pdf>

⁸⁵ GARCÍA Morales [op. Cit] p.76.

5. A la manera de Delvaux o Santa Eulalia, del equipo Crónica (1973)

Descripción de la obra, datos generales: Se trata de una serigrafía sobre cartón piedra y espejo serigrafiado (Fig.20). La obra que pertenece a un tiraje de veinticinco múltiples y está construida por tres elementos, que se articulan para conseguir un todo único: una caja de conglomerado de madera serigrafiada; un lazo realizado en cartón piedra, pintado con acrílico o vinílico; y un espejo oval enmarcado en madera y serigrafiado, las dimensiones totales son: 60 x 25 x 28 cm.

Semántica de la materia: este grupo realizaba una mezcla de realismo, de crítica, de arte pop, con citas pictóricas, anacronismos, todo con mucho entusiasmo pero poca alegría ya que solían interpretar los objetos a través del contexto político-social, es decir de la dictadura española y del expansionismo americano, aunque recurriendo a la ironía. Este es “un homenaje a *La Manera de Delvaux* de Marcel Duchamp datada de 1942, que a su vez también era una referencia a un detalle de *In the manner of Delvaux* de Paul Delvaux”.⁸⁶



Fig. 20 A la manera de Delvaux completa, y con el faltante del lazo.

Historicidad y Autenticidad: en este caso la apariencia es importante y los rasgos del envejecimiento no favorecen al significado de la obra, se aceptará la pátina de la misma, pero no se puede permitir el deterioro masivo que perjudique su lectura. Ya que se trata de una obra

⁸⁶ <http://principalartbcn.blogspot.com.es/2011/12/art-bites-31-equipo-cronica.html>

que forma parte de un tiraje de 25 múltiples, se tiene la facilidad de rematerializar faltantes, obteniendo moldes de las otras existentes –práctica bastante fidedigna a la de la “mano del autor”-.

Opciones de conservación y opinión del artista: La obra perdió el lazo de cartón piedra, y para su restitución utilizaron otro múltiple similar a partir del cual se extrajo un molde con el que acometer la recuperación de la unidad lógica de la obra. El proceso se realizó ayudados por una exhaustiva documentación sobre las técnicas y materiales empleados originariamente en el primer tiraje original.



Fig. 21 Molde del lazo.



Fig. 22 Reproducción del lazo con cartón piedra.

Resultado final.

Aprovechando la nueva reproducción, se han realizado ligeras modificaciones en los materiales, para una mejor conservación. Sobre el modelo a partir del cual se quiere extraer el molde (Fig.21), es una pieza original muy delicada, por ello se extrajo primero un molde de silicona para conseguir una réplica sobre la que, finalmente, se obtuvo el molde de resina de poliéster. Este proceso de “mejora” de los materiales empleados, es del que se habla en el capítulo IV, cuando se justifica esta práctica contemporánea comparándola con los mismos procedimientos que se emplean en las intervenciones de conservación y restauración de arte tradicional.

Esta restitución formal y cromática se ha llevado a cabo en todo momento, teniendo en cuenta la documentación material y la relación con el artista (Fig.22).

El Equipo crónica, quedó extinto al fallecer uno de sus componentes, y además sus obras de múltiples las realizaban los ayudantes que materializaban los proyectos pensados por R. Solbes y M. Valdés. Ante estas circunstancias hay que decidir si se acepta como lícito la decisión de uno solo de los miembros del grupo. Y como tenían ayudantes, se debería contar con la opinión de ellos. E incluso como falta R. Solbes, se podría preguntar a los herederos,

para realizar la reconstrucción de la pieza faltante. Todas estas opiniones son necesarias para concretar un criterio final coherente⁸⁷.

⁸⁷ COLOMINA Subiela, A. "La reproducción como método de restitución: intervención en uno de los múltiples de *A la manera de Delvaux* del equipo crónica" *Conservación de arte contemporáneo 11ª Jornadas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Madrid 2010. p.221

6. Sombra y boca, de Juan Muñoz (1996)

Descripción de la obra, datos generales: Se trata de una obra compuesta por dos figuras de resina de poliéster, tela y pigmento sentadas sobre bancos de madera (Fig.23) . Una de ellas simula una cabeza parlante. Se compone de un mecanismo protegido parcialmente por una carcasa de fibra de vidrio, que lleva una barra metálica como soporte que se encaja dentro del cuerpo. Por otro lado los cables que van de la cabeza al motor se introducen y atraviesan el centro del cuerpo y salen, finalmente, por la parte inferior de dicho cuerpo. La electrónica de control es la que permite el funcionamiento de la boca y, a su vez, almacena el registro de la secuencia que el artista grabó en su día.

Semántica de la materia: la obra “sugiere un desarrollo narrativo, o quizá el momento inmediatamente posterior a una discusión, enfrentamiento o acusación. Utiliza elementos familiares a modo de accesorios (en este caso, muebles corrientes) en una escena vagamente surrealista y nada explícita. Las figuras sentadas no se miran la una a la otra y parecen encerradas en su propio mundo, privando al espectador de la posibilidad de entablar contacto con ellas. Este estado de aislamiento e incertidumbre es una poderosa metáfora de la ambigüedad y complejidad que encontramos en la vida contemporánea”⁸⁸.



Fig.23 Instalación de Sombra y boca, de Juan Muñoz.

⁸⁸ http://www.guggenheimbilbao.es/secciones/la_coleccion/nombre_obra_version_imprimible.php?idioma=es&id_obra=61

Historicidad y Autenticidad: en este caso la apariencia es importante y los rasgos del envejecimiento no favorecen, sobretodo hay que tener especial cuidado con el deterioro de las piezas mecánicas, que son aquellas que dan el movimiento y el significado de la obra. Es previsible el pronto deterioro por la baja calidad de los materiales y su desgaste. Un cambio de piezas en este caso no influiría en la autenticidad de la obra, siempre y cuando reproduzca con exactitud la idea y la instalación al completo, que es el verdadero significado.

Estado de conservación y opinión del artista: Desde su primera exhibición, el mecanismo de la cabeza presentó fallos electrónicos, razón por la cual fue necesario su sustitución (hay una cabeza de repuesto) y reparación⁸⁹. El museo planteó al artista un rediseño del mecanismo de sus cabezas en colaboración con un Centro Tecnológico, porque tanto el funcionamiento continuado como la silicona que cubre dicho dispositivo (Fig.24), empeoran las condiciones del mecanismo y crean una fricción que provoca ruido haciendo que los elementos chirrien, forzándolos y calentando a su vez la fuente de alimentación.



Fig. 24 Detalle del mecanismo interno de la cabeza y la silicona que recubre.

⁸⁹ ALBERDI, Katrin. "Sustitución de material original prevaleciendo el criterio de respeto a la intención del autor", en CONGRESO *Conservar de arte contemporáneo 11ª Jornadas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Madrid 2010. pp.107-113.

Se elabora un rediseño y arreglo del mecanismo y el propio artista que al encontrarse con esta problemática determinó que el elemento de silicona era susceptible de sustitución, siempre y cuando se respetara su apariencia original. Su principal preocupación respecto al concepto de su obra era el correcto funcionamiento del movimiento de la boca sin sonido. Consideraba que cualquier interferencia de ruido afectaría y alteraría la percepción de su significado. El artista vio la necesidad de creación de réplicas del molde de silicona original como solución y encargó el molde de silicona nuevo a su asistente. Tras el fallecimiento del artista, el museo ha seguido trabajando con el asistente de este modo, y ha sido él quien se ha encargado de crear moldes y colocarlos cada vez que se han estropeado las cabezas y han tenido que recurrir al Centro Tecnológico para la reparación de los dispositivos electrónicos⁹⁰.

⁹⁰ Ibid.

7. *Equal- Paralel/ Guernica- Bengasí*, de Richard Serra (1986)

Descripción de la obra, datos generales: Obra realizada en acero, que consta de dos bloques de 148,5×500×24 cm, con un peso cada uno 15 toneladas y otros dos bloques de 148,5×148,5×24 cm y 4 toneladas de peso cada uno (fig. 25). En total la escultura alcanza las 38 toneladas. La obra fue adquirida en 1987 por el Ministerio de Cultura de España, a través de la Dirección General de Bellas Artes.



Fig. 25 *Equal Paralel/ Guernica Bengasí*, de Richard Serra.

Semántica de la materia: aquí la simetría y el balance en la concepción de un espacio arquitectónico están mejorados por la presencia de la obra, creando, como Armin Zweite escribió, una tensa articulación de un espacio arquitectónico, la parte superior de la cuales es una bóveda de cañón liso, inundado de luz blanca.⁹¹

Historicidad y Autenticidad: el envejecimiento en esta obra no afecta a su semántica. La importancia de la apariencia de estas piezas reside en la instalación completa, es una obra diseñada para un espacio en concreto, donde a la mano del artista se le resta importancia, porque en su origen fue realizada industrialmente por terceros.

Opciones de conservación y opinión del artista: Tras una exposición en 1990, con motivo de la inauguración de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) tras su reforma, se deposita en los almacenes de una empresa. Será ya en el año 2005, cuando el Museo reclame la obra de R. Serra a la empresa donde estaba depositada, pero inexplicablemente la obra había desaparecido⁹².

El escultor, realizó otra obra nueva y gemela que permanece expuesta permanentemente desde 2009 en el museo.

¿Copia? Según el museo “la réplica no es una mera reproducción”, ya que las nuevas piezas son idénticas a las anteriores y han sido realizadas por el propio escultor. Tampoco puede considerarse una nueva versión, ya que no supone una nueva visión o interpretación de la obra.

Para mayor garantía se decidió que en el caso de que apareciera la primera escultura, una de las dos sería destruida. Una decisión considerada de implacable lógica, ya que estaban ante una obra cuya originalidad no es intrínseca, ya que podrían realizarse con relativa facilidad cuantas copias fuesen precisas. Su originalidad solo puede garantizarse protegiendo activamente su singularidad mediante la destrucción de cualquier otra obra idéntica⁹³.

El público consideró “estúpido” que defiendan la copia o réplica como el mismo original. Para ello se debe creer que el valor de una obra de arte está en la idea y no en la realización. Lo que resulta más inquietante es la caracterización que quieren darle de ser obra “única”, tanto es así que si aparece la primera debería destruirse una.

Como tantos otros artistas, Richard Serra encarga realizar sus proyectos, en este caso a la acería vasca. También considera el público que cuando la copia la hace el propio artista copiando su propia obra, suele ser una “recreación”, la copia exacta no es posible.

Sin embargo, como hemos visto en el primer capítulo, la copia exacta si es posible, y más teniendo en cuenta en este caso cuya realización de la obra es totalmente industrial, y se trata de unas medidas fijas y cortes rectos, donde la improvisación o recreación no tienen lugar.

⁹¹ http://www.museoreinasofia.es/coleccion/escultura-espacios-publicos/102-serra_en.html

⁹² <http://www.revistadearte.com/2008/12/16/vuelve-la-escultura-de-richard-serra-al-museo-reina-sofia/print/>

⁹³ “La escultura de Richard Serra, ¿original o copia?. www.futuropasado.com

8. *Minuphone*, de Marta Minujín (1967- 2010)

Descripción de la obra, datos generales: obra de 1967, cabina telefónica similar a las presentes en las calles de Nueva York, cuyas estructuras principales son soportes de metal, plataformas de madera y acrílicos (Fig.26). En ella se desataban diversos efectos a partir del número discado por el participante: cambios en la iluminación, humo, brisa, etc⁹⁴. Se componía de “monitores de televisión, grabadoras de cinta, cámaras Polaroid, bombas de agua, generadores de humo, reflectores, gabinetes acústicos, amplificadores, sistemas de análisis de voz, efectos de discoteca emitidos por altavoces ocultos, sensores, aparatos de extracción de aire, distorsionadores de sonidos, paneles de acrílico, fluidos envolventes de colores, luces estroboscópicas, haces infrarrojos, iluminación cambiante, papel fotosensible y fluorescente, un expendedor de fotografías y un aparato de teléfono”⁹⁵.

Semántica de la materia: la intención era sorprender a sus visitantes, con una serie de efectos especiales aleatorios que convertían la experiencia en algo fuera de lo convencional: “un modelo desalineado”, como lo definía la artista⁹⁶. El material tenía una carga tal que creaba un dinamismo que se liberaba de la forma del objeto y establecía un vínculo de doble sentido entre el mundo del arte y el del observador⁹⁷.



Fig. 26 *Minuphone*, 1967.



Fig. 27 Copia versión de *Minuphone*, 2011.

⁹⁴ <http://www.vivodito.org.ar/node/105>

⁹⁵ LONGONI, Ana y CARVAJAL, Fernanda. *Minuphone 1967- 2010*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica. 2010. P.83

⁹⁶ <http://eternabuenosaires.com/author/laclaux/page/4>

⁹⁷ LONGONI, A. y CARVAJAL, F. Op. Cit. p.57.

Historicidad y Autenticidad: el envejecimiento de los materiales obstaculizan la experimentación de la obra, ya que al estar deteriorados ya no exaltan la percepción sensible del espectador que interactúa con ellos. En este caso, más que la apariencia de la obra es el buen funcionamiento de los procesos inventados, son los que dan el significado a la obra. Aquí la mano del artista importa poco, la obra fue elaborada junto con un ingeniero que ejecutó los deseos e ideas de la artista. Es una obra que necesita un mantenimiento y recambio de piezas regularmente, aunque esto no perjudica su autenticidad como objeto que provoca sensaciones, más bien este mantenimiento va a ayudar a su conservación y preservación a lo largo del tiempo.

Opciones de conservación y opinión del artista: la mala conservación de la obra original se juntaba con la falta de documentación, y la obsolescencia técnica. Era necesario respetar las características formales y conceptuales de la pieza, para lograr que la interacción del espectador con la obra fuera lo más similar posible a la de la propuesta original. Puesto que fue la artista quien insistió en restaurar esta obra, estuvo en contacto con los restauradores en todo momento y acató las decisiones de estos profesionales. Los materiales existentes se encontraban en unas deplorables condiciones, y el envejecimiento era otra desventaja, además que no podrían soportar a futuros visitantes interactuando con ella, por lo que se decidió restaurar las partes existentes de la obra original, pero sin funcionamiento. Este proyecto fue presentado en España, y después de un minucioso estudio se recomendó, por parte del Museo de arte Reina Sofía que la solución (Fig. 27) debía ser realizar una “copia o versión contemporánea de exhibición”⁹⁸.

⁹⁸ LONGONI, A. y CARVAJAL, F. Op. Cit p.293.

9. TV Garden, de Nam June Paik (1978)

Descripción de la obra, datos generales: Es una obra de la colección permanente del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York. Se compone de 150 televisores aproximadamente y un DVD⁹⁹ A lo largo de más de quince años, es expuesta varias veces hasta que en el año 2000, la presentan con televisores contemporáneos diferentes a los utilizados por el artista en el origen de la obra (Fig.28). También se realiza una migración de las imágenes, que pasan de una cinta de video U-matic de ¾ pulgadas a DVD.

Semántica de la obra: El artista señala que, a pesar de no existir ningún testimonio escrito, “TV Garden” debe considerarse como una obra conceptual. El asistente dice que es algo implícito a su significado ya que se trata de emitir unas imágenes en unos televisores rodeados de plantas.



Fig. 28 TV Garden de Nam June Paik.

⁹⁹ ROTAECHE, M. Op. Cit. p.158.

Historicidad y Autenticidad: en este caso el envejecimiento de la obra es una dificultad añadida para la semántica de la obra. El deterioro de los materiales o de las imágenes, da una pérdida directa del significado de la obra. La apariencia tiene unas bases concretas, pero no son fijas, con lo cual no afectaría a la idea. La mano del artista es importante, porque es lo único que no varía en todas las exposiciones presentadas con esta obra: “tanto el artista como el asistente estuvieron presentes en la instalación y pudieron aprobar la versión, confirmando a ésta el estatus de obra verdadera y única”¹⁰⁰. Por tanto, resulta evidente que existe un problema grave de autenticidad con el artista, las partes de la obra pueden no ser importantes para el significado de la obra, sin embargo el fallecimiento del artista, y de su asistente supondrán el problema.

Opciones de conservación y opinión del artista:

Después de cada exposición, la obra se desmonta por completo, se almacenan los televisores y quedan a disposición para ser reutilizados para otras obras de videoarte que los precise, y cómo no, las plantas mueren. Nunca estos materiales volverán a ser utilizados para esta exposición.

Tras el fallecimiento del artista la obra de “*TV Garden*” se presenta una situación compleja para el museo. Incluso contando con los televisores usados en la exposición del 2000, sigue existiendo un obstáculo: la versión no puede ser aprobada por el artista, que hasta el momento las había aprobado todas personalmente. Una solución podría ser, recrear la versión expuesta del 2000 con los materiales del año actual. Pero entonces, surge la disputa porque ya no se estaría exponiendo la obra, sino un facsímil de la obra expuesta en el año 2000, y que ni siquiera de que se podría considerar la original de 1978. Por suerte se conoce a través del asistente de Paik, que estaba a favor de la improvisación y que podía formar parte de las recreaciones de sus obras. Practicando la sustitución de materiales y la migración de imágenes, es posible que en pocos años se llegue a estar exponiendo la obra de Paik, y que no quede nada del soporte que él autorizó, es decir nada del original.

¹⁰⁰ Ibid. p.159.

10. *Large Glass*, de Marcel Duchamp (1915-1923)

Descripción de la obra, datos generales: El título original es “La novia desnudada por sus solteros, incluso”. Es una composición de dos cristales yuxtapuestos, que plantea la invención de sistemas de producción que se alejen de la pintura. Los materiales que la componen son óleo, barniz, hoja de plomo, hilo de plomo y polvo sobre dos planchas de cristal montadas en aluminio, madera y marcos de acero, trozos de cartón, incluso polvo del estudio fijado con pegamento (Fig.29).



Fig. 29 *Large Glass* de Marcel Duchamp

Semántica de la obra: Se trata de una parodia del amor mecánico del mundo moderno, así como de una representación de las dificultades del encuentro entre la esfera masculina y la remota elevación femenina⁹⁸.

Historicidad y Autenticidad: desde 1915, ya fue en el año 1923 cuando el artista dejó la obra por inacabada. Tras un accidente que le provocó “daños” al cristal y la restauración del mismo, fue cuando finalmente en el año 1933, el artista dio por acabada su obra. La apariencia en el significado de la pieza tuvo una esencial importancia porque estableció su condición como obra. En este caso, la mano del artista ha sido crucial para otorgarle el significado, ya que estuvo preocupado constantemente por la vida de la obra: “si el cristal debe viajar, es esencial que llegue en perfecto estado, para los siglos por venir”¹⁰¹. Vemos con esta condición que buscaba la duración de “*Large Glass*”, y quería su conservación sin más cambios.

Opciones de conservación y opinión del artista:

“[...]El cristal se rompió en mil pedazos volviendo de una exposición de Brooklyn en 1927. Diez años después Duchamp lo reparó, uniendo los trozos con mucha paciencia y asegurándolo todo entre dos láminas de cristal grueso y un nuevo marco de metal. El hecho de que las mitades fueran transportadas una encima de la otra explica la dirección complementaria de las roturas. El efecto fortuito parecía tanto una parte del conjunto que Duchamp declaró la obra acabada *by chance*”.¹⁰²

La primera restauración la llevó a cabo el artista, quién investigó sobre el comportamiento de diferentes adhesivos, aunque finalmente optara por protegerlo con un doble sistema de láminas de cristal. Esta práctica hizo que la obra se transformara en otra diferente, ya que el artista llevó a cabo una serie de cambios, reposiciones y reconstrucciones puntuales. Treinta años después para una retrospectiva de su obra, se realizó una reconstrucción de esta pieza “siguiendo sus notas y apuntes originales”¹⁰³ que después él mismo pasó a firmar. El material de esta reconstrucción era otro más resistente, para evitar roturas como la del original. Sin embargo, parte de esta nueva pieza se fracturó también, la cual dejaron conservada y realizaron una réplica de esta parte considerada como “una copia puramente técnica”, en la que además movieron la placa de plomo que llevaba inscrita la autorización de Duchamp “con el fin de mantener la continuidad histórica de la obra expuesta”¹⁰⁴.

Aquí, tras la autorización firmada del artista, la reconstrucción realizada por otro pasa a ser otro “original” de Duchamp, adquiriendo tal consideración que llegado el punto de fallar su estado de conservación, la primera solución ya no es realizar una “nueva reconstrucción” sino tratar de restaurarla, cuidando al máximo su sentido auténtico.

¹⁰¹ ROTAECHE, M. Op. Cit. p.171

¹⁰² La historia de cómo Duchamp restauró esta obra está resumida en G.H. Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe 1880- 1940*, Hardmonsworth 1972, p.375.

¹⁰³ PERRY, Roy A. *Conservar el cambio: la protección de los cuadros modernos de la Tate Gallery*, en RIGHI, Lidia op. Cit. p.69

¹⁰⁴ PERRY, R. Op. Cit. p.70.

VII. CONCLUSIONES

A modo de reflexión teórica previa, diremos que nos encontramos ante un problema de aceptación social. El aura de una obra es como un *don* que va a marcar la diferencia entre unas obras y otras. Y éste vendrá dado a priori por el reconocimiento que se le haya otorgado a su autor: no importa ya el mejor o peor acabado de una pieza, de una obra, de un objeto... importa quién lo haya hecho y cuándo lo haya hecho, “el aquí y ahora” que decía W. Benjamin. Como uno de los requisitos para formar un aura es poseer un valor histórico, se puede establecer que una obra de arte contemporáneo carece de aura, ya sea una obra original o una copia. Lo mismo sucede con la autenticidad. Antes una obra podía estar realizada por el taller de un maestro y firmar el artista finalmente para atribuirse la autoría. Ahora, puede ocurrir que si el artista no toca esa pieza, pierda toda su autenticidad.

Si un resultado debemos tener claro, es que desde el momento en que se realiza una obra de arte, ésta es susceptible de ser copiada. Los motivos para la copia son diversos, como ya hemos analizado, sin embargo su intención ha variado muy poco, sólo la opinión social y artística unidas a una renovada práctica de restauración, son las que están dando los pequeños matices que diferencian la copia entendida tradicionalmente y la copia actual. La intención de reproducir un objeto ha cambiado, ahora se atiende a una presencia masiva, en lugar de una presencia irrepetible.

Haciendo una revisión de los conceptos a través de la historia del arte, y centrándonos dentro del ámbito de la Conservación y Restauración, sabemos que siempre se han realizado sustituciones en la materia de la obra para mejorar su estado, no existe un motivo por el cual deban rechazarse ahora. El avance en el respeto por la obra original, se da en el momento que se entiende que cuando en la obra prima el aspecto manual, no se debe sustituir nada. Así pues, ahora realizamos sustituciones, reintegraciones o reconstrucciones siempre y cuando no cambie la calidad de la información estética o conceptual de la obra, ni se altere la integridad de su mensaje. Nunca se debe perder la frontera entre la recomposición total de la materia de una obra y la falsificación de la misma, es decir, que existe un punto delimitado por varios factores que separa una obra original reconstruida de la realización de una obra falsa. Estos factores están marcados legalmente además de que muchos de ellos forman las normas y las bases de una correcta restauración.

En arte actual no hay temor de realizar sustituciones de piezas o reconstrucciones matéricas, porque existe la conciencia de no estar realizando ninguna obra falsa, ya que ninguna obra por sí misma es falsa, sino que es algo que le vendrá determinado a posteriori. La falsificación es

un proceso blindado por las reglas para ejecutar copias, que deben ser realizadas por profesionales de la restauración, ya que son los profesionales que conocen cómo identificar las nuevas piezas para no llegar nunca a una falsificación.

Una conclusión interesante es que si un original está perdido, su copia sólo será una obra “relevante” sin adquirir nunca el carácter de original. Sin embargo, si un original contemporáneo se pierde, en ocasiones, podría rematerializarse la idea de nuevo, siempre con la autorización del autor, y presentarlo al público como algo nuevo original, siempre y cuando lleve toda la documentación del proceso adjunta.

Por el trabajo de campo, se concluye que existen copias de primera y copias de segunda, que dependiendo de su historicidad, o relación directa con su original, serán copias o reproducciones “más originales” que otras, creándose de este modo un mundo paralelo al mundo del mercado del arte y de los grandes museos, un mundo de ostentación que da importancia a poseer “primeras copias”.

Por otro lado, con la intención de dar a conocer el patrimonio cultural en otros pueblos, se crean desigualdades en *obras copia*, obras que no son ni siquiera originales, pero que dentro de “su mundo” van adquiriendo valor histórico e incluso valor artístico. Aunque todo esto no es bien aceptado por parte de todo el público, lo que indica que existe una falta de concienciación social hacia la copia, que debería ser revalorizada ya que su intención primordial en este caso, es la difusión cultural.

Tras haberse realizado un análisis en ejemplos concretos, donde la realización de una copia, de una reproducción, de una réplica o de un facsímil, han tenido especial relevancia, tanto en arte tradicional como en arte contemporáneo, llegamos a una conclusión básica: las intervenciones de conservación y restauración no deberían ser realizadas por el propio autor. Está comprobado históricamente que si esto sucede, lo que se suele obtener en la mayoría de casos es una reinterpretación o nueva versión de la obra. Es por esto que en la actualidad, las copias, necesarias por motivos de conservación, son realizadas cada vez más por los profesionales de este campo.

VIII. BIBLIOGRAFÍA.

ANGOSO, Diana [et al.] *Las técnicas artísticas. El siglo XIX*. Museo Thyssen- Bornemisza, Madrid: Ed. Akal, 2005.

ISBN:9788446023487

ANGOSO, Diana [et al.] *Las técnicas artísticas. El siglo XX*. Museo Thyssen- Bornemisza, Madrid: Ed. Akal, 2005.

ISBN:9788446023500

AAVV. *Arte del siglo XX. Pintura. Escultura. Nuevos medios. Fotografía*. Köln: Ed. Taschen, 2005.

ISBN: 9783822840870

AAVV. *SCULPTURE. From Antiquity to the Middle Ages. From the Renaissance to the Present Day* Köln: Ed. Taschen, 2006.

ISBN: 3822850802

AAVV. *Jornada internacional a 100 anni della nascita di Cesare Brandi*. Valencia: Editorial UPV, 2007.

ISBN: 9788483631133

AAVV. *La Conservació d'Art Contemporani. Casos d'estudi a partir de la Col·lecció Martínez Guericabeitia*. Fundació General de la Universitat de València, 2011. Gráficas Martí Catalán.

ISBN:9788437080550

AAVV. *Modern Art Who Cares?* Londres: Archetype Publications, 2005

ISBN: 1904982026

ALTHÖFER, Heinz y SCHINZEL, Hiltrud. *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, Materiales, Técnicas*. Madrid: Ed. Akal, 2003.

ISBN: 9788470904233

ALTHÖFER, Heinz. *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*. Firenze Nardini Editore, 1991.

ISBN: 8840440100

BASILE, Giuseppe. *Teoría e práctica del restauro in Cesare Brandi*. Roma 2007. Ed. Il Prato.
ISBN: 9788889566862.

BASILE, Giuseppe. *Il pensiero di Cesare Brandi della teoría alla pratica*. Roma, 2008. Ed. Il Prato.
ISBN: 9788863360059

BENJAMÍN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en "Discursos interrumpidos I"*. Buenos Aires: Ed. Taurus Ediciones 1989.
ISBN: 9505110669

BRANDI, Cesare. *Teoría de la restauración*. Madrid: Ed. Alianza Forma, 2002.
ISBN: 9788420641386

BUSTUNDUY FERNÁNDEZ, Ma P., «La técnica al servicio del arte. La difícil tarea de la Conservación de los nuevos materiales en el Arte Contemporáneo», *Revista Fabrikart*, Servicio Editorial UPV, 2004.

CAMPO, G. (coord.), *Restaurando arte contemporáneo. Georgina Berini textos y testimonios*, Zaragoza, Pórtico, 2009.
ISBN 9788479560515

CONGRESO *Conservar el arte contemporáneo. 8ª Jornadas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Madrid 2007.
ISBN: 9788480263498

CONGRESO *Conservar de arte contemporáneo 11ª Jornadas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Madrid 2010.
ISBN: 9788480264303

CONGRESO *Conservación de arte contemporáneo 12ª Jornadas*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Madrid: 2011.
ISBN: 8480264471

CORRIAS Lucente, Giovanna. *La tutela dell'opera d'arte contemporanea*. Roma: Ed. Gangemi, 2008.
ISBN: 9788849214857

GONZÁLEZ Varas, Ignacio. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1999.

ISBN: 8437617219

GRAFIÀ, Jose Vicente. "Reproducción mecánica de esculturas. Utilización del pantógrafo" en AAVV. *¿Qué es la escultura hoy?*. 1º Congreso Internacional. Nuevos procedimientos escultóricos. Valencia: Martín Impresores, 2002.

ISBN: 8460774767

HUTCHINSON, John y GOMBRICH, Ernst y NJATIN, Lela [et al.] *Antony Gormley*. Hong Kong: 2ª ed. Phaidon, 2000.

ISBN: 0714839523

LIPPARD, R. Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*.

Madrid. Ediciones Akal, S.A. 2004.

ISBN: 8446011751

LLAMAS Pacheco, Rosario. *Conservar y restaurar el arte contemporáneo. Un campo abierto a la investigación*. Valencia: Ed. UPV, 2009.

ISBN: 9788483633748

LONGONI, Ana y CARVAJAL, Fernanda. *Minuphone 1967- 2010*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica. 2010.

ISBN: 9789871738038

MAIBAUM, Walter. *Las esculturas de Edgar Degas*. Institut Valencià d'Art Modern. Valencia: Realización Artes Gráficas Vicent, 2011.

ISBN: 9788448255336

MACARRÓN Miguel, Ana María y GONZÁLEZ Mozo, Ana. *La conservación y restauración en el siglo XX*. Madrid: Ed. Tecnos, 2004.

ISBN: 9788430941360

MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1972*. Editor Alberto Corazón. Madrid, Ediciones AKAL, 6ª edición, 1994.

ISBN: 9788476001059.

MINISTERIO DE CULTURA, Ley de Propiedad Intelectual de España. Real Decreto legislativo 1/96, Madrid, Boletín Oficial del Estado, 1996

MUÑOZ Viñas, Salvador. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Ed. Síntesis, 2003.
ISBN: 8497561546

RIGHI, Lidia (coord.). *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia- San Sebastián: Ed. Nerea, 2006.
ISBN: 8496431002

ROIG Picazo, Pilar y GONZÁLEZ Tomel, Pablo. *La restauración. Teoría y aplicación Práctica. Cesare Brandi*. Valencia: Editorial UPV, 2008.
ISBN: 9788483633441

ROTAECHE González, Martín. *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Madrid: Ed. Síntesis, 2011.
ISBN: 9788497567299

ROTAECHE GONZÁLEZ de UBIETA, Mikel *Transporte, depósito y manipulación de obras de arte*. Madrid: Ed. Síntesis, 2007.
ISBN: 9788497565233

RUIZ DE LACANAL Ruiz-Mateos, M^a Dolores. *El conservador- restaurador de Bienes Culturales. Historia de la profesión*. Madrid: Ed. Síntesis, 1999.
ISBN: 8477387052

SCICOLONE, Giovanna. *Restauración de la pintura contemporánea. De las técnicas de intervención tradicionales a las nuevas metodologías*. Donostia- San Sebastián: 2^a ed. Nerea, 2002.
ISBN:9788489569591

DOCUMENTACIÓN ONLINE

CASELLAS, Joan. *Aproximación a la idea de documento, original y copia*, en Fuera de banda, nº3, monográfico sobre Performance, Valencia, otoño de 1996.

http://w3art.es/accion05/nelo_vilar/joan_casellas.pdf

RIAT, M. *Técnicas gráficas* Versión 3.00, Burriana, verano 2006.

<http://es.scribd.com/doc/23601019/44/La-impresion-anastatica>

www.factum-arte.com (fecha de consulta: 28/ 06/ 2011)

<http://www.revistadearte.com> (fecha de consulta: 26/03/2011)

<http://www.hoyesarte.com/museos-de-arte/al-dia/11109-las-principales-coclusiones-sobre-qla-giocondaq-del-prado.html> (fecha de consulta: 26/04/2012)

<http://www.adn.es> (fecha de consulta: 26/03/2011)

www.futuropasado.com (fecha de consulta: 26/03/2011)

<http://www.philamuseum.org> (fecha de consulta: 11/07/2011)

<http://www.tate.org.uk> (fecha de consulta: 11/07/2011)

www.rae.es (fecha de consulta: 27/03/2011)

<http://www.mcu.es/patrimonio/docs/ley16-1985.pdf> (fecha de consulta: 29/03/2012)

<http://www.vivodito.org.ar/node/105> (fecha de consulta: 02/04/2012)

<http://eternabuenosaires.com/author/laclaux/page/4> (fecha de consulta: 02/04/2012)

<http://www.arsomnibus.com/web/muestra/marta-minujin--obras-1959-1989> (fecha de consulta: 2/04/2012)

<http://domuspucelae.blogspot.com.es/2009/06/visita-virtual-la-dama-de-elche.html> (fecha de consulta: 3/05/2011)

http://www.cidarte.com/market/index.php?option=com_content&view=article&id=33:ique-es-un-facsimil&catid=31:facsimiles&Itemid=41 (fecha de consulta: 02/06/2012)

<http://principalartbcn.blogspot.com.es/2011/12/art-bites-31-equipo-cronica.html> (fecha de consulta: 3/05/2011)

<http://www.c-arteprato.org/uk/htm/mostre/09/cecchini/cecchini.htm> (fecha de consulta: 3/05/2011)

<http://www.centropecci.it> (fecha de consulta: 3/05/2011)

<http://www.radiopapessa.org/w2d3/v3/view/radiopapessa/notizie--1538/index.html?area=5> (fecha de consulta: 3/05/2011)

http://www.arcadja.com/auctions/en/cecchini_loris/artist/185784/ (fecha de consulta: 3/05/2011)

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/15440/Loris_Cecchini (fecha de consulta: 3/05/2011)

http://www.galleriacontinua.com/italiano/mostra.html?id_mostra=179 (fecha de consulta: 3/05/2011)

<http://elefantepixelado.blogspot.com/2009/07/loris-cecchini.html> (fecha de consulta: 3/05/2011)

<http://www.luxflux.org/n40/recensioni04.htm> (fecha de consulta: 3/05/2011)

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/3388/Marcel_Duchamp (fecha de consulta: 30/06/2012)

PÁGINAS WEB RECOMENDADAS

Digital Art Conservation:

<http://www.digitalartconservation.org/>

Digital Art History Databases:

<http://ignotus.com/research/digarhistdb.html>

DOCAM Documentation and Conservation of the Media Art Heritage:

<http://www.docam.ca/en.html>

The Getty Conservation Institute

<http://www.getty.edu/conservation/about/index.html>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), sección restauración:

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion.html>

Museo Thyssen Bornemisza sección restauración:

http://www.museothyssen.org/thyssen/proyectos_de_investigacion

International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA):

<http://www.incca.org/>

Institut Valencià d'Art Modern (IVAM): <http://www.ivam.es/>

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA): <http://www.macba.cat/controller.php>

ARTFORUM

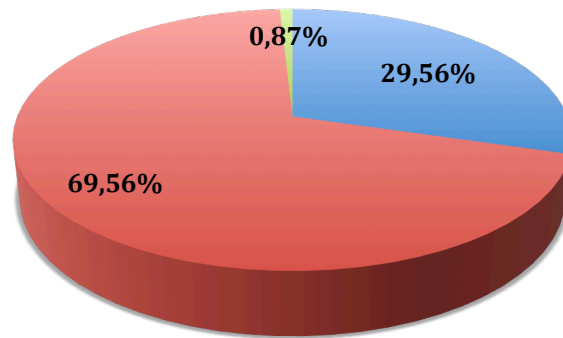
<http://artforum.com/news/>

ANEXO

Esta es una encuesta compuesta por seis preguntas directas, cuya respuesta se limita a Si o NO, realizada a un total de 115 personas de edades comprendidas entre los 25 y los 70 años, cuyas profesiones están en contacto con el mundo del arte o por el contrario, les queda muy lejano, en definitiva un público muy genera, extraído de la misma sociedad.

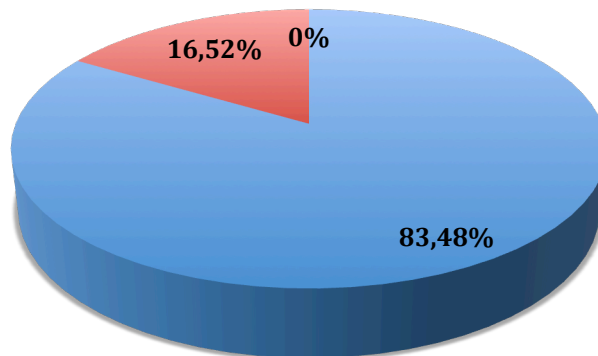
Los resultado por mayoría concluyen que opinan que esas esculturas del autor no son los originales, ni tampoco las consideran auténticas, además de que no las aceptan como originales del artista. Al verlas en los museos prefieren saber que son las copias a poco más de la mitad del grupo, y sin embargo sí les gusta que hayan realizado estas reproducciones, aunque piensen que las personas que han llevado a acabo esta producción de esculturas en bronce, buscan beneficio propio. A continuación se muestran los gráficos referentes a las preguntas realizadas:

1. ¿Opinas que esas esculturas del autor son los originales?



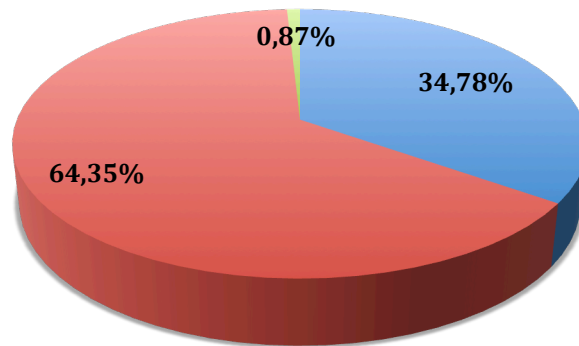
■ SI ■ NO ■ Se abstienen

2. ¿Crees que las personas que han llevado a cabo esta producción de esculturas en bronce, buscan beneficio propio?



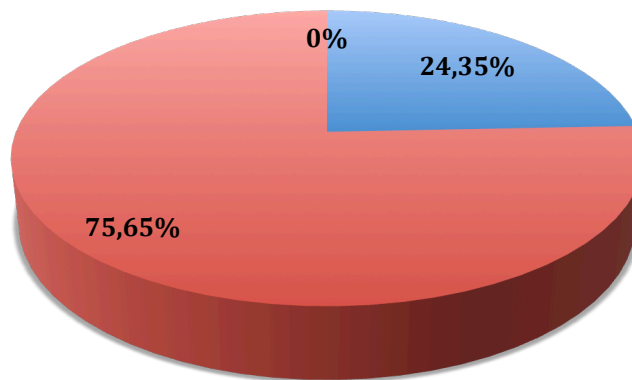
■ SI ■ NO ■ Se abstienen

3. ¿Consideras que esas esculturas que se están exponiendo ahora en los museos, son auténticas?



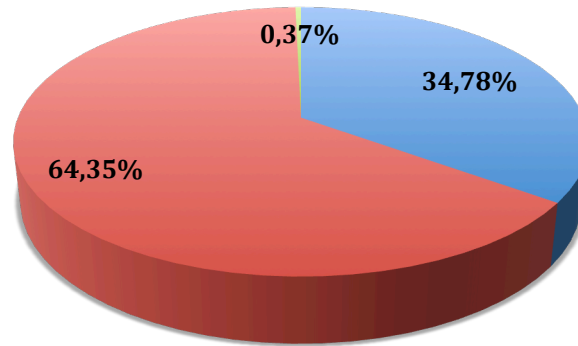
■ SI ■ NO ■ Se abstienen

4. ¿Tú las aceptas como "originales" del artista?



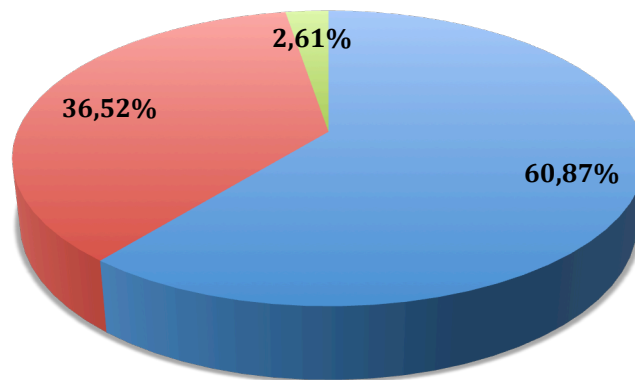
■ SI ■ NO ■ Se abstienen

5. ¿Te daría igual saber que es una copia, al verla en el museo?



■ SI ■ NO ■ Se abstienen

6. ¿Te gusta que hayan realizado estas reproducciones?



■ SI ■ NO ■ Se abstienen