

Brandi y la restauración del arte contemporáneo. De un lado y del otro de la *Teoria*

MURIEL VERBEECK

Traducción de Valerie Magar

Resumen

La teorización del arte contemporáneo se presenta a menudo como un fenómeno reciente y refractario al enfoque llamado "clásico", inspirado en Brandi. Este artículo muestra que, por el contrario, desde Althöfer la teoría de Brandi sirvió de base para numerosos enfoques exploratorios, y que una relectura atenta de secciones completas de su obra, con frecuencia desatendidas, permite aclarar las intervenciones de conservación contemporáneas.

Palabras clave: *Historia, teoría, conservación, restauración, arte contemporáneo, Brandi, tiempo, fenomenología.*

¿Referencia o reverencia?

En ocasiones se ha calificado a Brandi como "papa de la restauración". A decir verdad, son sobre todo los europeos, y entre ellos los continentales de tradición latina, quienes le confirieron ese título: otros están lejos de mostrarle tal reverencia. En el simposio que se realizó en su honor, en Nueva York en 2006 (Basile and Cecchini, 2011), se buscaba aportar explicaciones sobre ese desdén relativo, subrayado por autores anglosajones (Kanter, 2007; Hugues, 2008); lo mismo ocurre en el que se llevó a cabo en 2008 (Basile, 2008). Sin embargo, habría que completar esos análisis, y tal vez también corregir algunas perspectivas (Ashley-Smith, 2008), para comprender mejor esa desafección.

En realidad, Brandi, en conservación-restauración, es más cercano a la figura de santo Tomás de Aquino que a la de un papa. Autor de una *Suma* —obra considerada como definitiva—, es citado con más frecuencia que con la que es leído; aquellos que lo veneran contribuyeron a la academización de su pensamiento; aquellos que lo desdeñan, a veces se han dispensado de comprenderlo. Complejo y difícilmente traducible, la mayoría de las veces se le reduce a aforismos que ni siquiera se citan en su versión original. Algunas escuelas se escudan tras su autoridad, mientras que una casuística y una escolástica contribuyen a oscurecer su pensamiento, y se pronuncian anatemas en su nombre.

Esta fosilización del pensamiento de Brandi es por completo paradójica. Como lo subrayaba Paul Philippot, quien fue su discípulo y amigo, el genio de Brandi se revela en los casos prácticos en los que arrojó luz con su reflexión, y cuyas realizaciones manifiestan una extrema flexibilidad y una gran apertura mental (Brandi, 1995). Los anatemas proferidos por unos y

otros durante la controversia de los barnices en la National Gallery contribuyeron, sin duda, a crispar las posiciones (Glanville, 2008). Pero sería injusto reducir a ese contexto polémico las posiciones e intervenciones que, de un lado y del otro, fueron mucho menos dogmáticas de lo que parece a primera vista.

Otra constatación: en la *Teoria* de Brandi sucede lo mismo que en los lechos marinos: es víctima de una sobreexplotación que la pone en peligro. Esto se debe, por una parte, a su estatus único; y por el otro, a la inflación bibliográfica de la primera década del siglo XXI.

Hablemos primero de su estatus: escrita por un reconocido esteticista y crítico de arte, la *Teoria del restauro* (Brandi, 1963) surgió en un momento crucial —la mitad del siglo XX.¹ La restauración estaba aún en el limbo, luchaba por conformarse como disciplina autónoma, no tenía ni reconocimiento ni legitimidad; las formaciones ni siquiera estaban organizadas en planes de estudio. En este contexto, los escritos del profesor, su reputación, su competencia, también, en materias todavía muy poco consideradas, suscitarían una toma de conciencia acerca de la importancia del acto restaurador. Los historiadores de arte, críticos y estetas descubren, por medio suyo, un nuevo campo epistemológico. Cuando las formaciones se desarrollan dos décadas más tarde, y evolucionan para integrarse poco a poco en los planes de estudio de enseñanza superior o universitaria, este texto, producido por un brillante universitario, conserva su estatus de referencia. La *Teoria* se considera como una especie de Biblia, un texto sagrado, el de una revelación. Por otro lado, la explotación que se hace de este texto, en documentos y cartas como la de Venecia (1964) o la *Carta del Restauro* (1972) incrementan su aura.

Sin embargo, al inicio del siglo XXI esa Biblia se utiliza mucho más como breviario —una recolección de fórmulas, conjuros y oraciones. La referencia brandiana es un ejercicio prácticamente obligado para el estudiante de restauración, un poco como la *Campanella* de Paganini o de Liszt para un instrumentista. Del mismo modo, distinguimos por lo general más virtuosismo que profundidad en la interpretación. Los coloquios internacionales organizados por Giuseppe Basile con motivo del vigésimo aniversario del fallecimiento de Cesare Brandi desembocaron, por su parte, en una inflación de publicaciones que hipertrofian la importancia de la *Teoria*. Ello contribuyó sin duda a una especie de saturación, perceptible incluso entre los más fervientes partidarios del autor.

La influencia de la *Teoria* en un mundo que se globaliza debe ahora relativizarse: la extensión, la diversificación del campo de la conservación-restauración, y la mayor autonomía de las tradiciones de conservación, vinculada a objetos, contextos y metodologías diferentes, contribuyen a situarla en un lugar más justo —lo cual no constituye de ningún modo una relegación. El pensamiento de Brandi sigue siendo fundamental: permite la construcción, sobre bases sólidas, de modelos reflexivos, críticos, adaptables, incluso al arte contemporáneo. Aun así, es necesario devolverle su papel original, que es inspirar la acción, no restringirla.

La conservación y el arte contemporáneo

Todos los casos prácticos de restauración, abordados y tratados en el *Istituto Centrale del Restauro* (ICR) bajo la dirección de Cesare Brandi, conciernen a obras antiguas. El contexto de la elaboración de la *Teoria* se identifica de manera clara: fue al confrontarse con los escombros

¹ El preludeo de esta publicación es el curso *Teoria e Storia del Restauro*, impartido por Brandi en 1948-1949 en la Facultad de Letras de la Universidad de Roma. Acerca de la relación con la estética de Brandi, la elaboración de su pensamiento desde el artículo *Il fondamento teorico del restauro* (Brandi, 1950), y finalmente el texto de la edición de 1863, véase Petrarola (1986, 1988, 2006) y Russo (2006).

de los frescos de Mantua y Viterbo, en el periodo inmediato de la posguerra, que Brandi y sus allegados experimentaron en la acción una teoría y metodología originales; éstas serán después refinadas por medio de su aplicación a otros bienes culturales: pinturas, esculturas, objetos arqueológicos, arquitectura... El denominador común de esos objetos restaurables es su valor patrimonial, estrechamente vinculado con el arte y la historia. Ni en Roma, ni en ninguna otra parte del mundo, el tema de la restauración de obras de arte contemporáneas se plantea aún de manera explícita –excepto de manera ocasional y, por así decirlo, anecdótica.

Sin embargo, no es por falta de interés: Brandi se interesa de manera cercana en la creación contemporánea como crítico de arte. Destacan en su bibliografía las obras monográficas sobre *Morandi* (1942), *Picasso* (1947), el voluminoso *Burri* (1963); también deben notarse los trabajos analíticos, como *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi* (1952), o bien los *Scritti sull'arte contemporanea*, en dos tomos, publicados respectivamente en 1976 y 1979. En estas obras, Brandi como esteticista emplea términos descriptivos, como alteración, degradación –por ejemplo, para las *Combustioni* de Burri–, pero nunca desde la perspectiva de la restauración. Se trata aquí, sin duda, de la pluma de un crítico de arte y no del fundador del ICR. El primero no considera jamás explícitamente que el objeto de su estudio pueda terminar en los talleres del segundo. La misma ceguera involuntaria se encuentra en Giovanni Urbani, alumno de Brandi, quien encabezaría también la célebre institución hasta 1983. Su interés por el arte contemporáneo no se traduce explícitamente en un cuestionamiento acerca de la conservación-restauración de éste (Urbani, 2012). El primer director del ICR que integró esos nuevos patrimonios a su reflexión fue Michele Cordaro, quien estaría a la cabeza del Instituto de 1995 a 2000 (Cordaro, 1994; 2005).²

Sin embargo, será un historiador del arte que frecuentó el ICR y conoció personalmente a Brandi, el restaurador alemán Heinz Althöfer, quien jugó un papel precursor en materia de restauración de arte contemporáneo (tanto en el plano teórico como en el práctico). Althöfer estudió psicología y filosofía antes de formarse en restauración en el Doerner Institute, en Múnich; realizó después estadías en el ICR, en el ICCROM, en el IRPA, en Viena, en el Louvre, en el Capodimonte antes de instalarse en Düsseldorf y ser nombrado restaurador del Kunstmuseum. Confrontado al arte moderno y contemporáneo, fundó, con el apoyo de la compañía Henkel y con la ayuda de sus laboratorios, el Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf.³ Su experiencia y capacidad para comunicarse en varios idiomas contribuyó a que se convirtiera en una figura imprescindible en los coloquios acerca de la conservación de obras contemporáneas.⁴ Desde las décadas de 1960 y 1970 publicó obras y artículos seminales (Althöfer, 1960; 1970; 1977; 1981; 1990).

Se deberá, sin embargo, esperar a las dos últimas décadas del siglo XX para que en la literatura científica la cuestión de la conservación-restauración de arte contemporáneo surja de manera recurrente, con sus problemáticas específicas vinculadas con formas inusuales (instalaciones, *performances*); materiales específicos (orgánicos, sintéticos, plásticos); una relación diferente con el tiempo, con la perennidad, con la producción (régimen alográfico, autográfico, arte conceptual, etcétera). Si bien la obra pionera *Modern Art: who cares* (actas

² Debe recordarse, también, que Michele Cordaro, en aquella época superintendente del patrimonio histórico y artístico de las provincias de Mantua, Brescia y Cremona –un puesto que ocupó antes de la dirección del Instituto Nacional de Artes Gráficas (1988-1994) y del ICR (1994-2000)– presentó una ponencia corta, bastante general –una página y media– en el coloquio de Turín, en 1987 (Cordaro, 2013: nota 4); las ponencias, descubiertas por Maria Cristina Mundici y Antonio Rava, se publicaron en 2013 (Mundici and Rava, 2013). Acerca del compromiso actual del ISCR, en materia de arte contemporáneo, véanse los estudios de caso abordados por De Cesare (2013).

³ Para los detalles bibliográficos, véase Althöfer (2011). Sobre el papel de Althöfer en el contexto teórico, véase en especial Morera (2016).

⁴ Cf. *Networks History Project*, Centre ConnecTheo, Université de Liège.

de 1997) (Hummelen and Sille, 1999) fue un hito, no hay que olvidar que Italia, en materia de conservación del arte contemporáneo, ha contribuido de manera significativa. Recordaremos así el coloquio de Turín, precursor en Europa, *Il restauro del contemporaneo*. Castello di Rivoli, Museo di Arte Contemporaneo, 16-17 ottobre 1987 (Mundici and Rava, 2013); el simposio internacional *Conservazione e restauro dell'arte contemporanea* (Righi, 1992); el Coloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea (Angelucci, 1994); y finalmente, el Convegno internazionale conservazione e restauro dell'arte contemporanea de 1996 (Di Martino, 2005). Notemos que América del norte, con el Symposium international sur la conservation de l'art contemporain, que se llevó a cabo con motivo del 100 aniversario de la Galería Nacional de Canadá, en 1980, también abrió la vía a una reflexión pragmática, incluyendo los cuestionarios de los artistas, el papel del restaurador como consejero de los artistas, las piezas de recambio y, por supuesto, la problemática de los materiales (National Gallery of Canada and International symposium of contemporary art, 1980).⁵ Althöfer estaba presente.

La primera década del siglo XXI vio un recrudescimiento de publicaciones en relación con la conservación de arte contemporáneo, con una gran mayoría enfocada a estudios de caso y a la materialidad. Éste fue de hecho el objetivo buscado por el nuevo grupo del ICOM-CC, *Modern materials and contemporary art*, que surgió en 1998 gracias a la fusión de dos grupos distintos. *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the perspectives*, editado por Ursula Schädler-Saub y Angela Weyer, reúne las actas de un simposio internacional que tuvo lugar en Hildesheim, en 2009. Un componente de *Theoretical principles* recoge artículos reflexivos o prospectivos sobre la teoría⁶ (Schädler-Saub and Weyer, 2010). *Innovative approaches to the complex care of contemporary art*, editado por Iwona Szmelter y Natalia Andrzejewska (Szmelter and Andrzejewska, 2012) también dedica la mayor parte a la reflexión teórica. Dos años más tarde se celebraron dos coloquios adicionales sobre el tema de la restauración de arte contemporáneo; uno en París, *L'art contemporain mis à nu par ses restaurateurs* (en prensa, C2RMF), y el otro en Glasgow, *Authenticity in transition* (Hermens and Robertson, 2016). Si bien los estudios de caso son mayoritarios, se encuentran algunos artículos teóricos. Lo mismo ocurre en los grandes coloquios internacionales, como los del IIC (*Saving the Now*, 2016) y del ICOM-CC (*Linking past and future*, 2017).

Por último, para completar debemos destacar la dinámica instaurada por el proyecto de investigación *New strategies in the conservation of contemporary art*, realizado en Holanda entre 2009 y 2015, bajo la dirección de Renée Van de Vall; le siguió el proyecto *New approaches in the conservation of contemporary art*, puntualizado por el simposio *Bridging the gap. Theory and practice in the conservation of contemporary art* (marzo de 2019).

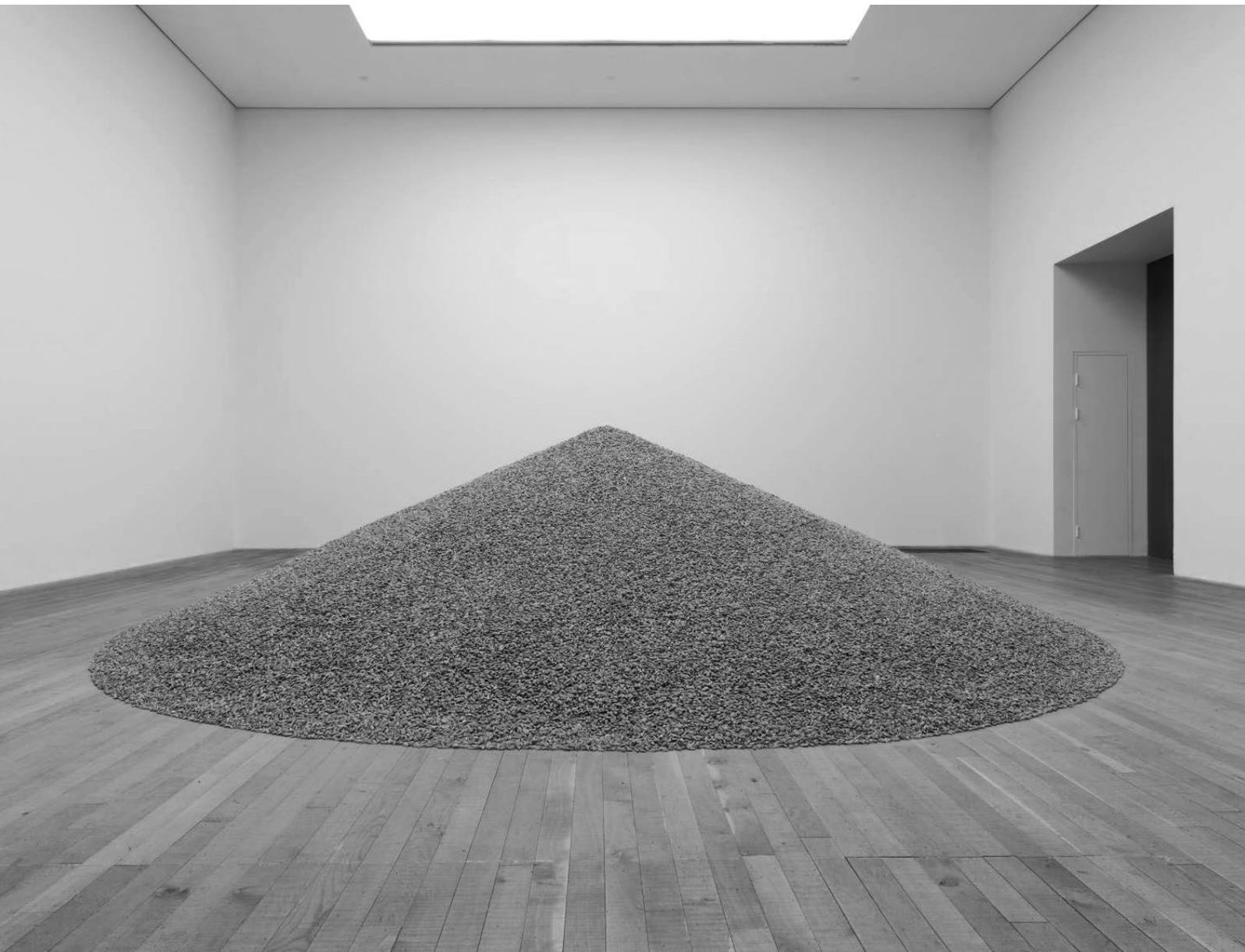
En este bullicio de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, la especificidad de las obras contemporáneas, su aparente divergencia con respecto a los objetos clásicos de la restauración pudo llevar a algunos a pensar que la *Teoría*, anterior o simplemente concomitante a la eflorescencia del arte contemporáneo, estaba en cierto modo "caduca". Pero lo hemos demostrado en otros trabajos, una teoría es, ante todo, una herramienta (Verbeeck, 2016), y antes de deshacerse de ésta debemos plantear el tema de su adecuación para la tarea, de su eventual adaptabilidad y, sobre todo, de la habilidad de quien la utiliza.

⁵ De Estados Unidos de Norteamérica podemos destacar el taller que se llevó a cabo en Richmond, Virginia, en 1990 (Frederick R. Weisman Foundation, 1991).

⁶ En particular con contribuciones de Salvador Muñoz-Viñas, Cornelia Weyer, Iwona Szmelter, Michaël von der Goltz, Ursula Schädler-Saub y Francesca Valentini.

La "herramienta" y el arte contemporáneo

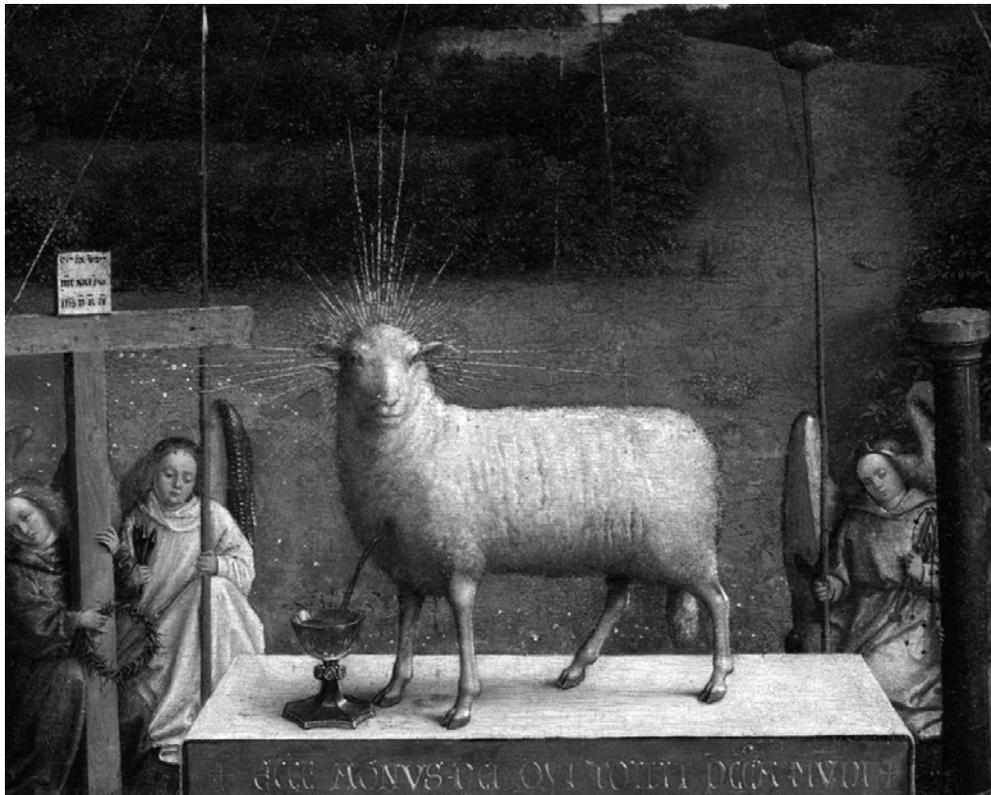
Cuando se discute con restauradores, es justamente la diversidad, la heterogeneidad de las obras contemporáneas lo que parece desalentarlos de usar la herramienta teórica; obnubilados por los problemas relacionados con la materia (una materialidad, debemos concederle, con frecuencia atípica y problemática), o por la importancia del concepto y de lo inmaterial coextensivo al soporte, tienen dificultad para encontrar puntos de comparación o de referencia. En efecto, ¿cuál es la similitud entre un *performance* de Marina Abramovic, una obra de Ai Wei Wei, una instalación de Christo, una producción de Kapoor, una obra de Hockney o bien de Olafur Eliasson? ¿Entre una vestimenta de carne (*Vanitas: robe de chair pour albinos anorexique*) de Jana Sterbak y la *Primavera* de Botticelli? ¿*Away from the flock* de Damien Hirst y el *Cordero Místico*? ¿*Tree* de Paul McCarthy y el *David* de Miguel Ángel?



SEMILLAS DE GIRASOL, Ai Weiwei, Galería Tate, 2010. Imagen: ©Ai Weiwei.



ALEGORÍA DE LA PRIMAVERA. Detalle. Sandro Botticelli, 1478 a 1482. Galería de los Uffizi, Florencia. Imagen: Dominio Público.



ADORACIÓN DEL CORDERO MÍSTICO. Detalle. Van Eyck. Imagen: Dominio público.

Cada una de estas obras parece presentar una problemática nueva, escapar a lo conocido, a lo definido, a lo “ya previsto”. ¡Y sin embargo!, todas tienen un punto en común: todas son recibidas como obras de arte. Todas pertenecen a esa categoría de objetos especiales que la *Teoría del restauro* busca comprender, definir, en un vocabulario y con conceptos a veces difíciles. Reconocer esta dificultad como inherente al tema es una invitación a sobrepasarla. Porque el restaurador, al restaurar la materia, es quien permite a la obra de arte seguirse manifestado como obra de arte, aprehender lo que *es*, en el plano ontológico una obra de arte, es esencial para él. Como mínimo, debe comprender la naturaleza ambigua del objeto que trata para entender mejor las implicaciones de su intervención.

Aquellos que buscan en la *Teoría*, o más ampliamente, en toda teoría, una metodología, se equivocan de búsqueda. Pero aquellos que tratan de resolver las paradojas de una obra de arte, y en particular su relación con el tiempo, lograrán encontrar en ella la inspiración para intervenciones sensibles e innovadoras (Brunel, 2009).

La *Teoría* de Brandi y la restauración del arte contemporáneo

El aporte específico de la *Teoría* de Brandi a la restauración del arte contemporáneo fue objeto, en el siglo XXI, de varios artículos, entre los cuales se encuentran las publicaciones de Francesca Valentini (2008), Sebastiano Barassi (2009), Carlota Santabárbara Morera (2016); la *Teoría* fue nuevamente empleada, de manera más o menos lograda, en estudios de caso (Gesché-Koning et Périer-d’Ieteren, 2007; Stefanaggi et Hocquette, 2009; De Cesare, 2013); pero si se exploran las actas de los coloquios internacionales más recientes, IIC (*Saving the Now*, 2016), o del grupo Modern Materials and Contemporary Art del ICOM-CC, la referencia brandiana se vuelve escasa. Señalemos, sin embargo, los coloquios explícitamente dedicados a la teoría, como Construir teoría, que se llevaron a cabo en México en 2011 y 2013 (Magar y Schneider, 2018), o bien el simposio internacional Historia y teorías de la conservación, también en México, en 2018, que le dedican aún un lugar importante, pero ésta es una excepción singular, y el acento se pone con frecuencia en la historia de la recepción.⁷

¿Cuál es la lección de esta relativa indigencia? No es la caducidad del pensamiento brandiano, sino la distancia o, a veces, incluso el final de una mediación de este pensamiento mismo en el marco de las enseñanzas de la conservación-restauración. La hiperespecialización de las prácticas y la importancia creciente de las materias científicas dejan cada vez menos lugar a una reflexión teórica, que sin embargo está en el centro del enfoque empírico, en el sentido filosófico del término.⁸

Recordemos que desde la concepción del Istituto Centrale del Restauro, a finales de la década de 1930 Brandi previó que no habría cursos teóricos (ni “culturales”, ni “científicos”) que no estuvieran vinculados con la práctica.⁹ Es justamente lo que describe la primera generación de estudiantes del Istituto, aquella a la que benefició directamente con sus lecciones. Lo mismo sucede para los años 1960 y 1970. No existe un apego a la “lección original” de la *Teoría*, publicada en este periodo; ésta se explica, como lo relatan testigos de la época¹⁰ en relación con la práctica, en el bullicio interdisciplinario del ICR y del ICCROM.

⁷ Véanse las ponencias de Valerie Magar y Beatriz Mugayar Kühl (en prensa).

⁸ Nos referimos aquí al pensamiento de Francis Bacon, John Locke y David Hume.

⁹ “De même qu’il n’y aura pas d’enseignement théorique sans exercice pratique; il n’y aura pas d’exercice pratique sans enseignement théorique”, Brandi (2007: 270).

¹⁰ Véase Anne van Grevenstein, Jukka Jokilehto.

Los estudiantes se forman así en la teorización, más que en la *Teoria*: entendamos por ello que se les insta contantemente a un movimiento dialéctico, confrontando el principio y el caso. Esto se ve claramente en el enfoque empleado por los Mora, o bien por Althöfer.¹¹ Ellos mismos se convertirán en los mediadores inspirados del pensamiento de Brandi. ¿Su secreto para la transmisión a los estudiantes? La repetición incansable, la explicación reiterada.¹²

Si las primeras traducciones de la *Teoria* son parciales (véase la versión en español conservada en México, descrita por Valerie Magar), o los extractos traducidos al francés en el número especial de *Recherches Poïétiques* (Giusto, 1995) es porque proveen elementos de comprensión juzgados como suficientes, elementos explotables en el contexto del momento.

Cuando el contexto cambia se diversifica, se abre a otras realidades; el trabajo de teorización según los principios de la filosofía empirista (que parte del caso, para precisar el principio) debe continuarse. Sin embargo, el pensamiento de Brandi no se detiene con la publicación de la *Teoria*. Afinando su enfoque, publica otros escritos estéticos de gran importancia: *Le due vie* (1966) y *Teoria generale della critica* (1974). Esas aportaciones posteriores no pueden ignorarse.

Fue de hecho la primera de estas dos obras mayores la que Paul Philippot eligió traducir al francés, con un fin pedagógico (Brandi, 1989); percibe de inmediato la importancia conceptual y los desarrollos en profundidad de ese texto, posterior a la *Teoria*. Brandi revisa allí las grandes corrientes contemporáneas, de un pragmatismo como el de Dewey a Barthes, Eco, Levi-Strauss, para demostrar mejor la pertinencia de su enfoque, esbozado desde finales de la década de 1940. Los ejemplos elegidos en *Le due vie* se toman en gran medida en el arte contemporáneo. Ilustran de manera elocuente los desarrollos anteriores del pensamiento brandiano (Brandi, 1945). Encontramos ahí evidentemente la distinción entre *flagranza*, inmanencia de la obra, vinculada al tiempo y a la materialidad; y su *astanza*, su revelación trascendente, en la conciencia.

Regreso a los tiempos de la obra

La *Teoria*, que iluminó la conservación-restauración de obras de arte clásicas, se reduce con frecuencia a axiomas (entre ellos la definición de la restauración como un acto de reconocimiento). Lo que llamaré el “barniz brandiano” (el mínimo de conocimiento sobre el tema) se resume en la mayoría de los casos para los conservadores a la discusión entre las dos instancias (equivocadamente calificadas como “valores”): la instancia estética y la instancia histórica.

Las obras contemporáneas pueden, evidentemente, responder a este doble enfoque, incluso si la dimensión de una obra reciente les parece a muchos un concepto bastante vago. Pero a pesar de lo que digan algunas definiciones apresuradas, el arte contemporáneo no es el arte de hoy: tiene ya el espesor de ayer, tiempo de su concepción, al cual se añade el tiempo de su instalación, de su exposición, de sus recepciones. El arte contemporáneo se patina. El arte contemporáneo se convierte en ruina. Esas obras, como las obras del pasado, pueden perder su “epifanía”, para emplear un término apreciado por Brandi.

¹¹ Según el testimonio de C. Périer D'leteren, Paul Philippot había proyectado, e iniciado, la traducción de una obra de Althöfer que le parecía extremadamente interesante para sus cursos. No terminó este proyecto debido a la dificultad de la traducción.

¹² Testimonio personal de Annie Philippot-Reniers, esposa de Paul Philippot, y su compañera en Roma durante muchos años. Fue un testigo privilegiado y estuvo implicada en el bullicio intelectual de la época; su conversación es iluminante en más de un punto.

Sin embargo, mientras emerge un interés específico —y formaciones— para el *Time-based media art*, la clave para la lectura brandiana sobre los tiempos de la obra se ha explotado poco —o simplemente nada— en el ámbito anglosajón y holandés. Así, resulta sintomático que una de las más brillantes representantes de estas dos escuelas, Hannah Hölling, consagre, en 2017, un artículo a *Time and conservation*, pero que sólo cite a Brandi en relación con su definición del acto restaurador (Hölling, 2017). Su tesis, revisada y publicada bajo el título *Paik's virtual archive. Time, change and materiality in media art*, tampoco le abre lugar —dos citas en todo el volumen, que refieren al mismo axioma tomado de la *Teoría* en su traducción inglesa de 2005¹³ (Hölling, 2017).

El capítulo 6 se intitula "Time and conservation", y evoca a De Duve, Deleuze y Bergson para corregir la visión del tiempo de la "conservación tradicional", presumiblemente lineal, y centrada en la búsqueda del estado original y de la autenticidad. Esta "conservación tradicional" parece tomada directamente del siglo XIX (se cita a Viollet-le-Duc y a Ruskin), e ignora partes completas de la reflexión teórica y de la práctica, anteriores a Muñoz-Viñas (2005) o Barbara Appelbaum (2007).

Encontramos aserciones, como "Los conceptos de tiempo que informan la conservación no se han articulado de manera clara, pero están implícitos en las reglas y en las teorías de la conservación tradicional"¹⁴ (Hölling, 2017: 96). La autoridad convocada para asentar esta verdad sorprendente es el conservador Albert Albano, en un texto de... 1988, que aborda los retoques de obras contemporáneas muy específicas.¹⁵ Hölling afirma claramente que "el intento por 'inmovilizar una obra' puede explicarse en parte con la separación brandiana del tiempo de creación del 'momento' en que un observador reconoce en una obra de arte un intervalo de tiempo histórico"¹⁶ (Hölling, 2017: 96). Una incursión en los artículos de Althöfer, el más brandiano de los restauradores de arte contemporáneo, habría podido corregir esta interpretación, y demostrar de este mismo modo la preocupación constante, central, de la relación con el tiempo en la restauración.

Como lo vio y comprendió el restaurador alemán, tanto en la *Teoría* como en *Le due vie* Brandi distingue muy claramente el reconocimiento de la obra de arte, en su manifestación trascendente, y su percepción en el tiempo "histórico". Mejor aún: en sus estudios de caso, subraya el peligro de confundir la manifestación de la obra de arte trascendente con el "tiempo temporal que acoge en su flujo a la obra de arte acabada e inmutable" (Brandi, 2001: 47) (compréndase: inmutable en su revelación a la conciencia, en tanto obra de arte). Y prosigue, respecto de la obra de arte contemporánea:

La confusión entre el tiempo extra temporal o interno de la obra de arte y el tiempo histórico del observador se vuelve mucho más grave y peligrosa cuando se produce —y es casi siempre el caso— para las obras de la actualidad en la que vivimos. Para éstas, parece legítima e inevitable esta consubstancialidad con las aspiraciones, los objetivos, la moralidad, la sociabilidad de la época o de una fracción de ésta; legítimo, pero no perentorio, únicamente si es resentida por el artista como premisa a la caracterización simbólica del objeto (Brandi, 2001: 47).

¹³ Las dos citas de Brandi vuelven a mencionar su concepto de restauración como "momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte".

¹⁴ Cita original: "The concepts of time that inform conservation have not been articulated clearly but are implicit in the rules and theories of traditional conservation".

¹⁵ No se cita a Albano en su texto original, sino a partir de la publicación de su texto en Stanley-Price *et al.* (1996).

¹⁶ Cita original: "the attempt to 'lock a work' can be explained in part by the Brandian separation of the time of creation from the 'moment' when an observer recognizes in an artwork an interval of historical time".

Para Hannah Hölling, la “sub-estimación del valor del tiempo en la conservación” (Hölling, 2017: 109) invita a repensar el tiempo en el seno de esa misma conservación, como si no fuera lineal –siguiendo en eso la referencia de Salvador Muñoz-Viñas (2005: 105). No hay ninguna referencia directa o indirecta al capítulo 4 de la *Teoría* de Brandi –cuyo título *Tiempo, obra de arte y restauración* contradice ese supuesto desinterés. El ensayo *De lo nuevo sobre lo viejo* que aporta desarrollos reveladores sobre la relación con el tiempo, y puede inducir también, incluyendo para el arte contemporáneo, a reflexiones ciertamente menos “tradicionales”.

Estoy lejos de la idea de considerar al pensamiento brandiano como una matriz inevitable. Es absolutamente legítimo salir de un sistema que se juzga inadecuado. Pero para ello, antes de descalificarlo, habría que explorar sus potencialidades sin desconocer los aspectos fundamentales. La concepción del tiempo está en el centro del sistema brandiano, y sus implicaciones para la restauración, en particular aquella del arte contemporáneo, simplemente no se han explotado.

La falta no es del instrumento, sino de quienes lo utilizan.

¿Comprender a Brandi para pensar más lejos (¿y de manera diferente?)?

Lo que funda la visión brandiana de la obra de arte, es la fenomenología.

Para Brandi, el artista tiende a formular, expresar, crear algo que está en él; no puede manifestarlo fuera de sí mismo, más que por la puesta en obra de medios materiales. Es por medio de esa materialidad que el espectador recibe, percibe ese “algo” que es la obra. La materia no es más que su vehículo.

El arte no es un idioma. El arte no es un sistema de comunicación. El arte es el lugar de una experiencia fuera del tiempo, un desprendimiento de la realidad, tanto por parte del artista como del receptor. El arte, la obra de arte, es ese momento de suspensión fuera del mundo –lo que Gérard Genette designará más tarde como el aspecto trascendente de la obra (Genette, 1994).

El axioma brandiano: “sólo se restaura la materia”, se desprende de esta concepción: la materia es el soporte de una experiencia, y el restaurador tiene como tarea permitir que el objeto material continúe jugando su papel de vector.

Excepto que si el arte como experiencia¹⁷ está “fuera del tiempo”, la materialidad que permite esta experiencia está, ella, ciertamente inscrita en el tiempo. Más exactamente, menciona Brandi, la obra está inscrita en LOS tiempos:

- El tiempo de la creación, por el artista (irremediamente pasado, y que es vano tratar de encontrar nuevamente, eso sería un engaño).
- LOS tiempos de recepción de la obra –es decir, cada uno de los momentos, desde su creación, cuando la obra “tocó” una conciencia, fue reconocida, experimentada como obra. Esta yuxtaposición de momento genera una duración. El restaurador no tiene, objetivamente, el derecho de “elegir” un momento de ese flujo, ya que equivaldría a fijar la materialidad de la obra en un momento determinado subjetivamente (y tan pasado como el momento de la creación).

¹⁷ Título de una obra de Dewey, de quien Brandi toma prestada una cita en su *Teoría* (Dewey, 1934).

- El tiempo de la recepción en la conciencia, *hic et nunc*, aquí y ahora. De hecho, el presente es el único lugar legítimo de la intervención, para el restaurador, quien debe garantizar que la obra aún pueda manifestarse a la conciencia, mañana.

La experiencia de la obra es trascendente (fuera del tiempo, fuera de la realidad física); la obra, tal como se presenta y se transmite al futuro, es inmanente (en el tiempo, en lo real, en el objeto físico). Posee igualmente su propio “tiempo interior”, lo que Brandi define como el ritmo. Lo restaurador no restaura la experiencia; restaura su soporte. Y añadiría, para concretizar la reflexión en materia de conservación-restauración de arte contemporáneo: restaura los *medios* que permiten un *efecto*, siendo éste el que suscita la experiencia (Verbeeck, 2018).

En el texto *Lo nuevo sobre lo viejo*, que se interesa en la problemática de la intervención contemporánea sobre lo antiguo, Brandi precisa “con las artes figurativas, no encontramos (...) ante una obra que es también el *medio* a través del cual se le percibe. Así, toda intervención realizada sobre esa obra se convierte en una intervención sobre la manera de transmitirla en el tiempo” (Brandi, 2007: 88). Para comprender la problemática de los añadidos, continúa Brandi, ya sea que se aborde desde un ángulo filológico, como un texto, en donde cada añadido se considera como una interpolación; o bien se aborde desde el ángulo del creador.

*Por un lado, el crítico da la orden de no alterar la obra, por otro, el artista pretende retomarla, aumentarla y continuarla (...). La primera actitud considera a la obra de arte tal como nos la transmitió el tiempo pasado, y es a través de su estructura misma que tratamos de encontrar sus diferentes fases; la segunda consiste en regresar la obra de arte al estado de objeto al que pretendemos darle una nueva formulación parcial o total. En el primer caso consideramos a la obra de arte históricamente como una unidad o un conjunto artístico histórico; en el segundo, la consideramos, totalmente o en parte, como una cosa en evolución *in fieri*, que podemos perpetuar, aumentar o desarrollar. [El énfasis es nuestro] (Brandi, 2007: 89)¹⁸*

Ciertamente, la audacia de esta afirmación, que Cosgrove (1994) no habría desmentido, será atenuada por las modulaciones y restricciones que plantea Brandi; si las interpolaciones de un texto no engendran la alteración irreversible del “instrumento de origen” de transmisión, la intervención sobre la obra de arte, por su parte, la modifica en su modo de expresión. Así, continúa Brandi, “toda intervención que modifica o altera el aspecto histórico debe poder explicarse de otro modo que en función de un gusto o de una elección personal” (Brandi, 2007: 90)—lo que parece evidentemente ser el caso para numerosas intervenciones contemporáneas, en donde la obsolescencia, por ejemplo, obliga a elecciones de necesidad. El ejemplo citado por Olivier Steib sobre la restauración de la obra de Jenny Holzer provee de una excelente muestra (Steib, 2018).

La formulación de la obra como “*in fieri*” es particularmente adecuada para las formas contemporáneas, en donde las instalaciones y *performances* son tantas versiones ofrecidas a la experiencia estética —y, como tales, todas auténticas. Los intentos por registrar las variaciones durante las exposiciones, de acuerdo con un esquema biográfico (Vall *et al.*, 2011) desde

¹⁸ Brandi defiende a la conservación de los añadidos anteriores a 150 años. No fue sino en el siglo XIX que los monumentos (en el sentido amplio, y que incluye por lo tanto a las obras de arte) serán considerados como “formas históricamente cerradas”. Una vez que la obra entra en ese nuevo paradigma (histórico), ya no es posible admitir la intervención sobre la obra —como se hizo por ejemplo en la época del Renacimiento o del Barroco—, con una perspectiva de integración a la estética contemporánea, produciendo una nueva unidad (Brandi, 2007). ¿Pero la obra contemporánea cae bajo esa conciencia histórica? Eso debe aún discutirse. Numerosos artistas contemporáneos vivos se levantan contra esa concepción.

una perspectiva de conservación, no tiene desde este punto de vista más que un interés secundario. Registran la ocurrencia material de la obra de arte, su inmanencia. Esto puede tener un interés para la historia o la historia del arte, pero paraliza de facto a la obra en una dimensión histórica que es a veces completamente extraña para la intención del artista... y que debería serlo para el conservador-restaurador.

¿Por qué? Porque, repitámoslo, el papel del conservador-restaurador es permitir la manifestación de la trascendencia de la obra, ese "algo", esa "experiencia" en la conciencia que transporta al espectador fuera del tiempo, precisamente. Su intervención sobre la materia no pretende resucitar una experiencia pasada, sino presente. No puede haber experiencia de la obra de arte más que *en el presente*.

El conservador-restaurador no es un entomólogo, sujetando con alfileres una mariposa muerta —la experiencia pasada de una obra de arte pasada: es quien vela a la conservación del capullo, de la crisálida de la experiencia estética.

Brandi está muerto, que viva Brandi

Empecé a dar clases sobre Brandi a estudiantes de conservación hace cerca de 25 años; fue primero con circunspección —y sin simpatía particular. Uno de mis primeros artículos sobre Brandi fue una publicación trunca: la expresión de ciertas reticencias había sido percibida como un crimen de lesa majestad. Uno de los más refinados conocedores de Brandi, Georges Brunel, me invitó a profundizar el pensamiento brandiano (Brunel, 2009), del mismo modo como, poco después, Paul Philippot (2010) me incitó a leer a Brandi más allá de la *Teoría*.

Esta profundización es una tarea exigente —a veces desagradable. Sin embargo, nunca lo hice sin que rindiera frutos. Brandi no es "mi" referencia única. Es uno de los que me enseñaron a teorizar, es decir, a considerar los problemas con cierto grado de generalidad, para escapar de la tiranía del caso por caso. La familiaridad con sus obras permite la comprensión de Genette y de Eco, los pensadores que considero quizás como los más prometedores, en términos de reflexión actual sobre la conservación-restauración.

La publicación tardía de las traducciones integrales de la *Teoría* tal vez tuvo un efecto inesperado en la enseñanza del pensamiento de Brandi: aquel de fijar una lección en un texto, en detrimento de un espíritu. Los avances en estética fenomenológica, el surgimiento de otros nombres y otras corrientes resultan hoy más atractivos a los jóvenes doctorantes, quienes ya no están, por falta de mediadores inspirados, confrontados con su pensamiento: de allí los atajos, los contrasentidos, y una crítica que no siempre es pertinente para evaluar su contribución.

¿Qué lección debemos sacar de esta constatación? Hay que regresar a las bases: es decir, a una confrontación de la teoría con la práctica, en el corazón de los talleres en donde se forma a los restauradores del mañana. La teoría no es un ejercicio de estilo, un pasaje impuesto, el lugar para demostrar cierta audacia o virtuosismo de la mente. La teoría está al servicio de la restauración como un acto crítico: es el referente del juicio libre e iluminado del conservador-restaurador. Y es por ese motivo que debe aprender, durante su formación, a forjar sus herramientas. Dicho de otro modo, debe agudizar su capacidad de reflexión, del mismo modo en el que se afila un bisturí, así como pulir la teoría, para que refleje mejor la realidad.

*

Referencias

- Althöfer, Heinz (1960) "Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst", *Das Kunstwerk* 14 (5-6): 51-59.
- Althöfer, Heinz (1970) "The Düsseldorf restoration studio", *Studies in Conservation* 15 (3): 223-225.
- Althöfer, Heinz (1977) "Notizen zur Maltechnik und Restaurierung moderner Kunstobjekte Fortsetzung 5 und Schluss", *Maltechnik/Restaura* (3): 186-192.
- Althöfer, Heinz (1981) "Historical and ethical principles of restoration", in: *ICOM Committee for Conservation 6th triennial meeting, Ottawa, 21-25 September 1981. Preprints*, ICOM, Paris, p. 4.
- Althöfer, Heinz (1990) "L'art contemporain et la restauration", *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie* (12): 147-154.
- Althöfer, Heinz (2011) "Interview mit Bettina Schwabe und Cornelia Weyer", *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut* (1): 68-79.
- Angelucci, Sergio (a cura di) (1994) *Arte contemporanea, conservazione e restauro: contributi al "Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea"*, Fiesole, Nardini.
- Appelbaum, Barbara (2007) *Conservation treatment methodology*, Butterworth-Heinemann, Leipzig.
- Ashley-Smith, Jonathan (2008) "Theory follows practice", in: Giuseppe Basile (ed.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 189-193.
- Barabant, Gilles et François Trémolières (eds.) (à paraître) *L'art contemporain mis à nu par ses restaurateurs: actes de la journée d'études organisée avec le C2RMF à l'INHA, Paris, 4 octobre 2013*, C2RMF, Paris.
- Barassi, Sebastiano (2009) *Dreaming of a universal approach: Brandi's Theory of Restoration and the conservation of contemporary art*, Paper presented at the seminar Conservation, dilemmas and uncomfortable truths, London, 24 September 2009 [<http://www.icom-cc.org/54/document/dreaming-of-a-universal-approach-brandi's-theory-of-restoration-and-the-conservation-of-contemporary-art/?id=777#.XHvygtGCGu4>] (consultado el 7 de febrero de 2019).
- Basile, Giuseppe (a cura di) (2008) *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano.
- Basile, Giuseppe and Silvia Cecchini (eds.) (2011) *Cesare Brandi and the development of modern conservation theory: international symposium, New York, October 4, 2006*, Il prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano.
- Brandi, Cesare (1942) *Morandi*, Le Monnier, Firenze.
- Brandi, Cesare (1945) *Carmine o della pittura*, Scialoja, Roma.
- Brandi, Cesare (1950) "Il fondamento teorico del restauro", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (1): 5-12.
- Brandi, Cesare (1952) *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi*, Edizioni della Meridiana, Milano.
- Brandi, Cesare (1963) *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Brandi, Cesare (1963) *Burri*, Editalia, Roma.
- Brandi, Cesare (1966) *Le due vie*, Laterza, Bari.
- Brandi, Cesare (1974) *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1976) *Scritti sull'arte contemporanea*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1979) *Scritti sull'arte contemporanea II*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1989) *Les deux voies de la critique*, trad. Paul Philippot, Marc Vokar Editeur, Bruxelles.
- Brandi, Cesare (1995) *Il restauro: teoria e pratica*, Editori Riuniti, Roma.

- Brandi, Cesare (2001) *Théorie de la restauration*, trad. Colette Déroche, Éditions du patrimoine, Paris.
- Brandi, Cesare (2007) *Cesare Brandi: la restauration, méthode et études de cas*, trad. Françoise Laurent et Nathalie Volle, Institut national du patrimoine, Ed. Stratis, Paris.
- Brunel, Georges (2009) "Choix, valeurs, théorisation. Penser les pratiques d'aujourd'hui avec Cesare Brandi", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [https://journals.openedition.org/ceroart/1316] (consultado el 7 de febrero de 2019).
- Carta italiana del restauro (1972) *Carta italiana del restauro* [https://www.unirc.it/documentazione/materiale_didattico/597_2010_253_8833.pdf] (consultado el 10 de enero de 2018).
- Charte de Venise (1964) *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites* [https://www.icomos.org/charters/venice_f.pdf] (consultado el 19 de abril de 2019).
- Cordaro, Michele (1994) "Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea", in: *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, Nardini Editori, Fiesole, pp. 71-78.
- Cordaro, Michele (2005) "L'eterogeneità dell'arte contemporanea", in: Enzo Di Martino (a cura di), *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 1996)*, Allemandi, Torino, pp. 63-64.
- Cordaro, Michele (2013) "Experience in the restoration of traditional historical materials and the problems of restoring the many materials used in contemporary art", in: Maria Cristina Mundici and Antonio Rava (eds.), *What's changing: theories and practices in the restoration of contemporary art*, Skira, Milano.
- Cosgrove, Denis E. (1994) "Should we take it all so seriously? Culture, conservation and meaning in the contemporary world", in: Wolfgang E. Krumbein, Peter Brimblecombe, Denis E. Cosgrove and Sarah Staniforth (eds.), *Durability and change: the science, responsibility, and cost of sustaining cultural heritage*, John Wiley and Sons, Chichester, pp. 259-266.
- De Cesare, Grazia (2013) "The ISCR: a methodic approach to the restoration of contemporary artwork - case studies", in: Maria Cristina Mundici and Antonio Rava (eds.), *What's changing: theories and practices in the restoration of contemporary art*, Skira, Milano, pp. 253-257.
- Dewey, John (1934) *Art as experience*, Minton, Balch & company, New York.
- Di Martino, Enzo (a cura di) (2005) *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 1996)*, Allemandi, Torino.
- Frederick R. Weisman Foundation (1991) *Conservation and contemporary art: summary of a workshop, 4-5 June 1990, Richmond, Virginia*, Frederick R. Weisman Art Foundation, Los Angeles.
- Genette, Gérard (1994) *L'œuvre de l'art*, Éditions du Seuil (Poétiques), Paris.
- Gesché-Koning, Nicole et Catheline Périer-d'Ieteren (eds.) (2008) *Cesare Brandi (1906-1988): sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration. Actes du colloque Université Libre de Bruxelles, 25 octobre 2007*, Série spéciale des Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Cahiers d'études X, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles.
- Giusto, Jean-Pierre (dir.) (1995) *Recherches poétiques. Revue de la Société Internationale de Poétique*, numéro 3, Dossier L'acte restaurateur, hiver 1995.
- Glanville, Helen (2008) "Cesare Brandi, Newton and aspects of the controversies of the 1950s and 1960s at the national Gallery, London", in: *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 209-216.
- Hermens, Erma and Frances Robertson (eds.) (2016) *Authenticity in transition: changing practices in art making and conservation: proceedings of the international conference held at the university of Glasgow, 1-2 December 2014*, Archetype Publications, London.
- Hölling, Hanna (2013) *RE: Paik - On time, changeability and identity in the conservation of Nam June Paik's Multimedia Installations*, PhD dissertation, University of Amsterdam, Amsterdam.
- Hölling, Hanna (2017) "Time and conservation", in: *ICOM-CC 18th triennial conference, Copenhagen* [https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=53384c17-3c46-4c24-8917-650f145a5530] (consultado el 20 de febrero de 2019).

Hughes, Helen (2008) "Brandi and his influence on conservation in the United Kingdom", in: Giuseppe Basile (ed.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 201-204.

Hummelen, IJsbrand and Dionne Sillé (1999) "Preface", in: IJsbrand Hummelen and Dionne Sillé (eds.), *Modern art, who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, The Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam, pp. 10-11.

ICOM-CC (2019) *ICOM-CC Publications Online* [<https://www.icom-cc-publications-online.org/>] (consultado el 18 de febrero de 2019).

IIC (2016) *Saving the Now: crossing boundaries to conserve contemporary works. Contributions to the Los Angeles Congress IIC, 12-16 September 2016*, Supplement 2, Volume 61, International Institute for Conservation of Historic & Artistic Works (IIC), London.

Kanter, Laurence B. (2007) "The reception and non-reception of Cesare Brandi in America", *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism* (4): 30-43.

Kühl, Beatriz M. (à paraître) "Por una lectura brandiana de Cesare Brandi en Brasil", in: *Simposio Internacional de Historia y Teorías de la Conservación*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Magar, Valerie y Renata Schneider (2018) *Construir teoría*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Magar, Valerie (à paraître) "Traducción y recepción de la *Teoría de la conservación* de Brandi en México", in: *Simposio Internacional de Historia y Teorías de la Conservación*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Mundici, Maria Cristina and Antonio Rava (ed.) (2013) *What's changing: theories and practices in the restoration of contemporary art*, Skira, Milano.

Muñoz Viñas, Salvador (2005) *Contemporary theory of conservation*, Elsevier, Oxford.

National Gallery of Canada (1980) *International symposium on the conservation of contemporary art - Symposium international sur la conservation de l'art contemporain*, National Museums of Canada, Ottawa.

Petraroia, Pietro (1986) "Genesis della teoria del restauro", *Brandi e l'estetica. Supplemento degli Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Palermo*, pp. lxxvii-lxxxvi.

Petraroia, Pietro (1988) "Il fondamento teorico del restauro", in: "Per Cesare Brandi", atti del seminario, Roma, Università di Roma 'La Sapienza', 30 maggio - 1 giugno 1984, De Luca edizioni d'arte, Roma, pp. 51-54.

Petraroia, Pietro (2006) "Brandi, Milano e la 'modernità' negli anni Trenta", in: Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Università degli Studi della Tuscia, Nardini Editore, Firenze, pp. 335-345.

Philippot, Paul (2010) "Finalement, c'est une question de conscience... Libre entretien, en forme de postface", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [<https://doi.org/10.4000/ceroart.2051>] (consultado el 12 de diciembre de 2018).

Righi, Lidia (a cura di) (1992) *Conservare l'arte contemporanea, La conservazione et il restauro oggi, Atti del Convegno di Ferrara 26-27 settembre 1991*, Nardini, Fiesole.

Russo, Luigi (2006) "Cesare Brandi et l'estetica del restauro", in: *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi*, Nardini, Firenze, pp. 301-314.

Santabárbara Morera, Carlota (2016) "Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo", *e-rph-Revista electrónica de Patrimonio Histórico* (18): 52-69 [<https://doi.org/10.30827/e-rph.v0i18.5198>] (consultado el 7 de febrero de 2019).

Santabárbara Morera, Carlota (2013) "Conservation of contemporary art: a challenge for the theory of critic restoration?", in: *Conservando el pasado, proyectando el futuro, tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 293-304.

Schädler-Saub, Ursula and Angela Weyer (2010) *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art. Reflections on the roots and the perspectives. Proceedings of the International Symposium held 13-14 January 2009 at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim*, Archetype, London.

Stanley-Price, Nicholas, M. Kirby Talley Jr. and Alessandra Melucco Vaccaro (eds.) (1996) *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, Readings in conservation, Getty Conservation Institute, Los Angeles.

Stefanaggi, Marcel et Régine Hocquette (2009) *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain: conservation et restauration des œuvres contemporaines: 13es journées d'études de la SFIC, Paris, 24-26 juin 2009*, Section française de l'Institut International de Conservation, Champs-sur-Marne.

Steib, Olivier (2018) "La restauration problématique d'une œuvre lumineuse conceptuelle", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [<https://doi.org/10.4000/ceroart.5942>] (consultado el 16 de abril de 2019).

Szmelter, Iwona and Natalia Andejewskarz (eds.) (2012) *Innovative approaches to the complex care of contemporary art*, Archetype, London-Warsaw.

Urbani, Giovanni (2012) *Per una archeologia del presente: scritti sull'arte contemporánea*, Skira, Milano.

Valentini, Francesca (2008) "Cesare Brandi's theory of restoration: some principles discussed in relation with the conservation of contemporary art", in: Giuseppe Basile (ed.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 76-82.

Van de Vall, Renée, Hanna Hölling, Tatja Scholte and Sanneke Stigter (2011) "Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation", in: Janet Bridgland (ed.), *ICOM-CC 16th triennial conference, Lisbon, 19-23 September 2011: preprints*, Critério, Almada [<http://hdl.handle.net/11245/1.344546>] (consultado el 16 de abril de 2019).

Verbeeck, Muriel (2016) "There is nothing more practical than a good theory: Conceptual tools for conservation practice", *Studies in Conservation* 61 (Sup 2): 233-240 [<https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1188647>] (consultado el 16 de abril de 2019).

Verbeeck, Muriel (2018) "De l'intention de l'artiste à l'effet de l'œuvre. Changer l'approche en conservation?", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [<https://doi.org/10.4000/ceroart.6020>] (consultado el 16 de abril de 2019).