

EL PAPEL DE LA HISTORIA DEL ARTE EN EL PARADIGMA DE LA PLANIFICACIÓN TRANSDISCIPLINAR. LÍNEAS METODOLÓGICAS POSIBLES PARA EL ESTUDIO DE LAS TÉCNICAS Y MATERIALES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO.

Esther Moñivas Mayor, Universidad Complutense de Madrid, esther.monivas@gmail.com

Dentro del panorama general de la conservación–restauración, el Arte Contemporáneo conforma un área particularmente desatendida si tenemos en cuenta la magnitud de la problemática a que da lugar y la escasez de proyectos de investigación dirigidos a consolidar nuevos planes de acción verdaderamente adaptados. El aumento exponencial de la experimentación técnico-material durante el siglo XX ha colocado a los diversos profesionales ocupados de esta parcela del patrimonio en una situación de desbordamiento.

Hielo, carne, tierra, grasa, poliuretano; son sólo algunos nombres de la barahúnda de nuevos materiales. Pero, yendo más allá, son los conceptos de *materia* y de *soporte* los que han sufrido una progresiva relativización que afecta directamente a la temporalidad y a la conservación de la obra. Cuerpos humanos, vegetales y animales, objetos diversos, paisajes. También espacio, tiempo, energía y vacío pasan a formar parte de los recursos *materiales* y *conceptuales* del artista, dando lugar a situaciones en las que la intervención del restaurador puede, por ausencia de información, subvertir gravemente el concepto original de la obra. En este artículo analizamos someramente la importancia de la aportación que la Historia del Arte podría hacer de cara a establecer criterios de actuación asentados en el conocimiento del plano simbólico y conceptual de la materia y los materiales artísticos contemporáneos.

LA HISTORIA DEL ARTE Y LA RENOVACIÓN CONCEPTUAL DE LA IDEA DE MATERIA/SOPORTE

Es necesario en primer lugar hacer una reflexión sobre el vacío que en torno a la cuestión general de *la materia* se ha constituido para el Historiador de Arte, hasta el punto de no existir como entrada en numerosos diccionarios de términos artísticos. La consideración tradicional de la materia que la Historia ha amparado la relega, en gran medida, a la condición de obstáculo, de avatar, o, en el mejor de los casos, de medio pasivo para alcanzar otro estadio espiritual. De hecho, la Historia del Arte es en gran medida una *Historia de la Forma*, en cuyo método de conocimiento este término oscila entre dos polos: la materia y el concepto; lo *material* y lo *inmaterial*. El carácter accesorio de la materia y los materiales se deja percibir en los apartados correspondientes de las fichas catalográficas de cualquier catálogo razonado de Arte Contemporáneo. Así, la indeterminación o el desconocimiento se manifiestan como



espacios en blanco o se ocultan bajo términos como «multimatérico», «material indeterminado» o «técnica mixta», que sirven para dar solución y carpetazo a una pluralidad desconcertante.

Sin embargo, la amplitud de *diálogos* con la materia que ha recorrido el arte del siglo XX sugiere una importancia cultural cuya investigación creemos que no ha sido suficientemente abordada. Al entusiasmo con el que numerosos artistas han acogido las variadas dimensiones de esta exploración, el análisis histórico ha respondido con planteamientos escuetos, más preocupados en justificar su postura filosófica ante el tema –en términos generalmente de contraposición materialismo/idealismo–, que en ahondar en un examen profundo del mismo. Situado en un ángulo muerto entre varias disciplinas y formas de conocer, las fragmentarias reflexiones teóricas que ha alumbrado apenas han esbozado unas notas sobre lo que ha podido suponer la renovación conceptual y la ampliación material del siglo XX. Bertrand Gillé en el Prolegómeno a su *Historia de las Técnicas* dio una interesante explicación sobre la problemática que constituyen este tipo de estudios para los historiadores, señalando que en raras ocasiones confluye la visión *externalista* y sintética que el historiador podría hacer, con la *internalista* y concreta del técnico. La doble formación y el tiempo invertido que ello implica, hace que las posibilidades de exégesis sobre estas cuestiones sean muy escasas.

Si ya de por sí la Historia ha demostrado una cierta impermeabilidad a contenidos de ramas del saber como física, química, o tecnología, a ello se suma el rápido avance científico del siglo XX, por el que incluso para los especialistas en el tema, resulta arriesgado aventurar un orden nuevo para el concepto de *materia* en la Torre de Babel que cada día construyen nuevos materiales, formulaciones químicas, nombres comerciales, significados individuales, aplicaciones novedosas, perspectivas diversas. Como resultado de todo ello, se han generado amplias lagunas en las que se pierden toda una riqueza de posibles órdenes, de asociaciones y estructuras dotadas de significado que residen implícitamente en el trabajo práctico del artista, de lo que deriva un vacío teórico con serias repercusiones en los planes y criterios de conservación del arte contemporáneo.

Todavía está por hacer una verdadera visión global de este fundamental e intrincado tema del arte contemporáneo, del que por el momento vienen ocupándose los conservadores-restauradores y sólo un muy escaso número de historiadores. El mejor ejemplo sobre las posibilidades que ofrecería el diálogo interdisciplinar lo constituye actualmente el proyecto europeo INCCA (*International Network for the Conservation of Contemporary Art*), que vincula departamentos de restauración de museos europeos de Arte Contemporáneo y una serie de proyectos de investigación con el objetivo de ampliar el conocimiento sobre aspectos técnico-semánticos de la obra de arte, a partir de entrevistas a artistas e investigaciones físico-químicas sobre materiales y técnicas contemporáneas. Las aportaciones hechas desde la Historia del Arte a este gran proyecto tienen por ahora una presencia muy reducida, aunque también podemos constatar que está en progresiva ampliación mediante programas como el que dirige la doctora Marina Pugliese en Milán (1).

Para entrar en este diálogo, parece evidente que la Historia del Arte necesita nuevas y efectivas herramientas conceptuales que posibiliten un análisis penetrante de la materialidad en el Arte Contemporáneo. A la complejidad y dispersión de la noción de materia en la Edad Contemporánea, alimentada por las profundas transformaciones de la Ciencia de los Materiales y la creación de nuevos significados, se suma la renovación de los presupuestos científicos que abre a principios del siglo XX la física cuántica, dando lugar al paradigma relativista y holista. Todo ello obliga todo a sentar nuevas pautas metodológicas que permitan una visión no unívoca del concepto de *materia* y un análisis renovado de su vínculo con las operaciones físicas e imaginantes que desarrolla el artista.

En el establecimiento de dichas pautas, consideramos como punto de partida la vinculación de los niveles procesual, simbólico y perceptivo de la obra de arte. Un análisis de este tipo orientado hacia la materialidad de la obra de arte contemporánea, podría constar de los siguientes tres planos (2):

- 1) Estudio del proceso de **selección de materiales** por parte del artista, como proceso conceptual que acota un espectro de cualidades estéticas, procesos técnicos y resonancias simbólicas posteriores.
- 2) Análisis de las **operaciones** desarrolladas sobre dichos materiales base, mediante las cuales se alteran los términos seleccionados y se dotan de nuevos contenidos.
- 3) Indagación acerca de la **imaginación material** del artista, en tanto que permite acceder a la articulación del imaginario colectivo con la memoria sensorial y simbólica individual en la creación de significados adheridos a las materias de la obra.

Si existiera una sensibilización por parte de los historiadores del arte sobre la importancia que tiene el recabar este tipo de información a la hora de acometer el estudio de una obra – considerando con ello entre sus objetivos una conservación material ética de ésta-, el colectivo de los conservadores-restauradores contaría con un material teórico importante a la hora de dibujar criterios de actuación generales y concretos, aligerándose con ello el probablemente excesivo campo de responsabilidades, de funciones técnicas y teóricas con que actualmente carga. No obstante, para ello es necesario todavía fomentar el contacto entre las investigaciones abiertas por ambos campos, de tal manera que se determinen las necesidades y alcance de cada uno. Este tipo de estudios transversales resulta cada día más urgente, si consideramos la avalancha de nuevas problemáticas que cada año surgen con las expresiones artísticas contemporáneas (conservación de todo tipo de materiales de síntesis indeterminados, arte cinético, *environmental art*, problemática específica del vídeo, la fotografía, las instalaciones complejas, etc.). Hoy por hoy, los especialistas en restauración de arte contemporáneo desarrollan una gran parte de esa investigación *conceptual* sobre la obra, acudiendo a fuentes bibliográficas o desarrollando entrevistas a artistas. En este sentido, el presente congreso constituye un arma fundamental a la hora de concienciar a ambos colectivos sobre la necesidad de «inventar» nuevos *programas* conectivos que aborden definitivamente el tema en toda su complejidad.

UNA METODOLOGÍA EXTRAVIADA

Dentro de las Ciencias Sociales, no puede negarse la existencia de una serie de obras y metodologías que a lo largo del pasado siglo han abordado la materialidad de la obra de arte desde el punto de vista teórico y conceptual, si bien no se han presentado nunca ligadas bajo ningún nombre que las aglutine como escuela o como línea de investigación. Creemos no obstante que pueden resultar particularmente útiles en aquellas investigaciones futuras que se interesen por contribuir a construir el nuevo armazón teórico desde el que analizar y reordenar la diversidad material del pasado siglo. Desde Gottfried Semper a Florence de Mèredieu, pasando por Gaston Bachelard o André Leroi-Gourhan, existe como decíamos una suerte de red no identificada, de teóricos vinculados entre sí al margen de las corrientes fundamentales. Una mayoría de ellos son autores *híbridos*, conocedores de disciplinas tanto científicas como humanísticas, que han enfrentado de diferentes maneras los huecos presentes entre ambas maneras de conocer el mundo. El restaurador se reconocerá a menudo heredero de estas líneas de pensamiento mixtas, pese a que la restauración se haya aproximado a la filosofía sólo recientemente. Otro punto en común de estos autores es el abordaje de la relación entre *la materia* y *la forma*, binomio que como ya hemos señalado constituye el eje teórico fundamental de este tema para la Estética y la Historia del Arte.

Si bien no es éste el lugar para exponer en profundidad los planteamientos de estos autores, no queremos dejar de ofrecer un breve recorrido por los más representativos, en tanto pudieran constituir el punto de partida señalado antes.

A finales del siglo XIX el arquitecto alemán Gottfried Semper abrió una importante brecha sobre las limitaciones y relaciones que establecen los materiales artísticos con el *estilo*. El planteamiento teórico quiso ser una réplica al interés puesto por las corrientes historicistas en la *forma* como elemento privilegiado y determinante del estilo artístico, respondiendo con un discurso de elogio a los materiales y a las modificaciones que éstos imponen en la forma. Su posicionamiento, abiertamente materialista, ha recibido, especialmente de la escuela formalista, duras críticas que han oscurecido el valor de su aportación. En los últimos tiempos, sin embargo, algunos autores parecen volver a recuperar las categorías semperianas de *materia*, *técnica* y *finalidad* con la intención de integrarlas en un nuevo análisis.

Dentro del desarrollo de las teorías formales habría que destacar la aportación de Henri Focillon, historiador significativamente educado en un medio artístico que dedica en *La vida de las formas* un capítulo a «Las formas en la materia». En él formula la sustitución de las antinomias *espíritu/materia* y *forma/materia* por una concepción unitaria e indisoluble, analizando la metamorfosis que las formas sufren al pasar de una materia artística a otra.

La década de 1940 traerá con sígo la aparición de obras de importancia capital. *El hombre y la materia* de André Leroi-Gourhan, es una obra de referencia fundamental pese a no abordar la especificidad de la producción artística. El filólogo y antro-

pólogo francés trasciende el descriptivismo de la *cultura material* y desarrolla una sistematización de la investigación arqueológica que liga productos materiales y simbólicos, alterando las líneas divisorias entre ciencias sociales y naturales. Leroi-Gourhan centra su estudio en la evolución de los modelos de invención, analizando el carácter permanente de lo que denomina *tendencias*, es decir, líneas de acción que reflejan la elección inevitable y limitada que el medio propone a la materia viva. Su respuesta al análisis formalista y a la cuestión del determinismo de la materia, es planteado como una articulación entre determinación y creatividad que necesariamente se refleja en todo producto, material o simbólico, y a partir de 1935 desarrolla una «tecnomorfoloía» fundada en las materias primas. El sistema tecnológico y la estructura de los procesos de invención, partirían de la relación entre tres términos: *medios elementales*, *fuerzas* y *materias*, componentes que actuarían como sucesivos niveles de constricción de las opciones posibles en la invención tecnológica:

Por otro lado, en la década entre 1938 y 1948, Gaston Bachelard publica los cuatro libros que constituyen su teoría estética a partir de los cuatro elementos: *El psicoanálisis del fuego*, *El agua y los sueños*, *El aire y los sueños*, y *La tierra y los sueños de la voluntad*, serie en la que levanta una auténtica ofensiva contra la primacía de la forma en occidente. Para Bachelard, toda poética sería receptora de componentes de esencia material, por débiles que fuesen, componiendo la *imaginación material* que constituiría el estrato profundo del pensamiento humano, forjado en torno a lo *interno* de una sustancia. El francés quiso elevar el estatuto de la materia de *substrato* a *substancia*, oponiéndose a las múltiples reducciones de la materia a «material». Bachelard propone sustituir el estudio de la belleza de la forma por el de la belleza *última* de las materias, y afronta la relación materia-forma invirtiendo los términos tradicionales: no es la materia la que es informada, sino la forma la que es materializada.

Esta perspectiva en gran medida periférica, de autores como Gaston Bachelard o Françoise Dagognet alcanza un cierto éxito en la década de los cincuenta, a partir de la cual se puede empezar a hablar de una expansión del interés por la *cuestión matérica* del arte. Por un lado, se reproducen sucesivas propuestas apoyadas en todo tipo de estudios (psicología, fenomenología, sociología, semiología, etc.) que mantienen la pugna con el divisionismo entre análisis formal y matérico de la obra de arte. Por otro lado, la creciente importancia de la materialidad de la obra de arte modificará el discurso expositivo que se hace de ésta, tanto en exposiciones temporales como dentro de los planteamientos museológicos.

Empiezan igualmente a encontrarse ejemplos de historiadores o pensadores como René Berger o Umberto Eco que demuestran haber asimilado las teorías de Bachelard, y que generan nuevos discursos sobre la obra de arte prestando una atención renovada hacia su materialidad, señalando nuevas vías al público para su percepción. La aportación de Umberto Eco en *Los colores del hierro* tuvo además la virtud de apuntar el ejercicio de transcendencia que un gran número de artistas contemporáneos estaba desarrollando a partir de la materia, ampliando la idea de *sopORTE* para ser también *contenido* de la obra.



Las conferencias sobre escultura en los primeros años setenta de Rudolf Wittkower resultaron un modelo interesante que combinó el análisis histórico y los conocimientos de tecnología artística. Este historiador del Instituto Warburg abordó desde planteamientos iconológicos una reflexión sobre la interacción entre procedimientos de trabajo y principios formales, considerando la determinación que éstos ejercían sobre el carácter final de la obra. El objetivo de Wittkower era descubrir las ideas y convicciones artísticas de los escultores a partir del análisis de su método de trabajo, un ejercicio de contemplación que propone detenerse sobre la materia de la obra y las huellas que constituyen su memoria.

Dagognet, autor, como Bachelard, de obras sobre el conocimiento científico, sobre filosofía y sobre estética publica en 1985 *Rematerializar. Materias y Materialismos*, replanteando desde la perspectiva filosófica el perseverante dualismo intelectualidad/materialidad. El ensayo de Dagognet se propone la reconciliación entre los dos ámbitos, mediante el análisis de las características cambiantes de la materia, el análisis argumental de las diferentes posturas filosóficas, y una reflexión sobre cómo las tecnologías del arte contemporáneo renuevan la concepción de «substrato».

Una obra que puede resultar particularmente útil tanto a historiadores como a conservadores-restauradores es *La materia de la invención*, cuya aportación desborda notablemente el ámbito del diseño y la producción industrial en el que en principio se podría encuadrar. Este amplio proyecto de investigación encabezado por Ezio Manzini denota ya una total superación del temor a tratar las cosas en su materialidad constitutiva, y ofrece una visión profunda sobre las posibilidades de la materia que conecta estructura y superficie, mirada científica y estética, presentando una visión especialmente inteligente del complejo panorama de los materiales. Contiene una serie de capítulos que abordan cuestiones tan sugerentes para un análisis del arte contemporáneo como «el objeto cálido», «hacer transparente a la luz», «entre artificial y natural» o «la piel de los objetos», por citar algunos. Metodológicamente, su objetivo de proporcionar instrumentos cognoscitivos y referencias culturales para los *nuevos campos de lo posible*, se ubica intencionadamente como puente entre áreas culturales diversas, por lo que constituye uno de los ejemplos recientes más interesantes.

En la última década del siglo XX quisiéramos destacar las aportaciones de Florence de Mèredieu y de Marina Pugliese. En la *Historia material e inmaterial del arte moderno*, Florence de Mèredieu se propuso trazar un cuadro con *todos los caminos de la materia* que han estado presentes en el arte de los últimos siglos, combinando el análisis de aspectos técnicos, teóricos y poéticos, e incluyendo un gran número de obras y de textos. La magnitud y el rigor de esta obra conforman una madura propuesta metodológica, al superar, con un análisis que llega hasta nuestros días, la fragmentariedad a la que hemos venido asistiendo tanto en Historia del Arte como en las publicaciones derivadas de la Restauración respecto al panorama material.

Por su parte, Marina Pugliese ha combinado en sus obras los conocimientos proporcionados por la Historia del arte y por la Restauración. *La estética del sintético*, *La téc-*

nica y los materiales en el arte contemporáneo, Esculpir el Espacio y la reciente publicación *Técnica Mixta*, ofrecen una perspectiva en gran medida orientada hacia la conservación del arte contemporáneo. Sus propuestas han tendido a fijar el estudio de la materialidad a través de la unidad que proporciona una clase de material, considerando las entrevistas a artistas como uno de los puntos principales de su metodología, coincidiendo así con las pautas que más tarde ha fijado el INCCA.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Ante los ejemplos propuestos, resulta obvio que la Historia del Arte cuenta desde hace ya muchos años con metodologías alternativas a la tradicional investigación sobre técnicas y materiales a partir exclusivamente de fuentes escritas sobre procedimientos. Partiendo de los materiales presentes en la obra de arte, se abren vías de análisis a las que la psicología, la fenomenología, la antropología o la semántica pueden ofrecer llaves fundamentales de interpretación, mediante las cuales trabar los contenidos matéricos con aquellos formales o históricos que vienen considerándose tradicionalmente.

Asumir esta ampliación de significado no sólo permite acceder a una renovada experiencia de la materialidad desarrollada durante el siglo XX, sino que además colabora a contar con el conocimiento semántico y técnico necesario para favorecer la conservación de este legado. Evidentemente, se presenta como ineludible el embarcarse en estudios transversales rigurosos que acometan los problemas específicos de la conservación de Arte Contemporáneo. Desarrollar, en fin, metodologías adaptadas a las nuevas problemáticas, más que análisis concretos dispersos y descontextualizados.

NOTAS

(1) La conservadora del Civico Museo d'Arte Contemporánea de Milan, Marina Pugliese junto a la profesora de Historia de las Técnicas de la Universidad de Milan, Blanca Tosatti, y Giorgio Zanchetti, profesor de Historia del Arte Contemporáneo, desarrolla desde el 2004 un proyecto para recopilar información sobre técnicas y materiales de los artistas de la colección. Esta colaboración entre el Museo, la Universidad Statale de Milan y el Instituto Centrale del Restauro de Roma, está permitiendo la codirección multidisciplinar de tesis de estudiantes de Historia, cuyas investigaciones incluyen metodológicamente la realización de entrevistas a artistas con el fin de favorecer la conservación de las obras. Cfr. « Student's project in Milan », en la página web del INCCA , (1/6/2007).

(2) Extracto de la metodología propuesta en MOÑIVAS MAYOR, E., *Concepto de materia y Arte Contemporáneo. Una propuesta metodológica para el estudio de la materialidad de la obra de arte* [Memoria de doctorado, Directores Jaime Brihuega Sierra y María del Carmen Bernárdez Sanchís, Historia del Arte III, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, septiembre de 2006, sin publicar].



BIBLIOGRAFÍA

BACHELARD, G., *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Cortí, 1942 [*El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002];

BACHELARD, G., *La Psychanalyse du feu*, París, Gallimard, 1949 [*Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966].

BACHELARD, G., *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, París, José Cortí, 1943 [*El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Sevilla, Fondo de Cultura Económica de España, 2003].

BACHELARD, G., *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Cortí, 1948 [*La tierra y los sueños de la voluntad*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1994].

BACHELARD, G., «Le cosmos du fer», Chillida, «Derrière le Miroir», n° 90-91, París, Editions Pierre à Feu, 1956 [«El cosmos del hierro», en *Chillida* (Cat. exp.), Santander, Fundación Marcelino Botín, 2006, pp. 11-13].

BERGER, R., *Découverte de la Peinture*, Verviers, Gérard & Co., 1968 [«Aproximación a la materia», en *El conocimiento de la pintura. Vol. I: El arte de verla*, Barcelona, Noguer, 1976].

BERNÁRDEZ SANCHÍS, C., «El material interrogado», *Lápiz*, 105, verano 1994, pp. 34-47.

CATTERMOLE, P., «Nuevos materiales para los nuevos tiempos», *Lápiz*, 27, 1985, pp. 38-41.

DAGOINET, F., *Rematéraliser: Matière et Materialismes per Françoise Dagognet*, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1985.

ECO, U., «Los colores del hierro» (1963), en *Definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970, pp. 201-213.

FOCILLON, H., *Vie des formes*, Paris, PUF, 1970 [«Las formas en la materia», en *La vida de las formas y Elogio de la mano*, Madrid, Xarait, 1983].

GILLE, B., 1978, *Histoire des techniques*, Gallimard, Paris. 1978 [*Introducción a la historia de las técnicas*, Crítica - Marcombo, Barcelona, 1999].

LEROI-GOURHAN, A., *Evolution et Techniques, Tome I: l'Homme et la Matière*, París, Albin Michel, 1945 [*El hombre y la materia*, Madrid, Altea-Taurus-Alfaguara, 1988].

MANZINI E., *La materia dell'invenzione*, Milan, Arcadia, 1986 [*La materia de la invención. Materiales y proyectos*, Barcelona CEAC, 1993].

MÈREDIEU, F. de, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994. [Reeditada por Larousse/Sejer, 2004].

MOÑIVAS MAYOR, E., «Un proyecto interdisciplinar para la conservación y restauración de arte contemporáneo», *Pátina*, 13-14, mayo de 2006, pp. 213-220.

MOÑIVAS MAYOR, E., *Concepto de materia y Arte Contemporáneo. Una propuesta metodológica para el estudio de la materialidad de la obra de arte* [Memoria de doctorado, Directores Jaime Brihuega Sierra y Maria del Carmen Bernárdez Sanchís, Historia del Arte III, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, septiembre de 2006, sin publicar]

PUGLIESE, M., *L' estetica del sintetico: la plastica e l'arte del Novecento*, Genova, Costa & Nolan, 1997.

PUGLIESE, M., *Le tecniche e il materiali nell'arte contemporanea*, [Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Anno CCCXCVII, 2000. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Memorie], Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2000.

PUGLIESE, M., *Scolpire lo spazio: tecnica e metodologia della scultura dall'antichità al contemporaneo*, Pasian di Prato, Campanotto, 2002.

PUGLIESE, M., *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Milán, Bruno Mondadori, 2006.

ROLDÁN SABORIDO, J. C., «Los ecos de la materia: problemática y criterios para la conservación y restauración en el arte contemporáneo», en VV AA, *La esencia del arte: dialéctica de lo contemporáneo*, Sevilla, Fundación Aparejadores de Sevilla y Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Sevilla, s. n., 2001.

SEMPER, G., *Bauten, Entwürfe und Skizzen*, Berlin, 1881; *Der stijl in der technischen und techtonischen kunster oder Praktische esthetik*, Frankfurt, 2 vols. 1860-63; *Kleine Schriften*, Stuttgart, 1884; [The Four elements of Architecture and other writings. Cambridge, Cambridge University Press, 1989].

VV AA, *Saving the twentieth century: the conservation of modern materials*. [Symposium 91 Saving the twentieth century, Ottawa, Canada, septiembre de 1991], Canadian Conservation Institute. Grattan,

VV AA, *Modern works, modern problems?*, Londres, Tate Gallery, 1994.

WITTKOWER, R., *Sculpture: Proceses and Principles*, New York (etc.), Harper & Row, 1977 [*La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza Forma, 1997].



RECURSOS EN INTERNET:

INTERNATIONAL NETWORK FOR THE CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART, <http://www.incca.org>, 31/5/2007

CURRICULUM VITAE:

Esther Moñivas Mayor

Diplomada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ESCRBCM) y Licenciada en Historia del Arte (UCM). Desarrolla la tesis doctoral en el Departamento de Historia del Arte Contemporáneo (UCM), y ha sido becaria en el Programa de Investigación sobre Arte de la Fundación ICO.