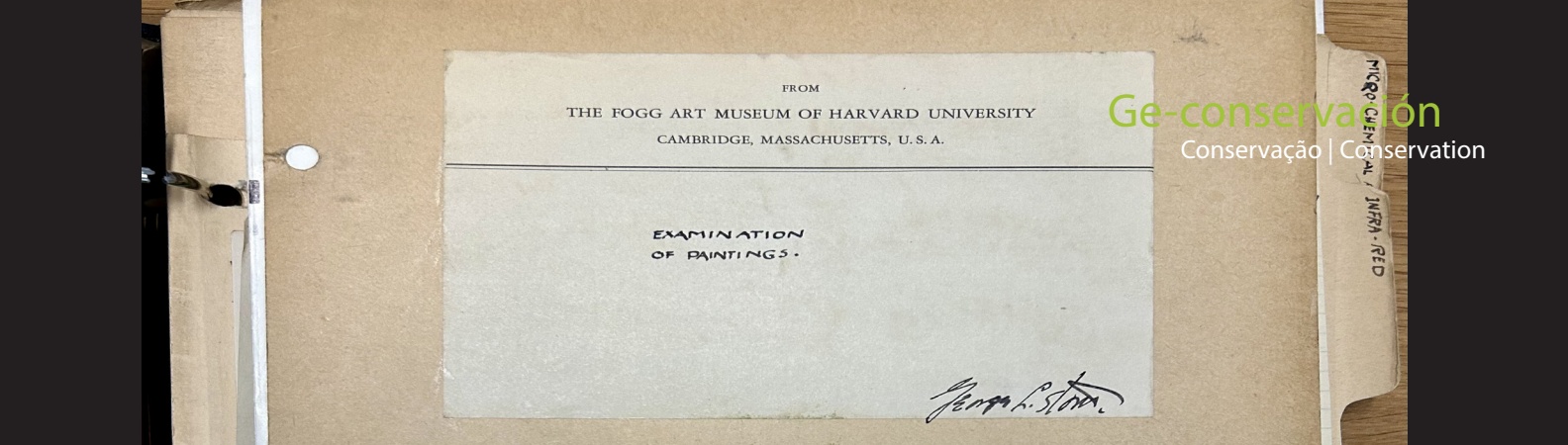




Conservación crítica: trayectorias del pensamiento contemporáneo desde el *Fogg Art Museum's Department for Technical Studies in the Field of Fine Arts* de la Universidad de Harvard (1928)

Ana Galán-Pérez

Resumen: Pensar la conservación implica reconocerla como un espacio de negociación entre arte, ciencia y ética social y profesional. Este artículo examina ese punto de encuentro a través del *Fogg Art Museum's Department for Technical Studies in the Field of Fine Arts*, fundado en 1928 en la Universidad de Harvard, que aquí se propone como espacio clave en la configuración del pensamiento contemporáneo en conservación. A partir del estudio de sus prácticas y de la labor de Charles Eliot Norton, Edward W. Forbes y George L. Stout, se analizan los dilemas entre objetividad científica, sensibilidad estética y la construcción de una ética profesional que definió en gran medida la práctica conservadora en Estados Unidos, tendiendo puentes transoceánicos con Europa. La creación de la revista *Technical Studies in the Field of Fine Arts* (1932–1942) amplió dicho diálogo, confluyendo la herencia de John Ruskin, y los nuevos métodos científicos experimentales. Desde una perspectiva crítica, el artículo propone una lectura de la institución como un laboratorio de pensamiento donde se abordaron los principios de autenticidad, reversibilidad, mínima intervención y discernibilidad junto con los valores culturales de las obras. Esta revisión invita a considerar la conservación como un campo de transformación permanente.

Palabras clave: conservación-restauración, conservación crítica, Museo Fogg de Arte, Universidad de Harvard, principios de conservación, autenticidad

Critical Conservation: trajectories of contemporary thought from the Fogg Art Museum's Department for Technical Studies in the Field of Fine Arts at Harvard University (1928)

Abstract: Thinking about conservation involves recognizing it as a space of negotiation between art, science, and social and professional ethics. This article examines that point of convergence through the *Fogg Art Museum's Department for Technical Studies in the Field of Fine Arts*, founded in 1928 at Harvard University, proposed here as a key space in shaping contemporary thought in conservation. By studying its practices and the work of Charles Eliot Norton, Edward W. Forbes, and George L. Stout, the article analyses the dilemmas between scientific objectivity, aesthetic sensitivity, and the construction of a professional ethics that largely defined conservation practice in the United States, while establishing transatlantic bridges with Europe. The creation of the journal *Technical Studies in the Field of Fine Arts* (1932–1942) expanded this dialogue, merging the legacy of John Ruskin with new experimental scientific methods. From a critical perspective, the article proposes an interpretation of the institution as a laboratory of thought where the principles of authenticity, reversibility, minimal intervention, and discernibility were addressed, together with the cultural values of artworks. This reassessment invites us to consider conservation as a field of ongoing transformation.

Keywords: conservation–restoration, critical conservation, Fogg Art Museum, Harvard University, conservation principles, authenticity

Conservação crítica: trajetórias do pensamento contemporâneo desde o Fogg Art Museum's Department for Technical Studies in the Field of Fine Arts da Universidade de Harvard (1928)

Resumo: Pensar a conservação implica reconhecê-la como um espaço de negociação entre a arte, a ciência e a ética social e profissional. Este artigo examina esse ponto de encontro através do *Fogg Art Museum's Department for Technical Studies in the Field of Fine Arts*, fundado em 1928 na Universidade de Harvard, aqui proposto como um espaço-chave na configuração do pensamento contemporâneo em conservação. A partir do estudo das suas práticas e do trabalho de Charles Eliot Norton, Edward W. Forbes e George L. Stout, analisam-se os dilemas entre objetividade científica, sensibilidade estética e a construção de uma ética profissional que, em grande medida, definiu a prática da conservação nos Estados Unidos, estabelecendo pontes transatlânticas com a Europa. A criação da revista *Technical Studies in the Field of Fine Arts* (1932–1942) ampliou esse diálogo, unindo a herança de John Ruskin aos novos métodos científicos experimentais.

Numa perspectiva crítica, o artigo propõe uma leitura da instituição como um verdadeiro laboratório de pensamento, onde foram abordados princípios como a autenticidade, a reversibilidade, a mínima intervenção e a discernibilidade, em articulação com os valores culturais das obras. Esta revisão convida a considerar a conservação como um campo de transformação permanente.

Palavras-chave: conservação e restauro, conservação crítica, Museu de Arte Fogg, Universidade de Harvard, princípios da conservação, autenticidade

Introducción

La conservación del patrimonio artístico ha atravesado profundas transformaciones a lo largo del último siglo, pasando de ser un campo científico técnico centrado en la estabilidad material de los objetos a una práctica cada vez más consciente de su dimensión ética y contextual (histórica, social y política) (Li & Tang 2023)^[1]. En este proceso, ha emergido con fuerza el enfoque de la conservación crítica como natural desarrollo de la aplicación del pensamiento crítico, en el que el primero resulta de la aplicación del segundo, y cuestiona los supuestos enfoques tradicionales de la profesión (Hatchfield 2013; Belishki & Corr 2019; Corr 2021). Así, propone una mirada más amplia, capaz de considerar no solo lo que se conserva sino también cómo, por qué y para quién se conserva. Este giro se ha articulado progresivamente en el ámbito académico y museológico, especialmente en Europa y Estados Unidos y ha abierto el campo a nuevos interrogantes sobre el papel de los museos, las relaciones de poder en la construcción del patrimonio, así como la necesidad de revisar los marcos interpretativos que han guiado las intervenciones de conservación durante décadas.



Figura 1.- Fotografía de George L. Stout. Museo Isabella Stewart Gardner.

El Museo Fogg de la Universidad de Harvard, fundado en 1895, ofrece un caso paradigmático: a comienzos del siglo XX desempeñó un papel pionero en la profesionalización de la conservación y los estudios curatoriales en Estados Unidos. Con la creación en 1928 del *Center for Technical Studies* dirigido por George L. Stout, se consolidó un modelo que articulaba la ciencia de los materiales, la historia del arte y la práctica museal, sentando las bases de la conservación moderna. [Figura 1] [Figura 2].

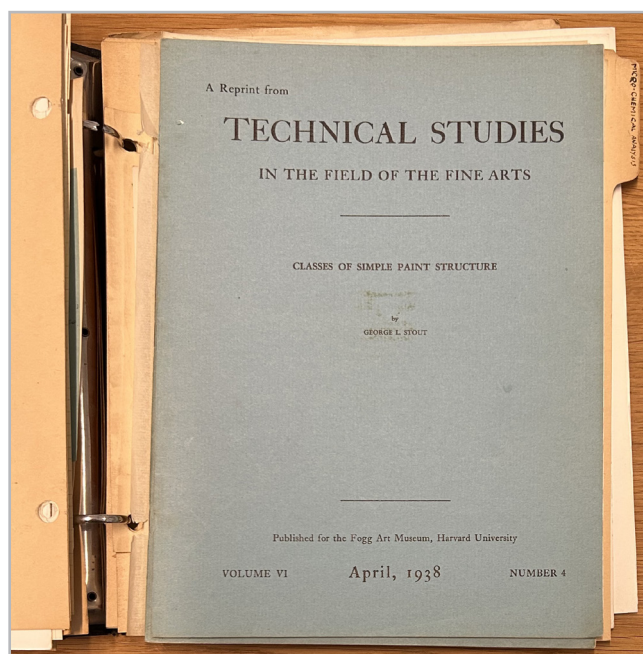


Figura 2.- Portada *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, 1938. Archivo. Oficina del Director. Documentos de George Stout, 1924-1993. Museo Isabella Stewart Gardner.

El presente trabajo, basado en la investigación de archivo y los estudios de Francesca G. Bewer (1998, 2010, 2013, 2022, 2023), examina el papel del Museo Fogg en la configuración temprana de un pensamiento crítico en conservación y su estrecha conexión con Europa. Se reflexiona sobre cómo este modelo anticipó los debates contemporáneos sobre autenticidad, ética y la dimensión social de la disciplina. (van Saaze 2013).

Conceptualización del pensamiento crítico humanista

El pensamiento crítico, aplicado a la conservación, es un proceso cognitivo y analítico estrechamente vinculado con la ética y deontología profesional. Implica integrar ética (ethos), la lógica (logos) y la percepción (pathos)

para fundamentar decisiones informadas basadas en el conocimiento técnico, la capacitación y la experiencia (Hatchfield 2013). Este enfoque resulta esencial para abordar los dilemas complejos en los que no existen soluciones neutras, pues se exige examinar las motivaciones personales o institucionales y valorar las consecuencias materiales y simbólicas de toda intervención incluida la alteración o cambio de su estado que supone cualquier tratamiento (en términos positivos o negativos) ^[2] (Hölling 2016; Muñoz-Viñas 2013:111).

Desde esta perspectiva, la conservación se concibe como una interpretación crítica de carácter humanista, centrada en la acción profesional y su contexto social. (Rivenc 2022; Caple, Williams 2023 y cuestiona la pretendida objetividad de la práctica, reconociendo que toda intervención está impregnada de valores culturales, sociales y políticos. Su finalidad, por tanto, no es solo preservar los bienes, sino también reflexionar por qué y para quién se conservan, incorporando múltiples voces y perspectivas, incluidas las comunidades de origen y promoviendo la transparencia profesional. Este enfoque sitúa al conservador como agente reflexivo que comunica y documenta los procesos, haciendo visible la dimensión ética de cada decisión (Schädler-Saub 2019).

Lejos de ser una teoría abstracta, su enfoque tiene implicaciones directas en la práctica profesional. Al fomentar la reflexión y la inclusión de múltiples perspectivas, impulsa una acción más ética y socialmente responsable. Por otro lado, mediante el enfoque crítico, tanto las acciones preventivas, de estabilización estructural propia de la conservación curativa, y las intervenciones restauradoras para devolver la legibilidad a la obra, se promueve un análisis profundo de todos los supuestos subyacentes y las posibles consecuencias de cada acción. En vez de seguir diagnósticos y tratamientos de manera rutinaria o tradicional basados en principios incuestionables, exige una reflexión sobre el contexto histórico, cultural, social y ético de cada bien y de su intervención (Markevicius, Olsson 2023, Wharton 2005).

Bajo el enfoque crítico que pone en cuestión los fundamentos preestablecidos, la ética es la guía filosófica que define el *por qué conservar*, que define los principios y *dirigen el cómo conservar* (Appelbaum 2013). Este camino conduce a la praxis y al método, es decir, *qué hacemos realmente*, relacionando así el marco conceptual con la acción conservadora basada en decisiones concretas responsables. Este enfoque revisa los conceptos clave, a menudo ambiguos (autenticidad, mínima intervención, reversibilidad y retratabilidad, etc.), de una manera menos dogmática y más reflexiva. Desde la naturaleza cambiante de los objetos, pasando por la cuestión de los valores intangibles y la subjetividad del concepto de autenticidad (Taylor&Marçal 2022; Auffret 2019:17). Dicha aproximación reconoce la dificultad y la subjetividad inherente a los principios, priorizando una comprensión del bien en su contexto y una conducción ética en el juicio crítico que

determina los criterios propuestos para la intervención. Integrada en este marco conceptual, la práctica, el terreno donde la acción tiene lugar, es un campo de ejercicio sujeto a la concreción del tiempo presente, y por tanto variable como lo es la evolución cultural y el valor del bien, siendo cada intervención una interpretación en diálogo con su tiempo (Pastor&Díaz-Andreu, 2022; Muñoz Viñas 2014)

El poder en la conservación es otra cuestión relevante, pues se analiza la autoridad y las voces unilaterales en la toma de decisiones, quién decide qué conservar (o no conservar), cómo y por qué, reconociendo sesgos históricos y disciplinares de la conservación, como el eurocentrismo y el colonialismo y promoviendo la inclusión de otras voces en el proceso, entendiendo que la conservación de los bienes debe estar más relacionada con comunidad y la función simbólica o viva del objeto. Bajo el paradigma de que no hay una única manera correcta de conservar, toda elección revela algo y oculta a su vez otra cosa y por ello también se exploran enfoques “disruptivos” que cuestionan las normas establecidas y exploran nuevas metodologías centradas en la interpretación y la comunicación del bien (especialmente en las intervenciones de Arte Contemporáneo) (Sweetnam, Henderson 2022).

La conservación crítica se comprende como un acto de interpretación y comunicación, en el que el ejercicio personal o grupal de la toma de decisiones supone escribir la historia de los objetos y por ello se tiende a promover la integración de todas las voces implicadas. A su vez, el valor social y cultural atribuido a los bienes es dinámico, está abierto a la interpretación social y cambia con el tiempo, por lo que el rol de la sociedad y su estudio es clave para comprender este enfoque (Jones, 2017; Marinelli 2014:11). La conservación, comprendida como la gestión del cambio (deterioro y actuación), puede influir en la dirección y la velocidad de ese cambio, seleccionando qué aspectos de la obra se consideran más importantes para mantener en la sociedad presente y futura. Cabe mencionar que la agencia de la conservación recae en las personas e instituciones que deciden qué, cómo y por qué conservar, más que en la disciplina en sí misma, lo que implica reflexionar sobre las dinámicas de poder y participación en los procesos de preservación (Hölling, Bewer, Ammann, 2019; Ashley-Smith 2018).

El enfoque de la conservación crítica en los Museos de Harvard. El intercambio transoceánico.

— La base de Arte y Ciencia en la Universidad de Harvard

La Universidad de Harvard, fundamentada en el humanismo liberal, ha defendido desde su origen el arte y ciencia en la enseñanza y la investigación ^[3]. El concepto de liberal arts como base para todos los estudios y disciplinas, ha motivado un pensamiento humanista y la base de una formación intelectual. Este hecho ha facilitado la conexión entre la valoración crítica del arte, la historia, la ética y la sociedad como eje del conocimiento con el énfasis en la

investigación, cuestionando las narrativas establecidas y promoviendo el desarrollo de instituciones como el Museo de Arte Fogg^[4].

En 1874 Charles Eliot Norton, que compartía la visión humanística con John Ruskin (profesor en la Universidad de Oxford) y con quien mantuvo una amistad intelectual trasatlántica, promovió en Harvard los primeros estudios en Historia del Arte de Estados Unidos. El arte era considerado como una encarnación de la belleza y la verdad, y considerada una poderosa herramienta para la mejora de la moralidad (Bewer 2010). El arte debía estar al servicio de la sociedad y su estudio formar parte central de la educación humanista de la universidad^[5].

— El Museo Fogg de Arte como Laboratorio de Arte

En 1896, Elisabeth Perkins Fogg, en memoria de su esposo William Hayes Fogg, donará fondos para la construcción y puesta en funcionamiento de un museo universitario, así como su colección personal, iniciando toda una serie de acciones filantrópicas que irán dando forma al Museo Fogg de Harvard. La semilla filosófica y humanista de Charles Elliot Norton favoreció que se fundara el primer museo universitario con un propósito pionero: constituirse como un laboratorio académico de experimentación, una extensión del aula donde los estudiantes de arte pudieran estudiar obras originales en relación directa con la docencia. Este enfoque de estudio desde la observación y la experiencia directa procedía del entorno de las ciencias duras y suponía en sí mismo una innovación didáctica relevante al aplicarse en las humanidades. Por otro lado, experiencias llevadas a cabo en el Museo Social dirigido por Francis Greenwood Peabody sostenía similitudes basadas de la idea de cuaderno de campo naturalista para el estudio y análisis de las colecciones históricas y antropológicas (Harvard Art Museums, The Social Museum Collection)

Desde sus orígenes, el Museo Fogg nació con una función pedagógica que su segundo director, Edward W. Forbes consolidará en el periodo entre 1909-1944 [Figura 3]. Estrechamente vinculado con la enseñanza de la Historia del Arte y además de la comprensión experta e iconográfica de las obras, Forbes, que viaja, observa y estudia las obras en su contexto original, muestra un interés empírico en el conocimiento de la materia y la técnica, influenciado por la noción de "Kunstwissenschaft" o "ciencia del arte" con base en procedimientos de la medicina y la criminología^[6]. Por otro lado, Forbes descubre que para el estudio del arte hay múltiples puntos de vista, tantos como actores: el artista, el historiador del arte, el estudioso de métodos técnicos, el marchante y el crítico de arte (Bewer 2010).

Se crea así un museo como laboratorio en el que los estudiantes aprenden a observar las obras sin intermediarios, y a experimentar con la materia física, siguiendo a su amigo, el crítico británico John Ruskin, que defendía, por un lado, que solo el trabajo auténtico de la mano del artista tenía el

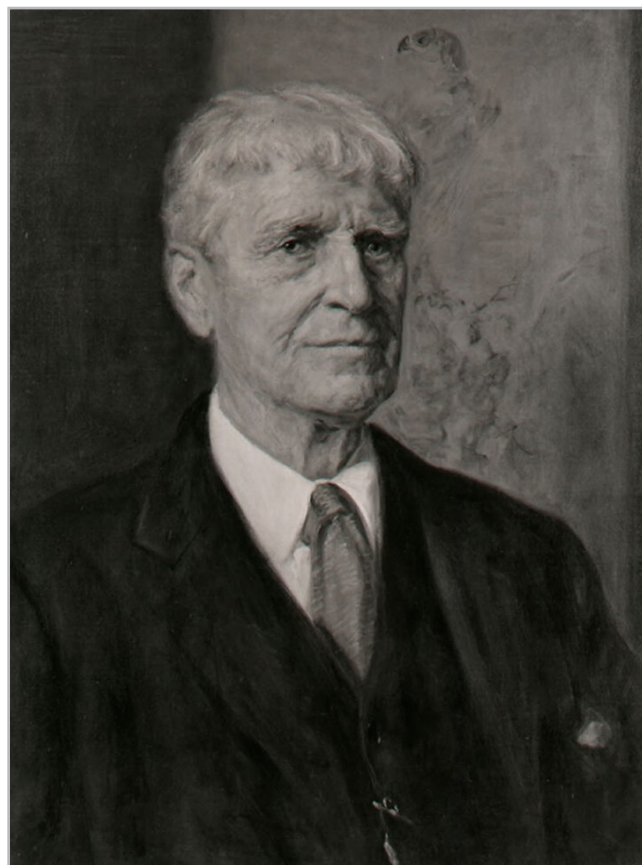


Figura 3.- Edward Waldo Forbes (1873-1969). Harvard University Portrait Collection, Gift of Mr. Pezzati, 1980. <https://hvard.art/o/305021>

poder de efectuar una transformación emocional o espiritual, y por otra parte, que la práctica del arte podría mejorar la capacidad crítica del estudiante (Cohn 2024; Harvard Art Museums 2025). Según Weber (2002), este enfoque produjo un tipo de estudiante capaz de interpretar la obra de arte desde la práctica y el análisis científico (por ejemplo, mediante el conocimiento de las técnicas y los pigmentos) dotando a la disciplina de una base empírica inédita hasta entonces.

— La evolución del enfoque crítico de la conservación

- La reflexión sobre las obras restauradas en el siglo XIX y el camino hacia la ciencia experimental aplicada en el arte

La conservación de las colecciones artísticas de los museos en Estados Unidos evolucionó en el tránsito del siglo XIX al siglo XX gracias a figuras como Norton y Forbes, fundando el Fogg Art Museum's Department for Technical Studies in the Field of Fine Arts en la ciudad de Boston en 1928 y por su dirección por George L. Stout. En este momento, las filosofías decimonónicas son cuestionadas, y la estrategia se centra en el conocimiento profundo de los valores materiales, el significado de las obras artísticas y las causas de su deterioro. Este interés, así como de cuestionar cómo se habían llevado a cabo hasta el momento las reintegraciones en obra pictórica, motivó un cambio de actitud reflexiva y crítica también refrendadas por la solución de compromiso que

proponía Camilo Boito (1836-1914) respecto a las principales tendencias del XIX, al respetar la integridad de los materiales y transmitir la unidad estética original (Arnal 2017).

Profundamente preocupado por la autenticidad de las obras que adquiriría en Europa, especialmente de los pintores italianos de los siglos XIII y XIV ^[7] y con el interés de detectar drásticas intervenciones efectuadas en el siglo XIX, Forbes se preocupará por la conservación de las colecciones que paulatinamente iba adquiriendo en sus viajes a Italia, observando detenidamente el cambio material de las obras e identificando los deterioros (Forbes, Dudley 1913; Interrante 2019; Bewer 2019). Incluso su motivación por aprender y comunicar los misterios de la técnica condujo su política de adquisiciones más allá de su sensibilidad estética, comprando obras con deterioros, profundamente intervenidas e incluso falsificaciones para provocar debates entre los estudiantes (Bewer 2010).

Forbes descubre así que la mirada experta no era suficiente para profundizar en estos aspectos y comienza la relación arte y ciencia, en la que también insta a los artistas contemporáneos a utilizar materiales duraderos en sus obras. Durante su periodo como director del Museo Fogg, Forbes recolectó materiales de pintura, como resinas, aceites y su colección de pigmentos históricos ^[8] siguiendo el manual de Cenino Cennini (1437) estableciendo así una de las primeras iniciativas de conservación científica en Estados Unidos (Shea 2014; Bewer 2022; Duncan 2002).

La necesaria ciencia experimental aplicada aparecerá en escena gracias a los científicos Rutherford J. Gettens y Alan Burroughs (Stoner 2015; Bewer 1998). A través del análisis de pigmentos y la microscopía, o la radiografía para examinar las obras de arte, se podía distinguir los materiales originales de las alteraciones posteriores incluyendo repintes modernos y posibles falsificaciones. El especialista Alan Burroughs, por ejemplo, utilizó la radiografía para identificar diferencias entre artistas de un mismo círculo y para detectar paneles dañados que habían sido utilizados para dar una apariencia antigua a pinturas modernas. Los rayos X podían revelar capas subyacentes, cambios hechos por el artista (pentimenti) o alteraciones posteriores, ofreciendo una evidencia técnica para la autenticación y el debate sobre las atribuciones. Así, dará comienzo a una nueva etapa en la profesionalización de la conservación de arte en estrecha relación con la filosofía humanista de la Universidad de Harvard, en la que se integra, marcando un hito la participación del equipo Fogg en la Conferencia de Roma de 1930 organizada por el *International Museums Office of the League of Nations*, donde se debatirá a nivel internacional los retos y avances de la disciplina, así como elevar los estándares, recopilar y compartir datos más confiables y mejorar la educación de los restauradores (Clavir 1998; Bewer 2010). El encuentro, analizado por Cardinali (2022), sentó las bases de cooperación internacional que culminaría en la Carta de Atenas (1931) (Dragoni, 2024). Sin embargo, la recepción de estas propuestas fue desigual: en Italia, la autoridad de los historiadores del arte frenó el impulso de la experimentación analítica, mientras que en Estados

Unidos se articuló una práctica interdisciplinar que vinculaba arte y ciencia, consolidando un modelo experimental que transformó la conservación en disciplina académica. Por otro lado, la permeabilidad conceptual de los equipos de los dos continentes motivó el intercambio y la cooperación a lo largo de todo el siglo XX (Carta de Atenas 1931) (Bewer, 2022; Freitag, 1975; Plenderleith, 1983; Gettens&Stout, 1933)

• *El fortalecimiento de la conservación preventiva y gestión de riesgos*

Además de las reflexiones sobre las intervenciones decimonónicas, la identificación del riesgo y la necesidad de la prevención ante la pérdida entrará en escena. El siglo XX, marcado por dos grandes Guerras Mundiales, consolidará en la evolución histórica de la profesión tanto de Estados Unidos como de Europa. La experiencia europea, como los daños producidos por obras en depósitos con humedad durante la Primera Guerra Mundial y la investigación en la National Gallery de Londres sobre los efectos de la contaminación, la luz y el calor resaltó la importancia del control ambiental para Forbes, quien declaró que “negarse a asumir la responsabilidad de la preservación del patrimonio cultural equivalía a un crimen contra la civilización” (Bewer 2022).

Gracias al trabajo de George L. Stout, en la evacuación y retorno del arte confiscado por los nazis y en la formación de redes profesionales transoceánicas entre Europa y Estados Unidos se consolidará la prevención y la gestión del riesgo, tanto durante como después de la II Guerra Mundial. Tras este periodo de tiempo y la experiencia del *American Defense, Harvard Group* especialmente el *American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas* (Comisión Roberts) ^[9], el Museo Fogg proporcionará al mundo del arte futuros directores, conservadores y científicos de los principales museos norteamericanos en la segunda mitad del siglo XX. Por ejemplo, el Museo Isabella Stewart Gardner en Boston tendrá como director a George L. Stout tras su regreso de la misión de rescate en Europa. Por su parte, y con una trayectoria parcialmente interrumpida por los avatares socio políticos y económicos norteamericanos del siglo XX, el *Strauss Center of Conservation* consolidará paulatinamente su papel referencial siendo un modelo en diversos museos e norteamericanos y europeas hoy en día (Bewer 2022).

— *El desarrollo de la profesión de conservación en los Museos de Harvard:*

Con la idea del aprendizaje del arte mediante las colecciones del museo se forjó un laboratorio de experimentación didáctico. Su director, Forbes, creía en la necesidad de educar tanto a los profesionales como al público que visitaba el Museo. Este interés por el conocimiento, la transparencia y la accesibilidad se reflejará en todas sus decisiones, como la de creación de una Biblioteca especializada en 1915 junto con Paul J. Sachs con obras de Giovanni Secco Suardo, Theodor von Frimmel, Charles Eastlake, Luigi Cavenaghi y Arthur

Pillans Laurie entre otros (Bewer 2013; Fogg Art Museum 1965). Con esta filosofía surgieron diversos perfiles en el museo gracias a los *Museum Courses* (estudios curatoriales), a la consideración de la conservación en Harvard como una extensión más del Museo Fogg y el acercamiento a sus las colecciones para la enseñanza de la Historia del Arte, tanto desde la gestión curatorial como desde la conservación-restauración. Para Forbes, el trabajo intelectual debía ir acompañado del entrenamiento de la vista y la mano (Bewer 2010). [Figura 4].

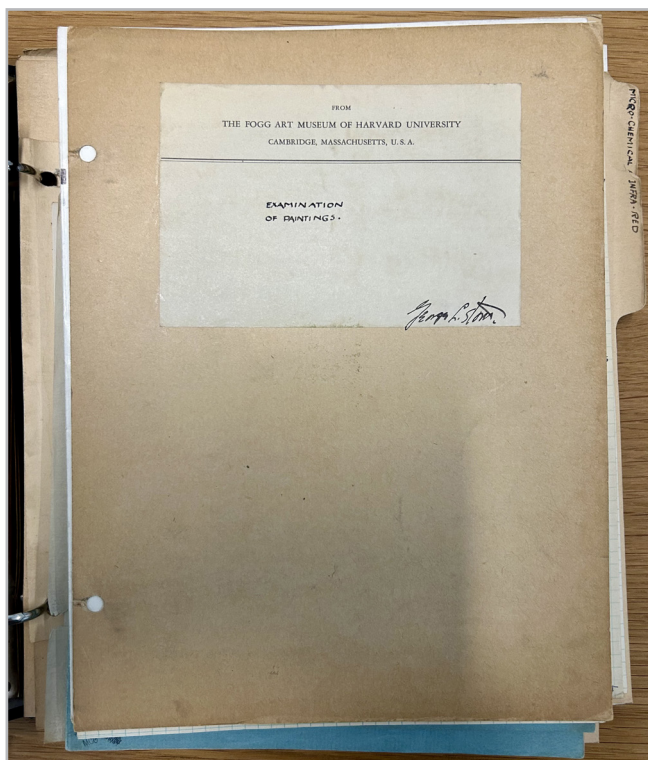


Figura 4.- Fotografía del archivador de George Stout, Oficina del Director. Documentos de George Stout, 1924-1993. Museo Isabella Stewart Gardner.

Si bien en los comienzos del museo las acciones directas en las obras se basaban en la tradición y en las habilidades prácticas pictóricas, las reflexiones previas sobre las piezas adquiridas y resauradas en el XIX y la conciencia paulatina del deterioro de las piezas propició que gracias a figuras como George L. Stout., Richard D. Buck, Evelyn Ehrlich, Minna H. Horwitz, Sheldon Keck, R. Arcadius Lyon, Murray Pease y Daniel V. Thompson, marcaran un camino hacia la conservación basada en la ciencia. El examen técnico informado por hechos verificables complementaba el juicio intuitivo tradicional y se esperaba que los profesionales tuvieran un conocimiento científico bien fundado del estado de las obras de arte y de los efectos a largo plazo de cualquier intervención y aunque no llegó a materializarse un programa específico para conservadores, se incorporaron las mejores prácticas en tutorías y en aprendizaje mediante la colaboración y el intercambio profesional, ofreciendo asesoramiento y realizando

intervenciones para una variedad de instituciones (Aronson, McClure, Passeri 2017). La comunicación era esencial en la filosofía del museo, así como la colaboración entre los diversos perfiles especializados. De hecho, concienciado por la necesidad de proteger el arte de las intervenciones extremas, Forbes propuso la idea de alguna forma de la regulación profesional, de control estatal de la práctica de la conservación de manera similar a la de los médicos, reflejando un debate específico estadounidense en tiempos tempranos del siglo XX en su discurso de la *College Art Asociation* en 1920 (Bewer 2010).

- *International Institute for Conservation, American Institute for conservation*

En 1950 nacerá el *International Institute for Conservation* siendo miembros fundadores y primeros miembros, George L. Stout en calidad de presidente, Rutherford J. Gettens, Richard Buck, W.G. Constable, Murray Pease, Ian Rawlins, Harold Plenderleith, Sir Wallace Akers, Helmut Ruhemann, Paul Coremans, Arthur van Schendel, René Sneyers y Sheldon y Caroline Keck ^[10]. Años después, en el marco de las conferencias del IIC del Grupo Americano, se publicará en el año 1968 el primer código ético de conservación, con el nombre *Murray Pease Report*. En dicho informe también se organizará el futuro *American Institute for Conservation, AIC*, como una escisión del IIC ^[11]. Cabe destacar el espíritu con el que se gestó el AIC, que respondía a una voluntad de renovación y de autonomía respecto a las estructuras europeas, junto con una línea de trabajo más empírica basada en la responsabilidad ética individual, marcando una cierta distancia con las concepciones europeas.

- *Technical Studies in the field of the Fine Arts (1932-1942)*

El Museo Fogg convirtió la práctica de la conservación en una actividad intelectual. No solo en la manera de analizar y preservar las obras, sino por el establecimiento de la profesión como disciplina crítica, aunando el arte, la ciencia y la ética bajo el paraguas humanista de la universidad de Harvard y materializando la transferencia de conocimiento de la investigación en la publicación periódica *Technical Studies in the field of the Fine Arts (1932-1942)* ^[12] para investigar de manera interdisciplinar los materiales artísticos y las técnicas, análisis científicos (Rayos X, espectroscopía, microscopía) técnicas y materiales aplicados para la conservación e informes sobre intervenciones en obras específicas (Freitag 1975; Bewer 2023). Años más tarde, recogerá el testigo la publicación *Studies in Conservation* del IIC en 1956 y *Studies in Conservation, Journal of the American Institute for Conservation* y en 2009 la revista GE-Conservación del Grupo Español del IIC. Con la misma filosofía, el registro sistemático de actividades llevadas a cabo en el Museo propició la creación de un archivo desde su fundación (Bewer 2010).

— *Las colecciones y los debates en torno al concepto de autenticidad y su conservación*

En el contexto previamente descrito, se generó un entorno de debate alrededor de la conservación de obras de arte, cuestionando las situaciones o posibles dilemas que pudieran tener lugar en cada caso, sin dar por hecho, soluciones estandarizadas. El museo debatió principios y procedimientos de conservación desde su origen, teniendo en cuenta que los conceptos se expresan a través de nociones como “truth to materials” o “integrity of the object” derivadas del pensamiento anglosajón y del *Arts and Crafts Movement*. Solo décadas más tarde, especialmente a partir de las formulaciones europeas de Brandi y Philippot, estos términos adquirieron la precisión semántica y deontológica que hoy reconocemos.

• *Autenticidad*

Desde sus inicios a final del siglo XIX y principios del XX, Forbes adquirió en sus viajes obras de arte europeas originales para las colecciones, especialmente del Renacimiento italiano, en lugar de las reproducciones y moldes de yeso que eran comunes en los museos en este momento, facilitando el aprendizaje a través de la experiencia directa con obras de arte reales. La demanda en el coleccionismo de arte había dado lugar a un negocio de falsificaciones, copias o atribuciones erróneas, en ocasiones camufladas por repintes o reemplazando partes faltantes, que impedía observar la obra original del artista. Hasta el momento, el rol del *conocedor* o *experto* en Historia del Arte había sido la autoridad para identificar el estilo de los grandes maestros, que solo podía verificar mediante una observación entrenada (Bewer 2022).

• *El estado original*

El debate estaba servido: bien “devolver el estado original” (reflejando la supuesta intención del artista) o bien preservarla como documento material, es decir, el objeto como como testimonio, lo que implicaba aceptar su deterioro como parte de su vida y significado, algo profundamente ético y revolucionario para la época. Este dilema aparece en las tensiones entre los diferentes enfoques de conservación como la restauración “no engañosa” adoptada tempranamente en el Museo Fogg, que pretendía subsanar las pérdidas sin intentar imitaciones perfectas. Las decisiones sobre “un exceso de limpieza”, una reconstrucción estética insuficiente” o una “mano restauradora demasiado dominante” reflejan esta tensión central. Bajo este enfoque ético e histórico en la toma de decisiones, la institución rechazó las restauraciones que podían falsear la historia de una obra, defendiendo el valor del deterioro, el respeto a la obra y el alcance reversible de las intervenciones, de la misma manera que planteaba la no intervención cuando no se garantizara la calidad o la necesidad real para hacerlo [Figura 5]. Este enfoque del Fogg anticipó la noción de restauración como acto crítico formulada por Brandi (1963) y enmarcar las futuras discusiones éticas internacionales que cristalizaron en la Carta de Venecia (1964) y en los primeros códigos profesionales.



Figura 5.- Retrato de Santo Domingo, Autor desconocido (circa 1260). Harvard Art Museums/Fogg Museum, Hervey E. Wetzel Bequest Fund. <https://hvrd.art/o/232018>

• *Objetividad y subjetividad. Transparencia*

El debate sobre la sensibilidad estética frente al conocimiento científico en la conservación estaba ejemplificado con la tensión entre Roger A. Lyon y George L. Stout. Ambos estaban posicionados en dos tendencias diferenciadas. Mientras el primero afirmaba que la sensibilidad hacia la obra de arte y las “buenas manos” eran tan vitales como la química, el segundo criticaba la falta de educación química formal de Lyon. En cualquier caso, la base científica de la conservación informaba las decisiones de los tratamientos y un registro para futuras referencias. Tanto en los primeros años del Museo Fogg de la mano de Forbes, como en años posteriores con George L. Stout se enfatizó en la necesidad de transparencia de las intervenciones mediante una documentación rigurosa. En las primeras décadas del siglo XX, era palpable la tradición heredada de “secreto profesional”, creando un intenso debate entre la ausencia de comunicación de técnicos como Durham frente a la comunicación abierta y ética de compartir los

descubrimientos que defendía George L. Stout y que él mismo llevaría a la práctica con la publicación de los *Technical Studies*.

• Limpiezas y reintegraciones

En 1924, de manera temprana y sin las herramientas técnicas, las decisiones para visibilizar la obra original y disipar dudas de autoría, propició limpiezas extremas. Por ejemplo, en el caso del tratamiento de la Crucifixión de Botticelli, Forbes había adquirido en Alemania una pintura que había sido extensamente *"Hausserizada"* (restaurada de forma invasiva por Alois Hausser, restaurador del museo alemán Kaiser-Friedrich). Considerándola "un documento histórico interesante" decidió que se eliminaran todas las restauraciones anteriores para revelar solo el material original para disipar las dudas sobre la autoría y para documentar su apariencia, y encargó una copia pintada antes de proceder a la limpieza. Tras un proceso que abrió diversos debates entre Fogg, Sachs y el conservador Harry Augustus Hammond Smith, el resultado final dejó al descubierto pérdidas significativas y exponiendo el lienzo. Tras esta actuación, Forbes señaló *"una limpieza juiciosa ha resaltado la belleza prístina del color y la nerviosa habilidad del artista (Botticelli) para dibujar"*. La superficie fragmentada resultante sigue motivando debates sobre la exposición radical de la capa pictórica original [Figura 6].

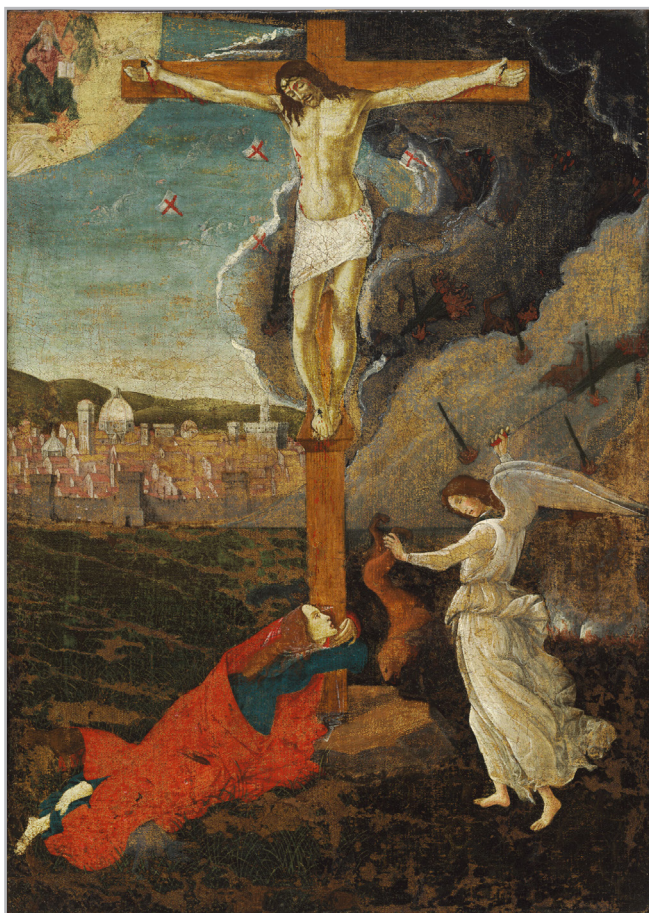


Figura 6.- Crucifixión mística Sandro Botticelli (Alessandro Filipepi), italiano (Florencia, Italia 1444/45 - 1510 Florencia, Italia) Harvard Art Museums/Fogg Museum, Friends of the Fogg Art Museum Fund.

Las discusiones europeas en torno a las ideas de autenticidad y restauración como la de John Ruskin influyeron en Forbes, como se evidenció en la decisión de limitar la intervención reintegradora del retablo de Botticelli para revelar el material original en lugar de una restauración invisible. Edward Forbes, insistió en el retoque "franco" y abogó por una restauración que fuera fácilmente distinguible del original, evitando el engaño al público. Si bien se había procedido a eliminar las restauraciones anteriores, el debate en torno a la autenticidad no se reducía a la autoría, sino que incluía los materiales originales, las transformaciones del tiempo y las huellas del uso y del contexto "el deterioro visible es parte de la historia del objeto y por tanto tiene valor en sí mismo". Este enfoque crítico debatía la práctica basada en *"devolver la obra a su estado ideal"* basado en repintes que simularan un completamiento total. A lo largo de su carrera, Forbes abogará por la mínima intervención y por reintegraciones discernibles, mostrando su oposición a la práctica centenaria de repintar las obras (Bewer 2010). [Figuras 7, 8 y 9]



Figura 7.- Master of the Fogg Pietà, italiano (c. 1300 - 1350). The Lamentation over the Dead Christ. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Meta and Paul J. Sachs in memory of Grace Norton. <https://harvardartmuseums.org/collections/object/231417>



Figura 8 y 9.- Reintegración en 1930 del conservador R. Arcadiu Lyon mediante una técnica de líneas cruzadas. Fotografías de autora. <https://harvardartmuseums.org/article/secrets-of-the-fogg-pieta-part-ii>

• Reversibilidad

Respecto a la reversibilidad de los materiales aplicados en los procesos de conservación, los experimentos con los nuevos materiales sintéticos como los consolidantes de acetato de polivinilo PVA y los adhesivos utilizados en las transferencias de las pinturas murales en arte budista en *Dunhuang* (China), suscitaron un debate y preocupación por sus efectos a largo plazo. Si bien habían sido en un principio prometedores, su envejecimiento producía pérdida de cualidades y suponía una dificultad a la hora de eliminarlos sin dañar las obras originales. Al ser conscientes de esta situación, estaban identificando la incertidumbre inherente a la adopción de tratamientos novedosos y la importancia de tener en cuenta sus efectos a largo plazo.

• Colonización y arrancamientos de pintura mural

Por otro lado, las decisiones sobre qué preservar y cómo hacerlo en contextos culturales no occidentales se



Figura 10.- Bust of Bodhisattva (from the north wall of Mogao Cave 329 at Dunhuang, Gansu province) 7th century. Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, First Fogg Expedition to China (1923-1924) <https://hvrd.art/o/210067>



Figura 11.- Instalación en el museo Fogg. Fotografía de autora.

tornaban complejas donde las prioridades y los valores culturales podían diferir significativamente de los de las sociedades que coleccionaban estas obras. El caso de las pinturas murales recolectadas de *Dunhuang* por Langdon Warner para el Museo Fogg abrió un debate ético sobre su adquisición y el riesgo de intervención de un lugar arqueológico en nombre de la preservación para el mundo occidental ^[13]. La negación de China ante una segunda campaña del museo, son muestra de este dilema (Balanchandran 2007; Bewer 2010). Como señalan Morilla (2024) y Wharton (2005), estas acciones revelan las tensiones coloniales subyacentes en la historia de la conservación y evidencian la necesidad de repensar la práctica como un espacio de diálogo intercultural, donde las comunidades de origen participen activamente en la toma de decisiones sobre su patrimonio.

Conclusiones

Pensar la conservación desde una mirada crítica implica asumir que conservar nunca es neutral. Todo acto de preservación transforma: selecciona, interpreta, excluye. La materia restaurada no solo porta huellas del tiempo, sino las decisiones y las ideologías que la sostienen. En este sentido, la conservación es un espacio de responsabilidad compartida donde se negocian los valores y donde la ética guía los principios en un ejercicio vivo de deliberación.

Releer así la experiencia del Museo de Arte Fogg permite comprender que las prácticas técnicas fueron acciones que encarnan un modo de pensar la obra. La observación, la documentación, la reversibilidad son lenguajes que revelan modos de entender.

En este sentido, la conservación crítica es una forma de conciencia que invita a cuestionar certezas, a escuchar disonancias y a entender que la práctica es un campo de negociación en que la sociedad se mira a sí misma a través de lo que decide preservar.

A partir de aquí se abren líneas de investigación: el estudio de la semántica y los conceptos; la exploración de las conexiones intelectuales entre Harvard, Oxford y los museos y centros de conservación europeos; y la revisión de figuras como George L. Stout y John Ruskin, fundamentales para comprender las trayectorias del pensamiento contemporáneo.

Agradecimientos

Este trabajo ha sido posible gracias a la beca del Real Colegio Complutense en Harvard y el History of Art and Architecture Department, (Faculty Grants for Short-Term Funded Visits (HRCC). Agradecer a instituciones como el Art Fogg Museum, el Strauss Center for Conservation, y el Isabella Stewart Gardner Museum, poder iniciar este camino inexplorado. A todas las personas que me han orientado para hacerlo realidad, especialmente al profesor Felipe Pereda, Catedrático Fernando Zóbel de Arte Español de la Universidad de Harvard; a Daniel Sanchez Mata, Director del HRCC; a Narayan Khandekar, Director del Strauss Center, agradecerles profundamente su amabilidad y la ayuda brindada.

Notas

[1] A lo largo del trabajo nos referiremos con el término conservación a todos los procesos integrados en la conservación-restauración, diferenciándolo de los estudios técnicos de Historia del Arte así como a las profesiones museísticas, a las que nos referiremos como Dirección de Museos o Estudios Curatoriales.

[2] American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (AIC) Annual Meeting General Sessions. Ethos Logos Pathos: Ethical Principles and Critical Thinking in Conservation. <https://goo.su/DKvvp6> [Consulta 20/04/2025]

[3] En el escudo de la Universidad de Harvard la palabra "Veritas" aparece en tres libros abiertos símbolo de la libertad de pensamiento y vinculado a las raíces teológicas protestantes del "New College" creado para formar a los pastores puritanos en la colonia británica de Cambridge en 1636.

[4] Información de la Facultad de Arte y Ciencias de Harvard. <https://infoforfaculty.fas.harvard.edu/>

[5] John Ruskin, profesor de Arte en la Universidad de Oxford, abordará el estudio crítico del Museo Ashmolean por su carácter enciclopédico acumulativo y descontextualizado.

[6] A mediados del siglo XIX, Giovanni Morelli, un médico coleccionista y marchante introduce el concepto de diagnóstico: "la interpretación de la evidencia material para determinar la identidad y el verdadero estado de una obra de arte"

[7] Una de sus primeras adquisiciones le supuso un gran reto en su conservación. Madonna and Child with Saints Nicholas of Tolentino, Monica, Augustine, and John the Evangelist, Girolamo di Benvenuto di Giovanni del Guasta. Debate sobre la idoneidad de su traspaso a lienzo

que desestimó por una intervención de estabilización menos invasiva y que se vio alterado por las condiciones climáticas del museo y optó por la solución de crear un microclima con un marco de vidrio. Ante los movimientos de la madera, se procedió a su traslado a lienzo si bien se atenuó el brillo del yeso sin proceder a una reintegración)

[8] Harvard Art Museums. (2019, October 21). Pigment collection colors all aspects of the museums. <https://harvardartmuseums.org/article/pigment-collection-colors-all-aspects-of-the-museums>

[9] American Defense, Harvard Group Records of the American Commission for the protection and salvage of Artistic and Historic monuments in War areas (the Roberts Commission), 1943-1946. <https://www.archives.gov/files/research/microfilm/m1944.pdf> [Consulta 20/04/2025]

[10] A brief history of IIC. Early years: conservation from the 1930s to post-war. <https://www.iiconservation.org/brief-history-iic> [Consulta 20/04/2025]

[11] The Murray Pease Report <https://www.jstor.org/stable/1505155> [Consulta 20/04/2025]

[12] Technical Studies in the field of the Fine Arts (1932-1942). <https://id.lib.harvard.edu/alma/990048016320203941/catalog> [Consulta 20/04/2025]

[13] Angela Chang (2015) Harvard and Dunhuang: 100 Years Later. The Dunhuang Foundation. https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=FX0rs_R4z-w

Referencias

APPELBAUM, B. (2013). Conservation in the 21st century: Will a 20th century code of ethics suffice?. Hatchfield, P. Ethics and Critical Thinking in Conservation. Washington, DC: AIC, 1-10.

ARNAL, L. (2017). Los restauradores de Camillo Boito. En Conversaciones... con Camilo Boito y Gustavo Giovannoni. 4: 249-260.

ARONSON, M. MCCLURE, I., PASSERI, I. (2017). The history of painting conservation at the Yale University Art Gallery. *The Burlington Magazine*, 159(1367): 122-131. <http://www.jstor.org/stable/24915815> [Consulta 20/04/2025]

ASHLEY-SMITH, J. (2018). The ethics of doing nothing. *Journal of the Institute of Conservation*, 41(1): 6-15. <https://doi.org/10.1080/19455224.2017.1416650> [Consulta 20/04/2025]

AUFFRET, S. (2019). Considerations on the Preservation of the Authenticity of Cultural Heritage: a Conservator's Journey. In "What is the Essence of Conservation?", *ICOM-CC and ICOFOM 25th General Conference Kyoto*, 17-23.

BALACHANDRAN, S. (2007). Object lessons: the politics of preservation and museum building in Western China in the early twentieth century. *International journal of cultural property*, 14(1): 1-32. <https://doi.org/10.1017/S0940739107070014> [Consulta 20/04/2025]

BEWER, F. G. (2023). Technical Studies in Fine Arts: Fogg Museum and the emergence of conservation. En *Congreso internacional Ciencia*,

Museología y Connoisseurship: El nacimiento del estudio científico de las obras de arte (Museo Nacional del Prado, Organizador). <https://www.youtube.com/watch?v=XGPQp6Gx8Ag> [Consulta 20/04/2025]

BEWER, F.G. (2022). Experiments in a Teaching Museum: The Fogg's "Laboratory for Art" 1. In *Histories of Conservation and Art History in Modern Europe*, Routledge, 127-142. <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003127369-11/experiments-teaching-museum-francesca-bewer> [Consulta 20/04/2025]

BEWER, F.G. (2013). A laboratory for art in its library. *Harvard Library Bulletin* 23 (3), Fall 2012: 11-12. <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:42669099> [Consulta 20/04/2025]

BEWER, F. G. (2010). *A Laboratory for Art: Harvard's Fogg Museum and the emergence of conservation in America, 1900-1950*. Published by the Harvard Art Museum. Yale University Press

BEWER, F. (1998). Early history of conservation and technical studies at the Fogg Art Museum. *Conservation DistList Archives*. <https://cool.culturalheritage.org/byform/mailling-lists/cdl/1998/1145.html> [Consulta 20/04/2025]

BLEWETT, M. (2020). *Notes on the history of conservation documentation: examples from the UK and USA*, 291-294. <https://doi.org/10.4324/9780429399916-18>.

CAPLE, C., WILLIAMS, E. (2023) *Conservation Skills for the 21st Century: Judgement, Method, and Decision-Making* (2.ª ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003009078> [Consulta 20/04/2025]

CARDINALI, M. (2023). La Conferenza di Roma del 1930 e la (scarsa) partecipazione degli storici dell'arte italiani. En *Congreso internacional Ciencia, Museología y Connoisseurship*: El nacimiento del estudio científico de las obras de arte (Museo Nacional del Prado, Organizador). <https://youtu.be/EGcskzyvWA> [Consulta 09/10/2025]

CARDINALI, M. (2022). Rome 1930: The International Conference on the Scientific Analysis of Artworks and its Legacy in Italy. En Dupré, S., Boulboulé, J. (eds.) *Histories of Conservation and Art History in Modern Europe*, 58-75. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003127369> [Consulta 09/10/2025]

CLAIVIR, M. (1998). The Social and Historic Construction of Professional Values in Conservation. *Studies in Conservation*, 43(1): 1-8. <https://doi.org/10.2307/1506631> [Consulta 20/04/2025]

COHN, M. B. (2024). The beginnings of art history at Harvard, Part 2: Charles Herbert Moore, John Ruskin, and the teaching of drawing. Harvard Art Museums. <https://harvardartmuseums.org/article/the-beginnings-of-art-history-at-harvard-part-2-charles-herbert-moore-john-ruskin-and-the-teaching-of-drawing> [Consulta 20/04/2025]

DUNCAN, S. A., MCCLELLAN, A. (2018). *The art of curating: Paul J. Sachs and the museum course at Harvard*. Getty Publications.

DUNCAN, S. A. (2002). Harvard's "Museum Course" and the Making of America's Museum Profession. *Archives of American Art Journal*, 42(1/2): 2-16. <http://www.jstor.org/stable/1557847> [Consulta 20/04/2025]

DRAGONI, P. (2024). From Athens to New York via Madrid: The consequences of the 1931 Congress on the cultural and museum policies pursued by the Office International des Musées. *ARTis ON*, 12 [Special Issue. 90th Anniversary of the Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments (1931)], 47-58. ARTIS – Instituto de História da Arte, Universidade de Lisboa. <https://artis-on.letras.ulisboa.pt/index.php/aio/issue/view/13> [Consulta 09/10/2025]

DUPRÉ, S., & BOULBOULÉ, J. (Eds.). (2022). *Histories of Conservation and Art History in Modern Europe*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003127369> [Consulta 09/10/2025]

FOGG ART MUSEUM (1965). Memorial exhibition: Works of art from the collection of Paul J. Sachs, 1878-1965: Given and bequeathed to the Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts (Comp. por Agnes Mongan, con la asistencia de Mary Lee Bennett). Harvard University. www.moma.org/calendar/exhibitions/2592

FORBES, E.W., DUDLEY, L. H. (1913) The Fogg Museum of Harvard University. *Museum of Fine Arts Bulletin*, 11(64): 35-41. <http://www.jstor.org/stable/4423594> [Consulta 20/04/2025]

FREITAG, W. M. (ed.) (1975). *Technical Studies in the Field of the Fine Arts* (Vol. I, 1932-1933). Garland Publishing, Inc., New York & London. [Reimpresión facsimilar de la edición del Fogg Art Museum, Harvard University]. [Consulta 09/10/2025]

HATCHFIELD, P. (2013). *Ethics & Critical Thinking in Conservation*. American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.

HARVARD ART MUSEUMS, THE SOCIAL MUSEUM COLLECTION. <https://harvardartmuseums.org/tour/20/slide/236> [Consulta 20/04/2025]

HARVARD ART MUSEUMS (2025). The art of looking: 150 years of art history at Harvard [Exhibition]. University Teaching Gallery, Harvard Art Museums. <https://harvardartmuseums.org/exhibitions/6476/the-art-of-looking-150-years-of-art-history-at-harvard> [Consulta 20/04/2025]

HÖLLING, H. (2016). The aesthetics of change: on the relative durations of the impermanent and critical thinking in conservation. *Authenticity in Transition: Changing Practices in Art Making and Conservation*, 13-24. https://www.researchgate.net/publication/339512954_The_aesthetics_of_change_on_the_relative_durations_of_the_impermanent_and_critical_thinking_in_conservation [Consulta 20/04/2025]

HÖLLING, H. B., BEWER, F. G., AMMANN, K. (Eds.). (2019). Material encounters. En *The explicit material: inquiries on the intersection of curatorial and conservation cultures* (Vol. 1). Brill. <https://brill.com/edcollbook/title/38670> [Consulta 20/04/2025]

INTERRANTE, M. (2019). The Fruits of Forbes's Travels. En *Harvard Art Museums Web*. <https://harvardartmuseums.org/article/the-fruits-of-forbes-s-travels> [Consulta 20/04/2025]

JONES, S. (2017). Wrestling with the Social Value of Heritage: Problems, Dilemmas and Opportunities. *Journal of Community Archaeology & Heritage*, 4(1): 21-37. <https://doi.org/10.1080/20518196.2016.1193996> [Consulta 09/10/2025]

MARINELLI, S. (2014). Il restauro come atto critico: il restauro come fatto storico. In *Il restauro come atto critico. Venezia e il suo territorio*, 11-12. Edizioni Ca'Foscari-Digital Publishing. <https://iris.unive.it/bitstream/10278/44190/3/978-88-97735-73-1.pdf> [Consulta 20/04/2025]

MARKEVICIUS, T. OLSSON, N. (2023). Towards sustainable conservation science in cultural heritage: bridging the gap between contemporary conservation theory and the philosophy of science in approaches to authenticity questions. *Frontiers. Mater.* <https://doi.org/10.3389/fmats.2023.1274627> [Consulta 20/04/2025]

MORILLA, C. (2024). Conservation as Cultural Practice: The Portrait Collection of Indigenous Delegates by Henry Inman. *Studies in Conservation*, 69: 756 - 768. <https://doi.org/10.1080/00393630.2024.2328383>. [Consulta 09/10/2025]

MUÑOZ-VIÑAS, S. (2018). Subjetividad y restauración. El argumento del criterio cambiante. *Anuario TAREA*, (1). <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/315>

MUÑOZ-VIÑAS, S. (2013). The Frankenstein Syndrome. *Ethics and Critical Thinking in Conservation*, 111-126.

OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES (1930) Conférence internationale pour l'étude des méthodes scientifiques appliquées à l'examen et à la conservation des œuvres d'art, Rome, 13-17 octobre 1930. *Société des Nations. Archives de l'UNESCO*, Paris. Disponible en: https://atom.archives.unesco.org/conference-internationale-pour-letude-des-methodes-scientifiques-appliquees-a-l'examen-et-a-la-conservation-des-oeuvres-dart-rome-13-17-octobre-1930-communication-de-m?sf_culture [Consulta 09/10/2025]

ORCUTT, K. (2006). Personal collecting meets institutional vision The origins of Harvard's Fogg Art Museum. *Journal of The History of Collections*, 18: 267-284. <https://doi.org/10.1093/JHC/FHL021> [Consulta 09/10/2025]

RIVENC, R. (2022). Objects, memory, and restorative justice: A personal reflection on conservation's meaning. In Papers presented during the General and Concurrent Sessions, AIC's 50th Annual Meeting, *American Institute for Conservation*, 1: 1-12. <https://doi.org/10.1093/jhc/fhl021> [Consulta 20/04/2025]

SCHÄDLER-SAUB, U. (2019). Conservation Ethics today: are our conservation-restoration theories and practice ready for the twenty first Century? Introductory notes to some central issues. *Protection of Cultural Heritage*, 8 (8): 291-300. <https://doi.org/10.35784/odk.1099> [Consulta 20/04/2025]

SCOTT, D. A. (2015). Conservation and authenticity: Interactions and enquiries. *Studies in Conservation*, 60(5): 291-305. <https://doi.org/10.1179/2047058414Y0000000159> [Consulta 09/10/2025]

SHEA, A. (2014). Science of art conservation in U.S. began with one man's collection of colors at Harvard. WBUR. <https://www.wbur.org/news/2014/11/13/harvard-art-museums-forbes-pigment-collection> [Consulta 20/04/2025]

SWEETNAM, E., HENDERSON, J. (2022). Disruptive conservation: Challenging conservation orthodoxy. *Studies in Conservation*, 67(1-2): 63-71. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00393630.2021.1947073> [Consulta 20/04/2025]

STONER, J. (2015). Vignettes of interdisciplinary technical art history investigation. Supplemented by the FAIC Oral History Archive In honor of Roger H. Marijnissen. In *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* (No. HS). Association CeROArt asbl. <https://journals.openedition.org/ceroart/4508> [Consulta 20/04/2025]

TAYLOR, J., & MARÇAL, H. (2022). Conservation in the Performative Turn. *Studies in Conservation*, 67(1): 260-266. <https://doi.org/10.1080/00393630.2022.2067717> [Consulta 09/10/2025]

VAN SAAZE, V. (2013). Key Concepts and Developments in Conservation Theory and Practice. In *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Chapter, Amsterdam University Press, 35-60.

WHARTON, G. (2005). Indigenous claims and heritage conservation: an opportunity for critical dialogue. *Public Archaeology*, 4(2-3): 199-204. <https://doi.org/10.1179/pua.2005.4.2.3.199> [Consulta 09/10/2025]

Autor/es



Ana Galán-Pérez

am.galan.perez@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0002-4583-3108>

Profesora Ayudante Doctora del Departamento de Pintura y Conservación-Restauración, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, España. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y titulada en Conservación-Restauración de Bienes Culturales por la Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya. Es miembro del grupo de investigación GREPAC, Gestión de Riesgos y Emergencias en Patrimonio Cultural (UCM) e investigadora integrada en CroMe, Unità di ricerca "Culture as good and as a medium" de la Università del Salento (Italia). Sus investigaciones se centran en la convergencia de los estudios de conservación patrimonial y museísticos desde las humanidades y la sociología, especialmente en el ámbito de las exposiciones temporales en contextos museográficos internacionales.

Artículo enviado 08/05/2025
Artículo aceptado el 20/10/2025



<https://doi.org/10.37558/gec.v28i1.1403>