

RECUPERACIÓN DE LA MATERIA, IMAGEN Y CONCEPTO DE OBRAS CONTEMPORÁNEAS. EXPERIENCIAS EN EL IVC+R

Isabel Martínez, Dpto. Metales y Orfebrería IVC+R, imartinez@ivcr.es

M^a Teresa Pastor Valls, Dpto. Arte Contemporáneo IVC+R, tpastor@ivcr.es

Ana Pellicer Barea, Dpto. Arte Contemporáneo IVC+R, apellicer@ivcr.es

Carmen Pérez García, Dirección Gerente IVC+R, mayperez@dipcás.es

**Juan Pérez Miralles, Coordinador de investigación e imagen IVC+R,
jperezm@dipcás.es**

Immaculada Traver Badenes,

Dpto. Metales y Orfebrería IVC+R, itraver@ivcr.es

INTRODUCCIÓN

Como es sabido, las obras contemporáneas plantean una serie de problemas diferentes de conservación respecto a las consideradas «tradicionales».

La interrelación de factores internos (materiales constitutivos, diversidad, calidad, incompatibilidad, nivel de experimentación, mayor sensibilidad, voluntad del artista de otorgar a su obra un carácter efímero, etc.) con los de orden externo (condiciones ambientales durante la exhibición, almacenaje y transporte, volumen de obra, etc.) se establecen como responsables de su alteración y deterioro. Pues una de las principales características del arte contemporáneo es la gran heterogeneidad de materiales y técnicas presentes, unidas en una doble dimensión concepto-materia según una filosofía creativa diferente.

Los artistas hacen uso de los medios artísticos tradicionales con los no convencionales, abandonan cánones y tratados, introduciendo elementos industriales de nueva creación (resinas, pigmentos de síntesis, colorantes, posformados, etc.) con elementos hasta no hace mucho impropios del ámbito del arte (cemento, plásticos, gomas, componentes eléctricos o audiovisuales, elementos de origen orgánico, etc.), pudiendo dejar piezas de recambio, copias, instrucciones de montaje, incluir la degradación como elemento artístico o buscar la participación activa del espectador con el fin de provocar determinadas experiencias sensitivas (vista, sonido, tacto y olfato), etc. Además, no hay que olvidar su postura frente a la intervención de las piezas, ya que pueden ser favorables, estar en contra de cualquier tratamiento, ejercer su derecho a intervenir o trabajar junto con el restaurador.

Ante este panorama, el conservador-restaurador se enfrenta a verdaderos retos a la hora de abordar los procesos de intervención, dado que ni los

criterios, medios, materiales, técnicas o sistemas empleados en el arte convencional sirven para resolver completamente los problemas que plantea la conservación del arte contemporáneo.

En este contexto, el presente artículo aglutina reflexiones, planteamientos, aplicación de criterios, conversaciones con los artistas y soluciones planteadas en torno a la recuperación de la materia, imagen y concepto de varias obras contemporáneas intervenidas, desde 2006, en el Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals IVC+R.

Caso 1. *Ropa tendida*, Manolo Castañón (Aller-Asturias, 1941), 1982, madera y cuerda, Museu d'Art Contemporani de Vilafamés (Castellón) (**Figura 1**).

Esta obra se realizó en la década de 1980 y se expuso en la Alcaldía de Triel sur Seine (Francia), y al artista se le premió con la medalla de la ciudad. Posteriormente, pasó a formar parte de la colección del Museu d'Art Contemporani de Vilafamés.

Su intervención ha supuesto un reto, tanto en cuanto a criterios como a concepto, habiendo sido determinantes las conversaciones mantenidas con el artista para solucionar los distintos problemas que se planteaban, ya que la obra llegó al IVC+R en dos piezas talladas en madera de caoba, que representan un pantalón y una falda. Tras un primer contacto con el artista, averiguamos que la obra era en realidad una instalación que, por motivos que desconocemos, había sido desmontada e inventariada por separado, y se habían dejado las piezas principales.

Desde Francia, el artista aportó las instrucciones de montaje de dicha instalación a través de varias anotaciones y fotografías, lo cual permitió recuperar no sólo las distintas piezas de las que estaba compuesta (dos tallas y una estructura de sujeción formada por tres postes de madera de eucalipto y una base de madera de pino), sino también la decoración y significados perdidos. De clara inspiración mediterránea, el conjunto representa un tendedero en el que están colgados el pantalón-hombre y la falda-mujer. De este modo, con la recuperación de los señalados elementos, se ha devuelto el concepto de la obra en la que, en palabras del propio artista: «... los vestidos y los seres humanos forman parte del mismo destino: se lavan, se secan y se resecan» (1).

Por otra parte, el estado de conservación de las distintas piezas suponía otra problemática distinta. Dichos elementos presentaban suciedad superficial generalizada, diversas manchas y cercos de humedad, ataque de insectos xilófagos y microorganismos, grietas de la estructura, etc. La alteración que planteaba más controversia en cuanto a criterios de intervención era la importante decoloración sufrida en las zonas teñidas de las distintas piezas que conforman la instalación, causada por la exposición a elevados niveles de iluminación. En el caso de las piezas

talladas, las zonas coloreadas correspondían con el cinturón del pantalón y la decoración de la falda. La estructura, por su parte, presentaba restos de huellas de pies y manos, y chorretones en forma de lágrima. ¿Qué podíamos hacer?

Para llevar a cabo los tratamientos de restauración, se realizaron una serie de estudios previos, con el fin de obtener la mayor información posible sobre la técnica, materiales, alteraciones e idoneidad de tratamientos: estudios analíticos, documentación gráfica y fotográfica, identificación de la madera y realización de probetas en las que ensayar la resistencia de distintos tintes comerciales (2).

En cuanto a la pérdida de color de las partes teñidas, se consensuó su reintegración con el artista, quien se mostró en todo momento muy receptivo y colaborador con el equipo, depositó su confianza en él: «... si vosotras consideráis que el color de la madera natural está muy desvaído por la luz, se le puede reavivar con un ligero tinte de caoba» (3).

Con el apoyo de la información gráfica y las indicaciones del artista, se volvieron a teñir las zonas de las tallas que sufrían decoloración, con tinte al agua, aplicando posteriormente una capa de protección final. También, en la base, se reprodujeron las huellas de pies y manos a partir de las pautas e instrucciones facilitadas por el artista. Asimismo, se contó con el apoyo de las fotografías UV, las cuales ayudaron a delimitar dichas zonas y calcular las medidas al revelar algunos restos imperceptibles de pintura y grafito. Con esta información, se buscaron distintos modelos humanos cuyas manos y pies tuviesen el mismo tamaño de las huellas de la obra, y tras realizar diversas pruebas de color y de impresión manual, se reprodujeron las huellas a modo de monotipo, utilizando pintura acrílica (4).

Caso 2. *Estos fueron sus poderes*, Francisco Cruz de Castro (Madrid, 1935), 1970, mixta sobre madera, 128 x 128 x 37 cm, Museu d'Art Contemporani de Vilafamés (Castellón) (**Figura 2**).

Estos fueron sus poderes es otro ejemplo representativo de recuperación de la materia, imagen y concepto de una obra contemporánea. En ella, el artista imagina cómo sería el entierro de una prostituta y su panoplia, tras contemplar el sepelio de un importante general. Para plasmarlo, nos presenta un ataúd negro que va colgado en la pared mediante una estructura cuadrada, también del mismo color; sobre el ataúd coloca un sujetador rosa de aspecto sugerente, e insertados en el sistema de sujeción, un conjunto de elementos metálicos de forma redonda y color dorado, que representan monedas.

Esta obra, creada y expuesta en 1970, supuso un gran impacto para el público de la época. En esas fechas el sujetador desapareció, por lo que el autor se vio obligado a sustituirlo de forma urgente con lo que había disponible en ese momento, sacrificando la idea inicial.

Treinta y nueve años más tarde, la obra llega al departamento de arte contemporáneo del IVC+R con una serie de problemas que hacen necesaria una intervención de urgencia. Entre otras alteraciones, tales como elevados niveles de suciedad, erosiones y lagunas en la capa pictórica, corrosión de elementos metálicos o la presencia de problemas estructurales en la unión del marco y la obra, que evidentemente afectaban a la conservación de la obra, cabe destacar la pérdida de funcionalidad de la prenda textil, que, por otro lado, no era la original, ya que, como decimos, fue sustraída y reemplazada el primer día en que la obra se expuso al público.

Antes de iniciar el proceso de intervención, se realizó una puesta en contacto y entrevista con el artista para obtener una mayor información sobre el significado, la técnica y los materiales empleados en la ejecución de la pieza, así como consensuar la intervención (5). Gracias a ella, el artista, entre otras muchas cuestiones, nos habla sobre la variación de la idea de la obra precisamente a consecuencia del señalado cambio. A partir de ese momento y tras finalizar el tratamiento de la parte principal, en la que las zonas mates, satinadas y brillantes desempeñaban un importante papel, comenzamos a desarrollar una estrategia para recuperar el concepto primigenio planteando una serie de cuestiones en las que, conjuntamente con el artista, se baraja el mantenimiento o sustitución del ajustador.

Las pruebas de limpieza que se realizaron sobre dicha prenda no fueron satisfactorias, dada la degradación que sufría el material, por lo que el artista decidió sustituirla por otra nueva, y delegó este trabajo en el equipo de restauración. Se buscó un sujetador acorde a la idea original («El sostén tiene que ser rosa... muy sugestivo»), de la que se publicaron unos bocetos y a los que tuvimos acceso gracias al Centro Internacional de Documentación Artística (CIDA) de Vilafamés. Tras su adquisición, se le enviaron fotografías del conjunto de la obra con el textil colocado en distintas posiciones, para que el artista eligiese la más adecuada. La posición escogida en ese momento (sobre el ataúd) respondía al carácter solemne que debía conferir a la obra (6).

Más allá de lo anecdótico, hay que decir que, el día de la presentación de la obra restaurada, el artista nos pidió que volviéramos a cambiar de posición el sujetador para aportar mayor plasticidad. También, reflexionando sobre su conservación, nos habló sobre la sustitución futura de la pieza, abriendo la posibilidad de incluir otros colores: rojo, amarillo..., aportando a su vez otro tipo de información complementaria, como la noticia de su primera exposición junto a unos candelabros simulando un velatorio... Estas cuestiones se adjuntarán por escrito, tras solicitarlas al artista, con el fin de que acompañen a una obra que aún hoy continúa sorprendiendo al espectador y sigue planteando temas de actualidad.

Caso 3. *I hábitat en órbita baja de la Tierra*, Elvira Alfageme (Madrid, 1937), 1991, latón, cobre y hierro dorados, 80 x 57 x 57 cm, Museu d'Art Contemporani de Vilafamés (Castellón) (Figura 3).

I hábitat en órbita baja de la Tierra es una obra cinética formada por elementos metálicos de distintas formas y tamaños. De nuevo, su intervención pone de manifiesto la complejidad que entraña la conservación y restauración de arte contemporáneo, donde las soluciones, en muchos casos, no son evidentes, sino que requieren el planteamiento y búsqueda exhaustiva de distintas opciones hasta encontrar la que mejor se adapte al problema en cuestión.

A grandes rasgos, esta obra presenta, por una parte, suciedad superficial generalizada, compuesta principalmente de polvo acumulado y manchas diversas. Por otra, muestra una importante corrosión del metal, que afecta a la pátina original. Otros deterioros importantes son la falta de adhesión, rotura y pérdida de algunos elementos constitutivos de la escultura, deformaciones mecánicas y estructurales.

Como en los casos anteriores, la artista nos habla de su factura, de reponer las piezas perdidas, de su intención de montar la obra finalmente... y de lo que tiene mayor trascendencia para esta intervención..., la posibilidad de darle un baño de oro como acabado final..., pues parece ser que algunas piezas recibieron originalmente este tratamiento...

Rápidamente, se forma un equipo de trabajo integrado por miembros de varias disciplinas del IVC+R, que busca la colaboración de distintos especialistas procedentes del ámbito industrial y universitario, como medio de alcanzar un resultado que sea estable, viable y acorde con la intencionalidad artística.

Junto a los primeros resultados obtenidos a través de las analíticas, pruebas de limpieza y dorado, parece llegar también la polémica y, con ella, un debate enriquecedor. ¿Puede aplicarse de nuevo un baño electrolítico de oro a una pieza siguiendo las instrucciones y peticiones de la artista? ¿Pueden justificar y determinar los resultados de una analítica esta posibilidad: si revelan la presencia de oro queda justificada la intervención con este material, y si no, no?

En esta búsqueda de soluciones, en las que debe alcanzarse un equilibrio entre las partes, no podemos obviar que es la artista quien tiene la propiedad intelectual de la obra, el derecho a modificarla y, por tanto, es suya la última decisión en cuanto a criterios. Pues en conservación-restauración de arte contemporáneo no sólo se restaura el material, sino también el concepto de la obra...

Actualmente, como decimos, la intervención se encuentra en una primera fase de investigación, en la que se esperan los resultados que complementarán la identificación de las aleaciones metálicas y de los productos de corrosión existentes en la totalidad de la obra. Este análisis contempla, asimismo, el estudio de la interacción, estabilidad y aspecto

final de las distintas propuestas de acabado, que posteriormente se presentarán a la artista.

Caso 4. *El màgic tanca un cercle*, Enric Solbes, 1985, óleo y acrílico sobre algodón, 130 x 97 cm, M. I. Ajuntament de Canals (Valencia) (Figura 4).

Tras un accidente sufrido durante su manipulación, la obra llega al IVC+R con una importante zona de rotura y deformación del soporte textil de unos 16 x 15 cm, localizada en la parte superior derecha. Dicha alteración va acompañada de un agrietado, erosión, craquelado y levantamiento en forma de escamas de distinto tamaño de la capa pictórica, así como por el desplazamiento, peligro de desprendimiento y pérdida de numerosas partículas. Cabe destacar que, en esta zona de mayor grosor, el estrato pictórico parece no tener una buena adhesión al soporte, lo cual, unido al golpe sufrido, constituye el origen de la aparición de estos daños.

El tratamiento de esta pintura, además de las dificultades técnicas derivadas de su ejecución, unido a las alteraciones presentadas (7), plantea un choque de criterios. ¿Conservar el material, con la adhesión de los fragmentos o conservar la imagen y el concepto de la obra?

Las distintas pruebas de adhesión realizadas, aunque han sido un éxito desde el punto de vista técnico, no aportan un buen resultado, por dos motivos: la imposibilidad de recolocar correctamente todos los pequeños fragmentos, y la resultante rotura de la unidad compositiva de la pieza. Por ello se toma el camino sugerido por el artista: realizar una sutura de hilos, corregir las deformaciones de la tela, eliminar la pintura y reintegrar con un criterio ilusionista: «... Una vegada restaurada la tela. Crec que en les dos zones del fons afectades s'haurien de llevar estes capes de pintura per a tornar-les a repintar, ja que són planes i no presenten dificultat de realització. La part que afecta al personatge, supose que es pot "disimular", redibuixar. Jo, en este cas, no deixaria visible, amb un color neutre, la intervenció de la restauració» (8).

Caso 5. El legado de Perelló la Cruz. Vicente Perelló la Cruz (Valencia, 1933-2008), Museu de Medallística Enrique Giner de Nules (Castellón) (Figura 5).

En el conjunto de más de ochenta esculturas que conforma el Legado Perelló la Cruz, nos encontramos todo tipo de alteraciones que determinan el proceso de restauración que se lleva a cabo. Los deterioros encontrados recaen sobre un almacenamiento incorrecto, manipulaciones inadecuadas y procesos de fundición muy agresivos para la pieza original. Además, en muchos otros casos, la incompatibilidad de materiales empleados dificulta una conservación adecuada, puesto que el envejecimiento en cada uno de ellos responde de manera distinta. Nos encon-

tramos, por tanto, en un tipo de obra muy variada que repercute directamente en su estado de conservación.

Tras consensuar, a través de una entrevista oral (9), con Vicente Perelló la Cruz, se llegó a la determinación de que prevalecerían las pátinas y texturas originales predominando la visión inicial del momento de creación de la obra. De este modo, se restituirían los acabados y el efecto cromático de las pátinas tal cual el artista los concibió en su momento. Para ello, con el fin de constatar la tipología y naturaleza del patinado artificial conferido por el artista a la totalidad de sus obras, se realizó un estudio científico de caracterización. Ante todo, debíamos partir de la idea de que Perelló otorgaba a todas sus piezas un acabado artificial que enmascaraba la realidad del material constituyente, de modo que las piezas de bronce presentaran un aspecto de gres y, por contraposición, las piezas de gres adquirieran un aspecto metálico, de pátinas más propias del bronce. Buen ejemplo de esta praxis la encontramos en piezas ejecutadas en la década de 1960 como *Maternidad*, de bronce, o *Cristo en la cruz*, compuesta por materiales heterogéneos, principalmente gres.

Se tomaron muestras de distintas obras y en diferentes puntos de ellas, tanto para determinar el material base como para definir las pátinas, y se aplicaron múltiples técnicas de análisis científico. Los resultados obtenidos para las piezas de gres patinadas fueron óxidos de hierro, óxido de manganeso y silicatos de aluminio. Y para las piezas de bronce/cobre con patinado artificial, el resultado revelaba manganeso, estaño y hierro. Es decir, que utilizaba los mismos materiales para dotarlas de un aspecto unificado, independiente de su naturaleza. Estos resultados se contrastaron con los pigmentos originales recogidos en el taller de Perelló, con el fin de constatar que los materiales coincidían, para establecer la metodología y tratamientos de restauración que se aplicarían a la totalidad del legado.

NOTAS

1. *Fuente:* Manuel Castañón. E-mail enviado al Dpto. Conservación Restauración de Arte Contemporáneo del IVC+R el día 31/12/2008.

2. La intervención de las dos tallas consistió, primeramente, en un tratamiento de desinsectación por anoxia. A continuación se realizó una limpieza superficial con brocha y microaspiración, y tras efectuar un test, se procedió a la limpieza mecánica con goma de borrar no grasa, brocha y microaspiración. La eliminación de las manchas y cercos de humedad se realizó con una solución de amoníaco al 1 %, aplicado con hisopo ligeramente humedecido. Seguidamente, se pulió la superficie, se eliminó el óxido de los cáncamos y se fijaron las partes sueltas. El tratamiento de la estructura, por su parte, consistió en una limpieza de la suciedad superficial por aspiración, la extracción del barniz alterado, el refuerzo, relleno de las grietas y aplicación de una capa de protección final mate.

3. *Fuente:* Manuel Castañón. E-mail enviado al Dpto. Conservación Restauración de Arte Contemporáneo el día 03/05/2009 sobre el significado de la obra.

4. *Fuente:* Manuel Castañón. Gráfico y fotografías con instrucciones de montaje, enviadas por e-mail el día 08/02/2009.

5. El proceso de conservación-restauración empezó con la limpieza por aspiración del conjunto de la obra, seguida de la eliminación de las diversas manchas, para lo cual se emplearon distintas gomas de borrar no grasas y agua desionizada. A continuación, se aplicó un marco metálico de refuerzo con pletinas de colgado, atornillado al marco y reverso, como medio de estabilizar la estructura, repartiendo mejor su peso. Por otra parte, para estabilizar los elementos metálicos, se llevó a cabo una primera limpieza físico-mecánica seguida de una limpieza química; se aplicó un tratamiento inhibidor para posteriormente proteger el material. Tras el estucado de las lagunas que presentaba la superficie de la obra, comenzó la fase de reintegración. Para llevarla a cabo, el artista planteó la posibilidad de repintar toda la obra, pero tras hacer varias pruebas, se optó por repintar solamente el marco y reintegrar de forma puntual las lagunas del resto de la obra. Se emplearon pigmentos puros y barniz, prestando gran atención a los acabados de las superficies (brillo, satinado y mate), dado que estos eran relevantes para respetar el concepto de la pieza. Se aplicó luego una capa de cera natural de abeja pigmentada en negro, a muñequilla, para igualar, nutrir y proteger la superficie.
6. *Fuente:* Francisco Cruz de Castro, conversación telefónica mantenida el día 20 de abril de 2009. La pieza se sujetó sobre la parte superior del ataúd mediante discos de Velcro®.
7. Que lleva un reentelado flotante original en una tela de algodón con varias costuras que dificultan el uso de una minimesa de succión.
8. *Fuente:* Fragmento en valenciano del e-mail dirigido al IVC+R. Enric Solbes, 29 de mayo de 2008.
9. Conversaciones y entrevista con Perelló la Cruz realizadas el 21/01/08.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMPO, G. (coord.), *Restaurando arte contemporáneo. Georgina Berini-textos y testimonios*, Zaragoza, Pórtico, 2009.
- ALCARAZ GONZÁLEZ, F., «Técnicas mixtas en el arte contemporáneo y sus peligros», *VII Congreso de Conservación de Bienes Culturales*, Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991.
- ALTHÖFER, H., *Restauración de pintura contemporánea*, trad. Lourdes Rico Martínez con la colaboración de Karla Kühnen, Madrid, Ediciones Akal, Istmo, 2003.
- BEERKENS, L., «Modern metals in contemporary art: new conservation issues», *Metals: conservation et recherché*, Bruselas, IRPA-Restauradores sin fronteras, 2004.
- BERGER, G., «More unconventional treatments for unconventional art», *Studies in Conservation*, nº 35, febrero, Londres, IIC, 1990.
- BONSANTI, G., «Non il restauro dell'arte contemporanea ma il restauro contemporaneo dell'arte», *I Giornale del'Arte*, nº 128, 1994.
- BULCOUT, M., «De la conservation des oeuvres contemporaines», *Conservation Restauration*, 1986.
- BUSTUNDUY FERNÁNDEZ, M^a P., «La técnica al servicio del arte. La difícil tarea de la Conservación de los nuevos materiales en el Arte Contemporáneo», *Revista Fabrikart*, Servicio Editorial UPV, 2004.
- CHIANTORE, O.; RAVA, A., *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Milán, Electa, 2005.
- CORZO, M. A. (ed.), *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*, Los Ángeles, Getty Conservation Institute, 1999.
- ESCOHOTADO IBOR, M^a T., «La problemática de la obra de arte contemporáneo», *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Madrid, Tecnos, 1998.
- GÓMEZ PINTADO, A., «Restaurar el significado del oro», *Actas XV Congreso Conservación Restauración de Bienes Culturales* [cd-rom], [Murcia], Región de Murcia, Dirección General de Cultura, 2004.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., «La restauración actual, entre el *recycling* y el *lifting*», Ciclo conferencias "Miradas", Dpto. Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza (artículo *online*), 2003.

- MACARRÓN MIGUEL, A., «La restauración del arte contemporáneo y los derechos de autor», *Revista de Museología*, nº 4, Madrid, Asociación Española de Museólogos, 1999.
- MINISTERIO DE CULTURA, *Ley de Propiedad Intelectual de España. Real Decreto legislativo 1/96*, Madrid, Boletín Oficial del Estado, 1996.
- ORTEGA DOMÉNECH, J., «Aspectos técnico-jurídicos en la conservación y restauración del arte contemporáneo», *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, nº 10, diciembre, Barcelona, Editorial Reus, 2000.
- PADRÓS, S.; PRATS, R.; RAMÍREZ, V., «La restauració de l'art contemporani. Entrevista amb Sílvia Noguer, directora del Servei de Conservació-Restauració del MACBA», *Umicum*, nº 0, Barcelona, ESCRBCC, 2001.
- PINO DEL, C., «El Arte Contemporáneo. La asignatura pendiente de la conservación y restauración del patrimonio artístico», *R&R*, nº 75, abril, Madrid, América Ibérica, 2003.
- PUGLIESE, M., *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del xx secolo*, Milán, Bruno Mondadori, 2006.
- RAMBLA ZARAGOZÁ, W., *Una Aproximació a la Teoria de l'Art Contemporani*, Castellón, Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I, 1996.
- RIERA BARSALLO, P., «Los derechos de autor y sus límites: un equilibrio necesario», *PH*, diciembre, nº 33, Sevilla, IAPH, 2000.
- RUIZ DE ARCAUTE, E., «Materiales y técnicas en el arte contemporáneo», *Conservació i restauració d'art contemporani: seminari organitzat per l'Especialitat de Restauració del Departament de Pintura*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993.
- SCIOLONE, G., *Il restauro dei dipinti contemporanei: dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative*, Florencia, Nardini Editore, 1993.
- SEDANO ESPÍN, P., «Criterios y ejemplos de actuaciones en conservación y restauración de obras de arte contemporáneo», *I Encuentro Criterios de Intervención*, Castellón, Diputación, 1996.
- SEDANO ESPÍN, P., «La conservación del arte contemporáneo», *Dossiers IAPH*, nº 10, Boletín 35, junio, Sevilla, IAPH, Junta de Andalucía, 2001.
- VV. AA., *Saving the Twentieth Century: The Conservation of Modern Materials*, Canadá, Canadian Conservation Institute, 1993.
- VV. AA., *Modern Works, Modern Problems?*, Londres, Tate Gallery London. The Institute of Paper Conservation, 1994 (Papel).
- VV. AA., *Modern Art: who cares?*, Ámsterdam, The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999.
- VV. AA., *Modern Art: The restoration and techniques of modern paper and paints*, Londres, 1989.
- VV. AA., Comunicaciones de la *2a. Reunión de Trabajo*, Madrid, Grupo Español de Trabajo sobre Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo, 1990.
- VV. AA., Comunicaciones de la *3a. Reunión de Trabajo*, Vitoria, Grupo Español de Trabajo sobre Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo, 1991.
- VV. AA., Comunicaciones de la *4a. Reunión de Trabajo*, Barcelona, Grupo Español de Trabajo sobre Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo, 1994.
- VV. AA., *VI Reunión del Grupo de Arte Contemporáneo de GEIIC*, Madrid, MNCARS, 2005.
- VV. AA., *VII Reunión de Arte Contemporáneo del GEIIC*, Madrid, MNCARS, 2006.
- VV. AA., *Conservación de Arte Contemporáneo 8ª Jornada*, Madrid, MNCARS, 2007.

CURRÍCULUM VITAE

Isabel Martínez. Licenciada en BBAA. Especialidad Conservación y Restauración de BBCC. DEA en Conservación y Restauración de Material Arqueológico. Dpto. Metales y Orfebrería IVC+R, imartinez@ivcr.es.

M^a Teresa Pastor Valls. Licenciada en Humanidades. Diplomada en Conservación Restauración Bienes Culturales Especialidad Pintura. DEA. Conservación Restauración Patrimonio Pictórico. Dpto. C.R. Arte Contemporáneo IVC+R. tpastor@ivcr.

Ana Pellicer Barea. Licenciada en BBAA, especialidad Conservación y Restauración BBCC. Máster Oficial en Conservación Restauración de BBCC. Dpto. C.R. Arte Contemporáneo IVC+R, apellicer@ivcr.es.

Carmen Pérez García. Directora Gerente IVC+R. Catedrática del Dpto. Conservación Restauración BBCC, Facultad BBAA, Universidad Politécnica de Valencia, mayperez@dipcas.es.

Juan Pérez Miralles. Doctor en BBAA por la Universidad Politécnica de Valencia. Funcionario Servei de Conservació i Restauració de BBCC. Coordinador del Área de Investigación Aplicada y Gráfica, y Responsable del taller de Grandes formatos del IVC+R, jperezm@dipcas.es.

Immaculada Traver Badenes. Licenciada en BBAA, especialidad conservación y restauración de metales. Dpto. Metales y Orfebrería IVC+R, itraver@ivcr.es.



ISABEL MARTÍNEZ Y OTROS



Fig. 1. *Ropa tendida*, tras su intervención. Fotografía: Pascual Mercé.



Fig. 2. *Estos fueron sus poderes*, de Francisco Cruz de Castro, tras la intervención. Fotografía: Pascual Mercé.



Fig. 3. *I hábitat en órbita baja de la Tierra*, de Elvira Alfageme. Fotografía: Mª Teresa Pastor.

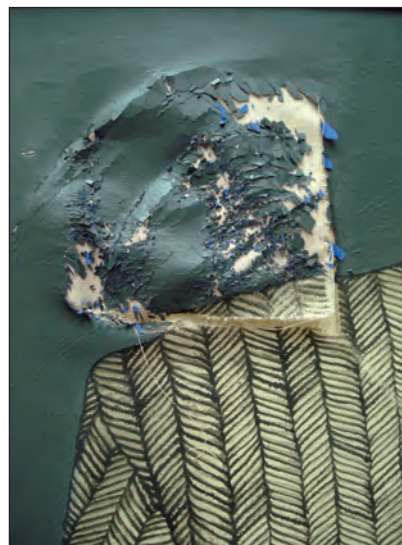


Fig. 4. Detalle antes de la intervención *El màgic tanca un cercle*. Fotografía: Mª Teresa Pastor.



Fig. 5. *Maternidad*, de Vicente Perelló la Cruz, 1968, bronce. Fotografía: Pascual Mercé.

