

NUEVAS TÉCNICAS DE REINTEGRACIÓN EN OBRA DORADA CONTEMPORÁNEA: LA RESTAURACIÓN DEL CONCEPTO

Doctora Ainhoa Gómez Pintado, Facultad de Letras, Departamento de Historia del Arte, ainoagomez@yahoo.es

Ante la restauración de una obra de arte, son muchos los factores que se deben tener en cuenta y amplios los conocimientos que el profesional necesita para culminar de forma correcta esta tarea. Hoy día, se acepta unánimemente que es indispensable conocer las técnicas con las que está realizada la obra y los materiales que la componen, pero, en ocasiones, no se da suficiente importancia a los significados que estos componentes, y la estética lograda con ellos, otorgan a la creación de la que forman parte. El arte contemporáneo es un buen ejemplo de ello: la idea predomina en numerosas ocasiones frente a la forma, y tanto el material como el aspecto de la obra son los vehículos a través de los cuales el discurso del artista llega al espectador. Esta situación es bien patente en las obras doradas contemporáneas, en las que el oro es un valor fundamental en el concepto.

Desde la Antigüedad, el oro ha estado ligado a significados de perfección y eternidad gracias a su aspecto y características excepcionales. A su vez, ha conseguido aportar estos conceptos a las obras que configuraba, junto con otros muchos ligados a la divinidad, espiritualidad, poder de transmutación, etc., derivados todos ellos de sus cualidades intrínsecas y de su estética. Los artistas contemporáneos que utilizan el oro en sus creaciones continúan haciendo uso de estos significados ancestrales. Yves Klein, James Lee Byars o Louise Nevelson lo emplean constantemente en su obra, y siempre conscientes de lo que el oro aporta a su discurso. Si nuestra intención al restaurar una obra de arte es recuperar en la medida de lo posible su esencia conceptual, con el objeto de mantenerla plena de significado para generaciones futuras, deberemos, en primer lugar, comprender y respetar la importancia de la estética eterna y espiritual que aporta.

EL ORO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: ALGUNOS EJEMPLOS

Yves Klein, uno de los fundadores del movimiento monocromo, será también uno de los artistas que más utilicen este elemento. En su periodo de formación en Londres, Klein había aprendido las distintas técnicas del dorado. Esta materia pictórica, valiosa y complicada, le fascinó tanto por su frágil materialidad como por su valor místico-espiritual, sin olvidar su vertiente monetaria. Por ello lo consideró, al igual que los antiguos, una vía de iluminación y salvación para el hombre.

Oficialmente, sus monocromías doradas se presentaron en la exposición colectiva de 1960 titulada *Antagonismos*. En esta muestra se ponía de manifiesto la relación pictórica y técnica existente entre los cuadros realizados en pan de oro (1) y los *Cheques de sensibilidad artística*, obra-acción de la cual Klein había obtenido el oro para sus «monodorados».

Las *Zonas de sensibilidad Pictórica Inmaterial* serán una experiencia sensorial de forma extrema de arte que constituirá una oposición al arte tradicional objetual. Con la ayuda de Iris Clert (2), el creador redactó las instrucciones de un ritual de compra-venta y creó unos recibos especiales con aspecto de cheque para formalizarlo. Estos «cheques» verificaban la existencia de una obra de arte invisible y demostraban que se había realizado una venta formal de ella. Por cada zona vendida, se emitía un «cheque» en el que se indicaba la cantidad de oro puro que equivalía al valor del objeto inmaterial adquirido (3).

El comprador de una «zona de sensibilidad» tenía dos opciones establecidas dentro de las «reglas rituales» de venta. La primera consistía en pagar el peso acordado en oro y guardar el recibo; en este caso, Klein se quedaba con la cantidad íntegra de oro que se le había entregado, puesto que el artista consideraba que los compradores no se apropiaban realmente del «auténtico valor inmaterial» de la obra. En la segunda opción, en la que se conseguía una transferencia completa y, por tanto, se recibía la zona de inmaterialidad plenamente, el comprador debía quemar el recibo para conseguir con este gesto su integración total con la inmaterialidad. Klein, como contrapunto, lanzaba en presencia de una importante figura del mundo del arte (un director de museo, un crítico, un reputado marchante...) y de dos testigos la mitad del oro recibido por la venta, siempre a un lugar donde no se pudiera recuperar (4) (un río, el mar...), restituyendo así el oro a la naturaleza y a la inmaterialidad. Mediante estas transacciones, Klein hizo posible la venta del aura de sus obras: el comprador adquiría un «espacio saturado de azul invisible» a cambio de oro puro (5).

No fue casual que Klein pidiese oro a cambio de las zonas inmatrimales. De hecho, este metal era para él «el significante universal de pureza y plenitud, intemporal, con un valor que trascendía las consideraciones materiales» (6). Son estos significados los que quiere conferir a sus *Monogold* (7) o *Monodorados*, grandes paneles realizados con panes oro fino de 23 ³/₄ quilates (provenientes de las ventas de *Zonas de Sensibilidad Pictórica*) adheridos, según la obra, mediante el dorado al agua o utilizando el dorado al mixtión. En los primeros encontramos dos estéticas muy diferentes: una superficie brillante y perfecta, capaz de reflejar todo lo que rodea la obra incluyendo al espectador (**Figura 1**); por otro lado, los panes de oro apenas adheridos al soporte, que vibran y centellean ante la mínima corriente de aire. En los segundos, la cuadrícula claramente visible formada por los panes de oro conformará estructuras repetitivas, tan típicas del arte monocromo, para un mayor dinamismo visual.

Los «monodorados» también formarán parte de sus trilogías pictóricas basadas en el fuego, un elemento considerado por el artista como uno de los principios universales, poseedor de los valores antagónicos de maldad y bondad, capaz de arder en el infierno y brillar en el paraíso. Klein traslada el fuego a su obra en la trilogía cromática azul, rosa y oro: los colores que aparecen en el centro de una llama. La cumbre pictórica de esta trilogía se alcanza en el tríptico de tres grandes tablas monocromas *IKB 75*, *MG17*, *MP16*, obra inspirada en los retablos, que persigue el arte meditativo dirigido hacia la contemplación y de carácter esencialmente simbólico.

La tradición bizantina de los iconos dorados aparece también reflejada en una obra que dejaría inconclusa por su fallecimiento en 1962. En ese año, Klein estaba erigiendo su propio paraíso en la tierra: una zona climatizada con jardines y lagos, donde sus esculturas de agua y fuego lanzarían al cielo la armonía de los elementos unificándose en la atmósfera. Allí, planeaba crear un majestuoso friso de figuras de impronta clásica compuesto por vaciados de su cuerpo y de los de sus amigos, rodeados de una áurea dorada majestuosa como símbolo de la futura cultura humana. Mientras que las figuras de sus amigos serían vaciados de bronce pintados de azul sobre un fondo dorado bruñido, la suya, de bronce dorado sobre fondo «Azul Klein Internacional», ocuparía el centro de la composición personificándose como figura principal en un claro paralelismo clásico: oro/rey/dios.

La utilización del oro por parte de Yves Klein responde a los dos valores tradicionales de este metal: el mágico-religioso y el monetario. Es decir, el oro como mediador entre humanidad y divinidad, como elemento glorificador, que destaca y hace especial lo que representa o cubre. Finalmente, el oro como metal de cambio, con valor económico. Sus obras buscan la expresión del infinito, de lo eterno, de la espiritualidad..., algo con lo que el oro ha estado siempre relacionado.

Esta espiritualidad tiene su eco también en una de las grandes escultoras de nuestro tiempo: Louise Nevelson. Una mujer que, renegando de la tradicional cultura masculina, busca una nueva energía estética de carácter alquímico y mágico que la lleve a una dimensión individual. A través de sus obras, realizadas en un material primigenio como es la madera, persigue la reafirmación y exaltación de su propia realidad femenina.

Sus esculturas lignarias de carácter abstracto se transmutan hacia la perfección a través del proceso artístico. Adoptando el papel de un chamán, Nevelson penetra en lo sagrado y modifica la materia haciéndola resurgir mediante una experiencia inicial de muerte («periodo negro» o «nigredo» en el que pinta sus obras con este color, 1953-1960), seguida de la resurrección («periodo blanco» o «albedo», 1959-1962) y de la perfección («periodo de oro» o «citrínitas», 1960-1964), gracias a la cual los elementos reciben un «alma» nueva.

El «periodo blanco», en el cual la materia se libera, lo perfecciona el «periodo de oro», que confirma y fortifica la nueva vitalidad de los elementos. El oro tiene un significado espiritual de inmortalidad y esto mismo se traspa a la escultura: es liberada de las impurezas y actúa como elemento de transformación hacia la nobleza, no sólo en un plano inmaterial, sino también en relación con el poder y la realeza a él implícitos, tal y como se refleja en los títulos de algunas de las obras como *Royal Tide I* y *Royal Tide II*.

Nevelson utiliza el oro como ya se hacía en las antiguas civilizaciones: para eliminar del objeto el carácter de «materia bruta» y hacerlo receptivo de ser un elemento divino. Además, el oro está tradicionalmente relacionado con la inmortalidad, con la vida en el más allá; este metal es compañero de los muertos e ilumina el viaje sin retorno gracias a su luz y a su carácter eterno. Será, por tanto, el encargado de dotar de una nueva espiritualidad y vida a las esculturas de Nevelson (**Figura 2**).

Esta relación del oro con la eternidad y con la muerte reaparece en la obra de James Lee Byars, y este significado se reafirma a través de las formas utilizadas: esferas y círculos. Conceptos fundamentales en la obra de Byars como «lo perfecto» y «lo eterno», que se materializan bajo las formas geométricas y la utilización del metal dorado.

Byars propone el oro como absoluto, considera el oro el color del arte, al que le da un significado aristocrático y artificial; sigue, por tanto, las ideas de Platón, quien estableció que la belleza no es nada más que oro, por lo que es, por tanto, eterna. El oro es en Byars el símbolo de la trascendencia, un material análogo a la luz y el espíritu, intocable para el tiempo y el cambio e indicado como expresión del ansia de inmortalidad (**Figura 3**).

La relación del oro con la inmortalidad, la divinidad y lo perfecto, todos ellos aspectos diversos de lo eterno, está presente en cualquiera de las obras doradas de estos artistas apenas reseñados. Una reiterada situación que nos permite aseverar que los significados del oro son tan inalterables como el propio material y la estética con él lograda. Una estética que, en lo posible, deberemos conservar y recuperar.

PROTOCOLOS DE ACTUACIÓN EN LA RESTAURACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Toda intervención en obra contemporánea exige no sólo el conocimiento de su material y de su significado, también la consideración de múltiples factores y la creación de unos protocolos de actuación que faciliten una restauración y conservación respetuosas, capaces de restablecer el potencial conceptual y formal del objeto.

Es quizás la mencionada dualidad en las obras contemporáneas nacida de la diferencia y relación entre el material y el significado, conexión que variará de forma determinante dependiendo del objeto, lo que da como resultado que la restauración del arte actual conlleve diversos campos de intervención, y que el estudio previo de la obra así como el planteamiento interventivo necesiten de una analítica múltiple y profunda. Sin embargo, el «todo vale» relacionado con muchas de estas creaciones ha llevado a algunos restauradores a la conclusión de que «si para el arte contemporáneo todo vale, para la conservación y restauración del mismo también» (8). Esta frase de connotación transgresora implica prejuicios por parte de algunos restauradores que infravaloran el arte contemporáneo.

La amplitud del panorama artístico actual no debe llevar a una falta de criterio en la restauración. Por el contrario, tiene que empujar hacia la necesidad de crear protocolos muy específicos y con estrecho contacto con la obra que se va a intervenir. Estos han de facilitar una restauración y conservación respetuosa, capaz de restablecer el potencial conceptual y formal del objeto. Es cierto que la restauración siempre implica un grado de interpretación, pero debe estar muy controlado, principalmente en el caso del arte contemporáneo, ya que una interpretación errónea puede llegar a desvirtuar por completo la obra. Esta exigencia se ha plasmado en diferentes modelos de actuación, como los realizados por Ernst van Wetering y The Foundation for the Conservation of Modern Art (9). El modelo de toma de decisiones de esta última entidad parte del registro de los datos necesarios para la comprensión tanto material como inmaterial de la obra, que conlleva a su vez el análisis de las posibles discrepancias o contradicciones que de ello puedan surgir. De este estudio se derivan las posibles opciones para la restauración y conservación de la obra y la evaluación de las repercusiones que las intervenciones tendrían en su significado. Este proceso será el que dé como resultado la intervención.

El protocolo empleado por The Foundation for the Conservation of Modern Art no deja de ser la vía que la lógica nos dicta antes de emprender una restauración de arte contemporáneo. Dada la amplitud material y semántica del arte contemporáneo, las alteraciones y sus perturbaciones tendrán una influencia específica en cada caso y esta problemática se deberá estudiar de forma previa. Para establecer un buen protocolo se tiene que conocer de forma exhaustiva el objeto, incluidos materiales, proceso de ejecución e intención artística —utilizando todos los medios a nuestro alcance: literatura disponible, entrevistas, etc.—; de esta forma podremos valorar la importancia del deterioro para el significado de la obra. En ocasiones, surgen discrepancias en este punto que sólo se podrán resolver gracias a un profundo conocimiento del significado de la obra y de sus condiciones físicas, y a la valoración objetiva de su historicidad, funcionalidad, autenticidad y factores estéticos y artísticos.

La presencia de tantos factores, a veces contrapuestos, dificulta de manera ostensible la tarea. Hay que dar a cada variable la relevancia adecuada evitando interpretaciones y preservando prioritariamente el significado de la obra en equilibrio con su materialidad. Las opciones de intervención parten del resultado obtenido de este proceso y se elaboran para favorecer la disminución de discrepancias entre factores. Además, deberán tener en cuenta las consecuencias y riesgos que una restauración pueda tener; si una intervención fuese susceptible de alterar el significado y la intención del artista, se debería rechazar la restauración. También a la hora de determinar la intervención que se va a seguir se tiene que considerar la ética de la misma, los factores legales y las limitaciones técnicas.

Únicamente el riguroso seguimiento de un eficaz plan previo en el procedimiento permitirá aplicar y desarrollar la propuesta más adecuada — en forma de conservación preventiva, conservación activa o restauración— al objeto de estudio, incluso en uno de los campos que más controversia suscita: la reintegración.

LA REINTEGRACIÓN COMO VÍA PARA LA RECUPERACIÓN DEL SIGNIFICADO

Como ya hemos mencionado, la intencionalidad del artista está clara al hacer uso de un metal tan específico como el oro en sus obras. Este material y su cuidada apariencia, sin un roce ni un defecto, es parte indispensable en la consecución del discurso de la obra, por lo que la degradación de las superficies doradas conlleva el menoscabo de los principios estéticos y de significado que el artista quería conseguir, alterando seriamente la experiencia del espectador.

Es de suma importancia mitigar estos daños a través de intervenciones que posibiliten la perfecta integración de la laguna con técnicas y materiales que proporcionen una reintegración óptima en cuanto a reflexión y luminosidad. El resultado debe ser la recuperación de la superficie prístina, por lo que la metodología que se vaya a utilizar debe pasar por su reconstrucción, para devolverle la homogeneidad y la unidad perdida.

Es precisamente esta necesidad la que lleva a muchos restauradores y creadores de obras doradas a redorarlas. Los artistas entienden la necesidad del redorado de sus creaciones si desean mantener su significado cuando este depende de la inalterabilidad de la superficie (**Figura 4**). Los restauradores asumen la viabilidad de la acción con el fin de recuperar el discurso de la obra, ya que en este tipo de obras el discurso prevalece sobre la importancia de la materia original. Estos criterios conllevan una metodología que, sin embargo, puede resultar sumamente peligrosa si no se apoya en un profundo conocimiento de la técnica empleada, del significado de la obra y de la intencionalidad del artista.

Además, no siempre existe la necesidad de tener que actuar de forma tan «drástica», ya que son numerosas las ocasiones en las que las alteraciones se pueden mitigar adecuadamente a través de reintegraciones circunscritas a las lagunas. Sin embargo, en la mayoría de los casos, debemos desechar el uso de las reintegraciones discernibles extrapoladas del mundo pictórico, ya que, aunque se encuentren matizadas mediante oro, nunca consiguen en el nivel de percepción, simplemente por la distinta reflexión, integrarse por completo con la superficie circundante.

Para conseguir una reintegración que recupere plenamente la estética de la obra, deberemos realizar dicha intervención con métodos y materiales similares al original. Los detractores de esta práctica exponen como argumentos en contra la dificultad de separar el original de la restauración en caso de que sea necesario eliminar esta última, así como la imposibilidad de discernir la reintegración, pudiendo producir falsos estéticos e históricos. En cierto sentido, la preocupación ante la irreversibilidad de la reintegración es totalmente legítima, ya que en el caso de usar como fungicida formol o alumbre de potasio, la cola animal, y todo lo que componga, será imposible de eliminar. No obstante, es factible realizar una reintegración utilizando materiales cercanos a los originales sin tener problemas de irreversibilidad, siempre y cuando no empleemos aquellos materiales que sabemos que son potencialmente peligrosos, protejamos de manera adecuada la superficie original y realicemos los nuevos estucos con proporciones de adhesivo más bajas, haciendo que al mismo tiempo que poseen una buena adhesión no provoquen daños en el original y sean reversibles. A ello deberemos sumar la utilización de «aguas» de dorado o mixturas acrílicas más suaves que los originales, que facilitarán la retirada de la reintegración si fuese necesario. Asimismo, podemos añadir elementos como la barita al estuco, de modo que sea diferenciable a través del empleo de rayos X.

Está demostrado que los materiales y métodos cercanos al original dan buenos resultados a corto y largo plazo, y que su empleo no implica la irreversibilidad de la restauración o el perjuicio del original. Igualmente, estas intervenciones, al igual que las demás, se deben documentar de forma exhaustiva, de manera que queden perfectamente registradas para conocimiento de todos y, al mismo tiempo, imposibiliten el tan temido falseamiento de la obra. A través del uso del oro en la reintegración, conseguimos una integración total de la laguna, al tiempo que recuperamos la estética, la lectura y el concepto con el que nació la obra.

NUEVAS TÉCNICAS DE REINTEGRACIÓN DISCERNIBLE EN OBRA DORADA

De todas formas, el hecho de utilizar oro en la reintegración no significa que esta deba de ser imitativa o invisible. A través de un profundo estudio se ha obtenido un amplio abanico de posibilidades, gracias a las cuales la laguna no prevalece como figura y las reinte-

graciones se reconocen fácilmente, acercándose las posturas de la historicidad y de la recuperación de la plasticidad y del significado en la obra de arte.

A partir de los criterios de conservación y restauración que guían toda reintegración y teniendo en cuenta la evolución de dichos criterios, nuestra propuesta parte de la premisa de utilizar las mismas técnicas y materiales, o similares, a los usados en la ejecución de la obra, siempre que la documentación existente, el estado y la función de la obra lo permitan. La afinidad técnica entre la obra y la reintegración hará posible, como ya mencionábamos, un buen comportamiento material de esta última en relación con los materiales originales. Además, posibilita una buena integración en cuanto materia, brillo y, en definitiva, aspecto, sin olvidar su fácil reversibilidad. No debemos dejar de lado que, al reintegrar, cuanto más nos aproximemos al original en el retoque, mejor recuperaremos el espíritu y la lectura de la obra.

Si se parte de un tono de bol y de panes de oro similares a los de la obra, la laguna queda evidenciada sin necesidad de radiografías u otros análisis, mediante la realización sobre el pan de oro de distintas texturas visuales mecánicas y texturas táctiles forzadas. Las reintegraciones propuestas no sólo se han desarrollado en un marco teórico, sino que se han llevado a la práctica en unas tablillas en las que, tras ser doradas al agua, se crearon unas lagunas artificiales, de formato rectangular y medidas aproximadas de 10 x 15 centímetros (**Figura 5**). Estas lagunas se realizaron al nivel de la preparación, para forzar una reintegración de estuco, bol y pan metálico. Las posibilidades de realizar distintas texturas son múltiples, y es posible adecuar el tipo de texturado a la laguna y a la obra concreta sobre la que estamos trabajando. Naturalmente, esta metodología abarca infinidad de variantes, entre las cuales el restaurador/conservador deberá, según su criterio profesional, seleccionar aquella que a su entender mejor se adapte a la obra en cuestión y a su función, teniendo siempre presente que cada obra es única y requiere un tratamiento específico (**Figura 6**).

En las texturas táctiles forzadas se utilizan diversos tipos de buriles o puntas secas para conseguir texturas de volumen. Existen varias posibilidades: la realización de un repicado fino, con los puntos juntos o separados, de tamaño y profundidad variables; un rayado de grosor y profundidad también variable, que puede ser horizontal, vertical, diagonal, o un compendio de todas las direcciones, creando un entramado de línea larga y seguida o de pequeñas líneas, etc. Este entramado se puede extender a toda la superficie de la laguna o únicamente a zonas determinadas, como puede ser en el caso de querer sólo delimitar los contornos de la laguna. La superficie sobre la que se procede puede estar bruñida o mate, según sea el efecto que queramos conseguir para una mejor integración de la laguna en la obra.

Para la consecución de las texturas visuales mecánicas se emplean piedras de ágata, con lo que se crea una textura óptica de brillo/mate. Para ello se bruñirán algunas zonas y se dejarán mate las restantes. Como en el caso anterior, son muchas las posibilidades que se nos ofrecen; la realización de finas líneas con una piedra de ágata de punta, horizontales, verticales, diagonales o un entramado que contenga todas las direcciones; realización de bandas más anchas bruñidas en contraste con bandas sin bruñir; bruñir la zona central de la laguna dejando los contornos mates como delimitación; o, si la obra en particular así lo requiere, el oro de la reintegración se puede dejar mate o semimate.

Al margen del dorado al agua, también el dorado al mixtión puede ser una herramienta eficaz gracias a la cual crear tramas de líneas verticales, horizontales, diagonales, o un compendio de todas las direcciones. Asimismo, podemos realizar tramas de puntos, de diferente grosor y separación, como en el caso de las líneas, adecuándonos a las exigencias de la obra. Como fondo del dorado, podemos utilizar bol amarillo o rojo, según el contexto. Este tipo de reintegración puede resultar interesante en obras muy desgastadas o que sufren diversas erosiones que hayan dejado a la vista zonas de bol y en las que el dorado de la laguna destacaría en el conjunto de la obra.

Por supuesto, el dorado al mixtión puede aplicarse sin trama, en toda la laguna, si así se cree necesario, con lo que se consigue que la laguna quede claramente diferenciada del oro original, si este se encuentra bruñido, por el brillo. En este caso, se ha de tener en consideración que, en ocasiones, puede provocar un efecto de «mancha» en la laguna, que pasaría a ser «figura» de la obra.

CONCLUSIÓN

Esta ponencia trata de rescatar del olvido la importancia conceptual del dorado en las obras de arte contemporáneas, así como la necesidad del respeto y la recuperación de sus significados mediante la realización de una adecuada restauración. Un proceso de trabajo en el que será fundamental el conocimiento de los materiales y de las técnicas, del significado de la obra, de la intencionalidad del artista y de muchos otros factores que deberán analizarse y valorarse siguiendo unos protocolos de actuación claros que permitirán llevar a cabo en cada obra la intervención apropiada y específica. Pretendemos, además, acercar a todos los profesionales unas nuevas soluciones de reintegración discernible que tienen como fin la bella simplicidad de la integración de la laguna en el conjunto de la creación y la recuperación plena de la obra de arte contemporánea, en su dualidad matérica y semántica.

NOTAS

1. En muchas de estas obras las láminas se habían fijado a la superficie sólo parcialmente para que el más leve soplo de aire las agitara y centellearan, lo que recordaba el aspecto de las láminas de oro al ser lanzadas por Klein a algún lugar del cual no pudieran recuperarse.
2. Galerista de Yves Klein.
3. Cada recibo podía tener un precio diferente (20, 40, 80, 160... gramos de oro puro), aunque no hubiese ningún tipo de especificación sobre el tamaño o el tipo de 'zona sensible' que justificase el cambio de precio. Se realizaron siete libros de estos recibos numerados, cada uno de ellos con diez zonas, también numeradas, de los cuales en la actualidad se conservan cinco.
4. En la hoja de reglas rituales, Klein añadió de forma manuscrita que el oro también podía quemarse, creando fuego azul.
5. «(...) Puesto que daba por imposible comprar simplemente con dinero tales zonas cromáticas suprasensibles, pedí por el más valioso elemento de lo suprasensible el más valioso elemento de lo material, una barra de oro. Vendí un gran número de estos estados pictóricos suprasensibles, por improbable que pareciera», J. Arnaldo, *Yves Klein*, Hondarribia, Nerea, 2000, p. 89.
6. S. Stich, *Yves Klein*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1995, p. 193.
7. También conocidos como MG.
8. César del Pino transcribe en su artículo esta frase de las conclusiones realizadas durante unas jornadas de conservación de arte contemporáneo celebradas en la Escuela Superior de Restauración de Valladolid. C. del Pino, «El arte contemporáneo. La asignatura pendiente de la conservación y restauración del patrimonio artístico», en *R&R. Restauración y Rehabilitación*, nº 75, 2003, p. 53.
9. La metodología aplicada por esta fundación la encontramos perfectamente detallada en el artículo perteneciente a la publicación The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, «The decision-making model. For the conservation and restoration of modern and contemporary art», *Modern art: who cares?*, Ámsterdam, 1997-1999, pp. 4-15.

BIBLIOGRAFÍA

- CELANT, G., *Le grandi monografie. Scultore d'oggi. Nevelson*, Milán, Fratelli Fabri Editori, 1973.
- GESELLSCHAFT, K., *James Lee Byars. The Epitaph of Con. Art is which Questions have disappeared?*, Hannover, Editorial Carl Haenlein. 1999.
- PINO, C. DEL, «El arte contemporáneo. La asignatura pendiente de la conservación y restauración del patrimonio artístico», en *R&R. Restauración y Rehabilitación*, nº 75, 2003.
- STICH, S., *Yves Klein*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1995.
- THE FOUNDATION FOR THE CONSERVATION OF MODERN ART AND THE NETHERLANDS INSTITUTE FOR CULTURAL HERITAGE, «The decision-making model. For the conservation and restoration of modern and contemporary art», *Modern art: who cares?*, Ámsterdam, 1997-1999.
- VV. AA., *Gilding: approaches to treatment. A joint conference of English Heritage and the UKIC 27-28, September 2000*, Inglaterra, English Heritage, 2001.

CURRÍCULUM VITAE

- 2008-Act. Profesora en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Letras, Vitoria-Gasteiz, UPV-EHU.
- 2007-2008. Profesora en el Departamento de Didáctica de la Plástica, Escuela Universitaria de Magisterio, Bilbao, UPV-EHU.
- 2001-Act. Responsable del Área Didáctica de la Fundación Catedral Santa María, Vitoria-Gasteiz.



AINHOA GÓMEZ PINTADO



Fig. 1. Yves Klein, *PR 1. Retrato en relieve de Arman*, 1962.

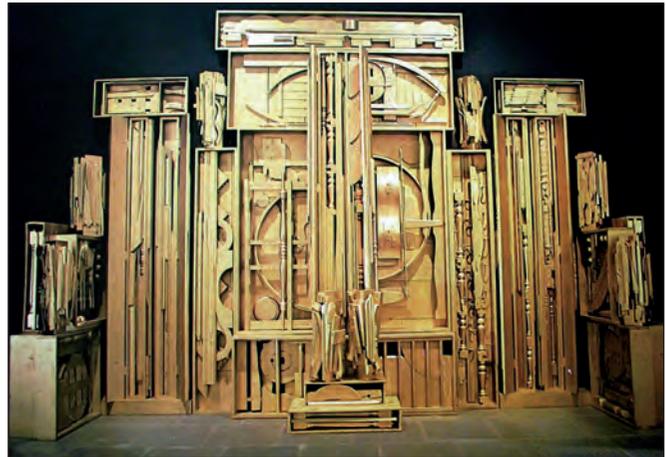


Fig. 2. Louise Nevelson, *An American Tribute To The British People*, 1965.

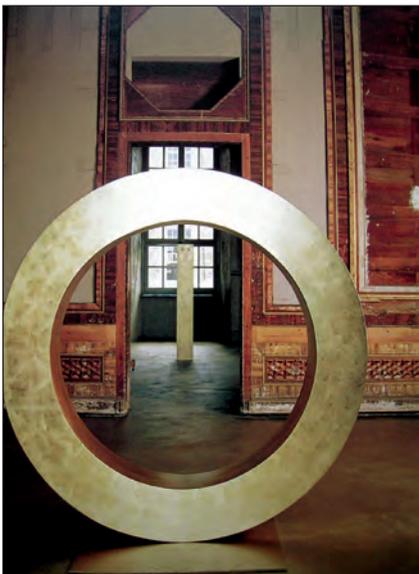


Fig. 3. James Lee Byars, exposición *The Palace of Good Luck*, 1990. Turín, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea.



Fig. 4. Jannis Kounellis, *Tragedia Civile*, 1975. Instalación para la Galería Lucio Amelio, Nápoles.



Fig. 5. Vista general de una laguna reintegrada mediante textura táctil.

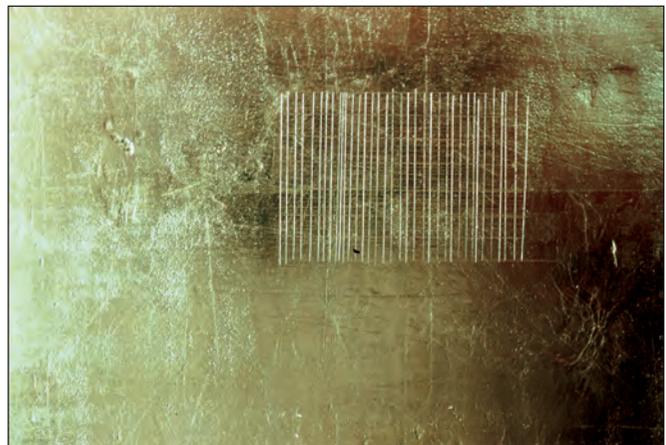


Fig. 6. Detalle de una laguna reintegrada mediante rayas verticales anchas realizadas con buril.

