

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

El restaurador contemporáneo: mente abierta para soluciones creativas

Ana Lizeth Mata Delgado
Claudia María Coronado García

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx

www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Conservación de arte contemporáneo, papel, cintas adhesivas, Francis Alÿs, MUAC, significado versus conservación.

Resumen

La restauración de obras contemporáneas se ha complejizado debido a que la creación artística actual incluye materiales y herramientas diversos, dando como resultado objetos que no son fácilmente reconocidos ni entendidos; incluso son menospreciados por aquellos que desconocen el significado, contexto o trayectoria del artista. Por ello en ocasiones no se considera que este tipo de objetos requieran de una restauración. El restaurador actual debe comprender que no está en nosotros clasificar dichos objetos como arte, pero sí está en nosotros promover una nueva mirada y ampliar nuestra mente para poder llegar a una propuesta de intervención adecuada.

Introducción

Es poco probable que la restauración tal como la conocemos pueda ser capaz de auxiliar a obras realizadas en nuestro mismo siglo, y mucho menos aquellas producidas en la misma década en que vivimos. Sin embargo, debemos considerar que, si los objetivos y los alcances de la Restauración se han modificado a lo largo de la historia (Rotaèche, 2011, p. 127), y el arte es el producto de la actividad humana, entonces, ¿por qué no restaurarlos? Me parece que la pregunta no es si deban o no ser restaurados, el problema radica en ¿cómo se intervienen?, o ¿qué se requiere para intervenirlos? En fin, son múltiples los interrogantes que surgen de las producciones contempo-

ráneas, pero antes de pensar en cómo restaurarlas, a veces tendremos que iniciar por preguntarnos lo básico:

¿Qué es lo que estoy mirando?¹

Hablar de arte es complicado, pues al parecer cada uno de nosotros tiene una opinión al respecto y, sin embargo, no somos capaces de explicarla con precisión. Si tomamos la propuesta de Juan Acha (1989, p. 39), para definir arte mediante los sistemas de producción, distribución y consumo, comprenderíamos que esta triada determina no solo su origen, sino su función y valoración.

Este origen y valoración determinan la manera en que serán vistas y consumidas las producciones artísticas creadas a mediados del siglo XX. El arte que se hace hoy en día tiene, entre muchas otras características, la de ser flexible o carecer de límites. Esto permite el uso de cualquier tipo de materiales, de herramientas, de funciones, de maneras de exhibición, de posibilidades de compra/venta; redefine la idea de autoría —en lo individual y/o en lo colectivo—, de las diferentes disciplinas que cada artista involucra para lograr sus objetivos, de los resultados, de los propósitos, de las intenciones otorgadas, de la manera de interactuar con los otros o de la *duración de estas*.

Con la flexibilidad, se otorga al mundo del arte, objetos, acciones o experiencias complejas, demandantes, y a veces incompletas, que requieren de una activación o participación distinta, no solo como espectador sino como profesionalista de la conservación.

1 Se hace referencia al libro *¿Qué estás mirando?* de Will Gompertz, sobre arte moderno: ¿por qué se ama o se odia?



Figura 1. Maurizio Cattelan, *Sin título*, 2009. Caballo disecado, palo de madera, triplay y tinta negra.

La falta de límites también le ha otorgado infinidad de detractores y pocos adeptos, en principio debido a no saber a lo que nos enfrentamos. Con la obra contemporánea lo más probable es que no tengamos idea de lo que vemos, de lo que nos quiere comunicar o de la manera en que interactuemos con ellas.

Lo distinto o lo nuevo no siempre es bien recibido. La ciencia tiene un término para esto, el *Semmelweis reflex*,² que pocos conocemos su significado, pero los estudiantes de medicina lo saben bien, pues es usado para denotar la tendencia humana a rechazar nuevas ideas que contradicen creencias y prácticas generalmente aceptadas (Marder, 2012, p.1).

2 Usado por primera vez por Ignaz Semmelweis para describir que el origen de las enfermedades era, en muchas ocasiones, por transmisión oral, contacto físico, etcétera.

El *Semmelweis reflex* demuestra que rechazamos lo nuevo en otros ámbitos, así que no es de extrañar que lo hagamos también con el arte. Cualquier obra de arte moderno o contemporáneo que se exhibe en un museo está ahí por una razón: o bien comunica una idea nueva, o comunica una vieja idea de una nueva manera.

El arte suele ser visual, se comunica por las apariencias, pero las apariencias están lejos de transmitir todo el contenido. Para apreciarlo plenamente se requiere comprender el contexto en el que fue creado, las motivaciones de su creador, la elección de sus materiales o la falta de ellos, el significado, entre otras cosas. Al respecto, el neurocientífico Josh Siegle (2011), considera que apreciar arte [contemporáneo] es similar a lo que se necesita para apreciar un descubrimiento científico.



Figura 2. Jeff Koons, *Play-Doh*. Aluminio policromado, 3.12 x 3.84 x 3.48 m.

Caminar ingenuamente en una galería de arte contemporáneo es como sentarse a escuchar una conferencia sobre la mecánica cuántica sin antecedentes físicos. Usted recoge algunas cosas interesantes, pero le falta el contexto para comprenderlo del todo. Por lo tanto, si desea tener una mejor apreciación del arte contemporáneo o la mecánica cuántica, sólo hay una manera: haga su tarea. Usted sabrá tanto como usted está dispuesto a aprender (e-blog).

Lo diferente no debe asustarnos o enojarnos, el arte contemporáneo busca provocarnos así que en vez de demandar a una obra del siglo XXI los parámetros empleados en apreciar una obra del siglo XIX, abracemos la idea de la diversidad, demos a estas creaciones la oportunidad de comunicarnos ideas, conceptos, experiencias y situaciones que nos hagan salir de nuestro flujo de vida “normal”, estático e indiferente y abrírnos a distintos saberes mediante la investigación y el cuestionamiento.

Como escriben Kyung y Cerasi (2016) en el capítulo “WTF?!” de su libro, *Who’s Affraid of Contemporary Art?*

está perfectamente bien admitir que uno no entiende una obra de arte. Una falta de comprensión te lleva a hacer preguntas, y las preguntas son parte del proceso. Creo que la gente se siente nerviosa al hacer preguntas y parecer estúpida, cuando en realidad para prácticamente cualquier artista que trabaja hoy en este ámbito, provocar preguntas es exactamente lo que están buscando (p.103).

En palabras de Umberto Eco (1992), las creaciones de nuestro siglo buscan ser polisémicas, “la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante” (p.15). Una obra abierta en donde el artista crea un mensaje a comunicar y la función del que observa será completar el mensaje partiendo de las vivencias personales y subjetivas de cada individuo. O

en palabras de Nicolas Bourriaud (2008) “cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito” (p. 23).

La pluralidad de significados o las relaciones personales e infinitas, es lo que otorga al arte contemporáneo estar lleno de objetos subjetivos y con múltiples significaciones, pues cada quien verá en el objeto cosas diferentes, se creará o no un vínculo con cada uno de nosotros.

Consideremos pues que al estar frente a una obra contemporánea nos enfrentaremos a objetos polisémicos, abiertos y flexibles, lo que nos hace preguntarnos entonces ¿cómo me acerco a ellas si son diferentes?, ¿cómo afecta “lo diferente” a mi trabajo de restauración? La respuesta no es única ni sencilla, pero podría encontrarse si se cuenta con el interés y una mente abierta.

Este escrito pone en evidencia que, aunque en las obras artísticas se usan —aparentemente— los mismos materiales y las mismas técnicas, sí existen diferencias. Una de ellas, es que en el arte contemporáneo los materiales sirven de expresión de la subjetividad artística. “No se trata solamente de meras consideraciones teóricas, análogas, sino de premisas fundamentales que no solo acabarán destruyendo la existencia física de la obra, sino también la espiritual” (Althöfer, 2006, p. 73).

No cambiaremos la manera en la que los artistas producen sus obras, pero sí podemos modificar el modo de acercarnos a sus creaciones. Conforme a esta idea, ser inquisitivos nos acerca al objeto para comprenderlo y proponer entonces la(s) intervención(es) acorde(s) a los problemas detectados que discrepen con el significado (de entre los múltiples, buscar siempre el otorgado o la intención primaria del artista), entonces podremos *evaluar y determinar si es necesaria o no una restauración*.

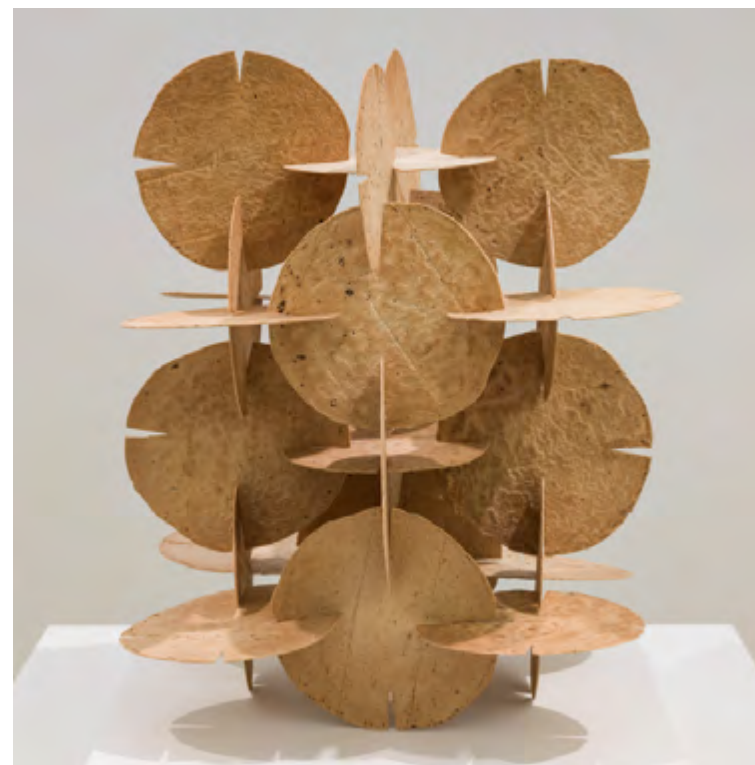


Figura 3. Damián Ortega, *Tortillas Construction Module*, 1998. Tortillas de maíz, dimensiones variables.

Por consiguiente, antes de intervenir una obra contemporánea se debe conocer el estado material del objeto además de identificar y comprender los múltiples significados, alcances e ideas detrás de la elección material, para de ahí partir y evaluar si existe o no una *discrepancia*³ entre ellos. Entonces, ¿qué pasa si el significado de la obra cambia como

3 Discrepancia entendida como la incapacidad para transmitir el concepto o la idea de una obra debido al estado material de esta.

resultado del envejecimiento, daño o deterioro que ha sufrido, de tal forma que debe considerarse una intervención?

Las interrogantes con el arte contemporáneo son tan variadas como las posibilidades matéricas existentes para resolver un mismo problema desde el punto de vista de la creación artística; por lo tanto, es imposible pensar en una teoría a la cual apegarse para intervenir una obra de esta índole, simplemente, la teoría se ha adaptado a la práctica.

Unos de los pocos restauradores que han escrito al respecto, es Heinsz Althöfer (2006, p. 71), quien considera que “el arte contemporáneo se degrada a sí mismo”. Este enunciado encierra mucho más conocimiento que el solo hecho de clasificar el arte contemporáneo como efímero. Se entiende que la elección de algunos materiales está encaminada a que la obra tenga una calidad efímera, y en otros casos, la creación de un objeto no es la finalidad última de los artistas. Como en los casos de coparticipaciones que lleva a cabo InSite / Casa Gallina en la colonia San Rafael, en las que las creaciones de arte participativo no requieren de la intervención de un restaurador, pues la finalidad de estos procesos es crear lazos y formar comunidad mediante las experiencias de los involucrados.⁴

El conocimiento profundo de la obra en todos sus aspectos, nos acercará a una metodología acorde, incluso a piezas “de distintos formatos” o de materiales poco comunes —como chocolate, fetos de caballo, hojas de maíz, palmera, vidrios blindados, entre otros— pero con las propuestas que mejor se adaptan a cada caso, normalmente dadas al abordar los problemas de modo distinto, esto es, *siendo creativos*. Con ser creativos nos referimos a desglosar los problemas y los alcances de la intervención desde diferentes perspectivas: algunas muy básicas y otras que parecieran más radicales por innovadoras.

4 Véase <http://insite.org.mx/wp/ct_proyecto/casagallina/>.

Thinking outside the box

¿Cómo se puede ser creativo en las propuestas de intervención de obra contemporánea?, ¿cómo desarrollamos la habilidad para resolver problemas de un modo diferente a como normalmente los resolvemos?

Debemos partir del punto en el que consideremos a las creaciones de este siglo complejas, inacabadas, multisignificantes y demandantes de participación. Un objeto como este, requiere de mayor atención, y para obtener resultados que aporten a la intervención de estos objetos se debe empezar por abordar la problemática de manera diferente. La frase en inglés *Thinking outside the box* lo resume al sugerir que “la implementación de un enfoque inusual en la estructura del pensamiento lógico, es un procedimiento que pretende escapar al razonamiento relacional y al pensamiento lógico”.⁵ Si nos encontramos en una situación inusual, evitemos actuar de la misma forma que lo hacemos en otras situaciones.

Hay muchas maneras de ser creativo, y este tema se puede checar en línea mediante libros electrónicos, páginas web e incluso con ejercicios para la mente (Wax, 2017, e-pub). En conclusión, distintas maneras de enfrentar un problema con creatividad, como *leer un libro de otra rama del conocimiento*, puesto que diferentes disciplinas se enfrentan a problemas similares, y lo hacen desde otra perspectiva, desarrollando formas muy diversas para resolverlos. Un mismo tema visto desde distintos puntos y alcances: *darle vuelta al problema*. Esto ayuda a ver patrones que de otro modo no serían evidentes; piensas en los pasos necesarios para alcanzarlo hasta llegar a

5 Traducción al español por las autoras. *The implementation of an unusual approach to the logical thinking structure. It's a procedure which aims to escape relational reasoning and thinking.*

donde estás ahora mismo. A veces lo que se necesita es centrarse en la solución primero, y luego idear hacia atrás.

Algunos de estos ejercicios ayudan a conocer las características esenciales de lo que nos interesa resolver, en modo *outside the box*. Por lo tanto, al buscar ideas en lugares distintos, ello nos encamina a proponer respuestas a los variados problemas que se presentan. De ahí la importancia de la investigación del significado confrontado con el estado material de la obra en cuestión.

Partir de lo conocido

Una obra contemporánea puede tener diversos problemas dentro de un solo objeto; por un lado, la multiplicidad de significados, por el otro, la elección de los materiales elegidos (orgánicos/inorgánicos, compatibles/incompatibles, etc.), además de la función que el artista le designe a su obra. Se agregan cada vez más variables a la ecuación.

Cada obra contemporánea debe entenderse como un universo aparte, pues no se podrán intervenir en igualdad —de concepto, de circunstancias, de recursos, de tiempo o de profundidad— una instalación de chocolate o una escultura floral. Aun entre dos instalaciones hechas del mismo material —usando el autorretrato como tema—, el caso de Dieter Roth y de Janine Antoni, en el que ambos han trabajado con chocolate con leche como materia prima, no son similares, ya que el primero busca la transformación matérica del chocolate sin que este sea intervenido por los restauradores; la segunda, activa sus obras en cada espacio lamiéndolas dentro de la sala de exhibición, promoviendo el coleccionismo y la interacción de la misma obra en distintos espacios.

Reconocer y abrazar la diferencia nos llevará a realizar una intervención responsable, que nos aporte elementos para

comprender lo que es deterioro de lo que es intencional, lo que pareciera improvisado de lo que es sustancial.



Figura 4. Dennis Oppenheim, *Famosos edificios históricos mexicanos 1*. Cuatro conjuntos. Instalación. Ensamblaje de utensilios de plástico de uso cotidiano e instalación eléctrica con lámparas, 1998, MUAC. Fotografía: Karla Lilia Jiménez Martínez, 2015. Cortesía: STRAMC-INAH.

- Para lograrlo,⁶ el primer paso será definir lo conocido para enfocar nuestros esfuerzos de investigación y estudio en esclarecer aquello que aún no conocemos, pero que consideramos esencial esclarecer.

6 Metodología tomada y sintetizada a partir del texto "Decision Making-Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art", realizado en 1999 en el congreso *Modern Art: Who cares?*

- Segundo, comprender que el estado de conservación puede estar o no ligado a este significado —a veces la descomposición es el resultado buscado— si no lo está, desglosar la problemática; si lo está, determinar las acciones a seguir.
- Tercero, cuáles son nuestras limitantes (tiempo, equipo, recursos, personal, etcétera).
- Cuarto, priorizar la problemática y realizar las propuestas de intervención basadas en las partes anteriores, desglosando cada una de las ideas que puedan surgir para resolver los problemas detectados en la obra.

En esta etapa las propuestas son anotadas, después cada una se evalúa, se toma o se descarta; es esencial contar con todas aquellas con las que pensamos podemos resolver la problemática presentada por la obra. Todas las propuestas son descritas, analizadas, comentadas y argumentadas.

Lo anterior suena fácil e incluso podrían ver reflejada en esta metodología mucho del trabajo que normalmente se realiza para intervenir cualquier objeto. Sin embargo, aunque el párrafo anterior resume mucho del contenido del Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo (STRAMC), los restauradores no solemos aventurarnos a lo desconocido, ni ser creativos sin autocensurarnos, pero estamos aprendiendo, formando nuestra propia metodología de aproximación y análisis.

Estas ideas se han puesto en práctica en el STRAMC por más de diez años, con casos cada vez más complejos, que nos demandan ser “incluyentes” y creativos. Por incluyentes nos referimos a tomar casos de materiales con los que nunca antes se ha trabajado; la problemática es real y requiere de atención inmediata; y por creativos, nos referimos a que estamos en proceso de aprendizaje.

Por ello, consideramos importante aterrizar estos cambios en el acercamiento y valoración de un caso resuelto en el STRAMC, que en su momento fue complicado, y a la distancia, consideramos haber tomado el camino adecuado.

Caso de estudio: Francis Alÿs, colección de 34 dibujos

El caso a desarrollar es el de una serie de 34 bocetos/dibujos realizados por el artista belga-mexicano Francis Alÿs denominada *Study for the liar, copy of a liar*, perteneciente a la colección de acervos del Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM que requería atención a pesar de haber sido creada entre 1992 y 1999, y de reciente donación al MUAC.



Estos dibujos eran muy variados, algunos compuestos de fragmentos unidos mediante grapas, cinta transparente y cinta *masking* de distintos tipos de papeles, tamaños y formatos, en los cuales fueron dibujados o descritos las acciones a realizar empleando lápiz, carboncillo, pluma azul y roja, con lápiz de color y pintura acrílica.

Para complejizar aún más el caso, existe otra colección del mismo artista con el mismo nombre y que tiene la particularidad de haber sido donada en distintos momentos al museo: la primera parte donada fue restaurada antes de la entrega al MUAC. La segunda colección se entregó sin cintas adhesivas y cada una laminada en papel japonés del mismo grosor (a pesar de estar sobre soportes de diversos tipos de papel y gramaje) y todas con el mismo tamaño y formato (aunque los tamaños fueran variados).

Teníamos entonces el caso de una de dos series del mismo artista, con problemas similares pero una ya había sido intervenida. La donación a restaurar estaba conformada por distintos formatos y tamaños de papel, y con diferentes y más o menos cantidad de cintas, estados materiales, complejidad en la elaboración y envejecimiento material.

La solicitud de intervención por parte del MUAC atendía directamente a resolver las cintas adhesivas amarillas y acidificadas pues estaba migrando el adhesivo al soporte; algunas cintas ya estaban a punto de desprenderse y las manchas generadas eran bastante notables y pegajosas. Al desprenderse las cintas, también se perdían los trazos realizados sobre ellas, así como la continuidad de la idea y del dibujo.

Por lo tanto, el primer paso fue preguntarnos si eliminar o no las cintas adhesivas era la opción adecuada, pues aunque conocemos lo ácido de las cintas y de los restos de adhesivos que afectan el papel, en el arte contemporáneo no sabes si eliminar las cintas pueda cambiar algo en el significado de la obra.

En un trabajo conjunto, las alumnas Daniela Merediz e Iliana Ruiz y las profesoras de este seminario, con la ayuda del personal del MUAC, se revisaron, por una parte, la información que el museo tenía sobre el artista, la obra, su llegada, y su estado de conservación antes y actual. Además de un guion para entrevistar a Alÿs, a la curadora encargada de la colección y al restaurador en jefe del museo.

Por falta de tiempo del artista y la curadora, solo se realizó la última entrevista y las dos primeras se dejaron pendientes. Sin la información de primera mano, se continuó la investigación puntualizando sobre los posibles significados de la obra y de la metodología de Alÿs. Más tarde llegarían las respuestas planteadas a las preguntas, dando como resultado algo inesperado.



Figuras 6 y 7. Francis Alÿs, *Study for the liar, copy of the liar*. Izquierda, antes del proceso; derecha, después del proceso, eliminación de cintas, limpieza de remanente de adhesivos, colocación de cintas de conservación reintegradas y devolución de plano. Fotografía: Daniela Merediz Lara, 2017. Cortesía: STRAMC-INAH.

En el caso específico de la obra *Study of the liar, copy of the liar*, el uso de cintas le permitió a Francis Alÿs unir o cambiar aquello que no estaba como lo buscaba, lo que resultó en que las cintas eran más que un recurso adhesivo pues en realidad eran parte del proceso creativo y eliminarlas implicaría modificar su intención (Merediz y Ruiz Cruz, 2016, p.35).

Ante la discrepancia entre el estado material y el significado, entonces se realizaron distintas propuestas encaminadas a resolver principalmente el problema de las cintas, sin modificar la técnica y el proceso creativo del artista. Las propuestas fueron múltiples, se revisaron en conjunto y fueron presentadas al personal del MUAC con la idea de informar lo develado por la investigación y la importancia de conservar las cintas —se planteaba sustituirlas por otras de conservación, pero iguales en forma y color—. El museo en principio se opuso⁷ y pidió conocer la opinión del artista ante esta propuesta.

Meses más tarde se obtuvieron las respuestas por escrito del mismo Alÿs respecto a la postura del significado de las cintas y de la propuesta de intervención, confirmando la importancia de las cintas en su proceso creativo y la venia para intervenir su obra según la propuesta planteada.

Este proyecto nos hizo reflexionar sobre los alcances de la restauración de la obra contemporánea, que en principio no difiere en los materiales utilizados, pero sí en alcances y significado. No conocer estas sutilezas hubiera dañado el significado de la obra del artista Alÿs. Asimismo nos enteramos de que el artista donó estas obras al MUAC con la intención de que fueran conservadas; no haber investigado hubiera sido negligente.

7 En principio por tratarse de obras tan importantes, y segundo, porque parecería que no se hubiera hecho nada.

El museo tendrá dos series del artista con intervenciones distintas; ambas hechas por restauradores,⁸ pero una realizada con otros objetivos en mente y sin considerar la intención del artista; la nuestra, una intervención respetuosa y mediadora de los intereses de todos los involucrados. Somos conscientes de las implicaciones que el arte contemporáneo nos exige y estamos preparados para lo que pueda implicar en el futuro.

Agradecemos al MUAC por ofrecer al STRAMC objetos ideales para la investigación, análisis y cuestionamiento sobre nuestro quehacer cotidiano y de lo que implica la restauración en la época contemporánea.

Conclusiones

Las obras de Francis Alÿs fueron donadas al MUAC con la intención de ser conservadas. No haber investigado a fondo al artista, la obra y su significado, eliminar las cintas y no reponerlas, hubiera sido una negligencia. Es fundamental, no solo en términos de conservación sino en aspectos de creación artística, profundizar en el conocimiento de las obras, ya que cualquier intervención puede modificar el significado de la obra.

El trabajo de un restaurador frente a un objeto de arte contemporáneo exige una mayor participación. Comprende desarrollar trabajo de campo, realizar entrevistas, dialogar con todos los actores que buscan el bienestar de la obra y que están involucrados con ella desde distintas perspectivas como

8 Intervención realizada por un restaurador de papel, amigo del artista, y que respondió a la necesidad de enviarse al extranjero lo "mejor posible" para una exhibición, pero sin previa investigación. Intervención realizada por un restaurador de papel, amigo del artista, y que respondió a la necesidad de enviarse al extranjero lo "mejor posible" para una exhibición, pero sin previa investigación.

curadores, museógrafos, investigadores, galeristas, coleccionistas, artistas, etc., además de comprender el papel de cada uno de ellos y quizá fungir como mediador y velar para que la obra reciba la intervención que requiere.

Por los motivos anteriores, el restaurador contemporáneo debe estar familiarizado con el trabajo en equipo. El trabajo interdisciplinario es fundamental, ya que dependemos del conocimiento de otros especialistas para conocer y valorar las opciones. Se trata de reconocer y aceptar que no lo sabemos todo y que a veces no tendremos la última palabra

Conocemos las múltiples implicaciones que los objetos de arte contemporáneo pueden tener y, por ello, nos exigen estar preparados para lo que pueda venir en el futuro.

Por último, queremos exhortarlos a que abran sus mentes a lo nuevo, a lo que no entienden, a lo que es provocador y subversivo, a lo que les invita a cuestionarse o a tomar una postura. De esta manera el arte no solo gana un espectador asiduo, gana un restaurador con mente abierta capaz de involucrarse activamente en la resolución de problemas, sin perder el eje medular de su quehacer ni las motivaciones artísticas de la obra a la que se enfrenta.

Bibliografía

Acha, Juan (1998), "Occidente oculta las diferencias históricas" y "Las artes", *Introducción a la teoría de los diseños*, México, Trillas, pp. 34-74.

Althöfer, Heinsz (2006), "La restauración del arte contemporáneo", *Conservar el arte contemporáneo*, Donostia-San Sebastián, Editorial Nerrea, p. 234.

Barbero Encinos, Juan Carlos (2008), "La revisión crítica", *La memoria de las imágenes: notas para una teoría de la restauración*, Madrid, Ediciones Polifemo, pp. 17-52.

Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, México, Ítaca.

Bourriaud, Nicolas (2008), *Estética relacional*, Cecilia Beceyro (trad.), segunda edición, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, p. 143.

Eco, Umberto (1998), *Obra abierta*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 1998. p. 163.

García Canclini, Néstor (2010), "Patrimonio y arte: condiciones compartidas", *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*, México, Katz, pp. 96-99 y 111-122.

Hummelen, Ijsbrand y Dionne Sillé (1999), "Decision making-model for the conservation and restoration of Modern and Contemporary Art", *Modern Art: who cares?, Foundation for the Conservation of Modern Art*, Instituto Holandés del Patrimonio Cultural, p. 450.

Kyung, An y Jessica Cerasi (2017), "WTF!?", *Who's Afraid of Contemporary Art? An A to Z Guide to the Art World*, Londres, Thames & Hudson, p. 144.

Marder Kamhi, Michelle (2011), "Understanding Contemporary Art", *Aristos*, documento electrónico obtenido de <<http://www.aristos.org/aris-12/contemporaryart.htm>>, consultado el 21 de abril de 2017.

Merediz Lara, Daniela e Iliana Tairi Ruiz Cruz, Informe de los trabajos de conservación en la colección *Study for the liar, copy of the liar* de Francis Alÿs, pertenecientes a la colección del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). Agosto 2016 a junio 2017, Ciudad de México, ENCRyM-INAH, inédito.

Muñoz Viñas, Salvador (2010), *Teoría contemporánea de la Restauración. Patrimonio cultural*, Madrid, Editorial Síntesis, pp. 17-36.

Rotaeché González de Ubieta, Mikel (2011), “Criterios de intervención en arte contemporáneo”, *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*, Madrid, Editorial Síntesis, pp 127-164.

Gompertz, Will (2015), *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, México, Editorial Taurus, p. 480.

Siegle, Josh, neurocientífico del Allen Institute sobre textos de arte, subido el 18 de diciembre de 2011 y considerado como uno de los cinco mejores escritores del blog Quora, <<https://www.quora.com/How-can-I-better-understand-contemporary-art>>, consultado el 21 de abril de 2017.

How to Think ‘outside the box’. Coming Up with Creative Solutions, documento electrónico disponible en <<http://www.wikihow.com/Think-%27Outside-of-the-Box%27>>, consultado el 19 de abril de 2017.

Wax, Dustin, *11 Ways to think outside the box*, documento electrónico disponible en <<http://www.lifehack.org/articles/featured/11-ways-to-think-outside-the-box.html>>, consultado el 19 de abril de 2017.

Welch, Adam, reseña sobre el libro *Who’s afraid of Contemporary Art?*, en su artículo para *The Daily* sobre “How to understand contemporary art?”, documento electrónico disponible en <<https://www.mrporter.com/daily/how-to-understand-contemporary-art/1864>>, consultado el 21 de abril de 2017.