

# La autoría, autenticidad y originalidad reformuladas, y su aplicación en instalaciones contemporáneas múltiples y orgánicas

[Go to English version](#)

DOI: 10.30763/intervencion.243.v1n23.22.2021 · AÑO 12, NÚMERO 23: 65-88

Postulado: 31.12.2021 · Aceptado: 31.03.2021 · Publicado: 28.06.2021

## Claudia María Coronado García

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM),

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

[claudia\\_coronado\\_g@encrym.edu.mx](mailto:claudia_coronado_g@encrym.edu.mx); [claudia.coronadog@gmail.com](mailto:claudia.coronadog@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0233-2098>

## RESUMEN

Basado en la revisión de escritos de teóricos y conservadores, se propone reformular los conceptos de *autoría*, *autenticidad* y *originalidad*, promoviendo la ampliación de significados y alcances aplicables en instalaciones artísticas contemporáneas, incluso en aquellas realizadas con objetos orgánicos o materiales de fácil sustitución. En tales situaciones, ¿cómo debemos actuar como conservadores en casos en los que lo importante es la transmisión del significado, no así la materialidad del objeto? Para responder este cuestionamiento podríamos acudir a uno de los axiomas del arte conceptual, en donde la idea es arte, y la materialización, por tanto, es efímera, lo cual también pone en evidencia que la tarea del conservador contemporáneo no es como ni reside donde tradicionalmente se piensa.

## PALABRAS CLAVE

autoría; autenticidad; originalidad; conservación arte contemporáneo; teoría; instalaciones

## INTRODUCCIÓN A LAS INSTALACIONES ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

**L**as instalaciones artísticas distan del concepto de arte tradicional donde el objeto artístico es aquel “que puede ser trasladado, comprado, vendido, regalado, [que] posee una presencia y [una] entidad material bien definida y está destinado a la contemplación” (Bozal, 1989, p. 32). El objeto definido contempla que la maestría de éste se hace presente mediante la transformación armónica de las propiedades de la materia, en la perfecta relación con la idea expresada y en especial unión con el contexto social y cultural del que es producto. Aunque pareciera que todo aquel objeto considerado artístico debería tener estas características para serlo, nada dista más de esta definición que lo propuesto por Marcel Duchamp a principios del siglo pasado y, por consiguiente, las creaciones artísticas que le siguieron.

Los objetos artísticos producto de artistas de la posguerra buscaban desprenderse de los valores de lo objetual, promoviendo la innovación tecnológica y la sublimación de la materia hacia el concepto mismo. Estas creaciones fomentan la vinculación con el espectador de una manera distinta, intuitiva, personal, intangible, evocando el trauma o la conmoción. Las vanguardias y movimientos del siglo xx, y en especial aquellos creados a partir de los años setenta se enfocan, por tanto, menos en la materia y más en la idea. Para Arthur Danto, el arte conceptual muestra que no se requiere de “un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte” (1997, p. 11), lo cual aleja la experiencia sensorial hacia la búsqueda de la activación del pensamiento. Lo que deriva en la obtención de objetos resultado de un modo de hacer las cosas diferentes, enfatizando lo procesal y lo conceptual, desligados a una materialidad única, liberándolos y transformándolos en objetos no únicos, repetibles y quizá hasta inmortales.<sup>1</sup>

Por lo tanto, si al priorizar la experimentación tecnológica y la innovación creativa el artista deja de ser el hacedor de obras cerradas y únicas para dar paso a obras donde se emplean todo tipo de técnicas, soportes —incluidos el cuerpo humano y sus acciones— y materiales —puros o mezclados, químicamente incompatibles, alterados o degradados— usados con una intención asignada y producto de la constante tentativa y provocación. El producto de esta

<sup>1</sup> Los objetos se liberan de su envoltorio material y temporal. Al tener la posibilidad de crearlos una y otra vez, se sugiere una perpetua existencia, por tanto, las convierte en no mortales.

experimentación suelen ser obras incompletas<sup>2</sup> dependientes de la interacción de quien las observa; dejan de ser cerradas porque se adaptan al espacio de exhibición, al tema y al contexto en el que serán presentadas. Dejan de ser únicas porque se reproducen, se multiplican porque tienen la capacidad de existir independiente de la materia, de ahí que puedan mostrarse en distintos lugares al mismo tiempo.

Retomando a Danto, significa que en las creaciones contemporáneas, en la medida en que las apariencias fueran importantes, cualquier cosa sería una obra de arte (1997, p. 11); si cualquier cosa creada puede ser designada obra de arte, se requiere de un sistema de apoyo para definir las y comprenderlas. Este apoyo suele ser provisto por las teorías filosóficas, pues ayudan en la comprensión del sentido del objeto creado, de las ideas que dieron origen a su concepción, así como al momento histórico reflejado. El apoyo del arte en la filosofía ha resultado ser vital para el análisis conceptual de los objetos que a simple vista pudieran parecer comunes o indiscernibles entre ellos y un objeto artístico. Sin embargo, objetos similares distan de serlo, en ocasiones por el contexto en el cual fueron creados, por el originador de la idea o por “ser sobre algo y encarnar su significado” (Danto, 2005, p. 33). Es fundamental retomar estas ideas y asirse a la teoría para su comprensión.

Para entrar en materia, retomaré el caso propuesto por Arthur Danto (2005) sobre las tres cajas de *Brillo* (Figura 1): la primera hecha por el diseñador industrial, James Harvey (1961), para la empresa Brillo, la segunda, la expuesta por el artista Andy Warhol (1964) y la tercera reproducida por el artista estadounidense Mike Bidlo (1991). Las tres son cajas con el mismo diseño y dimensiones, a la vista indiscernibles, pero con diferencia en la temporalidad de creación, objetivos e intenciones detrás de cada una de ellas. Son muy similares, casi idénticas, pero no lo son, puesto que no fueron creadas con las mismas intenciones, ideas, funciones, distribución, producción ni lugares de consumo. La primera caja (Harvey, 1961) fue hecha con fines comerciales, donde el empaque hacía referencia a la limpieza, la modernidad y la patria (los colores nacionales de Estados Unidos son el rojo, el azul y el blanco, mismos usados en el empaque). La segunda (Warhol, 1964) pone de manifiesto la cultura popular defendida por Warhol contra la cultura elitista promulgada por el expresionismo abstracto ameri-

<sup>2</sup> Obras incompletas o abiertas como las designa Umberto Eco, pues no están cerradas en función, intención ni significado; requieren que los usuarios las activen y las completen. El artista tiende la mitad de un puente que el público debe completar para que pueda fluir la comunicación entre ambos (Eco, 1998, p. 15).

## Intervención

ENERO-JUNIO 2021  
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 1. Andy Warhol, *Brillo Soap Pads Box*, 1964. Pintura polimérica, serigrafía en madera. Dimensiones: 43.3 x 43.2 x 36.5 cm (Fotografía: The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; fuente: Founding Collection [D.R. © ANDYWARHOL/ARS/SOMAAP/México/2021]).



Estas tres cajas, según explica Danto, nos ayudan a comprender que es irrelevante si tuviéramos frente a nosotros cualquiera de estas tres cajas y no pudiéramos discernir cuál es la de Warhol, la de Harvey o la de Bidlo; las tres son obras que deberían ser tratadas de la misma manera. Sin embargo, “lo que hace a algo una obra de arte no es algo que el ojo capte, es en buena medida una cuestión de lo que significa” (Danto, 2005, p. 39). Un objeto artístico es la suma de sus significados, intenciones artísticas, motivaciones estéticas, así como de la respuesta del espectador; depende de todo ello para existir. Las obras artísticas contemporáneas son, en gran medida, lo que significan, lo que representan, y no necesariamente la materia, puesto que ésta es elegida para que funja como su conductor y transmisor.

Tan sólo el ejemplo que discute ampliamente Danto cuestiona algunas de las bases sobre las cuales la restauración de bienes

artísticos depende. En ocasiones para iniciar la intervención de un objeto, es preciso definir la importancia del mismo respecto al tiempo de creación, el autor, el papel que juega este objeto dentro de una comunidad o en el entendimiento del arte de nuestro siglo, la importancia de la materialidad, y que en conjunto apoyan al restaurador a evaluar la intervención y el modo de proceder. Ahora bien, si en las creaciones conceptuales artísticas contemporáneas la transmisión de los significados es lo que importa y no la materialidad de objeto, debemos ponderar otros puntos sobre los cuales asirnos al momento de tomar decisiones respecto de la conservación e intervención de estos objetos. De ahí que este escrito proponga reformular conceptos desde distintas posturas teóricas y abordar los objetos no únicos y performáticos<sup>3</sup> promoviendo como uno de los ejes centrales al concepto de *autoría*. Partiré de su definición, función y obligaciones hacia la obra para comprender los lazos que los vinculan y se extienden hasta hacerlos heredables a objetos seriados, como se expondrá a continuación.

### REFLEXIONES SOBRE AUTORÍA

La autoría en el siglo xx fue fundamental en la transformación del arte y, actualmente, puede ser determinante en la compraventa de las obras, por dar cierto valor agregado, aunque física o manualmente no las haya tocado el artista. La autoría va más allá de firmar una obra; con estas creaciones contemporáneas se tensa y se desdibuja el concepto como lo conocíamos, y al ser uno de los que más se ha transformado en las últimas décadas, esta asignación ha vuelto más controversial el mundo del arte. Éste es el caso de la obra *Comedian* (2019) de Maurizio Cattelan (Figura 2), un plátano pegado con cinta gris en la pared del stand de la Galería Perrotin de la Art Basel Miami Beach 2019, valuada en \$120,000.00 USD, con la cual se marcaba el tan esperado regreso del artista a las ferias de arte después de años de ausencia.

Podríamos definir la palabra *autor* de muchas maneras, sobre todo si estamos partiendo desde el campo del arte, sin embargo, el Diccionario de la Lengua Española (DLE) de la Real Academia Española (RAE) promueve varias acepciones, entre ellas, la “persona que es causa de algo, que inventa algo” (DLE, 2021). Estas definiciones

<sup>3</sup> Las instalaciones performáticas o *performing artworks*, según Muñoz-Viñas, son aquellas obras que tienen propensión a la variabilidad, ya que se rehacen o se renuevan en cada exhibición, y a las que además se les asigna algún tipo de acción específica a realizar. Algunos ejemplos de obras performáticas podrían ser casos de instalaciones efímeras, procesuales, Eat Art o Time-Based Media (Muñoz, 2010, p.11).

## Intervención

ENERO-JUNIO 2021  
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 2.  
Maurizio Cattelan,  
*Comediante*, 2019.  
Plátano, cinta  
gris. Dimensiones  
variables. Sede de  
la Galería Perrotin  
en la Feria Art  
Basel Miami Beach  
2019 (Fotografía:  
Sarah Cascone,  
17 de diciembre  
de 2019; fuente:  
*ArtNet News* sobre  
la Galería Perrotin  
en Art Basel Miami  
Beach, Estados  
Unidos de América  
[D.R.© MAURIZIO  
CATTELAN/  
SIAE/SOMAAP/  
México/2021]).



son tan generales que podríamos estar frente al autor de una obra artística o de un invento sin encontrar diferencia alguna.

Ahora bien, si el autor es la causa de algo, tomemos el ejemplo de la obra *Like a Tzompantli* (*Como un tzompantli*, en español) de Minerva Cuevas (2015) (Figura 3), en la exhibición temporal *Feast and Famine*<sup>4</sup> en la galería kurimanzutto, instalación que presenta —ya sea dentro de una vitrina o en empaque individual— múltiples orejas de chocolate, replicando a las humanas, y en las que en las cédulas o las cajas se destaca el uso de cacao real nativo de la región del Xoconusco, Chiapas, por la empresa Chocolate Rx Brujo. Minerva Cuevas no fue la encargada de la recolección de los granos, el procesamiento del cacao, el vaciado del chocolate ni en el empaque, lo cual nos hace cuestionar en dónde radica la autoría si Cuevas no transformó la materia prima. Para determinarla, primero se retomarán varias ideas de pensadores que ponen en contraste el concepto mismo de autoría.

En su obra *What is an Author?* (1998), Michel Foucault propone varias interrogantes para acercarnos al significado de autor en nuestra época. Primero considera esencial el comprender cómo es que surge la idea de autor, cuál es su función y su relación con la autenticidad y la atribución en una cultura como la nuestra. Para Foucault, la idea de autor surge en la Edad Media, cuando las actividades sociales estaban agrupadas según el trabajo o el tipo de

<sup>4</sup> La exhibición temporal *Banquete y hambruna* de Minerva Cuevas fue presentada del 22 de septiembre al 24 de octubre de 2015 en la CDMX. Las orejas hacen referencia a la práctica prehispánica de usar el cuerpo como unidad de medida, así como a los primeros esfuerzos antropológicos para comparar razas y culturas midiendo y documentando el cuerpo humano. El simbolismo de la oreja cortada también recuerda los métodos de represión social, tortura y control que históricamente se han utilizado en todo el mundo (De Andrade, 2015, párr. 4).

## Intervención

ENERO-JUNIO 2021  
JANUARY-JUNE 2021

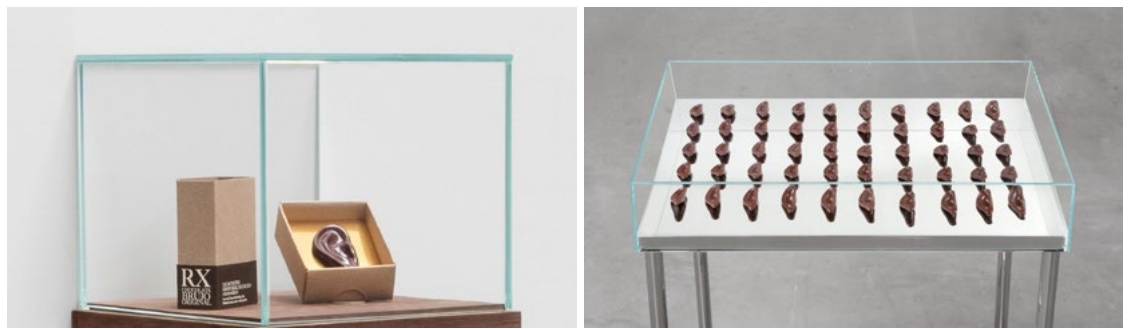


FIGURA 3. Minerva Cuevas, *Like a Tzompantli* (Como un Tzompantli), 2015. Orejas de chocolate en exhibición en moldes de policarbonato. Dimensiones: 94 x 91.5 x 62 cm. Instalación: *The Feast and famine* (Banquete y hambruna) en la galería kurimanzutto Ciudad de México/Nueva York (Fotografía: Omar Luis Olguín, 2015; cortesía: del artista y la kurimanzutto, Ciudad de México/ Nueva York).

material que era generado; se conocían el gremio de escultores, de doradores y de pintores, entre otros. En la búsqueda de sobresalir del resto, un grupo empezó a especializarse y buscar las formas no comunes u originales para hacer aparecer detalles que demostraran la mano o la técnica individual. Deciden hacer aún más evidente la diferencia entre ellos y dar a sus creaciones un origen, y las marcan o escriben con el nombre de la persona que las ideó (Foucault, 1998, pp. 205-209).

Foucault explica que, al crearse la figura del autor, se establecen así las funciones, entre ellas, la de apuntar hacia alguien, describir una existencia, asignar, describir o vincular las ideas a un nombre. También tiene como función agrupar un número de obras que pueden ser diferentes entre sí, pero ayuda a agruparlas y a la vez identificarlas entre otras. Estas obras se vinculan, implican relaciones de homogeneidad, filiación, explicaciones recíprocas, autenticación o una común utilización (1998, pp. 206-207).

En este sentido, la función de un autor está en caracterizar la existencia, la circulación y la operación de ciertos discursos dentro de una sociedad. Implica que un individuo en cierto lugar y tiempo tiene éxito en completar un proyecto que puede ser legítimamente atribuido a él (Foucault, 1998, p. 213). Por tanto, la autoría puede entenderse también como el medio para la clasificación, para de esa forma emplearla como un sistema que se dirige no sólo a designar a la persona que está detrás de la creación sino también al discurso o al marco referencial de la obra que será recibida e interpretada. La autoría como sistema direcciona no sólo de quién se está hablando sino al discurso o contenido que encierra una obra, de manera que lleve a identificarlo o definirlo dentro de objetos similares. Esto es importante ya que parte de esta interpretación

puede ser provista por otras obras de este artista o por el discurso crítico que lo rodea (Buskirk, 2003, pp. 19-21). Aunque la clasificación según el estilo ha sido de gran apoyo en autores de siglos pasados, actualmente dejó de ser viable, ya que hay artistas a los que se les puede asociar con más de una determinada técnica, recursos, temática, selección de materiales, así como sus intenciones artísticas ligadas a esos objetos.

Previo a la década de los años sesenta del siglo pasado, en los procesos de producción artística se comprendía que “la unidad entre la forma y el contenido en el proceso de creación y las decisiones acerca de la representación eran inseparables del acto de hacer la obra” (Buskirk, 2003, p. 13).<sup>5</sup> Esto hacía que las obras artísticas fueran una especie de dupla de forma-contenido indisoluble, en donde el resultado de la transformación matérica fuera, por tanto, lo que vinculara al autor con las obras mismas. Sin embargo, actualmente puede existir el autor intelectual y el creador material; incluso podría haber espacios temporales entre la concepción de la idea y la producción, o incluso existir ajustes entre una producción y otra según la demanda. Buskirk (2003, pp. 19-23) plantea la pregunta sobre hasta qué grado el autor puede cambiar el estatus de un simple objeto a obra de arte sin cambiarla físicamente. Entonces, si la manufactura no fue realizada por la misma persona que la conceptualizó, ¿cómo se puede asignar una obra a un autor?

Retomando el ejemplo de *Comedian* (2019) (Figura 2), ¿cómo podemos vincular a Cattelan con un plátano pegado con cinta a la pared? Para ello existen distintas respuestas. Desde el movimiento Dadá, a principios del siglo xx, los autores y los críticos se hicieron precisamente estas preguntas, cuestionando la finalidad del arte y subrayando que la intención artística está más allá de la transformación matérica, sobre todo si los objetos seleccionados son los ideales para transmitirnos los diseños, intenciones y conceptos a comunicarnos.

En obras que no son fabricadas por el artista directamente, que conceptualmente son concebidas por él, pero la hechura es encargada a alguien más (al técnico, al asistente, al becario o a la naturaleza), o es producto de un trabajo de fabricación industrial al seguir instrucciones o mediante el acto de seleccionar un objeto ya elaborado (tipo los *ready-made* de Duchamp o las sillas de Kosuth) (Figura 4), la autoría no está en el vínculo que da la transformación

<sup>5</sup> Traducción de la autora a partir del original en inglés. Aplica también para todas las siguientes citas del mismo caso.



## Intervención

ENERO-JUNIO 2021  
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 4. *One and Three Chairs* (Una y tres sillas) 1965.

Silla plegable de madera, fotografía de una silla montada a la pared, y la definición de "silla".

Dimensiones: silla de 82 x 37.8 x 53 cm, fotografía en panel 91.5 x 61.1 cm, panel con texto 61 x 76.2 cm (Fotografía: Larry Aldrich Foundation Fund, 2004; cortesía:

The Museum of Modern Art, Nueva York [D.R.©JOSEPH KOSUTH/ARS/SOMAAP/México/2021]).



Estos cambios mencionados en la autoría son fundamentales, ya que dichas acciones serán de suma importancia. El concepto de autoría se amplía al verse modificado, por lo que ahora se entiende el vínculo entre creador y obra como “un particular conjunto de intereses, selecciones, o procesos donde los resultados finales son más cercanos a vincularse conceptualmente más que estilísticamente” (Buskirk, 2003, p. 89). Una producción artística contemporánea puede existir libre de materia, sólo en concepto, y quizá nunca dependa de ella; al ser inmaterial no puede condenarse a perecer. Entonces, la autoría puede entenderse como “la expresión del autor que tiene sobre la obra y que guarda derechos morales, aun cuando no sea quien físicamente transforme la materia. Pero se entiende que el autor es quien está detrás de toda la administración y delegación de la hechura” (Buskirk, 2003, p. 13). Es decir, basta la presencia de éste y la decisión de la hechura o no, para convertirla en la parte más importante para adjudicar la autoría a las obras-concepto.

Por lo tanto, la autoría de una obra contemporánea corresponde a la o las personas que concluye(n) una idea, la plantea(n), y

puede(n) transformarla en materia y/o cuenta(n) con la facultad de inducir directamente a otros a ejecutarla. Puede(n) cooperar en la ejecución, pero requiere de un grupo de personas sin las cuales no se ejecutaría. Un autor es aquel que mediante la designación es capaz de cambiar de sentido a una copia o a un objeto encontrado. Teniendo en cuenta estas definiciones ampliadas de autoría, podemos concluir que hay acciones y funciones que vinculan al autor con su obra artística, incluso lo protegen y lo acompañan mientras la obra exista (en idea o materia).

Retomando el caso *Like a Tzompantli* (2015), Minerva Cuevas es quien conceptualiza las obras, quien idealiza la fabricación de orejas y quien convoca a la ejecución de la materialización y producción de todos los chocolates originados para su exhibición, para probar sus intenciones y sus ideas para esta exhibición en donde se vincula el marcado simbolismo del cacao como moneda, sus múltiples interpretaciones en el mundo prehispánico y su relación con el canibalismo. Por lo tanto, cada oreja presentada en colectivo o en empaque individual son y serán autoría de Cuevas, aunque existan todo un equipo de colaboradores y voluntarios que transformen el cacao en chocolate. En este caso, la autoría de Cuevas la vincula no sólo con la producción de chocolates; los convierte dentro de la galería en objetos artísticos a los cuales les da vida, además de asignarles funciones e intenciones particulares de permanencia/impermanencia, destino/suerte, así como todo lo relacionado a su compraventa, y delimitando su vida o transformándolas en objetos inmortales.

### **ALGUNAS VARIANTES SOBRE AUTENTICIDAD Y COMO APLICARLAS A INSTALACIONES CONTEMPORÁNEAS**

Partimos de la definición de *autenticidad*,<sup>6</sup> que hace referencia a lo auténtico como la parte que se vincula a su creación, siendo aquello que proviene realmente del autor a quien se atribuye. Para que un objeto de arte sea considerado auténtico, es necesario que la cadena que lo une a su autor no se rompa, bien sea por la intervención de otra mano, bien por la confusión, intencionada o no, respecto de la identidad de este autor. Ya se mencionaba a Duchamp por ser considerado pionero en cuestionar la autenticidad del objeto de arte, ya que el *ready-made* es el primer objeto artístico que, a pesar de haber sido firmado por un artista, no fue real-

<sup>6</sup> Proviene del verbo griego αὐθεντικός (authentikós), que significa tener autoridad, gobernar a alguien, y del sustantivo authentés, el que obra por sí mismo, es autor o ejecutor (DLE, 2021).

mente creado por él, y no constituye una falsificación puesto que se presenta como un objeto producido industrialmente (Heinich, 2010, párr. 24). El rechazo del urinario por el jurado del Salón de los Independientes en 1917 pone de relieve el carácter radicalmente transgresor de una operación tan paradójica, que se manifiesta en la negación del criterio mayor de la autenticidad: la certeza de un vínculo entre el objeto y su origen, en este caso a su autor.

La autenticidad también es el vínculo que ata la originalidad de las ideas y de los materiales seleccionados con el autor. En general, se ha considerado a la autenticidad como la evidencia que verifica o refrenda que el uso de los materiales y la técnica de factura de cierto autor es verdadera. Esto involucra la identificación de materias primas, el examen de marcas de herramientas y otros aspectos de la construcción y, cuando sea posible, el uso de técnicas científicas de datación (Pye, 2001, p. 59). Laurenson menciona que, para los objetos tradicionales, “la autenticidad admite grados, en un extremo del espectro, las cuestiones de autenticidad pueden ser absolutas, *este metal es oro*; y en el otro extremo del espectro, algo podría clasificarse como *una instancia auténtica de X porque satisface los criterios mínimos para ser miembro de una clase de X*” (2006, p. 4). La autenticidad puede, por tanto, ser vista como evidencia científica probatoria de que algo es genuino conforme a lo que dice ser, ya sea el contexto, el material o la técnica usada.

Ahora bien, los juicios de autenticidad se basan en las evidencias, sin embargo, estos juicios pueden ser modulados por otros factores subjetivos que incluyen el conocimiento, los recuerdos, las creencias o los valores culturales del evaluador. Los juicios de autenticidad pueden variar no sólo entre individuos, sino también en el tiempo (Castriota, 2019, p. 22). La autenticidad se relaciona con la falsificación y los intentos de hacer pasar por engaño una obra de arte atribuida a una persona, tiempo o cultura (Figura 5). Estas nociones de autenticidad y falsificación son particularmente relevantes para el mundo de “los objetos únicos que contienen evidencia que vincula causalmente el objeto a la mano del autor. Los objetos auténticos nos proporcionan un enlace directo a un pasado particular y, en este sentido, auténtico significa ‘no es una falsificación’” (Laurenson, 2006, p. 9), en donde la falsificación es entendida como el contrasentido de lo auténtico; en donde no se dice la verdad sobre su origen, contexto o autoría.

Para Nelson Goodman existe una clasificación de las artes en falsificables y no falsificables debido a sus características autográficas y alográficas. Define como *artes autográficas* a aquellas concretas como son la pintura y la escultura, mientras que las *artes*

## Intervención

ENERO-JUNIO 2021  
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 5. Gabriel de la Mora, *L.C., de la serie Originalmentefalso*, 2011, Tinta sobre tela del reverso del falso Leonora Carrington. Dimensiones: 61.6 x 91.5 x 3.8 cm (Fotografía: Estudio de Gabriel de la Mora, 2011; cortesía del artista y Proyectos Monclova).



*alográficas* son intangibles, como las obras musicales o teatrales que requieren ser realizadas mediante una actuación o un performance (Goodman, 1976, citado por Laurenson, 2006, p. 4). Laurenson menciona que para Goodman “la autenticidad que opera en el marco conceptual tradicional de conservación es apropiado para un marco en el que los objetos de conservación son las artes autográficas, pero inadecuado para obras que no lo son” (2006, p. 4).

Para citar un ejemplo, la instalación de la artista mexicana Adriana Lara, *Banana Peel*, presentada en 2008 dentro del Utah Museum of Fine Arts (UMFA) como parte de la exhibición temporal *The generational: younger than Jesus*, es una obra que involucra a un custodio del museo al cual se le encomienda comerse un plátano todas las mañanas y tirar la cáscara en algún lugar visible de la sala de exhibición. Cada día la cáscara cambia de forma y de lugar, sin embargo, sigue siendo autoría de Adriana Lara. *Banana peel*, por lo tanto, ejemplifica que no se puede aplicar el concepto de autenticidad a todo tipo de creaciones artísticas, lo que para Laurenson significaría que “si el marco ontológico se centra en el material, también lo hará la noción de autenticidad. Si el marco ontológico cambia, entonces esperamos un cambio similar en nuestros conceptos de autenticidad, cambio y pérdida” (2006, p. 4). Al cambiar el marco ontológico implica que la dependencia entre el tipo de objeto artístico y la autenticidad que lo acompaña se manifiesta de otras maneras y no necesariamente ligada, en este caso a la parte matérica.

Por tanto, aquí el concepto de autenticidad no se encuentra en la transformación matérica que la vincula con el autor, ni con

su unicidad, sino que se amplía, permitiendo que objetos simples puedan ser auténticos mientras se les designe un nuevo sentido y funciones a cumplir en determinado tiempo y espacio. Así, es posible que obras como *Banana Peel* sean consideradas instalaciones artísticas a pesar de no ser producto de la transformación matérica directa del artista —pudo haberla comprado, sembrado o cosechado— y que sean auténticas en su capacidad aurática y reproducible. Por consiguiente, no es necesaria la mano del artista para que un objeto sea arte; se han encontrado maneras de mantener la autoría y la autenticidad bajo control sobre sus obras a través de designaciones, firmas, certificados o documentación probatoria de versiones y ediciones autorizadas por el artista.

Por otra parte, la autenticidad no radica en sus partes sino en el funcionamiento del conjunto mientras tengan la capacidad de transmitir las ideas y significados para los cuales fueron creadas (Laurenson, 2006, p. 16). Tras esta derivación de lo auténtico, el reemplazar los materiales originales deteriorados por otros iguales nuevos o similares, podría ser lo necesario y quizá lo indispensable, para preservar la autenticidad de una obra, no sin antes considerar la “idea que encarna mediante un análisis de los significados y valores de acuerdo con las intenciones de su creador” (Jadzinska, 2012, p. 94). De ahí que el cambio y la sustitución provocados sean requisitos para conservar la autenticidad ya que en instalaciones contemporáneas como *Banana Peel* sólo se encuentra sentido en el cumplimiento o realización de cambios o sustituciones que sean necesarios implementar para que la función y transmisión de significado sea producido sin interrupciones. Cabe mencionar que es indispensable registrar estos cambios o sustituciones en las obras, así como los aspectos relacionados con lo que las hacen únicas, de cómo y cuándo realizar dichas sustituciones, de modo que sea una instalación aprobada por el artista y, por esta razón, siga siendo auténtica.

Al ampliar el significado de lo auténtico para poder ser aplicado a las instalaciones contemporáneas, se concluye que lo auténtico está tanto en la forma como en la técnica, en la relación con el autor, en su reproductibilidad o constante sustitución de sus partes o su totalidad matérica, mientras se continúe con la transmisión de conceptos, funciones, intenciones o significados para los cuales fueron creadas. Además, como menciona Jadzinska (2012), comprender las formas o modos de ser de esta propuesta de autenticidad para ser aplicada a diferentes instalaciones artísticas contemporáneas, influirán en nuestro quehacer como conservadores y por tanto en la forma de intervenirlas y preservarlas.

## **LAS FORMAS DE LA ORIGINALIDAD EN OBRAS CONTEMPORÁNEAS**

Ahora bien, si la autoría y la autenticidad son conceptos que están íntimamente ligados entre sí, no sólo para comprender la obra misma sino para entonces idear nuestra intervención como conservadores, habría que agregar también el concepto de *originalidad* para la comprensión total de estos objetos de creación contemporánea.

Después de la experimentación e innovación técnica y conceptual del quehacer artístico propuesto a mediados del siglo xx por las distintas vanguardias artísticas europeas, es difícil comprender el sentido de lo original cuando hablamos de creaciones artísticas contemporáneas. Por lo tanto, este escrito propone partir de las definiciones de lo original aplicadas a las creaciones artísticas tradicionales y poner en discusión los aspectos que lo conforman y cómo es que se pueden acoplar a los cambios en el mundo de arte, en específico en aquellas instalaciones múltiples y orgánicas.

Partamos de la definición del concepto mismo; para la RAE lo *original* se define como aquello que “hace referencia al origen de algo ya sea a su carácter nuevo, insólito o las particularidades de su primera versión” (DLE, 2021). Si esta definición la aplicamos a una obra de arte, podría decirse que es original cuando se cumple con alguno de los siguientes requisitos:

- 1) Es novedosa de alguna manera.
- 2) Es el primer modelo.
- 3) Es reproducible; se hacen copias a partir de ella.
- 4) Es inédita, distinguiéndose de copias, falsificaciones y otras obras derivadas.
- 5) Su origen, entendido como autoría, es auténtico.

El primer criterio sobre originalidad es el más usado porque es el que se considera la base en este concepto. Si una obra de arte es original, en principio es porque surge de una idea que no se ha concebido con anterioridad por nadie, que tiene carácter de novedad y que resulta de la inventiva del autor (DLE, 2014). El que dos personas puedan desarrollar la misma idea de forma independiente y llegar a la misma conclusión puede ocurrir, pero si esto sucede implica que existen algunas variables, ya sea en forma, sentido o quizá en funcionamiento.

Lo original también se puede emplear para designar, en una obra de arte —tanto si es un objeto material, conceptual, procesal, sonoro o efímero—, al primer soporte elegido por el autor, en el momento en que la obra está terminada en idea, pero aún es inédita. Uno de

los postulados del Arte Conceptual de Sol LeWitt pone en tensión el concepto de originalidad, puesto que si “las ideas en sí mismas pueden ser obras de arte” (LeWitt, 1967, p. 79), entonces cualquier materialización de ellas es efímera, por lo que la preocupación desde el punto de vista de conservación material sería incorrecta (Weyer, 2010, p. 26). De ahí que se cuestione que el primer material o modelo sea el que conserva el carácter original en una obra, incluso siendo sólo la idea. Lo original, por tanto, no depende del soporte mismo, sino del inicio, de cómo nace o se crea la obra.

El tercer criterio por el cual un objeto artístico pueda ser considerado original depende de su facultad para ser reproducible, para realizar una copia o duplicarse. De hecho, original es un término empleado para designar algo reproducible o que ha servido como modelo para hacer copias de las cuales se obtienen otras iguales o parecidas (DLE, 2014). Por ejemplo, cuando se habla de un negativo fotográfico se puede hacer un número indeterminado de impresiones de las que no se cuestiona cuál es la auténtica, cuál de ellas es el original y cuál es una copia, incluso cuando el mismo fotógrafo es quien hace las impresiones. Walter Benjamin profundiza aún más al proponer el término *original múltiple*, el cual emplea para designar a objetos creados iguales procedentes de una misma fuente o similar, que cuentan con la posibilidad de la reproductibilidad (Benjamin, 1936, citado por Krauss, 1981, p. 168), o aquellas técnicas como la estampa, el grabado, la fotografía y la escultura concebidas con la intención de obtener un número o serie determinado de ejemplares en donde la intención artística es transmitida a todos por igual y en los que no importa cuál es el primero o el último en elaborarse.

Durante el Tercer Congreso Internacional de Artistas llevado a cabo en Viena en los años sesenta, se llegó a definir lo que era original, argumentando que en los grabados sólo podrían serlo aquellos en los que el artista hubiera grabado la placa, cortado la madera, trabajado en la piedra o cualquier otro material; es decir, en aquellos que pudiera comprobarse la mano del artista. Sin embargo, este mismo argumento se ve superado cuando Warhol en *The Factory* (1962) produce serigrafías que repetían el mismo motivo varias veces, fueron producidas mecánicamente a cargo de un supervisor artístico y, como se sabe, fueron firmadas —algunas de ellas— por la madre de Warhol. En estas serigrafías se hace a un lado la mano del artista en el proceso de creación, la supervisión y hasta la firma. Se tratan de copias múltiples sin un original que, a pesar de ser mecánicas, tienen una autoría y técnica original, e incluso, un sistema de participación también original (Buskirk,

2003, pp. 63-77). El concepto de originalidad en las producciones de The Factory se ven reflejadas en los materiales y la técnica de un artista de acuerdo con una época o contexto, el cual “[puede] garantizar la veracidad de una obra como documento histórico o probatorio de su origen verdadero” (Weyer, 2010, p. 26), lo cual las convierte en obras múltiples y originales a su contexto.

Cuando los materiales o las técnicas empleadas por un artista derivan de métodos masivos de producción, el mercado del arte demanda que esta inherente multiplicidad se ajuste a convenciones, a producciones limitadas por el autor,<sup>7</sup> que asegure al comprador que está frente a un original, separándolo del resto de los objetos producidos de la misma serie (Buskirk, 2003, p. 63). La originalidad que puede emanar de ellos no depende del aspecto físico, sino del inesperado acto o gesto, mediante el cual se desprenden del resto, al ser designados obra de arte (Figura. 6). De ahí que se afirme que de estos objetos masivos pueden surgir ilimitado número de teorías que sustenten la distinción de piezas físicamente similares que representen conceptos totalmente opuestos. Con este potencial, surge la necesidad de prevenir la duplicación no autorizada de objetos, ya sea mediante los derechos de autor, las marcas registradas o a través de patentes.

Por este motivo y por la gran demanda del coleccionismo, es que se incrementa la controversia sobre cómo el arte que incorpora dudas acerca de su originalidad, unicidad, capacidades artísticas o longevidad, ha sido parte de un sistema de coleccionismo y valuación fundado en esas cualidades. La originalidad está vinculada al problema de la autenticidad desde el punto de vista del coleccionismo y del mercado del arte, si además consideramos que el material con el cual fue realizada cierta obra se le considera como original. Como se ha mencionado, en las instalaciones artísticas contemporáneas múltiples y orgánicas, la materia puede llegar a ser poco relevante mientras se cumplan con las intenciones impuestas a ellas o mientras sigan logrando transmitir las ideas designadas. Podría decirse que existen casos en los que puede permitirse la sustitución de la materia original, mientras la idea siga en pie en ella y el proyecto artístico exista, y considerar a esta nueva (la sustituta) como original.

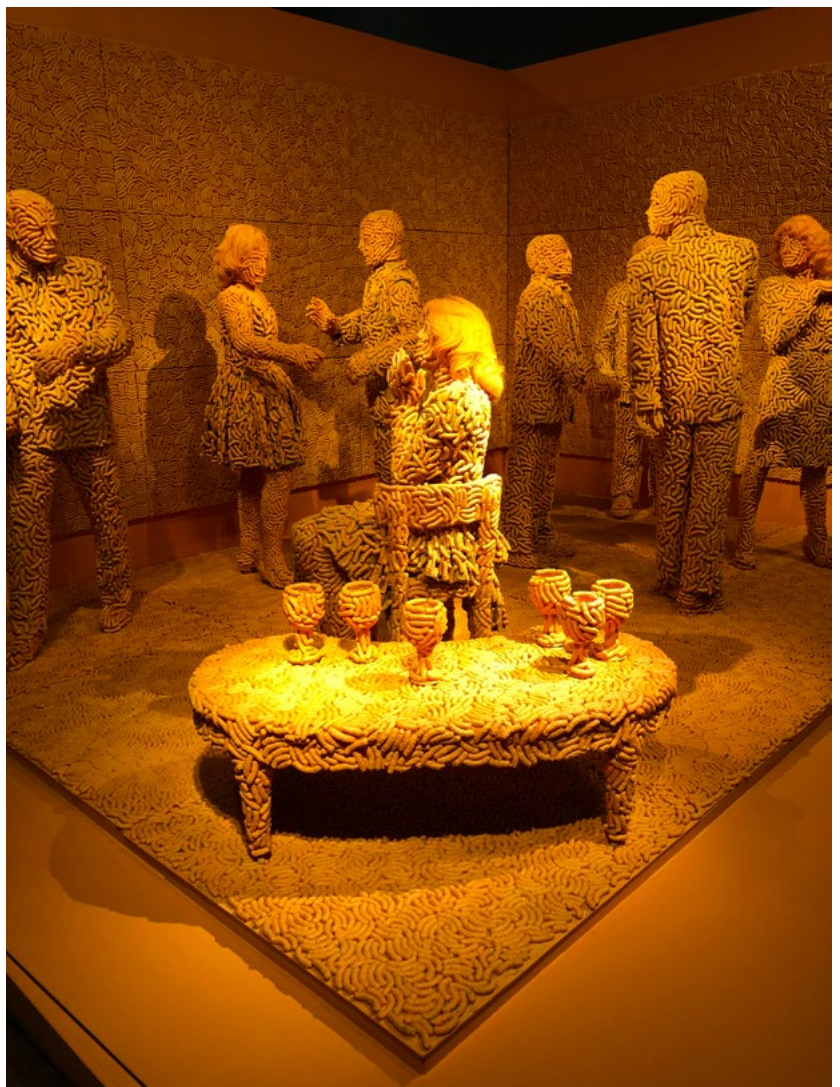
<sup>7</sup> Cattelan, junto con la galería Perrotin, decidieron hacer tres ediciones de *Comedian* (2019): la primera fue comida durante el primer día de exhibición por el artista David Datuna alegando que estaba realizando un performance denominado “hungry artist”. Esta versión fue repuesta y al día siguiente se decide sacarla de la feria por la expectación y el caos creado. Dos ediciones fueron vendidas a coleccionistas particulares. La tercera se espera sea adquirida por un museo (Pes, 8 de diciembre de 2019).



## Intervención

ENERO-JUNIO 2021  
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 6. Sandy Skoglund, *The Cocktail Party*, (Fiesta de cocktail) 1992. Instalación con objetos encontrados, *Cheez Doodles* y pintura. Dimensiones variables. Colección McNay Art Museum, San Antonio, Texas (Fotografía: Frank Coronado; cortesía: The McNay Museum, Texas, 2021).



Tomemos por un momento el caso de la obra *Vanitas* (1987 [2011]) (Figura 7) de Jana Sterbak, la cual se creó por primera vez en 1987 y, “como uno podría imaginarse, debe recrearse cada vez que se exhibe. Es un proceso intenso de 12 horas que se vuelve complicado, con toda la grasa y los tendones de la carne” (Donaldson, 2011, párr. 2). Esta descripción la hace el personal del Departamento de Conservación del Walker Center en el 2011 cuando la obra fue (re)creada para la exhibición temporal *Midnight Party*. *Vanitas* se destaca porque Sterbak altera nuestras percepciones de un material repulsivo como la carne cruda; además, esta obra busca articular las ideas de moda, imagen corporal, feminidad y efimeridad: “su declaración contra la moda es un comentario irónico sobre la imagen de la mujer como objeto, literalmente como trozo de carne” (Vladimirova, 2012, p. 53). Es importante mencionar esto porque refrenda el hecho que la carne debe estar fresca al

## Intervención

ENERO-JUNIO 2021  
JANUARY-JUNE 2021

FIGURA 7. Jana Sterbak, *Vanitas: Flesh dress for Albino Anorexic* (Vanitas: vestido de carne para albino anoréxico), 1987. Dimensiones variables (Cortesía: colección del Musée National d'Art Moderne (MNAM), Centre Pompidou, París, Francia [©JANASTERBAK/2021]).



Ahora bien, consideremos cuando se presentó Lady Gaga en los MTV *Video Music Awards* (2010) portando un vestido de carne y a juego un bolso, unas botas y un sombrero. Al preguntarle a la cantante quién la había vestido para el evento, respondió que traía una creación de Franc Fernández y Nicola Formichetti (2010). Mi primera reacción al ver el vestido de Gaga fue pensar que aludía a *Vanitas* de Sterbak, sin embargo, después de la premiación comen-

## Intervención

ENERO-JUNIO 2021  
JANUARY-JUNE 2021

tó que la intención de llevar este vestido era, por un lado, defender los derechos animales, y la segunda, poner en evidencia la política de la milicia estadounidense *don't-ask-dont-tell* (Alexander, 2011, párr. 1). Por lo tanto, las intenciones son distintas, y el contexto también cambia. Otro punto que separa a estos dos vestidos es el hecho que el de Gaga fue tratado por taxidermistas, convirtiéndolo en algo parecido al *beef jerk* y es exhibido en el Rock and Roll Hall of Fame desde el 2011. En cambio el de Sterbak fue desechado una vez concluida la exhibición, y será recreado nuevamente en su siguiente exposición.

Siguiendo los criterios de originalidad descritos al inicio de este apartado, podemos decir que la idea novedosa de coser un vestido con carne de res es de Sterbak, ya que fue el primero en confeccionarse, en 1987, y lo ha hecho un objeto reproducible e incluso copiable; aun cuando no se haya hecho referencia directa a *Vanitas*, es un hecho que los asesores de Gaga conocían esta obra al igual que otras obras del Body Art a las cuales hace tributo en sus actuaciones o videos.<sup>8</sup> Respecto al mensaje y a lo que se quiere lograr con cada una de estas piezas, la de Sterbak deja claro que la descomposición es importante para que se comprenda la elección de este material sobre otros y puede rehacerse para transmitir este significado en diferentes espacios museísticos. En cambio, el de Fernández-Formichetti (2010) difiere: esta obra de una sola vez fue conservada y es exhibida como evidencia de este momento particular. Por tanto, ambas son piezas realizadas con carne de res fresca pero no tienen ni tendrán las mismas intenciones artísticas ni significados, por lo que se puede concluir que las ideas que transmiten ambos vestidos los hacen en muchos sentidos originales.

## CONCLUSIONES

La transformación de un objeto común en obra de arte está en su significado otorgado y no es algo que el ojo capte, lo cual complica la comprensión, aceptación y transmisión de significado, sobre todo si el público al cual es presentado desconoce esta posibilidad. Si cualquier cosa puede ser denominada arte, es porque se encuentra en los sistemas validadores adecuados —museos, galerías, críticos o mercados del arte—. Podemos o no estar de acuerdo, sin embargo, su designación no depende de nosotros.

<sup>8</sup> Se presenta con gusanos en la cara, como en la obra performática de Gina Pane, *Death Control* (1974); en el video *Born this way*, se altera el rostro con bultos en la frente como lo ha hecho Orlan con sus intervenciones quirúrgicas.

Los objetos comunes presentados como arte ponen en evidencia que lo que vemos no necesariamente es lo que es, sino sólo una representación de lo que en realidad es, de un concepto de una idea planteada por el autor. Son objetos seleccionados para cumplir funciones específicas que representan ideas e intenciones únicas, es decir, se espera que generen alguna emoción o reacción en el público al presenciarlas —provocación, asombro o disgusto, entre otras.

Es común que puedan existir varias versiones del mismo objeto y se puedan presentar más de una misma obra en distintos espacios como museos, galerías o colecciones; y todas ellas ser del mismo autor, ser originales y auténticas.

La multiplicidad de objetos comunes presentes en instalaciones contemporáneas cuestiona la finalidad del arte y subraya que la intención artística está más allá de la mano transformadora del artista. El autor tiene el poder de crear objetos artísticos simplemente al concebirlos como idea. Existen instalaciones en donde el artista es quien tiene la idea y solicita a otros ejecutarla y esto no lo absuelve de su autoría. Ser autor crea un vínculo indisoluble entre obra y creador, que se mantiene mientras la obra siga cumpliendo el papel encomendado.

La amplitud en el concepto de originalidad permite que instalaciones contemporáneas, como aquellas presentadas de ejemplo en este texto, demuestren que en cada una de ellas existe lo original, mientras se transmita y no se falsifique información referente a lo que dicen ser. Lo original puede ser único desde su temática, por los materiales empleados o por su simbolismo, por ser las primeras en su tipo o por ser reproducibles; mientras sean fieles a su contexto y a las intenciones designadas por sus creadores. Lo original radica en otras partes, no necesariamente en la parte material.

La autenticidad puede ser el ancla que una el contexto con el artista, el concepto con la materialidad y que, por tanto, nos sirva de base sobre la cual planear nuestra propuesta de intervención. Si se comprende que la autenticidad es aplicable a instalaciones artísticas contemporáneas performáticas —aquellas que tienen particularidades alográficas, sin una materialidad fija y única—, nos permitirá comprender que la intención artística está en el conjunto, en sus significados, es decir, que le permite desarrollarse y funcionar adecuadamente.

Si toda idea puede ser arte, busquemos cuidar el proceso y lo que permita difundirla sin modificarla, atarla o definirla por una materia que no es. Si en estas instalaciones se detecta una innegable

particularidad, que la hace indispensable para el conocimiento y evolución de las artes, entonces la intervención o la no intervención requiere profundizar en dicha particularidad. Es decir, se debe encontrar esos elementos clave que destaquen y fundamentan su permanencia; quizás resulte que su materialidad es elegible para ser conservada, aunque ésta sea orgánica o sustituible.

Las instalaciones contemporáneas requieren de una gran investigación previa respecto a la biografía del artista, la técnica, el contexto, las intenciones, los valores y significados asignados, por lo que las decisiones deben tomarse en colegiado, involucrando al coleccionista, al autor, a la fundación y a todos aquellos que sean considerados relevantes, para cumplir con los derechos y obligaciones adquiridas con la obra, y no modificarlas en el proceso.

El uso de fuentes teóricas fuera de nuestra rama fortalece la comprensión de conceptos eje en nuestra profesión. La teoría artística tiene cabida en nuestro quehacer práctico, no la separemos. Si comprendemos el origen y motivaciones en la amplitud de los conceptos de autoría, originalidad y autenticidad, entonces comprenderemos también que la creación de las obras artísticas ha cambiado, que los valores están depositados en otros aspectos fuera de los matéricos. Nuestro papel como conservadores en creaciones de arte contemporáneo se basa en dar voz y argumento a las intenciones, simbolismos y significados encontrados en cada una de estas obras, sin importar si es performática, única, efímera o procesual. Las mismas instalaciones artísticas retan nuestro quehacer, pero si las dejamos guiarnos, son ellas quienes nos pueden mostrar las posibles soluciones para su conservación.

## REFERENCIAS

Alexander, E. (3 de junio de 2011). Lady Gaga: getting political. British Vogue Online. Recuperado de <https://www.vogue.co.uk/article/lady-gaga-meat-dress-explanation>

Benjamin, W. (1936). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction in Illuminations*. Harry Zohn (trad.). Nueva York: Schocken Books.

Bozal, V. (1989). *Modernos y postmodernos*. Madrid: Historia.

Buskirk, M. (2003). *The Contingent Object Of Contemporary Art*. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press.

Castriota, B. (2019). Authenticity. En *C. I. Sciences, The decision-making*

## Intervención

ENERO-JUNIO 2021  
JANUARY-JUNE 2021

*Model for Contemporary Art Conservation and Preservation* (p. 22). Colonia: Technology, Arts Sciences TH Köln. Recuperado de [https://www.sbmk.nl/source/documents/f02\\_cics\\_gsm\\_fp\\_dmmcaccp\\_190513.pdf](https://www.sbmk.nl/source/documents/f02_cics_gsm_fp_dmmcaccp_190513.pdf)

Danto, A. (1997). Introducción: moderno, postmoderno y contemporáneo. En *Después del Fin del Arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia* (pp. 22-45). Barcelona: Paidós.

Danto, A. (2005). Tres cajas de Brillo: cuestiones de estilo. En *Estética después del fin del Arte, ensayos sobre Arthur C. Danto* (pp. 33-39). Madrid: A. Machado Libros.

De Andrade, O. (2015). *Cannibalism Manifesto: Cannibalism is the only thing that unites us. Socially. Economically. Philosophically.* En The Feast and Famine de la galería kurimanzutto. Ciudad de México: Press Release Galería kurimanzutto. Recuperado de <https://www.kurimanzutto.com/exhibitions/minerva-cuevas#tab:slideshow>

Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española. (2021). Auténtico. Recuperado de <https://dle.rae.es/aut%C3%A9ntico?m=form>

Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española. (2021). Autor. Recuperado de <https://dle.rae.es/autor>

Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española. (2021). Original. Recuperado de <https://dle.rae.es/original>

Donaldson, S. (2011). Making Jana Sterback's Vanitas. (W. A. Center, Ed.) Nueva York: Walker Reader. Recuperado de <https://walkerart.org/magazine/making-jana-sterbaks-vanitas>

Eco, U. (1998). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta DeAgostini.

Foucault, M. (1998). What is an Author? En *Modernity and its Discontents: essential Works of Foucault. 1954-1984*. En James L. Marsh, John D. Caputo, and Merold Westphal (Eds.). (pp. 205-222). Nueva York: The New Press.

Gant, M. (2001). *Arte, Museos y Nuevas Tecnologías*. Gijón: Ediciones Trea S. L.

Goodman, N. (1976). Chapter 3. En *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (pp. 113-147). Indianápolis: Hackett Publishing.

## Intervención

ENERO-JUNIO 2021  
JANUARY-JUNE 2021

Heinich, N. ( febrero, 2010). La falsificación como reveladora de la autenticidad. *Revista de Occidente*, 345 . Recuperado de <http://www.revistas-culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/1243/7/la-falsificacion-como-reveladora-de-la-autenticidad.html>

Jadzinska, M. (2012). Back to the Future: Authenticity and its influence on the Conservation of Modern Art. En I. Szemelter (Ed.). *Innovative approaches to the Complex Care of Contemporary Art* (pp. 82-99). Varsovia: Academy of Fine Arts in Warsaw y Archetype Publications.

Krauss, R. (1981). The originality of the avant-garde: a postmodernist repetition. En *After Modernism: Rethinking Representation* (pp. 171-175). Nueva York: Museum of Contemporary Art.

Laurenson, P. (2006). [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk). (T. P. 6, Ed.) Recuperado de <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>

LeWitt, S. (1967). Paragraphs of Conceptual Art. *Artforum*, 5(10), 79-83.

Muñoz-Viñas, S. (2010). The Artwork that Became a Symbol of itself: reflections on the conservation of modern art. En *Theory and practice in the Conservation of modern and Contemporary Art* (pp. 9-19). Ed. Ursula Shadler-Saubed *et al.* Londres: Archetype Publications.

Pes, J. (8 de diciembre de 2019). Maurizio Cattelan's \$120,000 Banana Was Ejected From Art Basel Miami Beach After Drawing Unsafe Crowds (and Getting Eaten). *Art net News*. Recuperado de <https://news.artnet.com/market/cattelan-banana-art-art-basel-1725678>

Pye, E. (2001). *Caring for the Past: Issues in Conservation for Archaeology and Museums*. Londres: James & James.

Vladimirova, M. (2012). *What 's the use of the untequited love? Emotions and Eat Art in the Artistic Practice* (tesis de doctorado). Linz: Universitat fur kunstlerische und industrielle Gestaltung Kunstuniversitat.

Weyer, C. (2010). Media Art and the Limits of Established Ethics of Restoration. En *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Reflections on the Roots and the Perspectives* (pp. 21-32). Londres: Archetype Publications. Recuperado de <http://magazine.art21.org/2010/12/17/gastro-vision-the-best-in-food-art-2010/adriana-lara-banana-peel/>

**SOBRE LA AUTORA****Claudia María Coronado García**

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM),  
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

[claudia\\_coronado\\_g@encrym.edu.mx](mailto:claudia_coronado_g@encrym.edu.mx); [claudia.coronadog@gmail.com](mailto:claudia.coronadog@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0233-2098>

Licenciada en Restauración de Bienes Muebles con Especialidad en Museografía por la ENCRYM y Maestra en Arte Moderno y Contemporáneo por el Centro de Cultura Casa Lamm (México), especializándose en Eat Art. Ha realizado proyectos de restauración en varios estados de la república, así como diseñado y montado más de 40 exhibiciones en México y en el extranjero, trabajando con museos estatales y particulares, como el Museo Soumaya (México), donde además fue comisaria en múltiples ocasiones, destacándose el realizado en la Universidad de Yale (Estados Unidos de América), y la Universidad de Cambridge (Inglaterra). Desde el 2014 es profesora adjunta del Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo de la ENCRYM.