
El restaurador de arte contemporáneo. Un perfil profesional en constante investigación

Carlota Santabárbara Morera

Grupo de Trabajo de Arte del Siglo XX. Grupo Español del IIC
carlotasantabarbara@gmail.com

María Teresa Pastor Valls

Grupo de Trabajo de Arte del Siglo XX. Grupo Español del IIC
maytepastorv@gmail.com

RESUMEN El restaurador de arte contemporáneo puede definirse como un perfil profesional en constante investigación y especialización. El uso progresivo de nuevas formulaciones de materiales procesados e industriales, la heterogeneidad de materiales y técnicas constitutivas de las obras, unido a la vertiente conceptual de la creación contemporánea, convierte en complicados no sólo la realización de diagnósticos de estado

de conservación sino también el establecimiento de criterios y el diseño de las intervenciones. Todo ello constituyen retos a los que los especialistas sólo se pueden enfrentar con el consenso de los autores y el trabajo en equipos multidisciplinares.

PALABRAS CLAVE Arte contemporáneo, Entrevistas a artistas, Criterios de restauración, Nuevos materiales, Derechos de autor.

ABSTRACT Contemporary art restorer can be defined as a professional profile in constant research and specialization. The progressive use of new formulations of processed and industrial materials, the heterogeneity of materials and constitutive techniques of the works, together with the conceptual aspect of contemporary creation, makes complicated not only the realization of diagnoses of conservation status but also the

establishment of criteria and the design of interventions. All these challenges to which the specialists can only face with the consensus of the authors and the work in multidisciplinary teams.

KEYWORDS Contemporary art, Interviews with artists, Resaturation criteria, New Materials, Copyright

La conservación–restauración de arte contemporáneo, una problemática específica

El arte contemporáneo es diferente del arte que entendemos como tradicional, no sólo en su concepción material sino también en su propia definición conceptual de lo que es considerado arte. Pero en cuanto a la conservación–restauración del arte contemporáneo, una de las cuestiones que más sorprende es la necesidad de restaurar un arte tan reciente en el tiempo y la necesidad de intervenir para mantenerlo vivo. Tal y como afirma la restauradora Pilar Sedano (1996, p. 137), a diferencia de las obras tradicionales, las obras contemporáneas presentan distintos problemas respecto a su conservación restauración, planteando intervenciones de gran complejidad técnica. En general, estos problemas de los que hacemos una rápida

mención, son debidos, a la interrelación de factores de orden interno y externo. Nos referimos en primer lugar, a los materiales empleados por el artista teniendo en cuenta su diversidad, calidad, sensibilidad, posible incompatibilidad, nivel de experimentación, voluntad del artista de otorgar a su obra un carácter efímero, etc., y en segundo lugar a las condiciones ambientales presentes y a la manipulación que reciben durante su exposición, almacenaje y transporte.

Respecto a los elementos constitutivos de la pintura contemporánea, cabe señalar que ya en el siglo XVIII parece comenzar un proceso que deriva en la pérdida de las tradiciones ancestrales, y toma forma en la experimentación iniciada con las vanguardias de finales del XIX y principios del XX, donde el artista decide no seguir las pautas y el orden establecido.

El arte contemporáneo, hace uso de las más

diversas técnicas artísticas, abandonando cánones y tratados, ignora los tiempos de secado o aplicación de los distintos materiales, e introduce elementos industriales de nueva creación como los pigmentos de síntesis, colorantes, betunes, soportes, etc. y algunos otros, hasta ahora impropios del ámbito del arte (arena, piedras, cemento, cuerdas, papel, plásticos, gomas, componentes eléctricos, elementos de origen orgánico, determinados objetos con diversas funciones y usos...). Lo que le lleva a emprender el camino hacia la constante búsqueda de unos resultados que se concretan tras una consecución controlada o totalmente casual, y en definitiva, en dirección a un lenguaje plástico propio, pero con distinta filosofía. En palabras de M^a Pilar Bustinduy (2002, pp. 455):

“Una de las características más notables de las Artes Plásticas contemporáneas es la multimatericidad, que junto con la complejidad y diversidad procesual, así como el anonimato de muchos de sus componentes dificultan su estudio.(..)”

En el arte contemporáneo los colores, tonos, texturas, grosores, formatos..., se ponen al servicio de la expresión, configurándose en sí mismos como significados y significantes, en tanto en cuanto, a una doble dimensión concepto-materia. En este sentido, Pilar Sedano (2001, pp. 128-133) afirma que la heterogeneidad de materiales, las superficies monocromas, los acabados, las combinaciones brillo-mate, o los distintos grosores y texturas, como recursos presentes en multitud de obras, llegan a suponer un grave problema a la hora de su intervención.¹

Los artistas hacen uso de los medios artísticos tradicionales con los no convencionales, abandonando cánones y tratados, introduciendo elementos industriales de nueva creación (resinas,

pigmentos de síntesis, colorantes, postformados, etc.), con elementos hasta no hace mucho impropios del ámbito del arte (cemento, plásticos, gomas, componentes eléctricos o audiovisuales, elementos de origen orgánico, etc.), pudiendo dejar piezas de recambio, copias, instrucciones de montaje, incluir la degradación como elemento artístico o buscar la participación activa del espectador a fin de provocar determinadas experiencias sensitivas relacionadas con la vista, el sonido, el tacto y el olfato.

A estas cuestiones, como hemos señalado, se suma el hecho de que implican un gran volumen de obra, dado que se trata de obras relativamente jóvenes realizadas con materiales recientes y de mayor sensibilidad (de los que muchas veces, se desconoce su total comportamiento y evolución), así como estar sujetas a un frenético ritmo de exhibiciones que muchas veces llegan a comprometer su propia integridad en beneficio de la difusión cultural².

En busca de criterios específicos para la restauración del arte contemporáneo

De acuerdo con lo anterior, además de la propia complejidad material presentada, el conservador-restaurador se enfrenta en ocasiones con problemas de elección del criterio más adecuado a la hora de abordar los procesos de intervención. Pensemos en la existencia de piezas de recambio, de copias, e incluso de instrucciones dejadas por el artista. Y lo más importante, la postura que este puede adoptar respecto a la conservación, ya que puede ser favorable, estar en contra de cualquier tratamiento, ejercer su derecho a intervenir o decidir trabajar junto con el restaurador. Sin olvidar, la posibilidad de que surja un conflicto de intereses entre los depositarios o propietarios de la obra, hecho que resulta un verdadero desafío porque ni los criterios, ni los medios o sistemas empleados en el arte convencional van a servir totalmente para resolver los problemas que plantea la conservación del arte contemporáneo. En este contexto, las intervenciones más comunes realizadas en las obras tradicionales, se convierten en arduas en la pintura contemporánea.

Algunos ejemplos de las dificultades que pueden surgir frente a una obra contemporánea, que necesitan de un tratamiento diferente al de las obras más antiguas, pueden ser, tal y como afirma Sánchez Ortiz (1997, pp. 52-57), la monocromía como tendencia surgida a finales de los años 40, ya que es necesario un método de intervención capaz de evitar la alteración de su estética, si bien habrá que poner atención en el peligro de realizar reentelados de forma extensiva y poco reflexiva, dado que con la aplicación de este método a obras no convencionales, pueden producirse pérdidas de texturas, variaciones en la reflexión de la luz, cambios cromáticos, oscurecimiento o la aparición de manchas, a causa



Figura 1. Chicle pegado por falta de respeto sobre pintura acrílica.
Foto: Mayte Pastor.



Figura 2. Gouache blanco sobre tela con levantamientos en forma de escamas. Foto: Mayte Pastor.

de la naturaleza de los adhesivos empleados, el uso de la temperatura y la presión.

Otras intervenciones en el soporte, como las consolidaciones y la corrección de deformaciones, se complican debido a las especiales características de las obras actuales, siendo materiales diferentes a los que se han venido usando tradicionalmente como soporte de las obras de arte, y teniendo una composición muchas veces desconocida o inestable, al proceder de la industria o de otro ámbito material. Los procesos de estabilización, de protección, estucado de superficies porosas sensibles al agua y las limpiezas, pueden dañar tanto el aspecto estético como el mensaje intrínseco de la obra, además de producir daños a nivel físico-químico³.

También resulta muy compleja la eliminación de la suciedad depositada (manchas y marcas de huellas dactilares), la extracción de repintes sobre superficies sin barnizar, con la preparación o el soporte a la vista, así como la limpieza de materiales no considerados “pintura”, como pueden ser las superficies plásticas, las planchas metálicas, capas de jabón, etc., o la de ciertos elementos incorporados a éstas: arena, piedras, cuerdas, papel, gomas o componentes eléctricos⁴.

Heinz Althöfer, (2003, p. 17) afirma, al referirse a los cuadros monocromos, y a aquellos a los que se les puede comparar en cuanto a complejidad desde la perspectiva de la conservación, que constituyen técnicamente un problema específico para la restauración moderna, pues, en ocasiones, la limpieza es imposible, o la reintegración de lagunas costosa. Es necesario tener en cuenta estos inconvenientes, que aunque nos afectan de forma puntual, añadidos a otros, pueden llegar a afectar a la autenticidad de la obra.

De este modo, salvo excepciones, la aplicación sistemática de criterios y sistemas tradicionales, o incluso demasiado modernos al intervenirlas, ha

provocado en algunas piezas, la aparición de cambios irreparables a raíz de intervenciones sistemáticas en obras antiguas como son las protecciones, la corrección de deformaciones, o el barnizado, tal y como afirma Silvia Nogué en Padrós (2001, p. 32).

Sobre este tema, encontramos multitud de ejemplos citados en la literatura especializada. Se podría citar el caso de la restauración de los *Nenúfares* de Monet (1840-1926), durante la cual se comprobó que en algunas partes de la obra el acabado era mate, mientras que en otras, aparecía brillante. La intervención de 1959, dotó a la pieza de un aspecto homogéneo que ocultaba el acabado original del artista francés. También algunas obras de Miró (1893-1973) fueron fijadas y forradas con cera, lo que produjo la alteración del índice cromático de los pigmentos y la pérdida de su transparencia. Al igual que *El Guernica* de Picasso (1881-1973) que también fue entelado con cera resina alterando su aspecto estético. De hecho, incluso, los reentelados aplicados de forma sistemática en obras cubistas, se han calificado como atentados contra su integridad artística. Otras obras de Dalí (1904-1989), según Berini, (2009, p.11) fueron barnizadas y retocadas indiscriminadamente en intervenciones antiguas, de forma que ocultaban los efectos mates y brillantes que el autor empleaba para dar énfasis a la luz.

Estos son sólo algunos ejemplos pero hay que decir, que, actualmente, no se barnizan las obras concebidas para no llevar capas de protección en origen, ni mucho menos, como solución para disimular problemas surgidos en una restauración o en una fijación previa.

La cuestión trasciende la metodología para profundizar en una cuestión de base, la nueva definición del arte y sus nuevos valores

No podemos obviar que el arte contemporáneo y su restauración presentan sobre todo una problemática conceptual de base, ya que este se caracteriza por su significación, por la pretensión de comunicar contenidos de carácter reflexivo y por lo tanto exige al espectador un esfuerzo de comprensión. En las fotografías de Nan Goldin o Cindy Sherman, en las esculturas de Rachel Whiteread o Damien Hirst, en las instalaciones de Eulalia Valldosera o Francesc Abad lo fundamental es lo que significan y no que sean bellas. En el arte del siglo XX hay muchos objetos que son arte porque el artista ha hecho una reflexión sobre los mismos. Hoy en día los objetos artísticos no son tan fácilmente reconocibles, ha cambiado el concepto de arte y ya no es tan evidente identificar lo que es arte de lo que no lo es, y es necesaria una reflexión filosófica de fondo para analizar y conocer la obra que ha de ser restaurada.

El origen histórico de este nuevo panorama se sitúa en Duchamp, quien convirtió la obra de arte



Figura 3. Detalle Caja de pinturas, Carmen Calvo, 1977, técnica mixta, piezas de barro sobre caja de pinturas de madera, colección privada. Foto: Mayte Pastor.

en una alegoría de ella misma, disolviendo la línea que separa la interpretación y el objeto en sí mismo. Duchamp creó una ruptura institucional porque rechazaba la pintura como formato artístico, dando prioridad a otras formas de expresión que convertían el arte en un signo. De ahí su lógica del *ready made* donde el arte depende del objeto, desprendiéndose de la apariencia y llegando a la indiferencia estética donde se consigue la carencia total del buen o mal gusto, porque para Duchamp el gusto era la costumbre de lo admitido.

La conservación de arte contemporáneo pretende mantener la integridad física de la obra (su composición material) y también, claro está, su significado como elemento de comunicación artística, pero cuando ambas facetas de la conservación entran en conflicto surge el problema, y ahí es precisamente donde reside el problema principal al que se enfrentan los profesionales. La obligación de hacer llegar esas obras al futuro nos hace enfrentarnos al dilema de si debemos conservar la materia original o mantener vivo el mensaje del artista.

Por ello es necesario dar una respuesta a la cuestión fundamental de si el valor predominante de la obra reside en la idea o en el material. Por ejemplo en la obra *Igloo* de Mario Merz, expuesta en la exposición *Espacios para habitar*, en el año 2007 en el Patio Sabatini del Museo Nacional Reina Sofía, de la que accidentalmente se rompieron varios cristales, tras meditarlo, se resolvió restituir los cristales de la obra original por otros similares realizados por encargo. No hubiera tenido sentido alguno adherirlos y reintegrar las pérdidas a la manera de una restauración tradicional, por lo tanto, del análisis de la obra se interpretó que lo importante era su aspecto y la idea desde el punto de vistas del *arte povera* y no tanto de la originalidad de los materiales. Es precisamente en este punto donde se plantea una cuestión muy interesante que tratarán

posteriormente diferentes autores en sus estudios, en los que se alude a cómo nos molestan las alteraciones en las obras de arte contemporáneo, que cuanto más cercanas son en el tiempo menos se justifica una reintegración arqueológica, y al final prevalece el valor estético del mensaje más allá de su historicidad.

Bajo la ilusión de romper la brecha entre el arte y la vida diaria, movimientos artísticos tales como el *pop art*, el *fluxus*, el *fotorrealismo*, el *minimalismo* y el *arte conceptual* inventaron obras ausentes de toda materialidad, las cuales subsistían únicamente de forma documental, cambiando así completamente la idea tradicional del museo.

Por otro lado, deben tenerse en cuenta otros aspectos. Si el artista incluye el concepto de deterioro como parte integrante de la obra, ¿acaso tenemos derecho a contradecir su intención? Así encontramos artistas que trabajan con la comida como medio de expresión y consideran su autodegradación como parte intrínseca de la vida de la obra. Este es el caso de las obras de Dieter Roth, artista alemán que utiliza el chocolate como material expresivo, Joseph Beuys que llega a utilizar grasa de cerdo en sus patines, o el caso de Wim Delvoye con sus *Chickens* (1996), que no dejaban de ser una serie de pollos de supermercado, tatuados y colocados expositivamente construyendo formas geométricas. La razón fundamental del problema de conservación de este arte reside en la raíz del mismo, en su propia génesis, ya que a diferencia del arte tradicional, las obras de arte actual no siempre se hacen para perdurar en el tiempo, sino que la durabilidad es una circunstancia aleatoria.

Más allá de los criterios de restauración, el derecho de autor y la Ley de Propiedad Intelectual⁵

Existe otro problema añadido a los ocasionados con la técnica y que tiene relación con el hecho de que a menudo el autor de la obra vive y posee la propiedad intelectual de su obra, y es que la Ley Propiedad Intelectual de España debe ser conocida a la hora de intervenir las obras contemporáneas.

En el título 1, artículo 1 de la Ley, se establece, que la propiedad intelectual de cualquier obra, sea del tipo que sea, corresponde al autor de la misma por el solo hecho de su creación.

Del mismo modo en dicha ley se define cómo la propiedad intelectual está integrada por una serie de derechos de carácter personal y patrimonial, que “*atribuyen al autor la plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra, sin más limitaciones que las establecidas en la Ley*”.

Riera Barsallo, (2000,p.200) señala que hablamos de una doble tipología de derechos, los morales y los llamados derechos de explotación.

“*Los primeros surgen en tanto en cuanto, toda la obra se debe entender ligada a la personalidad de su*



Figura 4 Detalle separación entre estratos pictóricos. Foto: Mayte Pastor.

autor. Su violación supone un daño o un agravio para dicha personalidad y nuestra legislación los considera irrenunciables e inalienables”⁶.

Bien, pues de la protección que esta Ley concede al creador de una obra como autor, pueden beneficiarse otras personas jurídicas, según los casos previstos en ella (Título II, artículo 5). El autor, como creador de la obra, tiene una serie de derechos morales, que quedan recogidos en el capítulo III, sección I. Concretamente, el artículo 14, habla del contenido y de sus características.

Se trata de un artículo determinante y de gran importancia. Dice así:

“Corresponden al autor los siguientes derechos irrenunciables e inalienables: [...]. “Exigir el respeto a la integridad de su obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación”⁷.

He aquí la cuestión, el conocimiento de estos condicionantes son imprescindibles y se debe pedir permiso antes de efectuar cualquier intervención, pues, cualquier intervención podría entenderse por el artista como una alteración que pueda llegar a modificar la obra, aunque la intervención sea correcta a ojos de los criterios de las buenas prácticas de la restauración.

Y según lo anterior, respetar la decisión que tenga el autor sobre ésta, adaptando metodologías y criterios de intervención. Que es lo que ocurriría si en un supuesto, el autor o autora entendiera la degradación de la obra como su finalidad o no fuera partidario-a de una intervención de conservación restauración.

Otro de los derechos que contempla la ley, es la

posibilidad de modificar las obras respetando siempre los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de interés cultural.

Pero, ¿Qué ocurre si el autor ha fallecido. El artículo 15, aclara los “supuestos de legitimación *mortis causa*”.

“Al fallecimiento del autor, el ejercicio de los derechos mencionados en los apartados 3 y 4 del anterior artículo, corresponde sin límite de tiempo, a la persona natural o jurídica a la que el autor se lo haya confiado expresamente por disposición de última voluntad. En su defecto, el ejercicio de estos derechos corresponderá a los herederos”⁸.

En el caso en el que no existan estas personas mencionadas en el artículo anterior (artículo 15), o se ignore su paradero, están legitimadas a ejercer los derechos previstos en el mismo: el Estado, las Comunidades Autónomas, las Corporaciones locales y las instituciones públicas de carácter cultural⁹.

Con lo cual, nuestra actitud no debe cambiar en base a si el autor vive o no. Pediremos los respectivos permisos, a los herederos, fundaciones, instituciones, administración local, Estado..., pues este es un derecho sin límites en el tiempo. Por otra parte, como vimos en el punto anterior, en el caso de una obra declarada B.I.C. necesitaríamos el visto bueno de la administración.

En caso de daño moral procederá su indemnización, aún no probada la existencia de perjuicio económico. Art. 140. La acción para reclamar daños y perjuicios a que se refiere este artículo prescribe a los 5 años desde que el legitimado pudiera ejercitarla.

Por lo que queda claro, que el artista o aquellos a los que haya confiado sus derechos, bien sean los herederos, personas naturales, jurídicas, etc., podrían interponer una denuncia al restaurador, en caso de no respetar estos derechos como autor de la obra. Del mismo modo, se entiende también, que el propietario de una obra, debería consultarle al autor la posibilidad de su restauración y respetar su opinión.

En el supuesto de que hubiera un problema con la restauración, el restaurador tendrá que responder ante el propietario por los daños inferidos en la obra, y frente al autor por atentar contra sus derechos.

Además de la ley de Patrimonio Histórico estatal y las leyes autonómicas debemos tener en cuenta otras leyes como la Ley de Protección de Datos 15/1999 de 13 de diciembre de cara a la difusión de diversos datos e informaciones obtenidos a través de las entrevistas, especificando cuál será el uso de las anteriores¹⁰.

En lo que afecta a la legislación, los profesionales de la Conservación-Restauración, no tienen que ser juristas, pero deben tener el pleno conocimiento de la ley vigente y la información suficiente para actuar

sin incurrir un delito contra el derecho moral del artista y su derecho de autoría.

La entrevista al artista como necesidad para establecer la metodología de restauración

Las entrevistas a los artistas es una metodología para recabar información que se empezó a realizar ya en los años setenta en Alemania, en el centro de restauración de Dusseldorf, y que se ha convertido poco a poco en una metodología habitual de trabajo, a través de proyectos europeos como Inside Installation, que ha implementado las entrevistas de un modo sistemático y articulado a cada caso.

Jorge García Gómez-Tejedor, (1999, p. 3), director del Departamento de Conservación Restauración del MNCARS, afirma que una vía de experimentación abierta por un artista en busca de nuevas formas de expresión, puede ser el origen de un problema de difícil solución por su imparable deterioro. En esta dirección, se han efectuado importantes descubrimientos en materia de identificación de los materiales artísticos y su degradación, destacando el desarrollo de métodos para la conservación preventiva y restauración. La realización de entrevistas a los artistas es si duda de vital importancia para la realización de investigaciones en torno a estos temas.

Ruiz de Arcaute, (1993, p. 16) pone de manifiesto la necesidad de establecer unos criterios y sistemas de actuación compatibles con la postura del artista, que deben plantearse desde el estudio y el conocimiento paralelo de temas tan diversos e interrelacionados, como son los materiales y las técnicas, el estudio de las alteraciones y sus causas, la filosofía de creación, la legislación vigente, las técnicas de intervención o las técnicas de caracterización y análisis específico. Criterios y métodos, que por otra parte, necesitarían de una sistematización y normalización.

Las entrevistas a los artistas contemporáneos son una fuente primaria de conocimiento de indudable valor documental para las disciplinas de Conservación Restauración de Arte Contemporáneo e Historia del Arte. Gracias a ellas, podemos recopilar información en cuanto a los materiales y técnicas empleadas, respecto al proceso creativo, así como comprender el significado o conocer el punto de vista del artista frente al envejecimiento, deterioro, conservación, restauración y presentación de una obra concreta o respecto a un gran número de ellas. Junto con la información procedente de los exámenes científicos, los datos obtenidos a través de las entrevistas suponen una indispensable base sobre la que acometer una intervención de conservación restauración con las máximas garantías, dando cumplimiento a la Ley de Propiedad Intelectual.

Existen distintos medios para realizar una entrevista a un artista contemporáneo. La selección

de este medio depende de la información que necesitemos obtener. Carta o e-mail, cuestionario, llamada telefónica, trabajo conjunto con el artista, conversación cara a cara, entrevista breve o puntual sobre un problema u obra concreta, entrevista completa sobre la trayectoria artística de un artista, entrevista debido al problema surgido con una obra, etc.

La información que puede obtenerse a través de la entrevista es amplísima: la información respecto a los materiales y técnicas empleadas, conocer el proceso creativo de un artista, obtener información respecto al significado de una obra y cómo afectan los materiales y técnicas a este significado, comprender la intencionalidad del artista y su punto de vista, información de apoyo a fin de realizar un diagnóstico en la obra, identificar las alteraciones y sus posibles causas, establecer cuál es el impacto de las alteraciones presentadas sobre el significado o concepto de una obra. Ver si estos cambios son intencionados o aceptados. Predecir futuras alteraciones y establecer estrategias de conservación, conocer la perspectiva del artista en cuanto al envejecimiento, degradación, conservación, restauración y presentación de una o varias obras. Establecer unos niveles adecuados de intervención, consensuar una intervención, obtener información sobre el montaje y exhibición de una obra, etc. También es importante saber cuál es la opinión del artista respecto a la reacción del público con las obras, cuál es el grado permitido (tocarlas, abrirlas, jugar con ellas, instalar barreras, etc.). Por todo ello las entrevistas han de ser realizadas por un profesional de la conservación-restauración, sin duda, debido a la capacidad de predecir alteraciones, degradaciones y así prever posibles problemas de conservación, siempre contando con la colaboración de otros departamentos, para así establecer grupos de trabajo multidisciplinarios. De este modo podemos establecer pautas de actuación de cómo debemos los restauradores actuar ante cada obra de manera particular atendiendo a su casuística concreta.

Conclusión

En el arte contemporáneo surgen como valores ajenos a la propia materialidad de la obra: el concepto, la intención, la emoción que suscita, la noción de tiempo o el proceso de experimentación. Todos ellos son variables que deberán ser tenidas en cuenta a la hora de conservar estas manifestaciones artísticas.

En cuanto a la intangibilidad del arte antes mencionada, cabe señalar cómo en el último medio siglo se le otorga un gran protagonismo a la idea que se representa, por encima incluso de la materia que sirve de soporte para ésta. Es decir la supremacía de las ideas por encima de la objetualidad física. Todo ello tiene una consecuencia directa en el ejercicio