

TFG

LA PROBLEMÁTICA DEL MONOCROMO, ESTUDIO DE MATERIALES Y TÉCNICAS DE CONSERVACIÓN A TRAVÉS DE LAS OBRAS DEL COLECTIVO DIMASLA.

Presentado por Sebastián Andrés Castillo Mestanza
Tutor: Rosario Llamas Pacheco

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Conservación y restauración de bienes culturales
Curso 2021-2022



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

En el presente trabajo se desarrolla el estudio de las obras contemporáneas monocromas del colectivo DimasIA a través del análisis de sus obras: materiales, técnica, significados y conceptos.

Partiendo de una contextualización sobre que es el arte contemporáneo, las obras de superficies delicadas y, particularmente, el arte monocromo y su planteamiento teórico, se realiza un estudio sobre la composición matérica de las obras realizadas con resinas acrílicas que nos permitirá entender su comportamiento y evolución en el tiempo. La relación entre las capas que conforman la obra, los materiales sustentantes, así como el adentramiento en la intención artística, fundamentarán las bases que nos permitirán gestionar, de la manera más adecuada, el futuro de las piezas.

El objetivo final de este trabajo de investigación es conocer las medidas de conservación más adecuadas, adaptadas a las necesidades de las obras monocromas acrílicas contemporáneas, partiendo de una base fundamental como es el conocer la correcta finalidad artística, los materiales constituyentes de las obras y el comportamiento de estas ante el ambiente; así como los posibles agentes de deterioro que pudiesen llegar a afectar los distintos estratos las obras.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo, pintura acrílica, superficies delicadas, arte monocromo, conservación y restauración.

ABSTRACT

In the present work the study of the monochrome contemporary works of the DimasIA collective is developed through the analysis of their works: materials, technique, meanings and concepts.

Starting from a contextualization of what contemporary art is, works with delicate surfaces and, particularly, monochrome art and its theoretical approach, a study is carried out on the material composition of works made with acrylic resins that will allow us to understand their behavior and evolution over time. The relationship between the layers that make up the work, the supporting materials, as well as the insight into the artistic intention, will lay the foundations that will allow us to manage, in the most appropriate way, the future of the pieces.

The final objective of this research work is to know the most appropriate conservation measures, adapted to the needs of contemporary acrylic monochrome works, starting from a fundamental basis such as knowing the correct artistic purpose, the constituent materials of the works and the behavior of these before the environment; as well as the possible agents of deterioration that could affect the different layers of the works.

KEY WORDS

Contemporary art, acrylic painting, delicate surfaces, monochrome art, conservation and restoration.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	5
2.	OBJETIVOS	6
3.	METODOLOGÍA.....	7
4.	EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y LA PINTURA MONOCROMA DE DIMASLA.	8
4.1	<i>El arte contemporáneo.</i>	8
4.1.1	<i>Las superficies delicadas.</i>	10
4.1.2	<i>El monocromo.</i>	11
4.2	LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE DIMASLA.....	13
4.2.1	<i>Grupo DimasLA.</i>	13
4.2.2	<i>Producción.</i>	13
4.3	PLANO CONCEPTUAL.	15
4.4	PLANO MATERIAL.	16
4.4.1	<i>Composición material de las obras.</i>	16
4.4.1.1	Película pictórica.....	17
4.4.1.2	Capas de preparación.	18
4.4.1.3	Soporte.	19
4.5	Valoración de los factores discrepantes en el arte contemporáneo. ¿Qué se ha de intervenir?.....	19
4.6	INTERVENCIÓN DEL ARTE MONOCROMO.....	22
4.6.1	<i>Documentación.</i>	24
4.6.2	<i>Las probetas.</i>	25
4.7	CONSERVACIÓN PREVENTIVA.	27
5.	CONCLUSIONES	30
6.	BIBLIOGRAFIA	33
6.1	WEBGRAFÍA.	34
7.	INDICE DE FIGURAS.....	36
ANEXO.	39
a.	ENTREVISTA A DIMASLA POR HELENA MONLLOR Y MARTA LOPEZ- CASTELLANOS (RESUMEN). 2020.....	39

b. GALERÍA LA MERCERÍA. HOJA DE SALA. EN MATERIA. SUMERGIDOS Y DIS-CONTACTO. 2016. 41

1. INTRODUCCIÓN

Durante la primera mitad del siglo XX se produce una ruptura formal con toda manifestación artística anterior debido al nacimiento de nuevas corrientes artísticas y conceptuales, acompañadas de materiales y manifestaciones plásticas nunca antes vistas. Las obras producidas desde este periodo hasta la actualidad reciben el epíteto de “contemporáneas”. Comprender la correcta lectura de las obras y entender las necesidades de las mismas, partiendo desde la intención artística del autor o autores es el objetivo principal del presente Trabajo Final de Grado. Para la realización de este estudio se han utilizado las obras del grupo artístico DimasIA, quienes centran su trabajo en la utilización de pinturas acrílicas.

El trabajo empieza con la presentación del grupo DimasIA, grupo valenciano cuyas obras son la base para la realización del estudio. Tras la introducción de los miembros integrantes del colectivo, el tipo de obra que realizan, así como su plano conceptual y material, se realiza un resumen sobre los aspectos más relevantes del arte contemporáneo, en especial aquellos que dan lugar al desarrollo de las superficies delicadas y la corriente hacia la pintura monocroma y sus peculiaridades. A continuación, se realiza un exhaustivo análisis sobre los materiales integrantes de una pintura monocroma, haciendo especial hincapié en la pintura acrílica. Entender este delicado material, su comportamiento y posible evolución determinará el rumbo de las futuras propuestas conservativas.

El concepto de restauración artística se ha dividido durante los últimos años en conservación y restauración. Se entiende como conservación a la preservación de las obras mediante la creación de un sistema climático, expositivo, etc., que no produzcan daños a las piezas y prevenga las posibles restauraciones. Se entiende por restauración a cualquier intervención destinada a reparar un daño sobre una obra. La preservación de una obra en el tiempo está ligada a tres factores: los materiales que componen la obra, las técnicas de ejecución y las condiciones internas-externas del lugar donde se encuentra guardada la obra. La intención final del trabajo es poder concretar las características conservativas más relevantes para este tipo de obra especialmente frágil, tanto por su propia composición (el material y la técnica), así como por los factores medioambientales, a los que es excesivamente sensible. En lo referente a los materiales base, y debido a la gran variedad que podemos encontrar en el arte moderno, centraremos nuestro estudio en los soportes comerciales y la dificultad añadida que presentan debido a la multiplicidad de componentes.

A la hora de adentrarnos en la conservación preventiva, y los posibles criterios de actuación, habremos determinado previamente los materiales componentes de las obras y sus particularidades específicas sobre alteraciones y degradación.

Al enfrentarnos a obras contemporáneas debemos tener absolutamente clara la intención artística, es indispensable conocer si trabajamos con obras efímeras o “permanentes”, evitando así errores intrusivos como intervenciones inadecuadas o innecesarias.

Las obras contemporáneas son especialmente interesantes debido a la variedad de materiales, la fragilidad de las ideas conceptuales y el sentido efímero que tienen muchas de ellas. La realización de estudios acerca de obras contemporáneas ofrece una visión fresca y novedosa sobre los métodos y aplicaciones conservativas en el ámbito artístico, un sector en constante evolución e investigación, que nos permiten abarcar una obra desde el contacto directo con su artista y la propia contemporaneidad de la obra y los materiales.

2. OBJETIVOS

Hemos de establecer una serie de objetivos claros que nos permitan organizar adecuadamente el trabajo y conseguir plantear una serie de metas claras a alcanzar durante el desarrollo del presente escrito.

Como objetivo principal se plantea conseguir diseñar una propuesta conservativa válida para el correcto mantenimiento de las superficies monocromas acrílicas del colectivo DimasIA, con la intención de minimizar en lo posible futuras intervenciones,

respetando la intención artística y respetando los ciclos “vitales” propios de los materiales. Para llegar a dicho propósito debemos aplicar a su vez una serie de objetivos paralelos:

- La correcta comprensión de la evolución artística a lo largo de los años y el desencadenante del arte moderno monocromo.
- Acercarnos a la figura del artista, interpretando y entendiendo su particular punto de vista acerca de su obra y el futuro de esta.
- Entender en su totalidad la obra partiendo de la intención artística, analizando en detalle la obra tanto desde el plano material como desde el plano conceptual.
- La apreciación oportuna del estado de conservación de las obras, así como los posibles factores de degradación implicados.
- Conocer la postura del autor acerca de las intervenciones restaurativas, permitiendo el estudio de las posibles discrepancias.
- Plantear un estudio conservativo lo más acertado según los resultados obtenidos en los apartados previos, permitiéndonos plantear adecuados y respetuosos sistemas de almacenaje, transporte y exposición.

3. METODOLOGÍA

El presente Trabajo Final de Grado se ha realizado a través de la aplicación de una metodología de investigación exhaustiva. Mediante el análisis de una entrevista realizada a DimasIA a principios del presente año, se ha procedido a diseccionar su plano conceptual y material para permitirnos realizar un estudio correcto de sus piezas. Junto a dicha entrevista, el apoyo web sobre la información de los artistas ha sido indispensable. Como material complementario se ha utilizado la hoja de sala de la exposición sumergidos y dis-contacto presentado en la galería la mercería. hoja de sala. en materia en el año 2016.

El grueso del escrito se ha obtenido tras el examen de diversas fuentes bibliográficas especializadas en conservación y restauración de arte contemporáneo y en particular sobre superficies acrílicas y monocromo, planteando la más correcta comprensión de los materiales, sus características y factores de degradación. A partir de estos textos y la entrevista disponible se han buscado similitudes concluyentes para la elaboración de un proyecto conservativo que facilite la salvaguarda y la comprensión de este arte tan frágil.

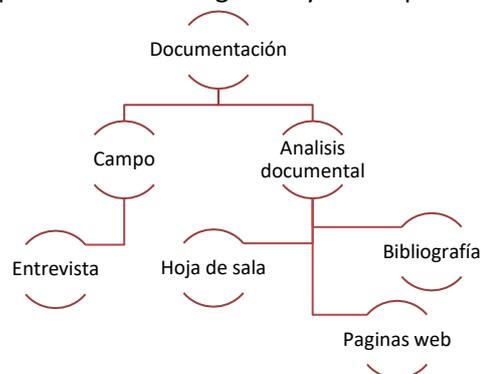


Figura 1. Mapa conceptual sobre la documentación utilizada

La primera parte del trabajo se basa en el análisis de las fuentes bibliográficas con el objetivo de realizar un escrito objetivo y apropiado. A continuación, se realiza una investigación entre las diferentes fuentes, esclareciendo los diferentes interrogantes que pudiesen surgir sobre las obras del grupo DimasIA. Finalmente se realiza un estudio de los factores discrepantes presentes en el arte contemporáneo con la finalidad de especificar unas adecuadas pautas de conservación preventiva.

4. EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y LA PINTURA MONOCROMA DE DIMASIA.

4.1 El arte contemporáneo.¹



Figura 2. Lucio Fontana. *Concetto spaziale*, Attese. 1960.

Durante la primera mitad del siglo XX se produce una ruptura con la tradición artística, resultado de la utilización de nuevos pigmentos de procedencia sintética, la fabricación de colores a escala industrial y la comercialización de productos en tubos, latas, etc. Los materiales artísticos sufren un salto tecnológico durante la primera década del siglo XX, debido a la introducción de los acrílicos y vinílicos, materiales procedentes de la síntesis de plásticos.

Desde los años 20, la variedad material e ideológica alcanza un gran nivel de relevancia gracias a movimientos como el dadá², el cubismo³ y el constructivismo⁴, siendo precisamente el dadaísmo el detonador de la concepción de las obras como arte desde el propio momento que son definidas como tales por el artista. Se produce una división ideológica artística que se traduce en una mezcla multicolor de “ismos”⁵ y planteamientos ideológicos variados y a menudo paralelos. La absolutización de la “idea” como el elemento que realmente otorga sentido a la obra, provoca un desinterés y un alejamiento del contenido de la obra en favor de una espiritualización pura de la materia, aceptando la premisa de que cualquier cosa puede ser una obra de arte.⁶

Entrados los años sesenta, las nuevas tendencias de tipo estético provocan cambios radicales en el sector artístico hasta el punto de llegar a poner en duda

¹ GUASCH, Anna María. El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009.

² El dadaísmo o dadá es un movimiento artístico-cultural originado con la intención de contrariar a las convenciones literarias y artísticas coetáneas. Surgido en el año 1916 en el Cabaret Voltaire en Zúrich e impulsado por el escritor Hugo Ball y posteriormente Tristan Tzara. La influencia del Dadá se extiende a gran variedad de manifestaciones artísticas, entre ellas la poesía, la escultura, la pintura, la música, etc. IMAGINARIO, Andrea. *Cultura genial*. [Consulta: 05-09-2021]. Disponible en: <https://www.culturagenial.com/es/dadaismo/>.

³ El cubismo es considerado el primer movimiento artístico de vanguardia del siglo XX impulsado por Pablo Picasso y Georges Braque en el año 1907 y finalizando en 1914. Considerado precursor de la abstracción y de la subjetividad artística contemporánea. IMAGINARIO, Andrea. *Cultura genial*. [Consulta: 05-09-2021]. Disponible en: <https://www.culturagenial.com/es/cubismo/>.

⁴ El constructivismo es considerado la respuesta soviética al suprematismo, una identidad visual que poseía como objetivo principal llevar el arte al pueblo abarcando todos los ámbitos creativos. CALVO SANTOS, Miguel. *Constructivismo*. [Consulta: 05-09-2021]. Disponible en: <https://historia-arte.com/movimientos/constructivismo>.

⁵ El término “ismo” es empleado para designar a una corriente filosófica, literaria o artística, sobre todo cuando tiene carácter efímera. Generalmente se denominan “ismos” a los movimientos de vanguardia, caracterizados por la innovación o una condición experimental. [Consulta: 05-09-2021]. Disponible en: <https://definicion.de/ismo/>.

⁶ RIGHI, Lidia. En: “Una teoría de la restauración del arte contemporáneo. Paolo Montsoni.” *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia, San Sebastián: Nerea, 2005. Pp. (11-18)



Figura 3. Piero Manzoni. *Achrome*. 1959.

el propio objetivo del arte. El artista “moderno” aporta técnicas personales y hasta cierto punto intransferibles, llegando a ser incluso identificadas por el artista que las trabaja; el *dripping*⁷ Pollock, los cortes o agujeros de Fontana (Figura 2), los *achrome*⁸ de Piero Manzoni (Figura 3), etc. Al igual que las propias técnicas, los materiales carecen de una “tradición” de uso artístico, siendo el razonamiento estético quien impulse al artista a realizar productos estrechamente íntimos.⁹

Para entender en profundidad una obra contemporánea, abordarla desde conceptos tradicionales resultaría un obstáculo. Los conceptos “clásicos” de pintura, escultura y artes gráficas han sido desplazados por una profusión de “ismos” que han provocado la transformación del concepto de materia en pro de nuevas categorías ideológicas que corren, a su vez, paralelos y contradictorias.

Los artistas contemporáneos explotan las posibilidades de los materiales en favor de la experimentación técnica y la relación directa con el presente. Las obras contemporáneas presentan una dualidad que por un lado, trata un arte centrado en la búsqueda de una imagen perfecta e inmutable, mientras que, por el otro, provoca objetos concebidos con el fin deteriorarse y desaparecer; la perfección inmutable enfrentada a la ruina blanda y decadente. La primera entendida como una continuación de la tradición de la pintura en sentido y construcción clásica y la segunda aceptando la degradación matérica ideológicamente justificada. Estas dos corrientes que en principio parecen contrarias o excluyentes se complementan, proporcionando una visión completa de la modernidad, universal y propia.

Es la primera vez en la historia el arte que la intención de una obra se encuentra directamente ligada al material utilizado y que dicho material se encuentre, al mismo tiempo, cargado de diversos contenidos directos. Como contemporáneos carecemos de una objetiva distancia temporal respecto al desarrollo artístico, distancia que podría significar un importante condicionante en su interpretación y conservación. La nueva relación idea-material ha provocado un aumento de la sensibilidad sobre esta frente las alteraciones, implicando relación estrecha entre conservación y restauración en el arte

⁷ El Dripping es una técnica pictórica promovida por el Action Painting, conformando una de las modalidades de la pintura abstracta. Utilizada por primera vez por la artista Janet Sobel, quien influiría en Jackson Pollock. El método consiste en dejar gotear la pintura directamente sobre el soporte extendido en el suelo. *EcuRed*. [Consulta: 05-09-2021]. Disponible en: <https://www.ecured.cu/Dripping>.

⁸ El achrome surge como reacción a las obras de monocromos de Yves Klein. Presentan una materia desprovista de cualidades formales, partiendo de una investigación material. Manzoni llega a producir pinturas impersonales y auto-significativas, deliberadamente tautológicas en la constante identidad de materia y color. *Guggenheim, collection online*. [Consulta: 05-09-2021]. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/artwork/9305>

⁹ CROOK, Jo y LEARNER, Tom. *The impact of modern paints*. New York: Tate Gallery, 2000.

contemporáneo; toda interacción con el material constituyente automáticamente una manipulación del significado original.¹⁰

4.1.1 Las superficies delicadas.

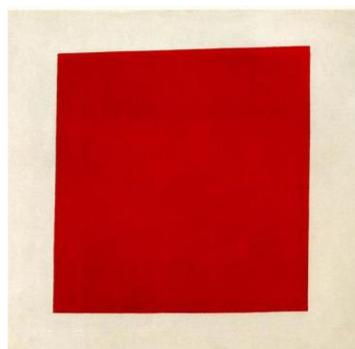


Figura 4. Kazimir Malevich. *Red square*. (Красный квадрат). 1915.

Las superficies delicadas encuentran su origen en los acabados liso de las pinturas de la primera mitad del siglo XIX. Desde entonces hemos presenciado una ascendente transformación de la sensibilidad hacia las cualidades de la superficie. Las superficies homogéneas presentan una naturaleza lógico-abstracto o lógico-concreto, a través de fundamentos ideológicos ya planteados desde el constructivismo, la obra de Kazimir Malévich (Figura 4)¹¹ y sus pintura de “sensaciones puras”. Los espacio pictóricos han dejado de depender de criterios formales, responden a meras cualidades superficiales como el color o el brillo. Las diferentes relaciones de las superficies con el medio pueden provocar que una alteración superficial desvíe la atención del espectador y la obra pierda, incluso, la totalidad de su sentido. Las alteraciones en el comportamiento de los acabados pueden llegar a perturbar las espacialidades pictóricas de modo drástico, traduciéndose en una modificación de los significados. La refracción de la luz produce efectos diferentes sobre una superficie brillante que, sobre una mate, debido a que la textura superficial está determinada por el tamaño de partícula de pigmento, el tipo de aglutinante y el comportamiento específico de la mezcla final. Las superficies homogéneas, obras que pretenden absorber al espectador mediante una fuerte vivencia del color, chocar con una alteración provocaría una pausa, una supresión de la homogeneidad del mensaje pictórico global.



Figura 5. Mark Rothko. *Orange and Yellow*. 1956.

Basándonos en datos materiales podemos establecer una clasificación entre superficies lisas y delicadas y, las superficies gruesas y texturizadas. Sobre una superficie delicadas, cualquier tipo de daño por insignificante que resulte, puede provocar extremas alteración sobre el mensaje de la obra. El mismo problema, en obra de texturas gruesas, apenas tendría importancia frente a otro tipo de deterioros tales como la incompatibilidad entre materiales, problemas de adhesión y la relativa compatibilidad de los materiales entre sí. Las superficies delicadas, en su gran mayoría, poseen una superficie de textura homogénea, por lo que el “ruido” provocaría problemas graves de lectura, mientras que, por su lado, las superficies texturizadas y sus posibles daños afectan relativamente poco al mensaje, por el contrario, en algunas ocasiones se aprovechan de estos para potenciarlo.

¹⁰ RIGHI, Lidia. En: “La restauración del arte moderno y contemporáneo. Heinsz Althöfer” *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia, San Sebastián: Nerea, 2005. Pp. (71-78)

¹¹ Kazimir Severínovich Malévich. (11 de febrero 1878, Kiev1 - 15 de mayo de 1935, Leningrado) Pintor ruso de origen polaco, desarrollador del suprematismo, uno de los movimientos de la vanguardia rusa del siglo XX. *Biografía y vidas*. [Consulta: 05-09-2021]. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/malevich.htm>.

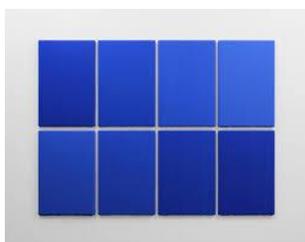


Figura 6. DimasIA. *Sumergidos nº48*. 2015

El arte de las superficies homogéneas busca una objetividad lo más amplia posible, la supresión de todo elemento dúctil de la superficie, la perfecta uniformidad y armonía del espacio. El material exige del artista y espectador la máxima comprensión que sea posible sobre las cualidades que ofrece. El “ruido” no solo puede llegar a destruir la composición, sino que incluso llega a transformarse en un elemento compositivo nuevo que rompe el equilibrado del campo pictórico. Por otro lado, elementos como pulverulencia del color, amarilleamientos o decoloraciones pueden asumirse como aceptables, siempre que no supongan un perjuicio a la homogeneidad del cuadro y se produzcan de forma continua y no localizada (figura 7).¹²

4.1.2 El monocromo.¹³

Los fondos monocromos aparecen en el ámbito italiano de los años 50 del siglo XX, centrando su búsqueda en la poética del gesto, los signos, el espacio e intentar superar los límites tradicionales de la pintura asociada a un campo de acción bidimensional. El monocromo se difunde inmediatamente gracias a su amplia gama de aplicaciones, que coincide con la voluntad generalizada de innovación artística desarrollada durante los años posteriores a la segunda guerra mundial. Pese a la gran cantidad de artistas que han practicado el arte monocromo no constituye un movimiento artístico por sí solo, ni existe un manifiesto teórico común. En el año 1915, Kasimir Malevich con el “Manifiesto Suprematista” pondría en práctica innovaciones continuas que evolucionarían y ramificarían en manifestaciones artísticas como el monocromo, el Neoplasticismo de Piet Mondrian o el Arte Concreto o el arte del grupo *Cercle et Carré*¹⁴. Finalizada la

Daños recurrentes sobre las superficies delicadas :

- Suciedad.
- Polvo.
- Huellas dactilares.
- Arañazos.
- Abrusiones del color.
- Abolladuras.
- Capa pictórica deformada, rota, agrietada o con faltas.
- Pliegues.
- Aplastamientos.
- Agujeros.
- Rayas de bolígrafo o lápiz.
- Manchas de grasa.
- Cercos de humedad.
- Manchas de agua de condensación.
- Lienzo destensado. Lienzo desgastado.
- Cantos desgastados. Levantamiento de la capa pictórica.
- Desgaste de la capa pictórica.
- Escamas en la película pictórica.
- Formación de cazoletas.
- Craquelados.
- Manchas por restauraciones antiguas.
- Manchas de moho.
- Ondulaciones por efecto de tensión.
- Adhesivo traspasado.
- Agrietamiento por adhesivo.
- Arrugamiento por adhesivo.
- Deshaderencia de cintas adhesivas.
- Desprendimiento de papeles pegados.
- Zonas de brillo

Figura 7. Daños recurrentes en las superficies delicadas.



Figura 8. DimasIA. *Sumergido nº 46*. 2015.

¹² ALTHÖFER, Heinz; SCHINZEL, Hiltrud. *Restauración de pintura contemporánea: tendencias, materiales, técnica*. Madrid: Istmo, 2003.

¹³ LLAMAS PACHECO, Rosario. *Arte contemporáneo y restauración: o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Tecnos, 2014.

¹⁴ Círculo y Cuadrado. Movimiento de artístico fundado en 1929 en París por el pintor uruguayo Joaquín Torres García y el dibujante, poeta y crítico de arte Michel Seuphor. *Todo cultura*.



Figura 9. Yves Klein, Sin título (Monocromo azul)-IKB 181. 1956.

Segunda Guerra Mundial, los centros artísticos se mudarían a Nueva York, produciéndose un acercamiento a la pintura monocroma desde tendencias como el *Color Field*¹⁵ y artistas del carácter de Barnett Newman¹⁶, Ad Reinhardt¹⁷, Mark Rothko (figura 5)¹⁸, Ellsworth Kelly¹⁹, Frank Stella²⁰, Helen Frankenthaler²¹, entre otros. En el ámbito nacional, algunos de los artistas que experimentarían con las superficies planas serán José María Yturralde²², Esteban Vicente²³, José María Sicilia²⁴ o Jordi Teixidor²⁵.

El color es utilizado intencionadamente como herramienta de reacción frente a las temáticas figurativas. Las formas simples y de los colores primarios serán interpretados de maneras muy distintas dependiendo del artista, como el caso

[Consulta: 05-09-2021]. Disponible en: <http://www.todacultura.com/movimientosartisticos/cerclecarre.htm>.

¹⁵ Color field. Estilo artístico de pintura abstracta fundado en Nueva York entre los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. Inspirado en el modernismo europeo y relacionado con el expresionismo abstracto, compartiendo artistas. *3 minutos de arte*. [Consulta: 05-09-2021]. Disponible en: <https://www.3minutosdearte.com/generos-y-tecnicas/color-field-painting-pintura-de-campos-de-color/>.

¹⁶ Barnett Newman. 29 de enero de 1905 - 4 de julio de 1970. Pintor estadounidense relacionado con el expresionismo abstracto y el Color field. *Biografía y vidas*. [Consulta: 16-09-2021]. Disponible en: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/n/newman_barnett.htm.

¹⁷ Adolph Dietmar Friedrich Reinhardt, Buffalo 24 de diciembre de 1913 - Nueva York, 30 de agosto de 1967. Pintor y escritor pionero del arte conceptual. *Biografía y vidas*. [Consulta: 05-09-2021]. Disponible en: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/reinhardt_ad.htm.

¹⁸ Marcus Rothkowitz. Daugavpils, 25 de septiembre de 1903-Nueva York, 25 de febrero de 1970. Pintor y grabador letón, asociado principalmente al expresionismo abstracto. *Biografía y vidas*. [Consulta: 05-09-2021]. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rothko.htm>.

¹⁹ Ellsworth Kelly. Nueva York; 31 de mayo de 1923 - 27 de diciembre de 2015- Escultor y pintor abstracto estadounidense. *Biografía y vidas*. [Consulta: 16-09-2021]. Disponible en: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kelly_ellsworth.htm.

²⁰ Frank Stella. Pintor y grabador estadounidense nacido en Massachusetts en el año 1936. Representante del minimalismo y la abstracción pospictórica. *Biografía y vidas*. [Consulta: 16-09-2021]. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stella.htm>.

²¹ Helen Frankenthaler. Nueva York, 12 de diciembre de 1928 - Darien, 27 de diciembre de 2011. Pintora expresionista abstracta estadounidense. *Biografía y vidas*. [Consulta: 16-09-2021]. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/frankenthaler.htm>

²² José María Yturralde. Pintor, profesor y artista español. Nació en Cuenca en 1942. Actualmente es catedrático de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia. *Yturralde*. Disponible en: <http://www.yturralde.org/n-biografia-es.html>.

²³ Esteban Vicente Pérez. Segovia, 20 de enero de 1903 - Nueva York, 11 de enero de 2001. Pintor hispano-estadounidense perteneciente a la primera generación del expresionismo abstracto. *Real Academia de la Historia*. [Consulta: 16-09-2021]. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/18083/esteban-vicente-perez>.

²⁴ José María Sicilia Fernández-Shaw. Pintor español nacido en Madrid en el año 1954. Vinculado a la tendencia expresionista. *España es cultura*. [Consulta: 16-09-2021]. Disponible en: http://www.xn--espaacultura-tnb.es/es/artistas_creadores/jose-maria-sicilia.html.

²⁵ Jordi Teixidor de Otto. Pintor español nacido en Valencia en el año 1941. Relacionado con el expresionismo abstracto. *Jordi Teixidor*. [Consulta: 16-09-2021]. Disponible en: <http://www.jorditeixidor.com/index.asp>.

de la tendencia mística en las obras Newman, la metafísica en Klein (figura 9) o los estudios del espacio de Fontana²⁶.

4.2 LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE DIMASLA.

4.2.1 Grupo DimasLA.²⁷



Figura 10. DimasLA. En materia. Azules. 2015.

DimasLA es un grupo artístico conformado por Álvaro Jaén y Diana Lozano. En su trabajo vuelcan la inquietud del tiempo vivido a través de la plástica pictórica. La inspiración de DimasLA se encuentra en la observación, los pensamientos y los sentimientos alrededor de las pequeñas cosas presentes en la vida cotidiana. Realizan un análisis personal de los acontecimientos a través de una interacción profunda con el contexto, dando lugar a una metamorfosis de los hábitos cotidianos en acciones performativas capaces de intensificar las circunstancias de la vida ordinaria y provocar una experiencia estética partiendo de lo común.

Ambos forman parte de la generación 2004 – 2010 de la Licenciatura en Bellas Artes de la Facultat San Carles Valencia, perteneciente a la Universitat Politècnica y, posteriormente, entre los años 2011 – 2013 realizarían el Máster en “Producción artística”, especializándose en “Pensamiento Contemporáneo y Cultura Visual”.

4.2.2 Producción.²⁸

Las obras se conciben como testimonios de una determinada situación, donde los colores, la materia, el espacio, o la ausencia del mismo, son evocadores de una experiencia sensorial a través de la presencia sencilla de la resistencia.

A lo largo de su trayectoria han combinado una variedad de referencias e influencias históricas, desde Joseph Beuys²⁹ y su entendimiento de la vida como

²⁶ Lucio Fontana. Lucio Fontana. Rosario, 19 de febrero de 1899-Comabbio, 7 de septiembre de 1968. Pintor, ceramista y escultor italo-argentino. Fundador del espacialismo. *Biografía y vidas*. [Consulta: 16-09-2021]. Disponible en: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/fontana_lucio.htm.

²⁷ DIMASLA PINTURA CONTEMPORÁNEA. *Bio*. [Consulta: 22-07-2021]. Disponible en: <https://www.dimasla.com>.

²⁸ J.L.M. Meseguer. “Entrevista a DimasLA / Di+LA Group [Diana Lozano + Álvaro Jaén]”. PAC. [Consulta: 11-05-2021]. Disponible en: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-dimasla-dila-group-diana-lozano-alvaro-jaen/>.

²⁹ Joseph Beuys (Krefeld, 12 de mayo de 1921 - Düsseldorf, 23 de enero de 1986) Artista alemán polifacético, llegando a tratar escultura, performance, happening, vídeo e instalación. Integrante del grupo Fluxus. *Biografía y vidas*. [Consulta: 16-09-2021]. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/beuys.htm>



Figura 11. "Dis-contacto", detalle. 2015.

acto creativo, pasando por John Cage³⁰ y el azar, hasta las pinturas de acción³¹ de Klein³², participando del expresionismo abstracto³³, el Minimal Art³⁴ y la pintura monocroma.

En su trayectoria como grupo artístico encontramos numerosas exposiciones tanto individuales como parte de colaboraciones, así como la participación en varias ferias, festivales y bienales. Sus obras han formado parte de exposiciones tanto individuales como colectivas, así mismo, tanto en el ámbito nacional como en el internacional. Podemos resaltar como más destacables:

- Sustituir, adaptar, alterar en Espai [en vitrina], Valencia.
- Art 35 BS/2015, Galería Trama-Sala Pares, Barcelona y kulturebasque UPV/EHU, Vizcaya.
- Proyecto de micromecenazgo de la Fundación Mardel, Centro Cultural Las cigarreras, Alicante.
- La intervención Mirar desde el espacio, Fundación Chirivella Soriano, Valencia.
- Estéticas de la memoria. Muralismo y pintura callejera, comuna El Bosque, Santiago de Chile.
- CV-743. Entre Teulada y Moreira, sala de exposiciones del auditorio de Teulada (Alicante).
- 10x10 Poliniza, sala de exposiciones de Rectorado de la U.P.V. (Valencia).
- Selecta+Suma en Reales Atarazanas, Valencia.
- Love is a Fist en Espacio 69, Valencia.

³⁰ John Milton Cage Jr. (Los Ángeles, 5 de septiembre de 1912-Nueva York, 12 de agosto de 1992) Compositor, teórico musical, artista y filósofo, Precursor de la música aleatoria, de la música electrónica y del uso no estándar de instrumentos musicales, Una de las principales figuras del avant garde y del desarrollo de la danza moderna. *Biografía y vidas*. [Consulta: 25-09-2021]. Disponible en: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cage_john.htm

³¹ Action painting: Técnica pictórica surgida en el siglo XX en el entorno de la pintura no figurativa. Busca expresar sensaciones mediante el color y la materia (movimiento, la velocidad, la energía). *Biografía y vidas. Tot en art*. [Consulta : 25-09-2021]. Disponible en: <https://totenart.com/noticias/que-es-el-action-painting/>.

³² Yves Klein (Niza, 28 de abril de 1928 – Parós, 6 de junio de 1962) Uno de los máximos representante del movimiento neodadaísta y uno de los fundadores del Nuevo Realismo (Nouveau Réalisme en francés). *Biografía y vidas*. [Consulta: 25-09-2021]. Disponible en: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/klein_yves.htm.

³³ Expresionismo abstracto. Movimiento artístico perteneciente a las tendencias informalistas y matéricas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Término utilizado por primera vez en Alemania en 1919 en la revista Der Sturm. *Historia Arte*. [Consulta: 25-09-2021]. Disponible en: <https://historia-arte.com/movimientos/expresionismo-abstracto>.

³⁴ Minimal Art. Estilo artístico baso en las leyes de la geometría. Las formas se reducen a estados mínimos de orden y complejidad y las obras se conciben como estados de máximo orden con los mínimos medios o complejidad de elementos. El interés recae en la totalidad de la obra más que en las relaciones entre las partes. El color permanece constante con el objetivo de no desviar la atención de la obra como un todo. *Masdearte.com*. [Consulta: 25-09-2021]. Disponible en: <https://masdearte.com/movimientos/arte-minimal-minimalismo/>.

- Everyday, espacio expositivo Ibercaja, Festival Internacional de Arte Incubarte 7, Valencia.

4.3 PLANO CONCEPTUAL.

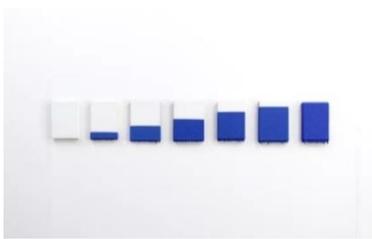


Figura 12. DimasIA. *Sumergido* n°49. 2014.

La elección del acrílico como material principal de sus cuadros se traduce en una necesidad, no solo por motivos artísticos (la influencia de los movimientos internacionales de vanguardia coetáneos), sino también por motivos técnicos y estéticos (tintas planas, colores mate, sin textura, atraer la atención directa del espectador sin obstáculos). El grupo DimasIA traslada a la práctica artística su interpretación personal del contexto personal, social, económico y político que se vive en España. “Percibíamos que todo estaba del revés y la mala praxis, sobre todo a nivel político, estaba normalizada e interiorizada en la sociedad.”³⁵ Plantean sus obras, desde los procesos experimentales hasta su desarrollo, como la respuesta lógica a la situación coetánea a través de una relación materia–soporte. “Revisamos la historia de la pintura y analizamos los rasgos esenciales que definen la naturaleza de la obra pictórica, desde la fisicidad de la materia. Y, en un acercamiento al medio desde una posición materialista, entendimos la pintura (materia) como una realidad tangible y articulable, que posee un lenguaje visual propio dotado de forma y contenido (color). También, observamos que el cuadro es por excelencia el soporte para la pintura. En él, se localizan dos problemas inherentes en la materialización de toda obra pictórica: el problema visual, que se conjuga en su superficie bidimensional a partir de materiales pictóricos y/o extrapictóricos con la finalidad de contener un significado; y el problema físico debido a su condición de objeto; el bastidor es un cuerpo tangible, posible de abordar desde una posición materialista o susceptible de convertirse en materia. Por último, pero no menos importante, la acción: pintar, generalmente implica cubrir con color la superficie de las cosas, los objetos. Pero, en nuestra búsqueda de relaciones entre el binomio materia–soporte (pintura–cuadro) y al percibir la realidad al revés, decidimos invertir el proceso de pintar.”³⁶ La importancia de los títulos de las obras adquiere una significación especial, hacen referencia al método utilizado para la realización de estas. En el grupo “Dis-contacto”, solo la superficie del cuadro (la parte bidimensional) se encuentra en contacto con la pintura, mientras que en el grupo “Sumergido” se ha sumergido el soporte entero (Figura 13). Proceden de esta manera, a realizar una investigación de los efectos producidos por el comportamiento plástico de los materiales al alterar el orden “convencional” de la práctica pictórica. El análisis de los planteamientos y de los resultados obtenidos, producen una reflexión sobre la naturaleza del lenguaje pictórico.

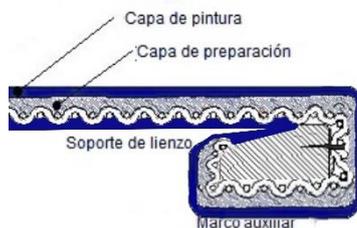


Figura 13. Corte trasversal lienzo “Sumergido”

³⁵ Galería la Mercuría. Hoja de sala. *En materia. Sumergidos y Dis-contacto*. 2016.

³⁶ *Ibidem*.

“Este cambio provoca nuevas tensiones conceptuales y formales que retroalimentan la reflexión sobre la esencia de la pintura, la identidad de la obra



Figura 14. Detalle lienzo sin sumergir completamente en pintura acrílica.

*pictórica y su lenguaje. Conformando un signo dentro del marco arquitectónico, que convierte el espacio en el lugar donde sucede la pintura.”*³⁷ A través de adaptaciones en la densidad del color y en la resistencia del soporte llevan la pintura a la superficie de cuadro y llevan el soporte a la pintura. La idea se transmite a través de la imagen y la correcta interpretación de los elementos que componen la obra. Así, la importancia recae en la composición, la regularidad, la sobriedad, y la claridad conseguida mediante la máxima simplificación de los elementos; las tintas planas monocromáticas. Las obras monocromas son extremadamente vulnerables, a diferencia de otras pinturas, la más mínima alteración de la superficie altera seriamente la experiencia del objeto por parte del espectador. La misma suciedad superficial que llegue a acumularse es superficie puede entorpecer la experiencia y desviar el mensaje que recibe el espectador. La utilización de las pinturas acrílicas es un aspecto de alta relevancia, al tratarse de una sustancia filmógena que, en principio, no produce texturas, ni reproduce la huella del pincel, es fácil de manejar y facilita la creación de grandes zonas homogéneas de color.

4.4 PLANO MATERIAL. ³⁸

4.4.1 Composición material de las obras.

Las obras monocromas de DimasIA están conformadas por un lienzo comercial, adquirido en un tiendas corrientes de bellas artes y constan de una preparación, del mismo modo, industrial.

Las capas de pintura están realizadas con marcas ampliamente conocidas como pueden ser Vallejo, Talens o Liquitex, con la finalidad de conocer su

³⁷ Galería la Mercería. Hoja de sala. *En materia. Sumergidos y Dis-contacto*. 2016.

³⁸ SCICOLONE, Giovanna. *Restauración de la pintura contemporánea: de las técnicas de intervención tradicionales a las nuevas metodologías*. Sevilla: Nerea, 2002.



Figura 15. Liquitex. Fabricación de acrílicos.

composición y alguna vez han recurrido a la consulta de químicos (en las obras más importantes), con el objetivo de encontrar los mejores materiales o incluso llegar a fabricar la pintura según las características necesitadas (calidades y porcentajes de aditivos).

La elección de los acrílicos, a parte de por sus cualidades estéticas, se debe a su escasa o nula nocividad y toxicidad. “Cada material utilizado aporta un significado [...] En el caso del acrílico, este es el sustituto contemporáneo del temple [...] nos encontrarnos en la época del plástico”³⁹.

Las obras de DimasIA se realizan mediante una amplia documentan de los procesos creativos (los lugares, materiales, la vida del lugar, los factores que intervienen), fotografiando y recogiendo en video vídeo estos procesos. Realizan plantillas (croquis, mapas, representaciones digitales, etc.), principalmente para proyectos de instituciones o concursos.

4.4.1.1 Película pictórica.



Figura 16. DimasIA. *Sumergido nº45*. 2015.

La pintura acrílica es una dispersión acuosa que carece de cuerpo y por lo general suele carecer de una protección final debido a que el aglutinante no genera oxidación, sino que polimeriza por evaporación del disolvente. Ésta falta de protección provoca que las obras realizadas con pinturas acrílicas se encuentren especialmente expuestas a daños provocados por roces y accidentes casuales o vandálicos.⁴⁰ La pintura acrílica “fresca” es soluble en agua, pero una vez ha secado posee una fuerte resistencia a la misma. Posee un secado rápido y los acabados pueden ser mates o brillantes (Figura 17).⁴¹

Características principales de Las pinturas acrílicas:

- Flexibles a temperatura ambiente ($\pm 20^{\circ}\text{C}$).
- Más estables que las pinturas oleosas.
- Menos propensión al amarilleamiento.
- Tienen a agrietarse en menor medida, pudiendo soportar grandes fuerzas sin partirse.
- No presentan craqueladuras.
- Las emulsiones acrílicas poseen buenas propiedades adhesivas y pueden soportando varias veces su propio peso.

Figura 17. Características pintura acrílica.

Las pinturas acrílicas cuentan con una gran cantidad de aditivos necesarios para las determinadas características buscadas por el fabricante, además de ser

³⁹ MONLLOOR PUTZKE, Helena y LOPEZ-CASTELLANOS MORALES, Marta. Entrevista a DimasIA, diciembre de 2020.

⁴⁰ RIGHI, Lidia. En: “La conservación de las obras de arte contemporáneo realizadas con materiales no tradicionales: El caso del monocromo. Antonio Rava” *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia, San Sebastián: Nerea, 2005. Pp. (79-86)

⁴¹ RIGHI, Lidia. En: “Los materiales contemporáneos.” *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia, San Sebastián: Nerea, 2005. Pp. (21-42)



Figura 18. Componentes de las pinturas acrílicas.

complementarias entre ellas (los tensoactivos funciona como estabilizadores de la mezcla y a su vez necesita de un antiespumante, etc.). La formulación final es una compleja mezcla de aditivos que influirán en el tipo estructura polimérica resultante, así como en el propio deterioro de la película pictórica (Figura 19). Desconocemos las composiciones exactas de las fórmulas comerciales y por tanto su posible comportamiento a largo plazo.⁴²

Tipo de aditivos y función:

- Los iniciadores, utilizados como fuente de radicales libres, desencadenantes de los proceso de polimerización. La gran mayoría de los iniciadores son persulfatos. Los agentes de transferencia en cadena son incorporados para controlar o limitar el peso molecular durante la polimerización.
- Los tampones, se agregan a la composición para alcanzar la máxima estabilidad de la dispersión del polímero acrílico, manteniendo un pH entre 8 y 10. Normalmente se utiliza el amoníaco.
- Los surfactantes o (tensoactivos), empleados para la formación de micelas y formar partículas estables a largo plazo.
- Los protectores coloides, contribuyen a la estabilización.
- Los preservativos (biocidas), previenen la aparición de microorganismos nocivos.
- Los agentes humectantes y de dispersión, rompen las aglomeraciones, provocando la estabilización de los pigmentos.
- Los disolventes coalescentes, se añaden para garantizar la correcta formación de película bajo variaciones de las condición atmosférica. Disolventes de evaporación lenta que actúan como plastificantes temporales.
- Los antiespumantes, reducen la posible tendencia de las emulsiones a la formación de materias espumosas a consecuencia de los tensoactivos.
- Los espesantes y modificadores de la reología permiten alcanzar las características deseadas de viscosidad y fluidez. Pueden ser derivados de la celulosa o polisacáridos,
- estabilizadores del ciclo hielo/deshielo, previenen la congelación del medio acuoso.

Figura 19. Aditivos en la pintura acrílica.

4.4.1.2 Capas de preparación.

Las capas preparatorias son un elemento de importancia fundamental en el resultado final de la obra, se debe procurar realizarlas mediante materiales de naturaleza y comportamiento conocidos. Los soportes comerciales preelaborados, se realizan mediante preparaciones fabricadas a base de blanco de plomo, yeso y aceite o bien de yeso, blanco de plomo y aglutinantes acrílicos. La utilización de preparaciones comerciales de las cuales desconocemos sus características o concentraciones juega un papel determinante en la comunicación del mensaje de la obra; el exceso de absorbencia o permeabilidad



Figura 20. Una sección transversal de una pintura.

⁴² LLAMAS PACHECO, Rosario. *Arte contemporáneo y restauración: o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Tecnos, 2014.

puede provocar oxidaciones y envejecimientos, así como una elevada tensión superficial puede llegar a provocar microfisuras, etc.

4.4.1.3 Soporte.



Figura 21. Microscopía de un soporte de tipo industrial. Hilo compuesta por diferentes fibras.

Los soportes comerciales presentan una construcción a base de tejidos mixtos, con aparentes características más resistentes, sin embargo, presentan una anisotropía que provoca mayor degradación mecánica. Son poco higroscópicos, de textura uniforme y, por lo general, no sufren patologías del tipo biológico. La utilización de tejidos a partir de mezclas de fibras o tejidos mixtos se debe a que resultan más asequibles y económicos. Las telas mixtas más comunes son las compuestas por lino y algodón o, mezclas de fibras sintéticas, artificiales y naturales con elevados porcentajes de poliéster.

4.5 Valoración de los factores discrepantes en el arte contemporáneo. ¿Qué se ha de intervenir?



Figura 22. *Azules*. Sala Parés - Galería Trama, Barcelona. 2016.

Las especiales características del arte monocromo, debido a su naturaleza frágil, provoca un planteamiento teórico complejo que pone en especial valor la pérdida material, el paso del tiempo, los cambiando de matices, y por tanto la sutileza del significado de la propia obra. Estos planteamientos dan lugar a cuestiones como: ¿se vuelve al estado inicial? o, por el contrario, ¿es más correcto conservar la materia en ruina? En cierta medida, la creación de obras monocromas presiona a su artista a contemplar en algún momento el repinte general como una solución factible frente a posibles deterioros que puedan afectar a la superficie. Este tipo de intervenciones extremas provoca un replanteamiento sobre el significado de la autenticidad de una obra, y sobre qué se debe considerar verdaderamente esencial a la hora de afrontar una conservación; la materia prístina o la idea. Las superficies planas, algunas de ellas con delicadas texturas aterciopeladas, no pueden permitirse ni la más mínima distorsión en el mensaje, sin embargo, por la propia naturaleza de los materiales con los que ha sido creada, las capas amarillean, los colores envejecen y las texturas desaparecen.

Dentro de los problemas más serios que podemos encontrar en este tipo de obras son los desgarros en las telas, desgastes o deformaciones de los soportes y variaciones cromáticas violentas, donde las técnicas de reintegración pictórica minuciosa o las veladuras de color no manifiestan resultados satisfactorios. La dificultad técnica al afrontar una reintegración pictórica sobre una obra monocromática recae en las escasas garantías de realizar una reintegración mimética totalmente imperceptible, además de la imposibilidad de mantener dicho repinte inalterado en el tiempo. Si analizamos este problema a partir de



Figura 23. DimasIA. *Sumergido nº31*. 2014.

las discrepancias modernas en el arte, la presencia de daños en superficie, por leves que puedan llegar a ser, alteran la calidad de los valores estéticos y por tanto económicos. Por otro lado, las exigencia reconstructivas sugeridas por los propios autores o los coleccionistas (repinte total) plantean problemas a cerca de la autenticidad o la salvaguarda de la historia de la obra. Surge así una de las cuestiones más discutidas sobre el arte moderno; definir la verdadera relevancia objetual entre conservar los materiales originales de la obra, pese a los daños y degradaciones, o anteponer las ideas y mensajes que contiene dicha obra a la materia. Se podría determinar qué el objetivo ideal al intervenir una obra “frágil” sería alternar entre el mantenimiento de la idea del objeto y la materia original restaurada, enfrentando la dificultad de quienes reciban la obra puedan aceptar las huellas del tiempo, el inevitable envejecimiento de los materiales y la pérdida progresiva de la inmaculada atemporalidad. Muchas de las obras contemporáneas necesitan una sensibilidad capaz de aceptar el envejecimiento natural de los materiales, sobre todo teniendo en cuenta que la prevención de algunas de las alteraciones resulta fundamental para un correcto mantenimiento y preservación de las obras.⁴³

En este punto se procede al meticuloso estudio del esquema de toma de decisiones así como los diferentes factores determinantes en la conservación de las piezas.

Antes de realizar cualquier tipo de intervención sobre una obra, sea o no intrusiva, se debe consultar y registrar todo tipo de documentación posible, tanto escrita como fotográfica. Del mismo modo, el contacto con los artistas es una herramienta imprescindible en obras contemporáneas, aportándonos información de primera mano sobre materiales y técnicas empleadas, consejos de conservativos e información complementaria necesaria.⁴⁴

A continuación se estudia la relación entre la condición de la obra y los significados implícitos en la misma. Los restauradores no pueden orientarse únicamente por la técnica y sus problemas específicos; la sensibilidad, la responsabilidad y la correcta aplicación de la visión histórica son aspectos indispensables. Una manipulación irreflexiva o puramente objetual puede conducir más fácilmente al error que la carencia técnica, debido a una mentalidad limitada, puramente sistemática. Las obras de arte deben considerarse como seres vivos, expresiones históricas que se encuentran sujetas a un cambio continuo de significado y valor.⁴⁵ Los cuadros modernos están

⁴³ RIGHI, Lidia. En: “La conservación de las obras de arte contemporáneo realizadas con materiales no tradicionales: El caso del monocromo. Antonio Rava.” *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia, San Sebastián: Nerea, 2005. Pp. (79-86)

⁴⁴ ALTHÖFER, Heinz; SCHINZEL, Hiltrud. En: “Restauración e investigación. Un intento de esquematización. Hiltrud Schinzel.” *Restauración de pintura contemporánea: tendencias, materiales, técnica*. Madrid: Istmo, 2003. Pp. (19-23).

⁴⁵ ALTHÖFER, Heinz; SCHINZEL, Hiltrud. En: “Las dos finalidades de la restauración. Heinz Althöfer.” *Restauración de pintura contemporánea: tendencias, materiales, técnica*. Madrid: Istmo, 2003. Pp. (9-17).

sometidos a cambios que pueden producirse incluso de manera rápida e incontrolada. Los cambios que sufre una obra están directamente ligados al aspecto de la obra y el mensaje de esta, determinada la decisión sobre la adecuada restauración o la manera de proceder en dicha restauración.⁴⁶

Antes de proceder con el estudio de las propuestas conservativas/restaurativas se realiza un atento análisis de los denominados “factores discrepantes”; elementos indispensables para la correcta interpretación de las piezas, sin caer en generalidades vacías o errores de lectura. Para el caso particular de las obras del grupo DimasIA, los factores que menos valor adquieren se refieren a la *funcionalidad*, al no presentar mecanismo alguno que pueda verse afectado y la *historicidad*, al tratarse de obras en extremo contemporáneas.

En lo referente a la opinión de los artista, será un valor de elevada relevancia, sin embargo, hemos de tener en cuenta la variabilidad de esta con el tiempo y no tomar una decisión en un periodo específico como pauta definitiva, sino que debemos mantener una comunicación recurrente. Son los autores quienes definirán el futuro de las piezas, diferenciando lo que es una alteración de lo que no y lo que se permite intervenir. Ambos artistas presentan una postura favorable ante la restauración, siempre y cuando sea realizada sobre daños “no deseados” y no alteren los tiempos naturales de las obras. Por otro lado, presentan cierto recelo ante la pérdida de obras por accidente durante una intervención curativa incluso, dependiendo de la obra, negarse a ser intervenida por temor a una mala actuación. El grupo artístico DimasIA se declina por la evolución de los materiales en el tiempo, el dejar que la naturaleza siga su camino y no alterar la huella del envejecimiento que forma parte de las obras. Sin embargo, si las obras se viesen alteradas por motivos mecánicos incidentes, resultarían lícitas las labores restaurativas pertinentes con el objetivo de devolver la correcta lectura a la obra. Estos aspectos podemos vincularlos directamente con la *ética de la restauración*, las *limitaciones técnicas y financieras*; la delicadeza de las obras monocromas es extrema y, como ya hemos visto, cualquier pequeña aliteración desvirtúa el significado de forma determinante. La postura de DimasIA sobre la conservación y restauración es favorable, pese a cierto reparo frente a la mala praxis, consideran que las piezas deben ser intervenidas por profesionales, siempre y cuando sea necesario y no sea de manera arbitraria o indebida. En particular, acerca del futuro de sus obras, defienden la naturaleza propia del material, dejar que la obra envejezca y muera. La falsa perpetuidad y la necesidad de permanecer inalterado con los años es contraria a su concepción creativa. Los daños premeditados o especialmente perturbadores del mensaje deberán ser tratados y subsanados



Figura 24. DimasIA. *Sumergido nº 40*. 2014.

⁴⁶ DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN MUSEO REINA SOFIA. En: “Los artistas y lo limite en la conservación y la restauración. Joana Cristina Moreira Teixeira.” *Conservación de arte contemporáneo: 11ª jornada, febrero 2010 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. Pp (257-271)

por personal capacitado para las necesarias, sin embargo, el amarilleamiento, descamación o cualquier tipo de “daño” producido por el devenir natural evolutivo de los materiales no afecta en absoluto al mensaje de su obra. En lo referente a la conservación de las obras, destacan como lo más relevante la atención al almacenaje, parámetros de exposición y transporte (Anexo a).

En el apartado de autenticidad, no encontraríamos mayor problema ya que las obras no serán en ningún caso repintadas o reeditadas. Las obras no dejarán de funcionar pese a los posibles deterioros ya que tratan sobre la experimentación de los materiales y técnicas; así como la propia evolución y resistencia de los materiales, formando un registro del paso del tiempo. En estas obras, la autenticidad estaría estrechamente vinculada a la importancia relativa de las obras, a cómo los daños afectan o no al mensaje de los artistas sobre las mismas. En este aspecto destaca como lo más relevante una correcta conservación preventiva, ya que hemos visto que las alteraciones naturales de los materiales son aceptables, sin embargo, los daños producidos por elementos externos no son aceptables.⁴⁷

En casos extremos donde los deterioros devalúen los significados de la obra en exceso, siempre se puede plantear la opción de asumir la ruina, la conservación material de un objeto dotado de valores estéticos y simbólicos que en su día existió, y debido a la propia naturaleza de los materiales ya no posee dicha capacidad. En estos casos se debe plantear el estudio de los valores icónicos e históricos del objeto, justificando la conservación de dicha “ruina” y permitiéndonos transmitir el mensaje original, e incluso planter posibles reediciones documentadas, evitando casuales fraudes.⁴⁸

Se encuentra otra relación entre los *aspectos legales* y *el mercado del arte*, los artistas manifiestan que dependerá del comprador de las piezas el futuro de estas; “...quien decide el destino de la obra y la estética que deberá mantener. Una vez la obra se aleja de nosotros ya no somos responsables de estas”.⁴⁹ Pese a ello, el artista nunca deja de ostentar “derechos morales” sobre sus propias obras.⁵⁰

4.6 INTERVENCIÓN DEL ARTE MONOCROMO.⁵¹

⁴⁷ CHIANTORE, Oscar y RAVA, Antonio. *Conserving contemporary art: issues, methods, materials, and research*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2012

⁴⁸ ALTHÖFER, Heinz; SCHINZEL, Hiltrud. En: “Cuadros monocromos. Heinz Althöfer.”. *Restauración de pintura contemporánea: tendencias, materiales, técnica*. Madrid: Istmo, 2003. P. (17)

⁴⁹ MONLLOOR PUTZKE, Helena y LOPEZ-CASTELLANOS MORALES, Marta. Entrevista a DimasIA, diciembre de 2020.

⁵⁰ LLAMAS PACHECO, Rosario. *Idea, materia y factores discrepantes en la conservación del arte contemporáneo*. Valencia: Editorial UPV, 2011.

⁵¹ HUMMELEN, IJsbrand, SILLÉ, Dionne y ZIJLMANS, Marjan. En: “The conservation of monochrome paintings. Liesbeth Abraham y Marie Louise Wijnberg”. *Modern art: who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. London: Archetype Publications, 2005. Pp (362-368).

Una de las principales diferencias entre la restauración de obras “modernas” y de “antiguas”, es que la gran mayoría de las obras modernas son inestables, precisamente debido esa “modernidad”, al desconocimiento de los comportamientos de los materiales más modernos en el tiempo.

El problema principal al examinar una obra contemporánea es establecer hasta qué punto resulta oportuno realizar una intervención restaurativa, si el acto conservativo es aconsejable o si nos encontramos ante una obra intencionadamente efímera. El estado de conservación de la obra nos da una información básica sobre las prioridades específicas de la pieza, a partir de la cual podemos intentar controlar los futuros posibles cambios, establecer intervenciones preservativas y unas condiciones ambientales apropiadas para su exposición, almacenaje, transporte, etc. Estas cuestiones han sido tratadas en los apartados previos, donde se ha establecido que la intención de los artistas es la experimentación, la búsqueda del cambio de la realidad respetando cada modificación que la obra pueda sufrir a través de su propia degradación, llegando a considerarlas, hasta cierto punto, creaciones provisionales o efímeras, que de ninguna manera buscan la atemporalidad y rechazan, en principio, la necesidad de una restauración.

Resulta indispensable disponer de las suficientes referencias materiales e ideológicas que nos permitan leer correctamente el posible mensaje alterado. Como hemos tratado anteriormente, la importancia y las características de una determinada degradación puede variar notablemente según punto de vista. Durante el proceso creativo no se plantean las posibles degradaciones que sufrirá determinada obra en el transcurso del tiempo, y en casos como el que nos ocupa, la degradación es una evolución deseada de la propia obra; frenar esta degradación material representaría una confrontación directa con la idea expresiva y una limitación de la libertad artística.

El análisis de las degradaciones debe realizarse en perspectiva a cómo podrían degenerar en el futuro, en caso de no recurrir a medidas preventivas. Se pretende anticipar las posibles causas de deterioro de la obra y buscar los medios más adecuados para reducir el posible impacto. El inadecuado conocimiento de los factores de deterioro junto a información errónea sobre los materiales o su modo empleado, pueden entorpecer la correcta conservación.⁵² Las pinturas se encuentran compuestas por elementos heterogéneos, con procesos de envejecimiento propios y característicos que influyen al resto. Los componentes de una pintura solo presentan el equilibrio buscado por autor para expresar su mensaje en el momento de creación,



Figura 25. DimasIA. *Dis-contacto*. 2015.

⁵² SCICOLONE, Giovanna. *Restauración de la pintura contemporánea: de las técnicas de intervención tradicionales a las nuevas metodologías*. Sevilla: Nerea, 2002



Figura 26. DimasIA. *Dis-contacto nº 30*. 2015.

muchas veces casual, cuya evolución conlleva a modificación de los componentes.⁵³

Si tratamos las capas pictóricas en particular, la correcta conservación depende principalmente de las características del aglutinante, los pigmentos y las cargas, así como la forma y dimensión de las partículas sólidas o la porción del aglutinante empleado. Estos factores influyen de manera decisiva en la degradación película, y en el caso de las pinturas contemporáneas exige un adecuado conocimiento de los comportamientos. La obras contemporáneas emplean materiales o métodos “nuevos” que dificultan en cierta manera el afrontar investigaciones y estudios en profundidad, ya que en muchos casos carecemos de conocimiento teóricos suficientes para prever o controlar consecuencias derivadas de la experimentación artística que con frecuencia desencadena degradaciones “múltiples”.⁵⁴

Causas de deterioro

- El propio envejecimiento de una obra.
- El ambiente (luz, rayos UV, humedad, calor, aire).
- Tensado anómalo.
- Degradaciones accidentales (cortes, desgarros, abrasiones).
- Degradación biológica. En ocasiones inherente a la naturaleza de los componentes, produciendo efectos tanto mecánicos (debilitamiento película pictórica) como químico, destruyéndolos o alterando los componentes de los materiales. Todos los compuestos orgánicos son capaces de convertirse en sustrato de crecimiento para distintos organismos,
- Reentelados.
- Uso de materiales tradicionales sin una comprobación previa.

Figura 27. Factores de deterioro en obras acrílicas.

4.6.1 Documentación.

Las obras actuales plantean nuevos problemas sobre las prácticas, las valoraciones de nuevos métodos y mecanismos para abarcar el problema de las numerosas anomalías producidos por las diferentes técnicas presentes y cuestiones de cómo resolver dichos problemas inusuales con técnicas distintas. Los nuevos problemas exigen nuevos métodos de intervención que sean

⁵³ HUMMELEN, IJsbrand, SILLÉ, Dionne y ZIJLMANS, Marjan. En: “The conservation of monochrome paintings. Liesbeth Abraham y Marie Louise Wijnberg”. *Modern art: who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. London: Archetype Publications, 2005. Pp (362-368).

⁵⁴ RIGHI, Lidia. En: “Conservar el cambio: La protección de los cuadros modernos en la Tate Gallery. Roy A. Perry.” *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia, San Sebastián: Nerea, 2005. Pp. (61-62).



Figura 28. Estudio técnico y material. Colorimetría.

realmente adecuados para resolver los enigmas de la conservación. La documentación de una obra es uno de los análisis más elementales y fundamentales para el correcto registro de las obras de arte. La recolección de datos relevantes de la obra es imprescindible para la conservación de todas las obras, ya sea para simple archivo de las mismas como para apoyar los procesos conservativos o restaurativos. Hemos establecido previamente que las pinturas monocromas de DimasIA no requieren de una intervención restauradora, a priori, debido a que la voluntad artística es que las obras envejeczan y se deterioren naturalmente, sin embargo, si las piezas que llegasen a sufrir cualquier tipo de alteración externa a sus características intrínsecas se podrían llegar a establecer un plan de intervención complementario a la conservación adaptada. Con este objetivo podemos definir los tipos de análisis documentales útiles en nuestro caso particular: La fotografía (microfotografía⁵⁵, macrofotografía⁵⁶, UV, etc.), colorimetría (espectro de una superficie coloreada), microscopía (información sustancial sobre el material y sus características) y en casos puntuales, análisis micro químicos (identificación de componentes, solubilidad, reactivos, etc.)

Pese a inmensa información que nos ofrecen las técnicas de análisis modernas la información más relevante ante un proyecto de conservación es aquella ofrecida por el propio artista, ya sea mediante libros, artículos de revistas, o cualquier otro tipo de documentación bibliográfica, sin embargo, el documento de más valor serán las entrevistas realizadas directamente con el autor o autores. Un correcto intercambio de información entre el conservador y los artistas favorece la correcta interpretación de la obra en busca de los mejores y adecuados procedimientos. La información ofrecida de primera mano por el artista no solo esclarece datos sobre técnicas, materiales o procesos de ejecución, sino que esclarece los verdaderos valores e ideas plasmados en la obra, lo que se ha de conservar de la misma y esclarecer dudas en ambas direcciones sobre el deterioro y la restauración. El requisito primordial para poder llevar a cabo una práctica de conservación planificada es la documentación completa del trabajo; esto incluye no solo sus componentes materiales en todos sus aspectos, sino todos los datos relativos a la intención original del artista y sus ideas sobre su modo de exposición.

4.6.2 Las probetas.⁵⁷

⁵⁵ Microfotografía. Fotografía de un objeto de tamaño microscópico realizada con una cámara especial. *RAE*. Disponible en: <https://dle.rae.es/microfotografía>.

⁵⁶ Macrofotografía. Técnica fotográfica que utiliza objetivos especiales de aumento para obtener imágenes detalladas de objetos pequeños. *RAE*. Disponible en: <https://dle.rae.es/macrofotografía>.

⁵⁷ ALTHÖFER, Heinz; SCHINZEL, Hiltrud. En: "Restauración e investigación. *Un intento de esquematización*. Hiltrud Schinzel." Restauración de pintura contemporánea: tendencias, materiales, técnica. Madrid: Istmo, 2003. Pp. (19-23).



Figura 29. Pruebas de limpieza sobre probetas.

La documentación de las obras nos ofrece datos relevantes sobre las características estéticas, materiales e ideológicas de un determinado momento. Como complementación a esta, y con el objetivo de estudiar los comportamientos de las obras y sus materiales en el tiempo se plantea la creación de probetas o modelos. Las investigaciones actuales sobre obras contemporáneas se realizan a través de la fabricación de modelos de prueba para la realización de experimentos técnicos, permitiendo imitar deterioros característicos y simular procesos de intervención contrastados y experimentales. La ciencia interpretativa nos permite abrir puertas a la investigación, conocer hasta qué punto las obras rechazan los métodos e instrumentales de análisis científico, formular técnicas analíticas para poder estudiar casos reales bajo condiciones comparables. Al tratar con obras de estrecha relación idea-materia, hemos de considerar que cada daño producido durante el proceso de restauración puede afectar gravemente su contenido expresivo. Una alteración puede no solo significar un elemento molesto en superficie, sino también transformar determinantemente el significado general de la obra, pudiendo descomponerla o adquirir la misma importancia que un elemento compositivo. Hemos de ser totalmente conscientes de que cualquier acto conservativo puede ser capaz de provocar una manipulación irreversible tanto de materia como de idea.

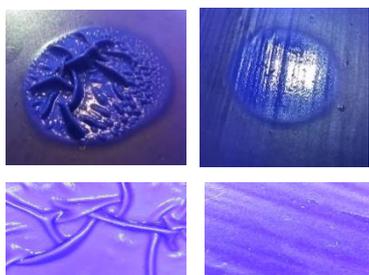


Figura 30. Detalle de probetas realizadas para el estudio del comportamiento del film acrílico frente a la humedad.

No es lícito el ensayo sobre el original, si las condiciones específicas de este no nos lo permiten, pero sin embargo necesitamos realizar determinados análisis y exámenes relevantes sobre materiales de características idénticas, por lo que resulta imprescindible la experimentación sobre modelos. Se vuelve imprescindible la necesidad de una actitud especulativa, la recolección de todas las posibles soluciones positivas a los problemas, en busca de alcanzar un acto final resolutorio. El continuo estudio de las patologías modernas permite lograr resultados positivos a alternativas poco estudiadas que podrían tener graves consecuencias. Los modelos son elementos de gran utilidad descriptiva y analítica, favoreciendo la experimentación de la restauración práctica. Las probetas se realizan con materiales lo más parecidos posibles al original con el objetivo de que los resultados sean lo más precisos y significativos. A través de la experimentación matériaca podemos realizar descripciones objetivas y exacta de los fenómenos ópticos y estructurales condicionados por los materiales, una medición escrupulosa de las influencias que ejerce el entorno y las técnicas de restauración durante en condiciones y periodo determinado. Se puede de este modo confrontar las alteraciones a las cualidades específicas de la obra, ofreciendo un advertencia valorativa sobre la relevancia de dichas alteraciones y sus respectivas intervenciones en determinados casos.

El proceso de análisis se lleva a cabo mediante la realización de una probeta "modelo" que servirá de registro, frente a las probetas de experimentación. El modelo deberá permanecer sin tratar o alterar, funcionando como punto de

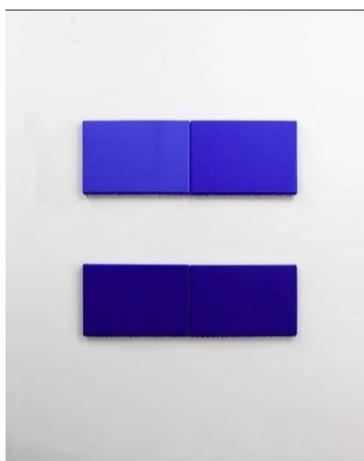


Figura 31. DimasIA. *Sumergido* nº 47. 2015.

control y comparación a las demás probetas sometidas a diversas pruebas de alteración y restauración. Del mismo modo debemos permitir que el paso del tiempo deje se huellas en el envejecimiento natural, permitiéndonos analizar el posible efectos del envejecimiento sobre el original correspondiente (amarilleamientos, decoloraciones o craquelados provocados por las sobreexposiciones a la luz y oscilaciones climáticas.). Los modelos sometidos a envejecido artificial, nos permiten predecir comportamientos matéricos a un plazo determinado. La realización de distintos daños superficiales, simulan posibles deterioros (agujeros, desgarros, laceraciones en superficie, suciedad, arañazos, etc.) que permitan contrastar las modificaciones de color, brillo, texturas, etc. Una segunda fase, estudia las alteraciones provocadas en las probetas permitiéndonos proyectar procedimientos de intervención que, a su vez, pueden ser expuestos al envejecimiento acelerado con el objetivo de evaluar los materiales y técnicas de restauración con el transcurso del tiempo. Hemos de tener claro que la realización de pruebas sobre probetas no resuelve todos los problemas, ni cubre todas las posibilidades de la restauración, simplemente se hace hincapié en la mayor cantidad posible de aspectos que pueden llegar a afectar a una obra y su significado.⁵⁸

Cuando abarcamos una intervención hemos de procurar acceder a técnicas y ciencias que nos ofrezcan los datos más precisos y fiables sobre materiales y métodos. Únicamente los correctos análisis fisicoquímicos pueden ofrecernos una información objetivamente correcta y las intervenciones realizadas sobre probetas son una herramienta muy útil, que nos permite valorar objetivamente los efectos de distintos métodos de intervención (las fuerzas adhesivas, la resistencia a la degradación, la capacidad de penetración, las alteraciones cromáticas, los cambios de peso, etc.) sin incurrir en daños innecesarios sobre el original.⁵⁹ No existen fórmulas o procedimientos totalmente válidos para cualquier caso, sino que se debe realizar un exhaustivo estudio y una valoración individual de cada una de las necesidades de cada obra en particular.

Encontramos tres aspectos de relevancia mayor a la hora de realizar análisis sobre probetas: la limpieza, las reintegraciones y la consolidación.

4.7 CONSERVACIÓN PREVENTIVA.

Las obras de arte contemporáneas plantean nuevos problemas debido a los materiales modernos, las técnicas no tradicionales y la heterogeneidad de estos.

⁵⁸ HUMMELEN, IJsbrand, SILLÉ, Dionne y ZIJLMANS, Marjan. En: "The models". *Modern art: who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. London: Archetype Publications, 2005. Pp (164-195).

⁵⁹ SCICOLONE, Giovanna. *Restauración de la pintura contemporánea: de las técnicas de intervención tradicionales a las nuevas metodologías*. Sevilla: Nerea, 2002.



Figura 32. Yves Klein, *Pigment bleu sec*, después de que un visitante entrara en él por error.

Debido a su naturaleza, los materiales poliméricos pueden comenzar a degradarse de manera muy rápida e irreversible, los procedimientos de monitoreo deben comenzar desde el mismo momento que una obra entra a formar parte de un museo o colección. El control regular y la conservación preventiva son las estrategias más acertadas para el correcto mantenimiento de las obras de arte. Un problema relevante es la dificultad de definir unos protocolos precisos para prevención futuros daños o alteraciones imprevistas. Se deberían realizar inspecciones, revisiones y ajustes periódicos, como parte de un programa de control y conservación planificado. La conservación de las obras debe abarcar actividades de monitoreo en el entorno de las obras; sus condiciones de exposición y almacenamiento. Los planes de conservación planificada deben contemplar al mismo tiempo el manejo de las obras y las condiciones de transporte, exigiendo una documentación constante del estado de conservación y las intervenciones involucradas. La concepción artística sobre el deterioro aceptable no debe tomarse como una excusa para descuidar o minimizar las prácticas básicas de mantenimiento, procurando, en el mejor de los casos, establecer un cronograma de exámenes regulares sobre el estado general de la obra.

Debemos evaluar las medidas preventivas en parámetros de eficacia, pero también en términos económicos y de sostenibilidad; no basta con los equipos más sofisticados, si no son utilizados de manera eficaz. La conservación preventiva está basada en la interacción de muchas competencias y profesiones diferentes; se adoptan enfoques interdisciplinarios (química, física, biología, climatología, ingeniería, etc.) en busca de una fundamentación científica objetiva aplicable a los objetos artísticos y su gestión. En definitiva, el diseño de un protocolo realista y factible de actividades enfocadas a una correcta práctica conservativa derivan, en primera instancia, de un apropiado análisis particular:

- Las obras deben almacenarse en ambientes secos, frescos, libres de polvo, bien ventilados y, dentro de las posibilidades de cada sitio en particular, pero siempre alejados de la luz directa.
- Deben manipularse con especial cuidado; con guantes de algodón, evitando residuos grasos en las superficies. La manipulación, el transporte y los frecuentes cambios de lugar de exposición se encuentran entre las principales causas de daño a las obras de arte.
- Las superficies nunca deben limpiarse con disolventes o detergentes los cuales no se hayan probado previamente.
- En las labores de embalaje se debe utilizar papel tisú sin ácidos o películas plásticas sin aditivos, tras haber sido testados.
- Debe evitarse el contacto entre objetos de diferentes características materiales constitutivas. De encontrarse signos de deterioro, las obras han de ser aislado de inmediato con el fin de esclarecer las causa y tipos

de procesos que se ha desencadenado, con el objetivo de detener o estabilizar las piezas dentro de nuestras posibilidades.

El principal problema que podemos encontrar en las obras del colectivo DimasIA, debido a las características de la película pictórica, es una elevada sensibilidad frente a la suciedad superficial. Las películas acrílicas poseen una baja temperatura de transición vítrea (T_g), cercana a la temperatura ambiente (aproximadamente 20°C) y son especialmente vulnerables a deterioro derivados de la temperatura y humedad relativa, así como a la acumulación de suciedad en superficie debido al propio comportamiento de los films acrílicos. Las frágiles características de las pinturas acrílicas exigen de un lugar de exposición-conservación controlado. En cuanto, a la limpieza de dichas superficies, todavía se encuentra en continua investigación. Las obras acrílicas tienden a presentar un velo gris en superficie o una decoloración amarilla debido a una tendencia a la acumulación polvo y suciedad. Son especialmente sensibles a los disolventes orgánicos, e incluso al agua, hasta días después de su aplicación. La remoción de la suciedad superficial, la eliminación de las marcas accidentales o la remoción de los aditivos que han podido migrar puede favorecer nuevos mecanismos de migración que acabarían perjudicando la plasticidad de las capas. Por su lado, los soportes textiles sufren un deterioro progresivo capaz de alterar las características físicas, provocando modificaciones estructurales debido a la propia naturaleza de los materiales y su evolución. Los daños más comunes en se deben a su exposición a la luz, al aire, la humedad, la temperatura, ataques biológicos y esfuerzos mecánicos.⁶⁰

Uno de los objetivos principales de la conservación preventiva es evitar las drásticas y costosas intervenciones curativas a través de calculadas medidas de protección, el estudio del entorno y el estado de conservación de las obras; reflejo directo del tipo de exposición o almacenamiento aplicado, a su vez derivado de los agentes atmosféricos, físicos químicos, biológicos, antropológicos, etc. Se vuelve de especial relevancia la gestión de los montajes expositivos, los traslados, el control de las condiciones medioambientales de las salas y, el estudio y diseño de eficaces soportes de anclaje y contenedores.⁶¹

Se puede establecer de esta manera unos parámetros considerados como adecuados para establecer una correcta exposición conservativa de nuestras obras:

- Unas instalaciones que garanticen las condiciones óptimas de conservación. La sala deberá ser correctamente acondicionada previamente a albergar el nuevo contenido y será modificado según



Figura 33. Caja de madera para el transporte de obras de arte.

⁶⁰ RIGHI, Lidia. En: "La conservación de las obras de arte contemporáneo realizadas con materiales no tradicionales: El caso del monocromo. Antonio Rava" *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia, San Sebastián: Nerea, 2005. Pp. (79-86)

⁶¹ CHIANTORE, Oscar y RAVA, Antonio. *Conserving contemporary art: issues, methods, materials, and research*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2012



Figura 34. DimasIA. *En materia. Desde el exceso*. 2014.

unas especificaciones expositivas concretas (nuevos paneles y muros, iluminación, ventilación, etc.).

- Evitar el depósito de suciedad en superficie. Minimizar el contacto de la obra con polvo o cualquier tipo de contaminante atmosférico, evitando la decoloración por fricción o la absorción de los agentes externos por la capa pictórica.
- Los parámetros de temperatura aconsejables varían entre 18°C y 23°C. Temperaturas superiores a 30°C favorecen la absorción de suciedad y en temperaturas menores a los 10°C, la probabilidad de rotura es mayor.
- La humedad relativa debe mantenerse en torno a los 40-60 % HR. En ambientes húmedos superiores al 65% HR, el agua puede llegar a hinchar la película. Las bajas temperaturas, sumadas a la humedad relativa baja, favorecen que las pinturas viren a películas muy quebradizas y susceptibles de rotura, al producirse una significativa disminución de la elasticidad. Por otro lado, un ambiente cálido y húmedo podría llegar provocar el crecimiento de hongos.
- Los colores pueden verse afectados por la luz ultravioleta; recomendándose una iluminación máxima de 150-200 lux para objetos de sensibilidad media (grabados en blanco y negro, fotografías y material de archivo, materiales orgánicos no pintados, policromías, pinturas al óleo y acrílicas, materiales pintados y lacados, marfil, etc.)
- En casos donde no se disponga de métodos de almacenamiento adecuados, transportar las superficies pictóricas por el anverso, guardando la superficie frontal de posibles contratiempos.
- Procurar una distancia de seguridad entre los espectadores y las obras, tratando de evitar cualquier tipo de incidente que pueda afectar directamente al objeto artístico.

El control del estado de conservación de las obras debe ser exhaustivo, más aún en casos donde pretendan ser enviadas o al momento de recibir las. Con el fin de preservar lo mejor posible las obras durante su traslado se diseñan distintas tipologías de cajas, siendo este el método más fiable y conveniente para su manipulación y almacenaje temporal.⁶²

5. CONCLUSIONES

El siglo XX aportó enormes novedades al mundo artístico, llegando incluso a establecerse como auténtica finalidad del arte dicha continua búsqueda de novedades en la creación de las obras. Los cambios de técnicas, materiales, y

⁶² LLAMAS PACHECO, Rosario. *Conservar y restaurar el arte contemporáneo: un campo abierto a la investigación*. Valencia: Editorial UPV, 2009

procedimientos provocan un acusado distanciamiento en la relación público-artista, convirtiendo el arte moderno en una cuestión de apreciación casi exclusiva para expertos del tema. Las obras se han vuelto más frágiles y aceptar el envejecimiento precoz de las obras modernas resulta difícil. Los deterioros interfieren en las intenciones expresivas de las obras y la propia naturaleza de los nuevos materiales los vuelve sensible a alteraciones tanto internas como externas, desvalorizando y alterando el mensaje original. Podemos establecer que las labores de restaurativas-conservativas se definen como una serie de relaciones simbióticas daño-concepto, requiriendo una aproximación gradual pero firme. Desde la perspectiva conservativa los cuadros monocromos constituyen un problema específico para la restauración moderna, todavía se encuentran en estudio cuestiones conservativas como la consolidación superficial (las cuales pueden llegar a producir fatídicos cambios de brillo en superficie o efectos velo), las limpiezas de superficie (pueden llegar a perjudicar la estabilidad de la obra más de lo que se llega a beneficiar la estética) o las reintegraciones y repintes (plantean problemas de autenticidad), mientras que otro tipo de técnicas llegan a proyectar serias dudas sobre la reversibilidad, resistencia o envejecimiento de los materiales, etc.

En el caso particular que nos ocupa, se ha establecido la premisa fundamental de que las obras del grupo artístico DimasIA envejecerán sin necesidad (*a priori*) de nuestra intervención; nuestra labor será acompañarlas y garantizar las mejores condiciones posibles para su almacenamiento, exposición y transporte, previniendo que tantos factores externos como propiamente internos deterioren la obra fuera de su propio ciclo natural. En el apartado de conservación preventiva hemos establecido los parámetros ambientales y medidas conservativas óptimas para este tipo de obras (luz, humedad, temperatura, etc.), sin embargo, será responsabilidad del centro, institución o conservador que se encargue de salvaguardar la obra aplicar las medidas que considere más adecuadas en un determinado caso o contexto. Se puede determinar que al trabajar sobre obras monocromas una de las opciones más recomendadas es la realización de modelos y probetas de referencia sobre los que practicar distintos tipos de intervenciones evitando posibles daños en el original. Es imposible obtener conclusiones verdaderamente relevantes observando simplemente las superficies a simple vista, sin embargo, siempre es necesario recurrir a análisis más relevantes mediante instrumental técnico especializado. Ante una intervención intrusiva, la opción más apropiada la encontramos en la fabricación de modelos, superficies donde podemos experimentar todo tipo de intervenciones e incluso llegar a experimentar nuevas metodologías, ofreciendo valiosísimos datos contrastables y objetivos, en busca de la viabilidad más apta para futuras intervenciones sobre la obra real. Durante los estudios previos y la investigación de una obra es indispensable acceder a las entrevistas realizadas a los artistas y la recogida de muestras

adecuadas de los materiales que se han empleado. Se alterna de este modo el juicio crítico y el conocimiento en profundidad del contexto histórico en el que se sitúa la producción artística, evitando en cualquier caso realizar intervenciones técnicamente irresponsables que puedan llegar a modificar las características formales capaces de transmitir la idea

En el arte contemporáneo nos encontramos continuamente con obras a las cuales no podemos ni debemos plantear intenciones que pretendan su perpetuidad eterna, el prolongar su vida material más allá de lo técnica o éticamente posible, llegando a perjudicar a las obras de manera violenta y desvirtuando irreversiblemente su significado; sin embargo, podemos ofrecer unas condiciones óptimas que favorezcan una correcta conservación evitando futuras y evitables degradaciones.

6. BIBLIOGRAFIA

1. ALTHÖFER, Heinz; SCHINZEL, Hiltrud. *Restauración de pintura contemporánea: tendencias, materiales, técnicas*. Madrid: Istmo, 2003. ISBN: 847090423X.
2. CHIANTORE, Oscar y RAVA, Antonio. *Conserving contemporary art: issues, methods, materials, and research*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2012. ISBN: 9781606061046.
3. CROOK, Jo y LEARNER, Tom. *The impact of modern paints*. New York: Tate Gallery, 2000. ISBN: 9781854372871.
4. DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN MUSEO REINA SOFIA. *Conservación de arte contemporáneo: 11ª jornada, febrero 2010 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. ISBN: 9788480264303.
5. GUASCH, Anna María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009. ISBN: 9788476285640.
6. GALERÍA LA MERCERÍA. *En materia. sumergidos y dis-contacto*. Hoja de sala. 2016.
7. HUMMELEN, IJsbrand, SILLÉ, Dionne y ZIJLMANS, Marjan. *Modern art: who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. London: Archetype Publications, 2005. ISBN: 1904982026.
8. LEARNER, Tom. *Analysis of modern paints*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2005. ISBN: 9780892367795.
9. LLAMAS PACHECO, Rosario. *Arte contemporáneo y restauración: o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Tecnos, 2014. ISBN: 9788430961405.
10. LLAMAS PACHECO, Rosario. *Conservar y restaurar el arte contemporáneo: un campo abierto a la investigación*. Valencia: Editorial UPV, 2009. ISBN: 9788483633748.

11. LLAMAS PACHECO, Rosario. *De lo material a lo esencial en la conservación del arte contemporáneo, o como conservar los valores del bien simbólico*. Valencia: Low Cost Books, 2013. ISBN: 9788494089237.
12. LLAMAS PACHECO, Rosario. *Idea, materia y factores discrepantes en la conservación del arte contemporáneo*. Valencia: Editorial UPV, 2011. ISBN: 9788483636657.
13. MONLLOOR PUTZKE, Helena y LOPEZ-CASTELLANOS MORALES, Marta. Entrevista a DimasIA, diciembre de 2020.
14. RIGHI, Lidia. *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia, San Sebastián: Nerea, 2005. ISBN: 8496431002.
15. SCICOLONE, Giovanna. *Restauración de la pintura contemporánea: de las técnicas de intervención tradicionales a las nuevas metodologías*. Sevilla: Nerea, 2002. ISBN: 8489569592.

6.1 WEBGRAFÍA.

1. BIOGRAFÍA Y VIDAS. [Consulta: 15-09-2021] Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com>
2. CHAMANEXPERIENCE. Fotografía infrarroja. [Consulta: 15-09-2021] Disponible en: https://www.chamanexperience.com/fotografia/fotografia-infrarroja/#que_es_la_fotografia_infrarroja.
3. CIENCIA Y RESTAURACIÓN. Reflectografía infrarroja. [Consulta: 15-09-2021] Disponible en: <http://cienciayrestauracion.blogspot.com/2013/11/la-reflectografia-infrarroja.html>.
4. DIMASLA PINTURA CONTEMPORÁNEA. *Bio*. [Consulta: 25-03-2021]. Disponible en: <https://www.dimasla.com>.
5. ESPAÑA ES CULTURA. José María Sicilia Fernández-Shaw. [Consulta: 15-09-2021] Disponible en: http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/artistas_creadores/jose-maria-sicilia.html.
6. ECURED. Dripping. [Consulta: 17-09-2021] Disponible en: <https://www.ecured.cu/Dripping>.

7. GARCÍA BELLO, Deborah. Morris Louis: la ciencia del Color field. [Consulta: 15-09-2021] Disponible en: <http://dimetilsulfuro.es/2015/09/02/morris-louis-la-ciencia-del-color-field/>.
8. GUGGENHEIM. Achrome. [Consulta: 17-09-2021] Disponible en:
 - a. <https://www.guggenheim.org/artwork/9305>
9. HISTORIA ARTE. Expresionismo abstracto. Disponible en: <https://historia-arte.com/movimientos/expresionismo-abstracto>.
10. IMAGINARIO, Andrea. Dadaísmo. [Consulta: 15-09-2021] Disponible en: <https://www.culturagenial.com/es/dadaismo/>. DEFINICIÓN.DE.
11. Ismo. [Consulta: 17-09-2021] Disponible en: <https://definicion.de/ismo/>.
12. JORDI TEIXIDOR. Bio. [Consulta: 15-09-2021] Disponible en: <http://www.jorditeixidor.com/index.asp>.
13. MASDEARTE.COM. Minimal Art. [Consulta: 15-09-2021] Disponible en: <https://masdearte.com/movimientos/arte-minimal-minimalismo/>.
14. MESEGUER, J.L.M. Entrevista a DimasIA / Di+IA Group [Diana Lozano + Álvaro Jaén]. [Consulta: 18-12-2019] Disponible en: <https://www.plataformadeartecontemporano.com/pac/entrevista-dimasla-dila-group-diana-lozano-alvaro-jaen/>.
15. RAE. [Consulta: 15-09-2021] Disponible en: <https://dle.rae.es>
16. REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Esteban Vicente Pérez. [Consulta: 15-09-2021] Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/18083/esteban-vicente-perez>.
17. TODO CULTURA. Círculo y Cuadrado. [Consulta: 15-09-2021] Disponible en: <http://www.todacultura.com/movimientosartisticos/cerclecarre.htm>.
18. TOT EN ART. Action painting. [Consulta: 15-09-2021] Disponible en: <https://totenart.com/noticias/que-es-el-action-painting/>.
19. YTURRALDE. Biografía. [Consulta: 15-09-2021] Disponible en: <http://www.yturalde.org/n-biografia-es.html>.

20. 3MINUTOS DE ARTE. Color field. [Consulta: 15-09-2021] Disponible en: <https://www.3minutosdearte.com/generos-y-tecnicas/color-field-painting-pintura-de-campos-de-color/>.

7. INDICE DE FIGURAS.

- Figura 1. Mapa conceptual sobre la documentación utilizada.....7
- Figura 2. Lucio Fontana. Concetto spaziale, Attese. 1960. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://www.wikiart.org/es/lucio-fontana/concept-spatial-1960>.....8
- Figura 3. Piero Manzoni. Achrome. 1959. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/eNO4jal>.....9
- Figura 4. Kazimir Malevich. Red square. (Красный квадрат). 1915. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/red-square-1915>.....10
- Figura 5. Mark Rothko. Orange and Yellow. 1956. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/orange-and-yellow>.....10
- Figura 6. DimasIA. Sumergidos nº48. 2015. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://www.dimasla.com/azuleshttps://www.dimasla.com/azules?pgid=k0h6sssa-a9a4b79b-50b1-4e12-8c3d-eeac72b63ffd>.....11
- Figura 7. Daños recurrentes en las superficies delicadas.....11
- Figura 8. DimasIA. Sumergido nº46. 2015. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://dilagrouppgroup.wixsite.com/dila/en-materia-azul>.....11
- Figura 9. Yves Klein, Sin título (Monocromo azul)-IKB 181. 1956. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://www.museoreinsofia.es/coleccion/obra/sin-titulo-monocromo-azul-ikb-181>.....13

- Figura 10. DimasIA. En materia. Azules. 2015. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://www.dimasia.com/azules.....>13
- Figura 11. “Dis-contacto”, detalle. 2015. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://dilagrouppgroup.wixsite.com/dila/en-materia-azul.....>14
- Figura 12. DimasIA. Sumergido nº49. 2014. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://dilagrouppgroup.wixsite.com/dila/en-materia-azul.....>15
- Figura 13. Corte trasversal lienzo “Sumergido”15
- Figura 14. Detalle lienzo sin sumergir completamente en pintura acrílica. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://saishoart.com/blog/indigo-obras-de-arte-en-tonalidades-oscuras-y-profundas-en-azul.....>16
- Figura 15. Liquitex. Fabricación de acrílicos. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: [https://www.liquitex.com/us/our-story/from-lab-to-tube/.....](https://www.liquitex.com/us/our-story/from-lab-to-tube/)17
- Figura 16. DimasIA. Sumergido nº 45. 2015. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://dilagrouppgroup.wixsite.com/dila/en-materia-azul.....>17
- Figura 17. Características pintura acrílica.....17
- Figura 18. Componentes de las pinturas acrílicas. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: [https://justpaint.org/from-formulation-to-finish-the-product-causes-and-potential-concerns-in-acrylic-dispersion-paints/.....](https://justpaint.org/from-formulation-to-finish-the-product-causes-and-potential-concerns-in-acrylic-dispersion-paints/)18
- Figura 19. Aditivos en la pintura acrílica.....18
- Figura 20. Una sección transversal de una pintura. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://www.nps.gov/museum/publications/mhi/appendl.pdf.....>18
- Figura 21. Microscopia de un soporte de tipo industrial. Hilo compuesto por diferentes fibras. LLAMAS PACHECO, Rosario. Arte contemporáneo y

restauración: o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico. Madrid: Tecnos, 2014.....29

- Figura 22. Azules. Sala Parés - Galería Trama, Barcelona. 2016. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://www.dimasla.com/azules>.....19
- Figura 23. DimasIA. Sumergido nº 31. 2014. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 26-10-21]. Disponible en: <https://dilagroupgroup.wixsite.com/dila/en-materia-azul>.....20
- Figura 24. DimasIA. Sumergido nº 40. 2014. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://dilagroupgroup.wixsite.com/dila/en-materia-azul>.....21
- Figura 25. DimasIA. Dis-contacto. 2015 [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://dilagroupgroup.wixsite.com/dila/en-materia-azul>.....23
- Figura 26. DimasIA. Dis-contacto nº 30. 2015. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://dilagroupgroup.wixsite.com/dila/en-materia-azul>.....24
- Figura 27. Factores de deterioro en obras acrílicas.....24
- Figura 28. Estudio técnico y material. Colorimetría. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 26-10-21]. Disponible en: guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/conservacion.....25
- Figura 29. Pruebas de limpieza sobre probetas. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 26-10-21]. Disponible en: Rezza, R, Brunetto, A, Buscaglia, P, et al. Study on laser cleaning of Sculptures-Éponge by Yves Klein. En: Studies in Conservation. Supplement 1, 2015. ISSN 0039-3630. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1179/0039363015Z.000000000212>.....26
- Figura 30. Detalle de probetas realizadas para el estudio del comportamiento del film acrílico frente a la humedad.....26
- Figura 31. DimasIA. Sumergido nº 47. 2015. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://dilagroupgroup.wixsite.com/dila/en-materia-azul>.....27

- Figura 32. Yves Klein, Pigment bleu sec, después de que un visitante entrara en él por error. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/10-things-to-know-about-yves-klein/>.....38
- Figura 33. Caja de madera para el transporte de obras de arte. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQvRDfxbt7JkB2_wERyRehcfCUBXVGprxPdnDY2M7wYyRqj4jmSIWky3aNB4T-cJ-HH5v4&usqp=CAU.....29
- Figura 34. DimasIA. *En materia. Desde el exceso*. 2014. [Imagen digital en línea]. [Fecha de consulta: 25-10-21]. Disponible en: <https://www.dimasla.com/en-materia-desde-el-exceso>.....30

ANEXO.

a. ENTREVISTA A DIMASLA POR HELENA MONLLOR Y MARTA LOPEZ-CASTELLANOS (RESUMEN). 2020.

1- Decisión de trabajar en equipo.

Antes de ser colectivo eran pareja, conocían el trabajo del otro y empezaron con colaboraciones. Llega un momento en que se materializan ideas e inquietudes similares, la profundización en cuestiones teóricas y lo que, sin intención de serlo, se volvió en una realidad gracias a ideas mutuas e intereses compartidos. Trabajan juntos desde 2011. La obra es quien decide las directrices de su creación junto a un consenso entre los dos; sabes dónde empieza, pero no donde acaba. En las labores creativas se establece una relación horizontal, estando ambos de acuerdo en los procesos. A la hora de trabajar consideran que es mejor un proceso entre dos para el control de los procesos y la orientación, sin caer en los problemas del trabajo individual. Muchos de los proyectos no están en redes o no se han publicado. Prefieren estar alejados de las redes y destacan la importancia por el camino hasta la obra sobre el trabajo final.

2- Proyectos actuales.

Proyectos *Sin fuego* (fuera con la pintura), la cual se encuentra en su segunda fase de investigación. Investigan la profundización con el color, la pintura expuesta al aire libre, confrontar pintura con el paisaje. Proyecto totalmente contrario a la concepción general y más cercano al campo experimental.

Un proyecto en desarrollo desde el año pasado trata los temas de la vida cotidiana y las preocupaciones diarias, estableciendo una reflexión sobre el proceso de creación. Atados el uno al otro por un lienzo blanco se establece la metáfora de la limitación del movimiento, los desplazamiento conjuntos y el compartir la vida cotidiana. La tela se modifica debido al desgaste de la imprimación por los movimientos de ambos, creando un registro de la rutina cotidiana; una composición abstracta donde lo que prevalece es el proceso teórico.

3- Documentación de los procesos.

Documentan todos los procesos de creación, los lugares, materiales, la vida del lugar, los factores que intervienen, fotografiando y recogiendo en video vídeo los procesos. Trabajos metódicos, toma de datos en plantillas (Croquis, mapas, representaciones digitales, etc.), sobre todo en proyectos de instituciones o concursos. Toma en cuenta de los materiales y calidades. Las obras se realizan con marcas conocidas, a las cuales realizan estudios con la finalidad de conocer su composición. Recurren a la consulta de químicos (en las obras más importantes), en busca de los mejores materiales. Trabajan generalmente con Liquitex, Talens, Vallejo, o incluso la fabricación de pintura según las características que se busquen. La creación de las propias pinturas les permite obtener el control de las cualidades y los porcentajes de aditivos según se necesite.

4- Materiales.

La utilización de acrílicos de debe a su escasa nocividad y toxicidad. Los pigmentos son comerciales, al igual que el resto de materiales; madera del bastidor, loneta o diferentes telas según proyecto. Cada material utilizado aporta un significado. En el caso del acrílico, este es el sustituto contemporáneo del temple; nos encontramos en la época del plástico.

5- Autenticidad-deterioro.

La obra no deja de funcionar con la presencia de deterioros. Sus obras tratan la experimentación de los materiales y las técnicas, la evolución de la materia, las resistencias, etc. Las obras consisten un registro del paso del tiempo, la evolución de la obra es deseado; la vida supera a lo que se crea. Si encontramos algún tipo de daño la idea no cambia, ni afecta al proceso, sino que ayuda a amplificar la transmisión de la experimentación y la evolución de la vida; la concatenación de hechos que dan un resultado.

6- Exponer en diferentes lugares.

No hay lugar específico de exposición, las obras pueden ser expuestas en cualquier lugar. El discurso de la obra es el mismo pero el tipo de lectura puede cambiar, siendo un resultado interesante.

7- Perdidas o daños en las obras.

Están a favor de la restauración en daños no deseados. Dependerá también del comprador, quien decide el destino de la obra y la estética que deberá mantener. Temen la pérdida de obras por accidentes. En ciertas obras, según el daño, están en desacuerdo a la restauración por miedo a mala praxis. Como artistas son conscientes del problema del intrusismo laboral, no entienden de restauración y dejan que otros intervengan. Sin embargo, han intervenido algún fallo pequeño. Una vez la obra se aleja de ellos no son responsables de esta.

8- Rematerialización de instalaciones

Depende de la obra, puede perder el sentido en un lugar diferente, la obra puede cambiar al rematerializarse, ya que la situación y circunstancias no son las mismas.

9- Restauración

Nunca han llevado la obra a un restaurador.

10- Conservación preventiva.

Destacan como lo más relevante la atención al almacenaje y el transporte; las cajas y las instrucciones de montaje o desmontaje, así como su colocación.

b. GALERÍA LA MERCERÍA. HOJA DE SALA. EN MATERIA. SUMERGIDOS Y DIS-CONTACTO. 2016.

En materia. Sumergidos y Dis- contacto. Este proyecto lo comenzamos a desarrollar en 2014. La idea principal surgió al querer trasladar a la práctica artística el contexto personal, social, económico y político que estábamos viviendo en España. Percibíamos que todo estaba del revés y la mala praxis, sobretudo a nivel político, estaba normalizada e interiorizada en la sociedad. Esta cuestión, nos llevó a plantear la producción de estas obras desde un proceso experimental y su desarrollo como una respuesta lógica desde la relación que puede entablar el binomio materia – soporte. Para ello, a priori, revisamos la historia de la pintura y analizamos los rasgos esenciales que definen la naturaleza de la obra pictórica, desde la fisicidad de la materia. Y, en un acercamiento al medio desde una posición materialista, entendimos la pintura (materia) como una realidad tangible y articulable, que posee un lenguaje visual propio dotado de forma y contenido (color). También, observamos que el cuadro es por excelencia el soporte para la pintura. En él, se localizan dos problemas inherentes en la materialización de toda obra pictórica: el problema visual, que se conjuga en su superficie bidimensional a partir de materiales pictóricos y/o extrapictóricos con la finalidad de contener un significado; y el problema físico debido a su condición de objeto – el bastidor es un cuerpo tangible, posible de abordar desde una posición materialista o susceptible de convertirse en materia –. Por último, pero no menos importante, la acción: pintar – generalmente implica cubrir con color la

superficie de las cosas, los objetos –. Pero, en nuestra búsqueda de relaciones entre el binomio materia – soporte (pintura – cuadro) y al percibir la realidad al revés, decidimos invertir el proceso de pintar. Para ello, simplificamos los elementos en juego e hicimos ligeras adaptaciones en la densidad del color y en la resistencia del soporte. Para, en vez de llevar la pintura al cuadro (a su superficie) llevar el cuadro (soporte) a la pintura. Los títulos de las obras hacen referencia al método utilizado. En “Dis- contacto”, solo está en contacto con la pintura la superficie bidimensional del cuadro, mientras que en “Sumergido” el soporte entero se sumerge en la materia, cubriendo todas las partes del mismo (condición de objeto). De esta manera, investigamos el efecto producido por el comportamiento plástico de los materiales cuando se altera el orden convencional de la práctica pictórica. A través de estos planteamientos y de los resultados obtenidos, introducimos un giro en la reflexión en torno a la naturaleza de este lenguaje. Este cambio provoca nuevas tensiones conceptuales y formales que retroalimentan la reflexión sobre la esencia de la pintura, la identidad de la obra pictórica y su lenguaje. Conformando un signo dentro del marco arquitectónico, que convierte el espacio en el lugar donde sucede la pintura.