

TFG

**INMA FEMENÍA, *IN TENSION* Nº 03,
2016. ESTUDIO TÉCNICO
Y PROPUESTA DE CONSERVACIÓN**

Presentado por

Priscila Lehmann Gravier

Tutores:

Antoni Colomina Subiela

Rosario Llamas Pacheco

Carmen Pereira Avelino

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2019-2020



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

En la presente memoria se expone el estudio técnico de *In Tensión nº 03*, una obra de arte contemporáneo realizada en el 2016 por la artista valenciana Inma Femenía. El objetivo principal de este trabajo es concretar el modo en que ha de ser conservada la obra, tras el estudio de los distintos factores discrepantes que entran en juego según las características particulares que presenta: una plancha de aluminio doblada manualmente, trabajada de manera digital con impresión ultravioleta y sujeta a la pared con gomas de caucho en puntos específicos.

Para el proceso analítico fue necesario el empleo de una metodología adecuada a la conservación y restauración de arte contemporáneo, cuyo primer paso ha sido el registro de toda la información posible en relación a la artista y su obra. Esta documentación exhaustiva ha permitido detectar que una de las principales discrepancias radicaba en la limitación técnica.

Dado que a través del estudio se ha detectado que lo esencial de esta obra es el concepto, el que se antepone frente a la materialidad, se ha decidido que, ante el sometimiento del paso del tiempo que provoca el deterioro natural de la goma de caucho, el tratamiento más adecuado para su correcta conservación es reponer el material deteriorado por el mismo en estado nuevo, siendo esto intrascendente para su significación y efectivo para su sujeción.

En cuanto a la plancha de aluminio, se ha establecido que, llegado el caso de su intervención, será imprescindible estudiar el caso en concreto apelando al diálogo con la artista mediante entrevistas, siendo éstas una herramienta fundamental para la conservación y restauración de la obra. No obstante, se ha concretado emplear un protocolo de montaje y almacenaje con instrucciones específicas.

PALABRAS CLAVE: Inma Femenía, arte contemporáneo, impresión ultravioleta, aluminio, caucho, conservación.

RESUM

En la present memòria s'exposa l'estudi tècnic d' *In Tensión n° 03*, una obra d'art contemporani realitzada al 2016 per l'artista valenciana Inma Femenía. L'objectiu principal d'aquest treball és concretar la manera en què ha de ser conservada l'obra, després de l'estudi dels distints factors discrepants que es fiquen en joc segons les característiques particulars que presenta: una planxa d'alumini doblegada manualment, treballada de manera digital amb impressió ultraviolada y subjecta amb gomes de cautxú en punts específics.

Per al procés analític va ser necessari l'ús d'una metodologia adequada a la conservació i restauració d'art contemporani, el primer pas ha estat el registre de tota la informació possible amb relació a l'artista i la seva obra. Aquesta documentació exhaustiva ha permès detectar que una de les principals discrepàncies radicava a la limitació tècnica.

Atès que a través de l'estudi s'ha detectat que l'essencial d'aquesta obra és el concepte, el que s'anteposa front a la materialitat, s'ha decidit que, davant la submissió del pas del temps que provoca el deteriorament natural de la goma de cautxú, el tractament més adequat per a la seva correcta conservació és reposar el material deteriorat per el mateix en estat nou, siguent això intranscendent per el seu significat i efectiu per a la seva subjecció.

Pel que fa a la planxa d'alumini, s'ha establert que, arribat el cas d'intervenció, serà imprescindible estudiar el cas en concret apelant al diàleg amb l'artista mitjanent entrevistes, sent aquestes una ferramenta fonamental per a la conservació i restauració de l'obra. No obstant, s'ha concretat emprar un protocol de muntatge i emmagatzematge amb instruccions específiques.

PARAULES CLAU: Inma Femenía, art contemporani, impressió ultraviolada, alumini, cautxú, conservació.

ABSTRACT

This report exposes the technical study of *In Tension nº 03*, a contemporary artwork made in 2016 by Spanish artist Inma Femenía. The aim of this work is to specify the way in which the work should be conserved, after studying the different discrepant factors that come into play according to its particular characteristics: an aluminum metal sheet folded by hand, printed digitally with UV techniques and attached to the wall with rubber bands at specific points.

For the analytical process it was necessary to use an appropriate methodology, habitual in conservation and restoration of contemporary art. The first step has been the registration of all possible information in relation to the artist and her production. Thanks to this exhaustive documentation, it was possible to detect that one of the main discrepancies lay in the technical limitation.

Because this study showed that in this artwork the concept is more important than the matter, it has been decided that rubber strings affected by the course of time, should be replaced for new ones, this being both inconsequential to its significance, and effective enough for its binding.

As for the aluminum sheet, it has been established that, in case intervention is required, it will be essential to study the specific case by appealing to the dialogue with the artist herself, interview with her, being a fundamental tool for the successful conservation and restoration of the work. However, it has been specified that it is mandatory to use an assembly and storage protocol with specific instructions.

KEYWORDS: Inma Femenía, contemporary art, uv printing, alumini, rubber, conservation

AGRADECIMIENTOS

Llegar hasta aquí significa haber alcanzado un gran objetivo a nivel personal y ha sido posible gracias al apoyo y colaboración de muchas personas.

Quiero agradecer de un modo muy especial a mis tutores Toni, Charo y Carmen que han depositado su confianza en mi trabajo desde el principio, y que además de haberme transmitido su conocimiento y ofrecido su asesoramiento, me han enseñado que es posible disfrutar de la profesión elegida.

A Inma Femenía, la artista, por su plena disposición en todo momento y aportaciones enriquecedoras.

A todo el equipo de Bombas Gens Centre d'Art, por su cooperación en el desarrollo de este proyecto y su confianza depositada en mí, que sin duda ha marcado un antes y un después en mi crecimiento profesional.

A Rubén Tortosa por sus increíbles explicaciones en tiempo récord y su entusiasmo que contagia.

A los docentes que me han impartido clases durante los cuatro años de grado. De cada uno he aprendido.

A mis compañeras de grado y amigas, Teresa, Andrea y Amparo, por la extensa lista de anécdotas compartidas y su hermosa calidad humana, que me ha permitido corroborar que jugando en equipo, se llega más lejos.

A mis amigas "al otro lado del charco", Flor, Anto, Sofi y Vichu, por recordarme que hay amistades que superan cualquier tiempo, espacio y circunstancia.

A mi familia, por el legado artístico-industrial. A mi abuelo, por su continuo interés en mi progreso. A mi abuela, por sus "pases mágicos" de energía positiva.

A Meri por haber estado en el momento justo y lugar indicado. Por su valiosa generosidad y apoyo que siempre me acompañan.

A mi mamá y a mis hermanos por disfrutar conmigo cada logro, por sus abrazos que saben atravesar la distancia. Por todo.

A Leo, mi amor y compañero, por encontrar siempre la forma de darme aliento y sacarme una sonrisa (y carcajadas) aun en los momentos más difíciles.

A mi papá, sin su valentía nada de esto habría ocurrido.

A todos ellos, gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
OBJETIVOS	8
METODOLOGÍA	9
CAPÍTULO 1. CONTEXTO DE LA OBRA	12
1.1. LA FUNDACIÓ PER AMOR A L'ART Y BOMBAS GENS CENTRE D'ART	12
1.2. LA COL·LECCIÓ PER AMOR A L'ART Y LA ARTISTA	15
1.3. INMA FEMENÍA, LA ARTISTA	16
CAPÍTULO 2. ESTUDIO DEL PLANO CONCEPTUAL	18
2.1. DATOS DESCRIPTIVOS GENERALES	18
2.2. ORIGEN DE LA OBRA	21
2.2.1. <i>Evolución de la producción artística</i>	22
2.3. ESTUDIO DE LA SIGNIFICACIÓN DE LA MATERIA	23
2.3.1. <i>La doble percepción: ¿cómo miramos?</i>	23
2.3.2. <i>Los materiales: contraponer para resaltar</i>	24
2.3.3. <i>La impresión de la huella digital: ruptura de fronteras</i>	26
2.3.4. <i>El rol del artista: captar y reconducir la luz</i>	27
CAPÍTULO 3. ESTUDIO DEL PLANO MATERIAL	29
3.1. CARACTERIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA OBRA	29
3.1.1. <i>Chapa de aluminio</i>	30
3.1.2. <i>Cuerdas de caucho natural</i>	30
3.1.3. <i>Tintas UV</i>	33
3.2. PROCESO DE CREACIÓN	34
CAPÍTULO 4. VALORACIONES PREVIAS A LA PROPUESTA DE CONSERVACIÓN: FACTORES Y LIMITACIONES QUE INTERVIENEN EN LA TOMA DE DECISIONES	37
CAPÍTULO 5. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN	41
5.1. ESQUEMA PARA LA VALORACIÓN DE DAÑOS EN <i>IN TENSION Nº 03</i>	41
5.2. OTRAS LABORES NECESARIAS	44
CONCLUSIONES	46
BIBLIOGRAFÍA	47
ANEXOS	51

INTRODUCCIÓN

Capturar y plasmar. Éstas son las dos claves para comprender la producción artística de Inma Femenía. De esta manera nos introducimos en el universo creativo de esta artista alicantina que, a través de la investigación del color y la luz digital, tiene como objetivo poner a prueba la percepción de quien se acerque a observar sus obras.

En *In Tension nº 03*, como en todas las piezas pertenecientes a la serie *In Tension*, la artista sustituye con mecanismos industriales, un fenómeno óptico que sucede de manera natural: la iridiscencia de colores que genera el aluminio tras su exposición a las altas temperaturas. El medio para llegar a este fin son las tecnologías digitales. El proceso consiste en imprimir sobre las dos caras de una plancha de aluminio un *spectrum* de colores digital que imite la degradación natural del propio material. Superada esta instancia, el aluminio es sometido a una manipulación por parte de la artista evidenciando un carácter orgánico, producto de los pliegues. A esta estructura metálica la interceptan dos cuerdas de caucho que, por el contrario, se muestran totalmente rígidas. La composición deviene un juego morfológico único, regido por la inquietud que suscita la contraposición de las propiedades plásticas de los materiales.

In Tension nº 03, como su nombre indica, asesta la tensión entre los límites del mundo físico y los del mundo digital, así como en el punto de encuentro entre ambos, provocando en el espectador la necesidad de descodificar su propia tensión: la que se genera entre lo que ve y lo que cree ver.

Debido a estas características, y teniendo presente que se trata de una obra de arte contemporáneo, resulta necesario elaborar una propuesta de conservación que aborde cada una de estas peculiaridades. Los criterios establecidos para intervenir una obra de arte de otra época, resultan en este caso desactualizados y es por ello que surge la necesidad de proceder desde otra perspectiva, aquella que permita estudiar el caso de un modo individual, evitando aplicar reglas generalizadas.

Pero ¿qué es lo esencial en esta obra? ¿Cuáles son los elementos fundamentales para que la obra tenga sentido? ¿Cuál es el criterio de elección de los materiales? ¿Qué debe considerarse para conservarlos? Éstas y otras cuestiones se abordan a lo largo del presente trabajo, con el propósito de especificar el modo en el que ha de ser conservada esta pieza creada por la artista en 2016 y que hoy pertenece a la *Col·lecció Per Amor a l'Art*.

OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo es concretar el modo en el que ha de ser conservada la obra *In Tension nº 03*, autoría de Inma Femenía, tras el estudio de los distintos factores discrepantes que influyen en la toma de decisiones. Para lograrlo, se ha propuesto una serie de objetivos específicos derivados de la metodología aplicada:

- Realizar un registro de información exhaustivo para recopilar datos relevantes de la obra y de la artista.
- Efectuar una búsqueda de fuentes bibliográficas específicas que permitan un soporte teórico fiable del estudio de la obra en cuestión.
- Apelar a la entrevista como fuente de información primaria para el registro de información.
- Describir la obra en su plano conceptual y profundizar en el aspecto semántico y la intención artística que impulsó su creación.
- Definir y caracterizar la materia constitutiva de la obra, atendiendo a su naturaleza, composición, comportamiento y función en la obra.
- Analizar las especificidades que presenta la obra a través de la relación entre la significación y la materia constitutiva.
- Proponer estrategias de conservación para evitar y reducir futuras alteraciones.

METODOLOGÍA

Teniendo como premisa que para abordar el arte contemporáneo desde la perspectiva de la conservación y restauración es necesario adentrarse en la dualidad concepto-materia de la obra, la metodología aplicada en el presente trabajo de fin de grado toma como punto de partida el “Modelo de toma de decisiones para la conservación y restauración de arte moderno y contemporáneo”¹ publicado en 1999 en el simposio *Modern Art: Who Cares?*², que propone ciertas pautas para estudiar ambos campos. En esta oportunidad el modelo fue adaptado al estudio de *In Tension n° 03*, contemplando que no se ha realizado ninguna intervención directa sobre la obra sino que se ha abordado sólo de manera teórica; por circunstancias no ha sido posible realizar un examen *in situ* sobre su estado de conservación y sólo se pudo estudiar a partir de fuentes de información gráfica, fotográfica y documental (figura 1).

Asimismo, se ha apelado al recurso de la entrevista y a la comunicación constante con la artista, siguiendo las pautas propuestas por el INCCA en *Guide to Good Practice - Artists' Interviews (1999-2002)*³, como herramientas principales de fuente de información durante el desarrollo del trabajo. El objetivo de recurrir a estos medios ha sido comprender en profundidad la intención artística y hacer partícipe a la creadora en el estudio de una de sus obras.

Por último, a lo largo del todo el proceso de estudio, ha sido fundamental el apoyo bibliográfico para completar y profundizar en diversas cuestiones, entre ellas, el planteamiento filosófico y teórico de la artista.

¹ Este modelo abierto de toma de decisiones surge de la necesidad de elaborar una alternativa para examinar obras de arte moderno y contemporáneo, frente a las limitaciones que presentaban las metodologías tradicionales.

HUMMELEN, I., SILLÉ, D., 1999. The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art. En: HUMMELEN, I., SILLÉ, D. (eds.) *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*. Ámsterdam: Foundation for the Conservation of Contemporary Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage, pp. 164-177. Disponible en: https://www.incca.org/sites/default/files/field_attachments/sbmk_icn_decision-making_model.pdf/sbmk_icn_decision-making_model.pdf

² *Ibidem*

³ INCCA. *Guide to Good Practice - Artists' Interviews (1999-2002)* [en línea] © 2002. Actualizado en enero de 2016 [consulta: 12-10-2019] Disponible en: <https://www.incca.org/articles/incca-guide-good-practice-artists-interviews-2002>

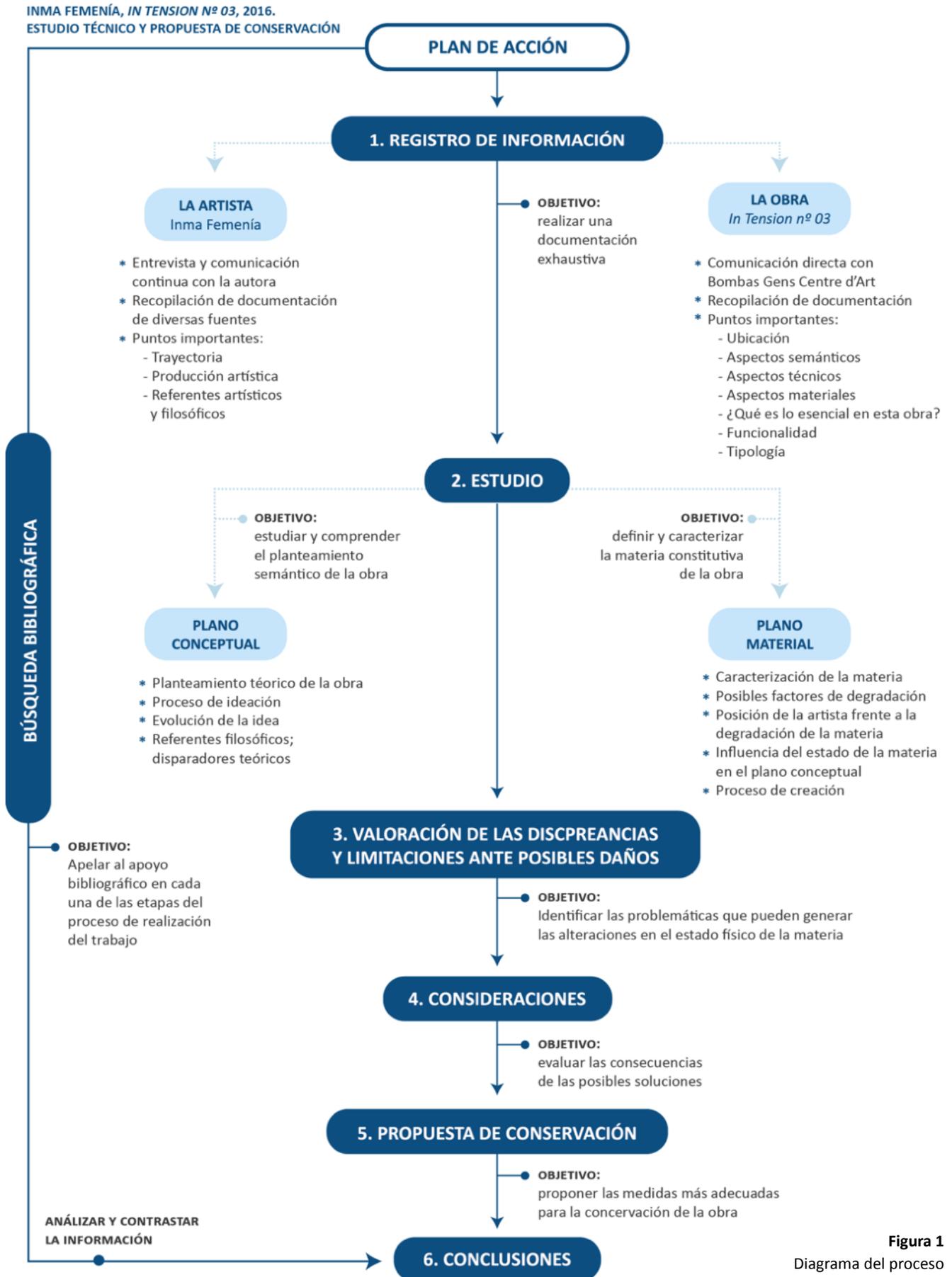


Figura 1
Diagrama del proceso de realización del presente TFG



Inma Femenía: *In Tension nº 03*, 2016

Impresión UV sobre aluminio manipulado y caucho natural

146 × 112 × 20 cm

Col·lecció Per Amor a l'Art

CAPÍTULO 1

CONTEXTO DE LA OBRA

1.1. BOMBAS GENS CENTRE D'ART Y LA FUNDACIÓ PER AMOR A L'ART

“En el mundo acelerado y voraz que nos toca vivir, a veces, el destino hace un guiño al pasado y salva del olvido –y del derrocamiento– edificios que forman parte de nuestro legado histórico para que podamos evolucionar como sociedad culta y madura.”⁴

La historia que envuelve a *Bombas Gens Centre d'Art* es muy particular y especial. Tras años de abandono, varias ocupaciones, iniciativas fallidas y un incendio, la antigua fábrica de Bombas GEYDA volvió a vislumbrar una nueva vida en 2014. Fue cuando José Luis Soler y Susana Lloret, impulsores de la *Fundació Per Amor a l'Art*, decidieron erigir su proyecto en este conjunto arquitectónico ubicado en el barrio de Marxalenes de Valencia (figura 2).

Los inicios del edificio se remontan a 1930. En esa época el taller familiar que dirigía Carlos Gens Minguet se había convertido en un fábrica de bombas hidráulicas, válvulas industriales y pequeña maquinaria agrícola, con fundición propia. Junto con su socio, Rafael Dalli, crearon la marca GEYDA (acrónimo de las primeras sílabas de Gens y Dalli) y pronto necesitaron un nuevo espacio que respondiera a las necesidades que habían surgido en su industria a raíz del crecimiento del sector metalúrgico.⁵

Para su construcción, Cayetano Borso di Carminati, bajo encargo de Gens, construyó una fábrica con un estilo original y novedoso sobre la Avenida Adolfo Beltrán (actual Avenida Burjassot), una zona rodeada de huertas ubicada en –lo que por ese entonces eran– las afueras de la ciudad. Dotó al edificio de espacios para instalar los talleres de fundición, oficinas administrativas, sala de exposiciones para los productos en venta, vestuarios y comedor para los trabajadores, y un chalé de dos pisos con huerto privado. En la fachada eligió mostrar motivos que evocaban el movimiento del agua brotando de las fuentes, entrando en consonancia con la actividad de la empresa. De esta forma, atendió a la parte funcional sin descuidar la

⁴ BERROCAL R., P., 2019. Bombas GEYDA. La fàbrica de Carlos Gens que va desafiar l'oblit. En: FUNDACIÓ PER AMOR A L'ART (ed.) *Bombas Gens 1930 – 2019. Història, rehabilitació i nous usos* [en línea] [Valencia] Fundació Per Amor a l'Art. pp. 58-72 [consulta: 15-09-2019] Disponible en: <https://fpaa.es/wp-content/uploads/2019/11/BombasGens-1930-2019-VAL.pdf>

⁵ TABERNER P., F., 2019. El context històric de les indústries de fabricació de bombes hidràuliques a València. En: FUNDACIÓ PER AMOR A L'ART (ed.) *Bombas Gens 1930 – 2019. Història, rehabilitació i nous usos* [en línea] [Valencia] Fundació Per Amor a l'Art. pp. 53-57 [consulta: 15-09-2019] Disponible en: <https://fpaa.es/wp-content/uploads/2019/11/BombasGens-1930-2019-VAL.pdf>

estética, ofreciendo una imagen que combinaba eficiencia industrial y modernidad.⁶

La fábrica alcanzó su época de esplendor entre 1940 y 1950, gracias a la innovación que supuso la introducción de las bombas hidráulicas en el sector agrícola, pero a mediados de los años setenta la producción comenzó a decaer.

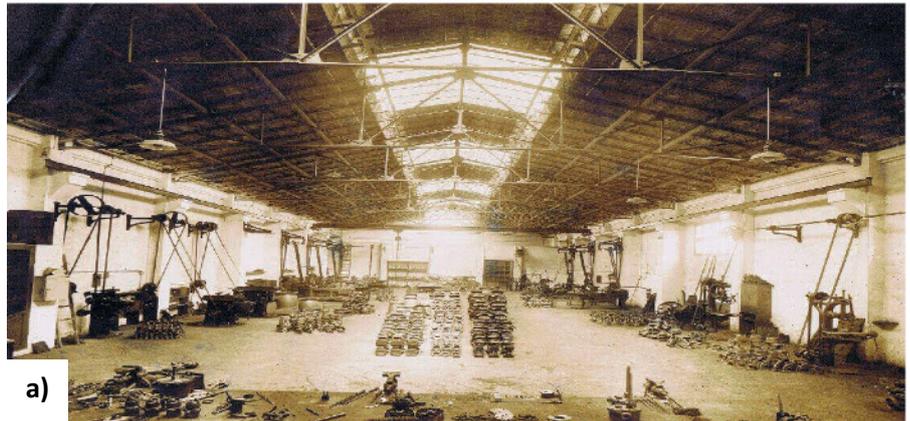


Figura 2

(a-c) Cronología del interior de una de las naves:

- a) (1930-1940) Destinado a albergar la maquinaria industrial durante el funcionamiento de la fábrica
Fotografía de Bombas Gens Centre d'Art
- b) (2014) Estado de la nave tras años de abandono
Fotografía de Frank Gómez
- c) (2017) Durante la exposición *¿Ornamento = delito?* en Bombas Gens Centre d'Art
Fotografía de Bombas Gens Centre d'Art

⁶ SERRA D., A., 2019. Una fàbrica moderna a Marxalenes: Bombas GEYDA. En: FUNDACIÓ PER AMOR A L'ART (ed.) *Bombas Gens 1930 – 2019. Història, rehabilitació i nous usos* [en línea] [Valencia] Fundació Per Amor a l'Art. pp. 72-79 [consulta: 15-09-2019] Disponible en: <https://fpaa.es/wp-content/uploads/2019/11/BombasGens-1930-2019-VAL.pdf>



Figura 3
Refugio antiaéreo de Bombas Gens
Fotografía de Frank Gómez

Figura 4
Bodega medieval de la Alquería
de Bombas Gens
Fotografía de Frank Gómez

Una causa de ello fue la progresiva urbanización en los alrededores de la fábrica que provocó el desplazamiento de las industrias a las afueras de la ciudad. Otra razón se debe a la incorporación de nueva tecnología en el mercado que, por un lado, sustituyó al sistema de riego basado en la elevación de agua y por otro, suplantó el proceso de fabricación manual por el industrial.⁷ En 1991 la fábrica cesó su actividad bajo la dirección de Carlos Gens Navarro (hijo de Carlos Gens Minguet) y quedó abandonada hasta 2014.

En mayo de ese mismo año, José Luis Soler Vila y Susana Lloret Segura pusieron en marcha la *Fundació Per Amor a l'Art*, un proyecto familiar para gestionar y compartir las actividades que venían llevando a cabo desde hacía diez años. Eligieron como sede las dependencias del edificio de Bombas Gens, con la idea de rehabilitarlo y otorgarle nuevos usos.

La transformación de un espacio industrial a uno museográfico estuvo a cargo de la arquitecta Annabelle Selldorf, mientras que Eduardo de Miguel dirigió el proceso de consolidación de las naves industriales y levantamiento del conjunto. En una etapa más avanzada, el Estudio Ramón Esteve adecuó el espacio a la nueva identidad de Bombas Gens como Centro de Arte (espacio expositivo para la *Col·lecció Per Amor a l'Art*), Centro Joven (un centro de apoyo para menores en riesgo de exclusión social) y Centro de Coordinación del Equipo Wilson (dedicado a la investigación y divulgación de enfermedades raras).

En este sentido, el edificio adquirió un carácter multidisciplinar, atendiendo a la triple labor que desempeña la *Fundació Per Amor a l'Art*, en las áreas cultural, social e investigadora. No obstante, su actividad se amplió a una cuarta área, la patrimonial, tras los descubrimientos realizados durante el proceso de rehabilitación: un refugio antiaéreo de la Guerra Civil Española (figura 3) y una bodega medieval de finales del siglo XV (figura 4), cuyo seguimiento y documentación se encuentra bajo la dirección de la arqueóloga Paloma Berrocal Ruiz.

Los proyectos innovadores y el compromiso social, le han valido a la *Fundació Per Amor a l'Art* y a *Bombas Gens Centre d'Art* diferentes reconocimientos, tales como “Medalla de Honor” por parte del Consell Valencià de Cultura (2019), “Proyecto de Interés Social” de la Generalitat Valenciana (2019), Premios “A” al Coleccionismo 2018 de la Fundación ARCO (2018), Premio “Land Rover Born de Arquitectura” (2018), Mención especial en los premios Sísifo de la Universidad de Córdoba (2018) y Premio “Cultura Valencia Plaza” (2017).

⁷ SORIANO G., S., 2019. A la vora esquerra del Túria. Els inicis de la família Gens com a industrials en el sector de la fundició valenciana. En: FUNDACIÓ PER AMOR A L'ART (ed.) *Bombas Gens 1930 – 2019. Història, rehabilitació i nous usos* [en línea] [Valencia] Fundació Per Amor a l'Art. pp. 44-52. [consulta: 15-09-2019] Disponible en: <https://fpaa.es/wp-content/uploads/2019/11/BombasGens-1930-2019-VAL.pdf>

1.2. LA COL·LECCIÓ PER AMOR A L'ART Y LA ARTISTA INMA FEMENIA

Poniendo el foco en la actividad cultural de *Bombas Gens Centre d'Art*, encabezan el equipo artístico Vicente Todolí, patrono de la *Fundació* y director del Área Arte, y Nuria Enguita, encargada de la dirección de *Bombas Gens Centre d'Art*. En este sector, la *Fundació* tiene como objetivo “promover el desarrollo de la sensibilidad artística en la sociedad”⁸. Para ello, además de impulsar la *Col·lecció Per Amor a l'Art*, busca ponerla a disposición del público a través de proyectos articulados mediante exposiciones, programas educativos, actividades relacionadas y sociales.

La colección cuenta con más de 2.250 obras de arte moderno y contemporáneo de más de 220 artistas nacionales e internacionales, tanto emergentes como ya consolidados. Asimismo, desde el Área Arte se busca contribuir al mecenazgo de artistas pertenecientes a la colección, entre los que se encuentra Inma Femenía.

La llegada de esta artista a la *Col·lecció Per Amor a l'Art* fue sugestiva y elocuente. Tras su participación con *Stiffness* en la 25ª edición de la Feria Estampa (Madrid, 2017), esta obra, compuesta por cinco planchas de aluminio manipulado impresas con tinta UV, se convirtió en la primera pieza de la artista en formar parte de la colección (figura 5). Más adelante, con el doble objetivo de adquirir variedad en su línea y representar su evolución artística, se incorporaron *Llum* (2013), *In Tension nº 02* (2016) (figura 6) e *In Tension nº 03* (2016). Si bien es una artista joven y asentada en Valencia, lo que más impactó a los profesionales fue la dualidad fotografía–abstracción que reúne su trabajo.



Figura 6
Inma Femenía, *In Tension nº 02*, 2016
Col·lecció Per Amor a l'Art



Figura 5
Inma Femenía, *Stiffness*, 2016
Col·lecció Per Amor a l'Art

⁸ FUNDACIÓ PER AMOR A L'ART, 2016. *Fundació per amor a l'art* [en línea] [consulta: 12-10-2019] Disponible en: https://fpaa.es/wp-content/uploads/2016/09/Folleto_FPAA_PDF_PRENSA_CAS.pdf

1.3. INMA FEMENÍA, LA ARTISTA

La obra de Inma Femenía ha tenido, y tiene, un profundo impacto en los panoramas nacional e internacional. Nacida en Pego, Alicante (España), en 1985, se trasladó a Valencia para estudiar arte en la *Universitat Politècnica de València*, donde se se licenció en Bellas Artes y cursó el Máster en Producción Artística; desde entonces vive y trabaja en esta ciudad (figura 7).

Figura 7

Taller artístico de Inma Femenía durante la producción de obras de la serie *In Tension*. Almàssera, Valencia, agosto 2017



Si bien en su primer contacto con el arte, que se remonta a su época en la escuela, la profesora Vicenta Pérez le transmitió atributos como la sensibilidad por las distintas disciplinas artísticas y la mirada de éstas como medio de expresión, fueron las enseñanzas de Rafa Calduch y Rubén Tortosa, entorno al color y la electrografía, respectivamente, las que orientaron su práctica e investigación. De esta última destaca, sobre todo, el desafío de aprehender una nueva forma de mirar el mundo, y de construir arte a partir de procesos digitales.

A partir de 2008 Femenía comenzó a ganar amplio reconocimiento por sus exploraciones con la luz digital y su manifestación material, su peculiar uso del espacio y la morfología de sus piezas que bebe del postminimalismo y la abstracción. Cuestiones que ha presentado en exposiciones individuales realizadas en la Galería Kessler-Battaglia (Valencia), el IVAM (Valencia), el Museo de arte de Pego (Alicante), la Lonja del Pescado alicantina, Centro Párraga (Murcia), Área 72 (Valencia), Max Estrella (Madrid), *The Flat Massimo Carasi* (Milán), y exposiciones colectivas en *Le Sept* (París), *Centre del Carme Cultura Contemporània* (Valencia), Casa Hoffmann (Bogotá), *Musart* (Berlín) y Galería da Reitoria, *Faculdade de Belas Artes do Porto*, entre otros.

Su relación con el mundo del arte se caracteriza por ser un proceso gradual en constante crecimiento. Cada uno de sus proyectos se entrelaza con el siguiente –y el anterior– permitiendo una evolución de los conceptos e

ideas que estudia⁹. En este sentido, su práctica artística estuvo orientada al estudio de los pigmentos –el color matérico– en una primera instancia, y, posteriormente al color luz y su relación con la percepción visual (y vice-versa): “estas investigaciones parten de las formas de relación y comunicación actuales, de cómo el considerable tiempo que permanecemos mirando una pantalla ha construido un nuevo lenguaje adicional.”¹⁰

La evolución conceptual deviene evolución material, por lo que su producción incluye piezas realizadas con ceras de colores como *Painting Digital colour* (2014) (figura 8); resinas sintéticas, como las pertenecientes a la serie *Llum* (2009-2012) (figura 9); y metal, como *Graded Metal* (2015-2016). Asimismo, traduce sus conceptos a propuestas influenciadas por el Light Art como *Spectrum Screensaver* (2014) (figura 10).

Tanto el desarrollo conceptual como la materialidad, son aspectos fundamentales en la obra de Inma Femenía para hacer que el espectador se vea inmerso en una experiencia perceptual trascendiendo los límites de la cualidad objetual.¹¹



Figura 8

Inma Femenía, *Painting Digital colour*, 2014. Ceras en papel de acuarela de 260 g. 140 × 350 cm

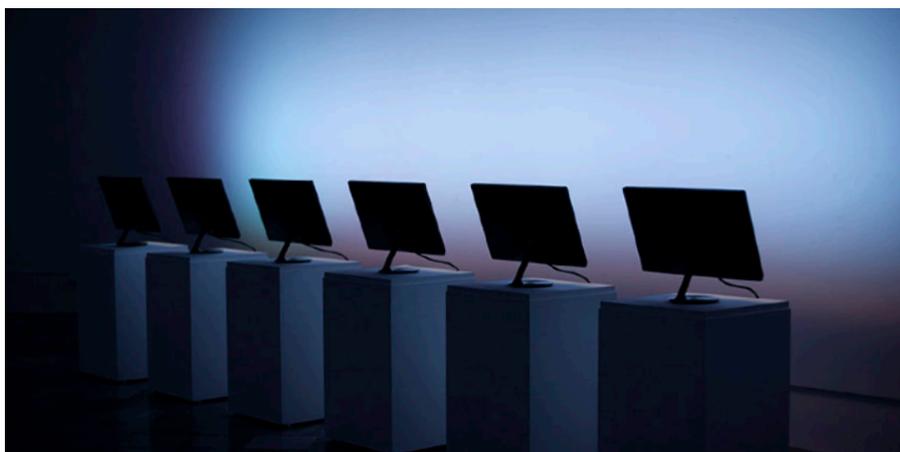


Figura 9

Inma Femenía, *Àrea de Llum 56 m²*, 2010. Transferencia de luz digital en poliuretano 250 × 630 cm

Figura 10

Inma Femenía, *Spectrum Screensaver*, 2014



⁹ Ver anexo. LEHMANN P., AGUIRRE, M.T., 2018. *Entrevista a la artista: Inma Femenía*, p. 57.

¹⁰ ARANGUREN, A., 2018. *Inma Femenía: Surface*. Valencia: Galería Max Estrella [en línea] [consulta: 25-10-2019] Disponible en: <https://inmafemenia.com/img/texts/Surface-MaxEstrella.pdf>

¹¹ Ver anexo. LEHMANN P., AGUIRRE, M.T., 2018. *Entrevista a la artista: Inma Femenía*, p.56.

CAPÍTULO 2

ESTUDIO DEL PLANO CONCEPTUAL

2.1. DATOS DESCRIPTIVOS GENERALES



Figura 11

Inma Femenía, *In Tension nº 03*, 2016
Impresión UV sobre aluminio manipulado
y caucho natural (vista frontal)
Col·lecció Per Amor a l'Art



Figura 12

Inma Femenía: *In Tension nº 03*, 2016
Impresión UV sobre aluminio manipulado
y caucho natural (vista lateral)
Col·lecció Per Amor a l'Art

In Tension nº 03 (2016) fue creada por Femenía ex profeso para la serie *In Tension* (2016-2019). A nivel compositivo, se trata de una plancha de aluminio impresa a dos caras con tintas UV, en tonalidades azuladas y verdes. Esta estructura se presenta plegada gracias a una manipulación realizada por la artista y queda sujeta al muro por dos cuerdas de caucho natural, que se enganchan a la pared a través de cáncamos y se cierran con bridas de plástico blanco. Sus medidas son 146 × 112 × 20 cm (figuras 11 y 12).

Una de las particularidades de esta pieza es su estrecha relación con el espacio expositivo, por ello Femenía proporciona instrucciones específicas para su instalación (figura 13 y 14). Cada pieza de la serie es única e irrepetible, de modo que éstas instrucciones son facilitadas por la artista atendiendo a cada caso en particular.

Al igual que en todas las obras de la serie, *In Tension nº 03* lleva adherida en su parte trasera una breve descripción técnica, impresa en vinilo transparente. Por debajo de esta etiqueta, y directamente sobre la tinta impresa, la artista coloca su firma con rotulador permanente negro (figura 15).

En el ánimo de querer definir la obra, podríamos remitirnos a la idea que expone Nuria Enguita, cuando dice que el trabajo de Femenía “es pintura, es escultura, es instalación. Hay una ruptura de los géneros.”¹² En este sentido, *In Tension nº 03* conjuga una pintura de colores hexadecimales sobre un material que se vuelve escultura para formar una obra cuyo significado está estrechamente relacionado con el ambiente en el que se expone. En esta misma línea Jorge López (Director artístico de la Galería Punto) agrega que “Inma es una artista híbrida. Trabaja la hibridez tanto del material como del concepto.”¹³

Asimismo, Enguita se refiere a la producción de Femenía como una falsa abstracción, en el sentido de que la idea de abstracción se trabaja desde la materialidad, es decir, que tiene un referente en el mundo físico: la imagen digital. Una imagen que en algunos casos es trabajada y manipulada de manera que transforma lo figurativo en lenguaje abstracto. Se aleja del concepto clásico de la abstracción, aquel que parte de una base conceptual, de una idea sin referente en el mundo real.

¹² CRESPO, X. (dir.), 2018. 13.11.2018 | Inma Femenía i Luis Macías (Temporada 1, episodio 9) [serie documental de televisión]. En: CRESPO, X., ALEMANY, A. (prod. ej.), *Emergentes*. Valencia: Dacsu Produccions para À Punt Mèdia [consulta: 11-11-2019] Disponible en: <https://apuntmedia.es/va/a-la-carta/programes/vist-en-tv/emergents/13-11-2018-inma-femenia-i-luis-macias>

¹³ *Ibidem*

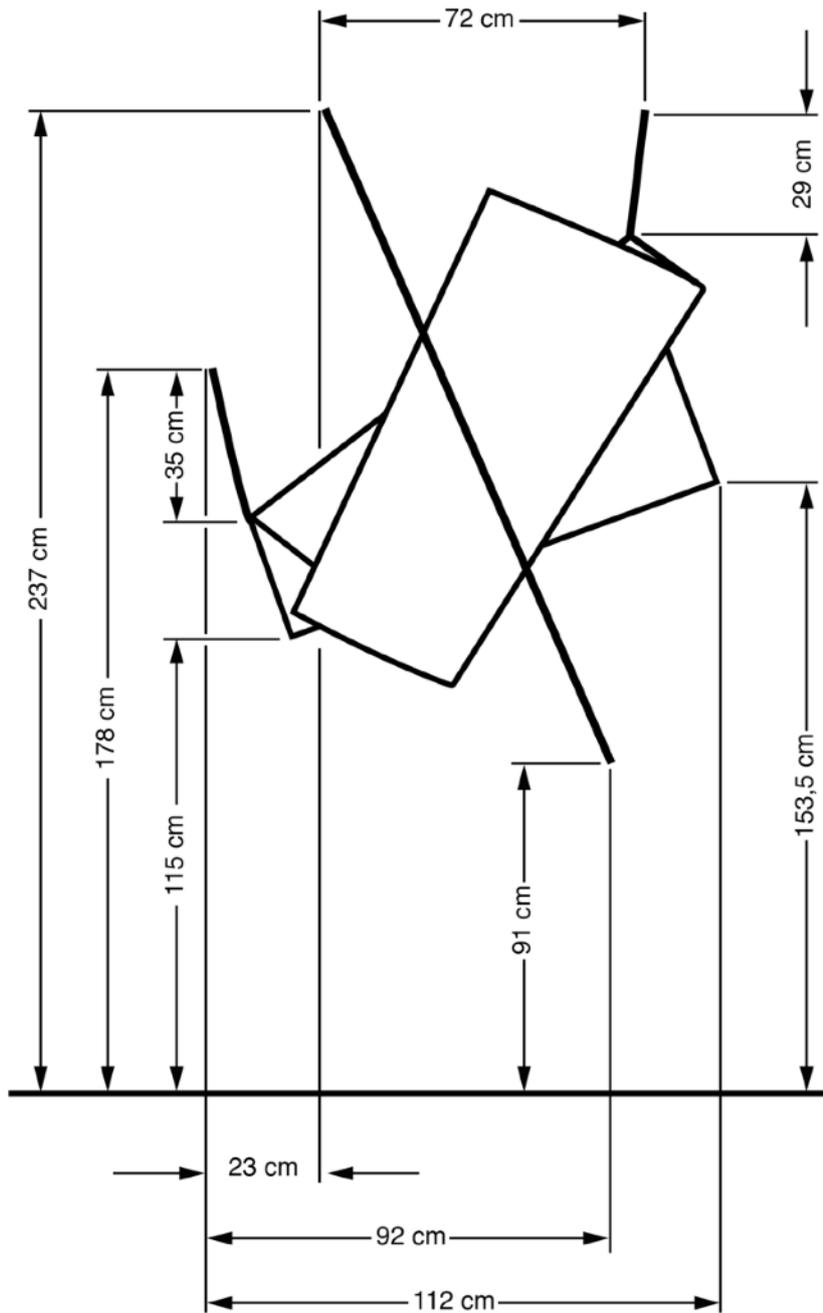


Figura 13
Dibujo técnico de *In Tension* nº 03

Figura 14
Acotaciones por coordenadas de *In Tension* nº 03

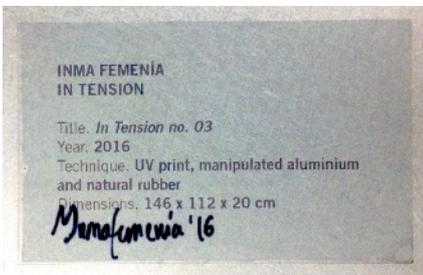
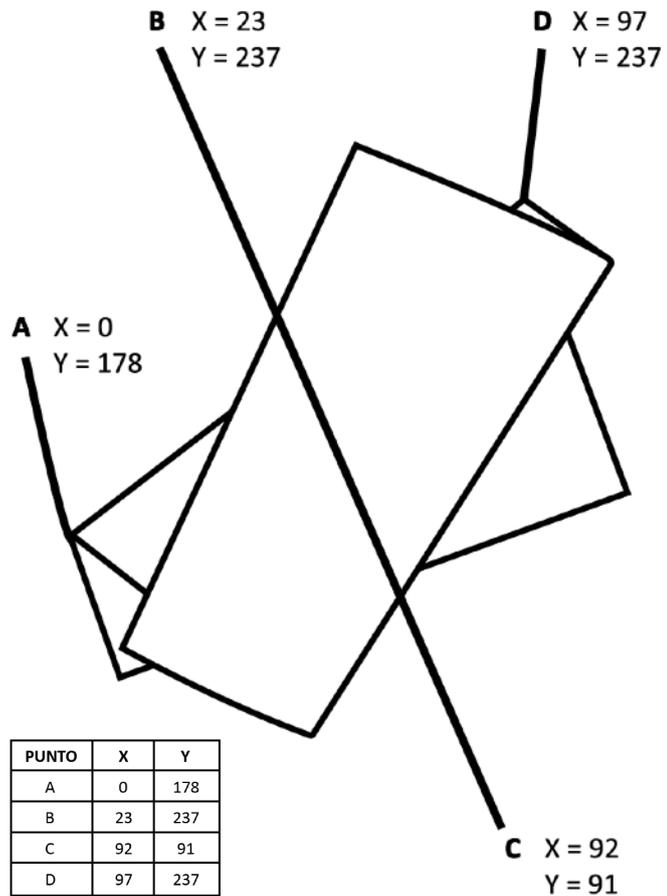


Figura 15
Etiqueta referencial adherida al dorso de la chapa de aluminio



Figura 16
Sheela Gowda, *What yet remains*
Exposición *Sheela Gowda. Remanis*
en Bombas Gens Centre d'Art
Octubre 2019

Basándonos en este aspecto, podríamos encontrar cierta analogía entre la producción de Femenía y algunas piezas de la artista Sheela Gowda (figura 16). En esta artista, que también pertenece a la *Col·lecció Per Amor a l'Art*, aunque explora un campo de trabajo completamente diferente al de Inma, su método artístico es el mismo:

“(…) Traslada de un microcosmos a otro, pone en conexión diversos campos interpretativos y universos simbólicos y realiza así un deslizamiento semántico (que no renuncia a la totalidad del sentido primitivo del objeto o del material), apoyado en una variación del contexto interpretativo y el establecimiento de nuevas o diferentes relaciones entre signos.”¹⁴

¹⁴ ENGUIITA, N., ASPESI, L., 2019. Sheela Gowda la transposición de signos y el elogio de lo cotidiano: Sheela Gowda. *Remanis*, Skira y Pirelli HangarBiccoca. En: ENGUIITA, N. (dir), *Sheela Gowda: Making*. Valencia: Fundació Per Amor a l'Art, p.26.

2.2. ORIGEN DE LA OBRA

El origen de *In Tension nº 03* es por un lado fruto de la evolución teórica y práctica, pues conceptualmente manifiesta una notable madurez en las ideas y enlaza materiales que hasta el momento la artista trabajaba por separado (plástico y metal). Por otro lado, se debe a una suerte de encuentro casual, una serendipia, de la artista con unas planchas metálicas desechadas a las puertas de una imprenta en Berlín.

Más allá del descubrimiento, fueron los colores iridiscentes que desprendía la superficie metálica, a consecuencia de su exposición al calor, lo que cautivó la atención de la artista. La reacción inmediata de Femenía consistió en asociar este fenómeno con los espectros de colores digitales ofrecidos en los *softwares* de computación. A raíz de esta casualidad y de lo que provocó en su percepción, Inma profundizó su estudio en el campo digital y el estrecho vínculo que éste mantiene con el mundo físico. De este modo, comenzó a crear obras que ahondan estos conceptos y sin saberlo, se convertirían en la antesala de *In Tension nº 03*, como *RGB Spectrum* (2014) (figura 17).

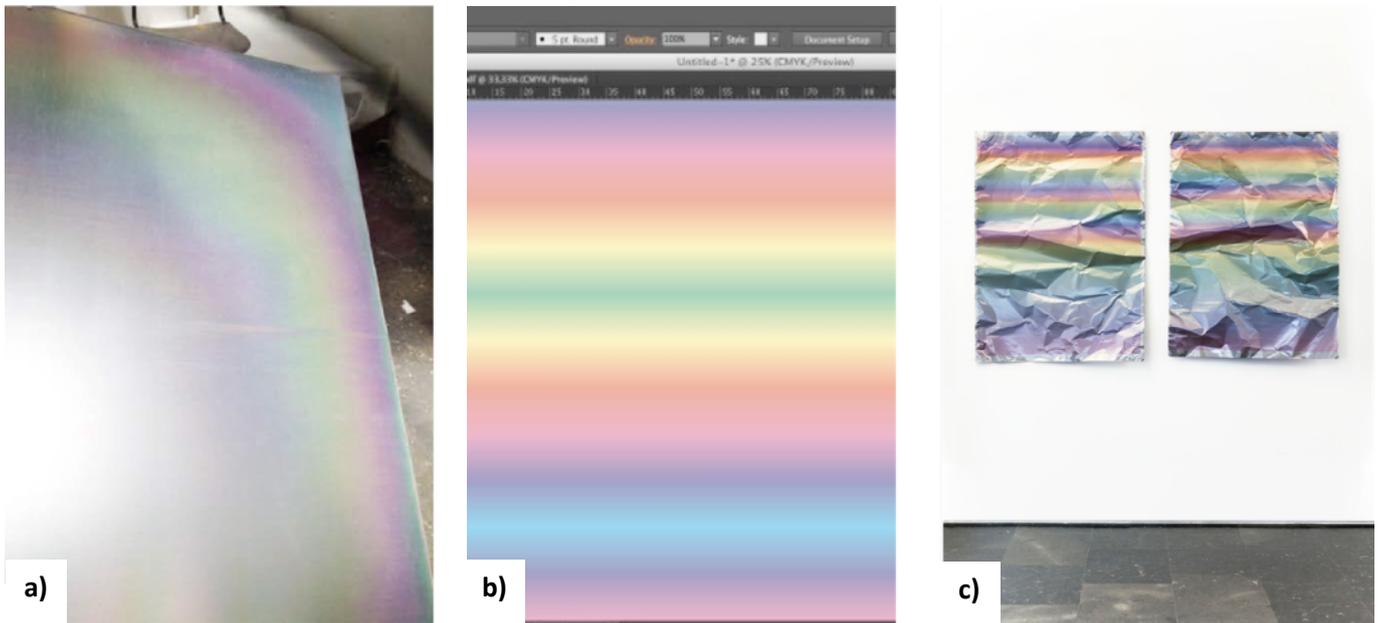


Figura 17

(a-c) Proceso de creación de *RGB Spectrum*, 2014:

- a) Degradación natural del aluminio producida por la exposición al calor
- b) Espectro de colores que ofrece un *software* digital
- c) Inma Femenía, *RGB Spectrum*, 2014, en la galería Luis Adelantado (Valencia)

2.2.1. Evolución de la producción artística

La incorporación del metal impactó de modo trascendental en su práctica artística, al punto que desplazó a las resinas sintéticas como material protagonista en su producción (por un tiempo) y se convirtió en el nuevo soporte de sus investigaciones. Eso sí, dada la naturaleza de su trabajo, la morfología y anatomía de las nuevas piezas se fue (re)definiendo conforme el avance en la precisión de su marco conceptual (figura 18).

Por ejemplo, si en *RGB Spectrum* (2014) la plancha de aluminio delgada evidencia los márgenes de impresión del *spectrum* de colores digital, en *In Tension nº 03* (2016) desaparecen y los colores impuestos digitalmente ahora son uno con la plancha metálica, de mayor espesor, con el objetivo de atrapar al espectador en la hibridez de dos mundos. Lo mismo ocurre con los pliegues: en el primer ejemplo citado de la evolución apenas pueden notarse, luego se transforman en tajantes y agresivos, y finalmente evolucionan hacia un movimiento orgánico.

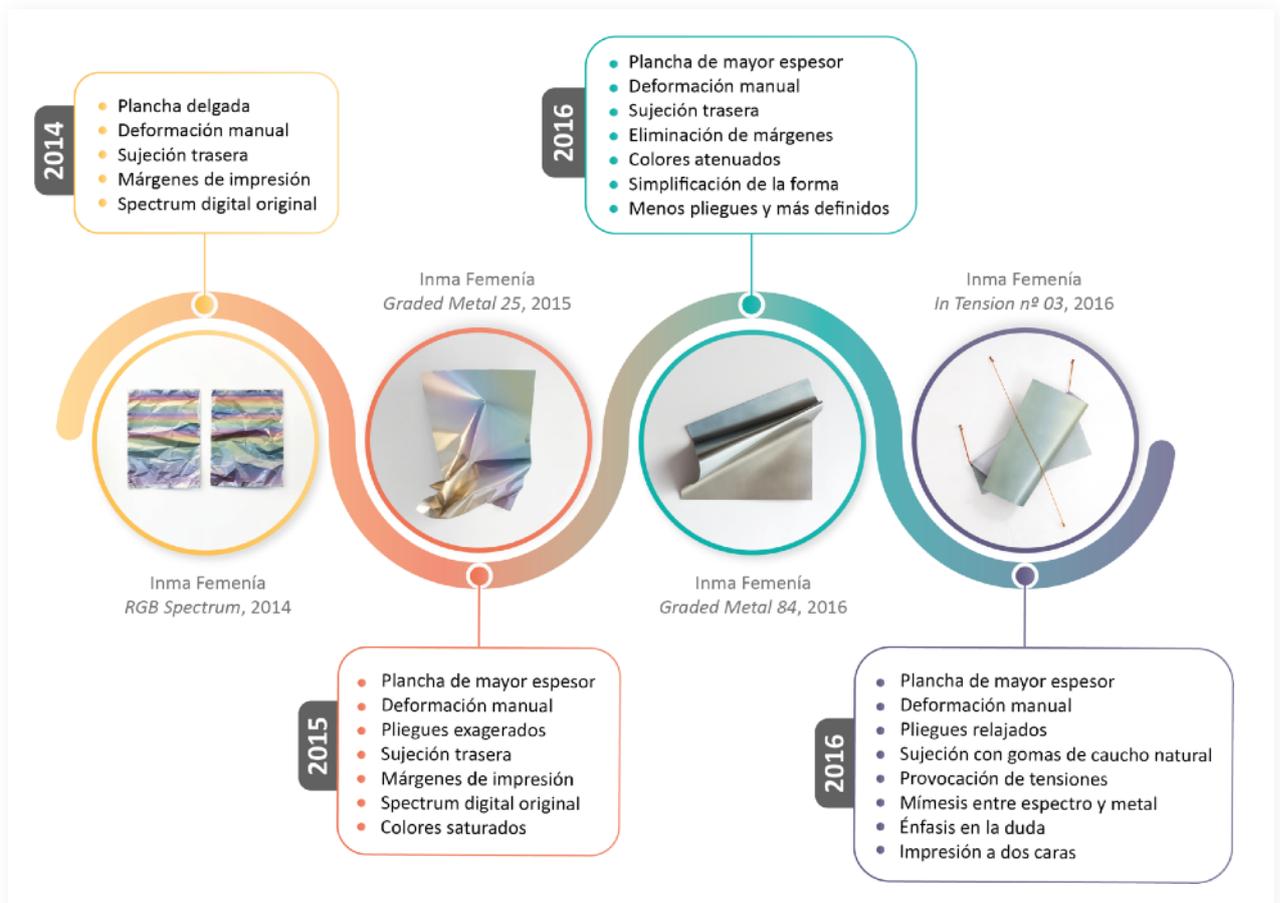


Figura 18
Descripción de la evolución de la producción de Inma Femenía

2.3. LA SIGNIFICACIÓN DE LA MATERIA

Ya se ha mencionado que el trabajo de Inma Femenía dispone de una gran base conceptual. Detrás del plano formal se descubre una investigación minuciosa que le da sentido a la materia. Estas reflexiones filosóficas basadas en la observación de la sociedad actual y sustentadas con soporte bibliográfico específico, conforman el primer paso de su proceso creativo y son las que ayudan a entender el conjunto de su producción. Por lo tanto, es imprescindible conocerlas, no sólo para comprender la totalidad de la obra, sino también para definir el procedimiento de conservación más adecuado.¹⁵

2.3.1. La doble percepción visual: ¿cómo miramos?

Si bien cada uno de sus proyectos tiene carácter propio, todos están atravesados por un denominador común: lo tecnológico y su manifestación material. Para Femenía, el mundo digital denota una realidad inmaterial con base tangible: las imágenes. Este aspecto visible del mundo virtual es el que le interesa estudiar, de modo que indaga en su lenguaje explorando entre sus píxeles y *glitches*. Por encima de ellos, el objeto de estudio que más destaca es el color digital, entendido como el despliegue de las vibraciones lumínicas que emanan las pantallas.

Sin embargo, todos estos elementos se desprenden del estudio que realiza en un nivel anterior. El punto de partida de su trabajo radica en su interés por investigar cómo evoluciona la cultura visual junto con la tecnología de la comunicación: “lo principal es cómo nuestra percepción ante la naturaleza y ante los objetos físicos está condicionada por el lenguaje digital que proviene de las pantallas.”¹⁶ En este sentido, la artista entiende al ámbito digital “no sólo como vehículo de transmisión de imágenes, sino como un lenguaje cuya gramática modifica irremediamente la apariencia de las formas”.¹⁷

Siguiendo la línea del arte relacional, entendido como las “prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de relaciones humanas y su contexto social”¹⁸, ajusta su foco en la convivencia cotidiana de los seres humanos y la tecnología. A raíz de su observación, apunta que existen dos modos de percibir el color: la percepción del mundo físico y la percepción del mundo digital, ésta última entendida como la nue-

¹⁵ ALTHÖFER, H., 2003. *Restauración de la pintura contemporánea: tendencias, materiales, técnicas*. Madrid: Ediciones Istmo, p. 7.

¹⁶ Ver anexo. LEHMANN P., AGUIRRE, M.T., 2018. *Entrevista a la artista: Inma Femenía*, p. 56.

¹⁷ CENTRO PÁRRAGA, 2016. *Tensión. Inma Femenía*. [en línea] [consulta: 09-11-2019] Disponible en: http://www.centroparraga.es/servlet/s.SI?sit=c,914,m,3899,i,1&r=Portal-43261-DETALLE_EVENTO

¹⁸ BOURRIAUD, N., 2017. *Estética relacional*. 1ª ed 3ª reimp. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, p. 13.

va percepción y, pese a que destaca sus diferencias, acentúa aún más el estrecho vínculo entre ambas.

Por un lado, en el mundo físico el color digital se ha convertido en la modalidad dominante para interactuar con el contenido visual a causa de la vasta exposición de las personas a las pantallas. Por otro lado, el mundo virtual bebe de esta realidad objetual y tangible para crear imágenes que luego serán devueltas a través de esas mismas pantallas. Como indica José Ramón Alcalá, la percepción visual se desarrolla en un

“espacio híbrido que conforma el juego retroalimentario del dentro/afuera constante entre el espacio real – físico– que habitamos y la pantalla/membrana que nos conecta con el mundo virtual que hemos sido capaces de construir para alojar todas estas nuevas imágenes de naturaleza intangible, para producir un clon digital –simulacro– de la realidad.”¹⁹

Es precisamente aquí donde reside la clave principal de *In Tension nº 03*: en la complejidad por descubrir dónde se sitúa el límite entre las dos percepciones. Y aún más, ¿hay límite? ¿Dónde está?

Bajo esta premisa, dispone su práctica artística en la dirección de hacer tangible lo intangible. Es decir, extraer del espacio virtual el signo digital y materializarlo en el mundo físico, pero no azarosamente sino rastreando en todo momento analogías entre el plano físico y el virtual para atenuar sus diferencias. El objetivo de este proceso es “promover una inversión en la lógica de la percepción y punto de vista del espectador”²⁰ invitándolo a preguntarse cómo miramos.

2.3.2. Los materiales: contraponer para resaltar

El equilibrio visual²¹ de *In Tension nº 03* resulta del peculiar trabajo mecánico que realiza la artista sobre los materiales constitutivos: metal y caucho natural (figura 19). Naturalmente, se esperaría ver la rigidez estructu-

¹⁹ ALCALÁ, J., 2011. *¿Puedo mirar? Reinventando la mirada –artística- en la era del dispositivo tecnológico* [en línea] [consulta: 11-11-2019] Disponible en: <haps://www.rubentor-tosa.com/?p=179>

²⁰ BARRIOS E., X., 2016. *Arte, hibridación y nuevas tecnologías en la sociedad de la información. La composición digital en la imagen como práctica artística*. IDOATE I., X., IBÁÑEZ DE GAUNA, C. E. (dir.) [tesis doctoral] Euskal Herriko Unibertsitatea, p. 374. Disponible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/18807>

²¹ Entendiendo el concepto de equilibrio visual como el estado que experimenta el sentido de la vista “cuando las correspondientes fuerzas fisiológicas del sistema nervioso se distribuyen de tal modo que quedan compensadas entre sí.”

ARNHEIM, R., 2005. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, p.34.



Figura 19
Inma Femenía trabajando sobre una de las piezas de la serie *In Tension* en su taller

ral del metal y la sinuosidad de una goma elástica, pero en este caso Femenía elige intercambiar estas cualidades para resaltarlas y otorgarle una nueva apariencia a la materia. De modo que el metal se muestra orgánico mientras que la goma revela inflexibilidad.

Modificados y transformados, los materiales construyen un diálogo establecido por las conexiones físicas que manifiestan sus puntos de encuentro, difuminando fronteras y acercándose a un mismo nivel de comunicación. Un diálogo que se asemeja más a una danza dinámica en la que las cuerdas simulan ser los límites de movimiento de una plancha de aluminio que busca escurrirse para apropiarse del espacio libremente.

Esta pugna entre la propia autonomía del material y el control de su conducta suscita tensiones tanto en la pieza como en los niveles sensoriales del espectador. En otras palabras, Femenía utiliza estos materiales y el vínculo entre ellos para operar una relación donde el desvío de su comportamiento permita un encuentro capaz de generar una nueva contemplación de la forma.²²

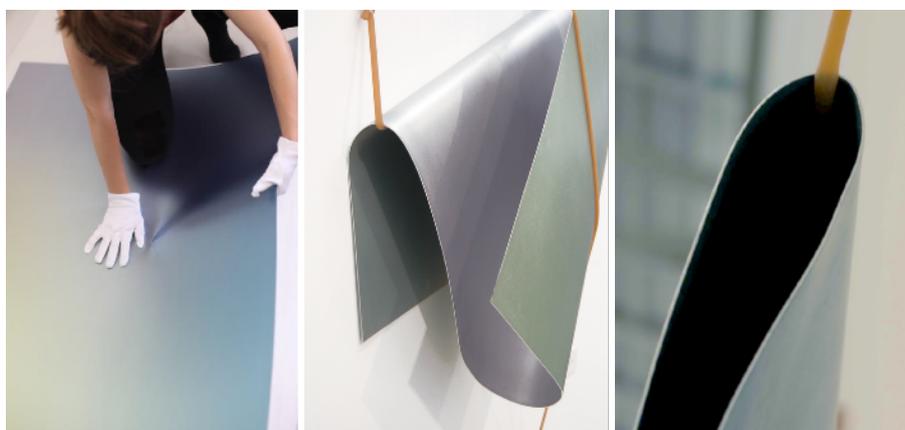
Cabe destacar, por otro lado, que la decisión de incorporar cuerdas elásticas de caucho natural a la composición, surgió de la necesidad de encontrar una alternativa para la sujeción de las piezas. La nueva morfología no aceptaba el método aplicado hasta el momento: ganchos metálicos adheridos al dorso de las piezas.

En el dialogo de los materiales, y sobretodo en la creación de los movimientos armoniosos de la plancha metálica, es fundamental la participación directa de la artista. Los pliegues podrían hacerse con maquinaria específica, pero su poética no sería la misma. Inma busca involucrarse físicamente en plano material, entrando en contacto directo con los límites y posibilidades plásticas de metal, y jugando con éstas de una manera casi artesanal. En la dimensión física, es el cuerpo del artista el que genera nuevos cuerpos/volumenes, permitiendo generar nuevos matices a partir de las luces y las sombras (figuras 20-22).

Figura 20
Inma Femenía manipulando la plancha de aluminio para generar sus pliegues

Figura 21
Inma Femenía: *In Tension nº 03*, 2016 (Detalle) Impresión UV sobre aluminio manipulado y caucho natural Col·lecció Per Amor a l'Art

Figura 22
Inma Femenía: *In Tension nº 02*, 2016 (Detalle) Impresión UV sobre aluminio manipulado y caucho natural Col·lecció Per Amor a l'Art



²² BOURRIAUD, N. *Op. cit.* p. 19.

2.3.3. La impresión de la huella digital: ruptura de fronteras

Si contemplamos *In Tension nº 03* desde lejos, probablemente apreciemos una superficie suave y homogénea de tonos azules-violáceos-verdosos y automáticamente pensaríamos que estos colores son producto del efecto que generan las luces de la sala de exposiciones en el metal. Si acortamos la distancia, nos abstraemos de lo que la mente espera ver y simplemente observamos, veremos que un puntillismo de colores expandido por toda la superficie revela que el efecto antes visto no lo producen las luces sino una trama impresa (figura 23).



Figura 23

Inma Femenía: *In Tension nº 03*, 2016
Ampliación de la superficie metálica



In Tension nº 03 se sitúa en el eje semántico percepción-pantalla-hibridez. Desde esta perspectiva, Femenía aborda un fenómeno lumínico natural en tres momentos diferentes: su observación en el mundo real (la iridiscencia de colores en la superficie metálica), su mimesis en la pantalla virtual (el *spectrum* de colores de los *softwares* informáticos) y su traducción digital en el mundo físico (la impresión del *spectrum* sobre la superficie metálica).

El proceso de este “paso”²³ de signos empieza por pintar digitalmente, es decir, sustituir con métodos industriales un proceso natural y, al mismo tiempo, fijar espacialmente sobre una superficie tangible y físicamente accesible, una imagen que, hasta el momento de su impresión, era sólo visible en pantalla.²⁴ Ha traspasado la frontera. Pero el efecto continúa, porque desde este nuevo sitio la trama impresa sobre la superficie metálica interactúa con su nuevo espacio y se (con)funde con los efectos lumínicos de su entorno —léase: lo digital se (con)funde con lo real— generando nuevos efectos visuales.

Es decir, pone en evidencia el paralelismo entre lo real y lo virtual para enfatizar dos hechos incuestionables del entorno social en el que vivimos:

²³ TORTOSA, R., 2004. *Laboratorio de una mirada: Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. JARAUTA M., F. [tesis doctoral] Valencia: Universitat Politècnica de València, p. 115.

²⁴ PRADA, J.M., 2010. *La condición de la imagen digital*, p. 52 [en línea] [consulta: 19-01-2020] Disponible en: https://www.juanmartinprada.net/textos/martin_prada_j_la_condicion_digital_de_la_imagen_2010.pdf

la indivisibilidad de estos dos mundos y la influencia que ejercen los medios digitales sobre la mirada retiniana.

Por otra parte, pintar digitalmente sobre la superficie metálica que luego se transforma en objeto tridimensional, implica la convivencia de un medio digital con un medio tradicional en un mismo proceso creativo, lo que Rubén Tortosa entiende como “transdisciplinar”²⁵ y a lo que Peter Weibel alude cuando describe la *praxis* artística contemporánea como “Condición Posmedial”:

“Toda práctica artística sigue hoy el guión de los medios, los progresos de los medios. Este concepto mediático abarca no sólo los antiguos y nuevos medios técnicos, de la fotografía al ordenador, sino también los antiguos medios analógicos como pintura y la escultura que han cambiado bajo la influencia y presión de los medios técnicos. Por ello es válida esta frase: ‘Toda práctica artística sigue hoy el guión de los medios’.”²⁶

Y agrega:

“(...) Por todo ello, debe definirse esta situación de la actual práctica artística como condición posmedial, porque ya no es solamente un medio aislado el que domina, sino que los medios interactúan y se condicionan mutuamente (...)”²⁷

En definitiva, situada en un quehacer artístico que pone en evidencia la “equivalencia y mezcla de los medios”²⁸, *In Tension nº 03* es “el resultado de una percepción híbrida de la realidad relacional, fluyendo entre las nuevas tecnologías y nuestro órgano visual.”²⁹

2.3.5. El rol del artista: captar y reconducir la luz

Se ha mencionado anteriormente que Inma centra sus investigaciones teóricas en el color luz y su espectro de tonalidades para poner en juego la percepción del ojo humano, y que el espectador reconozca, o al menos se pregunte, cómo miramos. Desde una mirada romántica, juega con la luz

²⁵ TORTOSA, R., 2009. *El espacio usado* [en línea] [consulta: 20-01-2020] Disponible en: <https://www.rubentortosa.com/?p=379>

²⁶ WEIBEL, P., 2004, Die postmediale Kondition (La condición Postmedial) en *Die Medien der Kunst. Die Kunst der Medien* (Los medios del arte – El arte de los medios), Alemania: Peter Weibel y Gerhard Johann Lischka ediciones, p. 214.

²⁷ *Ibidem*, p. 217.

²⁸ *Ibidem*, p. 216.

²⁹ ARANGUREN, A., *Op. cit.*

exterior para “activar la luz interior”³⁰ del espectador y que éste pueda reconocerse de nuevo³¹ conectando con lo percibido y su entorno directo: una modernidad líquida³² donde gobierna la rapidez por deshacerse de las cosas, entre ellas, las imágenes. Frente a esta liquidez, Inma detiene –solidifica– la huella digital en el tiempo, o mejor, la somete al paso del tiempo (y le da tiempo) para concienciarnos sobre “la contemplación pausada de la imagen digital.”

Como dice Bourriaud, Inma es una artista que “en lugar de inspirarse en la trama social, se inserta en ella”³³, lo que la lleva a ocupar un rol de creadora–receptora. Sus representaciones parten de la observación, pero también de su propia experiencia, la misma que marca el curso de su investigación hacia una reconducción de la luz que la lleva a ceder su mirada de artista hacia el ojo que hoy todo lo ve: la pantalla digital.

³⁰ ZAJONC, A., 2015. *Capturar la luz: la historia entrelazada de la luz y la mente*. Girona: Atalanta, p. 18.

³¹ STEYREL, H. 2014. *Los condenados a la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, p. 31

³² BAUMAN, Z., 2015. *Arte líquido?* Madrid: Sequitur, pp. 35-48.

³³ BOURRIAUD, N. *Op. cit.* p. 17.

CAPÍTULO 3

ESTUDIO DEL PLANO MATERIAL

3.1. CARACTERIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA OBRA

In Tension nº 03 es una obra híbrida, es decir, está constituida por un conjunto de materiales de naturaleza variada: chapa de aluminio impresa con tintas UV y cuerdas de caucho natural. A éstos se suman las bridas y tornillos de ganchos metálicos que sujetan los cordones de goma a la pared (figura 24).

Desde un punto de vista histórico, según explican Oscar Chiantore y Antonio Rava³⁴, el carácter polimatérico de la obra de arte surgió como la solución, formal y técnica, de un problema de vanguardia. La nueva visión (o nueva percepción) que proponían los artistas vanguardistas defendía un quehacer artístico basado en la conceptualización y reelaboración intelectual de la realidad física, por lo que necesitaron nuevos métodos de representación que respondieran a sus elaboraciones teóricas.

Tal es el caso de Inma, donde el criterio que ha utilizado para elegir los materiales de *In Tension nº 03* no es aleatorio sino todo lo contrario: cada material ha sido elegido de un modo específico y premeditado con la intención de que visualmente reflejen sus estudios teóricos –su reelaboración intelectual– como se ha explicado en el capítulo anterior.

Es importante mencionar que tanto la información brindada por la artista como los datos aportados por los proveedores mediante comunicación directa, han sido fundamentales para comprender la naturaleza de los materiales constituyentes. Se han podido recoger fichas técnicas –hasta donde los límites de las patentes lo permitían– y conocer los procesos de producción llevados a cabo para generar *In Tension nº 03*.

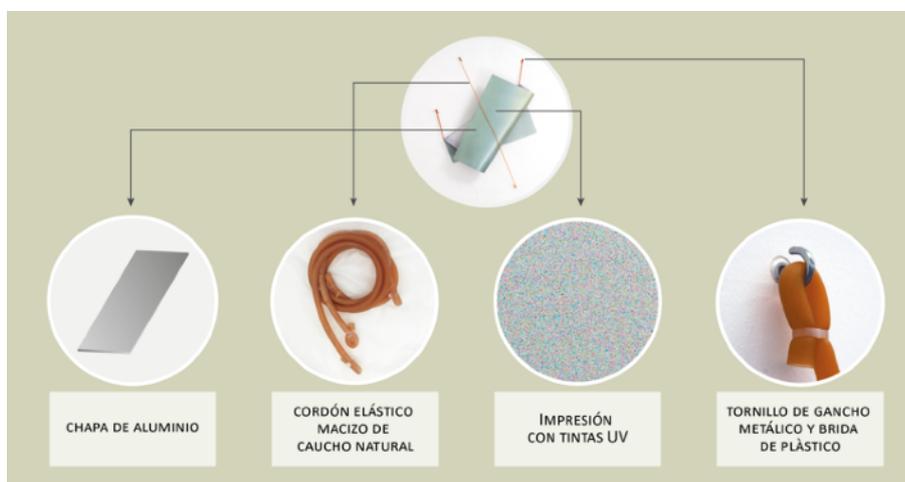


Figura 24
Materiales constitutivos de *In Tension nº 03* y su ubicación en la obra

³⁴ CHIANTORE, O., RAVA, A., 2005. *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milán: Electa, pp. 24-37.



Figura 25
Chapas de aluminio utilizadas en la serie
In Tension



Figura 26
Chapas de aluminio utilizadas en la serie
In Tension

3.1.1. Chapa de aluminio

En líneas generales, el aluminio (AAT GETTY ID: 300011015) es un elemento metálico no ferroso de color gris blanquecino, procedente de la bauxita. Se representa con el símbolo 'Al' en la tabla periódica y se identifica con el número atómico 13. En comparación a otros metales, posee una baja densidad ($2,7 \text{ g/cm}^3$)³⁵, característica que contribuye a su maleabilidad y que, junto con su alta resistencia a los agentes atmosféricos y a la corrosión, le permiten ser ampliamente utilizado en diversas industrias, en una extensa variedad de formatos y tamaños.³⁶ No obstante, el ser un metal liviano necesita el aporte de otros elementos químicos para contribuir a su endurecimiento, es decir, es necesario configurar aleaciones que mejoren esta propiedad, así como las pertinentes conforme a su futura aplicación.

En el caso de *In Tension* nº 03, se utiliza el aluminio en formato de chapa rectangular de $2000 \times 1000 \text{ mm}$ y 1 mm de espesor (figuras 25 y 26), suministrada por la empresa Alsimet. El peso de la chapa es de $5,508 \text{ kg}$. Se trabaja con una aleación de la serie 1000 (1050), que mantiene el $99,5\%$ de aluminio, completando el 5% restante con cobre, silicio, hierro, manganeso, magnesio, zinc y titanio en muy bajas cantidades.³⁷

Debido a las exigencias del plano semántico esta chapa debe exhibirse plegada, de modo que dentro de sus propiedades físicas deberá guardar un alto grado de ductilidad para resistir a las deformaciones mecánicas en frío y ceder al movimiento sin romperse. Dado que esta propiedad depende de las características de los procesos que se apliquen en su fabricación, Femenía elige trabajar con una plancha sometida a un tratamiento térmico que le otorga una resistencia media a la tracción, es decir, un estado semiduro (H24) entre el estado recocido y el duro.³⁸ Otro punto importante, es la baja dureza que presenta el aluminio utilizado en esta pieza, algo necesario para conseguir la abrasión de superficie y permitir que la tinta quede adherida. Igualmente relevante es su característica de ser reflector³⁹, que permite enfatizar el plano semántico y promover el juego perceptivo buscado por la artista.

3.1.2. Cuerdas de caucho natural

El caucho natural (AAT GETTY ID: 300012941) es un "polímero natural obtenido por la coagulación del látex procedente (...) [principalmente] del *Hevea*

³⁵ ALU-STOCK. *Información técnica. El aluminio. Propiedades del aluminio* [en línea] [consulta: 22-03-2020] Disponible en: <<https://www.alu-stock.es/es/informacion-tecnica/el-aluminio/>>

³⁶ Ver anexo. Ficha técnica chapa de aluminio, pp. 53-55.

³⁷ *Ibidem*

³⁸ *Ibidem*

³⁹ ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DEL ALUMINIO Y TRATAMIENTOS DE SUPERFICIE, 2013. *Propiedades del aluminio*. [en línea] [consulta: 20-03-2020] Disponible en: <https://www.asoc-aluminio.es/el-aluminio/propiedades-del-aluminio>



Figura 27
Cordones de caucho natural utilizados
en *In Tension nº 03*

brasiliensis".⁴⁰ Los elementos químicos que lo componen son carbono (C) e hidrógeno (H), y se representa con la fórmula química $(C_5H_8)_n$. Su empleo en la industria abarca una gran cantidad de categorías y formatos como soportes elásticos, calzado, revestimientos, guantes, entre muchos otros.

Tal como se ha mencionado anteriormente, en *In Tension nº 03* se utiliza el caucho natural en formato de cuerda compacta como medio de sujeción de la obra a la pared. A menos que se encuentren envejecidas⁴¹, las cuerdas se reutilizan en cada nueva instalación, ya que al presentar propiedades elásticas recuperan su estado inicial con facilidad, aun habiendo estado sometidas al peso de la plancha durante todo el período expositivo.⁴² Por este motivo, una de las propiedades que más interesa tener en cuenta para su aplicación en la pieza en su alto grado de resistencia, entendida como su capacidad para resistir esfuerzos y fuerzas aplicadas sin romperse o adquirir deformaciones permanentes.⁴³

Desde el inicio de la producción de la serie, la empresa Productos Argos S.L. es la encargada de proveer a la artista cajas con cuerdas de gran longitud, que luego son cortadas por Femenía en su estudio según las necesidades de cada obra. En *In Tension nº 03*, tras varias pruebas Femenía resolvió utilizar dos cuerdas, una de 71,5 cm y otra de 117,5 cm, ambas de 12 mm de diámetro (figura 27). A su vez, cada uno de los extremos se presenta doblado y ajustado con una brida de plástico (figura 28); es por medio de esta flexión que se engancha a los cáncamos metálicos dispuestos en la pared (figura 29).

Figura 28
Goma de plástico sujeta con brida de
plástico



Figura 29
Sujeción de la cuerda de goma al muro
mediante un cáncamo metálico

⁴⁰ KROUSTALLIS, S. K., 2008. *Diccionario de materias y técnicas: tesoro para la descripción y catalogación de bienes culturales*. [en línea] Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Subdirección General de Museos Estatales, p. 105. [consulta: 30-03-2020] Disponible en: https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=13342C_19

⁴¹ Este punto se explica en el próximo capítulo.

⁴² MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. *Tesoros del patrimonio cultural de España: Caucho natural* [en línea] [consulta: 20-03-2020] Disponible en: <http://tesoros.mecd.es/tesoros/materias/1188883.html>

⁴³ AISLAMIENTO Y ESTANQUEIDAD ERICA S.L. *Cauchos: Comportamiento mecánico* [en línea] [consulta: 30-03-2020] Disponible en: <http://www.ericas.es/web/mecanica-de-los-cauchos/>



Figura 30
Cordón macizo de caucho natural
utilizado en *In Tension* nº 03

Cabe decir que, a propósito de la línea evolutiva que caracteriza el trabajo de Femenía, las propiedades físicas de las cuerdas utilizadas han ido mutando conforme avanzaba la producción. En una primera instancia, las cuerdas empleadas eran huecas, de entre 9-10 mm de diámetro y 2 mm de espesor. Posteriormente, tras observar que la alta sensibilidad del material a los agentes ambientales incidía ampliamente en el deterioro de las resistencias mecánicas, decidió reemplazarlas por cuerdas del mismo material, pero macizas y de 12 mm de diámetro. Estas últimas son las que utiliza actualmente (figura 30).

Asimismo, ha incorporado cuerdas de un espesor mayor (entre 15 y 16 mm) para obras realizadas con chapas metálicas más pesadas.

Este último punto, el deterioro del caucho natural, quizás sea uno de los ítems más importantes a valorar en esta obra. Pese a la posibilidad de poder determinar con exactitud la velocidad del deterioro, puede afirmarse que es altamente vulnerable a agentes como la humedad elevada, los gases contaminantes, las altas temperaturas, la radiación y el oxígeno, ya que pueden desencadenar deterioros de tipo químico, físico y biológico.⁴⁴ Podríamos decir que, en líneas generales, es necesario tener presente las siguientes consideraciones:

- Debido a su composición química, este material presenta una muy baja resistencia a disolventes orgánicos e hidrocarburos.⁴⁵
- En cuanto a los contaminantes atmosféricos, presenta una moderada resistencia química al ozono. Este agente que se concentra en las zonas de deformación estática fomentando la aparición de grietas perpendiculares en la flexión de la goma.⁴⁶ Asimismo, este agrietamiento puede ser causado por cambios dimensionales que experimenta el material a causa de severas fluctuaciones de humedad relativa; si encima pondera una temperatura elevada, el daño se acelera.⁴⁷
- La sobreexposición a la radiación ultravioleta puede desencadenar procesos de fotooxidación que afectan a la estructura química del material, incidiendo a su apariencia y capacidades de residencia y flexibilidad.⁴⁸
- La humedad y la temperatura elevadas provocan un deterioro del tipo biológico al favorecer la proliferación de microorganismos.

⁴⁴ INSTITUTO CANADIENSE DE CONSERVACIÓN, 2014. *Cuidado de los Objetos de Caucho y Plástico. Notas del ICC 15/1*. Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos [en línea] [consulta: 20-03-2020] Disponible en: <https://www.cncr.gob.cl/611/articles-52434_recurso_01.pdf>

⁴⁵ Ver anexo. Ficha técnica de cordones de caucho natural, pp. 51, 52.

⁴⁶ MANDELBAUM, J., 2015. Envejecimiento del caucho. 1ª parte. *SLT Caucho*, 6, pp. 12-16. Colombia: Sociedad Latinoamericana de Tecnología del Caucho. [consulta: 26-03-2020] Disponible en: <https://issuu.com/sltc/docs/revista-sltcaucho-marzo-2015>

⁴⁷ INSTITUTO CANADIENSE DE CONSERVACIÓN. *Op. cit.*

⁴⁸ *Ibidem*

3.1.3. Tintas UV

El procedimiento de estampación del espectro de colores en la plancha de aluminio se ha realizado en los talleres de la empresa valenciana DigitalisArt, mediante una máquina de impresión ink-jet de base plana (*flatbed printer*) capaz de imprimir directamente en superficies rígidas, en este caso metal. La plancha metálica se coloca en horizontal y sobre ésta, los cabezales de impresión fijan el *spectrum* de colores previamente seleccionado por Femenía en el *software* digital (figura 31).



Figura 31

Colocación de la plancha metálica en horizontal en la impresora para la impresión de las tintas UV

La impresión se realiza mediante la tecnología de inyección de tintas UV curable (*UV curable ink-jet printing technology*). La particularidad de este tipo de tintas es su sistema de secado: una vez situadas sobre el soporte a imprimir, curan mediante la exposición a la radiación UV. Es decir, traspasan las boquillas (*nozzles*) del aparato de impresión, se colocan en el sustrato y, en lugar de secar por evaporación del solvente, como lo harían otro tipo de tintas, lo hacen gracias a la energía radiante UV que proyectan las fuentes de iluminación colocadas en la misma impresora. En el caso de las tintas utilizadas en esta obra, la luz proyectada es de lámparas de mercurio. Según menciona Regidor, esto se debe a que

“la tinta UV curable contiene monómeros, fotoiniciadores y pigmentos que hacen que cuando éstas son expuestas a una fuente de luz ultravioleta entre 240 y 400 nanómetros se produzca una polimerización, generando una solidificación y fijación instantánea sobre cualquier tipo de soporte, fijando el punto de tinta y evitando que se expanda.”⁴⁹

Pese al desconocimiento de la composición exacta de las tintas de *In Tension nº 03*, de manera general se puede decir que las tintas UV están compuestas por derivados acrílicos (monómeros y oligómeros), pigmentos, fotoiniciadores y aditivos.⁵⁰ La proporción y composición de dichos componentes será determinante para establecer las características finales del material: viscosidad, tensión superficial, adhesión, tiempo de curado, resistencia química y física, flexibilidad y brillo.⁵¹ Sería posible conocer la constitución de las tintas utilizadas mediante extracción de muestras y empleo de estudios específicos, pero dadas las condiciones de los trabajos finales de grado esta posibilidad queda limitada, aunque pendiente para futuras investigaciones.

⁴⁹ REGIDOR R., J.L. 2003. *Estabilidad, protección y aceptación de las impresoras ink-jet en procesos de creación y conservación de obras de arte*. ROIG P., P., MARTÍNEZ B., M. (dir.) [tesis doctoral] Universidad Politécnica de Valencia, p. 37.

⁵⁰ MAGDASSI, S., 2010. *The Chemistry of inkjet inks*. Singapur: World Scientific, pp.177-200.

⁵¹ *Ibidem*

Por otra parte, es importante tener presente que el proveedor a cargo de la impresión con tintas UV ha ido variando conforme el paso del tiempo y el perfeccionamiento de la técnica. Esto quiere decir que las tintas utilizadas en *In Tension nº 03* no coinciden, por ejemplo, con las utilizadas en *In Tension nº 20*.

3.2. PROCESO DE CREACIÓN

En el proceso de creación de *In Tension nº 03* se distinguen dos etapas. La primera, explicada anteriormente, corresponde a una tarea de investigación, en la que a través de diversos recursos (esquemas, bocetos y bibliografía) Femenía indaga en el plano semántico y su posible proyección visual. La segunda corresponde a la fijación de este concepto en el espacio tangible. Lejos de ser un proceso aleatorio, en la elección de sus materiales dedica tiempo a la investigación con el objetivo de adquirir conocimiento sobre éstos y encontrar el elemento idóneo para la transmisión de sus ideas. Del mismo modo trabaja con el espacio. En las ocasiones que realiza instalaciones para sitios específicos, trabaja proyectando las ideas en una maqueta realizada a escala, supeditada a cambios conforme avanza la elaboración de las piezas (figura 32).



Figura 32
Maqueta para el estudio de la disposición de obras en sitio específico

Dado que la elección de los materiales responde al trabajo teórico, y que éste muta en cada nuevo proyecto, la evolución entre el modo de proceder a comienzos de la serie *In Tension* (2016) y la actualidad, se hace evidente (tabla 1). A esto, se suman las investigaciones y pruebas que realiza Femenía para explorar y conocer de primera mano las cualidades y limitaciones de cada elemento constitutivo de la pieza, y que la han conducido a variar proveedores, actualizar procesos y perfeccionar la técnica. El cambio en las cualidades de las cuerdas de caucho, mencionado anteriormente, es un ejemplo de esto, como lo son también los tratamientos aplicados a las chapas de aluminio (figura 33).

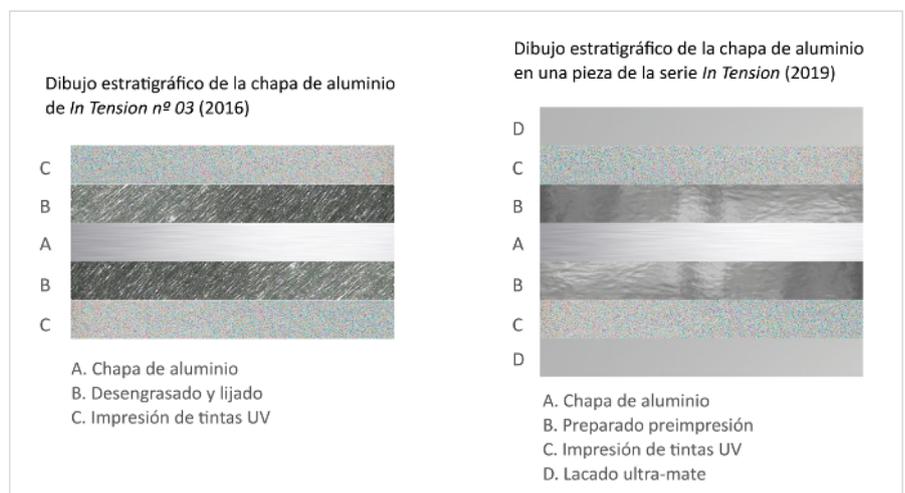


Figura 33
Comparación de tratamientos realizados en la chapa de aluminio de *In Tension nº 03* producida en 2016 y una pieza de la serie *In Tension* producida en 2019

Tabla 1. Comparación del proceso de creación de la serie *In Tension* entre el 2016 y 2019

2016	2019
ETAPA 1: TRABAJO TEÓRICO <i>Trabajo de investigación en el estudio. Elaboración del concepto.</i>	
<u>Estudios previos:</u> <ul style="list-style-type: none"> • Libretas con esquemas y bocetos; • Fuentes de apoyo: bibliografía, soporte audiovisual y otros artistas; • Maquetas a escala: estudio de proporción y cantidad de piezas a exponer; • No hay cambio. Hay evolución constante de los conceptos, que se refleja en el plano material; la serie <i>In Tension</i> (2016-2019) evolucionó a <i>Liminal</i> (2020). 	
ETAPA 2: TRABAJO PRÁCTICO <i>Producción del objeto</i>	
Primera instancia: trabajo con proveedores	
<u>Selección del material:</u> <ul style="list-style-type: none"> • Elegir el espesor de la plancha de aluminio en función del tamaño de la obra; • Elección por ordenador del <i>spectrum</i> de colores de los <i>softwares</i> digitales. <u>Tratamiento de la chapa de aluminio:</u> <ul style="list-style-type: none"> • Desengrasado de la superficie; • Lijado de la superficie para abrir el poro. Objetivo: lograr que la tinta se fije y una mayor iridiscencia. <u>Impresión:</u> <ul style="list-style-type: none"> • Impresión Tintas UV. 	<u>Selección del material:</u> <ul style="list-style-type: none"> • Elegir el espesor de la plancha de aluminio en función del tamaño de la obra; • Elección por ordenador del <i>spectrum</i> de colores de los <i>softwares</i> digitales. <u>Tratamiento de la chapa de aluminio:</u> <ul style="list-style-type: none"> • Preparación pre-impresión (imprimación elástica). <u>Impresión:</u> <ul style="list-style-type: none"> • Impresión tintas UV. <u>Postimpresión:</u> <ul style="list-style-type: none"> • Capa protectora de lacado ultra-mate.
Segunda instancia: trabajo en el estudio	
<u>Plegado de la chapa de aluminio:</u> <ul style="list-style-type: none"> • Realización de los pliegues de manera manual; • Revisión de las maquetas: trabajo en paralelo con el diseño del espacio y la pieza; pueden haber cambio en función del comportamiento del material frente al movimiento del pliegue. <u>Embalaje</u> <ul style="list-style-type: none"> • Caja de cartón; • Incluye instrucciones de la instalación; • Incluye guantes de algodón para la manipulación durante el montaje; • Incluye pautas sobre procedimiento de limpieza. <u>Documentación:</u> <ul style="list-style-type: none"> • Certificado de autenticidad; • Instrucciones específicas para la instalación; • Ficha técnica de las gomas de caucho natural; • Medidas de conservación. 	

En *In Tension n°03* la plancha de aluminio recibe un doble tratamiento de desengrasado y abrasión que permite abrir el poro en la superficie, logrando así la fijación efectiva de las tintas UV y una mayor iridiscencia del metal. No existe un tratamiento anterior o posterior, como sucede con las últimas piezas de la serie. En éstas, la superficie de la chapa de aluminio no se raya, sino que se le aplica una imprimación que no sólo garantiza la fijación de las tintas, sino que por su naturaleza elástica, permite aminorar los movimientos de plegado realizados por la artista en la siguiente instancia.

Tras realizar los pliegues de manera manual y establecer la disposición de los cordones de caucho, el proceso continúa con el embalaje. Para esta instancia construye una caja de cartón que imita el perfil de la pieza, reforzada en su interior con poliestireno expandido para evitar el movimiento y daños durante el transporte. La obra se guarda envuelta en film alveolar de polietileno. En el interior de la caja facilita guantes de algodón para utilizar en el montaje, con el objetivo de evitar el contacto directo con las palmas de las manos (figuras 34 y 35). En una de las solapas de la caja, coloca dos etiquetas, una que indica las instrucciones de montaje y otra con pautas sobre los procedimientos de limpieza.

El trabajo finaliza con los procesos de documentación que Femenía realiza para cada obra, donde además de certificar la autenticidad de la pieza, suministra las instrucciones de instalación y menciona algunas sugerencias de conservación preventiva siguiendo el asesoramiento brindado por los proveedores de cada material.



Figura 34

Guantes de algodón proporcionados por la artista en el interior de la caja para ser utilizados en la instalación de la pieza



Figura 35

La artista manipulando con guantes su obra *Graded Metal*

CAPÍTULO 4

VALORACIONES PREVIAS A LA PROPUESTA DE CONSERVACIÓN: FACTORES Y LIMITACIONES QUE INTERVIENEN EN LA TOMA DE DECISIONES

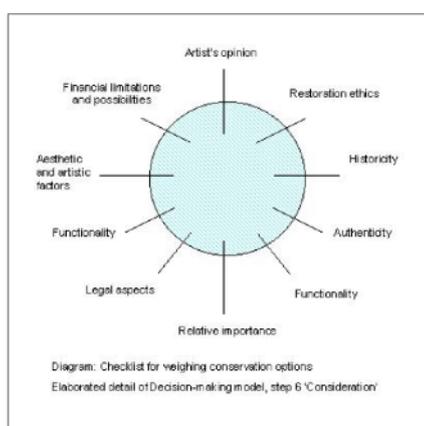


Figura 36

Esquema descrito en *The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art* sobre los factores discrepantes y limitaciones que intervienen en la toma de decisiones: opinión del artista, ética de la restauración, historicidad, autenticidad, funcionalidad, importancia relativa de la obra, aspectos legales, funcionalidad, aspectos estéticos y artísticos y limitaciones financieras.

Tras haber estudiado el concepto de la obra y su materialidad es necesario detenerse a considerar diversas opciones de actuación, antes de proponer un procedimiento específico. Para ello en este punto es estrictamente necesario tener claro dónde reside lo esencial de la obra. En el caso *In Tension nº 03*, es en el concepto, el cual predomina sobre la materialidad. Por ende, todas las acciones estarán enfocadas a conservar este aspecto.

Una de las primeras preguntas que podríamos hacernos es la que propone *The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art*: “¿cambia el significado de la obra como resultado del envejecimiento, daño o descomposición que ha sufrido, hasta tal punto que debe ser considerada una posible intervención?”⁵².

En el caso de *In Tension nº 03*, la respuesta es evidente. Estas transformaciones físicas alteran el concepto, con lo cual es importante analizar el estado de la materia. Y aquí se abren nuevos interrogantes, ¿cuándo debemos intervenir?, ¿en qué medida afecta el daño material a la significación?, ¿existen circunstancias de daños ocurridos en la obra que la artista considere aceptables?, ¿ha considerado la artista la posibilidad de que su obra sufra daños?, ¿existen limitaciones que nos obliguen a actuar de un determinado modo, considerando también la no intervención?

En este punto el modelo propone la valoración de diversos factores y consideraciones que pueden contribuir con los conservadores a responder estas preguntas y detectar dónde reside el núcleo de la discrepancia entre el plano conceptual y el plano material (figura 36). Dado que este procedimiento está diseñado para analizar un daño específico en una obra, y en este caso no se ha podido realizar un estudio *in situ* de la obra para conocer su estado de conservación, nos enfocaremos en estudiar posibles daños que generen conflicto entre ambos planos y valorar de qué modo se presentan estos factores discrepantes en cada caso.

Ya se ha mencionado que las cuerdas de caucho natural son altamente sensibles a los factores atmosféricos como el oxígeno, la radiación UV y las altas temperaturas y su fluctuación, entre otros agentes. A esto se le suman las repetidas deformaciones a las que se someten en cada nueva instalación y el tiempo que deben permanecer extendidas conforme la vigencia de las ex-

⁵² HUMMELEN, I., SILLÉ, D. *Op. cit.* p. 168

posiciones. Esto ocasiona cambios en la estructura química del material y deformaciones físicas que deterioran sus resistencias mecánicas y afectan su apariencia. En este caso dejar el material como está, es decir no intervenir, supondría poner en peligro la obra, por lo que es necesario buscar otras alternativas. Restaurar los daños quizás sea un procedimiento adecuado, a sabiendas de que algunos de éstos posiblemente sean irreversibles y la integridad de la obra aún estaría en peligro. Dado que la funcionalidad de *In Tension nº 03* se basa, en parte, en el contraste de estos dos materiales, y que su autenticidad no radica en conservar la materia original, la artista opina que lo idóneo es sustituir las cuerdas de caucho natural deterioradas por unas iguales nuevas, respetando la medida y el material original:

“(...) Uno de los últimos casos en los que he dicho “acepto el desgaste que tiene el material y lo asumo” son las cuerdas de caucho natural. (...) Yo sé que con el tiempo se van a dañar y desgastar por la temperatura, el aire y todas las consecuencias climáticas, pero (...) asumo lo que pasa. Sé que podría coger otro (material) porque en el mercado hay muchos tipos de cuerdas que no son tan naturales y podría reemplazarlas y sustituir el caucho natural, pero me gusta esto.”⁵³

Y agrega:

“En este caso prefiero este material, (y adjunto) en el certificado que yo le doy al cliente toda la información: cómo son la consecuencias y cómo se puede reponer; reponer en este caso porque es un material que es una parte muy importante de la obra, pero que se puede sustituir porque ese cambio no afecta a la autenticidad.”⁵⁴

Respecto a la chapa de aluminio, resulta pertinente considerar que una manipulación inadecuada es capaz de generar daños por impacto, fragmentaciones y deformaciones que pueden afectar principalmente a la estructura física de la obra, infiriendo en su apreciación y comprensión visual. Si la decisión final fuese la de no intervenir, probablemente se genere una discrepancia alrededor de la autenticidad de la obra; una de las partes fundamentales del proceso de creación es la conexión que la artista mantiene con la chapa de aluminio en la realización de sus pliegues de un modo manual. Cada uno de esos pliegues es pensado y previamente estudiado para que estéticamente se llegue a un resultado en concreto. La deformación fortuita de la plancha, puede interferir en ese resultado y modificar el mensaje, en otras palabras, modificar la intención artística. Si, en cambio, se

⁵³ Ver anexo. LEHMANN P., AGUIRRE, M.T., 2018. *Entrevista a la artista: Inma Femenía*, p. 59.

⁵⁴ *Ibidem*

optara por sustituir la chapa de aluminio por una nueva de idénticas características, tal y como se procede con las cuerdas, aflorarían una serie de limitaciones técnicas. Por un lado, no sería posible reproducir exactamente igual la impresión del *spectrum* de colores dado que el proveedor a cargo de la impresión de *In Tension nº 03*, prescinde de la máquina y las tintas utilizadas en ese entonces; considerar acudir a otro proveedor implicaría arriesgarse a una variación en los colores y por ende, a una variación en su aspecto estético. Por otro lado, como ha mencionado Femenía⁵⁵, aunque haya una idea preestablecida en sus bocetos de los movimientos que deben adquirir las chapas, muchas veces esa idea se modifica en el mismo momento de realizar los pliegues en función con las posibilidades intrínsecas que ofrece cada chapa. Por último, si la decisión fuese la de restaurar ese daño, nuevamente nos topáramos con una limitación técnica, puesto que en el intento de llevar el doblado al sitio existe la posibilidad de dejar una huella a causa de la fatiga del material, y aún más, no debemos dejar de considerar que la chapa posee una impresión con tintas UV en ambas caras; intentar desdoblar la chapa podría llegar a generar grietas en la capa pictórica y su desprendimiento del soporte, puesto que el mismo proceso de curado las convierte en una lámina semi-rígida y potencialmente frágil⁵⁶. Asimismo, determinados agentes atmosféricos pueden afectar la intensidad de colores de las tintas UV⁵⁷. Al respecto, Femenía comenta:

“Las tintas que yo utilizo sé que son tintas que son muy duraderas, tintas que son bastante resistentes a la temperatura y rayos ultravioleta, pero no quiere decir que no tengan una vida. Pero (...) no me importa que esa intensidad de color por los veinte años se pueda perder, porque en verdad ese color está impregnado e incrustado dentro del material. En el momento en que se ha impreso encima del material, los dos materiales forman uno, y si pasa algo es que es propio del material, no lo considero que sea ajeno.”⁵⁸

En este caso, Inma acepta la posible pérdida de intensidad reflectiva del aluminio a través del paso del tiempo y sostiene que si las tintas también pierden la intensidad de sus colores, esto no haría más que reflejar

⁵⁵ BOMBAS GENS CENTRE D'ART, 2017. *Processos. Encontre amb Inma Femenía a Bombas Gens* [vídeo] Valencia: FUNDACIÓ PER AMOR A L'ART [consulta 04-02-2020] Disponible en: <https://www.bombasgens.com/es/actividades/procesos-inma-femenia/>

⁵⁶ CASTIGLIONE, N. *et. al.* 2005. Tintas de curado UV versus tintas al solvente. *Revista Letreros*. **75**, pp. 20-22. [consulta: 10-02-2020] Disponible en: <https://www.revistaletros.com/pdf/75-20a22.pdf>

⁵⁷ Este daño es más factible que ocurra en las impresiones expuestas al exterior, donde el contacto directo con el aire libre incide de un modo directo en su permanencia. En ese caso, algunas marcas recomiendan la aplicación de una protección posterior.

⁵⁸ Ver anexo. LEHMANN P., AGUIRRE, M.T., 2018. *Entrevista a la artista: Inma Femenía*, p. 59.

un comportamiento natural del metal, algo que está intrínsecamente ligado al planteamiento conceptual. De todos modos, es importante dejar claro que este evento no es algo premeditado y buscado de modo intencional, sino que simplemente, en el caso de que suceda, la artista lo acepta. Nuevamente la opinión de la artista permite valorar este signo y determinar que, en este caso, la transformación de la materia respeta el discurso artístico, y por lo tanto, no hay conflicto.

Otro punto importante sobre el que reflexionar es la huella que se genera en la chapa por el roce con la cuerda. Para tomar una decisión al respecto es necesario atender a la funcionalidad de la obra y saber que ésta fue creada para provocar una controversia en la percepción del espectador. En este punto el aspecto estético es de extrema importancia para lograr que este objetivo suceda, de modo que dejar esa huella sin tratar no sería una opción aceptable ya que se pondría en riesgo el valor de la obra⁵⁹. Una opción a valorar puede ser la de intervenir a través de una limpieza física sobre la huella, utilizando vaporizador por ultrasonidos a baja potencia, acompañado de un paño de microfibra en movimientos circulares y poca insistencia.

Otro episodio en el que es fundamental tener presente la funcionalidad de la obra ocurre en el momento de su instalación. Un montaje inadecuado debido al entendimiento erróneo de las instrucciones o la falta de éstas, supondría la lectura incorrecta. Tal como se ha comentado previamente, Femenía es consciente de ello y opta por adjuntar las instrucciones del montaje tanto en el embalaje como en el certificado de autenticidad de la obra. Lo mismo sucede con la posible transmisión de materia grasa a la superficie si la obra se manipula sin protección adecuada, por lo que adjunta en el embalaje un pack con guantes de algodón. En este punto, es aconsejable que la artista esté presente en el momento de la instalación⁶⁰ de sus obras, para evitar de este modo cualquier interferencia con la intención artística.

⁵⁹ Según Schinzel, es en la "originalidad y la posibilidad de leer la obra en su totalidad, el mensaje inicial", donde se localiza el valor de la obra. Además, esta autora sostiene que la autenticidad de cada obra es única y capaz de transmitir de sensaciones específicas relacionadas con la intención artística; cualidad que convierte al arte en una suerte de "modelo y paradigma para expresar estados anímicos e ideas."

SANTABÁRBARA M., C., 2014. La teoría de la conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi. En: MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. DPTO. DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN (coord.) *15ª Jornadas de Conservación de Arte Contemporáneo: Madrid, Febrero, 20-21, 2014*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 11-20.

⁶⁰ HUYS, F., 2011. The artist is involved! Documenting complex works of art in cooperation with the artist. En: SCHOLTE, T. and WHARTON, G. (eds.) *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press. [consulta: 15-02-2020] Disponible en: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/33489>

CAPÍTULO 5

PROPUESTA DE CONSERVACIÓN

5.1. ESQUEMA PARA LA VALORACIÓN DE DAÑOS EN *IN TENSION Nº 03*

El análisis realizado en el capítulo anterior ha permitido conocer, evaluar y anticiparse a las diferentes discrepancias que pueden presentarse durante el proceso de intervención de la obra *In Tension nº 03*. Ello ha facilitado a trazar caminos concretos para establecer el modo en que ha de ser conservada, con el objetivo de que “experimente el menor número de alteraciones durante el mayor tiempo posible.”⁶¹

El foco de estas medidas se sitúa en conservar la autenticidad de la obra, que en este caso se identifica con la idea⁶² que le dio origen, aunque esto no implica el desentendimiento del plano material. Todo lo contrario. El estado de la materia interfiere directamente en la lectura de la obra y resulta imprescindible valorarlo a fin de detectar (si existen) daños que ponen en riesgo la “empatía emocional (del espectador) con la obra de arte”⁶³ que Femenía ideó durante el proceso de creación.

En este punto es sumamente importante tener presente la opinión del artista recogida en las entrevistas y encuentros en la instancia de registro de información para determinar hasta dónde se puede llegar y cómo proceder.⁶⁴ Es importante decir que, aunque la opinión de la artista también puede estar relacionada con aspectos legales⁶⁵, en el modelo de toma de decisiones se pretende reconocer la extrema importancia del encuentro con el creador de la obra, entendiéndolo como un acercamiento imprescindible para obtener información, a través de una fuente primaria, que sin duda, permite diseñar el proceso de intervención adecuado a cada casuística particular. En este sentido, el diálogo con el artista puede entenderse como parte de un trabajo co-

⁶¹ MUÑOZ V., S., 2003. *Teoría contemporánea de la Restauración*, Madrid: Ed. Síntesis, p. 19.

⁶² *Ibidem*, p. 87.

⁶³ SANTABARBARA M., C. *Op. cit.* p. 15.

⁶⁴ PASTOR V., M^a T. 2019. Estableciendo criterios en restauración de obra contemporánea. En: SANTOS S., E. (coord.), *Participación del artista en la conservación del arte contemporáneo. Las entrevistas de artistas como fuente directa de documentación: Madrid, Noviembre 14-15*. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España. [consulta: 28-04-2020] Disponible en: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/formacion/videos-cursos-formacion/seminario-participacion-artista.html>

⁶⁵ Según el Artículo 1 de la Ley 1/1996 de Propiedad Intelectual “la propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor por el solo hecho de su creación”, por ende, para realizar cualquier tipo de acciones se debe tener el consentimiento expreso de la artista.

MADRID, 1996. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. *Boletín Oficial del Estado*, 22 de abril de 1996, p. 5. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930>

laborativo con los conservadores, y otros profesionales de disciplinas afines, que permite tomar decisiones adecuadas para la conservación.⁶⁶

Dado que resulta difícil anteponerse a todos los posibles daños que *In Tension nº 03* pudiera sufrir, se ha optado por desarrollar un plan de acción⁶⁷ que permite valorar las instancias que deben ser analizadas antes de llevar a cabo las intervenciones (figura 37).

Dicho esto, para valorar su estado de conservación, y actuar consecuentemente, será necesario detenerse a observar su materialidad y detectar si existen daños (o no) que alteren la correcta interpretación del concepto. Para evitar intervenciones innecesarias, es pertinente determinar primero en qué nivel esta conexión se ve afectada y si, en el caso de intervenir, estas acciones podrían suscitar consecuencias negativas. Ante estas últimas, se deberá evaluar la alternativa de actuar indirectamente a través de medidas de conservación preventiva.

En caso de que sea viable una posible intervención, el próximo paso será plantear qué material se encuentra alterado. En relación con las cuerdas de caucho natural, habrá que preguntarse si el paso del tiempo ha provocado alteraciones de estado físico, puesto que si es así, las cuerdas se sustituyen por unas nuevas del mismo material y medidas. Ya se conoce que proceder de esta manera, por opinión de la artista, no afectaría a la autenticidad de la obra.⁶⁸

Con respecto a la chapa de aluminio, resulta difícil anteponerse a los daños que pueda sufrir, pero sí está claro, tras la entrevista realizada a la artista, que será necesario consultarle para valorar el daño y las posibles soluciones. Durante el encuentro con Femenía, la artista ha mencionado que así como la solución para las cuerdas de caucho natural está clara, no lo está tanto para la chapa de aluminio. En este caso, ha optado por esperar a evaluar puntualmente el daño y valorar los procedimientos en función de las opciones que se propongan en conjunto con los conservadores.⁶⁹

⁶⁶ MANCUSI-UNGARO, C.; STURMAN, S.; GANTZERT-CASTRILLO, E., 1997. Working With Artists In Order to Preserve Original Intent. En: HUMMELEN, I., SILLÉ, D. (eds.) *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*. Ámsterdam: Foundation for the Conservation of Contemporary Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage, pp. 391-399.

⁶⁷ En este caso se ha decidido respetar la UNE-EN 16853 que indica la necesidad de establecer una planificación de la conservación como “herramienta de gestión para el desarrollo y la coordinación de las medidas y acciones de conservación.”

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE NORMALIZACIÓN, 2018. *UNE-EN 16853: Conservación del patrimonio cultural. Proceso de conservación. Toma de decisiones, planificación e implementación*. Madrid: UNE.

⁶⁸ Con respecto a esto, podríamos volver a remitirnos a la mirada fenomenológica de Hiltrud Sheinzel, quien entiende a la autenticidad radica en las “cualidades estéticas y/o metafóricas” (que dan por resultado una experiencia única), poniendo en un segundo plano a la originalidad de la materia.

SANTABARBARA M., C. *Op. cit.* p. 14.

⁶⁹ Ver anexo. LEHMANN P., AGUIRRE, M.T., 2018. *Entrevista a la artista: Inma Femenía*, p. 60.

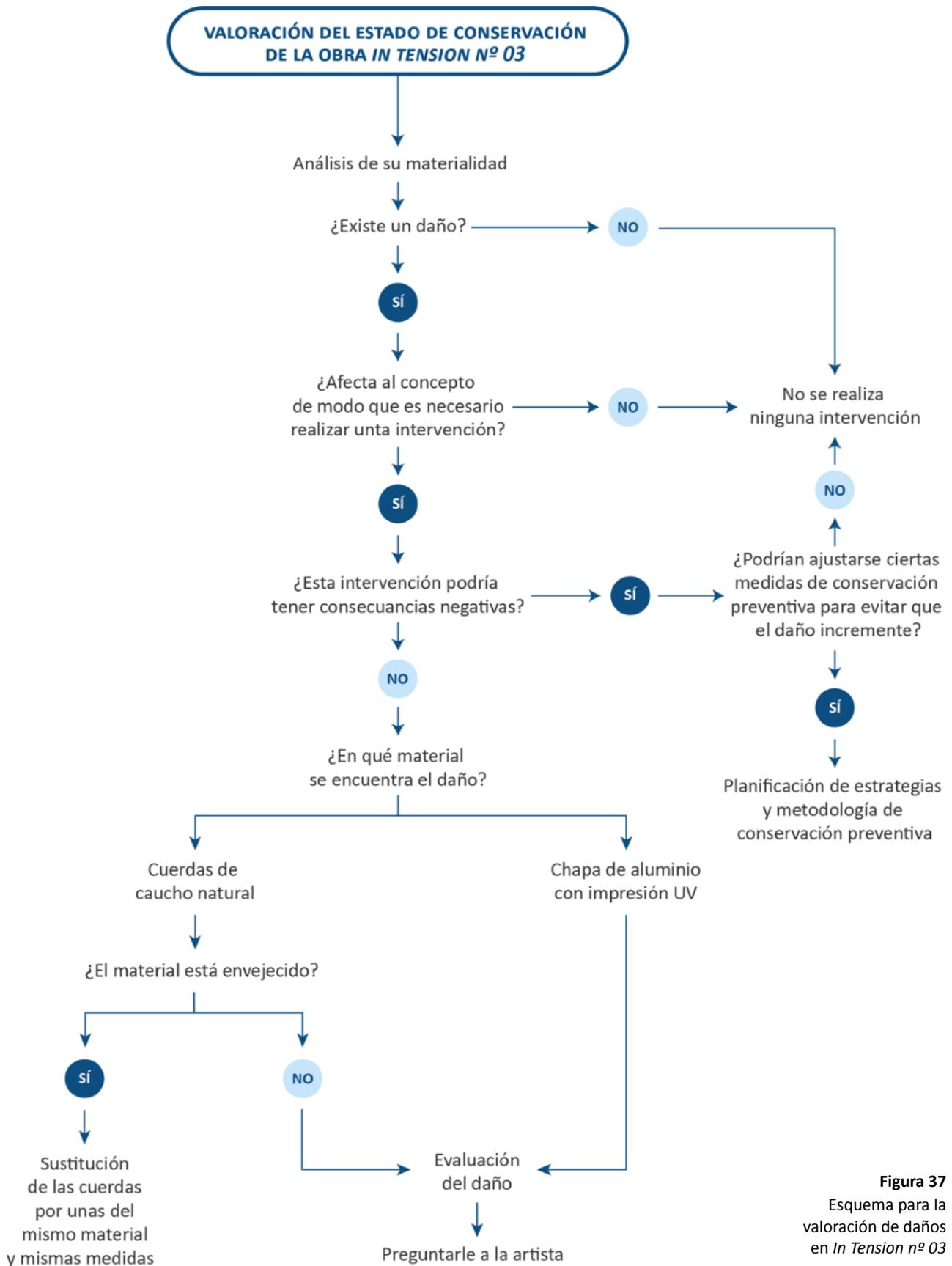


Figura 37
Esquema para la valoración de daños en *In Tension* nº 03

5.2. OTRAS LABORES NECESARIAS

Si bien el esquema anterior se centra en la valoración del estado de la materia, es necesario no perder de vista otras tareas relevantes para la conservación de la obra, especialmente, por lo que al momento de la instalación se refiere.⁷⁰

Se ha visto que la correcta lectura de *In Tension nº 03* depende, entre otras cosas, de que se respeten estrictamente las indicaciones de montaje que la artista ha diseñado. Por tal motivo, será necesario presenciar el momento de su instalación en cada nueva exposición y corroborar que se ha llevado a cabo correctamente. Esto implica insistir en que la manipulación se realice con guantes, evitar movimientos que puedan provocar daños por impacto que dañen la chapa de aluminio y la capa pictórica, y corroborar que se han considerado las mediciones entregadas por la artista. En este punto, la participación de la artista también es importante y su presencia en el montaje, sin duda, necesaria.

Desde la perspectiva de conservación preventiva, se debe tener en cuenta que las fuerzas físicas son uno de los agentes de deterioro que pueden afectar de un modo más significativo a la obra.⁷¹ Por eso, además de tomar los recaudos necesarios durante la instalación, es necesario también hacerlo en relación con su almacenamiento. Se conoce que la chapa de aluminio puede sufrir alteraciones (deformaciones, abrasiones, etc.) si su embalaje no contiene la suficiente protección. Un diseño de contenedor técnicamente efectivo puede contribuir a reducir este riesgo. Para ello es preciso que el embalaje no sólo se ajuste a su perfil para que la obra encastre y evite movimientos, sino también que esté lo suficientemente protegido internamente para que se conserve íntegra en cualquier traslado o posible golpe durante el almacenamiento. Diversas empresas especializadas en la manipulación, transporte y montaje expositivo de obras de arte, suministran materiales específicos para el cuidado de las piezas en su traslado y almacenamiento, y cajas especialmente diseñadas para las diferentes tipologías (cuadros, objetos tridimensionales, etc.).

Para el almacenamiento de *In Tension nº 03*, lo idóneo sería fabricar una caja de madera con apertura en ángulo, a medida y protegida en su interior con aislante térmico de poliestireno extruido y bandas de espuma de polietileno que se amolden a la morfología de la chapa de aluminio. Asimismo, si fuese necesario, podrían colocarse guías o traviesas para ayudar a limitar

⁷⁰ LLAMAS P., R., 2011-2012. Las funciones del conservador/restaurador de arte contemporáneo. Una perspectiva desde el MOMA de New York. *Arché* (6 y 7). Valencia: Instituto de la Restauración del Patrimonio de la UPV, pp. 245-250. [consulta: 02-05-2020] Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/33806>

⁷¹ IBERMUSEOS, ICCROM, 2017, *Guía de Gestión de Riesgos para el Patrimonio Museológico* [versión español] [consulta: 08-05-2020] Disponible en: https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-01/guia_de_gestion_de_riesgos_es.pdf

aún más los movimientos dentro de la caja. Antes de guardar la pieza, lo conveniente sería cubrirla con un material específico como Tyvek® de polietileno no tejido o un TNT de polipropileno. Las gomas también deben protegerse con éstos últimos y colocarse dentro de la caja junto a la chapa, en un espacio reservado específicamente para ellas.

CONCLUSIONES

A partir de este Trabajo Final de Grado, que ha tenido por estudio la obra *In Tension nº 03*, realizada en 2016 por la artista Inma Femenía, se han podido extraer importantes conclusiones en relación con el modo de proceder ante la conservación de una obra de arte contemporáneo. Asimismo, se ha podido integrar a la artista durante el proceso de estudio de su obra, siendo esto una experiencia altamente enriquecedora y además, una evidencia de que la relación entre los conservadores y los artistas es fundamental e imprescindible para proceder asertivamente por el bien de la obra.

La dificultad de no haber podido acceder a la obra de un modo directo, ha exigido sostener una comunicación fluida con la artista a lo largo de todo el desarrollo del trabajo. Esto ha permitido conocer el recurso de la entrevista, y también valorarlo y utilizarlo como una fuente de información de suma importancia para esclarecer cuestiones esenciales de la obra y su autora. Del mismo modo se actuó para conocer el contexto de la obra y su relación con *Bombas Gens Centre d'Art*.

El estudio del plano conceptual, no sólo ha puesto de manifiesto la veta filosófica que muchos artistas desarrollan en la creación de arte contemporáneo, y a la que tantos autores hacen referencia, sino que también ha dejado claro que es el punto más importante de *In Tension nº 03* y, por ello, todas las acciones de conservación deben ir enfocadas a preservar y potenciar este aspecto. Este procedimiento no puede hacerse aplicando criterios generales o desactualizados, y en cualquier caso, durante la evaluación de un daño, la artista debe estar al tanto y ser consultada.

Con respecto a los materiales, ante el envejecimiento de las cuerdas de goma de caucho, éstas deben ser sustituidas por unas nuevas del mismo material e iguales medidas, acudiendo al proveedor indicado por la artista. En relación a la chapa de aluminio, es extremadamente importante que se respete el protocolo de manipulación y es aconsejable controlar periódicamente la fijación de las tintas en la chapa de aluminio, dado que al ser de las primeras de la serie, no poseen un tratamiento específico de fijación.

Por último, mencionar que el carácter evolutivo de la producción de Inma Femenía ha permitido determinar que las piezas de su producción deben ser estudiadas de un modo individualizado, evitando comparaciones entre obras, aun cuando se trate de la misma serie, puesto que pueden existir variaciones en los procesos de producción.

BIBLIOGRAFÍA

AISLAMIENTO Y ESTANQUEIDAD ERICA S.L. *Cauchos: Comportamiento mecánico* [en línea] [consulta: 30-03-2020] Disponible en: <http://www.eric.es/web/mecanica-de-los-cauchos/>

ALCALÁ, J., 2011. *¿Puedo mirar? Reinventando la mirada –artística- en la era del dispositivo tecnológico* [en línea] [consulta: 11-11-2019] Disponible en: <http://www.rubentor-tosa.com/?p=179>

ALU-STOCK. *Información técnica. El aluminio. Propiedades del aluminio* [en línea] [consulta: 22-03-2020] Disponible en: <https://www.alu-stock.es/es/informacion-tecnica/el-aluminio/>

ALTHÖFER, H., 2003. *Restauración de la pintura contemporánea: tendencias, materiales, técnicas*. Madrid: Ediciones Istmo

ARANGUREN, A., 2018. *Inma Femenía: Surface*. Valencia: Galería Max Estrella [en línea] [consulta: 25-10-2019] Disponible en: <https://inmafemenia.com/img/texts/Surface-MaxEstrella.pdf>

ARNHEIM, R., 2005. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DEL ALUMINIO Y TRATAMIENTOS DE SUPERFICIE, 2013. *Propiedades del aluminio*. [en línea] [consulta: 20-03-2020] Disponible en: <https://www.asoc-aluminio.es/el-aluminio/propiedades-del-aluminio>

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE NORMALIZACIÓN, 2018. *UNE-EN 16853: Conservación del patrimonio cultural. Proceso de conservación. Toma de decisiones, planificación e implementación*. Madrid: UNE.

BARRIOS E., X., 2016. *Arte, hibridación y nuevas tecnologías en la sociedad de la información. La composición digital en la imagen como práctica artística*. IDOATE I., X., IBÁÑEZ DE GAUNA, C. E. (dir.) [tesis doctoral] Euskal Herriko Unibertsitatea. Disponible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/18807>

BAUMAN, Z., 2015. *Arte ¿líquido?*, Madrid: Sequitur.

BOMBAS GENS CENTRE D'ART, 2017. *Processos. Encontre amb Inma Femenía a Bombas Gens* [vídeo] Valencia: FUNDACIÓ PER AMOR A L'ART [consulta 04-02-2020] Disponible en: <https://www.bombasgens.com/es/actividades/procesos-inma-femenia/>

BOURRIAUD, N., 2017. *Estética relacional*. 1ª ed 3ª reimp. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

CASTIGLIONE, N. *et. al.* 2005. Tintas de curado UV versus tintas al solvente. *Revista Letreros*. **75**, pp. 20-22. [consulta: 10-02-2020] Disponible en: <https://www.revistalettreros.com/pdf/75-20a22.pdf>

CENTRO PÁRRAGA, 2016. *Tensión. Inma Femenía*. [en línea] [consulta: 09-11-2019] Disponible en: http://www.centroparraga.es/servlet/s.SI?sit=c,914,m,3899,i,1&r=Portal-43261-DETALLE_EVENTO

CHIANTORE, O., RAVA, A., 2005. *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milán: Electa.

CRESPO, X. (dir.), 2018. 13.11.2018 | Inma Femenía i Luis Macías (Temporada 1, episodio 9) [serie documental de televisión]. En: CRESPO, X., ALEMANY, A. (prod. ej.), *Emergentes*. Valencia: Dacsa Produccions para À Punt Mèdia [consulta: 11-11-2019] Disponible en: <https://apuntmedia.es/va/a-la-carta/programes/vist-en-tv/emergents/13-11-2018-inma-femenia-i-luis-macias>

ENGUITA, N., ASPESI, L., 2019. Sheela Gowda la transposición de signos y el elogio de lo cotidiano: Sheela Gowda. Remains, Skira y Pirelli HangarBicocca. En: ENGUITA, N. (dir), *Sheela Gowda: Making*. Valencia: Fundació Per Amor a l'Art.

FUNDACIÓ PER AMOR A L'ART, 2016. *Fundació per amor a l'art* [en línea] [consulta: 12-10-2019] Disponible en: https://fpaa.es/wp-content/uploads/2016/09/Folleto_FPAA_PDF_PRENSA_CAS.pdf

FUNDACIÓ PER AMOR A L'ART (ed.), 2019. *Bombas Gens 1930 – 2019. Història, rehabilitació i nous usos* [en línea] [Valencia] Fundació Per Amor a l'Art. [consulta: 15-09-2019] Disponible en: <https://fpaa.es/wp-content/uploads/2019/11/BombasGens-1930-2019-VAL.pdf>

HUMMELEN, I., SILLÉ, D. (eds.) 1997. *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*. Ámsterdam: Foundation for the Conservation of Contemporary Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage.

IBERMUSEOS, ICCROM, 2017, *Guía de Gestión de Riesgos para el Patrimonio Museológico* [versión español] [consulta: 08-05-2020] Disponible en: https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-01/guia_de_gestion_de_riesgos_es.pdf

INCCA. *Guide to Good Practice - Artists' Interviews (1999-2002)* [en línea] © 2002. Actualizado en enero de 2016 [consulta: 12-10-2019] Disponible en: <https://www.incca.org/articles/incca-guide-good-practice-artists-interviews-2002>

INSTITUTO CANADIENSE DE CONSERVACIÓN, 2014. *Cuidado de los Objetos de Caucho y Plástico. Notas del ICC 15/1*. Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos [en línea] [consulta: 20-03-2020] Disponible en: <https://www.cncr.gob.cl/611/articles-52434_recurso_01.pdf>

KROUSTALLIS, S. K., 2008. *Diccionario de materias y técnicas: tesoro para la descripción y catalogación de bienes culturales*. [en línea] Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Subdirección General de Museos Estatales, p. 105.[consulta: 30-03-2020] Disponible en: https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=13342C_19

LLAMAS P., R., 2011-2012. Las funciones del conservador/restaurador de arte contemporáneo. Una perspectiva desde el MOMA de New York. *Arché*, 6-7, pp. 245-250. Valencia: Instituto de la Restauración del Patrimonio de la UPV. [consulta: 02-05-2020] Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/33806>

MADRID, 1996. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. *Boletín Oficial del Estado*, 22 de abril de 1996, p. 5. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930>

MAGDASSI, S., 2010. *The Chemistry of inkjet inks*. Singapur: World Scientific.

MANDELBAUM, J., 2015. Envejecimiento del caucho. 1ª parte. *SLTCaucho*, 6, pp. 12-16. Colombia: Sociedad Latinoamericana de Tecnología del Caucho. [consulta: 26-03-2020] Disponible en: <https://issuu.com/sltc/docs/revista-slt-caucho-marzo-2015>

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. *Tesoros del patrimonio cultural de España: Caucho natural* [en línea] [consulta: 20-03-2020] Disponible en: <http://tesoros.mecd.es/tesoros/materias/1188883.html>

MUÑOZ V., S., 2003. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Ed. Síntesis.

PASTOR V., Mª T. 2019. Estableciendo criterios en restauración de obra contemporánea. En: SANTOS S., E. (coord.), *Participación del artista en la conservación del arte contemporáneo. Las entrevistas de artistas como fuente directa de documentación: Madrid, Noviembre 14-15*. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España. [consulta: 28-04-2020] Disponible en: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/formacion/videos-cursos-formacion/seminario-participacion-artista.html>

PRADA, J.M., 2010. *La condición de la imagen digital*, p. 52 [en línea] [consulta: 19-01-2020] Disponible en: https://www.juanmartinprada.net/textos/martin_prada_j_la_condicion_digital_de_la_imagen_2010.pdf

REGIDOR R., J.L. 2003. *Estabilidad, protección y aceptación de las impresoras ink-jet en procesos de creación y conservación de obras de arte*. ROIG P., P., MARTÍNEZ B., M. (dir.) [tesis doctoral] Universidad Politécnica de Valencia.

SANTABÁRBARA M., C., 2014. La teoría de la conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi. En: MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. DPTO. DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN (coord.) *15ª Jornadas de Conservación de Arte Contemporáneo: Madrid, Febrero, 20-21, 2014*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 11-20.

SCHOLTE, T. and WHARTON, G. (eds.) *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press. [consulta: 15-02-2020] Disponible en: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/33489>

STEYREL, H., 2014. *Los condenados a la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

TORTOSA, R., 2004. *Laboratorio de una mirada: Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. JARAUTA M., F. [tesis doctoral] Valencia: Universitat Politècnica de València

TORTOSA, R., 2009. *El espacio usado* [en línea] [consulta: 20-01-2020] Disponible en: <https://www.rubentortosa.com/?p=379>

ZAJONC, A., 2015. *Capturar la luz: la historia entrelazada de la luz y la mente*. Girona: Atalanta.

WEIBEL, P., 2004. Die postmediale Kondition (La condición Postmedial) en *Die Medien der Kunst. Die Kunst der Medien* (Los medios del arte – El arte de los medios), Alemania: Peter Weibel y Gerhard Johann Lischka ediciones.

ANEXOS

Plancha de Caucho

Especificación Técnica

Caucho Natural: NR

LATEX

Ref.

R499

Color

Natural

Propiedades Básicas	Unds.	Norma	Valores
Peso Específico	g/cm ³		1,00
Dureza de Indentación	Shore A	ASTM D2240	43
Dureza Internacional	IRHD	ASTM D1415	
Carga de Rotura	MPa	ASTM D412	20,0
Alargamiento a la Rotura	%	ASTM D412	650
Desgarro	N/mm	ASTM D624 Die C	30
Resistencia a la abrasión	mm ³	DIN 53516 (10 N)	
Resistencia a la abrasión	mm ³	DIN 53516 (5 N)	80
Temperatura de Trabajo	°C		-40 / 80

Envejecimiento Térmico por Aire Caliente	Cond. Temp.	Valores
Norma ASTM D573	70 C 70 h	Inc. Dureza ShA 5 Inc. Carga % -15 Inc. Alarg. % -25

Deformación Remanente	Cond. Temp.	Valores
Norma ASTM D395 Método B	70 C 22 h	% Def. Máx. 30

Resistencia Química	
Ozono	Moderada
Acidos y Bases Diluidos	Excelente
Acidos y Bases Concentrados	Buena
Hidrocarburos	No Recomendada
Disolventes Orgánicos	No Recomendada

PRODUCTOS ARGOS, S.L.

C.I.F. B-97.983.907
C/. Orihuela, 30 Bajos
46009 VALENCIA

CERTIFICACIÓN DE MATERIAL

- CORDON DE LATEX
- **COMPOSICION:** LÁTEX DE CAUCHO NATURAL
- **DUREZA SHORE A:** 40 GRADOS (+ - 5)
- **ELONGACION A ROTURA:** 650 % MIN.

CONDICIONES DE ALMACENAJE

Debe protegerse de la acción prolongada del sol, del calor y de las lámparas de irradiación.

En lo posible debe evitarse totalmente la luz del día

Hay que evitar el contacto con el cobre o con aleaciones que contengan manganeso, especialmente en procesos de esterilización.

Los productos de látex natural sufren daños, que pueden llegar a la destrucción total, si entran en contacto con los siguientes materiales:

- Todas las grasas y aceites vegetales, animales y minerales (vaselina, pomadas, aceite de parafina, etc...)
- Disolventes orgánicos (gasolina, éter, etc...)
- Sustancias oxidantes (agua oxigenada, hipoclorito, etc...)
- Ácidos y lejías.
- Los desinfectantes que contienen compuestos de fenol.



PRODUCTOS ARGOS, S.L

POL.IND.EL OLIVERAL CALLE 'L' NAVE 71

46394 RIBARROJA DE TURIA (VALENCIA)

TELEFONO: 963471170 - 655815722

CIF:B97363907

www.productosargos.es

info@productosargos.es

productosargossl@hotmail.com

CHAPA DE ALUMINIO

Descripción del producto:

Excelente resistencia a los agentes atmosféricos. Excelente aptitud a la deformación.

Conductividad térmica y eléctrica. Alta resistencia a la corrosión.

Estado: recocido, semiduro y duro (consultar otros estados).

Formato: varios (ver especificaciones chapas).

CHAPA DE ALUMINIO												
Chapas y bandas para aplicaciones generales												
Composición de aleaciones aluminio												
Designación material		Composición (contenido en masa) en %										
Símbolo	Norma	Elemento	Cu	Si	Fe	Mn	Mg	Zn	Ti	Cr	Otros	Al
Al	EN-AW- 1050	min. Max.	0,05	0,25	0,40	0,05	0,05	0,07	0,05	--	0,03	99,5
Al	EN-AW- 3003	min. Max.	0,05 0,20	0,60	0,70	1,00 1,50	--	0,10	+Zr 0,20	0,10	0,15	Resto
Al	EN-AW- 5005	min. Max.	0,05	0,30	0,45	0,15	0,70 1,10	0,20	--	0,10	0,15	Resto
Al	EN-AW 5083	min. Max.	0,10	0,40	0,40	0,40 1,00	4,00 4,90	0,25	+Zr 0,20	0,05 0,25	0,15	Resto
Al	EN-AW 5754	min. Max.	0,10	0,40	0,40	0,50	2,60 3,60	0,15	0,15	0,30	0,15	Resto



ALMACENES SIDERO-METALÚRGICOS S.A.

Comercialización de metales férricos y no férricos, corte a medida y acabados

www.alsimet.es

alsimet@alsimet.es

CHAPA DE ALUMINIO

Descripción del producto:

Excelente resistencia a los agentes atmosféricos. Excelente aptitud a la deformación.

Conductividad térmica y eléctrica. Alta resistencia a la corrosión.

Estado: recocido, semiduro y duro (consultar otros estados).

Formato: varios (ver especificaciones chapas).

CHAPA DE ALUMINIO			
TABLA PESOS-MEDIDAS Peso kg/un			
	2000x1000	3000x1250	3000x1500
0,5	2,754	5,164	6,197
0,6	3,305	6,197	7,436
0,8	4,406	8,262	9,914
1	5,508	10,328	12,393
1,2	6,610	12,393	14,872
1,5	8,262	15,491	18,590
2	11,016	20,655	24,786
2,5	13,770	25,819	30,983
3	16,524	30,983	37,179
4	22,032	41,310	49,572
5	27,540	51,638	61,965

CHAPA DE ALUMINIO

Descripción del producto:

Excelente resistencia a los agentes atmosféricos Excelente aptitud a la deformación.
 Conductividad térmica y eléctrica. Alta resistencia a la corrosión.
 Estado: recocido, semiduro y duro (consultar otros estados).
 Formato: varios (ver especificaciones chapas).

CHAPA DE ALUMINIO

Chapas y bandas para aplicaciones generales

PROPIEDADES MECÁNICAS

Aluminio 1050: tejados y cubiertas en arquitectura, industria química y conservera, equipos y envases en industrias de alimentación, industria farmacéutica y alimentaria, aerosoles, utensilios domésticos, láminas para condensadores, transformadores eléctricos, cables.

Presenta una excelente resistencia a los agentes atmosféricos, una conductividad térmica y eléctrica elevada. Buena deformación.

Propiedades Mecánicas									
Aluminio 1050	Carga de rotura Rm. N/mm2	Límite elástico Rp 0.2 N/mm2	Alargamiento A 5.65%	Límite de fatiga N/mm2	Dureza Brinell HB	Dureza Vickers HV	Embutición	Mecanización	Brillo de superficie
0	65-95	20	42		21	20	Muy buena	Mala	Regular
H14	100-140	105	10	50	35	36	Buena	Mala	Regular
H24	100-140	105	10	70	35	36	Buena	Regular	Regular
H16	120-160	120	7	70	39		Regular	Regular	Regular
H26	120-160	120	7		39		Regular	Regular	Regular
H18	150	140	6	100	43	44	Mala	Regular	Buena

PROPIEDADES MECÁNICAS

Aluminio 5754: recipientes para líquidos, industrias químicas, tanques de almacenamiento y recipientes a presión, sistemas para transportar cargas, tuberías para intercambiadores de calor, construcción naval, chapas lacadas con PVDF para fachadas. Alta resistencia mecánica, alta resistencia a la corrosión, sobre todo para construcción naval. Conformado fácil y muy buena soldabilidad.

Propiedades Mecánicas						
Aluminio 5754	Carga de rotura Rm. N/mm2	Límite elástico Rp 0.2 N/mm2	Alargamiento A 5.65%	Límite de fatiga N/mm2	Dureza Brinell HB	Dureza Vickers HV
0-H111	215	100	25	220	55	55
H-22	245	185	15	-	70	75

Propiedades Mecánicas			
Estado	Comportamiento marino	Embutición	Mecanización
0-H111	Muy buena	Buena	Muy buena
H-22	Muy buena	Regular	Regular

INMA FEMENÍA

ENTREVISTA AL ARTISTA

La entrevista a Inma Femenía (IF) ha sido realizada por Priscila Lehmann Gravier (PL) y M^a Teresa Aguirre Gómez (TA) el día miércoles 28 de noviembre de 2018, con motivo de la asignatura *Introducción a la Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo* del Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia. Tuvo lugar en Almácer, las afueras de Valencia, donde la artista tiene su taller. El encuentro ha comenzado a las 14:40 y ha tenido una duración de cuarenta minutos. Los primeros minutos estuvieron destinados a la presentación de los objetivos de la entrevista y se le ha preguntado a la artista si estaba de acuerdo en realizarla y grabarla, con un fin divulgativo y de investigación, a lo que ha respondido positivamente.

TA: Buenas tardes, Inma. Aunque ya hemos visto tu trabajo por diferentes sitios ¿podrías contarnos sobre el tipo de obra que realizas?

IF: Vale.. ¿te refieres al tema más conceptual de mi trabajo artístico?

TA: Sí

IF: Pues a ver... En verdad tengo distintos proyectos artísticos y aunque cada uno de ellos se materializa de distinta manera, todos tienen en común –y lo que une a todos ellos– es la investigación que estoy haciendo por ver cómo la luz digitalizada, que es una luz a la que día a día estamos muy expuestos porque pasamos mucho tiempo delante de las pantallas, está condicionando. Lo principal es cómo nuestra percepción está totalmente condicionada por “la otra percepción” que tenemos que es a través de las pantallas; ver cómo la unión entre la percepción visual ante la naturaleza y los objetos físicos está inconscientemente, porque la percepción no sólo es visual si no también es mental, condicionada por las pantallas y el lenguaje digital.

TA: ¿En qué momento dijiste “¡Ostras! ¡Esto es interesante!”?

IF: ¡Ya, ya! Yo creo que ahora mismo el trabajo tiene una impronta muy importante que es la forma y el color, pero en verdad no es tan importante como lo que yo quiero expresar en cada proyecto actual. Pero sí que a medida que la investigación se fue adentrando mucho más hasta donde estoy, el momento en el que hice el “click” fue cuando estaba trabajando más en concreto el color y el color matérico que provenía de los pigmentos, que es color más primitivo... Ahí pensé: “Vale, estoy haciendo un trabajo en el que estoy investigando la materialidad que tiene el pigmento con diferentes colores...”, pero al mismo tiempo me preguntaba: “¿Hoy en día qué otros colores vemos? ¿Vemos sólo estos? ¿O también otros que son inmateriales y qué son los que están en las pantallas?” Yo creo que fue en ese momento cuando decidí que iba a desarrollar mi creación artística profundizando ese campo, y ya no simplemente tratarlo como cuando estaba estudiando que era solamente hacer trabajos...

TA: Y ese proceso artístico que sigues hasta crear la obra, ¿cómo es?

IF: ¿Te refieres al proceso en el que yo conceptualizo la obra, no?

TA: Sí

IF: Vale... Pues ¿cómo es? Claro, creo que cada artista lo trabaja de una manera. En mi caso, todos mis proyectos los trabajo proyectualmente, es decir, primero los proyecto: hago un research, una búsqueda de información y de palabras claves con las que estoy trabajando y con las que me interesa responder inquietudes que me estoy fijando e investigando... Ahí es cuando empiezo a decir “¿y esto como puedo materializarlo, hacerlo visual?” Porque como lo expreso mejor es con obra artística visual. Creo que surge todo aquí, con esquemas y bocetos de palabras para posteriormente llevarlo a parte objetiva.

TA: Y todos esos bocetos y todo ese proceso ¿lo sueles conservar?

IF: Creo que todos esos bocetos –que decimos bocetos, pero podríamos pensar más en “esquemas de palabras”– todos esos esquemas de palabras, que son los inicios proyectuales para diferentes proyectos, van evolucionando. Quiero decir, cada proyecto se inicia con unos puntos claves nuevos, pero se entrelaza con los anteriores. Como una cosa que va evolucionando y cultivando y cogiendo más forma.

PL: Es como que el proyecto anterior sienta las bases del próximo...

IF: Sí. Sienta las bases y evoluciona mis conceptos.

PL: Y en esta línea de evolución ¿cuál fue el primer proyecto que te dio el puntapié para el resto?

IF: Yo creo que es *Llum*. Es un proyecto que hice entre el 2008 hasta el 2011, por esos años. Creo que ese proyecto, que es uno de los que tenemos aquí atrás (señala la pared que se encuentra detrás de ella), fue uno de los primeros en que los que pensé hacer una obra artística contemporánea que estuviese reflejando el momento actual en el que vivimos... Yo creo fue ahí.

PL: ¿Consideras que tus obras responden al contexto actual en el que nos encontramos? Teniendo en cuenta la era digital y tecnológica...

IF: Sí (piensa). La respuesta sería muy subjetiva. Tengo mucha exigencia y a veces pienso que sí y a veces que no ¿sabes? Quiero pensar que sí, que estoy en el momento, pero a lo mejor no lo sé (risas).

PL: Claro... Pero es cierto que te agarras de una factor actual, como lo es la tecnología, para desarrollar tu trabajo...

IF: Sí, sí. Sí que me agarro a ese tema tan actual, y que nos representa tanto, para hablar en mis obras, pero también es un tema tan cambiante y evolutivo que en el momento en el que estoy estudiando algo en concreto, a lo mejor ya ha pasado y estamos en otro (se ríe). Pero a la vez ¿me preocupa? Sí y no. Me interesa no estar hablando de cosas que ya se han hablado hace 5 años o menos, pero también me interesa que formalmente y plásticamente las obras sean interesantes.

PL: Ahí entraríamos en la materialidad de la obra. Por un lado está el concepto del cual te agarras para desarrollar la idea y por otro...

IF: Sí, y por otro está la aportación nueva que estás dando. Ese nuevo objeto que estás aportando para la visualización (de tu idea).

PL: A la hora de bajar ese concepto, esa idea, a lo físico ¿te interesa aportar algo nuevo a través de la materialidad?

IF: Creo que el interés principal no pasa tanto por aportar algo nuevo, pero sí por hacer que el espectador tenga curiosidad por ver la obra, y por acercarse y preguntarse “¡Ostras! ¿el material es así o está manipulado?” Me gustan mucho esas inquietudes que se generan en el espectador, y que tenga que decidir si se fía de su percepción visual o si se cuestiona la manipulación manual o digital del material.

PL: ¿Qué criterio utilizas para elegir los materiales?

IF: El criterio que utilizo es que (el material) esté respondiendo a esos esquemas y bocetos que estaban de inicio. Algunos materiales son más (dúctiles), otros son más rígidos... Cada uno está expresando algo. Algunos expresan algo más “duro” y otros algo más “amable”...

PL: Y concretamente en la serie *In Tension*, ¿cuál es el criterio para elegir los materiales? Si bien es parecido a todo esto que dijiste...

IF: Sí, sí. Ahí el criterio es que el metal, que en concreto es aluminio lo que utilizo para serie *In Tension*, es un material que absorbe y también refracta el color lumínico natural. Y en momentos, dependiendo de la posición de donde lo veas, está reflejando unos colores u otros. Dependiendo también del proceso que ha tenido ese material: si ha pasado por alguna parte de calor, también estará mostrando unos colores iridiscente que suelen suceder cuando al metal se le hace pasar por altas temperaturas. Entonces, es un material que está mostrando fenómenos lumínicos naturales, pero en este caso yo no los utilizo para mostrarlos como sí, sino que recalco esas cualidades del material, reflectantes del color, para imponérselas digitalmente: imprimir sobre él espectros de color. Y el caucho lo que hace es (hacerlo híbrido). Esa hibridez que nos hace sentir que es orgánico a la vez que se contrapone al material rígido y que tiene un aspecto digital que al tener ese aspecto digital y esa "áurea" (digital) lo que hacer este trabajo es que ya no simplemente estamos viendo esos colores o ese tipo de imágenes a través de una pantalla o detrás de la pantalla, si no que eso está sobresaliendo y nos está dando nuevos objetos, y tanto nuevos objetos artísticos; este sería el resultado de *In Tension*. Pero esa parte de caucho natural, también nos da esa contraposición de materiales, lo que estábamos hablando antes: un material me da más dureza y rigidez, como (piensa) seguridad, más estricto, y en cambio el caucho es más...

TA y PL: Elástico... Más flexible...

IF: Sí, pero al mismo cada uno de los materiales también se esta contraponiendo. Porque la forma en que pliego el metal es manual, no es mecánica. Podría estar hecho por máquina, donde las curvaturas serían totalmente perfectas y no serían nada orgánicas, pero es que encima yo hago un juego entre el metal y el caucho donde el metal se está mostrando de una forma muy flow, como si estuviese doblado por la presión que hace el caucho, y el caucho se muestra totalmente rígido ¿sabes? El caucho se muestra totalmente rígido cuando es totalmente plástico...

PL: Es como que intercambias las propiedades...

IF: ¡Sí! Visuales. Visualmente tú las ves intercambiadas. Creo yo que cuando las ves, ves que el metal se podría estar doblando como si se doblara un papel, por...

PL: La rigidez del caucho.

IF: Sí.

TA: ¿Y siempre has trabajado con el mismo tipo de materiales o sueles cambiar?

IF: Pues, siempre he estado trabajando bastante y, creo que desde que empecé mi proyecto y mi investigación artística, siempre ha sido más con los plásticos, siempre he estado trabajando mucho más con los plásticos y también con las transparencias de los plásticos, porque era como darle materialidad a ese color digital, darle cuerpo a algo, pero su cuerpo era transparente ¿no? Pero, no sé si hace ahora cinco años o algo así, que introduje los metales a mi trabajo. Porque claro, el caucho también es plástico, siempre he estado trabajando con plásticos, pero introduje el metal que es un material totalmente opuesto, y me salió súper natural y por casualidades, casualidades también buscadas por esos esquemas. Entonces ahí me di cuenta de que me fui de un material totalmente flexible a uno totalmente opuesto. Yo creo que, en general, son esos dos materiales con los que más trabajo.

PL: Hablando de materiales y concretamente de la serie *In Tension*, aunque puede aplicarse a todos tus proyectos ¿pensás en cómo interactúan los materiales, pero no a nivel semántico, sino a nivel matérico en relación a sus propiedades?

IF: ¿Si lo pienso? Sí.

PL: Me refiero, (a tener en cuenta el hecho de que) podrían surgir daños a partir del contacto de ambos materiales.

IF: Claro, sí, sí, sí. La experiencia me ha hecho pensar en esas cosas. El trabajo se ha ido profesionalizando, y al profesionalizarse tiene que haber un acabado muy bien desde la ideación hasta el acabado final. Y claro, cuando los trabajos han ido hasta su fin, he tenido que pensar en esas cosas: “¿estos dos materiales juntos van a funcionar o uno me va a rayar a otro?” Todo eso sí que lo pienso. Al igual que “¿este material se me va a romper por la calor?”... Sí... todo eso sí que lo pienso.

PL: Y en ese momento yo creo que pueden pasar dos cosas: ves que pueden surgir daños y deterioros y decís “lo elijo porque me interesa lo que transmite el material o lo cambio porque me interesa más la estética (y estabilidad)”

IF: Depende de las cosas. Por ejemplo con Llum empé trabajando con látex, que es un material que le afecta totalmente la temperatura y los rayos UV, con el tiempo se amarillea y con el cambio de temperatura se endurece o se ablanda, entonces cuando conocí eso, lo solté rápidamente y dije “con esto no puedo trabajar”. Entonces me pase al poliuretano, porque bueno preguntas y lo investigas... Pero después, uno de los casos mas últimos en los que he dicho “acepto este desgaste que tiene el materia y asumo ese desgaste” son las cuerdas de caucho natural. Las cuerdas de caucho natural yo sé que el tiempo se van a dañar y desgastar por la temperatura, el aire y todas las consecuencias climáticas, pero como que me antepongo, no es que me antepongo, pero asumo lo que pasa. Podría coger otro (material) porque en el mercado hay muchos tipos de gomas que no son tan naturales y podría reemplazarlas y sustituir al caucho natural, pero me gustaba esto y también creo que encontré un equilibrio: empecé a trabajar con un caucho natural que estaba hueco por dentro y al estar hueco, sí que es cierto que con muy poco tiempo se estropeaba, pero cogiendo un caucho natural con un diámetro más grande y compacto, a raíz de estar haciendo pruebas con el chico que me suministra ese material, me he dado cuenta que se desgasta a largo tiempo, un poco más largo, no es es mucho, pero (el desgaste es) simplemente superficial, hasta llegar hasta el interior tienen que pasar muchos años. Entonces en este caso sí que prefiero este material, poniendo en el certificado que yo le doy al cliente toda la información: cómo son la consecuencias y cómo se puede reponer, y en este caso porque es un material que es una parte muy importante de la obra, pero es una parte que se puede sustituir.

PL: Y que (reemplazarla) no afecta ni a la autenticidad ni al mensaje...

IF: Así es.

TA: Y entonces ¿sueles dejar –es que me ha parecido súper curioso (risas)– a tus clientes un protocolo de actuación en caso de que ocurra algo?

IF: Sí. Y dentro del certificado también pongo que la galería o el artista se hace responsable del cambio, pero también digo dónde se ha comprado ese material, dónde se puede conseguir; con una ficha técnica del propio material que me han dado y también toda la información del proveedor directo, la dirección y el contacto del proveedor.

PL: ¿Y siempre es un mismo proveedor o vas (cambiando)?

IF: En este caso del caucho por ahora solamente he trabajado con uno y he estado trabajando bien y bueno... Pero dependiendo de otros materiales tengo varios proveedores. Pero en este caso en concreto sí, porque a corto plazo lo necesita. Simplemente es uno.

PL: Claro. En el caso la impresión en las planchas sí que trabajás con varios proveedores...

IF: Sí, sí que lo hago con varios, dependiendo también de las necesidades y de los formatos, y de que yo conozco distintos tipos de impresoras y las tintas, qué flexibilidades tiene cada una de las tintas o qué transparencias tienen, pues (en base a eso) utilizo unas máquinas u otras, como cada proveedor tiene una, pues utilizo una. Y las tintas también tienen una perdurabilidad, y más estas tintas que son más nuevas y que son las últimas tintas que están en el mercado, que no son tintas de laboratorio fotográfico de fine art donde la tinta esta súper-mega curada, no. Las tintas que yo utilizo sé que son tintas que son muy duraderas, tintas que son bastante resistentes a la temperatura y rayos ultravioleta, pero no quiere decir que no tengan una vida. Pero también me interesa que no tengan una vida, porque, no es que me interese, si no que no me importa que esa in-

tensidad de color por los veinte años se pueda perder, porque en verdad ese color está impregnado e incrustado dentro del material. En el momento en que se ha impreso encima del material, los dos materiales forman uno, y si pasa algo es que es propio del material, no lo considero que sea ajeno.

PL: O sea que en ese sentido el paso del tiempo vendría a formar parte de la obra

IF: Sí, vendría a formar parte (en el sentido de) que es como un metal o una madera con el tiempo se oscurece o un metal se oxida. En este caso no se oxida porque es aluminio, pero sí que a lo mejor puede perder algo de intensidad. Por ahora no he tenido ningún conocimiento de que pase ni lo he notado, pero no te digo que en los diez o veinte años pueda pasar algo. Pero como es un color que forma parte del material, no sería sólo problema de la tinta sino que su concepto es “todo uno”.

PL: Bueno, hablando del paso del tiempo y de los posibles daños que podrían llegar a surgir, en el caso de realizar alguna intervención desde la restauración, ¿estás de acuerdo con que se intervenga tu obra?

IF: Pues, en verdad como no ha venido el momento, no sé cuál sería el criterio de hacer esa conservación o esa restauración, entonces como afectaría formalmente a la obra. Sí que he tenido algunos problemas en producción, en los que sí que he tenido que hacer una “restauración”, pero la he hecho yo, así que no considero que sea una restauración, considero que ha sido un “arreglo” dentro de mi taller. No tendría esa opinión segura, porque como no tengo conocimientos básicos de la restauración, entonces yo no sé cuales serían los que me propondrían, no se mi dirán “el acabado va a ser esté” o “vamos a hacer esto”, como no lo sé no te lo podría decir. A lo mejor digo “es que esto no me gusta”. Y también depende del restaurador o el conservador, si me dicen “es que esto tengo que pintarlo de tal manera”, y tú dices “otras pero es que de tal manera no es tinta de impresora, es una falsedad”, pero a lo mejor viene un restaurador y me dice “yo lo voy a dejar así y se va a conservar de esta manera, pero vamos a echarle este producto transparente que hace que se prolongue esta conservación”... No lo sé... Es como no se cuál sería la...

TA: Claro. En un principio sí que nos referimos a la intervención directa en tu obra más que a una conservación preventiva. Por ejemplo, imagina que la goma de caucho se empieza a degradar hasta llegar el momento que dices “ya no está cumpliendo con la sujeción que se necesita”

IF: Entonces ahí, vamos, está claro que ese se reemplazaría por un material igual y ese se tiraría directamente. En cambio, si hay unos arañazos en la plancha o ha perdido el color o algo así... Si los arañazos en las planchas me dicen que van a hacerlo... (piensa) no sé, con el mismo tipo de tintas perfecto, o con... no sé...

PL: Claro, tendrías que tener todo el panorama de posibilidades y valorarlo...

IF: ... y valorar, sí. Sí.

PL: Conectando con la conservación preventiva ¿hay medidas que vos tomes para (prevenir daños en) tus obras? Por ejemplo, las cajas de embalaje para el traslado.

IF: Sí. Los embalajes han sido muy importantes desde el momento de la serie. (Las obras) han sido voluminosas y encima irregulares, y cada una de ellas necesitaba una caja independiente. A partir de allí ha sido cuando he comenzado a estudiar de qué manera podía yo proporcionar ese embalaje y también ahí he tomado conciencia de que cada obra tiene que tener un embalaje específico. Sí, sí, lo hago.

PL: Inma, por último, ¿hay algo que no te hayamos preguntado y quieras agregar?

IF: Yo creo que lo hemos hecho bastante completo, ¿no? Hemos ido pasando por todos los temas. Creo que no me queda más nada por agregar.

PL: Nos queda darte las gracias por tu tiempo.

IF: A vosotras.