

TFG

**TRATAMIENTO DE INTERVENCIÓN
DEL DIARIO DE LIDIANA CÁRDENAS
(P. ROMERO, 2017)**

**POSIBILIDADES Y LÍMITES EN EL DISEÑO DE ESTRATEGIAS
DE INTERVENCIÓN EN UNA TÉCNICA MIXTA SOBRE PAPEL**

Presentado por Andrea Ruiz Ortega

**Tutora: Laura Fuster López - Dept. Conservación y Restauración
de Bienes Culturales**

Cotutor: José Francisco Romero Gómez - Dept. Escultura

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2019-2020



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

El presente trabajo ha sido presentado y publicado en las *21ª Jornadas de Conservación de Arte Contemporáneo* del Museo y Centro de Arte Reina Sofía en Madrid los días 28 y 27 de Febrero de 2020 con el título *“En tierra de nadie: posibilidades y límites en el diseño de estrategias de intervención en una técnica mixta sobre papel”*.

RESUMEN

Los desafíos a los que se enfrenta la restauración de obras contemporáneas, en ocasiones, distan mucho de aquellos que puedan aparecer en arte tradicional. Como sucedía en el caso de la obra *Diario de Lidiana Cardenas* de Pepe Romero, la intervención se centraba en la subsanación de rasgados, la reintegración de faltantes y la devolución de la planimetría de las cuatro piezas que conformaban parte de la obra, pero la naturaleza vulnerable e incluso efímera de algunos de los materiales empleados en ella, condicionó notablemente el proceso de toma de decisiones en pro de su conservación tanto matérica como conceptual. Son precisamente en este tipo de obras multimatéricas -difíciles de categorizar por encontrarse *en tierra de nadie*, donde soporte y técnica artística no se ajustan a la tradición- las que a menudo requieren de la aplicación transversal de criterios, materiales y métodos para abordar una serie de desafíos que no comprometan lo esencial.

Palabras clave:

Diario de Lidiana Cárdenas; Técnica mixta sobre papel; Devolución de planimetría; Toma de decisiones; Conservación del papel.

ABSTRACT

The challenges the conservation of contemporary works are facing sometimes are far from those of traditional art. As in the case of Pepe Romero's *Diario de Lidiana Cardenas*, the treatment was focused on the correction of tears, the reintegration of missing pieces and the treatment of the in-plane deformations of the four pieces. Nevertheless, the vulnerable and even ephemeral nature of some of the materials used by the artist, notably conditioned the decision-making process in favour of its material and conceptual conservation. It is precisely in this type of multi-material works -difficult to categorize because they are in *no man's land*, where support and technique do not fit into tradition- and where crossing criteria, materials and methods is often required to face a series of challenges that do not compromise the essence of the artwork.

Palabras clave:

Lidiana Cardenas Diary; Paper in mixed media; Treatment of in-plane deformations; Decision-making model; Conservation of paper.

AGRADECIMIENTOS

En este Trabajo de Fin de Grado han formado parte directa o indirectamente varias personas, y me gustaría dedicarles unas palabras:

En primer lugar quiero agradecerle a Laura Fuster, mi tutora, el motivarme a despegar con la vista fijada bien lejos, por transmitirme su profesionalidad y compromiso con el mundo de la restauración a través de su docencia, por hacer que la disciplina de la conservación de papel se convierta en mi pasión, por hablarme siempre desde el corazón y la empatía, y por contar conmigo e ir de la mano juntas durante este proyecto. Por todo ésto y toda la calidez humana, te doy las gracias.

Del mismo modo quiero agradecer a Pepe Romero, la confianza que ha depositado en mí, su cercanía y por agilizarme siempre el camino con una sonrisa. Durante este tiempo, he conocido a un artista con un universo en la cabeza y un puente en sus manos. En *Diario de Lidiana Cardenas* conecté con unas vivencias que - aunque no son mías propias - pude sentir el peso de toda una vida a través del recuerdo y su veladura.

Por otra parte, les estoy muy agradecida a Maite Moltó y Juan Valcárcer por sus consejos y facilitarme los recursos necesarios para el proceso de elaboración de fotografías.

También quiero agradecer a toda mi familia, pero en especial a mi *iaia* por sacarnos adelante a mi hermana y a mí, si he llegado hasta aquí es por ella. Nunca tendré palabras suficientes para agradecer el impacto que has tenido en mi vida.

A mis amigas de siempre Zahara y Katy, por estar en cada etapa de mi vida, incluso a 1229 kilómetros de distancia. También, a mis grandes amigas de la universidad, Amparo, Teresa, Priscila y Aitana, por encargarse de que estos últimos años hayan sido auténtica felicidad acompañada de risas contagiosas y de verdadera complicidad. No me cabe duda que nuestros caminos siempre estarán unidos.

Y finalmente, a ti Manu porque sin duda "*Love kills chaos bacteria*" y "*Wide open*".

Una etapa se cierra para dejar paso a otra nueva cargada de esperanza e ilusión.

Muchísimas gracias a todos.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. OBJETIVOS	2
3. METODOLOGÍA	2
4. ESTADO DE LA CUESTIÓN	5
4.1. EL ARTISTA	
4.2. LA OBRA	
5. ESTUDIO TÉCNICO DE LA OBRA	9
5.1. SOPORTE	
5.2. TÉCNICA MIXTA	
6. ESTUDIO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA OBRA	13
6.1. SOPORTE	
6.2. TÉCNICA MIXTA	
7. TRATAMIENTO DE INTERVENCIÓN	19
7.1. DISEÑO DE TOMA DE DECISIONES	
7.2. ESTUDIOS PREVIOS	
7.3. ESTRATEGIA DE INTERVENCIÓN	
8. CONSERVACIÓN PREVENTIVA	31
9. CONCLUSIONES	34
10. BIBLIOGRAFÍA	35
11. ANEXOS	
ANEXO I	37
ANEXO II	46
ANEXO III	48
ANEXO IV	50
12. ÍNDICE DE IMÁGENES	52

1. INTRODUCCIÓN

Durante años, se ha venido desarrollado un enfoque bastante metódico de conservación y restauración de obra tradicional. Las conocidas tres “R” (Reversibilidad, Reconocimiento, Respeto), han dado como resultado pautas claras en una toma de decisiones para una futura intervención. Las necesidades del arte contemporáneo sin embargo, a menudo requieren un enfoque diferente. La relación que se establece entre materiales de diferente naturaleza, comportamiento y envejecimiento en las obras concebidas como técnicas mixtas suelen plantear retos no sólo metodológicos sino especialmente conceptuales cuando se trata de producción contemporánea.

El presente trabajo es un ejemplo de interdisciplinariedad, en este caso entre el Departamento de Escultura y el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de Bellas Artes de la U.P.V. El diálogo permanente entre el artista y el conservador-restaurador ha posibilitado un estudio detallado y profuso de la complejidad técnica de una obra que se aleja de lo tradicional, aunque esté realizada con materiales comunes y habituales en el ámbito artístico. Poder establecer una comunicación interdepartamental y personal fluida ha sido sin duda la clave del resultado logrado, y una vez más pone de manifiesto la necesidad no sólo de que los artistas estén disponibles para compartir las claves de su producción, sino también la necesidad de que los conservadores-restauradores se especialicen en el estudio de los materiales artísticos. En este contexto, el diálogo con el artista está destinado precisamente a poner límites y abrir vías que permitan entender la obra en un contexto y en un momento, y que por tanto permitan modular la metodología de intervención con el fin de que ésta se integre en la obra sin interferir en el mensaje que el artista desea transmitir al espectador.

Por todo lo anterior, en este Trabajo Final de Grado se aborda el proceso de restauración de cuatro piezas correspondientes a la obra Diario de Lidiana Cárdenas realizada por el artista y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, Pepe Romero. La obra se compone de cuatro piezas realizadas con técnica mixta sobre papel. Fue elaborada en primera instancia en 1995 en Nueva York y concluida en 2017 en Valencia para ser presentada en una exposición. Aunque se trata de cuatro piezas concebidas dentro de una obra más extensa, el artista las presentó de forma individual (50x70 cm c/u) con el nombre Diario de Lidiana Cárdenas y con un único enmarcado en la Galería donde fue expuesta en 2018.

Una vez concluida la exposición, una serie de fallos en la manipulación de la obra dieron como resultado un impacto contra el suelo y la rotura del cristal. A los rasgados y faltantes ocasionados en el impacto, es necesario añadir que el almacenaje en plano de las obras con fragmentos de cristal sobre la misma, contribuyó a la formación de pliegues y arrugas muy marcados.

El grado de alteración de las obras era dramático, no sólo porque los daños ocasionados dificultaban la lectura general de las cuatro piezas, sino porque la

compleja combinación de materiales unida a la sensibilidad de algunos de ellos comprometía seriamente la estabilidad del conjunto.

Ello puso de relieve la existencia de limitaciones técnicas subordinadas a la sensibilidad de los materiales empleados por el artista alejándose de lo que pudo haber sido una intervención sencilla de subsanación de rasgados y devolución de la planimetría.

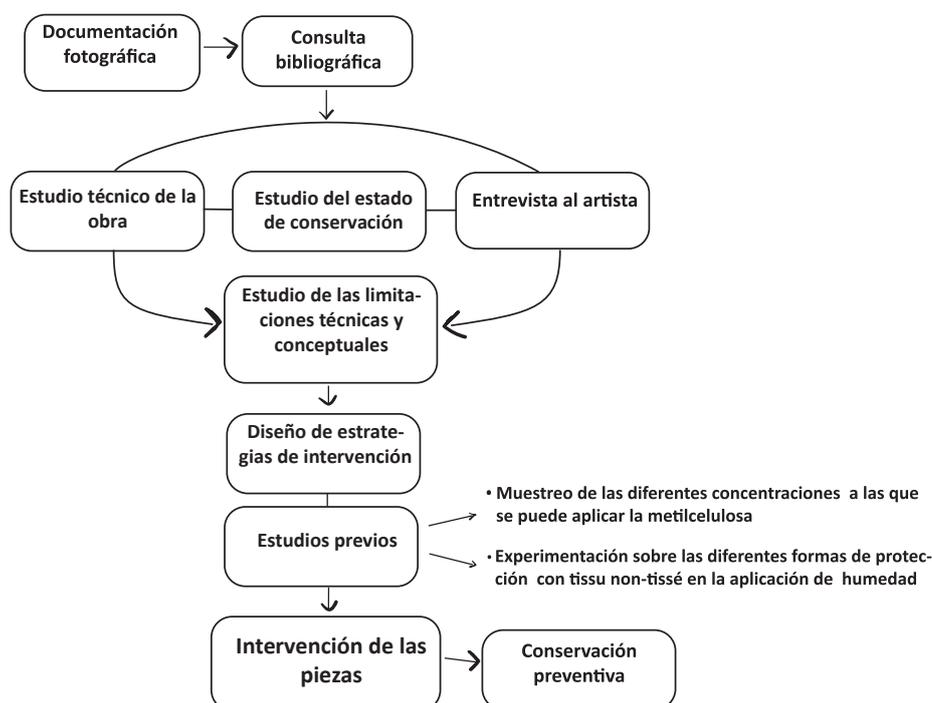
2. OBJETIVOS

El objetivo general del presente Trabajo Final de Grado es devolverle la estabilidad a la obra objeto de estudio a partir de un tratamiento de intervención que subsane los daños que ésta presenta, y garantice así mismo que las actuaciones que se lleven a cabo no modifiquen, dañen o alteren aspectos esenciales de la obra. Los objetivos específicos para garantizar una estrategia de intervención respetuosa con los aspectos técnicos, estéticos y artísticos inherentes a la obra son:

1. Analizar el plano conceptual y material de las cuatro piezas que componen la obra.
2. Diseñar un tratamiento de intervención conforme a las líneas acordadas con el artista y que tome en consideración las posibilidades y limitaciones técnicas de la obra así como su respuesta a diferentes materiales y métodos de intervención.
3. Establecer las pautas para su conservación preventiva.

3. METODOLOGÍA

Para lograr los objetivos mencionados anteriormente, ha sido necesario seguir el método científico (MC) debido a la naturaleza de este trabajo, que consta de las siguientes fases: Observación, formulación de hipótesis, experimentación y conclusiones.





Piezas Nº1, Nº2, Nº3 Y Nº4 del Diario de Lidiana Cárdenas

Pepe Romero, 2017

Técnica mixta sobre papel, 50 x 70 cm

Valencia, Colección particular



Reverso del enmarcado del *Diario de Lidiana Cárdenas* por parte de la Galería.
74,2 x 111 cm



Fig. 1. Pepe Romero en la entrevista al artista.



Fig. 2. Pepe Romero en Conferencias Dinámicas en el IVAM, Valencia. Año 2006



Fig. 3. Piezas Nº1,2,3,4 en la exposición *Gestos Imprecisos* de la galería Cuatro en 2018.

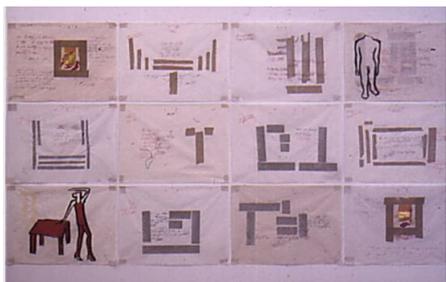


Fig. 4. Parte de las piezas de *Diario de Lidiana Cárdenas* en la *White Box Gallery* de Nueva York, año 1998

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

4.1. EL ARTISTA

Con una trayectoria de 38 años, José Romero Gómez (1952) es un artista valenciano y profesor del Departamento de Escultura de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia y del curso de postgrado Educación Artística y Museos de la Universidad de Valencia. Se formó en teatro por la antigua Escuela de Sants en Barcelona y en Bellas Artes en la Facultat de San Carlos en Valencia.

A principios de los años 80 comienza a exponer en galerías de Valencia y le siguen exposiciones individuales y colectivas de nivel nacional e internacional en Nueva York, Filadelfia y París entre otros. Su recorrido artístico también se vincula con el arte performativo y con la creación de “Densidades Sonoras” a través de acciones colectivas. Entre ellas destaca Ópera Dadá *Variaciones Zzzzz Tió Ti* (Universidad de Valencia, 2011), cinco conciertos de Lidiana Cardenas *Primero el arte y luego tocar el piano*¹ y el concierto *Besar no mata* (MUVIM, 2005).

4.2. LA OBRA

Diario de Lidiana Cárdenas, es una obra en serie compuesta por multitud de piezas de papel donde se relata un diario en el que se recogen extractos de la literatura universal, pensamientos y vivencias a través de la mirada crítica de Lidiana Cárdenas, un *alter ego* creado por el artista.

Aunque en este trabajo se presentan cuatro de las piezas (Fig.3), en realidad se trata de una serie muy extensa concebida como una unidad en la que el artista trabajaba con determinados temas que tenían que ver con la condición efímera (Fig. 4).

4.2.1. Descripción del plano conceptual

Se entiende que el arte contemporáneo dista mucho del arte tradicional, a nivel técnico pero también a nivel conceptual, dado que la significación de la obra muchas veces está ligada a su materialidad, o dicho con otras palabras, el campo conceptual está estrechamente vinculado a los materiales que emplea el propio artista.

Es de esperar que antes de comenzar cualquier planteamiento para resolver los daños o alteraciones que pueda tener una obra contemporánea, es indispensable examinar y documentar la carga conceptual de los materiales compositivos², su técnica y finalidad para poder trazar estrategias de actuación en el proceso de

¹ ROMERO, P.; (2008) “Primero el arte y luego tocar el piano: cinco conciertos de Lidiana Cárdenas” en Itamar, Núm. 01. pp: 247-259 Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10550/69093>>

² LOZA, A. (2014) *El trabajo con artistas: conocer la intencionalidad de los materiales con el fin de garantizar la correcta conservación de sus obras* en Conservación de Arte Contemporáneo 15ª Jornada, Museo Reina Sofía, p. 31-36



Fig. 5. Exposición de la obra escultórica y parte de las piezas de *Diario Lidiana Cárdenas* en la *White Box Gallery* de Filadelfia, año 1998



Fig. 6. Parte de las piezas de *Diario de Lidiana Cárdenas* en la *White Box Gallery* de Filadelfia, año 1998

intervención sin poner en riesgo lo esencial de la obra, pues cualquier alteración de los materiales no contemplada por el artista también desencadena simultáneamente una alteración en su campo conceptual³. Es trabajo del restaurador conocer cuál es la intencionalidad particular del autor, por lo que es necesario cooperar con el artista para recabar información y entender la funcionalidad de cada uno de los elementos y factores que componen íntegramente la obra, con el objetivo de garantizar su conservación.

Para resolver las incógnitas entorno a como se conformó la obra, se concretó una entrevista con el artista tomando como líneas generales las recomendaciones en *Guide to Good Practice: Artists' Interviews* de la *International Network for the Conservation of Contemporary Art* (INCCA)⁴ que compila una serie de puntos y enfoques de 50 entrevistas donde once instituciones internacionales estuvieron envueltas para un proyecto europeo entre el año 1999 y 2002.

Pepe Romero refleja en *Diario de Lidiana Cárdenas* una serie de vivencias y reflexiones personales de uno de sus *alter ego*, combinando textos transcritos de importantes autores de la literatura universal acompañado de dibujos y formas geométricas. La obra es un trabajo extenso de varias piezas que no estaban concebidas como únicas, sino como un conjunto y solían acompañar los espacios expositivos donde se exponían junto a otras obras del autor (Fig. 5 y 6). El conjunto constituía una época clave de su proceso artístico y personal.

Siguiendo el hilo del plano conceptual que se pudo extraer de la entrevista realizada a Pepe Romero, se sabe que la obra es un compendio de introspección que parte de la imagen subyugada a la apariencia externa, socialmente aceptada de un ser humano en sociedad y las "agresiones propias" en el camino de la autocensura contada a través de uno de los varios *alter ego* del artista, cuyo nombre en este caso es Lidiana Cárdenas.

El artista expresa a través de los textos una crítica al medio hostil al que se enfrentó desde la niñez durante el franquismo, pasando por su juventud en la época final de la dictadura, por la que tuvo que adoptar un perfil socialmente aceptado (*apariencia externa*) muy alejado de su verdadera identidad personal. Pepe Romero comentaba en la entrevista que los diarios están influenciados directamente de experiencias propias de soledad, desarrollando un fuerte espíritu introspectivo. Además, la experiencia de lucha directa con entornos hostiles debido a su condición sexual, generó cierta inestabilidad y fragilidad ya desde la niñez, en una época de constante represión y control social. Por otro lado, tiene una visión escéptica del objeto artístico en sí, pues considera que la obra muchas veces acaba reduciéndose a un elemento decorativo de

³ LLAMAS, R., 2017. *Intención artística, conservación y mutación en la obra de arte actual: una aproximación hermenéutica*. *Ge-conservación*, vol. 12, pp. 45-54. Disponible en : < <https://doi.org/10.37558/gec.v12i0.348> > [Última consulta 23 de abril de 2020]

⁴ HUMMELEN, IJ., SILLÉ, D., *Modern Art: Who Cares?*, Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, p. 385-388

algún o alguna coleccionista que se lo pueda permitir económicamente, cuya carga conceptual se ve mermada por motivos mercantiles, perdiendo así la carga emocional inicial dada por el artista.

Todo ello lo traslada a la obra de manera casi inconsciente mediante la fragilidad y efimeridad en la elección de los materiales empleados, que unido a la visión escéptica, son razones por la que se declinaría por unos materiales que se degradarían en algún momento dado.

“A lo mejor desde el punto de vista del comprador de arte esto no le interesa mucho, pero a mí sí. Trabajar con elementos que algún día no prefijado desaparecerán. Estoy hablando al final de no dejar huella, no como el artista inmortal por su obra si no al contrario, el que encierra en su propia obra el olvido”.

Como la obra es un diario en el que se van plasmando vivencias y pensamientos (Fig. 7), el artista vuelve a retomar la obra en diferentes épocas de su vida extendiendo el proceso creativo a través de los años: incorporó nuevos materiales, adhirió nuevas cintas adhesivas y reestructuró las piezas uniendo por parejas antiguas láminas individuales de papel con otra más actuales.

“Hay dibujos que tomo de hace muchos años que vuelvo a trabajar y reutilizar en la obra. Hay dibujos que empecé en 1998, que no son de ahora, aunque están acabados hoy. Es por eso por lo que, esta superposición de dibujos se desarrolla en tiempos y lugares muy diferentes, así intento hablar de la memoria, de ese diario que voy construyendo dentro de la obra.”

Con la unión de las dos láminas de papel y a través de su transparencia, el artista pretendía combinar los textos - casi ilegibles-, las formas y dibujos de ambas capas para dar una sensación de veladura que sugiere el contenido de la lámina inferior, siendo esto una metáfora de cómo los recuerdos se van difuminando con el paso del tiempo.

Fig.7 . Pieza Nº 5 del *Diario de Lidiana Cárdenas*.

Fig.8 . Fotografía de detalle de la técnica óleo en barra, pieza Nº 4.

Por lo que se refiere a los dibujos, el artista plasmaba imágenes relacionadas con el tema del texto mediante técnicas grasas como el óleo en barra y el lápiz *conté* otorgándole un efecto matérico y saturado de color del mismo modo que las líneas gruesas que los conforman (Fig.8) puesto que el artista quería reflejar unas casas pesadas y densas, como metáfora a un entorno íntimo o familiar don-



de considera que se producen los mayores dramas de los seres humanos (Fig.9). En cuanto al uso de las cintas adhesivas, el artista pretendía crear un metalenguaje como factor común en todas las piezas que componen la obra, pues se exponía en las galerías conjuntamente acompañando en un espacio a otras obras con la misma simbología (Fig. 10). Además, otra función que desempeñaban las cintas era la de reparar los rasgados del papel que se produjeron en el momento del proceso creativo, ya que para el artista, el rasgado representa la “herida”, y la cinta adhesiva “el vendaje” que cubre esa cicatriz en un sentido figurado. Igualmente, las cintas generaban ciertas ondulaciones en el papel que le conferían una apariencia vulnerable e inestable, así como una textura particular que formaba parte del proceso creativo.

En definitiva, toda la información recabada en la entrevista permitió indagar en la significación de la obra y entender los límites que debía tener la intervención de las piezas que se habían encomendado restaurar, pues necesariamente pasaban por preservar la apariencia vulnerable de las obras así como su textura y deformaciones planimétricas en forma de ondulaciones, además de las incompatibilidades totalmente intencionadas entre los materiales empleados.

Fig. 9. Exposición “Cisuras” en La Rambleta, Valencia. Año 2013.



Fig. 10. Exposición de la obra escultórica y parte de las piezas de *Diario Lidiana Cárdenas* en la *White Box Gallery* de Nueva York, año 1998



5. ESTUDIO TÉCNICO DE LA OBRA

En las obras de arte contemporáneo, los materiales y la búsqueda de nuevas técnicas artísticas por parte de los propios artistas, son un medio que se refleja el valor subjetivo de la expresión y la importancia simbólica del plano material de la obra.

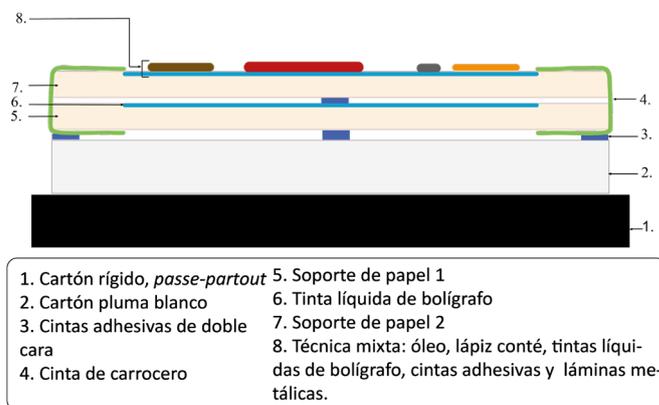
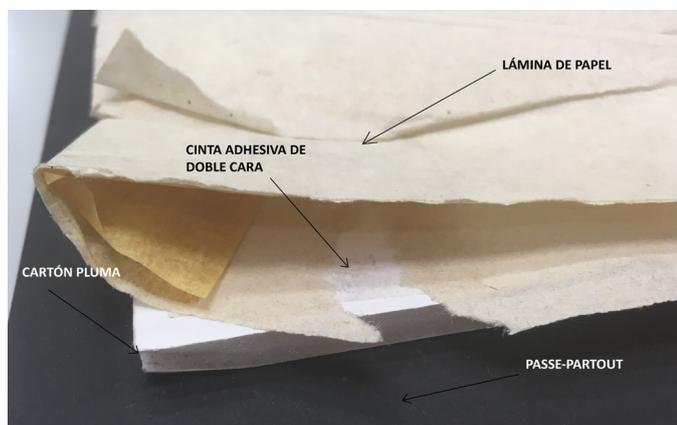
El estudio técnico de la obra identifica y analiza la naturaleza de los materiales que la componen además de ayudar a entender cómo se ha llevado a cabo el proceso artístico, siendo a menudo un punto de partida clave en el diseño de estrategias en el tratamiento de intervención.

5.1. SOPORTE

En primer lugar, el material base de las piezas son dos láminas de papel unidas entre sí cada una. A su vez, cada pieza está enmarcada en un soporte semirígido por cuestiones expositivas. Las cuatro piezas se encontraban montadas por parejas sobre un *passe-partout* de color negro (74,2 x 111 cm c/u) y éstas a su vez sobre un cartón pluma cada una (50x70 cm c/u) unidas por cada esquina con cinta adhesiva de doble cara (Fig. 11 y 12). Esta forma de montaje junto con el enmarcado con el cristal protector, fue llevada a cabo por la propia galería para la exposición de 2018, con el único requisito por parte del artista de que el fondo del enmarcado debía ser de color negro. Aunque éstos cartones son materiales muy ligeros, fáciles de manipular e inocuos para el papel⁵, el método utilizado para fijarlos a la obra no fue el más apropiado ya que se adhirieron mediante un adhesivo de doble cara con el perjuicio que ello supuso para la estabilidad de la obra (amarilleamiento, oxidación, irreversibilidad)⁶.

Fig. 11. Fotografía de detalle de un deterioro en la zona inferior izquierda de la pieza N^o4.

Fig. 12. Estratigrafía de los elementos y materiales con los que está compuesta la obra.



⁵ BUENO, J.; VÁZQUEZ, E. (2011) *Archivos municipales en pequeñas y medianas poblaciones: principales materiales y pautas básicas para la conservación de sus fondos* en Revista Andaluza de Archivos: Arche. p. 10



Fig. 13. Detalle de las cintas de carroceros y de los rasgados producidos durante el proceso creativo, pieza N° 2.

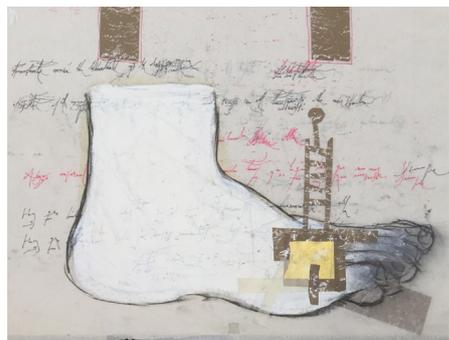


Fig. 14. Detalle de la veladura en la pieza N°2

una sobre otra y adheridas en cada esquina con cinta de carroceros. Las láminas de papel son de gran formato (50x70 cm c/u) y tenían una textura algodonosa que evocaba al papel oriental aunque menos resistente, ya que era un papel de bajo gramaje con fibras longitudinalmente cortas y poco cohesionadas. Cabe destacar, que éste papel ya mostraba ser un papel frágil, dado que existen una serie de rasgados subsanados con cinta de carroceros (Fig. 13) que habían sido producidos durante el proceso creativo, como señaló el artista en la entrevista: *“El óleo de barra es muchísimo más duro, entonces cuando trabajo con estos papeles tan finos y este óleo, a veces rasgo el papel, ya que es muy delicado; utilizo ya la cinta adhesiva para, por decir así, curar ésta herida, tapar esa cicatriz y se va generando la imagen a partir de elementos pintados con el material más inapropiado...”*.

El artista se valió del recorrido que tenía el rasgado para añadir cinta autoadhesiva, con la que ya tenía formado un metalenguaje como hilo conductor en todas las piezas de la obra.

Otra de las características que presenta el papel y que le dan sentido simbólico a la obra es su transparencia, pues al tratarse de papeles muy finos (65 μm) y poco densos (42 g/m^2) se puede apreciar a través de la lámina -casi como una veladura- el cuadro de texto que hay detrás (Fig. 14). En este caso, la transparencia le sirvió al artista para combinar la composición artística de ambas capas, fusionando un cuadro de texto del papel inferior que se visualizaba mediante la transparencia del superior, con sus diferentes técnicas gráficas y elementos adheridos

5.2. TÉCNICA MIXTA

El concepto ‘técnica mixta’ es un término ambiguo. Incluso podría decirse que a menudo es usado a modo de *cajón de sastre* en arte moderno y contemporáneo para hacer referencia al empleo de materiales de diversa naturaleza que conviven frecuentemente aleatoriamente en una misma obra. Desde el punto de vista creativo, esta técnica es común y habitual en muchos artistas contemporáneos, pues permite experimentar con la mezcla de materiales de diferente composición y características siendo precisamente esta mezcla, la que suele ser vehículo de una significativa carga conceptual. Desde el punto de vista de los materiales se plantea sin embargo múltiples interrogantes dada la naturaleza a menudo incompatible de los mismos, y cuya convivencia suele plantear retos y desafíos de cara a garantizar su estabilidad incluso a corto-medio plazo.

En el caso de estas piezas, se combinaba cintas autoadhesivas de diferente naturaleza con láminas metálicas de oro falso, además de técnicas gráficas como el lápiz conté, el óleo en barra y la tinta líquida de bolígrafo.

6 GORASSINI, A.; ADAMI, G.; CALVINI P.; GIACOMELLO, A.; (2016) “ATR-FTIR characterization of old pressure sensitive adhesive tapes in historic papers” en *Journal of Cultural Heritage*, Vol. 21, pp:775-785

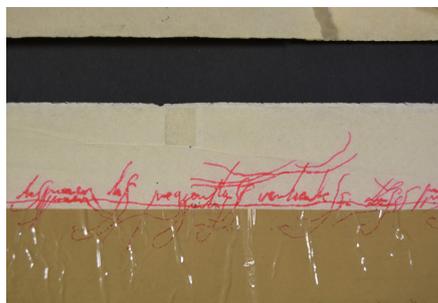


Fig. 15. Detalle de la cinta de precinto marrón en la zona superior de la pieza N° 2.



Fig. 16. Detalle de la cinta de precinto transparente que adhiere las láminas metálicas al soporte, pieza N°1.

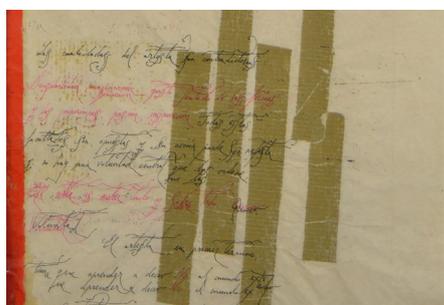


Fig. 17. Detalle de la cinta de papel Kraft en la zona central de la pieza N° 4.



Fig. 18. Detalle de la cinta de carroceros en la zona superior izquierda de la pieza N° 2.

Con respecto a las cintas autoadhesivas o cintas sensibles a la presión, éstas se hallan en todas las piezas, aunque cada tipo de cinta tiene una función diferente: representar un metalenguaje, adherir otros elementos compositivos al papel, unir las láminas de papel y reparar rasgados. El tipo de cinta adhesiva que más predomina en la obra es conocido como cinta de embalaje o cinta de precinto marrón (Fig.15), cuyo uso más generalizado es -como su nombre indica- para la adhesión de embalajes y cartones de paquetería. En este caso se ha utilizado junto con otras cintas de diferente naturaleza para representar una serie de símbolos. Este elemento compositivo está compuesto por una fina lamina de polipropileno bi-orientado (BOPP)⁷ con una capa de adhesivo acrílico en emulsión acuosa muy resistente al calor⁸, pero ésta pierde capacidad adhesiva a bajas temperaturas y en ambientes húmedos. Además, en general sea cual sea su naturaleza, todos los adhesivos de cualquier cinta, se integran en la red porosa del papel quedando atrapado permanentemente, incluso una vez se haya secado y la lámina se haya desprendido.

Al mismo tiempo, se localizaron cintas adhesivas transparentes (Fig.16) que adherían láminas metálicas al soporte de papel, cuyas características son idénticas que de la cinta de embalar, aunque en este caso la lámina de polipropileno bio-orientado (BOPP) es transparente.

Además de las cintas de precinto empleadas para las formas geométricas, se encontraban las cintas de papel Kraft engomado, que fueron aplicadas en el reverso del papel superficial de la pieza N°4, cuya función acompañaba a la característica simbología con figuras geométricas de las cintas de embalar. El patrón de recorte de las cintas de papel Kraft era perpendicular a las líneas oscuras que tanto caracterizan este tipo de material. Además, la humectación para activar el adhesivo de la cinta había producido ondulaciones (Fig.17) en la zona de la lámina de papel a la que se había fijado, que más tarde con los cambios higroscópicos y por la diferencia de la resistencia dimensional entre ambos materiales, aumentarían aún más en tamaño.

También se hallaron cintas de carroceros (Fig.18) - conocidas como *rubber-based tapes* o engomadas muy vulnerables a la luz y las altas temperaturas⁹ - cuya función es doble en este trabajo: unir las láminas del soporte de papel y subsanar los rasgados producidos durante el proceso creativo generándose a su vez, las ya mencionadas figuras que configuran el metalenguaje.

Por otra parte, siguiendo con los elementos adheridos al papel, existen dos tipos de láminas metálicas de aspecto dorado en forma cuadrada, fijadas en las piezas N°1 y N°2 mediante las mismas cintas adhesivas que se llevan empleando hasta el momento en la obra.

⁷ Empresa 3M (2015) *Cinta de Embalaje N° 301*. [Consulta: 20 de mayo de 2020] <<https://multimedia.3m.com/mws/media/1567690/301.pdf>>

⁸ Empresa 3M (2015). *1000NF Adhesivo acrílico en base agua*. [Consulta: 20 de mayo de 2020] <<https://generaladhesivos.com/proveedor-pegamento/17hoja-tecnica-1000NF%20-%20dic15.pdf>>

⁹ Empresa Tom Brown INC.(2017) *Understanding Rubber-Based Pressure Sensitive Adhesives in Tape Products*. [Consulta: 20 de mayo de 2020] Disponible en <<https://tombrowninc.com/blog/understanding-rubber-based-pressure-sensitive-adhesives-tape-products/>>



Fig. 19. Detalle de los papeles adheridos con la lámina metálica.



Fig. 20. Detalle del papel metalizado.



Fig. 21. Detalle del lápiz conté negro en la delantera del dibujo del pie.

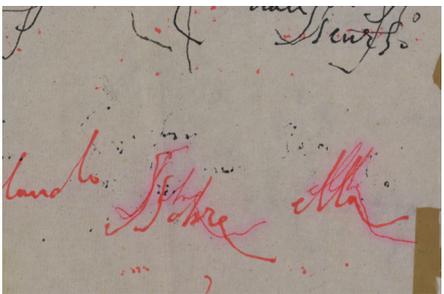


Fig.22. Detalle de la tinta líquida en la lámina superior de papel, pieza Nº 2.

Con respecto a las láminas metálicas de la pieza Nº1, dos de las tres láminas que se encuentran, están adheridas y tintadas a su vez a un papel probablemente con algún tipo de laca coloreada de un color anaranjado . Se intuye que tanto los papeles (8 x 11,5 cm c/u) como las láminas metálicas (8 x 8 cm c/u), fueron pintados ya estando unidos, puesto que se observa claramente en ambos el rastro que dejó el recorrido de las fibras del pincel (Fig.19). Las dos composiciones se encuentran adheridas por la zona superior e inferior a partir de una misma tira de celo. Por lo que respecta a la tercera lámina metálica (16,5 x 16,5 cm c/u) de la pieza Nº1, a diferencia de las anteriores, se trata de un papel metalizado con una ligera capa dorada y brillante solapada a éste. Además, se encuentra arrugado y adherido mediante cintas de carroceros por todo su perímetro al soporte de papel (Fig.20).

Por otro lado, en relación con las técnicas gráficas, el artista hizo uso de óleo en barra ya que le permitía dibujar directamente sobre la superficie sin necesidad de pincel, pues se diferencia del óleo convencional en la escasa proporción de aglutinante respecto a éste. A pesar de esto último, el aceite secante que contiene este material ha emigrado por todo el perímetro de cada dibujo, dejando a su paso un 1 centímetro aproximadamente de halo oscuro. El artista hizo uso de colores como blanco, negro y rojo, predominando este último sobre los demás, cuyo resultado son unos colores saturados y vibrantes, que por la escasez de aglutinante tiene un aspecto matificado.

Otro de los materiales que componen los dibujos de las piezas, es el lápiz conté de color negro (Fig.21). Este material no es otra cosa que polvo de carbón vegetal¹⁰ prensado, mezclado con una base de arcilla o cera que le ofrece un aspecto mate. El artista lo empleó para el contorno del cuerpo humano (hombre y pie), con trazos discontinuos que se acaban difuminando con el óleo blanco que rellenaba el dibujo propio dibujo.

Finalmente, otro de los materiales gráficos utilizados fueron bolígrafos de tinta líquida para los textos , de color rojo y negro combinándose indistintamente por todas las piezas, tanto en las láminas superficiales de papel como las interiores. Es preciso señalar, que la tinta roja una vez empleada en el soporte de papel varía a un tono más rosado y flúor (Fig.22).

6. ESTUDIO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN

Tras haber hecho un recorrido por el plano conceptual de la obra y un estudio técnico detallado, se procedió al estudio del estado de conservación con el fin de determinar el grado de deterioro que presentaba la obra y poder diseñar la estrategia de intervención. El estado de conservación en el que se encontraba la obra era estable a pesar de los daños -principalmente de tipo físico- derivados del impacto. Sin embargo al tratarse de una obra multimatélica con materiales incompatibles entre sí, es poco probable que su conservación siga siendo igual de estable a largo plazo.

A continuación, se exponen los deterioros que se encontraron en la obra así como el riesgo potencial de degradación de la obra debido a la naturaleza de los propios materiales que la componen.

6.1.EL SOPORTE

Los deterioros más evidentes que presentaba la obra eran de carácter estructural y estaban presentes en las cuatro de las piezas que sufrieron el impacto y que estaban expuestas conjuntamente. Se trataban de rasgados de gran tamaño sobre el perímetro del papel y de deformaciones planimétricas que constaban de pliegues y arrugas que dificultaban la lectura general de la obra.

Como se ha mencionado anteriormente, estos deterioros estuvieron causados por una incorrecta manipulación en las obras, lo que propició que las piezas impactaran contra el suelo mientras estaban expuestas en la pared de la galería. Este acontecimiento, unido a que la obra se almacenó posteriormente en horizontal con los fragmentos de cristal sobre su superficie, favoreció que se marcaran aún más los pliegues y arrugas que se generaron en el impacto.

Comenzando el estudio de la deformación planimétrica, las arrugas y pliegues generados a partir del impacto tenían unas aristas muy marcadas, eran longitudinalmente rectas y de diferentes tamaños ubicadas aleatoriamente sobre la superficie. Estas arrugas, además, compartían espacio con otro tipo de arrugas generadas por los cambios higroscópicos del propio papel (Fig 23). Se reconocían fácilmente, pues se diferenciaban de las anteriores al ser redondeadas y en ocasiones curvilíneas ya que se disponían a modo de cerco o aureola, alrededor de los elementos adheridos (papel Kraft, cinta, etc.) y del óleo en barra debido a que bloqueaban el movimiento natural de las fibras ante los cambios de humedad. Éste efecto es conocido como “drumming”¹¹, debido a que el papel responde a la tensión ejercida como en la de un tambor.

Otro de los deterioros que más destacan visualmente son los numerosos rasgados (Fig. 25, 26, 27 y 28) que se produjeron también en el impacto de la obra

¹¹ HOLBEN, M. (2017). *The Care of prints and drawings*. Nueva York: Rowman and Littlefield. p. 53



a)

b)

Fig. 23. Fotografías con luz rasante donde se aprecian los dos tipos de arrugas
a) Pieza Nº 1 y ; b) Pieza Nº 3 y 4

contra el suelo que, unido a la fragilidad que caracteriza el papel utilizado por el artista, propició un resultado bastante dramático en forma de rasgados de grandes dimensiones.

Por otra parte, también existían dos lagunas en los papeles-soporte de la pieza Nº4 que se encontraban en la zona inferior de las dos láminas de papel; la laguna de menor tamaño (3,9 cm) se localizaba en la lámina inferior, mientras que la segunda de mayor tamaño (21,2 cm) (Fig. 24) se hallaba en la superior, más a la vista del espectador. Aunque se desconoce cómo se pudieron producir, se identificó el elemento que las produjo ya que cuando llegó al taller se encontró restos del papel original de la obra en una cinta adhesiva -aún en estado mordiente- que estaba adherida a la superficie del *passe-partout* negro del enmarcado. Desafortunadamente, no se pudo rescatar del material original porque se encontraba tan adherido a la cinta que el resultado tras haberlo extraído no habría sido el idóneo para un buen resultado en un injerto.

Por último, se observó que las láminas de papel ya habían comenzado su proceso de degradación natural, conocida como degradación química de la celulosa. Los principales síntomas que se observan de este deterioro paulatino es el color amarillento generalizado del papel que ya vaticinaba un pH ácido (5,78), así

como un característico olor por la presencia de lignina¹² -ya en un estado avanzado de oxidación- en su composición, por lo que probablemente fuese elaborada a partir de pasta de madera.



Fig. 24. Detalle de la zona inferior donde se encuentran los dos faltantes de la pieza N°2.



Fig. 25. Detalle de un rasgado. N° 3.

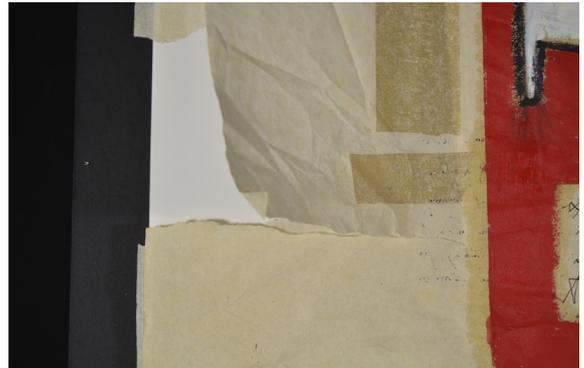


Fig. 26. Detalle de un triple rasgado en la capa inferior y superior del papel. Pieza N°1.

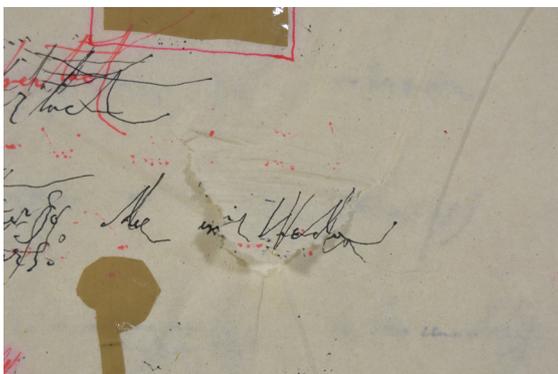


Fig. 27. Detalle de un rasgado, que a su vez se encuentra arrugado. Pieza N°4.



Fig. 28. Detalle de un rasgado en el que el papel se encuentra bloqueado por una cinta adhesiva de doble cara. Pieza N°1

¹² La lignina es un material polimérico tridimensional que le proporciona a las plantas de madera su robustez y fuerza física para que se mantengan erguidas. Sin embargo, este elemento reduce la resistencia del papel porque es muy inestable y se degrada con cierta facilidad e interfiere en la forma en la que las fibras se enlazan unas a otras, pues no produce puentes de hidrógeno para asegurar la adhesión entre ellas. Para solventar esto último, se lleva a cabo un proceso de refinamiento de la pasta en el que se tritura y aplasta, hasta lograr extraer la celulosa con el fin de lograr más adhesión interfibrilar pero quedando como resultado un material más susceptible a la oxidación y al slowfire por lo que el papel acaba resultando un material friable a medida que va envejeciendo.



Fig. 29. Mapa de daños de las piezas N°1 y N°2.

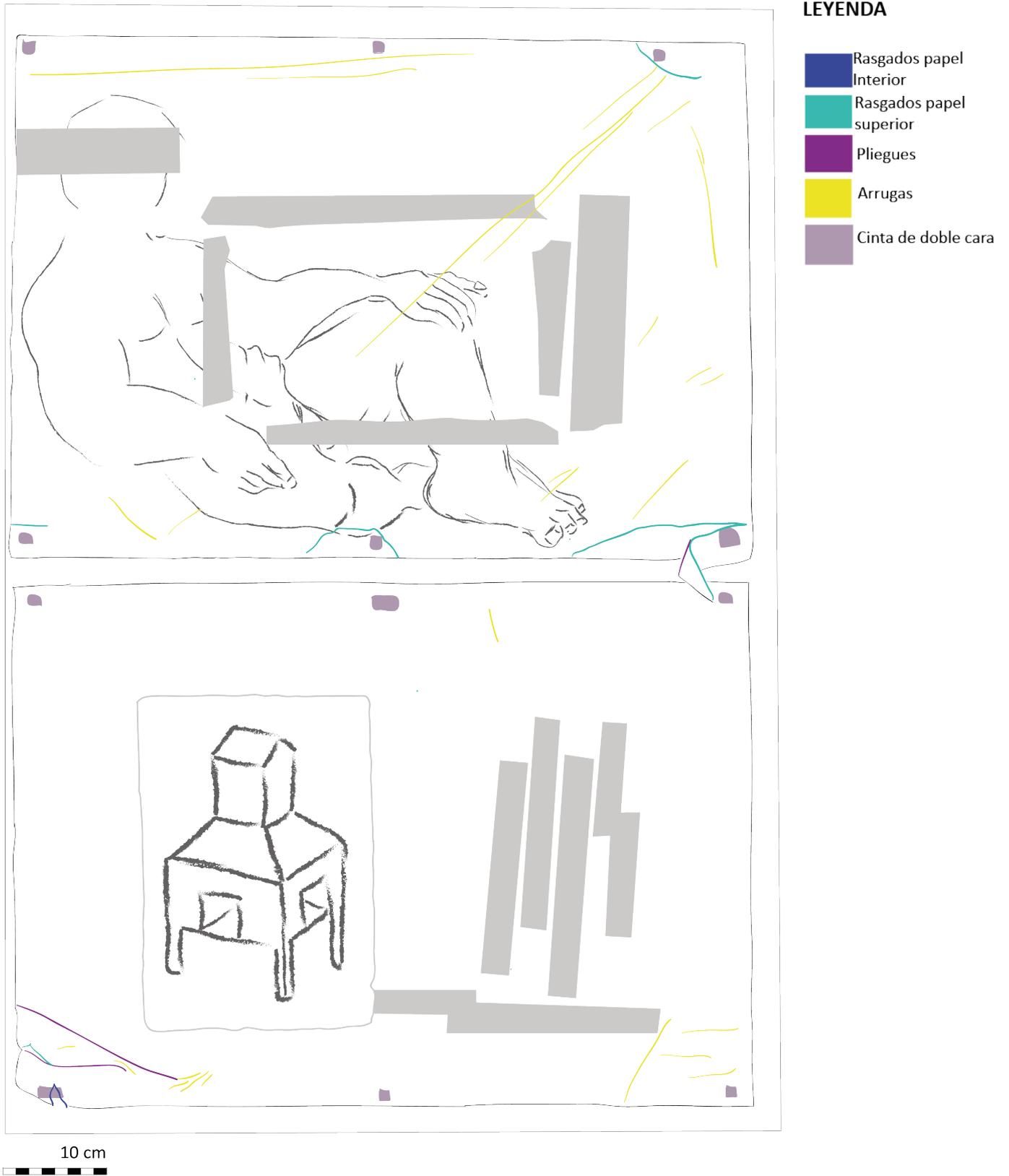


Fig.30. Mapa de daños de las piezas N° 3 y N°4.



Fig. 31. Oxidación avanzada de una de las cintas de carrocerero. Pieza N°2.

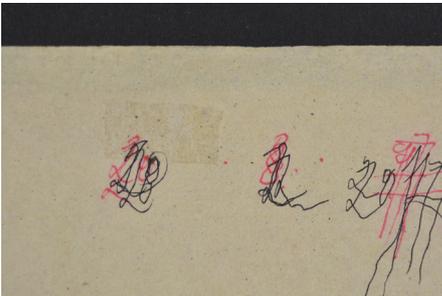


Fig. 32. Detalle de una de las cintas de doble cara empleadas por la galería. Pieza N°4.

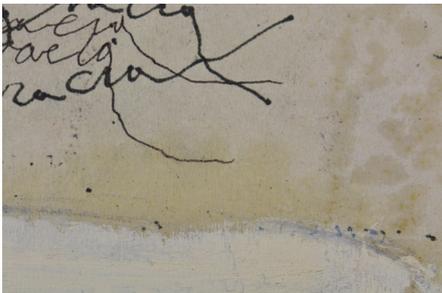


Fig. 33. Detalle del cerco amarillo producido por el aglutinante del óleo en barra.

6.2. TÉCNICA MIXTA

En el caso de la obra que nos ocupa, y tras un examen organoléptico detallado, se observaron visibles daños producidos no sólo por el impacto que las obras habían sufrido sino también debido a la propia degradación e interacción de los materiales utilizados por el artista. Aunque no se traten de deterioros que se debían resolver durante la intervención, cabe añadirlos en este estudio de conservación pues resulta una herramienta muy importante de cara al diseño de las estrategias de intervención así como de las recomendaciones para su conservación preventiva.

Por lo general, en las piezas se observó que algunas de las cintas de carrocerero (Fig. 31), habían teñido de un color amarillo el papel debido a la catalización u oxidación de las grasas del caucho que mantienen las cintas adheridas. Además, con el tiempo es habitual que tanto este tipo de cintas como las de precinto o de doble cara, pierdan su fuerza adhesiva y acaben desprendiéndose, dejando a su paso una mancha de color ocre, de difícil solubilidad.

Del mismo modo, todas las piezas de la obra habían sido adheridas a un cartón pluma con otro tipo de cintas adhesivas de doble cara (sensibles a la presión) usadas durante el enmarcado que facilitó la galería en la que se expuso en 2018 (Fig.32). A pesar de que en el momento del análisis organoléptico se encontraban en un estado estable, no se descarta que a corto o medio plazo les ocurra lo mismo que las cintas mencionadas anteriormente.

Asimismo, siguiendo con las técnicas que responden negativamente sobre la superficie del papel, se unía también la técnica pictórica del óleo en barra, con la que el artista plasmó una serie de dibujos que ocupan gran parte de la composición de las piezas. Al tratarse de una técnica cuyo aglutinante es de naturaleza grasa, acabó extendiéndose por la red capilar del papel (Fig. 33) dejando un cerco amarillento a la vez que translúcido¹³. El propio aceite secante que aglutina los pigmentos, ya había entrado en un estado oxidación y polimerización contribuyendo por tanto a que el papel se deteriore con más rapidez .



Fig. 34. Detalle de la cinta de precinto transparente sobre la técnica al óleo y del papel tintado en el que se encuentra una de las láminas metálicas. Pieza N°1.

¹³ HOLBEN, M., Op cit., p. 105

7. TRATAMIENTO DE INTERVENCIÓN

7.1. DISEÑO DE TOMA DE DECISIONES

En el diseño del esquema de decisiones, se consideraron dos posibles escenarios que determinarían el proceso de intervención, uno enfocado únicamente a subsanar los daños ocasionados por el accidente y otro que además abordara las patologías generadas por el envejecimiento de los materiales empleados por el artista. Ambos escenarios requerían identificar previamente con el artista si la degradación matérica observada tenía intencionalidad artística¹⁴ y, por ende, debía ser respetada. Dicha cuestión se planteó en las cuatro piezas de la obra, donde los daños provocados por una incorrecta manipulación – y por tanto no deseados - se sumaban a los derivados del propio comportamiento de los materiales elegidos por el artista y donde su degradación natural en forma de acidez y ondulación del papel, amarilleo en las cintas adhesivas o la propia exudación del óleo se concebían desde su creación como elementos del discurso plástico.

En la entrevista con el artista se abordaron cuestiones de tipo conceptual sobre los materiales y las alteraciones en la obra mencionadas anteriormente. La actitud del artista es clara al respecto: *“Me gusta trabajar con elementos que, algún día no prefijado de antemano, desaparezca. Estoy hablando al final de, no dejar huella [...] No como del artista que llega a ser aquel ser inmortal. Al contrario, el artista que encierra en su propia, obra el olvido. [...] Aquí lo que pasó es que el marco se rompió, y rasgó el dibujo. Eso no estaba previsto. Hubo rotura del objeto que debía proteger la obra.”*

A partir de la entrevista con el artista y todo lo estudiado previamente, comenzó a trazarse la estrategia para el tratamiento de los daños producidos por el accidente. Ante las limitaciones que se planteaban de cara a la intervención, las soluciones adoptadas iban encaminadas por una parte a estabilizar y devolverle la planimetría a las obras y, por otra, a reconstruir la estructura mediante el tratamiento de rasgados y faltantes. En este proceso, hubo una serie de condicionantes debido precisamente a la naturaleza polimérica de las obras que se tuvo que ir abordando tal y como se detalla a continuación.

1. La resistencia mecánica del papel era deficiente. Aunque la apariencia del papel se asimilaba a lo que conocemos como un papel japonés, el papel se rasgaba fácilmente evidenciando la existencia de fibras muy cortas que sugerían incluso cierta naturaleza lignea¹⁵, lo cual se correspondía con la acidez (5,78 pH) medida en las obras. Esto las hacía altamente vulnerables ante un eventual desmontaje, dado que todas las obras habían sido adheridas a un cartón pluma

¹⁴ BELLIDO, M.; MARTÍNEZ, A.; MONTIANO, B. (2018) *Nuevos criterios, aplicaciones y reflexiones en la conservación del arte contemporáneo*. Asociación Cultural y Científica Iberoamericana (ACCI). pp. 19-21

¹⁵ DOMÉNECH, M. T. (2013) *Principios físico químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Valencia; Editorial UPV. p. 301



Fig. 35. Detalle de las cintas adhesivas de doble cara entre la obra y el cartón pluma. Se observa cómo las dos láminas de papel soporte se encuentran atrapadas a pesar de que raramente el adhesivo se encuentra en la capa interior.



Fig. 36. Detalle de la parte visible del desgarramiento en la capa interna. Pieza N°1.

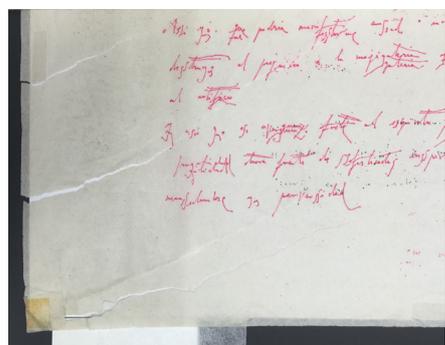


Fig. 37. Detalle de los rasgados una vez se ha podido acceder a la lámina interior y extraer el papel atrapado.

con cinta adhesiva de doble cara (Fig.35). Su desmontaje podía comprometer la integridad del papel a causa de su fragilidad, quedando atrás parte del soporte en un intento de separarlos con cualquier método (*Skinning*, pelado)¹⁶. El criterio adoptado fue no desmontar las piezas del cartón pluma. A nivel creativo, no interfería con el marco conceptual del artista, quien de hecho buscaba un fondo de color negro para sus obras. Considerando la fragilidad del papel empleado por el artista, el hecho de no desmontar las obras del cartón pluma y el *pas-se-partout*, evitaría en gran medida poner en riesgo la integridad de las obras en un intento de separación. Este planteamiento se consensuó con el artista antes de iniciar el tratamiento sobre la obra.

2. Esta idea de *no-desmontaje* también hizo que se decidiera trabajar con las dos láminas de papel unidas entre sí, por lo que cualquier tratamiento en húmedo podía traspasar a la lámina inferior. La metodología de trabajo pasaba por tanto necesariamente por la interposición de un film de poliéster (Melinex®) y sobre éste un tissu-non tisse también de poliéster (Reemay®) que mantendrían las capas separadas, aisladas y protegidas.

3. Las dos piezas de papel que componían las obras estaban unidas por cinta de carroceros en cada esquina. Ello limitaba el acceso a la pieza interior de papel que se encontraba adherida al cartón pluma. Para su tratamiento se aprovecharon las zonas que presentaban rasgados y que liberaban la lámina de papel superior para trabajar en la lámina interior. Sin embargo, en la pieza N°1 por el contrario, se llevó a cabo una leve incisión en la zona de unión de dos cintas de carroceros, lo que facilitó el acceso para la subsanación rasgados de gran tamaño (Fig.36 y 37), pues el papel que había quedado suelto fruto del propio desgarramiento, se encontraba plegado entre la lámina interior y el cartón pluma, lo cual dificultaba aún más el acceso para la intervención.

4. No se podía devolver la planimetría a toda la superficie del papel de forma uniforme debido a que existían arrugas con elevada carga conceptual en la significación de la obra que era imprescindible preservar. Esto obligó a limitar la actuación a aquellas arrugas que presentaban aristas marcadas y que claramente habían sido causadas por el impacto y el posterior aplastamiento por un almacenamiento inadecuado.

5. El uso de una técnica mixta de gran heterogeneidad y sensibilidad dificultaba el tratamiento de intervención. Por una parte, abordar la deformación de la planimetría del soporte, en forma de arrugas y pliegues, para lograr cierto grado de alisado hacía necesario una precisa evaluación de los riesgos potenciales para los elementos gráficos presentes en el papel mediante las oportunas pruebas de sensibilidad a la humedad y a la temperatura, con el fin de conocer el grado de vulnerabilidad de cada una de las técnicas gráficas empleadas por

¹⁶ HOLBEN, M., Op cit., p. 37

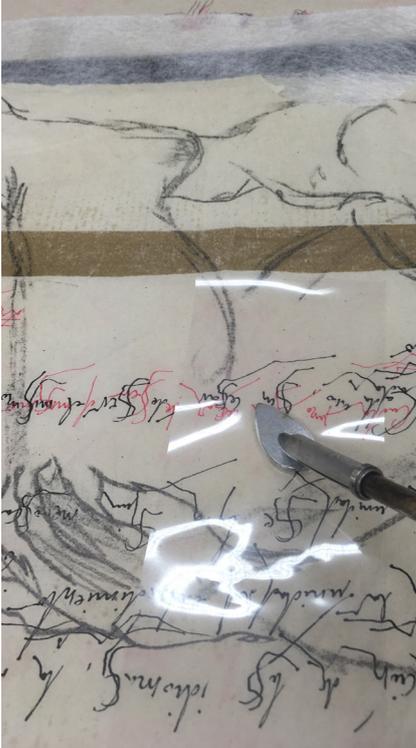


Fig. 38. Interposición de un film de poliéster siliconado (Melinex®) entre la pieza de papel y la espátula caliente.

el artista. Así mismo, la presencia de numerosos elementos adheridos (láminas metálicas, cintas adhesivas), unido al hecho de tener las obras adheridas a un cartón pluma, hacía inadecuado el empleo de sistemas de alisado mediante presión o tensión. Dichas áreas se abordaron de manera localizada mediante la aplicación de vapor controlado y calor moderado, evitando en todo momento el uso de vapor y temperatura directamente en las zonas donde se localizaba la técnica pictórica al óleo, así como sobre las cintas adhesivas y las tintas de bolígrafo. Ante el posible emborronamiento que pudiera producirse en las técnicas gráficas en seco y que se encontraban escasamente adheridas, como es el caso del lápiz conté. Se evitó aplicar humedad y se interpuso de forma localizada un film de poliéster siliconado (Melinex®) con el fin de evitar el arrastre de particulado en el tratamiento de planimetría de las zonas adyacentes (Fig. 38).

7.2. ANÁLISIS Y ESTUDIOS PREVIOS A LA INTERVENCIÓN

Antes de comenzar con el proceso de intervención, se hicieron una serie de pruebas al papel con el fin de determinar los métodos y las formulaciones idóneas en cada fase del tratamiento y en base a las necesidades y limitaciones de la obra. A continuación, se detallan los aspectos que se tomaron en consideración en cada fase.

Tal y como se ha mencionado anteriormente en la toma de decisiones, las piezas debían someterse a un alisado localizado de las arrugas. Para determinar cuál era método más eficaz para realizar un aporte moderado de humedad en las láminas de papel sin poner en riesgo la integridad de la técnica mixta y evitar así producir cercos, se realizó un estudio a partir de unas probetas que simulaban la obra real (Fig.39). Para ello se empleó un papel de características muy parecidas al original así como de bolígrafos de tinta líquida Pilot® simulando la técnica



Fig. 39. Muestras donde se han probado tres variables en cuanto a aporte de humedad.
 M2, solo Preservation Pencil®
 M3, Reemay y Preservation Pencil®
 M4, Hollytex y Preservation Pencil®

gráfica.

El estudio consistió en determinar cuál era las condiciones idóneas de uso de Preservation Pencil® a partir de distintas variables.

En la primera muestra se aplicó humedad directamente al papel en un intervalo de tiempo de 30-35 segundos. El resultado no fue positivo ya que las gotas de humedad se multiplicaron produciendo que la humedad actuara en estado disperso disolviendo así parte de las tintas, como se puede observar en la muestra "2". En la segunda y tercera se interpusieron en cada muestra dos tipos de TNT (*tissu non-tissé*), Hollytex® y Reemay® a modo de estrato intermedio entre la aplicación de humedad con Preservation Pencil®.

En estos dos casos, los resultados fueron muy satisfactorios en un mismo intervalo de tiempo, pues aunque el aporte de humedad era menor, no se corría el riesgo de solubilizar las técnicas gráficas que se encuentran en la obra.

Ambos tisse non-tissú fueron seleccionados para el proceso de intervención, pero específicamente Hollytex® se empleó en aquellas zonas donde las arrugas se encontraban sobre tintas sensibles a la humedad, pues a diferencia del Reemay® los hilos de poliéster son aún más finos y compactos por lo que en un hipotético caso de condensación de las gotas, éstas tendrían más dificultad en traspasar y caer sobre la obra.

Por otro lado, para la elección del adhesivo que se usaría en la práctica de reconstrucción del papel, el estudio previo se basó en el conocimiento de las propiedades y estabilidad de los mismos. La estabilidad química y colorimétrica¹⁸, un largo periodo de uso en óptimas condiciones y una baja probabilidad de colonización fúngica, son aspectos esenciales que influyeron directamente en la elección del adhesivo para la reparación de los rasgados. Para el tipo de papel en el que iba a ser empleado, se escogió finalmente la metilcelulosa¹⁷ porque cumple con todos los requisitos destacados, pero principalmente por dos razones: en condiciones óptimas de almacenamiento, puede conservar todas propiedades durante todo el tratamiento de intervención- sin necesidad de preparar la solución en cada jornada que duró la intervención- y por su baja bioreceptividad fúngica¹⁹.

En este estudio previo se preparó metilcelulosa en unas concentraciones que iban desde 10 g/L hasta 50 g/L en agua desionizada y se utilizó un papel con un gramaje (30 g/m²) y una textura muy similar al del original. El proceso consistió en aplicar a pincel la metilcelulosa en los rasgados de 5 pequeñas muestras de

¹⁷ La metilcelulosa es un derivado de la celulosa que se obtiene substituyendo los grupos OH (oxhidrilos) de los carbonos 2,3,y 6 de los monómeros de la celulosa por otros radicales que la hacen soluble en el medio acuoso. Además, se comercializa en forma de polvo blanco y se prepara disolviéndolo en agua desionizada en proporciones que oscilan entre el 1-5 % volúmenes dependiendo de la viscosidad y fuerza adhesiva deseada. HORIE, V. (2010) *Materials for conservation*. Ed. Elviesier. p. 205 ; AMERICAN INSTITUTE FOR CONSERVATION (AIC). Book and paper group wiki. < https://www.conservation-wiki.com/wiki/BPG_Adhesives#Methyl_Cellulose>

¹⁸ DOWN, J. L. (2015). *Adhesive compendium for conservation*, Canadian Conservation Institute, pp. 55

¹⁹ CASIMIRO, M. H.; FILOMENA, M.; DA SILVA, I.; OLIVEIRA, S.(2018); "Adhesives used in paper conservation: Chemical stability and fungal bioreceptivity" en *Journal Cultural Heritage*. Vol. 34. pp.53-60
<https://doi.org/10.1016/j.culher.2018.03.027>

papel –previamente rasgado- , con pequeños toques mediante microespátula caliente a través de un TNT de poliéster (Reemay[®]) (Fig. 40).

Los resultados que se pudieron contrastar son:

- A una mayor concentración de metilcelulosa, necesariamente más residuo del mismo se quedaba en la superficie del papel y más perceptible se hacía a la vista.
- Con la aplicación de calor, se producían leves brillos por donde se había aplicado el adhesivo, pero era cuestión de reducir el tiempo de contacto de la espátula caliente para mitigarlo .
- A una menor concentración de metilcelulosa, la adhesión entre los bordes del rasgado es débil y para la obra podría no ser del todo suficiente, por el propio peso que ejerce el papel con la técnica mixta. Además, se concentra más medio acuoso que adhesivo, por lo que supondría un riesgo para las técnicas sensibles a la humedad (en este caso, la tinta de bolígrafo).
- Con el secado al aire el residuo resulta ser menos brillante aunque por la humedad aportada el papel queda ligeramente ondulado, así que necesariamente asaría por aplicar calor para devolver la planimetría que se ha perdido en el proceso.

En resumen, después de estudiar los resultados extraídos, se tomó la decisión de aplicar la metilcelulosa en una concentración del 3% porque era un porcentaje a medio camino entre un medio demasiado acuoso para las necesidades de la pieza y una solución en el que el residuo se hace evidente. Además, éste proporcionaba la resistencia y adherencia suficiente para un papel de tales características (peso de la técnica mixta, exposición en vertical, adheridas a un enmarcado..). Sin embargo, también se optó una concentración del 5% para un menor aporte de humedad que pueda poner en riesgo su integridad para las zonas cercanas o sobre la misma zona donde se encontrasen las tintas de bolígrafo. Así mismo, el uso de espátula caliente con aportación de calor moderado con microespátula caliente a base de pequeños toques y un secado al aire bajo presión, serían también las dos opciones escogidas para asegurar la planimetría del papel tras la aplicación del adhesivo.

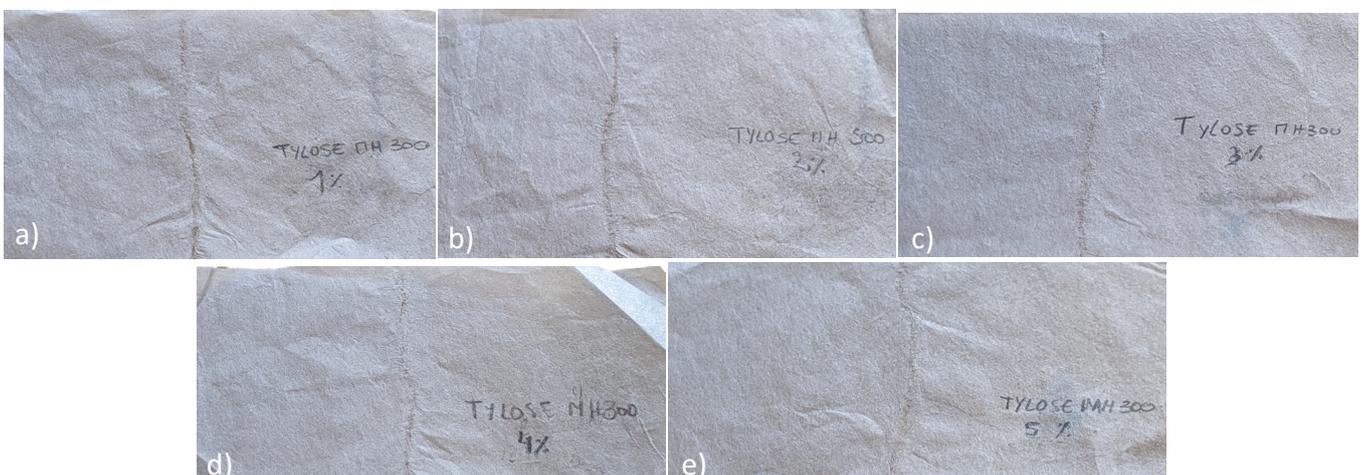


Fig. 40 . 5 Muestras de papel a diferentes concentraciones de Tylose MH300. a) Al 1% en agua desionizada b) Al 2% en agua desionizada c) Al 3% en agua desionizada d) Al 4% en agua desionizada e) Al 5% en agua desionizada.

7.3. ESTRATEGIA DE INTERVENCIÓN

Considerando la fragilidad del papel empleado por el artista, el hecho de no desmontar las obras del cartón pluma y el passe-partout, evitaría en gran medida poner en riesgo la integridad de las obras en un intento de separación. Este planteamiento se consensuó con el artista antes de iniciar el tratamiento sobre la obra.

Siguiendo la estrategia planteada, se devolvió la planimetría en las zonas afectadas por arrugas y pliegues mediante el aporte controlado de vapor de agua y calor moderado. Durante este proceso, se evitaron aquellas zonas de pintura con óleo (por los efectos que humedad y temperatura pueden tener en su estructura química ²⁰) así como los elementos adheridos al papel (papel kraft engomado, cinta de carroceros y cinta de precinto). Tal y como se ha mencionado, la aplicación de humedad controlada se llevó a cabo con el Preservation Pencil® con el objetivo de devolver cierta plasticidad a las fibras del papel²¹, lo que facilitaría el alisado. Además, se utilizó una espátula caliente de forma puntual (70° C) para acelerar la evaporación de la humedad aplicada y asentar las fibras del papel en su nuevo estado. Para ello, se interpuso un tisé non-tisé (Hollytex® o Reemay®) entre la obra y el instrumental (Fig.42).

Una vez completada la eliminación de deformaciones y pliegues, se realizó la subsanación de los rasgados y faltantes (Fig.43). El adhesivo empleado para unir ambas partes fue metilcelulosa (Tylose MH300®) al 3% (W/W) en agua desionizada. En esta ocasión, se optó por esta proporción porque tras una serie de pruebas en un papel de las mismas características que el original, se observó que a mayor concentración de adhesivo más visible era la reparación del rasgado. La metilcelulosa se formuló de manera que tuviera una viscosidad adecuada para garantizar el mínimo aporte de humedad posible al papel, y que al mismo tiempo tuviera suficiente poder adhesivo. Sin embargo, en aquellas zonas susceptibles de ser disueltas ante un aporte excesivo de humedad (ej. zonas de caligrafía realizada con tinta líquida) se aplicó en una concentración del 5%. Se aplicó calor moderado mediante espátula caliente y a través de Hollytex® con el fin de evitar la aparición de cercos y ondulaciones debido a la posible expansión por capilaridad de la humedad del adhesivo sobre el soporte poroso.

Considerando que las obras se encontraban adheridas sobre un cartón pluma y que el acceso al papel subyacente era imposible en la pieza N°1, se seccionaron con un bisturí dos de las cintas de carroceros que unían ambas piezas de papel para acceder y poder realizar los tratamientos de estabilización oportunos. Según el artista, la presencia de dichas cintas adhesivas de unión entre las dos láminas de papel carecía de significado en la obra y habían sido añadidas desde un punto de vista meramente funcional manteniendo ambas piezas juntas, tensas y evitando la creación de abolsados. El acceso a la lámina de papel interior de las piezas permitió subsanar rasgados de gran tamaño y realizar un injerto.

20. Un aporte de temperatura alta y humedad, puede ocasionar en el óleo pérdida de las resistencias mecánicas (craqueladuras), incremento de la velocidad de las reacciones de envejecimiento y cambios dimensionales.

21. BANIK, G., BRÜKLE, I. (2011) *Paper and water: a guide for conservators*, Oxford, Elsevier, 2011.



Fig. 41. Mesa de trabajo durante el proceso de la devolución de la planimetría.

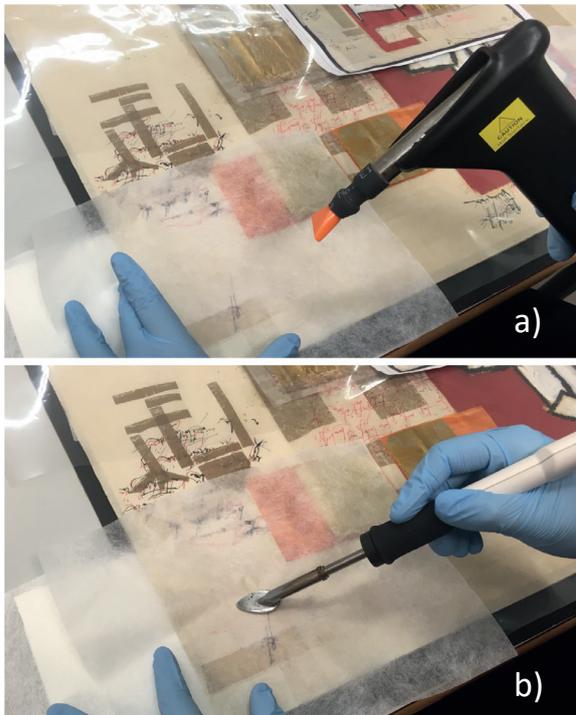


Fig. 42. Devolución de planimetría en la pieza N°1.
a) Aplicación de una leve bruma de vapor b) Aplicación de calor moderado mediante espátula caliente.



Fig. 43. Subsanación de un rasgado en la pieza N°2.
a) Empleo de metilcelulosa en los bordes del rasgado con un pincel. b) Resultado después de haberse aplicado calor con una espátula caliente.

La reintegración de la obra con un injerto requiere encontrar un papel que se ajuste en la medida de lo posible al original en cuanto a textura, grosor y color. En el caso de la obra que nos concierne, la aplicación de un injerto debía pasar inadvertido para el espectador a corta y media distancia. Para ello, se empleó un papel japonés en color crema de gramaje medio (Sekishu, 19g/m²). Aunque de apariencia muy similar al original, no coincidía con el papel empleado por el artista ni en grosor ni en transparencia. Para lograr un buen ajuste estético, se optó por un injerto tipo sándwich troquelado y biselado. Éste tipo de injerto consistió en juntar dos capas del mismo papel con adhesivo - en este caso se utilizó metilcelulosa²²- y se dejó secar bajo presión entre dos Reemay[®] para que no perdiese la textura rugosa original. Tras aproximadamente 48 horas²³, el adhesivo se habría secado y se procedería terminar de ajustar y rebajar el exceso de fibras de papel de los bordes acorde a la forma de la laguna (Fig. 44). Una vez completado este proceso, se insertó el injerto doble en el faltante y se adhirió a sus bordes con Tylose[®] MH300 (en una proporción de 3% en agua desionizada) con ayuda de calor moderado mediante una microespátula(Fig. 45).

²² Se optó por una concentración del 2% en agua desionizada, pues aportaría la suficiente adhesión sin correr el riesgo de brillos no deseados en la superficie.

²³ En este caso fueron 48 horas aproximadamente el tiempo que estuvo bajo presión en una prensa hasta secarse, pero puede variar dependiendo de la temperatura y humedad del entorno.

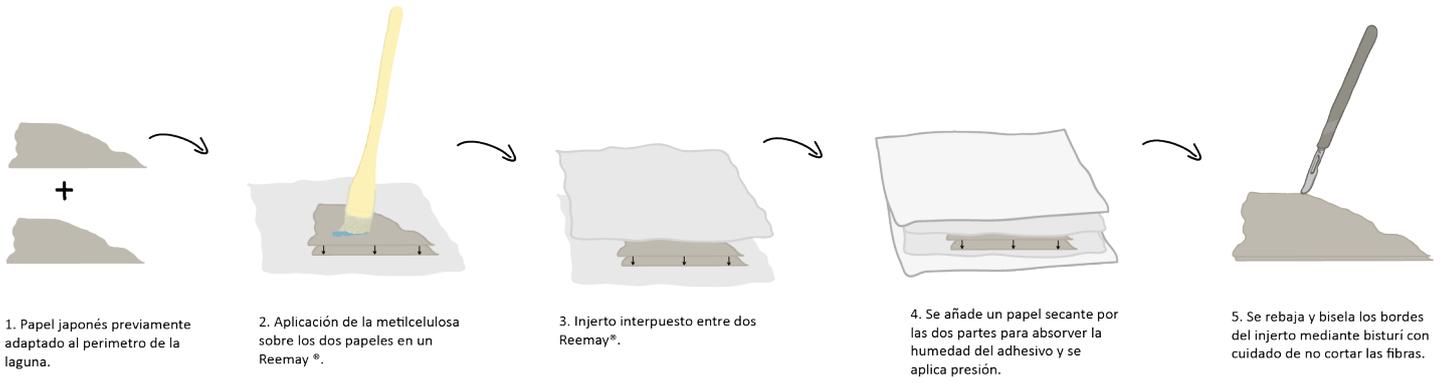


Fig. 44. Ilustración del proceso de la realización del injerto tipo sándwich.



Fig. 45. Intervención de las lagunas en el papel inferior y superior de la pieza Nº2. a) Aplicación del adhesivo sobre las fibras del injerto (papel inferior). b) Empleo de calor moderado con espátula caliente a través de una lámina de Reemay® (papel inferior). c) Recorte del exceso de papel con bisturí. (papel superior) d) Detalle de las lagunas antes de la intervención. e) Detalle de las lagunas después de la intervención.

Después de llevar a cabo la subsanación de rasgados en la pieza de papel interior, se volvió a unir la cinta de carrozero (Fig. 46) con la ayuda del mismo papel japonés empleado en los injertos y Tylose® MH300 en una concentración al 5% en agua desionizada. Se optó por esta proporción, dado que una mayor concentración de adhesivo confería una mejor adhesión, al tiempo que el residuo generado era imperceptible, pues fue aplicado en el reverso de la cinta. El proceso de intervención finalizó con la realización de un injerto situado en la parte superior de la lámina superior de la pieza N° 2, mediante el mismo procedimiento tipo sándwich.

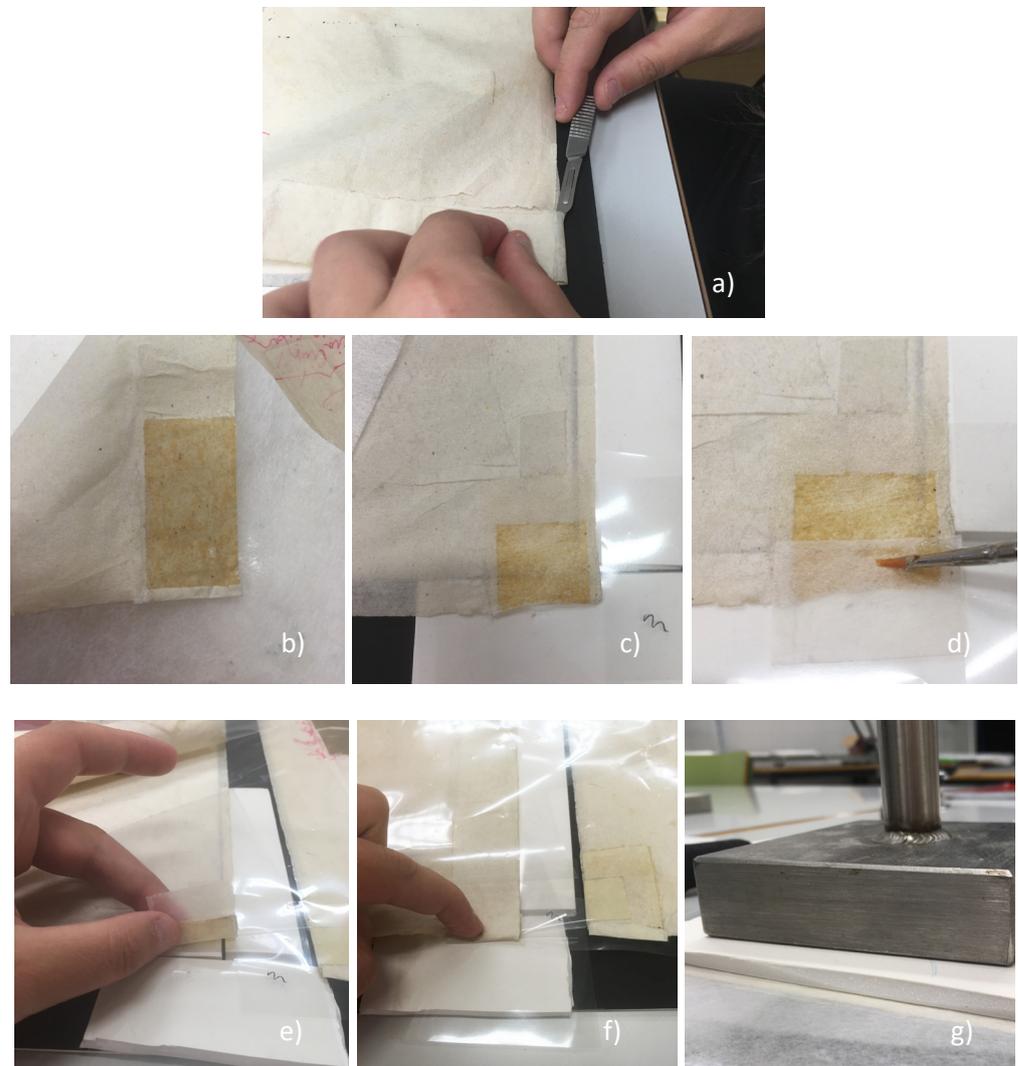


Fig. 46. Proceso de unión tras la incisión en la cinta de carrozero en la pieza N°1. a) Momento de la incisión con bisturí. b) Detalle de la cinta en la lámina superior con un espacio de 2 mm extra para evitar la corbatura. c) Detalle de la cinta en la lámina inferior. d) Aplicación de metilcelulosa sobre el papel japonés. e) Detalle del resultado después de la fijación de la primera parte bajo presión. f) Fijación con la interposición de un Melinex para evitar el contacto entre las dos partes durante el proceso. g) Secado del adhesivo bajo presión.

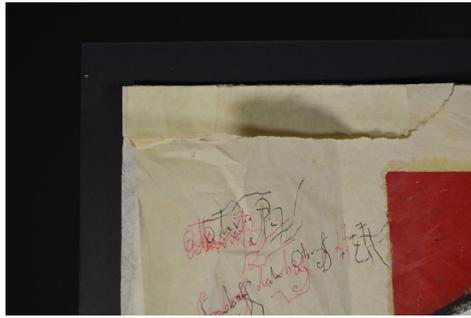


Fig. 47. Detalle de la parte superior izquierda de la pieza N°1 antes de la intervención.

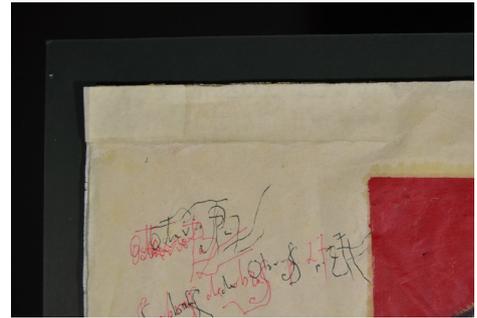


Fig. 48. Detalle de la parte superior izquierda de la pieza N°1 después de la intervención.

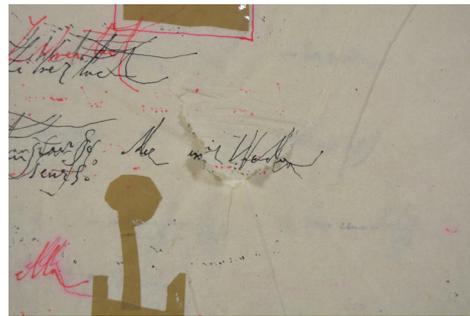


Fig. 49. Detalle la zona central de la pieza N°2 antes de la intervención.

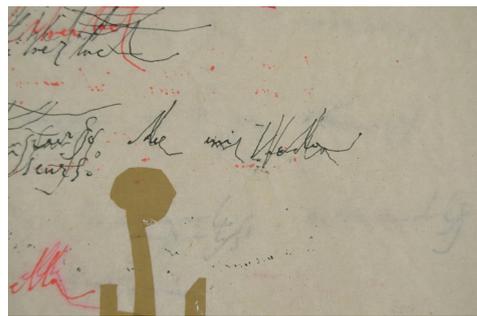


Fig. 50. Detalle la zona central de la pieza N°2 después de la intervención.



Fig. 51. Detalle la zona inferior izquierda de la pieza N°2 antes de la intervención.



Fig. 52. Detalle la zona inferior izquierda de la pieza N°2 después de la intervención.

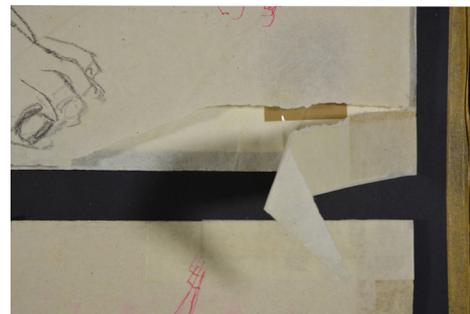


Fig. 53. Detalle la zona inferior derecha de la pieza N°3 antes de la intervención.

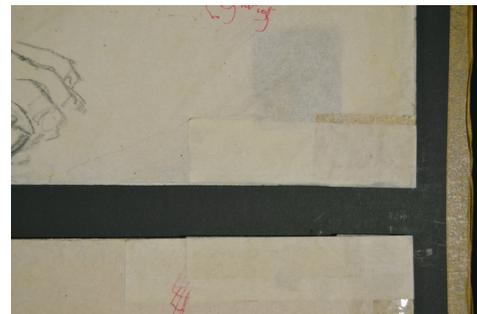


Fig. 54. Detalle la zona inferior derecha de la pieza N°3 después de la intervención.



Fig. 55. Detalle la zona inferior izquierda de la pieza N°4 antes de la intervención.



Fig. 56. Detalle la zona inferior izquierda de la pieza N°4 después de la intervención.



Fig. 57. Aspecto final de las piezas N°1 y N°2 tras la intervención.



Fig. 58. Aspecto final de las piezas N°3 y N°4 tras la intervención.

8. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

La conservación preventiva nace de la necesidad de anticiparse a los posibles deterioros actuando sobre los riesgos o factores de alteración a los que se pueda ver expuesta la obra, evitando con ello su degradación o pérdida.

En el caso de las cuatro piezas que se han intervenido, los deterioros fueron producidos precisamente por no haber trazado unos planes de actuación para anticiparse a los posibles riesgos en los que podría verse la obra. Para asegurar la estabilidad de las piezas sin alterar la intención artística, se ajustaron una serie de parámetros siguiendo de cerca las necesidades que plantea una obra multimatérica.

En primer lugar, el acondicionamiento del lugar donde las piezas van a ser expuestas o almacenadas, lleva implícito tres variables medioambientales a tener muy en cuenta pues inciden directamente sobre su conservación. Estos factores – temperatura, luz, humedad relativa y contaminación- de hecho, están interrelacionados. Por ejemplo, los efectos dañinos de la contaminación del aire se multiplican exponencialmente a medida que aumenta la temperatura y la humedad. Del mismo modo sucede cuando las temperaturas bajan repentinamente, ya que se puede dar el caso de que la humedad relativa de un espacio alcance niveles peligrosamente altos en poco tiempo, produciéndose la condensación del vapor de agua en suspensión y podría desembocar en la aparición de plagas y microorganismos así como deformaciones drásticas en el papel. Tampoco hay que olvidar, que al tratarse de un material altamente higroscópico, está constantemente intercambiando moléculas de H₂O con el ambiente, por lo que hay que asegurar un equilibrio de las fluctuaciones de humedad entre el ambiente y las piezas (contenido en equilibrio de humedad o EMC²⁴, del inglés *Equilibrium moisture content*) siguiendo unos parámetros que garanticen su óptima conservación. En este caso, al tratarse de láminas de papel con materiales heterogéneos y efímeros, un rango bastante acotado entre los 20 y 22 °C sería lo ideal para la obra (soporte y técnicas) a la vez que adecuado también para las personas. Por otro lado, en cuando a humedad relativa, los parámetros aconsejados para este tipo de obra serían de 45-55 % con fluctuaciones no superiores a $\pm 5\%$ en 24 horas²⁵.

Por otro lado, los efectos de la sobreexposición a la luz o la radiación ultravioleta en el papel son irreversibles y drásticos. En este caso, al tratarse de un papel elaborado a partir de pasta de madera podría catalizar aún más rápido el proceso oxidativo que ya empieza a ser evidente (amarilleamiento). Además, supone un riesgo para aquellos materiales sensibles a la luz como la tinta líquida de bolígrafo²⁶ o la pintura empleada en dos de las láminas metálicas, pues con una expo-

²⁴ ASHOUR, T. (2007). *Equilibrium moisture content for some natural insulating materials*, en *Misr Journal of Agricultural Engineering*. p. 198-215

²⁵ HOLBEN, M., *Op cit.*, p. 184-185

²⁶ *Ídem*, p. 186

sición prolongada podría decolorar e incluso hacer desaparecer sus colores. Es por ello que se recomienda mantener las piezas alejadas de ventanas para evitar la luz del día, quitar tubos fluorescentes si los hubiera y sustituir por bombillas incandescentes o LEDs (del inglés *light-emitting diode*) ya que permiten controlar las radiaciones lumínicas que emiten. Aunque ninguna luz visible es segura, unos niveles entre 50 y 200 luxes (cantidad de energía lumínica recibida por la obra) serían unos valores óptimos para la estabilidad de la obra, considerando que ésta es conceptualmente efímera.

Acerca del mantenimiento de las piezas, otro de los factores a tener en cuenta es la limpieza periódica de los espacios donde vayan a ser expuestas pues de esa forma se evitaría en gran medida la aparición de plagas y biodeterioro producidos por roedores, insectos y hongos.

Por último, otro factor importante es el enmarcado de la obra, puesto que le proporcionaría una protección física adicional así como un aspecto más estético, siempre y cuando se tenga en cuenta consideraciones de conservación en la elección de sus componentes.

Para las piezas de ésta obra, dado que es un caso particular porque el anterior enmarcado sobre cartones sigue estando presente, se ha diseñado un posible modelo de montaje que resuelva tanto las necesidades tanto de exposición como las de almacenaje. Para un buen resultado, necesariamente los materiales empleados en el enmarcado debían ser inertes y ligeros, es decir, que no incrementen demasiado el peso total y que no genere ni transmita alteraciones al soporte original.

Puesto que las cuatro piezas se encuentran ya enmarcadas en dos passe-partout, se aconseja mantener esta distribución y realizar dos enmarcaciones separadas, porque de esa forma facilitaría tanto en su manipulación como el almacenamiento, debido a que las dimensiones son considerablemente grandes. En el diseño de estos enmarcados, el marco cobraría gran protagonismo, pues cumpliría las funciones de almacenaje y exposición a la vez, lo que agilizaría la sujeción y un acceso seguro a la obra. Sencillamente, el diseño consistiría en dos partes delimitadas por la misma forma en "E" (Fig.59) que tendría el interior del marco; la parte superior destinada para la sujeción de lámina acrílica transparente de la ventana y otra segunda separada por un margen de 1,5 centímetros de grosor, donde estarían las piezas con su antiguo enmarcado reforzado con un tablero para la trasera. El material seleccionado para este componente sería el aluminio, pues resulta ser muy ligero en cuanto a manipulación y resistente tanto a la corrosión como a los productos químicos. Igualmente, para que no entre en contacto ningún elemento de la obra con el aluminio, se interpondría un cartón de conservación entre el pase partout del antiguo montaje y el marco quedando como resultado un estratificado tipo sándwich (Fig. 60). Este diseño en forma de "E" con una ancha separación en la mitad, está pensado para que la obra no esté en contacto con el metacrilato de la ventana, pues de lo con-

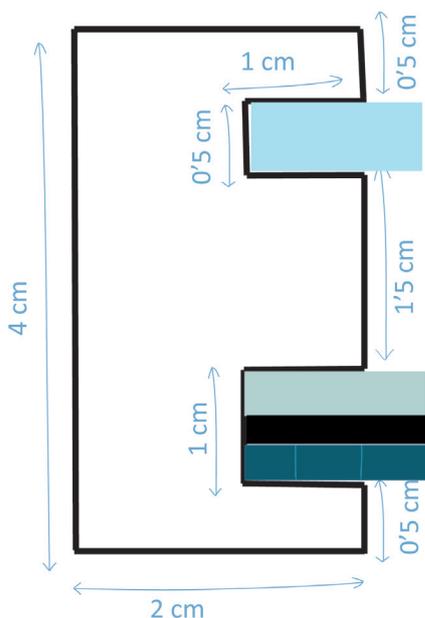


Fig. 59. Posible diseño del marco del montaje.

trario los materiales empleados en la técnica mixta quedarían adheridos en un intento de desmontaje. El polimetil metacrilato, a diferencia del cristal, es más liviano y resistente frente a impactos, gracias a los desarrollos tecnológicos se comercializa con filtro UV y antirreflejos por lo que sería una buena opción para retardar más el proceso de degradación de la obra.

En cuanto a la trasera del enmarcado, se optaría por una tablero de policarbonato celular muy usado en conservación por su alta resistencia a las variaciones climáticas así como a los impactos y a las cargas mecánicas. Además, este componente resultaría muy interesante porque gracias a su estructura alveolar, reduce considerablemente el peso manteniendo sus cualidades de rigidez y resistencia mecánica.

En definitiva, estas sencillas aportaciones podrían servir para prevenir en gran medida los posibles deterioros mencionados, aunque se trate de una obra efímera que ya los lleva implícito. Alargar este proceso de degradación es el objetivo de estas recomendaciones fácilmente asequibles y de coste relativamente bajo, aspectos fundamentales dado que en este caso la obra pertenece a un particular.

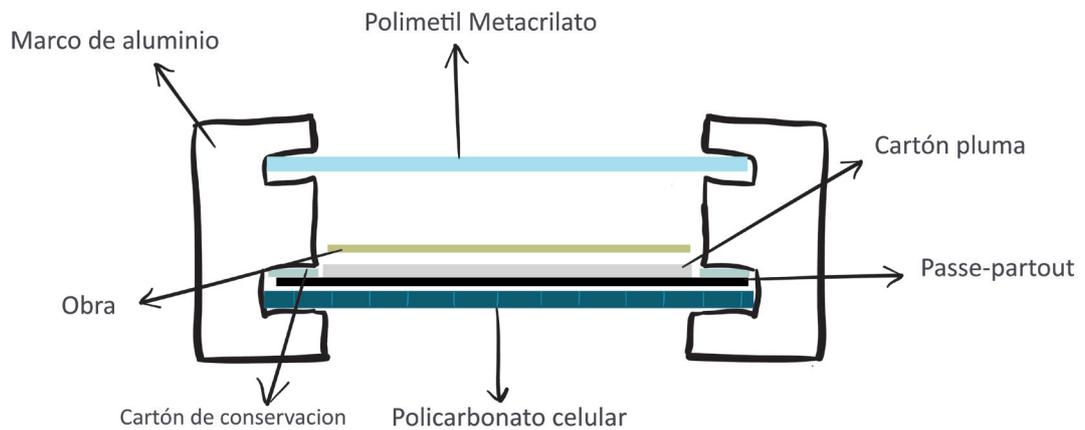


Fig. 60. Partes del nuevo enmarcado.

9. CONCLUSIONES

La restauración del presente caso de estudio supuso un reto por diferentes motivos. Por una parte, el sistema de montaje empleado en la exposición de las obras sobre el cartón pluma y con cinta adhesiva de doble cara había sido no sólo causante de gran parte del daño que las obras presentaban, sino también (y más relevante si cabe) factor limitante en la estrategia de intervención tanto por las nuevas tensiones generadas como por la imposibilidad de su remoción para acceder a todas las áreas que necesitaban ser reforzadas.

Por otra parte, la combinación de numerosos materiales de diferente naturaleza superpuestos hacía complejo el abordar las diferentes piezas de forma conjunta y requería un enfoque pormenorizado que atendiera al detalle las soluciones locales.

Los tratamientos de intervención en obras realizadas con técnicas mixtas plantean numerosas limitaciones que hacen que tratamientos aparentemente sencillos y cotidianos como la devolución de la planimetría mediante una leve bruma de vapor caliente o la subsanación de rasgados, pueda poner en riesgo la integridad de los elementos gráficos presentes en la obra.

Así mismo, el diálogo permanente con el artista es fuente indispensable de información no sólo para entender la materialidad de las obras sino también para evaluar las posibilidades metodológicas del tratamiento de intervención y determinar sus límites de actuación.

Finalmente, las recomendaciones en cuanto a conservación preventiva de la obra están planteadas desde un punto de vista más práctico y ajustado a unas necesidades que atiendan tanto el campo conceptual del artista así como el equipamiento que pueda llegar a disponer el particular.

10. BIBLIOGRAFÍA

ALEGRE, E.; PERLA, J.; LÓPEZ, J. (2010) *Técnicas y medios artísticos*. Madrid: LA-VEL. p. 350

AMERICAN INSTITUTE FOR CONSERVATION (AIC). Book and paper group wiki.
< https://www.conservation-wiki.com/wiki/BPG_Adhesives#Methyl_Cellulose> [Última consulta: 20 de mayo de 2020]

BANIK, G., BRÜKLE, I. (2011) *Paper and water: a guide for conservators*, Oxford, Elsevier, 2011.

BELLIDO, M.; MARTÍNEZ, A.; MONTIANO, B. (2018) Nuevos criterios, aplicaciones y reflexiones en la conservación del arte contemporáneo. Asociación Cultural y Científica Iberoamericana (ACCI). pp. 19-21

BUENO, J.; VÁZQUEZ, E. (2011) *Archivos municipales en pequeñas y medianas poblaciones: principales materiales y pautas básicas para la conservación de sus fondos* en Revista Andaluza de Archivos: Arche. p. 10
Disponible en <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos_html/sites/default/contenidos/general/revista/numeros/Numero_4/Galeria/03_04_07_Materiales_y_pautas_basicas_para_la_conservacion.pdf> [Última consulta: 15 de mayo de 2020]

CASIMIRO, M. H.; FILOMENA, M.; DA SILVA, I.; OLIVEIRA, S. (2018); “*Adhesives used in paper conservation: Chemical stability and fungal bioreceptivity*” en Journal Cultural Heritage. Vol. 34. pp.53-60
Disponible en : < <https://doi.org/10.1016/j.culher.2018.03.027>> [Última consulta: mayo de 2020]

DOMÉNECH, M. T. (2013) *Principios físico químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Valencia; Editorial UPV. p. 301

DOWN, J. L. (2015). *Adhesive compendium for conservation*, Canadian Conservation Institute, pp. 55

Empresa 3M (2015) *Cinta de Embalaje N° 301*. [Consulta: 20 de mayo de 2020]
Disponible en <<https://multimedia.3m.com/mws/media/1567690/301.pdf>>

Empresa 3M (2015). *1000NF Adhesivo acrílico en base agua*. [Consulta: 20 de mayo de 2020] Disponible en < <https://generaladhesivos.com/proveedor-pegamento/17hoja-tecnica-1000NF%20-%20dic15.pdf> >

Empresa Tom Brown INC. *Understanding Rubber-Based Pressure Sensitive Adhesives in Tape Products*. [Consulta: 20 de mayo de 2020] Disponible en < <https://tombrowninc.com/blog/understanding-rubber-based-pressure-sensitive-adhesives-tape-products/>>

GORASSINI, A.; ADAMI, G.; CALVINI P.; GIACOMELLO, A.; (2016) “ATR-FTIR characterization of old pressure sensitive adhesive tapes in historic papers” en Journal of Cultural Heritage, Vol. 21, pp:775-785
Disponible en: <<https://doi.org/10.1016/j.culher.2016.03.005>> [Última consulta: 20 de mayo de 2020]

HOLBEN, M. (2017). *The Care of prints and drawings*. Nueva York: Rowman and Littlefiel. p. 53

HORIE, V. (2010). *Materials for conservation*. Ed. Elviesier. p. 205

Hummelen, IJ., Sillé, D., (1999) *Modern Art: Who Cares?*, Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage p. 385-388

LLAMAS, R., (2017). Intención artística, conservación y mutación en la obra de arte actual: una aproximación hermenéutica. *Ge-conservación*, vol. 12, pp. 45-54. Disponible en : <<https://doi.org/10.37558/gec.v12i0.348>> [Última consulta 23 de abril de 2020]

LOZA, A. (2014) *El trabajo con artistas: conocer la intencionalidad de los materiales con el fin de garantizar la correcta conservación de sus obras* en Conservación de Arte Contemporáneo 15º Jornada, Museo Reina Sofía, p. 31-36
Disponible en: <<https://issuu.com/museoreinasofia/docs/1-286>> [Última consulta: 4 de mayo de 2020]

ROMERO, P.; (2008) “Primero el arte y luego tocar el piano: cinco conciertos de Lidiana Cárdenas” en Itamar, Núm. 01. pp: 247-259 Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10550/69093>> [Última consulta: 4 de Abril de 2020]

11. ANEXOS

ANEXO I: ENTREVISTA AL ARTISTA

Andrea R.: ¿Cómo y cuándo surge Pepe Romero como artista?

Pepe R.: Acabé en la facultad de BBAA en 1982 y previamente, en los últimos años de bellas artes ya empecé a trabajar, dentro del ámbito de la escultura y... bueno, empecé a presentarme a premios y a concursos que había. Cuando acabé bellas artes, empiezo a trabajar con galerías, con la galería Charpa y con Val i 30, tanto en Valencia como en el resto de España.

Ahí se inicia un poco la trayectoria escultórica. De todas maneras, tenía también un trabajo performativo que había empezado mucho antes. Había estudiado teatro en Barcelona, y de una manera u otra compaginé el trabajo escultórico con una serie de acciones que realizaba cotidianamente y que están relacionadas con la apariencia externa, con los prejuicios, quizá la cuestión de género pero no exactamente la cuestión de género. Era más sobre lo que indica la experiencia externa o los prejuicios que empiezan cuando conoces a una persona y de una manera u otra, la juzgas simplemente por esta primera impresión que viene dada por la apariencia externa y es una manera de comunicarse más superficial o más directa e inicial.

Andrea R.: ¿Podría hablarnos sobre el tipo de obra que realiza? ¿Existe alguna relación entre las diferentes formas de expresión: performance, escultura y obra sobre papel?

Pepe R.: Sí, yo creo que no distingo entre obra sobre papel y escultura, es decir, la creación de objetos, (a pesar de ser muy escéptico con respecto al objeto de arte), está relacionada con una serie de diarios que pueden ser personales o de diferentes alter ego.

Los trabajos que se están restaurando tras la caída y rotura, tienen que ver con la serie "Los diarios de Lidiana Cárdenas". Los diarios de Lidiana Cárdenas realmente es un trabajo muy extenso que empecé hace muchos años cuando empecé a escribir textos. Empecé a escribir textos sobre papeles muy delicados, buscaba papeles muy transparentes e iba escribiendo y escribiendo... y también transcribiendo textos de otros autores.

La verdad es que este trabajo, estaba relacionado con las lecturas que hacía entonces... Bouvard et Pécuchet, con ese final en el que ellos deciden finalmente como último proyecto hacerse transcriptores del saber universal. También tenía mucha influencia, la obra de Armand Schulthess, un artista visionario suizo que cuando murió dejó en su finca una gran biblioteca con textos escritos en tapas de latón y en cartones que dispuso en el bosque de la finca. Hizo también una transcripción universal de muchísimas disciplinas, y aquella postura de ser humano encerrado en sí mismo, de ser humano amanuense transcribiendo cosas relacionadas con el mundo en el que vivimos me parecía algo muy romántico, me parecía ...visto desde un aspecto crítico... algo aislado del entorno pero muy relacionado a través de los textos.

De hecho, utilizaba textos tremendamente críticos que aparecieron incluso en algún artículo periodístico, camuflado claro. Me basaba en gente como Thomas

Bernhard. Las definiciones, los epítetos con los que define a la burguesía de Viena. Pero que yo las aplicaba la burguesía valenciana, que en principio es, bueno, hay un sector muy potente políticamente relacionado con las derechas que han sido históricamente en general, bastante inculto, soez, desagradable y que tendría paradigmas en políticas que no quiero nombrar, pero que todos podemos recordar; políticos fallecidos, y que en la actualidad están en la cárcel o que tienen problemas con la justicia.

La verdad es que en Thomas Bernhard encontré una fuente de inspiración brutal, la manera en la que él habla del pueblo austriaco es una manera que aquí en Valencia sería impensable, es decir, cualquier escritor que dijera de los valencianos lo que Thomas Bernhard dice de los austríacos, lo quemaban ese año en la falla del Ayuntamiento. Sin embargo, establecí un paralelismo entre los textos y los dibujos y la realidad en la que vivía en Valencia (que no siempre viví en Valencia, también viví en Barcelona y en NY).

La escritura utilizada como un medio crítico del entorno y en cuanto a creación de objetos, la escritura utilizada como un medio dentro de los dibujos, los dibujos son collages en donde hablo de la escritura, del cuerpo y del hábitat de la casa como metáfora del cuerpo, es todo lo mismo. Hablo del cuerpo fragmentado, hablo de la casa como ese espacio metafórico denso y pesado.

En la última exposición que hice, eran casas con nubes muy densas que pesan y casi aplastan la casa, son metáforas bastante explícitas, la verdad; pero bueno es quizá también una reflexión hacia ese entorno íntimo, ese entorno familiar en donde por desgracia ocurren la mayor parte de los dramas de los seres humanos.

Lo siniestro, aparece en los entornos familiares, es uno de los conceptos que toco; cómo en el entorno familiar nos agredimos, y no hablo de agresiones físicas importantes, sino que puedo hablar de agresiones como la censura; cuando de repente, no solo mi entorno íntimo y afectivo se me censura ante determinadas cosas que quiero hacer, si no como yo mismo me autocensuro frente a determinadas actitudes o acciones.

Por eso es por lo que trabajé durante mucho tiempo en las acciones sobre la apariencia externa, porque adoptar una apariencia externa anatémizada en los contextos burgueses sociales, pero bueno y los no burgueses también. Es decir, en el momento cambias una variable de tu atuendo externo y vas por la calle vistiendo de forma no normativa, la gente se permite el lujo de meterse contigo sin respetar la idiosincrasia personal o tu propia individualidad. Bueno, tampoco he tenido agresiones por una manera de ir vestido, y de hecho se ven en Valencia personajes muy peculiares con los que nadie se mete. Pero bueno, sí que sirve como eclosión de los prejuicios frente a determinadas manifestaciones estéticas.

Esto es un poco todo el mundo que trabajo; desde las acciones hasta los objetos, tanto escultóricos como dibujos; de hecho, si quieres hablamos de algo que es sobre cómo pienso la obra que estás restaurando, para mí es una obra emocionalmente muy pegada a mí; puesto que responde a esta especie de diarios. De hecho, es una obra que además la empecé hace muchos años, e hice muchos dibujos, dibujos en papeles que compro o cojo de cualquier sitio;

Los papeles para los inodoros de avión, la verdad es que los robaba en los aviones. Estos papeles tienen una abertura que yo cerraba con cinta adhesiva, con lo cual me di cuenta después que creaba una especie de pictogramas orientales que me servían como un metalenguaje, incorporado a estos dibujos que se ba-

saban en esos escritos de mis diarios o las reflexiones de escritores o pensadores que me interesaban, como Octavio Paz, Haikus... Ha habido muchas reflexiones y elementos poéticos que me interesaban que han estado en estos dibujos. Bien, la verdad es que lo que hice era una colección de dibujos, nunca pensé que estos dibujos se pudieran vender como elementos individuales, puesto que cuando han sido expuestos, lo que hacía era ocupar todas las paredes con estos dibujos. Recuerdo que la primera exposición que hice con estos dibujos fue en Philadelphia, y de hecho eran paredes recubiertas de estos escritos sin enmarcar. E hice otra exposición posteriormente en NY en donde había varias series de dibujos en paredes contiguas y unos objetos de madera que relacionaban el espacio del primero de los dibujos con el espacio del segundo, utilizaba todos los elementos objetuales a mi alcance para crear un mundo que tenía que ver con el texto, y con el objeto escultórico humilde construido con material efímero. De hecho trabajé también durante mucho tiempo con poliestireno, ese material verde que se usa para mantener húmedas las plantas, tallaba directamente y estas esculturas las presentaba... con este material tóxico que se degrada muchísimo; trabajaba por aquel entonces con la galería CHARPA.

Realmente no concebía estas piezas cómo únicas, sino como un conjunto en el que trabajaba con determinados temas que tenían que ver con la condición efímera. Uno de mis objetivos era no crear piezas que durasen una eternidad... gran parte del trabajo que he hecho ha sido en soporte frágiles, tanto en dibujos como en esculturas...

Andrea R.: ¿Cómo surge el proceso creativo de las obras? ¿Cómo surge la idea de su obra y que pasos lleva a cabo para su creación?

Pepe R.: No surge de la noche a la mañana, es todo un continuo. Tú como persona vas teniendo una serie de experiencias en distintas ciudades con distintas personas y estas experiencias van influyendo en tu manera de hacer. He tenido experiencias de aislamiento, he tenido experiencias de soledad muy fuertes y esto ha influido también en quizá este espíritu introspectivo que he desarrollado a lo largo de la obra. Pero claro, como homosexual he tenido también experiencias de lucha directa con entornos hostiles, de exigencia de un respeto como persona, independientemente de tu opción sexual y entonces todo esto creo que se ve reflejado en las obras; por eso hablaba también de la apariencia externa no normativa para mi tan importante, y hablo de materiales efímeros.

Quizá desde muy pequeño y precisamente por la condición de homosexual me haya visto y haya sido una persona frágil, que precisamente cara al exterior tenía que recubrirse con un caparazón de hierro, y de hecho lo he hecho durante mucho tiempo en mi vida; de adolescente cambié de colegio, los cambios de colegio implican una tensión bastante fuerte; tenía que rearmarme y reconstruirme frente a una nueva situación. Cuando empecé a estudiar medicina me encontré ya con un ámbito muchísimo más abierto, los años 70, los años de dictablanda. Pero ahí sí que había que luchar mucho políticamente por un reconocimiento y respeto a una opción sexual que ya en aquellos momento estaba siendo consciente que tenía, al principio me negué a mí mismo, no reconocía que era homosexual, me daba pánico la posibilidad de serlo, ten en cuenta que estás hablando con una persona de casi 67 años. Durante el franquismo ser homosexual era absolutamente negativo, poco a poco fue relajándose debido a que en los 70 llega a España toda la información de la contracultura, el movimiento hippie, la

liberación sexual.

Y es precisamente en esos momentos cuando reconozco mi propia homosexualidad y me veo apoyado dentro de determinados grupos que estaban imbuidos por pensamientos más abiertos. Esto me facilitó las cosas, la fragilidad de una manera u otra me permitía romper estos caparazones tan duros, aunque a pesar de todo te das cuenta de que los caparazones duros te los vas montando tú desde pequeño como elemento de autodefensa en un medio hostil que no va a entender tu propia identidad.

Yo creo que todo este tipo de cosas se ven reflejados hasta en el tipo de materiales que escojo. De verme reflejado en ese material frágil. No es una relación consciente, porque también hay algo político, realmente yo me planteo qué hacemos los artistas en estos momentos en los que el arte está dentro del espectáculo, es un espectáculo más.

Resulta muy contradictorio y sí que crea cierto malestar saber o pensar que al final el trabajo que estoy haciendo en el estudio, que está tan cargado conceptual y emocionalmente te sirve solo para decorar la casa de un señor que puede permitirse comprar la obra. Por eso hablo de mi condición escéptica frente al objeto artístico, porque si solo sirve para eso, realmente dejo de hacer arte. Pienso que las exposiciones cuando se plantean, llevan una reflexión conceptual importante, que la mayor parte de las veces sinceramente creo que se ve reducida por motivos mercantiles. Ahí están quizás todos los puntos por los que yo trabajo con unos materiales que sé que no van a durar mucho.

Andrea R.: ¿Con qué materiales suele trabajar? ¿Son materiales industriales o materiales elaborados por usted mismo?

Pepe R.: Trabajo con materiales industriales y con significados, es decir, yo realizo muchos objetos escultóricos tallándolos, una talla muy sencilla ya que son materiales muy blandos y después los recubro con venda de escayola, de la que se pone en los hospitales cuando alguien se rompe algo. No trabajo con escayola, no la compro, la meto en agua... ese proceso no lo hago, llevo un proceso distinto, ya que recubro las piezas con estas vendas porque me gusta la textura de la venda de escayola; me gusta ese proceso y el significado que tiene. De una manera u otra, recomponer la herida, la rotura; son elementos que están ahí y de los cuales soy consciente, esto es lo que me lleva a proponer una serie de piezas, así como instalaciones que juegan con todos estos contenidos.

Andrea R.: ¿Qué importancia tienen los materiales empleados en sus obras? ¿Qué importancia tiene el significado del material en relación con el concepto de su obra?

Pepe R.: Es importantísimo porque es muy distinto trabajar con cartones, con madera... Trabajo también con óleo, pero no con óleo de tubo, si no con óleo de barra. El óleo de barra es muchísimo más duro, entonces cuando trabajo con estos papeles tan finos y este óleo, a veces rasgo el papel, ya que es muy delicado; utilizo ya la cinta adhesiva para, por decir así, curar ésta herida, tapar esa cicatriz y se va generando la imagen a partir de elementos pintados con el material más inapropiado, y lo que ocurre en ese proceso también del pintar.

Por otro lado, yo creo que los textos sí que les dan a las imágenes un carácter mucho más intimista, quizá un poco nostálgico o melancólico. Juego con todos estos elementos, inspirado también en todos estos artistas de los que te he ha-

blado entre muchos otros. Lo cierto es que vi una exposición de Armand Schulthess hace muchísimos años En el Reina Sofía que se llamaba Suiza Visionaria. La verdad es que me impactó mucho entrar en aquella sala en la que se exponía su obra, y ver toda aquella hojarasca, aquel otoño. Toda esa melancolía reflejada tan directamente en una obra casi inexistente, que de una manera u otra tomo como referente.

Andrea R.: Entonces las cintas por así decirlo cobran un sentido importante conceptualmente.

Pepe R.: Totalmente, porque las cintas tapan la grieta, las cintas unen una parte del papel con otra, construyen lenguaje, hay diversas maneras de abordarlo. De hecho, cuando he planteado las piezas, si los dibujos los expongo todos juntos tienen un carácter absolutamente distinto a cuando los dibujos por motivos de exponerlos en galerías, los he unido de cuatro en cuatro y he creado dibujos con varios papeles. Realmente en galería también he expuesto, aunque estuviesen enmarcados, pero todos los dibujos son una unidad porque yo realmente los concibo como una unidad, no había separación entre ellos. Volvemos a la memoria ¿no? De que de repente tus experiencias actuales borran las experiencias anteriores, no las recuerdas tan claramente, ahí hay un proceso de veladuras en donde el pasado se va difuminando, incluso los textos son prácticamente ilegibles, utilizo ya una caligrafía que dificulta el sentido propio del textos y nos habla de otras cosas; también lo hago para que el significado del texto no sea el aspecto principal de la obra, ahí juega tanto como el dibujo, la veladura... a muchos de los dibujos les meto un papel por encima para que no acaben de apreciarse nítidamente, así hablo también de la memoria, los recuerdos, el pasado...

Andrea R.: En el momento de la creación, ¿se reflexiona en cómo interaccionan los materiales entre sí y cómo van a envejecer? ¿Se considera la conservación de su obra en el tiempo?

Pepe R.: En el trabajo tienes que integrar unos materiales con otros, el dibujo, el texto, el papel, la cinta; todo tiene que jugar como un conjunto, por eso hablo de collage.. Pero los aspectos de conservación no son importantes para mí, el dibujo dura lo que dura, soy consciente de que trabajar con cintas adhesivas, la goma de la cinta destroza el papel y lo hará desaparecer con el tiempo, así como los textos y los dibujos desaparecen si reciben mucha luz solar; de hecho, ya solo quedan vestigios, la sombra de lo que hubo y eso me interesa. A lo mejor desde el punto de vista del comprador de arte esto no le interesa mucho, pero a mí sí. Trabajar con elementos que algún día desaparecerán.

Estoy hablando al final de no dejar huella, encerrarla en el olvido. Estoy hablando también de Bartleby y dejar de hacer. Yo no me niego a hacer obra, sigo creando porque lo necesito, pero evidentemente contemplo esa postura vital.

Andrea R.: Adentrándonos en la obra que estamos estudiando ¿qué título lleva la obra?

Pepe R.: Tiene muchos títulos, está relacionada con ensoñaciones, experiencias... Te he dicho el título "Diario de Lidiana Cárdenas", que es una compositora de música contemporánea, sería uno de los títulos, pero los títulos que suelo poner a las obras están relacionados todos ellos con lo efímero y la corta vida no solo de la obra, sino del todo.

Andrea R.: Entonces el conjunto de las cuatro piezas que tenemos en el taller es Diario de Lidiana Cárdenas.

Pepe R.: El conjunto sería ese sí, pero esa obra se expuso en una exposición que lleva otro título, otro título que también hacía ilusión a lo efímero.

Andrea R.: ¿Es un conjunto de cuatro obras o cada obra es una unidad individual a las demás?

Pepe R.: No es un conjunto de cuatro obras, en este caso decidí enmarcar estos cuatro dibujos como una unidad, pero ya te digo, lo que hecho ha sido enmarcar toda esta serie de dibujos en series de cuatro, aunque para mí no son cuatro obras distintos, es todo un mismo dibujo que se va enmarcando en distintas series. Lo hago porque claro, el dibujo es tan delicado que tenía que protegerlo de alguna forma, ya te he dicho que en algunas exposiciones los he expuesto sin protección. Finalmente he tenido que protegerlos y entonces lo que hago es protegerlos en series de cuatro para no meterme con tamaños muy grandes, ya lo he hecho con obras de 2 metros por metro y medio y es muy complicado todo, como el transporte y mucho más costoso económicamente. Sin embargo, esta obra que enmarco de manera separada, la expongo de manera conjunta, entonces toda la serie de dibujos funciona como una obra única.

Andrea R.: ¿Con que fin estaba pensada? ¿Estuvo pensada para ser expuesta?

Pepe R.: No es que esté pensada para ser expuesta aunque la creación de la obra es un proceso de comunicación, entonces sí, he trabajado con galerías y se han expuesto, pero esa no es la finalidad de la obra. La finalidad es un proceso de comunicación, que se vea ¿cómo? Pues en mi estudio, por ejemplo; hay miles de formas pero la verdad es que sí, trabajo con galerías e instituciones donde voy mostrando el trabajo.

Andrea R.: ¿Cómo se llama la galería donde fue expuesta la obra?

Pepe R.: Cuatro.

Andrea R.: ¿Con qué materiales está expuesta la obra?

Pepe R.: Aquí ya te digo, aquí hay distintos elementos, esta la cinta adhesiva, está el óleo en barra (con el que te digo que tengo que tener tanto cuidado), también utilizo elementos que están en segundo plano como la cinta KRAFT, que me sirve para utilizar este metalenguaje que se asimila a los alfabetos orientales. Utilizo también estos elementos (señala la obra) por ejemplo aquí, puedes ver que aquí he creado otra casita con cinta adhesiva mediante recortes que voy superponiendo. También elementos que compré en NY, esta especie de dinero oriental que yo precisamente, al ser dorado, lo utilizo como parte componente de parte de los dibujos, además reiteradamente

Andrea R.: ¿Es una lámina metálica?

Pepe R.: No, es una especie de pan de oro, de muy baja calidad, con los que hacen el dinero, que es pan de oro sobre un papel, entonces lo que yo hago es jugar pegándolo en la obra.

Aquí hay dos tipos, pan de oro y este es el papel al que me refería (los papeles chinos). Por otro lado, tenemos también los textos; en muchos de los dibujos en la parte de la izquierda cito al autor de los dibujos.

La verdad es que todos estos dibujos llevan en la parte de arriba una fecha, puedes encontrar fechas superpuestas ya que hay dibujos que tomo de hace muchos años y que vuelvo a trabajar y reutilizar en la obra. Hay dibujos que empecé

en 1998, que no son de ahora, aunque están acabados hoy. Es por eso por lo que, esta superposición de dibujos se desarrolla en tiempos y lugares muy diferentes, así intento hablar de la memoria, de ese diario que voy construyendo dentro de la obra.

Andrea R.: ¿Seguirá evolucionando la obra?

Pepe R.: Sí claro, de hecho una de las exposiciones que hice fue en madera y en esa exposición quizá la pintura en óleo ocupase ya el papel protagonista, lo que pasa es que después volví a retomar nuevamente los textos y me gusta mucho más el soporte papel que el soporte madera para algo que yo entiendo como dibujos, me da igual la clasificación dibujo/pintura, yo no hago diferenciación ya que ambas son obra plástica en dos dimensiones. De hecho, todo se relaciona, estos paisajes que puedes ver aquí realizados con cintas adhesivas, son los paisajes que después elaboro en tres dimensiones con venda de escayola.

Andrea R.: Como me has dicho antes, toda tu obra está relacionada: las performance, el trabajo escultórico..

Pepe R.: Sí, en la performance hablo sobre todo del tiempo, solo que en ellas normalmente me dirijo más a congelación del tiempo; es decir, hablo del tiempo mercancía. Las acciones que hago son normalmente muy largas, y en ellas, se hace casi nada, como por ejemplo emplear cuatro horas para recorrer 50 metros. Realizo acciones de cuatro horas de duración para hacer un recorrido cortísimo, un recorrido en el que el performer se ve atrapado en ese paréntesis temporal, en ese desplazamiento en el que tardas.. una infinitud. Trabajo además con un grupo, el grupo WDC con ELIA TORRECILLA Y ALMUDENA MILLÁN, y la verdad es que las acciones que hemos hecho han sido casi siempre acerca del tiempo, acciones que tenían que ver con un tiempo anti consumo, un tiempo anti mercancía, con el paréntesis y la suspensión del mismo

Andrea R.: ¿Que tipo de cintas existen en la obra?

Pepe R.: Trabajo con dos tipos de cinta, unas de tela, otras no. Pero todas cintas de embalar, también trabajo con papel de celo translúcido.

Cuando fui a Japón me compré unos celos que me encantaban porque eran plateados, dorados... pero bueno siempre los utilizo fragmentados y con la misma finalidad de collage.

Andrea R.: Existen cintas pero que unas son a posteriori que las ha puesto la propia galería para la exposición.

Pepe R.: Sí, pero esas son para pegarlas solo que también interferirán en la restauración, pero no la obra. Por ejemplo, la pieza que hago cubierta de escayola no se que duración tiene, tampoco me preocupa en caso de deterioro cómo se puedan restaurar.

He restaurado algunas de mis piezas de escayola. Hice una instalación y algunas sufrieron roturas y lo que hice fue pegarlas, pero es que es mínimo, ya te he dicho que la escayola la suelo utilizar con las vendas.

Andrea R.: Por otro lado, también cuando ocurrió el accidente ya la obra tenía ciertas ondulaciones, ciertas arrugas propias del peso del papel, de cómo interaccionan distintos materiales al paso del tiempo y el cambio de humedad, y luego están los otros pliegues y las arrugas producidos por el accidente.

Pepe R.: Esos últimos son los que se deben revertir, las arrugas que no estén dentro de mi proceso creativo.

Andrea R.: ¿Qué tipo de estilográfica usaste?

Pepe R.: El tipo de tinta que utilizo es TITAN, utilizo estilográficas que me he comprado de Rotring. Esta tinta la uso a veces, pero en otras, son rotuladores comprados en cualquier tienda, ya que tienen una tinta que desaparece con el tiempo sobre todo si le da el sol a la obra.

(Señalando la obra)

En el dibujo utilicé distintas técnicas para ensuciarlos, casi nunca uso carboncillo si no lápices muy grasos, el carboncillo no me gusta.

También me he percatado de que por ejemplo en esta obra en concreto las líneas están difuminadas. Más que difuminadas son discontinuas, no es que las difumine, si te fijas está bastante limpio, lo que hago es apretar mucho menos, hacer la línea más frágil y vuelvo a hablar de la imagen con una línea frágil; no me interesa esa línea segura, el trazo directo que se hace al acabar bellas artes con el que haces un dibujo contundente con un par de trazos.

A partir de ahí empecé a romper la línea y si te fijas, se crea la discontinuidad y una imprecisión... cómo si hubiese miedo a hacerlo, lo que me interesa es que el dibujo tampoco sea preciso ni muestre una seguridad de trazo que no me interesa para nada.

Andrea R.: De cerca daba la sensación de que forma parte del daño por el hecho de que lo han manipulado sin miramiento ninguno y ese trazo se había difuminado.

Pepe R.: No, fíjate como en el dibujo la línea se pierde, se hace discontinua, hay varias líneas para precisar un mismo contorno, eso está hecho adrede. De hecho, la línea en momentos concretos se convierte en mancha. Pero eso es lo que me interesa precisamente. Uno de mis grandes referentes es JOSEPH BEUYS que trata precisamente con gran delicadeza, la imprecisión y el no encajar el dibujo. La primera vez que vi una exposición suya me quedé impresionado al ver que lo que hacía sería precisamente, un motivo de suspenso aquí en la academia de arte: dibujos en una esquina del papel, mal encajados... es decir todos estos conceptos que te enseñaban en la academia dejaban de tener sentido. Todo está intencionado como es lógico en su obra evidentemente, al igual que en las diferentes obras expresionistas del siglo XX y XXI.

Andrea R.: Si se producen daños a causa de la mala gestión o conservación preventiva como en este caso. ¿Se consideran estos daños parte intrínseca de la vida de la obra? ¿O al tratarse de daños por causa externa han de revertirse?

Pepe R.: Aquí es distinto ya que el marco se cayó y rompió el dibujo, eso no estaba previsto. La verdad es que no hubo una rotura que beneficiase la obra, lo que hubo fue una rotura del objeto que teóricamente tenía que proteger la obra, entonces por eso pensé en repararla.

Andrea Ruiz.: Entonces esos daños, rasgados, cintas despegadas que han causado pliegues y arrugas... ¿Se contempla una restauración de esos elementos?

Pepe R.: Sí, y en este caso escapa a mi voluntad, ya que es la voluntad de la persona dueña de los dibujos en estos momentos. Yo posiblemente lo consideraría de otra manera, si me pasase durante el proceso de trabajo cambia, sin embargo, el trabajo aquí estaba acabado. Este accidente no estaba previsto, como ya he dicho este accidente no tiene que ver con la obra en sí, sino con el objeto que la protegía.

Andrea R. : Como ya sabemos, la obra se encuentra con diferentes daños producidos por un impacto contra el suelo, agravados por la forma en que se encontraba adherida a un soporte de cartón pluma, ¿esta adhesión de materiales se ha llevado a cabo durante el proceso creativo o a posteriori?

Pepe R. : Bueno, yo no lo adherí al cartón pluma, yo solo puse los marcadores. Mi deseo es que se expongan juntas sobre un fondo negro, entonces el enmarcador es quien tiene que preocuparse de que se lleve a cabo lo que yo quiero. Los recursos, la verdad es que no los conozco muy bien. Se supone que estaba enmarcado para proteger los dibujos. Mi idea era que estuviese sobre un fondo negro y enmarcado. Si la obra tiene que desaparecer que lo haga cuando le toque, no por precipitar su desaparición o factores externos. Que la obra muera cuando tenga que morir, pero no adelantar este momento artificialmente.

Andrea R.: En la obra se observa que hay unos rasgados ya tratados con cinta de carrocero que forman parte del plano compositivo, ¿esto nos conduce a que ya tuvo problemas previos con el soporte de papel?

Pepe R.: No, porque no es problema, es decir, yo si rasgo el papel en la ejecución de la obra, yo pongo cinta y para mi no es problema, puesto que es parte del proceso de construcción de la obra y a parte lo suelo utilizar como elemento collage dentro de la misma.

Andrea R.: ¿Firma todas las obras?

Pepe R.: Pues si me acuerdo sí, muchas veces no.

Andrea R.: ¿Dónde suele firmar?

Pepe R.: Pues no sé, en alguna esquina. Lo que pasa es que claro, por ejemplo muchas veces yo creo que esas fechas de la que te hablo ya sirven como firma, pero aun así suelo firmar en alguna esquina de los dibujos.

Andrea R.: Por último, ya acabando esta entrevista ¿hay algo que no hayamos preguntado u considere importante comentar?

Pepe R.: No, yo creo que no.

Anexo II: REGISTRO

REGISTRO DE DATOS

Compilado por: Andrea Ruiz

Fecha: 22/03/2019

1. IDENTIFICACIÓN

PROCEDENCIA	Galería, pero la obra fue comprada por un particular.
NOMBRE DEL ARTISTA	Pepe Romero
TÍTULO COMPLETO DE LA OBRA	Diario de Lidiana Cárdenas, piezas Nº1, Nº2, Nº3 y Nº4.
AÑO DE REALIZACIÓN	2017
PALABRA CLAVE PARA EL OBJETO	DLC, Diario de Lidiana Cárdenas
FECHA DE INGRESO	22/03/2019
COMENTARIOS ADICIONALES	Conjunto de 4 piezas. Técnica mixta sobre soporte de papel.

2. UBICACIÓN

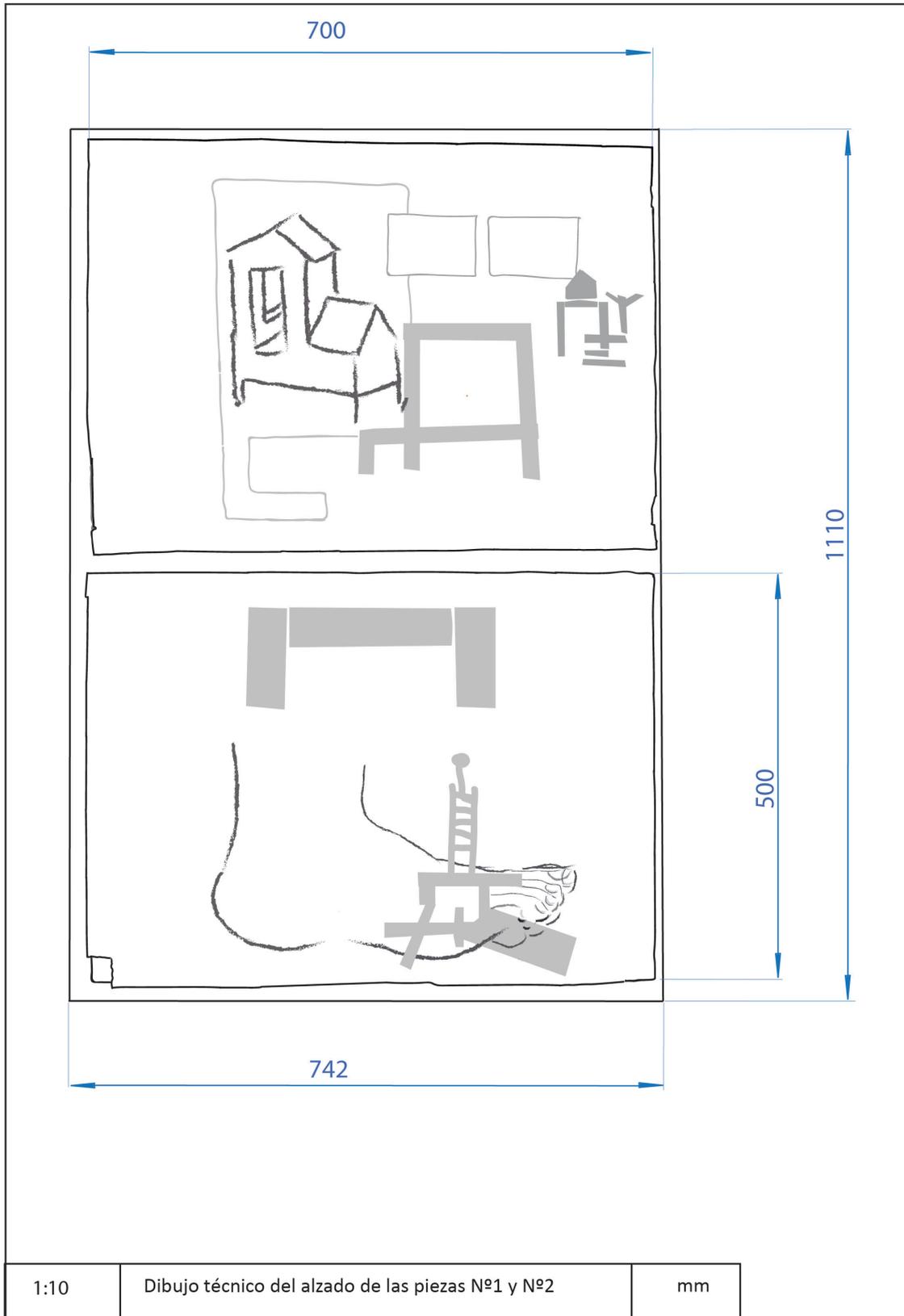
LOCALIZACIÓN DEL OBJETO	Universitat Politècnica de Valencia, Facultad de BBAA, Aula : E-0-10
UBICACIÓN DE LOS MATERIALES DE EMBALAJE	Almacén del aula. Envuelto en papel Kraft aportado por la galería.
COMENTARIOS ADICIONALES	Las piezas se encuentran envueltas en TNT (Paraprint®) Almacenamiento horizontal mientras dure el tratamiento.

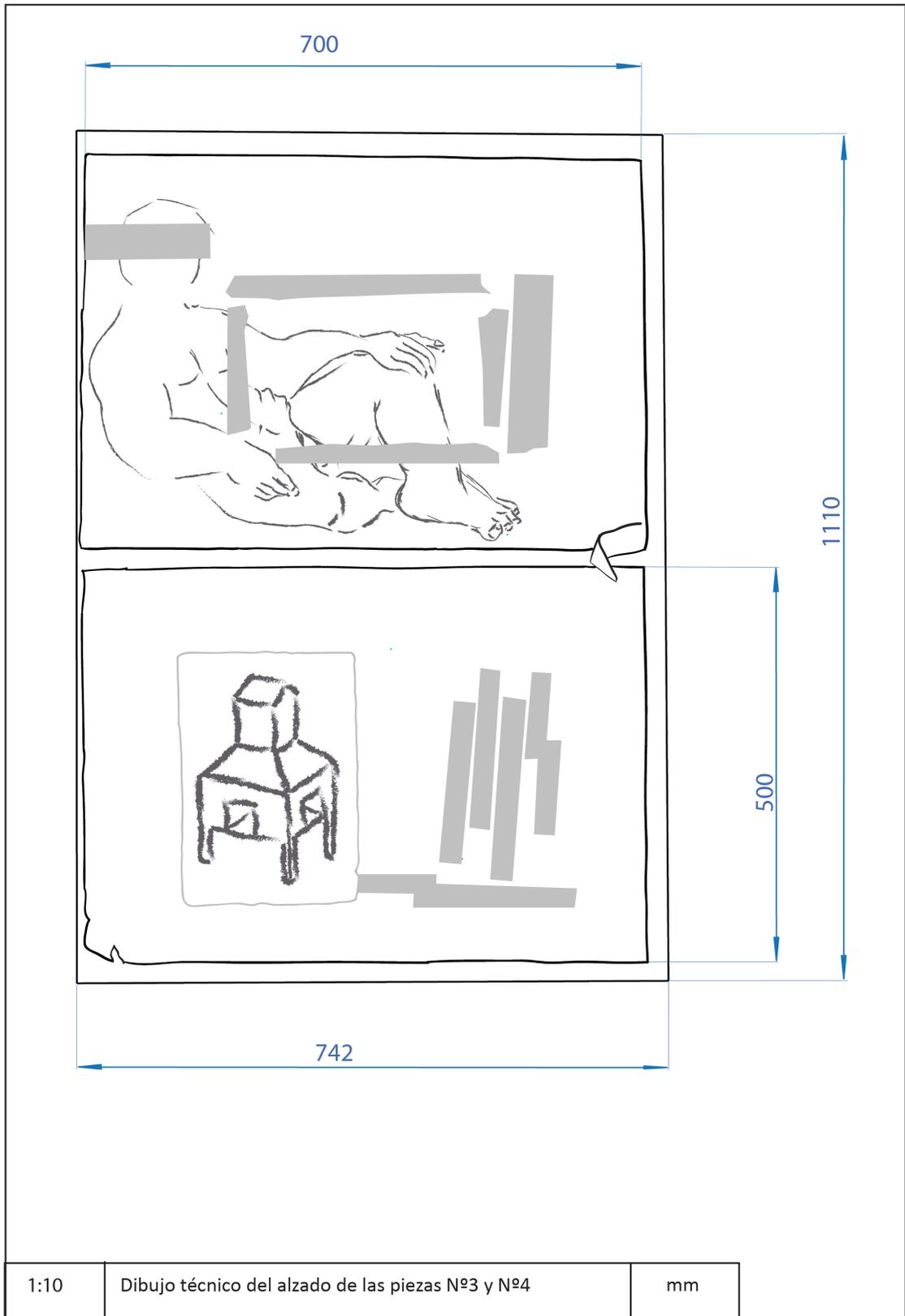
3. DESCRIPCIÓN

DESCRIPCIÓN GENERAL	Conjunto de 4 piezas técnica mixta con diferentes elementos adheridos sobre soporte de papel.
NÚMERO DE PIEZAS	4
COMPLETA	No, son cuatro piezas dentro de una serie más extensa
INSCRIPCIÓN	No
ETIQUETA	No
DIMENSIONES	50 x 70 cm c/u piezas. 74,2 x 111 cm c/u enmarcado.
PESO	-
MATERIAL	Soporte: Papel Técnica mixta: Cinta de carroceros, cinta de precinto, papel Kraft, lápiz compuesto, tintas de bolígrafo líquidas, láminas metálicas, óleo en barra.

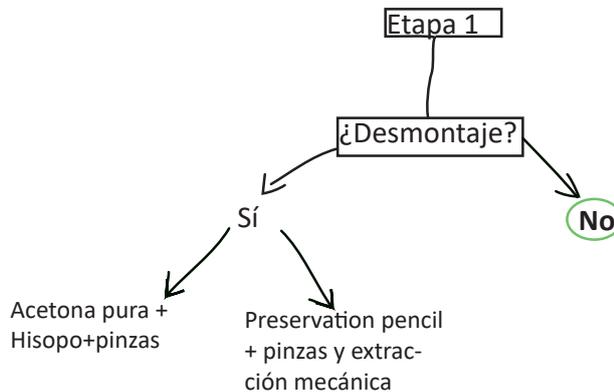
ESPECIFICACIONES	Las piezas se encuentran adheridas con cinta de doble cara a un enmarcado realizado previamente por la galería para su exposición. Medidas: 74,2 x 111 cm (passe-partout) 50 x 70 (Cartón pluma).
ESTADO	Estable. Deterioros de carácter antrópico. Se hallan rasgados, arrugas, pliegues y lagunas.
COMENTARIOS ADICIONALES	Las piezas se han elaborado en dos momentos diferentes (1995 y 2017) por lo que conviven materiales recientes con algunos que ya han empezado a deteriorarse.

ANEXO III: DIBUJO TÉCNICO





ANEXO IV: ESQUEMAS DE TOMA DE DECISIONES



Conclusiones a favor:

- Se podría enmarcar correctamente.

Riesgos o puntos en contra:

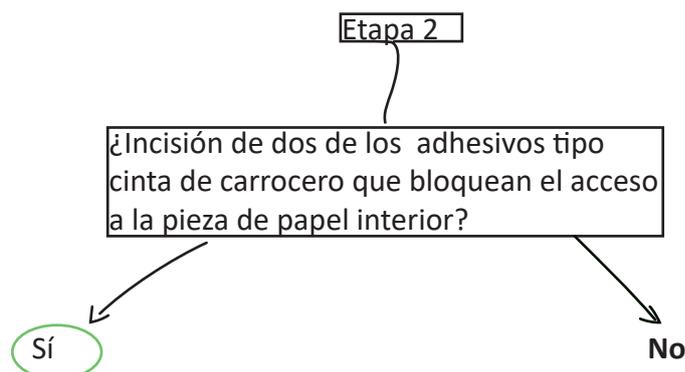
- El papel soporte es muy frágil con fibras muy poco cohesionadas, cualquier acción mecánica puede llegar a rasgarlo.
- El acetona podría alcanzar a solubilizar las tintas por capilaridad a través de la red porosa del papel.

Conclusiones a favor:

- Ésta decisión no influiría en alterar la intención del artista con el valor de obra efímera y continuaría estando en un fondo negro.
- La obra no estaría sometida a los riesgos mencionados.
- Las cintas de doble cara llevarían el mismo proceso de envejecimiento que la propia obra.

Riesgos o puntos en contra:

- El método empleado en el enmarcado seguiría sin ser el idóneo.
- Las cintas de doble cara siguen estando presentes.



Conclusiones a favor:

- La pieza de papel podría ser tratada subsanando los rasgados que el propio artista quiere que se resuelvan.
- Además de resolver el aspecto estético, la pieza ganaría resistencias mecánicas frente a fuerzas físicas si se pudiesen intervenir los rasgados.
- La función de las cintas en este caso es la unión de ambas láminas.

Riesgos o puntos en contra:

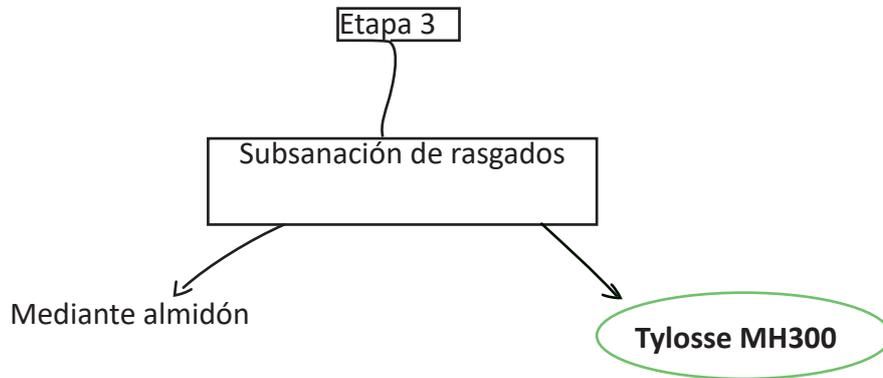
- Alterar la intención del artista. No existe éste riesgo si se le devuelve su función.

Conclusiones a favor:

No se alteran las condiciones originales de la obra.

Riesgos o puntos en contra:

- La pieza perdería valor estético
- No resolveríamos los tres rasgados de gran tamaño.
- No seguiríamos la voluntad del propio artista de intervenir cualquier arruga o rasgado que se haya producido tras el impacto.
- La pieza sería susceptible de seguir rasgándose con cualquier fuerza física.



Conclusiones a favor:

- Gran fuerza adhesiva.

Riesgos o puntos en contra:

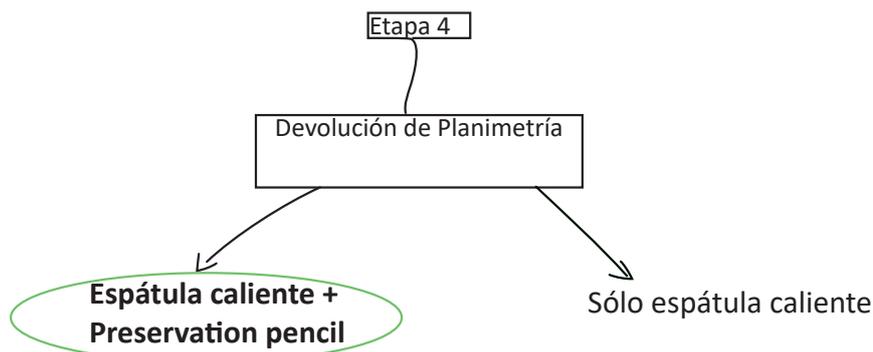
- El almidón se corrompe a los 7 días posteriores aproximadamente desde que fue elaborado. Se tendría que destinar tiempo extra a elaborarlo cada semana previamente a reanudar el tratamiento.
- Pierde propiedades adhesivas a medida que avanzan los días desde su elaboración.
- Es un material susceptible a la bioreceptividad fúngica .

Conclusiones a favor:

- Vida útil larga.
- Mantiene sus propiedades adhesivas durante todo el tiempo que se lleva a cabo el tratamiento.
- No tiene ataques biológicos de ningún tipo. (hongos, insectos..).
- Es estable química y colorimetricamente.

Riesgos o puntos en contra:

- No existen.



Conclusiones a favor:

- Devolverle plasticidad a la obra mediante la aplicación de humedad con *preservation pencil*® para favorecer el alisado que aporta la espátula caliente.
- Los grupos OH hidroxido/oxidrilo permanecerán intactos puestos que primero tiene que evaporar por completo la humedad absorbida por la red porosa antes de alcanzar los puentes de hidrógeno.

Riesgos o puntos en contra:

- La humedad puede solubilizar las tintas solubles de bolígrafo.

Riesgos o puntos en contra:

- No resolvería en muchas zonas la planimetría.
- El calor aportado a la obra sería mayor, y por lo tanto puede producir daño químico irreversible en la cadena polimérica con la pérdida de los grupos -OH hidroxido/oxidrilo.- o incluso del H₂O estructural de la celulosa.
- El tiempo dedicado a este proceso sería mayor sin el aporte de un mínimo de humedad, siendo este tiempo extra, otro factor discrepante para descartar éste método.

12. ÍNDICE DE IMÁGENES

FIGURAS	PÁGINA
Figura 1. Pepe Romero en la entrevista al artista. Autoría propia.	5
Figura 2. Pepe Romero en Conferencias Dinámicas en el IVAM, Valencia. Año 2006. Imágen extrída de: PEPE ROMERO. CONFERENCIAS DINÁMICAS EN EL IVAM [Consulta: 5 de junio de 2020] Disponible en: < http://peperomero-confdin.blogspot.com/ >	5
Figura 3. Piezas Nº1,2,3,4 en la exposición Gestos Imprecisos de la galería Cuatro en 2018. Imágen cedida por Pepe Romero Gómez.	5
Figura 4. Parte de las piezas de Diario de Lidiana Cárdenas en la White Box Gallery de Nueva York, año 1998. Imágen extrída de: PEPE ROMERO. EXPOSICIONES. [Consulta; 5 de junio de 2020] Disponible en: < https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/components/pepe_romero/02_ny/produccions_instalacion_pepe_03_e.htm >	5
Figura 5. Exposición de la obra escultórica y parte de las piezas de Diario Lidiana Cárdenas en la White Box Gallery de Filadelfia , año 1998. Extrída de : PEPE ROMERO CURRICULUM. [Consulta; 5 de junio de 2020] Disponible en: < http://pr-curriculum.blogspot.com/2006/04/stand-g-val-i-30-arco.html >	6
Figura 6. Parte de las piezas de Diario de Lidiana Cárdenas en la White Box Gallery de Filadelfia, año 1998 Extrída de : PEPE ROMERO CURRICULUM. [Consulta; 5 de junio de 2020] Disponible en: < http://pr-curriculum.blogspot.com/2006/04/g-val-y-30-valencia.html >	6
Figura 7. Pieza Nº 5 del Diario de Lidiana Cárdenas. Extrída de : PEPE ROMERO: Relaciones Higiénicas Efémeras [Consulta; 5 de junio de 2020] Disponible en: < http://peperomeror-rhe.blogspot.com/2013/12/blog-post_4750.html >	7
Figura 8 . Fotografía de detalle de la técnica óleo en barra, pieza Nº 4. Autoría propia.	7
Figura 9. Exposición “Cisuras” en La Rambleta, Valencia. Año 2013. Extrída de : PEPE ROMERO: CISURAS[Consulta; 5 de junio de 2020] Disponible en: http://peperomeroescultor.blogspot.com/2013/12/blog-post_28.html	8

Fig. 10. Exposición de la obra escultórica y parte de las piezas de Diario Lidiana Cárdenas en la White Box Gallery de Nueva York, año 1998. Extrída de : PEPE ROMERO CURRICULUM. [Consulta; 5 de junio de 2020] Disponible en: < http://pr-curriculum.blogspot.com/2006/04/museo-villafames.html?view=snapshot >	8
Fig. 11. Fotografía de detalle de un deterioro en la zona inferior izquierda de la pieza N°4. Autoría propia.	9
Figura 12. Estratigrafía de los elementos y materiales con los que está compuesta la obra. Autoría propia.	9
Figura 13. Detalle de las cintas de carroceros y de los rasgados producidos durante el proceso creativo, pieza N° 2. Autoría propia.	10
Figura 14. Detalle de la veladura en la pieza N°2. Autoría propia.	10
Figura 15. Detalle de la cinta de precinto marrón en la zona superior de la pieza N° 2. Autoría propia.	11
Figura 16. Detalle de la cinta de precinto transparente que adhiere las láminas metálicas al soporte, pieza N°1. Autoría propia.	11
Figura 17. Detalle de la cinta de papel Kraft en la zona central de la pieza N° 4. Autoría propia.	11
Figura 18. Detalle de la cinta de carroceros en la zona superior izquierda de la pieza N° 2. Autoría propia.	11
Figura 19. Detalle de los papeles adheridos con la lámina metálica. Autoría propia.	12
Figura 20. Detalle del papel metalizado. Autoría propia.	12
Figura 21. Detalle del lápiz conté negro en la delantera del dibujo del pie. Autoría propia.	12
Figura 22. Detalle de la tinta líquida en la lámina superior de papel, pieza N° 2. Autoría propia.	12

Figura 23. Fotografías con luz rasante donde se aprecian los dos tipos de arrugas a) Pieza Nº 1 y ; b) Pieza Nº 3 y 4. Autoría propia.	14
Figura 24. Detalle de la zona inferior donde se encuentran los dos faltantes de la pieza Nº2. Autoría propia.	15
Figura 25. Detalle de un rasgado. Nº 3. Autoría propia.	15
Figura. 26. Detalle de un triple rasgado en la capa inferior y superior del papel. Pieza Nº1. Autoría propia.	15
Figura 27. Detalle de un rasgado, que a su vez se encuentra arrugado. Pieza Nº4. Autoría propia.	15
Figura 28. Detalle de un rasgado en el que el papel se encuentra bloqueado por una cinta adhesiva de doble cara. Pieza Nº1. Autoría propia.	15
Figura. Mapa de daños de las piezas Nº1 y Nº2. Autoría propia.	16
Figura 30. Mapa de daños de las piezas Nº 3 y Nº4. Autoría propia.	17
Figura 31. Oxidación avanzada de una de las cintas de carroceros. Pieza Nº2. Autoría propia.	18
Figura 32. Detalle de una de las cintas de doble cara empleadas por la galería. Pieza Nº4. Autoría propia.	18
Figura 33. Detalle del cerco amarillo producido por el aglutinante del óleo en barra. Autoría propia.	18
Fig. 34. Detalle de la cinta de precinto transparente sobre la técnica al óleo y del papel tintado en el que se encuentra una de las láminas metálicas. Pieza Nº1. Autoría propia.	18

- Figura 35. Detalle de las cintas adhesivas de doble cara entre la obra y el cartón pluma. Se observa cómo las dos láminas de papel soporte se encuentran atrapadas a pesar de que realmente el adhesivo se encuentra en la capa interior. Autoría propia. 20
- Figura 36. Detalle de la parte visible del desgarro en la capa interna. Pieza N°1. Autoría propia. 20
- Figura 37. Detalle de los rasgados una vez se ha podido acceder a la lámina interior y extraer el papel atrapado. Autoría propia. 20
- Figura 38. Interposición de un film de poliéster siliconado (Melinex®) entre la pieza de papel y la espátula caliente. Autoría propia. 21
- Figura 39. Muestras donde se han probado tres variables en cuanto a aporte de humedad. M2, solo Preservation Pencil® M3, Reemay y Preservation Pencil® M4, Hollytex y Preservation Pencil®. Autoría propia. 21
- Figura 40 . 5 Muestras de papel a diferentes concentraciones de Tylose MH300. a) Al 1% en agua desionizada b) Al 2% en agua desionizada c) Al 3% en agua desionizada d) Al 4% en agua desionizada e) Al 5% en agua desionizada. Autoría propia. 23
- Figura 41. Mesa de trabajo durante el proceso de la devolución de la planimetría. Autoría propia. 24
- Figura 42. Devolución de planimetría en la pieza N°1. a) Aplicación de una leve bruma de vapor b) Aplicación de calor moderado mediante espátula caliente. 25
- Figura 43. Subsanación de un rasgado en la pieza N°2. a) Empleo de metilcelulosa en los bordes del rasgado con un pincel. b) Resultado después de haberse aplicado calor con una espátula caliente. Autoría propia. 25
- Figura 44. Ilustración del proceso de la realización del injerto tipo sándwich. Autoría propia. 26

Figura 45. Intervención de las lagunas en el papel inferior y superior de la pieza N°2. Autoría propia.	26
Figura 46. Proceso de unión tras la incisión en la cinta de carroceros en la pieza N°1. Autoría propia.	27
Figura 47. Detalle de la parte superior izquierda de la pieza N°1 antes de la intervención. Autoría propia.	28
Figura 48. Detalle de la parte superior izquierda de la pieza N°1 después de la intervención. Autoría propia.	28
Figura 49. Detalle la zona central de la pieza N°2 antes de la intervención. Autoría propia.	28
Figura 50. Detalle la zona central de la pieza N°2 después de la intervención. Autoría propia.	28
Figura 51. Detalle la zona inferior izquierda de la pieza N°2 antes de la intervención. Autoría propia.	28
Figura 52. Detalle la zona inferior izquierda de la pieza N°2 después de la intervención. Autoría propia.	28
Figura 53. Detalle la zona inferior derecha de la pieza N°3 antes de la intervención. Autoría propia.	28
Figura 54. Detalle la zona inferior derecha de la pieza N°3 después de la intervención. Autoría propia.	28
Figura 55. Detalle la zona inferior izquierda de la pieza N°4 antes de la intervención. Autoría propia.	28
Figura 56. Detalle la zona inferior izquierda de la pieza N°4 después de la intervención. Autoría propia.	28
Figura 57. Aspecto final de las piezas N°1 y N°2 tras la intervención. Autoría propia.	29

Figura 58. Aspecto final de las piezas N°3 y N°4 tras la intervención. Autoría propia.	30
Figura 59. Posible diseño del marco del montaje. Autoría propia.	32
Figura 60. Partes del nuevo enmarcado. Autoría propia.	33