

# TFG

---

## ESTUDIO TÉCNICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN DE LA OBRA '*MESA DE TRABAJO EN ROSA*' DE FRANCISCA MOMPÓ

Presentado por Esther Cataluña García

Tutor: Rosario Llamas Pacheco

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2016-2017



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

El trabajo final de grado planteado afronta principalmente la propuesta de intervención de la obra 'Mesa de Trabajo en rosa', de Francisca Mompó. La propuesta surge de la necesidad de devolverle al cuadro un aspecto fundamental de éste, el buen estado de conservación de la materia. Dicha obra se halla en un mal estado de conservación a causa de diversos factores que cumplen con los problemas que se plantean habitualmente en la conservación del arte contemporáneo. Para abordar este planteamiento se ha llevado a cabo la documentación y estudio de la obra desde el punto de vista conceptual y material. A través de una herramienta muy eficaz en la documentación como es la entrevista a la artista se ha podido comprender la poética de la obra y los aspectos fundamentales, así como los materiales y técnicas empleados y sus componentes. Una vez se ha conocido a fondo estos dos aspectos se ha procedido a elaborar una propuesta de intervención que se adecuara a la restauración del plano matérico de 'Mesa de trabajo en rosa' y devolver así la legibilidad a la obra, la cual se encuentra en un estado muy afectado. A su vez, tras observar que diversas patologías estaban producidas por medidas inadecuadas de conservación preventiva, se ha planteado una propuesta que asegure la esperanza de vida de 'Mesa de trabajo en rosa' en el tiempo.

## PALABRAS CLAVE

Francisca Mompó, arte contemporáneo, arte pop, estudio técnico, propuesta de intervención

## ABSTRACT

This work mainly regards the intervention proposal of one of Francisca Mompó's art pieces: 'Mesa de Trabajo en rosa' ('Desk in pink'). This assignment arises from the need to return this piece of art its fundamental appearance - its materials. The work mentioned is now in a poor estate of conservation due to different factors that are often present in problems related to the conservation of contemporary art. In order to address this approach, the piece has been documented and studied from both the conceptual and the material points of view. Through the medium of a highly effective tool when it comes to documentation - interviewing the artist - it has been possible to understand the art piece's poetry and crucial aspects; as well as the materials, components and techniques used. Once these aspects have been meticulously studied, a intervention proposal has been elaborated. This proposal is aimed to be perfectly adequate to the restoration of the materials used in 'Mesa de trabajo en rosa', and return, therefore, the piece's readability - which is now really affected. Simultaneously, after observing that inadequate actions related to preventive conservation have caused distinct pathologies, a new proposal has been suggested which will assure the work's life expectancy.

## KEYWORDS

Francisca Mompó, contemporary art, pop art, technical study, intervention proposal

## AGRADECIMIENTOS

Agradecer estos cuatro años de universidad y todos los conocimientos adquiridos, que me han ayudado para ser en el futuro una buena profesional y me han hecho crecer también como persona.

A Rosario Llamas, por su guía en este trabajo y por la confianza depositada en mí.

Agradecer a Francisca, por proporcionarme toda la ayuda e información posible y, por su infinita paciencia.

A mi familia y amigos y, en especial a mi padre, que siempre confió en mí y me apoyó para estudiar en aquello que realmente quería y creía.

# ÍNDICE

|   |           |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN.....   | 6         |
| OBJETIVOS.....  | 7         |
| METODOLOGÍA.....  | 7         |
| <b>1. LA ARTISTA: FRANCISCA MOMPÓ.....</b>  | <b>10</b> |
| 1.1 BIOGRAFÍA.....  | 10        |
| 1.2. LA INFLUENCIA DEL POP.....   | 11        |
| 1.3. INTENCIÓN DEL USO DE LA MATERIA EN LA OBRA DE LA ARTISTA.....  | 12        |
| <b>2. ESTUDIO TÉCNICO DE LA OBRA ‘MESA DE TRABAJO EN ROSA’.....</b>   | <b>13</b> |
| 2.1. DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA OBRA.....  | 13        |
| 2.2. ¿CÚAL ES LA IDEA DE LA OBRA?: PLANO CONCEPTUAL DE ‘MESA DE TRABAJO EN ROSA’.....                               | 13        |
| 2.3. LA ENTREVISTA A FRANCISCA MOMPÓ.....   | 14        |
| 2.4. FACTORES DISCREPANTES ADAPTADOS A LA OBRA DE FRANCISCA MOMPÓ.....  | 15        |
| <b>3. LA IMPORTANCIA MATERICA EN LA OBRA ‘MESA DE TRABAJO ROSA’: PLANOMATERIALDELA OBRA DE FRANCISCA MOMPÓ.....</b> | <b>19</b> |
| 3.1. LA PROBLEMÁTICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO: POSIBLES PATOLOGÍAS Y FACTORES DE DETERIORO.....                       | 19        |
| 3.2. ¿CÓMO SE REALIZÓ LA OBRA?.....   | 21        |
| 3.3. LOS MATERIALES Y LA TÉCNICA DE ‘MESA DE TRABAJO EN ROSA’.....  | 22        |
| 3.3.1. <i>COMPONENTES Y CALIDAD DE LOS MATERIALES.....</i>  | <i>22</i> |
| 3.3.1.1. <i>MATERIAL BASE.....</i>  | <i>22</i> |
| 3.3.1.2. <i>CAPA DE COLOR.....</i>  | <i>23</i> |
| <b>4. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....</b>   | <b>25</b> |
| 4.1 MATERIAL BASE.....  | 25        |
| 4.2. CAPA DE COLOR.....   | 26        |
| <b>5. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....</b>  | <b>28</b> |
| <b>6. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA.....</b>   | <b>31</b> |
| 6.1. MANIPULACIÓN DE LA OBRA EN EL EMBALADO, TRANSPORTE Y ALMACENAJE.....   | 32        |
| 6.2. FACTORES DE RIESGO A CONTROLAR.....  | 34        |
| <b>CONCLUSIONES.....</b>  | <b>35</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>  | <b>36</b> |
| <b>ÍNDICE DE IMÁGENES.....</b>  | <b>38</b> |
| <b>ANEXO.....</b>   | <b>41</b> |

## INTRODUCCIÓN

Hablar de conservación y restauración desde el punto de vista del arte tradicional es, por lo general, más sencillo. Se tiene una perspectiva histórica y un mayor conocimiento por lo que podemos anticiparnos, sin problemas, a las patologías presentes en una obra. Ahora bien, la historia va evolucionando, y con ella el arte.

Desde el punto de vista de la restauración, si pensamos en el arte contemporáneo, nos damos cuenta que nos topamos con un nuevo arte donde la experimentación y la novedad son protagonistas.

Estos factores hacen que el restaurador se enfrente a problemas con los que no contaba anteriormente y con ello, a un cambio en el planteamiento del trabajo y la necesidad de crear nuevos métodos para la restauración. Actualmente, la conservación y restauración de arte no tradicional es un campo en constante investigación.

El trabajo presente recogerá los puntos más importantes a la hora de plantear la conservación y restauración de una obra contemporánea. Francisca Mompó, artista valenciana que a pesar de realizar no grandes experimentaciones en su creación, ésta se encuentra gravemente dañada por factores del transporte y la propia mano del artista, que a veces puede afectar gravemente su estado.

Se estudiarán los aspectos técnicos, conceptuales y materiales de la obra de la artista, con ayuda de una entrevista y del estudio exhaustivo, para conocer mejor tanto a la artista a nivel de intencionalidad como los materiales empleados, el modo de uso, la calidad, etc. Esto servirá para poder comprender mejor qué estamos restaurando y cómo tenemos que restaurarlo.

Se realizará una propuesta de intervención que devuelva a la obra la materialidad con la que contaba inicialmente mediante el empleo de una nueva metodología de trabajo y una propuesta de conservación preventiva, aspecto fundamental para el mantenimiento de la obra que evitará que ésta vuelva al estado inicial previo a la intervención.

## OBJETIVOS

Para lograr llevar a cabo el trabajo propuesto se han fijado unos objetivos, éstos se han dividido en principales y secundarios:

Como objetivos principales:

- Realizar un estudio técnico previo, tanto del plano conceptual como del material, de la obra de Francisca Mompó con el fin de comprender a fondo la naturaleza de su obra
- Llevar a cabo una propuesta de intervención que palie los daños presentes en la obra y que están afectando al plano conceptual y material, devolver así la legibilidad de la obra

Como objetivos secundarios se han perseguido:

- Desarrollar el análisis conceptual de la obra de la artista mediante una entrevista y el estudio de los factores discrepantes que determinan el proceso de intervención
- Realizar un análisis de los materiales empleados en su obra, prestando atención a su calidad y componentes, conociendo así su comportamiento ante cualquier intervención y su envejecimiento
- Conocer las técnicas y procedimientos en la restauración de arte contemporáneo y aplicarlos correctamente en la propuesta de intervención
- Estudiar los parámetros de iluminación, climatización, temperatura y humedad relativa en el arte contemporáneo y, aplicarlos a la obra a conservar, así como los factores a tener en cuenta en el embalaje, transporte y exposición. Con estas medidas se evitará que la obra vuelva a caer en un mal estado de conservación.

## METODOLOGÍA

La metodología empleada para realizar el Trabajo Final de Grado de manera adecuada ha consistido, principalmente, en un estudio técnico de la obra de Francisca Mompó, una propuesta de intervención de su obra 'Mesa de trabajo en rosa' y una propuesta de conservación preventiva a raíz de dicho estudio. Para llevar a cabo estos procesos se ha seguido una serie de directri-

ces que han servido de ayuda:

-Colaboración con Francisca Mompó mediante una entrevista. La colaboración con el artista mediante dicha entrevista permite conocer más a fondo su obra en conjunto, a nivel conceptual y de materia, la intención, el lenguaje plástico... así como su posición frente a la conservación y restauración.

-Realización de la documentación fotográfica tanto del taller de trabajo como de la obra a restaurar. Las fotografías han servido tanto de apoyo en la base teórica, como de información adicional acerca de su obra en el aspecto matérico y en el estado de conservación en el que se encuentra.

-Obtención de información añadida sobre la artista, para completar su biografía con la ayuda de la página web de la propia artista y de galerías donde ha expuesto su obra.

-Estudio del plano conceptual de la obra de Francisca mediante la información obtenida en la entrevista, su página web y fuentes bibliográficas relacionadas con la Conservación y Restauración de arte contemporáneo como 'Modern Art: Who Cares?' donde se encuentra la metodología a seguir para encontrar los factores discrepantes de su obra.

-Estudio del plano material de la obra, también empleando fuentes bibliográficas donde se habla acerca de la importancia de la materia en el arte contemporáneo como 'Conservar el arte contemporáneo', páginas web con la información necesaria por parte del fabricante referente a los productos empleados por la artista, tales como el óleo de la marca 'Talens'. También mediante el examen visual y el estudio organoléptico de varias de su obra.

-Completar un informe sobre el estado de conservación de la obra propuesta a partir de la realización de una ficha técnica que ayudará a ordenar de forma clara las características de la obra y sus patologías.

-Realizar los croquis y mapas de daños de la obra. Estos dibujos ayudan a la comprensión de la información obtenida con respecto al estudio técnico y estado de conservación.

- Busqueda de información acerca de las técnicas y procedimientos que se realizan en la restauración de las obras contemporáneas por medio de fuentes bibliográficas, artículos y tesis.

-Realización de una propuesta de intervención tras obtener la información necesaria.



-Búsqueda de información sobre la conservación preventiva en las obras de arte por medio de fuentes bibliográficas, artículos y tesinas.

-Realización de la propuesta de conservación preventiva a partir de toda la información obtenida previamente en el estudio acerca de su obra desde el punto de vista conceptual y material, de los parámetros medioambientales, exposición, transporte, almacenaje, etc.



Fig. 2: Estudio del Equipo Crónica



Fig. 1: Fotografía de Francisca Mompó

## 1. LA ARTISTA: FRANCISCA MOMPÓ

### 1.1. BIOGRAFÍA

La artista Francisca Mompó nació el año 1951 en Valencia. Estudió grabado y pintura en la facultad de Bellas Artes de San Carlos. Comenzó a dedicarse con mayor atención a la pintura a partir de los años 75-80, motivada por la visión de las pinturas de David Hockney y los artistas de las vanguardias históricas que le habían precedido como Picasso, Leger, los constructivistas... alejándose iconográficamente de las enseñanzas académicas recibidas en la escuela de BB.AA que abocaban inexorablemente hacia la pintura del S. XIX.

De 1987 a 1995 trabajó como ayudante del artista Manolo Valdés, ex miembro del grupo artístico Equipo Crónica, tanto en Valencia como en Nueva York.<sup>1</sup>

Desde 1992 entra en contacto con Galerías en Valencia y Madrid para la distribución de su obra, siendo primera la hoy desaparecida Galería Fandos en Valencia. A continuación, se integra con el grupo de artistas de la Galería Punto también de la ciudad, asistiendo con ellos a numerosas ferias y eventos internacionales, Fiac de París, Art-Bassel, Ferias de Gante y Colonia y, a numerosos certámenes de la feria Arco en Madrid.

<sup>1</sup> Cabe nombrar que su taller de trabajo actual es el antiguo estudio del Equipo Crónica en la calle Túria. Como destaca Rafael Prat Ribelles en la revista *Mètode: Existe un aspecto en el mundo cotidiano de Francisca Mompó que llama la atención: el espacio donde piensa y pinta sus cuadros. Es el estudio en el que trabajaron Rafael Solbes y Manuel Valdés, cuando fueron Equipo Crónica. Allí trabajó también nuestra pintora, cuando Manuel Valdés ya firmaba su obra como Valdés, y allí siguió trabajando, cuando Manolo se trasladó a Nueva York.*

Ha trabajado también con la Galería Pilar Mulet de Madrid y Galería Thema de Valencia. Actualmente trabaja con la Galería-9, que se encuentra situada en la ciudad. Durante todo este periodo de tiempo ha compaginado la práctica pictórica con la docencia.<sup>2</sup>

## 1.2. LA INFLUENCIA DEL POP

Como indica la propia artista cuando se le pregunta acerca del tipo de obras que realiza:

*‘Lo que me fascina cuando decido ponerme a pintar es el arte Pop. El que a partir de los años 50 entra a formar parte de las aportaciones importantes a la historia del arte y lo encuentras en las exposiciones, en las galerías, etc. sus colores vivos y su cotidianeidad me seducen inmediatamente.*

*De alguna manera siempre me he considerado deudora del Pop, aunque haya derivado hacia otras propuestas y nunca sea Pop puro. Para mí es un punto de apoyo definitivo’.*

Para comprender mejor la temática de la producción artística de Francisca es necesario adentrarnos en el término del arte Pop. El Pop Art nació en Inglaterra a finales de la década de 1950. Este arte es un arte basado en el uso de las imágenes y los temas relacionados con la sociedad de consumo y la comunicación de masas.

Los artistas de este movimiento se inspiran del cine, de la televisión, la publicidad... En resumen, *El Pop es el resultado de un estilo de vida, la manifestación plástica de una cultura caracterizada por la tecnología, la democracia, la moda y el consumo, donde los objetos dejan de ser únicos para producirse en serie*<sup>3</sup>.

A través de la historia del arte, se observa que todos los movimientos artísticos acaban evolucionando y derivando hacia otras manifestaciones, esto es la vida propia del arte. De este mismo modo Francisca, tomando como referente el Pop Art y la abstracción, ha creado un estilo propio reconocible y que transmite una evolución en la artista propia de una reflexión individual.

Por ello, el trabajo de Francisca Mompó se inspira y reafirma en el primitivo Pop Art, el cual enlazó la abstracción y la figuración moderna. Sigue

---

2 FRANCISCA MOMPÓ. *Francisca Mompó*. [consulta: 2017-05-16]. Disponible en: <<http://www.franciscamompo.com/>>

3 ARTE ESPAÑA. *Arte España*. [consulta: 2017-05-16]. Disponible en: <<http://www.artespana.com/artepop.htm>>



Fig. 3: Detalle de gouaches



Fig. 4: Materiales en el taller de la artista



Fig. 5: Detalle de botes de tintes

siendo fiel a la experimentación con la materia que inició desde sus comienzos, utilizando una iconografía cotidiana que una lo formal con lo abstracto, habiendo incorporado una iconografía que puede inscribirse en la cultura de los *mass-media*<sup>4, 5</sup>.

### 1.3. INTENCIÓN DEL USO DE LA MATERIA EN LA OBRA DE LA ARTISTA

La indagación de la relación de los materiales y la intención de éstos para la artista es necesario para la intervención de cualquiera de sus obras. Sin este examen, se podría alterar el concepto de la obra provocando cambios irreversibles sobre éstas. Para comprender mejor esto, se puede tomar como ejemplo esta frase de Mikel Rotaeché González de Ubieta, *A nadie se le ocurre eliminar las roturas intencionadas de una obra de Lucio Fontana*<sup>6</sup>.

Los materiales empleados por la artista en sus obras han variado siempre en función del interés y lo que ha sido más idóneo para su destreza, los cuales responden mejor a sus necesidad. Actualmente los que componen su obra son el lápiz de grafito, las témperas y las acuarelas y, de material base, el papel.

Sin embargo, la producción artística de Francisca es extensa y anteriormente ha experimentado combinando diversas técnicas, materiales y elementos como es la encáustica y mixta, el gouache, el óleo, la madera, el acrílico y mixta... aunque siempre emplea elementos clásicos, aquellos que se encuentran en la historia de la pintura y, los aplica de manera tradicional.

De todos los materiales propuestos, selecciona los que corresponden mejor al tema de la obra a realizar y los que tenga mejor solvencia personal. De hecho, Francisca confiesa en su estudio:

*‘A veces uso pintura acrílica porque el óleo seca lento y me desespera’.*

4 OSTERWOLD, TILMAN. *Pop Art*, 1999, p. 41. Este término hace referencia a la masificación de los medios culturales y la información, a la industria recreativa e informativa, la del consumo y la conciencia que transforma a la sociedad.

5 FRANCISCA MOMPÓ. *Francisca Mompó*. [consulta: 2017-05-16]. Disponible en: <<http://www.franciscamompo.com/>>

6 ROTAECHE GONZÁLEZ DE UBIETA, MIKEL. *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*, 2011, p.148.

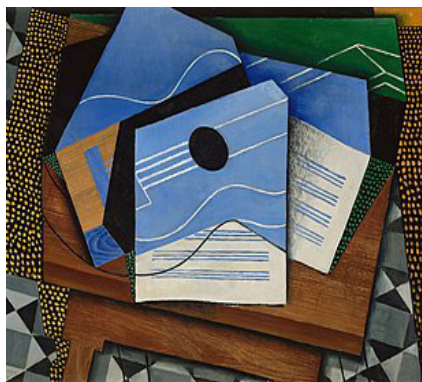


Fig. 6: Clara influencia del cubismo en 'Mesa de trabajo en rosa'. Obra de Juan Gris, 'Guitarra en sobre una mesa', 1915.

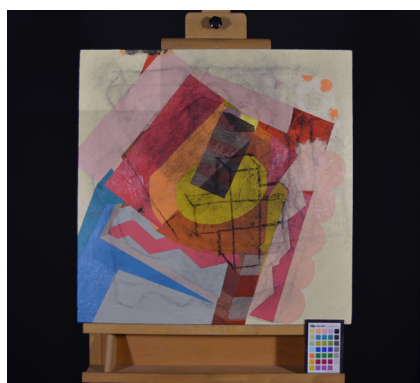


Fig. 7: Fotografía general de anverso



Fig. 8: Fotografía general de reverso

## 2. ESTUDIO TÉCNICO DE LA OBRA 'MESA DE TRABAJO EN ROSA'

### 2.1 DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA OBRA

Las fotografías generales y los dibujos pueden proporcionar mucha información al restaurador acerca de la obra a intervenir, tanto en el aspecto técnico como el estado de conservación de ésta. Por ello, su uso en el estudio de la obra es muy útil. A continuación, se van a introducir la vista principal y el perfil acotado de 'Mesa de trabajo en rosa'.

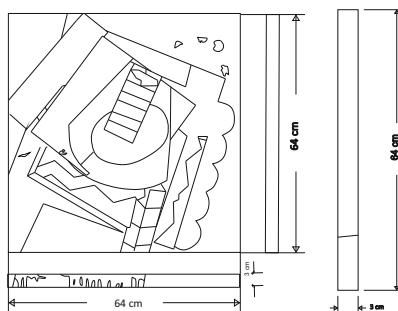


Fig. 9: Alzado y perfil de la obra

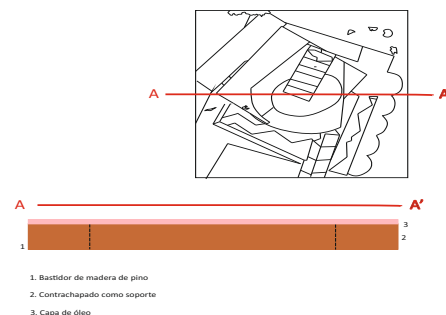


Fig. 10: Dibujo estratigráfico

Para recoger los datos generales de la obra se ha completado un formulario que sirve como ficha técnica, donde se reúne la información necesaria acerca de la materia de la obra. *Es importante el análisis y el seguimiento técnico del estado de conservación para mantener intactas las condiciones formales, estéticas y materiales de las obras*<sup>7</sup>.

En términos generales, la obra propuesta se titula 'Mesa de trabajo en rosa'. El tema de la obra responde al título de la misma, se trata de la representación de una mesa de trabajo. Se realizó en 2016 y la técnica es óleo sobre tabla de contrachapado, apoyada sobre un bastidor de madera de pino. Sus dimensiones son 64x64 cm de alto y ancho y, 3 cm de profundidad.

### 2.2. ¿CÚAL ES LA IDEA DE LA OBRA?: PLANO CONCEPTUAL DE 'MESA DE TRABAJO EN ROSA'

'Mesa de trabajo en rosa' se comprende mejor si se tiene en cuenta que pertenece a la serie 'Estudio itinerante', donde la influencia principal son las vanguardias artísticas del cubismo y posteriores interpretaciones.

*'Utilizo el espacio mironiano ausente de perspectiva y resolviendo la pin-*

7 ROLDÁN, JOSÉ CARLOS. La conservación del arte contemporáneo. En: *Patrimonio y arte contemporáneo, PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Junta de Andalucía: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001. p. 138.

*tura con muchos planos. A veces hay insinuaciones de vuelta a la perspectiva isométrica'*

El cubismo tenía como objetivo encontrar una nueva forma de crear un espacio pictórico, rechazando por completo las reglas antiguas que regían el arte. Los cubistas exploraron la fragmentación tanto del espacio físico de los objetos como de los mismos, presentando visiones múltiples al mismo tiempo<sup>8</sup>. Este hecho se observa especialmente en la obra propuesta.

### 2.3. LA ENTREVISTA A FRANCISCA MOMPÓ

La entrevista con la artista es una herramienta muy útil en el proceso de investigación acerca de la obra de arte contemporáneo y una fuente fidedigna de información sobre las técnicas, materiales y concepto de la obra. Esto ayuda al restaurador a indagar acerca de los materiales, marcas comerciales, posibles reacciones o el empleo de la técnica entre otros<sup>9</sup>.

Para realizar la entrevista a Francisca<sup>10</sup> se escribieron una serie de preguntas en orden de modo que, en las primeras, la artista podía hablar acerca de temas generales e ir cogiendo confianza para dar paso a cuestiones más específicas sobre la intencionalidad, lenguaje plástico o significación de la materia.

Es imprescindible preguntar cómo el efecto del paso del tiempo y la acción de los agentes de deterioro afectan a los valores estéticos y semánticos de la obra<sup>11</sup>. También sería interesante preguntar sobre su postura acerca de la conservación y restauración<sup>12</sup>.

No hay que olvidar que, habitualmente, el artista actual desconoce la técnica, los materiales empleados y su envejecimiento y, el comportamiento de éstos cuando se combinan. Por lo tanto, su postura ante el declive de su propia obra puede variar desde el hecho de no haberse planteado el envejecimiento, hasta su modificación a nivel conceptual.

Francisca es muy contundente respondiendo a la pregunta que aborda como afectan de los agentes de deterioro sobre los valores estéticos y semánticos de su obra:

---

8 *Ibid.*, p. 27

9 ROTAECHE GONZÁLEZ DE UBIETA, MIKEL. Op. Cit., 2011, p. 178.

10 Consultar el Anexo para leer la entrevista completa

11 LLAMAS PACHECO, ROSARIO. *Arte contemporáneo y restauración o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*, 2014, p. 73.

12 Este punto es importante ya que, en muchos casos, es el propio artista el que decide intervenir la obra de forma puntual. Si es una intervención más complicada lo dejan a manos del restaurador, aunque siempre temen que la obra sufra algún tipo de alteración a nivel estético.

*‘Les afecta totalmente porque hay una parte muy importante que es el color, que se puede ver afectado con el paso del tiempo y porque se le hacen pátinas, que a veces se podrán quitar con la restauración o no, el amarilleamiento del papel influye mucho en los colores que se han puesto... claro que afecta. El color es importante en mi obra.’*

Por el contrario, no se plantea como afecta el efecto del paso del tiempo ya que desconoce el estado de las obras que ha vendido<sup>13</sup>:

*[...] ‘La obra que ha pasado 15, 20 años ó 25, porque tampoco ha pasado mucho más, pues realmente no la he visto, no me he encontrado con ella. He tenido más problemas con obra que han roto en viajes, en el transporte y ha venido al estudio y la he restaurado. No sé cómo evoluciona el tiempo en mi obra ni cómo habrá evolucionado.’*

Respecto a su postura ante la conservación y restauración, cabe mencionar que Francisca cree en que la intervención de una obra debería ser una vez el artista ha fallecido. Si no es así, piensa que el propio artista puede realizarla. No obstante, está totalmente de acuerdo con la disciplina y la ve totalmente indispensable para la conservación del patrimonio:

*[...] ‘Lo que pasa es que siempre pienso que eso se tiene que hacer cuando el artista ya no vive. Antes no creo que deba entrar en proceso de restaurar, porque de alguna manera la obra puede ser restaurada por parte del artista, a no ser que sean técnicas muy sofisticadas que el artista no sabe, eso sí, si la técnica es muy sofisticada entonces que la restauren’.*

## **2.4. FACTORES DISCREPANTES ADAPTADOS A LA OBRA DE FRANCISCA MOMPÓ**

Además de realizar un estudio del plano conceptual y del plano material, es necesario conocer y examinar los factores discrepantes de ‘Mesa de trabajo en rosa’ para poder seguir unos criterios adecuados en su futura intervención, también para el resto de su producción artística.

Por ello, se tendrá en cuenta el modelo de toma de decisiones<sup>14</sup>, dado que es una herramienta eficaz en la conservación y restauración del arte contemporáneo.

---

13 La mayoría de su obra ha sido vendida a Francia por lo que no se ha podido observar el estado de conservación

14 Hummelen, IJsbrand, et al. “Modern Art : Who Cares? : an Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art.” Modern Art : Who Cares? : an Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art, 2005, p.164.

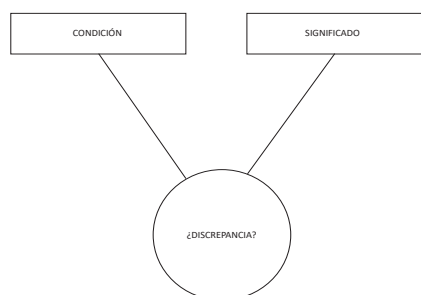


Fig. 11: Esquema de la relación entre la condición y significación

El modelo de toma de decisiones fue elaborado por la Foundation for the Conservation of Modern Art en 1999 y por el Netherlands Institute for the Cultural heritage.

Dichas pautas se crearon a partir de la necesidad de resolver los problemas que se plantean en la conservación y restauración de arte moderno y contemporáneo, los cuales son variados y complejos, proporcionando una estructura que estudia los diferentes factores discrepantes presentes en una obra y que determinan su futura intervención<sup>15</sup>.

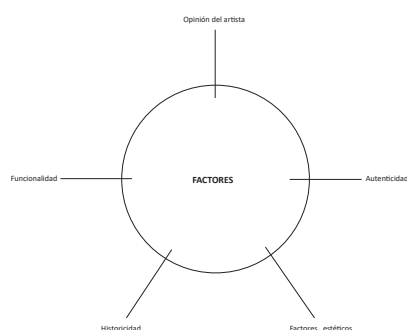


Fig. 12: Esquema de los factores discrepantes en una obra

Este modelo se basa en otro realizado previamente por Ernst van de Wetering que, inicialmente, fue concebido para resolver los problemas relacionados con las obras tradicionales. En el arte tradicional, la técnica y la materia sirve a la significación, que normalmente va determinada por la representación.

Esto quiere decir, que mientras se preserve la representación, la intervención con respecto a los materiales no tiene por qué afectar al significado. Además, hay que tener en cuenta que con el arte tradicional generalmente hay una mayor comprensión en cuanto al significado de una obra<sup>16</sup>.

Sin embargo, respecto a los objetos “no tradicionales” y el arte contemporáneo, la relación entre materia y significado es, por lo general, confusa. Es decir, el significado lo pone el artista o el objeto en sí, e incluso los materiales y las técnicas pueden tener su propio significado.

Este factor es importante ya que, aunque no siempre sea un problema, un cambio en la materia podría modificar la condición del significado de la obra. También es cierto que, a veces, la degradación de la materia forma parte de la intención por parte del artista<sup>17</sup>.

Como se ha nombrado anteriormente, diagnosticar de forma apropiada los problemas de conservación que tiene la obra de Francisca Mompó es importante para determinar el modelo de toma de decisiones sobre el método de conservación de ésta.

El problema de conservación de una obra de arte contemporáneo y más concretamente, en la obra de la artista, viene dado por una discrepancia entre la condición de la obra y su significación. Por tanto, dicha discrepancia sólo se podrá acordar, por un lado, con el estudio extenso del significado de

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, p.165.



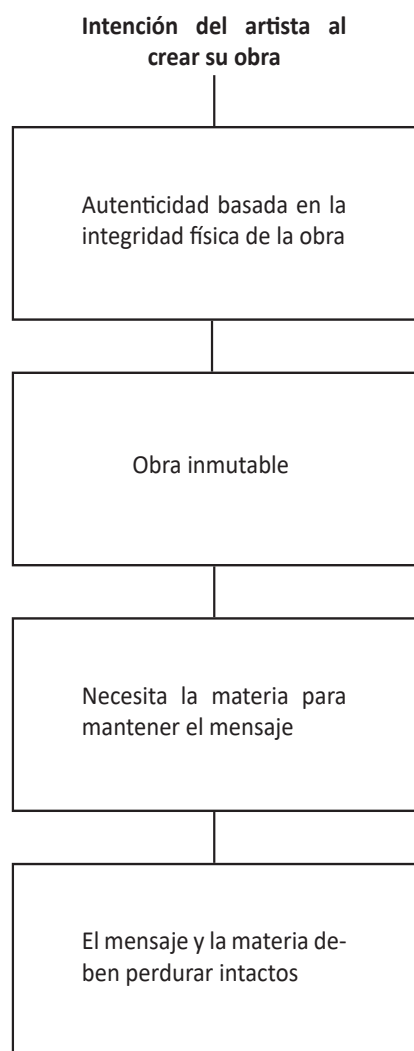


Fig. 13: Esquema de la relación entre la intención original y la materia

la obra y, por otro, con la investigación de la condición física<sup>18</sup>.

Una vez analizada la significación de la obra y la condición física de la materia, para saber si existe esta discrepancia en sus obras, se responderá a la pregunta ¿Cambia la significación de la obra como resultado del envejecimiento, el daño o la decadencia que ha sufrido, de modo que se debe considerar una intervención?

Las discrepancias pueden ser diferentes dependiendo del caso, pero los valores más habituales que entran en conflicto en una obra de arte contemporáneo son los factores estéticos y artísticos, la autenticidad, la historicidad, la funcionalidad y la opinión del artista<sup>19</sup>.

La artista respondió a esta pregunta en la entrevista realizada de manera que afirma que sí que cambia la obra:

*‘Les afecta totalmente porque hay una parte muy importante que es el color, que se puede ver afectado con el paso del tiempo y porque se le hacen pátinas, que a veces se podrán quitar con la restauración o no, el amarilleamiento del papel influye mucho en los colores que se han puesto... claro que afecta. El color es importante en mi obra’.*

No obstante, también subraya el valor que tiene el dibujo en sus cuadros, apoyado por el color cuando se le pregunta acerca de aquello que constituye lo esencial en su obra.

En ‘Mesa de trabajo en rosa’ se observa que gran parte de las alteraciones que sufre alteran de un modo u otro el plano material de la obra. Se percibe una clara alteración del color provocado por las manchas de carboncillo sobre la superficie, así como el dibujo realizado en la parte central que afectan totalmente al plano material de la obra.

Otro factor a tener en cuenta es la opinión de la artista, dado que ésta se debería estimar en el momento de realizar una propuesta o una intervención y así no alterar o perjudicar aspectos importantes de sus obras, ya que ella tiene un conocimiento más profundo acerca de la significación.

Sin embargo, es importante conocer y que la artista conozca sus limitaciones en cuanto al campo de la restauración, sin olvidar que la figura del restaurador y sus conocimientos son importantes. También, al verse afectado ese dibujo y los colores de las obras con el paso del tiempo, el daño y la

18 *Ibid.*, p. 164.

19 *Ibid.*, p. 168.

decadencia, se vería afectada la funcionalidad de las obras.

### 3. LA IMPORTANCIA MATÉRICA EN LA OBRA 'MESA DE TRABAJO ROSA': PLANO MATERIAL DE LA OBRA DE FRANCISCA MOMPO

*'El material es arte en sí mismo, no un simple vehículo<sup>20</sup>.*

#### 3.1. LA PROBLEMÁTICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO: POSIBLES PATOLOGÍAS Y FACTORES DE DETERIORO

Es común la idea de que las obras de arte contemporáneo deberían de estar en buen estado de conservación ya que son recientes o apenas han pasado años desde su creación<sup>21</sup>. La dificultad de estas obras no radica en el paso del tiempo sobre ellas, sino en el desconocimiento y la subestimación por parte de la sociedad, incluyendo además diversos problemas intrínsecos como son la técnica, los materiales y la concepción<sup>22</sup>.

Las corrientes y artistas actuales, en la que incluimos a Francisca, no quedan condicionados por un único soporte pictórico, sino que están en constante búsqueda por hacer algo novedoso. *Actualmente, el artista del siglo XX tiene su propia técnica, personal e intransmisible<sup>23</sup>.*

El inconveniente que hay en dicha búsqueda es el encuentro de técnicas y mezclas de materiales muy diversos incluso en el mismo cuadro que son, a veces, incompatibles entre ellos. No se presta tanta atención en su elaboración ya que la intención artística prevalece sobre los materiales, experimentando con una gran variedad, mucho de ellos de baja calidad<sup>24</sup>.

Según comenta Hiltrud Schinzel:

*'Debido a que el material expresa la idea directamente, y, por tanto, ya no a través de una historia cargada de contenido o a través de un tema, se le concede una especial relevancia desde el punto de vista del artista. Los artistas contemporáneos se surten de materiales en mercados e industrias, en su mayor parte, ajenos al arte y sirven de ellos para realizar sus productos artísticos'<sup>25</sup>.*

---

20 ALTHÖFER, HEINZ. *Restauración de pintura contemporánea*, 2003, p. 9.

21 SEDANO, PILAR. La conservación del arte contemporáneo. En: *Patrimonio y arte contemporáneo. PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Junta de Andalucía: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001. p. 128.

22 *Ibíd.*

23 RIGHI, LIDIA. *Conservar el arte contemporáneo*, 2006, P. 16.

24 SEDANO, PILAR. *Op. Cit.*, 2001. p. 128.

25 ALTHÖFER, HEINZ. *Op.Cit.*, 2003, p. 19.

Los materiales actuales son muy distintos a los empleados en el pasado. Son totalmente nuevos y este factor provoca su inestabilidad, ya que su envejecimiento aún está en proceso. Los materiales que se encuentran hoy en día en las tiendas especializadas se fabrican industrialmente siguiendo criterios que satisfacen unas necesidades comerciales específicas completamente diferentes a las del pasado, debido a la necesidad conservar el producto durante un tiempo prolongado antes de su utilización<sup>26</sup>.

Otras causas que modifican el producto son la necesidad de obtener un margen de beneficios, la desaparición de algunas materias primas extrañas, su sustitución por sucedáneos químicos y la busca de productos nuevos para atraer la atención del cliente.

Asimismo, las fábricas ocultan parte de información sobre sus artículos para evitar la imitación por parte de otras empresas, provocando así la falta de datos científicos claros sobre los materiales<sup>27</sup>.

Cabe nombrar que se desconoce en cantidad de casos cómo se comportan dichos materiales en el tiempo y, aunque la conservación de una obra de arte contemporáneo no debería plantear problemas teóricos o prácticos diferentes a los del antiguo<sup>28</sup>, debido a que hasta hace poco se intervenía de la misma forma que una obra clásica, su respuesta a tratamientos empleados ha creado nuevas patologías, muchas irreversibles<sup>29</sup>.

Podría ocurrir que el artista decida que la propia degradación de la obra forme parte de su discurso. En caso de no ser así, si el comportamiento de la materia frente a los agentes de deterioro conlleva a su desaparición o queda muy perjudicada, ésta sería incapaz de transmitir el discurso estético al producirse un conflicto entre la intención de duración del objeto y la imposibilidad técnica de conservarlo.

Entre las posibles causas de deterioro que se podrían encontrar en la obra de la artista se observan tres factores determinantes<sup>30</sup>:

-Los materiales constituyentes, ya que cabe la posibilidad que tengan fecha de caducidad o sean de mala calidad. Aunque la artista ha señalado que sólo ha empleado materiales de buena calidad para toda su producción artística, como se ha nombrado anteriormente, éstos nunca van a responder de

---

26 RIGHI, LIDIA. Op.Cit, 2006, P. 16

27 *Ibíd.*, p. 17.

28 *Ibíd.*, p. 13.

29 SEDANO, PILAR. Op. Cit., 2001, p. 128.

30 LLAMAS PACHECO, ROSARIO. Conservar y restaurar el arte contemporáneo. Un campo abierto a la investigación, 2009, p. 58.



Fig.14: Fotografía rasante. En ella se aprecia el método de trabajo de Francisca

la misma forma que los antiguos.

-La técnica de ejecución de las obras como la rapidez, la combinación de materiales incompatibles entre sí o mal superpuestos. Actualmente realiza obras en papel con materiales compatibles, no obstante, en obras anteriores sí que ha combinado técnicas y materiales diferentes.

-Las condiciones internas y externas del museo, edificio o espacio en el que se encuentra la obra.

También hay que resaltar las causas externas, debidas al intercambio cultural con obras originales que ha incrementado estos últimos años:

-Problemas derivados de la exposición, manipulación o del sistema de presentación de la obra como la ausencia de marcos o el peso excesivo de las obra que obliga a utilizar otro tipo de anclaje.

-Condiciones inadecuadas de humedad, temperatura e iluminación que causan el deterioro químico de la obra.

-Daños ocasionados por un mal embalaje en el viaje provocando así roturas, deformaciones, etc.

-Daños ocasionados en la limpieza de la sala.

-Robos.

-Atentados.

-Daños ocasionados por la intervención incorrecta de la obra, ya que, como se ha nombrado anteriormente, las obras de arte contemporáneo no deberían ser intervenidas con los mismos procedimientos que una tradicional.

### 3.2 ¿CÓMO SE REALIZÓ LA OBRA?

Como se ha nombrado anteriormente, en 'Mesa de trabajo en rosa' se empleó como materiales y técnicas el óleo sobre contrachapado. Para llegar a conseguir el resultado final de los materiales en la obra, Francisca comenta que realizó posteriormente al dibujo una primera base de óleo muy aguarra-seada para la entonación del claroscuro.

Consecutivamente, va añadiendo capas de un día para otro donde va ajustando el color y el dibujo. Aunque siempre tiene un dibujo previo de lo que quiere hacer, el proceso de trabajo le da ideas en cuanto al dibujo y la ento-



Fig.15: Materiales con los cuales realiza el dibujo previo



Fig.16: Francisca Mompó trabajando en el taller



Fig. 17: Detalle de las pinturas al óleo que emplea en la obra

nación del color, así que va realizando cambios.

Finalmente, la obra realizada se suele alejar bastante de la idea principal, aunque mantiene la estructura y un cierto planteamiento.

### 3.3. LOS MATERIALES Y LA TÉCNICA DE 'MESA DE TRABAJO EN ROSA'

#### 3.3.1. Componentes y calidad de los materiales

Para determinar la condición de la obra de la artista y poder establecer posteriormente una propuesta, tanto de intervención como de conservación preventiva, es necesario establecer información sobre los materiales empleados por ella y su composición.

Como se ha visto anteriormente, los materiales y las técnicas utilizadas por Francisca actualmente son tradicionales y, por lo tanto, aunque no se conozca la composición exacta por parte del fabricante, se sabe su comportamiento ante los agentes de degradación más comunes<sup>31</sup>.

##### 3.3.1.1. Material base

Como material base encontramos madera sobre tablero de contrachapado de pino. Estos tableros están formados por la adhesión de placas de madera de poco espesor, alternando el sentido de la fibra, hasta obtener el volumen querido<sup>32</sup>. [...] *La veta se sitúa en dirección paralela a la dimensión mayor del tablero, y se construyen alternando la dirección de la fibra, contrarestando así el movimiento natural de la madera*<sup>33</sup>.

El material base empleado en la obra y, en muchas de sus series, tiene como ventaja la estabilidad bidimensional y resistencia al alabeo, además no se agrietan si no sufren mucho esfuerzo.

No obstante, también tienen también varias desventajas como el astillado en los cantos; su higroscopicidad, que permite la entrada de agua, ocasionando delaminación o aumento de volumen y la presencia de bolsas, desencolado de las chapas o faltas de material, por la retención de la humedad entre las uniones de las chapas<sup>34</sup>.

31 LLAMAS PACHECO, ROSARIO. *Técnicas especiales de conservación y restauración. Conservación y restauración de arte contemporáneo*, 2004, p. 39. El hecho de que emplee materiales tradicionales hace que éstos envejezcan más lentamente.

32 LLAMAS PACHECO, ROSARIO. *Op. Cit.*, 2014, p. 134.

33 *Ibid.*

34 LLAMAS R.; TALAMANTES, M. C. Estudio técnico y estadístico sobre los soportes derivados de la madera utilizados en el arte contemporáneo. En: *Conservación de arte contem-*

También les afectan los agentes oxidantes, los cambios de temperatura, los aceites y derivados, los disolventes orgánicos, ácidos y bases. Pueden ser atacados por insectos xilófagos y si se supera el 20% de humedad, también por hongos<sup>35</sup>.

Existe la posibilidad de rotura de fibras si unimos la acción de la humedad a la acción de los rayos ultravioleta y también aparición de manchas superficiales por el desprendimiento del formaldehído. Además, los contrachapados pueden tener los típicos defectos de las maderas que las constituyen como nudos fendas, manchas, exudación, desgarres, etc<sup>36</sup>.

### 3.3.1.2. Capas de color

Francisca realiza principalmente un dibujo mediante carboncillo. En la entrevista nos explica este primer dibujo en el proceso de creación:

[...] *‘Entonces el inicio de todo esto es el dibujo y cuando tengo el dibujo realizado por completo decido si yo eso puedo ampliarlo de tamaño, si lo puedo reducir, si es adecuado para lápices de colores, para témpera... voy eligiendo la técnica en función a ese dibujo previo’.*

La composición del carboncillo es muy simple, se trata de madera carbonizada. Como características, son muy resistentes a los agentes químicos de deterioro y a las radiaciones luminosas, por lo que son muy estables y las obras en los que éstos han sido empleados no se verán afectadas por la técnica. No obstante, es importante destacar que son muy sensibles a la acción mecánica y pueden sufrir arrastre<sup>37</sup>.

La técnica empleada en la obra es el óleo, la artista hace uso de la marca Titán™, la cual se puede aplicar sobre diversos soportes como los lienzos de lino, algodón, madera, cartón, etc.

La marca los define como estables y resistentes a la luz, con una gran concentración pigmentaria que proporciona colores vivos y un acabado satinado/brillante. Se diluyen en Esencia de Trementina, Esencia de Petróleo, Aceite Universal o Aceite de Lino purificado<sup>38</sup>.

---

poráneo, 12ª Jornada. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011. p. 121

35 *Ibíd*

36 *Ibíd*

37 VIÑAS MUÑOZ, SALVADOR. La restauración del papel, 2010, p. 83.

38 TITANLUX. Titanlux. [consulta: 26-09-2017]. Disponible en: <[http://ficheros.industriastitan.es/titan/FICHAS%20TECNICAS/090\\_0000\\_COLORES\\_AL\\_OLEO\\_TITAN\\_EXTRA\\_FI-NOS\\_es.pdf](http://ficheros.industriastitan.es/titan/FICHAS%20TECNICAS/090_0000_COLORES_AL_OLEO_TITAN_EXTRA_FI-NOS_es.pdf)>

Las desventajas del óleo es que producen grietas y cuarteados provocados por el secado desigual, o por la calidad del material.





Fig. 19: Detalle de las grapas en el anverso



Fig. 20: Detalle del faltante en la parte superior derecha

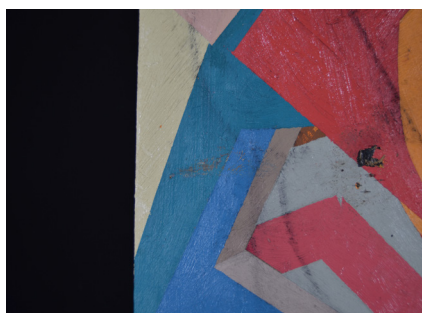


Fig. 21: Detalle del roce y el faltante provocado por la rotura del reverso en la parte inferior izquierda

## 4. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Por lo general, el estado de conservación de la obra es malo. Los daños presentes en 'Mesa de trabajo en rosa' afectan directamente al plano material de ésta y, con ello, al aspecto más importante de la obra de la artista, el color.

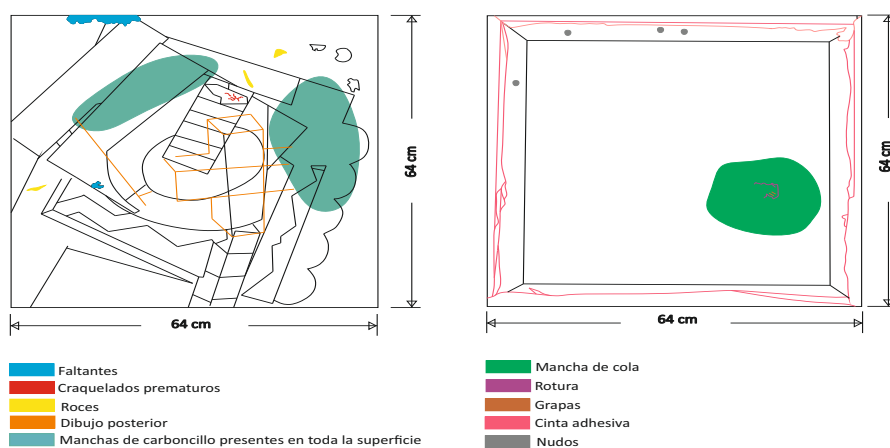


Fig. 18: Mapas de daños de anverso y reverso

Es importante nombrar que influyen muchos factores en el estado de conservación de la obra, éstos pueden variar desde los factores internos de deterioro como son los componentes de los materiales hasta los externos como la iluminación, la humedad relativa incorrecta, la temperatura... pasando por la aplicación de la técnica por parte de la artista, la ausencia de barnices, la manipulación, el sistema de montaje...

La totalidad de deterioros presentes en la obra están producidos por el transporte, manipulación y la propia mano del artista, hecho de forma inconsciente.

### 4.1 MATERIAL BASE

Este estrato presenta una serie de daños concentrados en un mismo punto. Dichas patologías son:

-Una rotura en el contrachapado provocada por el transporte de la obra a una exposición. Dicha rotura tuvo la intención de ser paliada por parte la artista, añadiendo unas grapas con intención de restaurar la parte del contrachapado dañado. Posteriormente se le añadiría una pequeña chapa que tapara la rotura. Con este intento de restauración las grapas sobrepasaron el material base llegando a la capa pictórica.

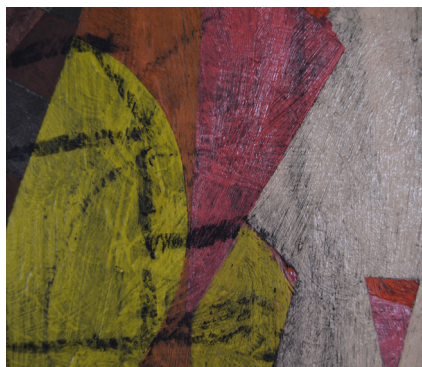


Fig. 25: Detalle del carboncillo en la capa pictórica

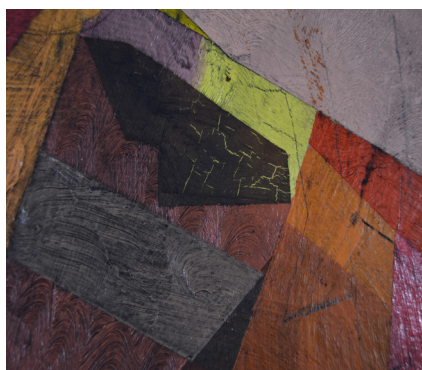
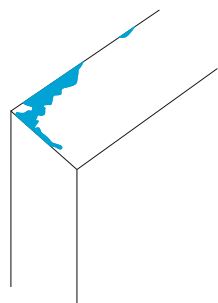
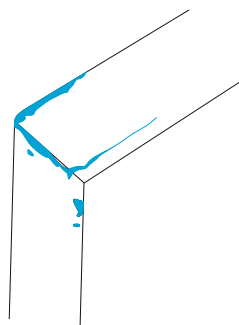


Fig. 26: Detalle del craquelado prematuro



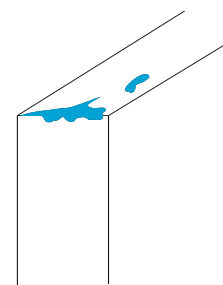
Faltantes

Fig. 22: Croquis del faltante de la esquina de- recha inferior



Faltantes

Fig. 23: Croquis del faltante de la esquina iz- quierda superior



Faltantes

Fig. 24: Croquis del faltante de la esquina izquierda inferior

-Una mancha circular de cola situada en el centro de la rotura del contrachapado, en el mismo intento de restaurarla.

-Cinta adhesiva en los bordes de la obra. La cinta mencionada fue adherida para cubrir con papel de periódico la parte del reverso de la obra en el propio almacenaje de ésta en el estudio de la artista.

## 4.2. CAPA DE COLOR

Los deterioros que se encuentran en la capa pictórica son más diversos y se encuentran por toda la superficie. Estos son:

-Faltantes en el borde superior y esquinas, también originadas por diversos golpes en la movilidad del transporte. Es importante recalcar que en los procesos de traslado y la manipulación, así como el embalado, protección, etc para ser expuesta se producen al menos el 85% de los deterioros por falta de medidas de conservación preventiva<sup>39</sup>.

-Manchas de carboncillo por toda la superficie pictórica. Francisca comenta: *Iba a añadir más objetos*. La artista realizó un esbozo de un dibujo sobrepuesto para que no se le olvidara. Posteriormente, intentó eliminar con un trapo seco el carboncillo, emborronándose.

-Craquelados prematuros en la capa de óleo relacionados con problemas en los tiempos de secado, por un secado desigual o por la calidad del material.

-El daño producido por las perforaciones de las grapas situadas en el contrachapado nombrado posteriormente, causando daños en la capa pictórica.

39

ROLDÁN, JOSÉ CARLOS. *Op. Cit.*, 2001. p. 136.

-Varios arañazos en la capa de color también provocados por el transporte de la obra.

## 5. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Sabiendo que, tras dialogar con la artista y hacer un estudio, la materia es la parte más importante de 'Mesa de trabajo en rosa', la propuesta de intervención que se debe plantear tiene como responsabilidad devolver su mensaje. Aún así, es importante recordar que *el mensaje de la obra no debe verse alterado por el proceso de intervención*<sup>40</sup>.

También hay que mencionar que los criterios de intervención que se deban implementar no pueden ser los mismos que los de una obra tradicional, es decir, no se puede hablar de tratamientos ya instaurados.

La actuación propuesta está pensada en la mínima intervención de la obra, para no invadirla en su conjunto, pero paliando los problemas principales que la acarrearán.

Previo al inicio de los tratamientos propuestos se realiza la documentación fotográfica pertinente de la obra antes, durante y después de los procesos para costatarlos en todo momento. A su vez también se hace un examen visual para su análisis.

1. Realizar pruebas de solubilidad que permitan saber cómo reaccionaría la pintura en el caso de tener que emplear algún tipo de disolvente. Dichas pruebas se realizan en una parte poco relevante de la obra, con un hisopo humedecido del disolvente. Aquellos que intervienen en este proceso son:

- Agua desionizada
- Etanol
- White Spirit
- Acetona

Si en algún momento de la intervención fuera necesario utilizar algún disolvente de los propuestos, deberá ser aquel que no ha reaccionado negativamente sobre la materia. Por ello, será útil observar si hay remoción del color, halos blanquecinos, alteración de la capa de color...

2. Consolidación de los faltantes en la parte superior y bordes para evitar que pueda desprenderse las capas de color con Acril 33 al 5% en agua desionizada con un pincel fino y aplicando una ligera presión con la yema de los dedos.

El Acril 33 es una resina acrílica que funciona muy bien como fijativo y

---

40 LLAMAS PACHECO, ROSARIO. *Op.Cit.*, 2004, p. 36.

consolidante para estratos pictóricos y es muy recomendable por sus propiedades como son la estabilidad al pH o la resistencia al amarilleamiento entre otros<sup>41</sup>

3. Eliminación meticulosa de las grapas situadas en la rotura del anverso, ayudándose de un destornillador de punta plana y alicates y, superponiendo un Reemay® para proteger el contrachapado y evitar daños. Este proceso es muy delicado ya que puedes provocar nuevas patologías sobre el soporte con el uso inadecuado de las herramientas de trabajo.

4. Remoción de la cinta adhesiva de los bordes de la obra con una espátula caliente y bisturí. La cinta colocada por la artista está fuertemente adherida a la superficie por lo que habrá que tener cuidado a la hora de su remoción. Los restos del adhesivo, si lo hubieran, se eliminarán con alcohol.

5. Eliminación de la mancha de cola de carpintero en la rotura con empacos de acetona. Los empacos permiten dejar actuar a la acetona por más tiempo sobre la superficie, ya que es un disolvente muy volátil. Es importante controlar los tiempos de actuación e ir de menor a mayor tiempo si fuera necesario.

6. Limpieza de la superficie del contrachapado con alcohol y agua desionizada al 50% mediante un hisopo para eliminar la suciedad superficial.

7. Aplicación del biocida Biotín para prevenir de futuros ataques biológicos en el material base ya que la madera es muy susceptible de ser atacada y más si la obra estuviera en un ambiente donde se cumplen las condiciones óptimas para su aparición.

8. Impermeabilización del reverso con cera microcristalina Cosmolloid H80® en White Spirit y una muñequilla como protector.

9. Realizar una limpieza mecánica del anverso por aspiración y un pincel suave para eliminar el carboncillo presente en la obra. Posteriormente, sin ejercer mucha presión realizar una segunda limpieza para eliminar la mayor parte posible del carboncillo de la superficie.

Para la remoción del carboncillo restante se empleará una goma suave, realizando diferentes pruebas sobre la capa de color con algunas de los materiales que mejor se adaptan a esta característica y escogiendo una para la limpieza íntegra :

---

41 CTS Europe. CTS. [consulta: 29/11/17]. Disponible en: <<https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=4>>

- Polvo de goma
- Esponja Wishab®
- Esponja de humo
- Groom Stick
- Goma Milán

Cabe mencionar que dichas partículas, tanto las de carboncillo como las de suciedad se encuentran directamente depositadas sobre la superficie, ya que hay ausencia de barniz protector. Finalmente se empleará la goma que menos residuos y brillo deje sobre la superficie, así como la menos abrasiva a la capa pictórica.

10. Limpieza de la superficie con un jabón neutro a baja concentración con un hisopo, enjuagando muy bien los posibles residuos del jabón que se queden sobre la superficie pictórica con agua desionizada y cambiando los hisopos con regularidad, eliminando así el resto de partículas de carboncillo y suciedad superficial presentes.

11. Reintegración volumétrica de la preparación con una masilla sintética tipo industrial y una paleta pequeña. Hay que intentar que la masilla se quede nivelada sobre la superficie.

12. Reintegración pictórica ilusionista de los faltantes y los roces en la superficie pictórica con acuarela y pincel fino mediante ligeras veladuras hasta alcanzar la tonalidad deseada.



Fig. 27: Embalaje de la obra en el taller



Fig. 28: Obras en el almacén



Fig. 29: Obras medio embaladas



Fig. 30: Embalaje de obras con bolsas y cinta adhesiva

## 6. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

El ICOM-CC define la conservación preventiva como *'Todas aquellas medidas y acciones que tengan como objetivo evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas. Se realizan sobre el contexto o el área circundante al bien, o más frecuentemente un grupo de bienes, sin tener en cuenta su edad o condición. Estas medidas y acciones son indirectas – no interfieren con los materiales y las estructuras de los bienes. No modifican su apariencia'*<sup>42</sup>.

Es decir, mediante un seguimiento y control de las condiciones ambientales (temperatura, humedad relativa y contaminación), intensidad y calidad lumínica, el control orgánico de plagas y la exposición, el almacenaje, mantenimiento y manipulación de las piezas, intentar mantener el mayor tiempo posible los materiales componentes de la obra en cuestión, evitando así que dichos factores puedan afectar a la obra en condiciones inapropiadas<sup>43</sup>.

*[...] el control de estos agentes de deterioro puede retrasar los procesos de intervención [...] De nada sirve restaurar una obra de arte y a continuación volver a someterla a los mismos agentes de deterioro que ocasionaron los daños*<sup>44</sup>.

Las intervenciones que se realizan habitualmente en las obras de arte contemporáneo van encaminadas a la conservación del objeto y a la mínima intervención, ya que rara vez se afronta una restauración como tal. Sin embargo, es importante destacar que la obra contemporánea se daña y altera más que la tradicional, por lo que se debe realizar una observación y control

42 ICOM-CC. ICOM-CC. [consulta: 17/11/22]. Disponible en: <<http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.WhXiTrbia1g>>

43 MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Ministerio de educación, cultura y deporte*. [consulta: 22/11/17]. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/funciones-de-los-museos/conservacion/conservacion-preventiva.html>

44 LLAMAS PACHECO, ROSARIO. *Arte contemporáneo y restauración. O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*, 2014, p. 342.

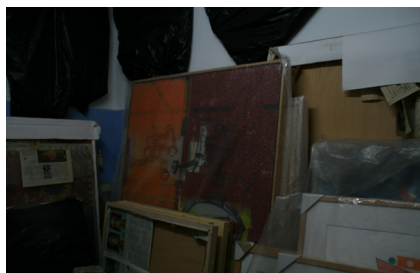


Fig. 31: Almacén de la artista



Fig. 32: La artista utiliza ladrillos para no apoyar directamente la obra

continuo de la obra<sup>45</sup>.

Esto se ejemplifica en el caso de las obras de Francisca Mompó, las cuales no se encuentran en un estado de conservación perjudicial pero, por lo contrario, no cuenta con control preciso de la climatización, transporte, almacenaje y manipulación.

### 6.1. MANIPULACIÓN DE LA OBRA EN EL EMBALADO, TRANSPORTE Y ALMACENAJE

Como bien explica José Carlos Roldán, es muy común encontrar que las piezas de obra de arte son transportadas inadecuadamente, por personal no cualificado y por empresas que no están especializadas en el movimiento y manipulación de obras de arte<sup>46</sup>.

Y es por eso, que Francisca se ha encontrado muchas veces con daños en sus obras relacionados con el traslado. Patologías que van desde arañazos, hasta perforaciones del material base con barras que estaban en el interior del camión. *‘He tenido más problemas con obra que han roto en viajes, en el transporte y ha venido al estudio y la he restaurado’*.

Comenzando con el embalaje, en términos generales, la autora lo efectúa en sus obras con bolsas, protege los reversos con papel de periódico y cinta adhesiva o las envuelve con varias capas de papel de burbujas y cinta adhesiva para amortiguar el golpe que pueda sufrir la obra en los transportes.

Como se ha comprobado en el estado de conservación de ‘Mesa de trabajo en rosa’, proteger de este modo no ayuda, sino todo lo contrario, perjudica a los materiales constituyentes.

La acción de envolver con papel de burbujas está bien planteada ya que así se asegura que la obra está bien aislada, de todos modos, no es el material más apto para la salvaguarda de la obra, y ésta puede seguir sufriendo alteraciones, como las perforaciones.

La recomendación más adecuada para el embalaje de la obra en el camino es contar con unas cajas de madera que proporcionan las empresas de transporte especializadas y que la protegen de choques y vibraciones durante el

45 Ibid., p. 343.

46 ROLDÁN, JOSÉ CARLOS. *Op. Cit.*, 2001. p. 136. *‘Es común encontrar iluminaciones inadecuadas y lesivas para soportes (sobre todo obra gráfica y pintura) montajes inadecuados (enmarcados) con protecciones ácidas, y sobre todo la autosuficiencia en el tratamiento de piezas con problemas de contextualización o el traslado “amateur” de piezas, con un rosario de problemas con los medios de transporte utilizados no contando con profesionales específicos en el movimiento o manipulación de obras de arte’*



viaje. Por lo tanto, el primer consejo es dejar en manos de dicha empresa el manejo de la obra.

Estas cajas están bien dotadas del material necesario para proteger adecuadamente la obra durante el trayecto. Algunas de las características con las que cuentan y pueden favorecer a la obra son<sup>47</sup>:

-Estabilidad, ya que se mantienen en posición vertical.

-Están forradas en el interior con un buen aislante, planchas de poliuretano expandido y obstruido.

-Los marcos se encajan en el poliuretano y por lo tanto la obra queda estabilizada.

-Las obras se envuelven sólomente con pliegos de pH neutro.

Otros consejos en cuanto a la manipulación a nivel del personal, es que la obra debería ser mínimamente manejada y si lo es, que sea por técnicos especializados<sup>48</sup>. Asimismo, 'Mesa de trabajo en rosa', al no tener marco, habría que moverla con la palma de la mano a modo bandeja.

En relación al almacenaje de la obra en el taller, las obras y la obra en concreto, se colocan en una habitación cerrada del mismo. Sería preferible contar con un espacio para situarla en peines.

Si no puede ser así, colocar cartones de pH neutro entre la obra y otra, y material de almohadillado en las esquinas<sup>49</sup>. Si se va a dejar la obra en el suelo por algún motivo, no debe tocarlo directamente, es preferible sobre bloques o pies de madera<sup>50, 51</sup>.

---

47 LLAMAS PACHECO, ROSARIO. *Op. Cit.*, 2014, p. 358.

48 *Ibid.*, p. 361.

49 GARCÍA FERNANDEZ, ISABEL MARÍA. La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte, 1999, p. 301. .

50 *Ibid.*

51 Esta última recomendación la cumple Francisca para todas las obras situadas en el taller

## 6.2. FACTORES DE RIESGO A CONTROLAR

| 'Mesa de trabajo en rosa' |              |
|---------------------------|--------------|
| Temperatura               | 18°C +/- 2°C |
| HR                        | 45-65%       |
| Iluminación               | 150 lux      |

Fig. 33: Valores a los que debe estar sometida 'Mesa de trabajo en rosa'

'Mesa de trabajo en rosa' se encuentra actualmente en el taller de la artista. La temperatura del estudio oscila entre los 18-20 grados, es decir, es bastante estable.

En cuanto a la iluminación, es primordial alejar la obra de la iluminación innecesaria y la luz directa. Los daños provocados por la iluminación están producidos por las radiaciones no visibles (infrarrojo y ultravioleta) y dependen del origen, composición y tiempo de exposición de la obra<sup>52</sup>.

Para prevenir a la obra de estos daños sería idóneo mantenerla en la oscuridad y si esto no es posible, por lo menos mantenerla lo más alejada posible de la luz natural. Colocar cortinas, contraventanas o persianas en el estudio puede servir de gran ayuda.

Referente a la temperatura y humedad relativa, son dos agentes de degradación que van unidos con motivo de que, según sea la temperatura, así será la cantidad de humedad que podrá contener el aire.

Los deterioros que se producen mayormente el objeto en cuestión son a causa de las fluctuaciones de éstos. Las patologías posibles que podría sufrir son de tipo biológicas (moho), grietas, deformación y alabeo de la madera a causa del hinchazón y merma de ésta, grietas en la capa pictórica, desprendimientos<sup>53</sup>...

Para poder controlar estos dos elementos será necesario contar con un sistema de aire acondicionado zonal y con buena circulación<sup>54</sup>.

52 HERNÁNDEZ SANZ, JORGE. Condiciones ambientales en exposiciones. [consulta: 17-11-22]. Disponible en: <[http://ge-iic.com/files/Exposiciones/Condiciones\\_ambientales.pdf](http://ge-iic.com/files/Exposiciones/Condiciones_ambientales.pdf)>

53 LLAMAS PACHECO, ROSARIO. Op. Cit., 2009, p. 353.

54 GARCÍA FERNANDEZ, ISABEL MARÍA. Op. Cit., p. 351.

## CONCLUSIONES

Los procesos y realización del trabajo propuesto ha permitido llegar a una serie de conclusiones muy claras. Dichos resultados son:

Primero, se ha comprendido que 'Mesa de trabajo en rosa' a nivel conceptual es una clara influencia del cubismo y las vanguardias posteriores.

Segundo, que lo importante en la obra es, sobretodo, el plano material por la consideración que le dota la artista a los materiales y el color en su producción artística. Así pues, queda claro que la obra propuesta sufre una importante alteración de dicho plano.

Además, se ha entendido mediante la documentación fotográfica y el estudio organoléptico que las alteraciones principales que sufre 'Mesa de trabajo en rosa' como los residuos de carboncillo o las roturas del soporte no provienen de la experimentación de las técnicas y materiales, sino de unas malas medidas de conservación preventiva y de la propia mano del artista.

Dicho esto, con la propuesta de intervención se intenta dotar a la obra de la legibilidad con la que contaba inicialmente mediante, principalmente, el proceso de limpieza tanto de la capa de color como con la subsanación de los daños del soporte.

## BIBLIOGRAFÍA

ALTHÖFER, HEINZ. *Restauración de pintura contemporánea*. Madrid: Akal, 2003.

ARTE ESPAÑA. *Arte España*. [consulta: 2017-05-16]. Disponible en: <<http://www.arteespana.com/artepop.htm>>

CTS Europe. *CTS*. [consulta: 29/11/17]. Disponible en: <<https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=4>>

FRANCISCA MOMPÓ. *Francisca Mompó*. [consulta: 2017-05-16]. Disponible en: <<http://www.franciscamompo.com/>>

HERNÁNDEZ SANZ, JORGE. *Condiciones ambientales en exposiciones*. [consulta: 17-11-22]. Disponible en: <[http://ge-iic.com/files/Exposiciones/Condiciones\\_ambientales.pdf](http://ge-iic.com/files/Exposiciones/Condiciones_ambientales.pdf)>

GARCÍA FERNANDEZ, ISABEL MARÍA. *La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte*. Murcia: KR, 1999.

HUMMELEN, IUSBRAND, et al. “*Modern Art : Who Cares? : an Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art.*” *Modern Art : Who Cares? : an Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*. Londres: Archetype Publications, 2005.

ICOM-CC. *ICOM-CC*. [consulta: 17/11/22]. Disponible en: <<http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.WhXiTrbia1g>>

LLAMAS PACHECO, ROSARIO. *Técnicas especiales de conservación y restauración. Conservación y restauración de arte contemporáneo*. Valencia: Editorial UPV, 2004.

- *Conservar y restaurar el arte contemporáneo. Un campo abierto a la investigación*. Valencia: Editorial UPV, 2009.

- *Arte contemporáneo y restauración o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Tecnos, 2014.

LLAMAS R.; TALAMANTES, M. C. *Estudio técnico y estadístico sobre los soportes derivados de la madera utilizados en el arte contemporáneo*. En: *Conservación de arte contemporáneo, 12ª Jornada*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

MÈTODE. *Mètode*. Valencia: Universitat de València, 2011 [consulta: 2017-05-16] Disponible en: <<https://metode.es/revistas-metode/metodart-es-2/francisca-mompo-2.html>>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Ministerio de educación, cultura y deporte*. [consulta: 22/11/17]. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/funciones-de-los-museos/conservacion/conservacion-preventiva.html>

OSTERWOLD, TILMAN. *Pop Art*. Köln: Taschen, 1999.

RIGHI, LIDIA. *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2006.

ROLDÁN, JOSÉ CARLOS. *La conservación del arte contemporáneo*. En: Patrimonio y arte contemporáneo, PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001, num. 35, ISN: 1136-1867.

ROTAECHE GONZÁLEZ DE UBIETA, MIKEL. *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Madrid: Síntesis, 2011.

SEDANO, PILAR. *La conservación del arte contemporáneo*. En: Patrimonio y arte contemporáneo. PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001. num. 35, ISN: 1136-1867.

TITANLUX. *Titanlux*. [consulta: 26-09-2017]. Disponible en: [http://ficheros.industriastitan.es/titan/FICHAS%20TECNICAS/090\\_0000\\_COLORES\\_AL\\_OLEO\\_TITAN\\_EXTRA\\_FINOS\\_es.pdf](http://ficheros.industriastitan.es/titan/FICHAS%20TECNICAS/090_0000_COLORES_AL_OLEO_TITAN_EXTRA_FINOS_es.pdf)

VIÑAS MUÑOZ, SALVADOR. *La restauración del papel*. Madrid: Tecnos, 2010.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1: Fotografía de Francisca Mompó. FRANCISCA MOMPÓ. *Francisca Mompó*. [consulta: 2017-05-16]. Disponible en: <<http://www.franciscamompo.com/>>

Figura 2: Estudio del Equipo Crónica. Francisco José Alberola. *Francisco José Alberola*. [consulta: 2017-05-16]. Disponible en: <<https://franciscojo-sealberola.files.wordpress.com/2011/06/alberolaequipo-cronica00601.jpg>>

Figura 3: Detalle de gouaches. Fotografía de Esther Cataluña García.

Figura 4: Materiales en el taller de la artista. Fotografía de Esther Cataluña García.

Figura 5: Detalle de botes de tintes. Fotografía de Esther Cataluña García.

Figura 6: Clara influencia del cubismo en 'Mesa de trabajo en rosa'. Obra de Juan Gris, 'Guitarra sobre una mesa', 1915. Wahoo Art. *Wahoo Art*, [consulta: 2017-05]. Disponible en: <<http://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-6WHL9D>>

Figura 7: Fotografía general de anverso. Fotografía de Esther Cataluña García.

Figura 8: Fotografía general de reverso. Fotografía de Esther Cataluña García.

Fig. 9: Alzado y perfil de la obra. Dibujo realizado por Esther Cataluña García.

Figura 10: Dibujo estratigráfico. Dibujo realizado por Esther Cataluña García.

Figura 11: Esquema de la relación entre la condición y significación. STICHTING BEHOUD MODERNE KUNST. *Stichting Behoud Moderne Kunst*. [consulta: 2017-10-15]. Disponible en: <<http://www.sbmkn.nl/uploads/decision-making-model.pdf>>

Figura 12: Esquema de los factores discrepantes en una obra. STICHTING BEHOUD MODERNE KUNST. *Stichting Behoud Moderne Kunst*. [consulta: 2017-10-15]. Disponible en: <<http://www.sbmkn.nl/uploads/decision-making-model.pdf>>

Figura 13: Esquema de la relación entre la intención original y la materia.

ROTAECHE GONZÁLEZ DE UBIETA, MIKEL. *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*, 2011, p. 175.

Figura 14: Fotografía rasante. En ella se aprecia el método de trabajo de Francisca. Fotografía de Esther Cataluña García.

Figura 15: Materiales con los cuales realiza el dibujo previo. Fotografía de Esther Cataluña García.

Figura 16: Francisca Mompó trabajando en el taller. Fotografía de Esther Cataluña García.

Figura 17: Detalle de las pinturas al óleo que emplea en la obra. Fotografía de Esther Cataluña García.

Figura 18: Mapas de daños de anverso y reverso. Mapas realizados por Esther Cataluña García.

Figura 19: Detalle de las grapas en el anverso. Fotografía de Esther Cataluña García.

Figura 20: Detalle del faltante en la parte superior derecha. Fotografía de Esther Cataluña García.

Figura 21: Detalle del roce y el faltante provocado por la rotura del reverso en la parte inferior izquierda. Fotografía de Esther Cataluña García.

Fig. 22: Croquis del faltante de la esquina derecha inferior. Fotografía de Esther Cataluña García.

Fig. 23: Croquis del faltante de la esquina izquierda superior. Fotografía de Esther Cataluña García.

Fig. 24: Croquis del faltante de la esquina izquierda inferior. Fotografía de Esther Cataluña García.

Fig. 25: Detalle del carboncillo en la capa pictórica. Fotografía de Esther Cataluña García.

Fig. 26: Detalle del craquelado prematuro. Fotografía de Esther Cataluña García.

Fig. 27: Embalaje de la obra en el taller. Fotografía de Esther Cataluña

García.

Fig. 28: Obras en el almacén. Fotografía de Esther Cataluña García.

Fig. 29: Obras medio embaladas. Fotografía de Esther Cataluña García.

Fig. 30: Embalaje de obras con bolsas y cinta adhesiva. Fotografía de Esther Cataluña García.

Fig. 31: Almacén de la artista. Fotografía de Esther Cataluña García.

Fig. 32: La artista utiliza ladrillos para no apoyar directamente la obra. Fotografía de Esther Cataluña García.

Fig. 33: Valores a los que debe estar sometida 'Mesa de trabajo en rosa' LLAMAS PACHECO, ROSARIO. *Conservar y restaurar el arte contemporáneo. Un campo abierto a la investigación*, 2009, p. 192.



# ANEXO

## ENTREVISTA A LA ARTISTA

Me estoy dedicando a la pintura desde los años 75-80. Desarrollando y tratando de evolucionar la obra que resulta de la mezcla entre práctica e idea. Con lo obtenido, suelo tener material para plantear la siguiente exposición.

### 1. ¿Por qué te adentraste en la profesión artística?

F.M.: En principio es una vocación de dibujar. Cuando eres niña y luego adolescente tienes una pasión por el dibujo que no sabes muy bien donde te va a llevar, ni te lo planteas. Posteriormente conforme vas entrando en su historia y comprendes la importancia del diseño en la vida real aún se vuelve más interesante. Y ya te planteas conscientemente sumarte a esa corriente que tanto te seduce.

### 2. ¿Qué es lo que te motivó a ser artista?

F.M.: hay un artista que para mí fue fundamental, David Hockney, con el comprendí muchas claves de la pintura. Sobre todo al ver las soluciones que daba al agua de las piscinas, en ese punto pude asimilar muy claramente que se trataba de un código nuevo inventado por él y que a lo largo de la historia del arte determinados artistas fundamentales habían hecho este tipo de aportación.

Se veía claramente que sus soluciones no tenían nada que ver con la realidad visual, sino que era un sistema de signos, que el habían compuesto con los que intentaba ofrecernos otra nueva realidad. Descubrir esa clave de la pintura fue una revelación para mí. También me impresionó F. Leger y el propio Matisse sobre todo en su periodo de recortes de papel.

### 3. Hablemos un poco acerca de su obra ¿Qué tipo de obras realizas?

F.M.: Lo que me fascina cuando decido ponerme a pintar es el arte Pop. El que a partir de los años 50 entra a formar parte de las aportaciones importantes a la historia del arte y lo encuentras en las exposiciones, en las galerías, etc. sus colores vivos y su cotidianeidad me seducen inmediatamente.

De alguna manera siempre me he considerado deudora del Pop, aunque haya derivado hacia otras propuestas y nunca sea Pop puro. Para mí es un punto de apoyo definitivo.

4. ¿En qué proyectos estás trabajando actualmente?

F.M.: Actualmente estoy preparando una exposición para el EAC la Barbera de Villajoyosa (Alicante) será al principio de la próxima temporada y algunas itinerantes por la comunidad Valenciana. El trabajo que llevaré será continuación del punto donde me quede en la anterior.

5. ¿Cuál es su inspiración a la hora de crear?

F.M.: Mi inspiración viene de la propia la pintura y de la cultura en general, lecturas sobre todo. Nunca parto del natural como se hacía en el S.XIX o en siglos anteriores. Aportaciones, descubrimientos, fórmulas muy bien hechas... códigos de otros pintores. Me sumo a una corriente central de la cultura o lo intento...

Al volver de un viaje donde casi siempre veo exposiciones y museos trato de sumar a mi trabajo algo de lo que he encontrado. A veces es factible y otras veces no.

6. ¿Cómo surge la idea?

F.M.: La idea surge de una permanente de búsqueda en tu vida cotidiana, entorno y experiencias vitales. Por supuesto, es imprescindible, que todo lo que te parece interesante lo estés poniendo en práctica en el estudio. Las ideas vendrán con el trabajo del día a día.

7. ¿Qué técnica pictórica y qué tipo de materiales utiliza en su obra?

F.M.: Ahora estoy utilizando métodos muy clásicos. Como soporte el papel y lápiz de grafito, témperas, acuarelas, carboncillos..., material de siempre.

E.C.: ¿Es el material que usas habitualmente?

F.M.: He tenido temporadas en las que me han interesado mucho las técnicas. He pintado con encáusticas, con acrílicos, al óleo. Pero en este periodo estoy trabajando sobre papel y con materiales que son adecuados para él.

8. ¿Utiliza alguna marca en particular? ¿Alguna preferencia?

F.M.: No, lo que sí que intento es utilizar materiales de buena calidad para que perduren en el tiempo, con una cierta soltura, eso es lo único.

9. Háblame detalladamente sobre el proceso de creación de tus obras, desde que surge la idea hasta que esa idea está materializada.

F.M.: la idea viene a partir de los trabajos anteriores y de una cierta continuidad, no es una idea abstracta, dibujo hasta que aparece algo que de alguna manera se podría ensamblar o relacionar con otros elementos ya elaborados anteriormente, para de este modo componer lo que podría ser una obra.

Entonces el inicio de todo esto es el dibujo y cuando tengo el dibujo realizado por completo decido si yo eso puedo ampliarlo de tamaño, si lo puedo reducir, si es adecuado para lápices de colores, para témpera... voy eligiendo la técnica en función a ese dibujo previo. Ese sería el sistema.

10. En el proceso de creación de tus obras, ¿piensas en ellas como un arte que quieres que perdure en el tiempo? ¿O en algo efímero?

F.M.: Nunca, cuando estoy haciendo un trabajo pienso que va a terminar de una manera positiva, siempre considero que estoy probando y que, bueno, vamos a ver si se materializa en algo interesante. Si creo que lo he conseguido lo dejo reposar un tiempo. Al revisarlo posteriormente ya decido si continuo o lo desecho. Me relaja pensar que aquello no es definitivo.

E.C.: Entonces piensas en él como algo efímero.

F.M.: No como algo efímero. Sino como no definitivo, digamos que está en fase de probarse a si mismo.

11. ¿Eliges los materiales empleados en tus obras teniendo en cuenta su futura degradación? ¿O es simplemente una cuestión estética?

F.M.: Siempre confío en que los materiales que vende la industria van a ser los materiales adecuados, no me cuestiono si aquello va a perdurar. Me he dado cuenta que con el tiempo, obras de artistas súper famosos tienen claras notas de envejecimiento.

Los papeles se deterioran mucho, en el sentido de que se amarillean, les atacan los insectos, etc. Pero bueno, han de pasar muchísimos años y me imagino que hay algún tipo de restauración para recuperar el color original de los papeles.

A veces, el tiempo favorece a la obra y está más terminada cuando ha cogido una pátina especial, ¿no? Yo lo que compro son materiales que están garantizados que van a tener una durabilidad.

12. ¿Le preocuparía observar que alguna de sus obras se han degradado en el futuro?

F.M.: Sí, si por supuesto, hay que tener en cuenta que esa obra ya no es de tu propiedad y quien la posee desea mantenerla como el primer día todo el tiempo posible.

E.C.: A veces la degradación es inevitable.

F.M.: Sí, a veces es así, pero es triste que una obra se degrade. Porque al propietario y por supuesto el autor están sufriendo una pérdida. Cuando te encuentras con una obra que has hecho años antes las ves con unos ojos muy limpios porque has tardado en verla y está a tus ojos muy fresca.

Si se ha perdido o se ha degradado te entristece ya que no puedes tener el placer de encontrarla y poder confirmar que está como desearías. Siempre es interesante encontrarte con las cosas del pasado y si están deterioradas es muy triste, molesta muchísimo.

13. ¿Cuál es su opinión acerca de la conservación y restauración? ¿Está de acuerdo o en desacuerdo?

F.M.: Desde luego sin la restauración que incluye la limpieza no existirían los museos tal y como los conocemos ahora, en óptimas condiciones, no podrían casi exhibir sus fondos. Imagino que a lo largo del tiempo la forma de restaurar y sus criterios han cambiado.

Las nuevas tecnologías en la actualidad deben de ser imprescindibles y estarán dando un claro avance positivo al tema. La restauración es importantísima para la arquitectura, pintura, documentos etc. es la conservación del patrimonio. Tengo que estar totalmente de acuerdo.

14. ¿Le importaría que un restaurador interviniera sobre una de sus obras si ésta lo requiere?

F.M.: No, para nada. Lo que pasa es que siempre pienso que eso se tiene que hacer cuando el artista ya no vive. Antes no creo que deba entrar en proceso de restaurar, porque de alguna manera la obra puede ser restaurada por parte del artista, a no ser que sean técnicas muy sofisticadas que el artista no sabe, eso sí, si la técnica es muy sofisticada entonces que la restauren.

E.C.: El artista de arte contemporáneo suele hablar con el artista e intentan ponerse de acuerdo.

F.M.: Claro, si hay hablan entonces sí, estoy de acuerdo.

15. ¿Cómo afecta el paso inexorable e irremediable del tiempo a su obra?

F.M.: Pues la verdad es que no lo sé. Yo he vendido mucha obra en Europa porque mi galería viajaba a vender la obra en muchísimos países, la galería Punto viajaba a París, Alemania, Bruselas... salían a vender la obra de artistas valencianos fuera, entonces es más difícil devolver esa obra que se ha repartido de alguna manera por muchos países y no está próximo ponerse en contacto.

La obra que ha pasado 15, 20 años ó 25, porque tampoco ha pasado mucho más, pues realmente no la he visto, no me he encontrado con ella. He tenido más problemas con obra que han roto en viajes, en el transporte y ha venido al estudio y la he restaurado. No sé cómo evoluciona el tiempo en mi obra ni cómo habrá evolucionado.

16. ¿Cómo el cambio inevitable de la materia sometida a los diferentes agentes de deterioro físico, químico, biológico, o de otra índole, afectará a los valores estéticos y semánticos de la misma?

F.M.: Les afecta totalmente porque hay una parte muy importante que es el color, que se puede ver afectado con el paso del tiempo y porque se le hacen pátinas, que a veces se podrán quitar con la restauración o no, el amarilleamiento del papel influye mucho en los colores que se han puesto... claro que afecta. El color es importante en mi obra.

E.C.: Es decir, ¿el color es lo más importante en su obra y si éste se ve afectado por los agentes de degradación la obra a nivel semántico se pierde?

F.M.: Sí, sí. La obra pierde importancia

17. ¿Qué es aquello que constituye lo esencial de su obra, lo imprescindible, aquello que no puede verse alterado incluso con el paso del tiempo?

F.M.: Pues el dibujo, es lo que es más importante y creo que eso permanece. Pero claro, si luego ese dibujo está apoyado por el color y ese color se ha deteriorado pues le afecta también.

Afecta al cuadro en general porque es un conjunto de variaciones, o sea, no es una sola cosa. Un dibujo tiene un conjunto de posibilidades que están ahí interactuando entre ellas y si una o dos de ellas se ha visto afectada pues le afecta sin duda.

18. Algunos artistas consideran que hay una pérdida de autenticidad en las obras donde ha intervenido un restaurador. ¿Cuál es tu opinión acerca de esto?

F.M.: Yo siempre pienso en la restauración cuando un artista ha desaparecido. Pero si el artista avala lo que el restaurador hace me parece correcto. No tengo nada que decir y sigue siendo tan auténtico como cuando se comenzó esa obra, el aspecto que tenía el primer día.

Yo creo que no afecta a la autenticidad porque cuando se restaura es que uno quiere mantener lo que queda, en el caso de las obras antiguas. Y en el caso de las obras modernas, supervisada por el propio artista, pues le das otra vez la marca de autenticidad porque esa obra también ha pasado por sus manos. No creo que falsee nada, además creo que los restauradores tienen mucho cuidado en lo que hacen.

19. Y por último ¿Qué se debería tener en cuenta a la hora de intervenir sobre sus obras?

F.M.: ¿Sobre mis obras? Pues es que claro, dependería del daño que se ha causado en las mismas. Estas que me vinieron al estudio que las habían perforado con un tablero pues era muy importante restaurar la capa superficial de óleo porque era lo más llamativo que habían destrozado. En cada caso particular, en cada obra, requeriría tener cuidado depende de lo que se ha deteriorado, no se puede generalizar.

E.C.: En contemporáneo suelen ser daños más puntuales, no algo general.

F.M.: Claro, el transporte... algún daño en el color, que le ha dado demasiada luz... Sí, supongo que ese tipo de cosas.

Muchas gracias Francisca.