

# ESTUDIO Y PROCESO DE INTERVENCIÓN DE LA OBRA “FRAGMENTO CORPORAL”

Laura Andrés Ejarque, Rosa Asensi Muñoz y Rosario Llamas Pacheco  
 Universidad Politécnica de Valencia

**Autor de contacto:** Rosario Llamas Pacheco, rllamas@crbc.upv.es

**RESUMEN:** La obra que nos ocupa, está constituida a partir de escayola, láminas de acetato, agujas e hilo. Esta se encontraba en mal estado de conservación debido a la defectuosa ejecución de la técnica desde la concepción de la misma, por otro lado, característica habitual de muchas de las obras contemporáneas. Esta inestabilidad ha condicionado la pérdida de los aspectos semánticos, por lo que la materia ha perdido totalmente su significación. Al inicio, la obra era solo materia descontextualizada. Por lo tanto, el objetivo de la intervención se centró, una vez valorados los factores discrepantes que la envolvían, en la restitución de la morfología y del concepto que en origen tuvo la pieza, ya que según la artista, la devolución del aspecto conceptual era imprescindible para la comprensión de la obra.

**PALABRAS CLAVE:** arte contemporáneo, defectos de elaboración, factores discrepantes, idea, materia, estabilización

## 1. INTRODUCCIÓN

La obra que se presenta, expresa una postura de incomodidad o de dolor frente a lo estético. Se aprecia un enfrentamiento entre lo bello y lo práctico, y una crítica a la sociedad por el sometimiento de la mujer a la moda, que la viste y manipula a su antojo.

Los materiales componentes de la obra son la escayola, componente mayoritario de la obra, las placas de acetato, ubicadas a modo de “tacón”, las agujas y el hilo.

La creación de la obra se llevó a cabo mediante un molde realizado directamente sobre la piel de la artista. Una vez realizado, la artista se lo extrajo y realizó un vertido de escayola sobre el mismo. Para realizar el sostén del pie la artista recurrió a unir placas de acetato entre sí, que luego adhirió a la pieza. Estas placas de acetato fueron cortadas de forma que se asemejaran a un cristal roto. Las agujas se clavaron en los dedos del pie y se enhebraron, realizando después con ellas una especie de “entramado” de hilos a lo largo de todo el empeine y el tobillo de la pieza.

## 2 DESCRIPCIÓN DE LA OBRA “FRAGMENTO CORPORAL”

### 2.1. La autora

Las obras de Laura Andrés Ejarque, (Valencia, 1987) abordan todas las disciplinas en cuanto a técnicas y materiales. El denominador común en todas ellas es que cuentan con un carácter social, enfocado a concienciar a la sociedad. Para estudiar los planos material y conceptual de la obra y abordar la toma de decisiones

correcta se realizó una entrevista a la artista que se adjuntará como anexo.

### 2.2. Estudio de la idea y la materia: Descripción de la obra

La obra que nos concierne, *Fragmento corporal* (Fig.1), fue realizada en el año 2010. La artista no realizó pruebas de compatibilidad entre materiales ni prestó atención a la estabilidad de la misma, como ella comentó en la entrevista: “*En el momento de creación no atendí a detalles tales como si la obra se mantendría estable en el tiempo, aunque es cierto que si hubiera tenido más tiempo para ejecutarla sí hubiera escogido otro material de sostén más rígido*”.

La obra está constituida por materiales muy diversos tales como escayola, láminas de acetato transparentes, hilo de algodón negro y agujas de tipo común. Analizando el plano material de la obra cabe destacar que la metodología empleada por la artista fue la realización de un molde con vendas de escayola directamente sobre la piel, que posteriormente se extrajo por medio de un corte lateral. En este molde, una vez unida la junta que se abrió para extraerlo, se vertió escayola.

Después del secado de la pieza, la artista procedió a la extracción de la pieza rompiendo el molde, lo que se conoce como “técnica de molde perdido”. Una vez realizado este proceso, se ensamblaron el conjunto de placas de acetatos, unidas entre sí con nitrato de celulosa, en la parte del talón. Posteriormente se clavaron las agujas entre los dedos, encontrándose fresca todavía la escayola. Luego, se enhebraron las mismas y se creó un “entramado” que recorría toda la

zona del empeine hasta el tobillo, adhiriéndose a este con nitrato de celulosa.



Figura 1. Imagen de archivo facilitada por la autora. (2010).

Realizando ahora un acercamiento a la materia compositiva de la obra, la escayola es hemidrato de sulfato cálcico, producto que se obtiene de la primera etapa de calcinación del yeso, cuya principal característica es que tiene una velocidad de fraguado muy rápida, debido a la presencia de yeso que no ha reaccionado. Concretamente la utilizada fue la Alamo-70, especialmente indicada para la fabricación de moldes por colaje en la industria cerámica y en técnicas de escultura.

El acetato de polivinilo es un polímero, obtenido mediante la polimerización del acetato de vinilo, por lo tanto se considera como un polímero secundario sintético. En la obra se utilizó en láminas de un grosor de 2 mm cada una y transparentes. Entre sus propiedades destaca su inestabilidad química y su degradación por exposición a los rayos UV y a la temperatura.

Analizando ahora el plano conceptual de la obra, cabe destacar que la técnica posee una carga significativa muy importante, ya que el molde como ella señaló: *“Se concibió sobre el propio pie para hacerlo más realista y más cercano al cuerpo de uno mismo”*. La artista pretendía así dotar de realismo a la obra.

En lo que respecta a la elección de los materiales es necesario recalcar que se utilizaron estos, y no otros, por la esencia de los mismos, la materia apoya a la significación.

El empleo de la escayola en la obra se basa en sus características de fragilidad, cotidianidad, frialdad, simplicidad y neutralidad. El color de la misma, blanco, es importante para la autora ya que pretende transmitir más una idea que una emoción y al colorearla hubiera quedado desprovista de la intención perseguida.

Las placas de acetato, insertadas en el talón, reflejan la incomodidad y el dolor, esto se hace posible por la similitud entre este material y el cristal.

Las agujas dan un mensaje muy explícito ya por sí mismas, reforzado por la colocación de las mismas, ya que estas se encuentran clavadas directamente sobre el pie, representando el sometimiento al dolor de la mujer en la moda.

La elaboración de la obra fue con el propósito de concienciar a la sociedad, ya que como ella apuntó: *“Quiero expresar de una forma explícita y agresiva la incomodidad o el dolor frente a lo estético, lo bello frente a lo práctico, el sometimiento de la mujer con referencia a la moda, que viste y manipula a las masas”*.

La postura de la artista ante la restauración era devolverle su legibilidad, su significación, que había menguado enormemente. La inestabilidad de la obra había desembocado en la pérdida de su sentido, y por lo tanto, en la pérdida de la obra en sí.

Al estudiar la obra desde el punto de vista de los factores discrepantes que determinan la intervención, se determinó que el factor que no podía verse alterado era la intención artística. La autenticidad de la materia prístina, sería un factor relevante solo en el caso del pie de escayola. El resto de materiales si pueden ser susceptibles de reemplazo si así la obra lo requiere. Como la artista expuso: *“Únicamente el pie es irremplazable e irrepetible”*.

Cuando a la artista se le propuso retirar los acetatos que hacían de sujeción a la pieza por un material más resistente, sin alterar el concepto original de la obra, expuso su conformidad:

*“Ha de devolverse la estabilidad a la pieza para tener el significado que tuvo en origen. Lo más importante es la correcta transmisión de la idea”*.

### 2.3. Estado de conservación.

El estado de conservación de la obra es malo prácticamente desde su concepción. La principal problemática de la obra *Fragmento corporal* es la

inestabilidad de la misma. La ejecución de la técnica no fue la más idónea para la preservación de la obra. Partimos de la base de que el conjunto de acetatos dispuestos de sostén no fueron capaces de sostener la pieza desde el inicio, (Fig. 2) por lo que la obra ha pasado la mayor parte de su vida en una posición para la cual no fue creada, y que la hace perder toda su significación.

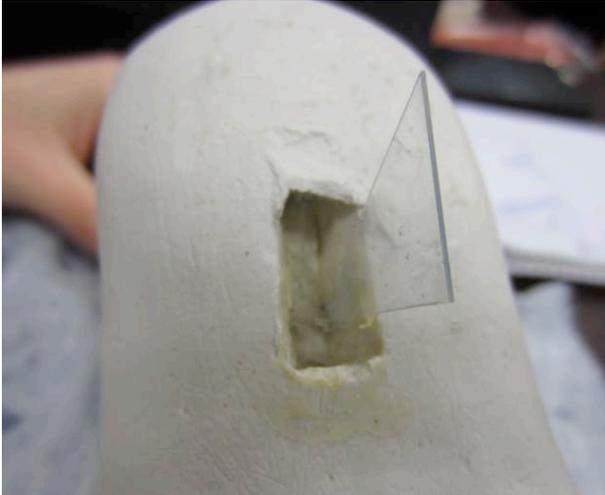


Figura 2. Acetatos desprendidos en el talón.

Además las condiciones de almacenaje de la obra no han sido cuidadas, y dada la fragilidad de la escayola se han producido traumas mecánicos tales como arañazos, erosiones... (Fig. 3)



Figura 3. Marcas y arañazos en la escayola.

También hay que destacar los huecos producidos por la "muerte de la escayola" con la que la artista rellenó los huecos (Fig. 4).

Además las agujas han ocasionado manchas de óxido y tinta que será necesario eliminar. A esto añadimos que la artista no aplicó una capa de protección a la obra, por lo que es mucho más susceptible de sufrir este tipo de daños. Más problemáticas derivadas del almacenaje de la obra han sido el desmontaje de dos de las agujas y el consiguiente enredo de todos los hilos, destruyendo así

el entramado. El que la obra no haya podido estar en la posición para la cual se creó ha devenido en aumentar las patologías de la misma.



Figura 4. Huecos producidos por la escayola muerta.

A la obra además no se le ha realizado ningún tipo de mantenimiento, por lo que ha estado sometida a intensas acumulaciones de polvo y suciedad superficial que han acabado impregnando toda la pieza (Fig. 5).

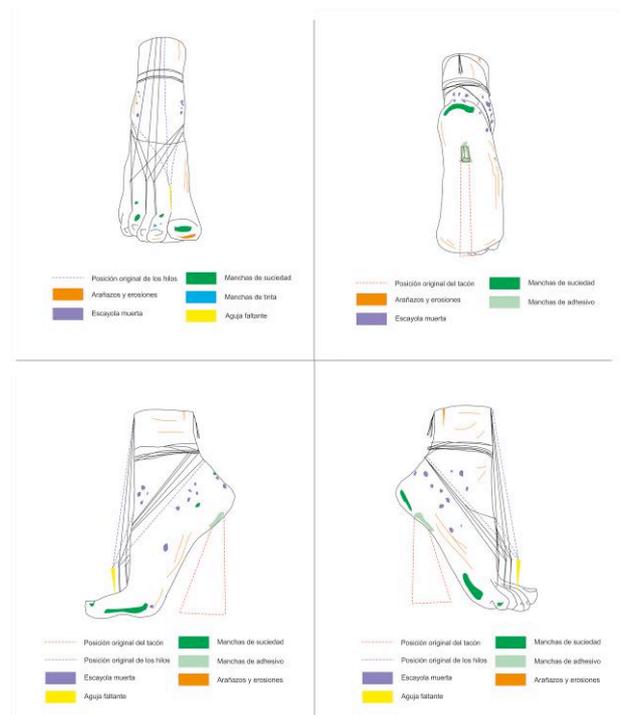


Figura 5. Diagramas de daños.

Tras la entrevista con la artista, se estudiaron los aspectos discrepantes que envolvían la intervención y tras el estudio de la significación de la materia y la idea, se optó por realizar un tratamiento que devolviera la legibilidad a la obra. Como esta ha perdido el mensaje debido a la defectuosa ejecución de la técnica, se planteó la idea de sustituir las placas de acetato que

hacían de sujeción al pie por un material más rígido que mantuviera estable a la pieza y que no alterara el significado de la obra (metacrilato), dándole prioridad a la idea. Como así dijo la artista: “*Lo más importante es la correcta transmisión de la idea*”.

### 3. PROCESO DE INTERVENCIÓN

#### 3.1. Documentación.

Una de las primeras actividades en el proceso de intervención ha sido el de la exhaustiva documentación de todos y cada uno de los planos que refieren a la escultura, con ello nos referimos tanto al plano material como al plano conceptual.

Por ello, la primera fase consistió en la toma de datos los cuales se vieron reflejados a través de numerosos formularios, detallada documentación fotográfica y sus correspondientes diagramas, para que quede constancia del proceso seguidamente expuesto.

Durante el proceso de estudio de la obra, se tomaron diversas muestras de aquellos materiales que expresaban mayor conflicto en su composición. El material de escayola, por su porosidad y fragilidad, y el adhesivo empleado para la adhesión de las láminas de acetato (Fig. 6), fueron las que centraron nuestro estudio en lo que refiere a los análisis.



Figura 6. Restos de adhesivo.

No fue necesaria una extracción directa de muestras, puesto que el material de escayola se disgregaba en aquella zona donde se encontraron adheridas las láminas de acetato. De este modo se tomaron los pequeños fragmentos desprendidos, ocurriendo lo mismo en el caso del adhesivo.

Concluido el análisis de muestras, se procedió al desmontaje de la obra al tiempo que este proceso era registrado en un formulario que recogiera todas las incidencias, factores importantes, orden de colocación, posición, relación, esquemas de montaje, etc.

#### 3.2. Limpieza mecánica.

Para eliminar la suciedad superficial que había acumulado la pieza durante su almacenaje, se emplearon medios de aspiración controlada combinando el uso de brochas suaves con el fin de no arañar la superficie del soporte.

Una vez realizado este proceso inicial de pre-limpieza sobre la escayola; para la siguiente fase, se escogieron métodos de abrasión suave para retirar aquellas partículas de suciedad que se vieran incrustadas en el poro de la escayola, mediante el uso de diferentes gomas. Se realizaron catas previas antes de seleccionar aquella que presentase una limpieza eficaz, a continuación se muestra una tabla que recoge las diferentes gomas empleadas y los resultados obtenidos de cada una de ellas (Fig. 7).

Agentes de limpieza en seco	Naturaleza del material	Composición química	Residuos	Integridad de la topografía
Rubgum * Gum Eraser	Caucho.	Cis -1,4 polisisopreno caucho, dióxido de titanio, trazas de aluminio, sílice, potasio, hierro, calcio, cloruros sulfatos.	Residuos en forma de filamentos, eliminables mediante el empleo de brochas y aspiración.	No produce cambios topográficos visibles, ni se aprecian cambios en textura o brillo de la superficie.
Cojín limpiador Milan * SMMO120	Vinilo.	Tejido de algodón elástico. Contiene polvo de gomas de vinilo, PVC, plastificantes (ftalatos) y carbonato cálcico.	Residuos en forma de polvo, fácilmente eliminables mediante brocha y aspiración.	No produce aplastamiento, abrasión o pulido en la superficie tratada.
Milan 420 *	Vinilo.	Gomas de vinilo, PVC, plastificantes (ftalatos) y carbonato cálcico.	Se encuentran residuos de naturaleza grasa incrustados a nivel superficial en los poros del material.	Produce abrasión y pulido de la superficie pictórica. Se producen cambios topográficos visibles.
Groom Stick *, goma maleable	Caucho.	Cis -1,4 polisisopreno caucho, dióxido de titanio, trazas de aluminio, sílice, potasio, hierro, calcio, cloruros sulfatos.	A temperatura ambiente la goma presenta un estado mordiente cuya textura es pegajosa. A simple vista se aprecian residuos filmógenos en superficie.	No produce abrasión sobre la superficie del material original, pero se aprecia un ligero aumento de brillo.
Foam Eraser*	Vinilo.	Gomas de vinilo, PVC, plastificantes (ftalatos) y carbonato cálcico.	Escasos residuos en forma de virutas fácilmente eliminables con brocha y aspiración.	No se aprecian cambios en la superficie después del tratamiento.
España sintética	Caucho.	Eter de poliuretano estireno butadiene, goma isopreno.	No se aprecia ningún tipo de residuo.	No produce cambios topográficos.

Figura 7. Tabla que recoge las gomas utilizadas.

De este modo se ejecutó una limpieza completa de la obra mediante abrasión suave utilizando la goma seleccionada: *Foam Eraser*. Cabe destacar que durante este proceso no solo se eliminaron partículas de suciedad incrustadas, también fueron eliminadas manchas de óxido y tinta distribuidas de forma muy puntual sobre el volumen completo de la pieza. Los residuos generados durante este proceso, a pesar de ser escasos, se retiraron progresivamente con la ayuda de brochas de diferentes tamaños.

Sobre la escayola aparecían diversas costras del adhesivo empleado durante la elaboración de la obra. Estos restos debían ser retirados con el fin de plantear una nueva estrategia de adhesión de elementos, que procurase su estabilidad y perdurabilidad en el tiempo. Así pues, se retiraron mediante la acción mecánica de un bisturí, levantándolas y desprendiéndolas del actual soporte sin generar nuevos daños.

#### 3.3. Limpieza química.

Pese a la realización de limpiezas previas con la ayuda de bisturí, algunos restos de adhesivo todavía se mostraban presentes en ciertas zonas donde el acceso del bisturí era limitado, sobretodo en el hueco destinado a encajar la pieza de acetato.

Gracias a la documentación aportada por la entrevista realizada al artista adjunta en el anexo de este informe, se pudo verificar que la naturaleza del adhesivo empleado durante su elaboración era de naturaleza nitro-celulósica, por lo que el empleo de un disolvente como la acetona, debía ser suficiente para la eliminación de aquellos restos que todavía perduraban en la escayola. Además la rápida evaporación de este disolvente, evitó el exceso de aporte de humedad, muy desaconsejado para este tipo de materiales altamente porosos.

Aun habiendo efectuado diferentes métodos de limpieza sobre la pieza, ésta todavía presentaba suciedad superficial causada por las partículas de polvo que habían penetrado más profundamente en el poro de la escayola. Por ello se estudió la posibilidad de utilizar gel de Agar como opción viable para la eliminación de estas partículas todavía presentes.

La preparación de gel de Agar se preparó en la siguiente proporción: 10 gramos de Agar-Agar en 100 ml de agua destilada. Para su preparación, el agua destilada se calentó al baño maría hasta alcanzar una temperatura de 80°C aproximadamente. Una vez alcanzada esta temperatura, se fue agregando de forma progresiva el polvo de Agar sin dejar de remover.

La preparación de gel de Agar se aplicó con pincel y en caliente; ya que al enfriar éste se solidifica y se retira llevándose consigo aquellas partículas de suciedad embebida que no pudieron ser eliminadas por medio de otros métodos de limpieza. Una vez seco y endurecido el gel, se retiró con la ayuda de una espátula (Fig. 8).



Figura 1. Retirada del agar-agar tras la limpieza.

Debido al problema de ejecución que presentaba la obra con respecto al proceso de fabricación, algunas zonas de la pieza presentaban pequeñas cavidades de escayola muerta. Ésta había sido aplicada posteriormente al desmoldado con el fin de ocultar los defectos de fabricación producidos por la entrada de burbujas de aire en el molde durante la colada de la escayola. La escayola muerta fue eliminada durante el proceso de limpieza con gel de Agar, ya que ésta no presentaba las propiedades suficientes de adhesión a la escayola original, y se desprendía de la misma sin esfuerzo, dejando al descubierto numerosas y pequeñas cavidades huecas.

### 3.4. Reintegración volumétrica.

Con el fin de devolver a la obra su apariencia original, fue necesario reintegrar volumétricamente estas cavidades. Para ello, se realizaron diversas catas con diferentes estucos comerciales compatibles con la escayola y pigmentos, para ajustar el color del estuco al original de la escayola. Los materiales empleados fueron *Modostuc*, *Pasta estuco Blumestuco Rayt*, pigmento negro y pigmento almagra.

Concluido el ajuste de color, el estuco fue aplicado con espátula tras una previa humectación de la zona. El aporte de agua fue controlado y mínimo utilizando hisopos para acceder al interior de las cavidades.

### 3.5. Consolidación.

En ciertas áreas fue necesaria la consolidación del material de escayola. Aquella zona donde existió fricción y movimiento mecánico entre materiales, es decir, el agujero realizado en la parte inferior del talón donde encajaban las láminas de acetato deficientemente adheridas; presentaba desprendimiento y disgregación.

Para consolidar puntualmente el material disgregado, y asegurar la buena adhesión e el proceso de restitución del tacón. De este modo, se prepararon 2g de Paraloid B-72 en 20ml de acetona, dejándola reposar durante 24 horas para obtener una preparación consolidante.

Se realizó una primera aplicación a pincel en toda la zona del agujero asegurando que quedase bien impregnada. Para facilitar el proceso de secado del consolidante, se empleó una lámpara de infrarrojos de 100 W para proporcionar calor y así acelerar el proceso de evaporación y secado. Seguidamente se realizó una segunda aplicación del consolidante para formar una película protectora sobre la zona sobre la cual se adhiriera el nuevo tacón.

### 3.6. Restitución de elementos.

#### 3.6.1. Tacón

Dado el estado en el que se encontraba la pieza y a sus numerosos defectos de fabricación era imposible recuperar las láminas de acetato que actuaban soportando todo el peso de la pieza a modo de tacón. Éstas quedaron completamente deformadas y desadheridas al tratarse de un material demasiado blando, incapaz de soportar con el paso del tiempo todo el peso de la obra. No solo ya no cumplían la función para la que fueron creadas, sino que el objeto sufría una descontextualización tanto en lo estético como en lo conceptual.

Por ello fue necesario realizar un estudio concreto sobre este elemento y el material que lo conformaba, sobre el plano material y conceptual de la obra; siendo necesaria la restitución de éste por uno de similares características estéticas, mayor resistencia al paso del tiempo, mayor dureza, etc. Teniendo en cuenta la documentación aportada por el artista durante la entrevista, los factores discrepantes y conflictos que pudieran existir en relación a la materia e idea; se optó por el empleo de metacrilato de 1cm de grosor que conformase de una sola pieza el tacón. Éste material aporta la dureza y estabilidad necesaria para sostener el peso de la pieza de escayola, además de poseer una estética muy similar al anterior.

Existían tres tipos de corte realizados sobre las láminas de acetato adheridas. Gracias a la documentación aportada por la entrevista, la finalidad de este procedimiento era que la apariencia final del conjunto se asemejase a un cristal roto. Así pues se realizaron plantillas de cartón sobre los tres tipos de corte, y barajando las tres posibilidades se optó por escoger aquella que se asemejase lo máximo posible a esta idea preconcebida del artista.

Seleccionada la plantilla, se dibujó la forma de ésta sobre una plancha de metacrilato de un centímetro de grosor y se recortó.

La preparación del adhesivo para fijar la pieza de metacrilato al objeto de escayola, se realizó en proporciones de Paraloid B-72 y acetona al 50%. Éste alto porcentaje de Paraloid es óptimo para conseguir un buen adhesivo resistente al paso del tiempo y para su correcta sujeción. Tras su preparación, al igual que en el caso anterior, debió dejarse reposar durante 24h para que adquiriera sus características más óptimas.

El adhesivo fue aplicado mediante pincel, recubriendo toda la superficie que conformaba el agujero de ajuste de la pieza de metacrilato, previamente consolidada. Se insertó el tacón presionando con fuerza durante unos segundos y se colocó en su posición real, comprobando que la estabilidad y la posición fueran las adecuadas durante el proceso de secado.

Una vez seco el adhesivo se pudo realizar las comprobaciones de estabilidad pertinentes, asegurando en todo momento la integridad de la pieza en su posición erguida original.

### 3.6.2. Agujas

En lo que refiere a la restitución de las dos agujas desprendidas, una de ellas había sido extraviada durante su incorrecto almacenaje; la otra, que todavía se conservaba junto a la obra pudo ser recolocada. Para la restitución del elemento perdido, la misma artista facilitó la aguja del mismo modelo que empleó para la creación de la obra.

El tamaño de las agujas fue ajustado cortando con unos alicates la parte inferior sobrante de las mismas. Cabe destacar que cada una tuvo que ser agregada con un adhesivo diferente, pues dependiendo del estado de los orificios era necesario mayor o menos poder adhesivo. Referente a esto, uno de los agujeros presentaba en su interior un segmento de la aguja que anteriormente ubicaba, haciendo difícil su adhesión con un adhesivo convencional. Este factor fue importante en la medida de que las agujas debían mantenerse fijas en una posición erecta y rígida para mantener la tensión de los hilos posteriormente colocados, sin sufrir desplazamiento y alteración en su posición (Fig. 9).



Figura 9. Aguja desplazada.

En lo que a esta cuestión se refiere, los adhesivos empleados fueron los siguientes. En el primer caso, se realizó una adhesión de la aguja con la misma preparación de Paraloid al 50% anteriormente empleada para la inserción del tacón. En el segundo caso fue necesario emplear un adhesivo más potente, la presencia del fragmento de aguja en el interior del orificio complicaba el proceso de encaje de la nueva aguja en éste, restando estabilidad y resistencia a la nueva. Para conseguir que dicha aguja quedase completamente adherida y con garantías de resistencia y rigidez, fue necesario emplear el uso de adhesivo a base de cianocrilato (*Loctite*®).

### 3.6.3. Hilos

En cuanto a la restitución de los hilos, éstos fueron sustituidos por hilos de algodón negro idénticos a los empleados en la realización de la obra original. Los cuales fueron cortados con tijeras al correspondiente tamaño preparándolos para la siguiente fase de montaje.

### 3.7. Montaje.

Para concluir el proceso de intervención se realizó la colocación de los hilos de algodón en la posición exacta en la que el artista los colocó. Esto fue posible gracias a la documentación previa realizada antes del proceso intervención.

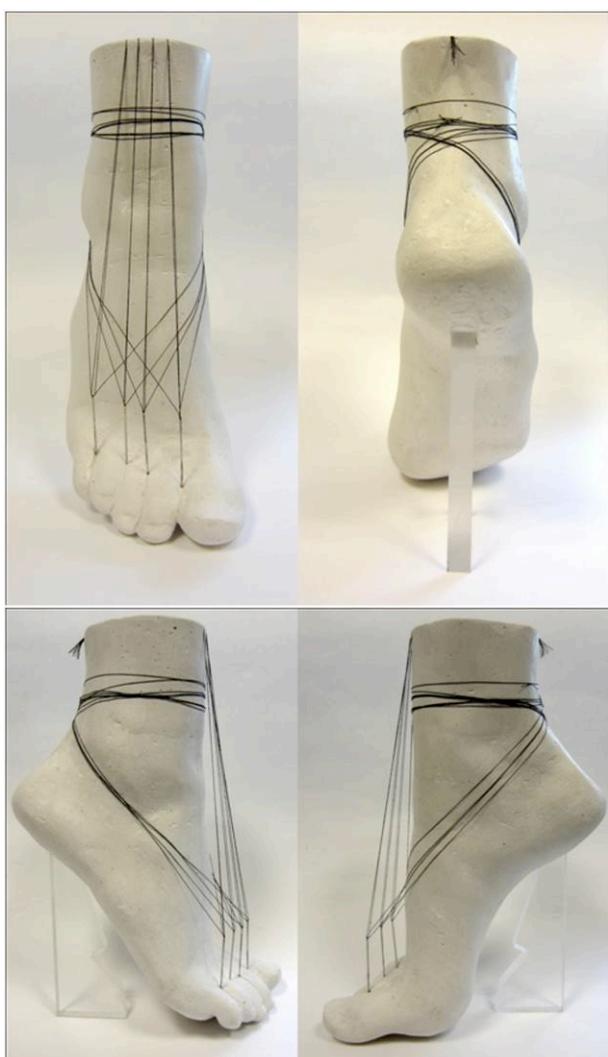


Figura 10. Fotografías finales del proceso.

Con la ayuda de esquemas y croquis, se dispusieron los elementos finales para devolver a la obra su apariencia original, relacionando la posición de los hilos con el resto de materia tal y como el mismo artista lo dispuso y diseñó en sus inicios.

Finalizado el proceso de intervención la obra recuperó su apariencia original y con ello la legibilidad de su mensaje (Fig. 10).

### 3.8. Conservación preventiva

#### 3.8.1 Exhibición, almacenaje, seguridad y programa de mantenimiento.

Dada la naturaleza y fragilidad de los materiales integrantes de la obra es de vital importancia establecer un correcto sistema expositivo además de un programa específico de mantenimiento, para asegurar la perdurabilidad de la obra en su estado óptimo.

La obra se expondrá en vitrina de cristal. Se empleará iluminación indirecta, cuya luminosidad no deberá superar los 200 luxes. En cuanto a los parámetros ambientales, la temperatura deberá permanecer estable en torno a los 18-20 °C y la humedad relativa podrá oscilar entre 40% y 60%.

Durante su almacenaje, la pieza se encontrará envuelta en un material textil inerte, recomendando el uso de *Tyvek®* para este fin. Contará con su correspondiente caja de embalaje, la cual se ajustará a las dimensiones de 31x19x11 cm, en cuyo interior deberá agregársele un saquito de gel de sílice. Es importante controlar la humedad en torno a los 40% y 60% durante su almacenaje; puesto que se trata de una obra muy higroscópica, la humedad puede alterar gravemente los elementos metálicos de la misma.

## 5. CONCLUSIONES

El trabajo expuesto recoge el proceso de intervención en una obra de arte no convencional, donde la parte conceptual se equipara a la material. La intervención, realizada como parte del aprendizaje del grado en conservación y restauración de bienes culturales, ejemplifica los diversos problemas a los que el conservador de arte contemporáneo puede enfrentarse. Es interesante y necesario dar a conocer estas problemáticas para poner de relieve la importancia que el plano conceptual de las obras tiene en los procesos de intervención.

### ENTREVISTA A LA ARTISTA

**Rosa Asensi:** ¿Cómo definirías tu obra?

**Laura Andrés:** Yo diría que es más bien una obra de tipo social.

**R.A.:** ¿Qué técnicas utilizas?

**L.A.:** Soy una artista multidisciplinar, trato muchas técnicas...

**R.A.:** *Centrémonos en esta obra concretamente... ¿Puedes hablarnos de la significación de los materiales que utilizas? ¿Por qué esos y no otros? ¿te planteas la calidad de los mismos?*

**L.A.:** En esta obra concretamente he utilizado materiales que me ayuden a sostener la idea que pretendía expresar. Agujas representando el dolor, los acetatos clavados en la propia carne haciendo las veces de un cristal... La escayola la escogí por sus cualidades de fragilidad, cotidianidad, frialdad, simplicidad y neutralidad.

**R.A.:** *¿Cuál es la intención que persigues con la creación de esta obra? ¿Cuál es el sentido? ¿Qué valores pretendes transmitir?*

**L.A.:** Me gustaría concienciar a la sociedad. Concretamente en esta obra quiero expresar de una forma explícita y agresiva la incomodidad o el dolor frente a lo estético, lo bello frente a lo práctico, el sometimiento de la mujer con referencia a la moda, que viste y manipula a las masas.

**R.A.:** *A la hora de realizar una de tus obras, ¿te planteas su futura conservación?*

**L.A.:** Ahora que estudio Conservación y Restauración sí, pero en su momento no atendí a estas razones.

**R.A.:** *¿Cuentas con el deterioro normal del tiempo sobre tu obra? ¿Forma parte de su significación o por el contrario, este deterioro afectaría a los valores estéticos y semánticos de la obra?*

**L.A.:** Para mí sí afecta a los valores semánticos de la obra. Si la obra presenta inestabilidad y no se puede mantener erguida está perdiendo totalmente su significación. Ha de devolverse la estabilidad a la pieza para tener el significado que tuvo en origen. Lo más importante es la correcta transmisión de la idea.

**R.A.:** *¿Qué es aquello que constituye lo esencial de la obra, lo imprescindible, aquello que no puede verse alterado con el paso del tiempo?*

**L.A.:** La significación de la misma. Con respecto a lo material únicamente el pie es irremplazable e irreplicable.

**R.A.:** *¿Qué concepto tienes de la restauración y conservación?*

**L.A.:** Obviamente estoy de acuerdo con la conservación y restauración de las obras de arte.

**R.A.:** *En el caso de que una obra tuya precisara de algún tipo de restauración, ¿estarías dispuesto a que un restaurador profesional le aplicara el tratamiento conveniente o preferirías encargarte tú mismo de su restauración?*

**L.A.:** Preferiría estar presente en la restauración, y si es posible encargarme yo misma.

**R.A.:** *Le proporcionarías a un restaurador toda la información en cuanto a la técnica y materiales empleados o te guardarías algo para ti?*

**L.A.:** No tendría recelo en comentarle todo lo referente a materiales y técnica.

**R.A.:** *¿Crees que utilizas técnicas inadecuadas que repercutirán en la futura conservación de tus obras? ¿Le aplicas algún tipo de barniz protector a alguna de tus obras?*

**L.A.:** En esta obra concretamente sí ha afectado. No, normalmente no aplico capas de protección.

**R.A.:** *¿Llevas a cabo una documentación de todas las obras que has ido realizando?*

**L.A.:** Sí, tengo informes de todas ellas ilustrados con fotos.

## AGRADECIMIENTOS

*Esta investigación se enmarca dentro del proyecto de investigación subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España, con referencia: HAR2013-41010-P.*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Llamas, R., (2014) Arte contemporáneo y restauración. O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico. Madrid, Tecnos.
- Llamas, R., (2011) Idea, materia y factores discrepantes en la conservación del arte contemporáneo, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.
- Righi, L., (2006) Conservar el arte contemporáneo, Hodarribia, Nerea.
- Wolbers, R., (2000) Cleaning painted surfaces. Aqueous Methods, London, Archetype Publications.