

# TFG

---

## ESTUDIO TÉCNICO, DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN DE UNA OBRA CONTEMPORÁNEA DEL ARTISTA ALEX MARCO.

Presentado por Neus Carceller i Lacruz  
Tutora: Rosario Llamas Pacheco

Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales  
Curso 2018-2019



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

En el trabajo que se desarrolla a continuación se lleva a cabo el estudio de una obra de arte contemporánea del artista valenciano Alex Marco, realizada con materiales poco convencionales, incluso dentro del mundo del arte actual.

De manera introductoria el trabajo se centra en la investigación sobre el artista y sobre la evolución de su obra y estilo a lo largo de toda su producción, con la finalidad de comprender su arte actual. Este trabajo de investigación es requisito indispensable para llevar a cabo posteriores trabajos de conservación en el arte contemporáneo, ya que es de total relevancia conocer el propósito del artista al crear, así como su opinión acerca de la restauración de las mismas.

Como parte principal de la memoria se desarrolla un exhaustivo análisis de la obra en cuestión, examinando tanto la composición material como la idea que se intenta transmitir, y valorando su estado de conservación. Considerando pues su parte conceptual y material y su estado conservativo se desarrolla un modelo de toma de decisiones tras la evaluación de varias alternativas de actuación. Tras algunas pruebas previas se desarrolla una propuesta de intervención -siempre en acuerdo con la opinión del artista- y se plantean unos métodos de conservación preventiva, así como sistema de almacenaje, transporte y exhibición, que sean respetuosos con la obra.

## PALABRAS CLAVE

Alex Marco, arte contemporáneo, spray, óleo, lona publicitaria, esmalte sintético, conservación, restauración.

## **ABSTRACT**

In the work that is developed next, the study of a contemporary work of art by the valencian artist Alex Marco is carried out, made with unconventional materials, even within the current art world.

As an introductory way, the work focuses on the investigation of the artist and the evolution of his work and style throughout his production, in order to understand his current art. This research work is totally necessary to do works of restoration and conservation in contemporary art. It is so important to know the purpose of the artist's creations as well as his opinion about the restoration of them.

As a main part of the report, is developed an exhaustive analysis of the work of art in question. This analysis is focussed on examining the material composition and the idea that the artist tries to convey, assessing the state of conservation that it presents. Considering its conceptual and material part and its conservative state, a decision-making model is developed after evaluating several alternatives for action. After some preliminary tests is developed an intervention proposal - always in agreement with the opinion of the artist - and some methods of preventive conservation, as well as a storage, transport and exhibition system that are respectful with the work.

## **KEY WORDS**

Alex Marco, contemporary art, spray, oil, advertising banner, synthetic enamel, conservation, restoration.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>5</b>
<b>2. OBJETIVOS</b>	<b>6</b>
<b>3. METODOLOGÍA</b>	<b>7</b>
<b>4. EL ARTISTA Y SU PRODUCCIÓN</b>	<b>8</b>
4.1 EL ARTISTA	8
4.2 PRODUCCIÓN Y REFERENTES	8
<b>5. PLANO CONCEPTUAL</b>	<b>10</b>
5.1 DATOS DESCRIPTIVOS GENERALES	11
5.2 ESTUDIO DE LA SIGNIFICACIÓN DE LA OBRA	14
<b>6. PLANO MATERIAL</b>	<b>17</b>
6.1 NATURALEZA DE LA MATERIA Y PROCESO DE ELABORACIÓN	18
6.1.1 <i>Extracción de muestras y estratigrafías</i>	20
6.2 ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA OBRA	24
<b>7. ESTUDIO DE LAS DISCREPANCIAS ENTRE EL SENTIDO DE LA MATERIA Y SU ESTADO DE CONSERVACIÓN</b>	<b>28</b>
<b>8. TOMA DE DECISIONES Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN</b>	<b>30</b>
8.1 VALORACIÓN DE DISTINTAS OPCIONES DE INTERVENCIÓN	31
8.2 PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	33
<b>9. CONSERVACIÓN PREVENTIVA. MÉTODO DE ALMACENAMIENTO, TRANSPORTE Y EXPOSICIÓN</b>	<b>37</b>
<b>10. CONCLUSIONES</b>	<b>39</b>
<b>11. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>40</b>
<b>12. ÍNDICE DE IMÁGENES</b>	<b>43</b>
<b>13. ANEXO</b>	<b>44</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

Las obras de arte más actuales se incluyen como contemporáneas por la imposibilidad de englobarlas bajo un mismo estilo, ya que las creaciones artísticas de los últimos años se caracterizan por la gran variedad de técnicas, materiales y metodologías empleadas, buscando, la mayoría de veces, la innovación y originalidad.

El objeto de estudio del presente Trabajo Final de Grado es una obra de arte contemporánea perteneciente al artista valenciano Alex Marco, concretamente una técnica mixta sobre lona publicitaria. En la memoria se lleva a cabo, en primer lugar y como toma de contacto, una investigación sobre el artista, lo que nos servirá de ayuda para desarrollar las siguientes partes del trabajo, en las que se realiza un exhaustivo estudio del plano conceptual y material de la obra con la intención de encontrar los tratamientos de conservación más adecuados.

Llevar a cabo una intervención conservativa en una obra de arte contemporánea supone diseñar unos tratamientos especiales y exclusivos para cada pieza, ya que cada una de ellas es singular y única. Por lo que los criterios de actuación vienen determinados por los materiales constitutivos y su significación. En esta obra en concreto encontramos la peculiaridad en el soporte, ya que se ha utilizado un tejido plástico que ha resultado muy complejo debido a su desconocimiento como materia artística y la poca información en general que se tiene sobre sus componentes.

Finalmente se ha planteado una propuesta de intervención teniendo en cuenta todos los factores anteriormente descritos y respetando la opinión del artista.

Este estudio es importante ya que Alex Marco no concibe sus obras como efímeras. Su finalidad es, por tanto, asegurar y conferirle a la obra una continuidad en el tiempo, pero también servir como fuente de información sobre la lona publicitaria y su comportamiento frente a técnicas pictóricas.

## 2. OBJETIVOS

Previamente al desarrollo del trabajo se marcan una serie de objetivos que plantean un propósito a alcanzar, con el fin de lograrlos durante el desarrollo de la memoria. Estos nos ayudarán a la hora de tomar decisiones en la metodología.

El principal objetivo es conseguir diseñar una propuesta de intervención conforme a la intención artística, que le garantice perdurabilidad en el tiempo y que se adapte a sus características siempre desde el respeto, tanto a la obra como a la opinión artística. Para poder conseguir este propósito se deberán cumplir los siguientes objetivos:

- Contextualizar la figura del artista para poder interpretar y entender su punto de vista sobre el arte con el fin de empatizar con él.
- Comprender la obra en general del artista, desde sus referentes e influencias del mundo del arte contemporáneo hasta su producción.
- Estudiar la obra seleccionada, su plano material y conceptual, es decir: los materiales constitutivos de la obra y la idea de la misma.
- Determinar el estado de conservación de la obra, así como los factores de degradación responsables.
- Conocer la opinión del artista acerca de la restauración de la obra, así como las posibles discrepancias entre su opinión, el plano conceptual y el plano material.
- Plantear la propuesta de intervención más adecuada respetando los resultados obtenidos en los objetivos anteriores.
- En último lugar, presentar un modelo de conservación preventiva también conforme a los puntos anteriores y un sistema de almacenaje, transporte y exposición adecuados.

### 3. METODOLOGÍA

La memoria que se presenta a continuación ha seguido una metodología de investigación exhaustiva. En un primer término se ha hecho un estudio íntegro del artista, su trayectoria y producción, que ha sido posible gracias a la realización de una entrevista con él y a la búsqueda de similitudes del mismo con otros artistas contemporáneos, lo cual nos han facilitado la comprensión del arte de Alex Marco. Esta primera parte del trabajo ha sido posible sobretudo gracias a recursos web debido a la escasa bibliografía monográfica sobre artistas actuales.

Gracias a estas conversaciones con el artista también se ha podido desarrollar la segunda parte del trabajo, que ha consistido en el estudio del plano conceptual y material de la obra. La información se ha complementado con monografías y mediante reuniones con empresas fabricantes de los materiales utilizados por el artista además de encuentros con profesionales de la restauración.

Todo este estudio ha sido necesario para poder llevar a cabo la tercera parte de la memoria, en la que se incluye la propuesta de intervención, criterios de conservación preventiva y métodos de almacenaje, transporte y exposición adecuados, habiendo discutido previamente las discrepancias surgidas tras el estudio de los planos conceptuales y materiales y la opinión del artista.

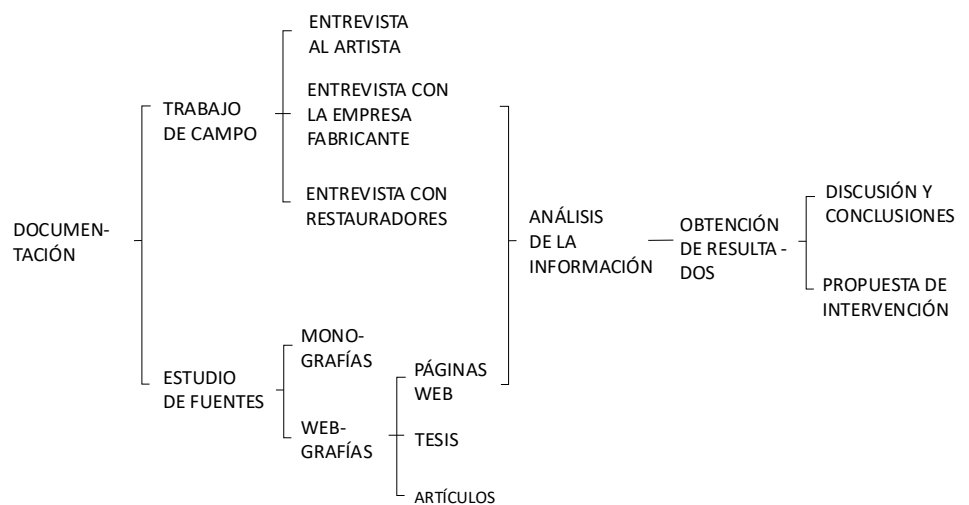




Fig. 1. Alex Marco: *Modelo de anatomía*, 2011. Acuarela, cera y carboncillo sobre papel y acetato. 29 x 29 cm.

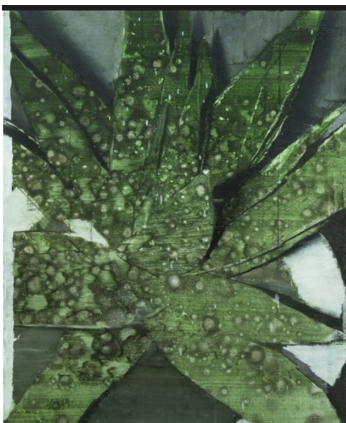


Fig. 2. Alex Marco: *Plant Room*, 2014. Óleo sobre lienzo. 46 x 39 cm.

## 4. EL ARTISTA Y SU PRODUCCIÓN

### 4.1 EL ARTISTA

Alex Marco, artista valenciano nacido en 1986 estudió en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, València, completando su formación en la Academia de Brera, Milán (Italia). Dos años antes de terminar la carrera universitaria ya colaboró en exposiciones colectivas por toda la ciudad de València así como en Escocia y Londres, extendiéndose con los años por galerías de toda España, Bélgica, Colombia, Berlín, y Alabama. Tras la realización del Máster Oficial de Producción Artística en la UPV comienza a hacer exposiciones individuales alrededor de los diferentes continentes.

Ha sido galardonado con premios tanto en València, como el premio de Adquisición del Patrimonio Artístico de la UPV o el Premio Senyera, como fuera de la ciudad, como la mención de honor en los Premios BMW de Madrid o el Premio Bellas Artes de Valdepeñas, entre otros.

Actualmente se pueden encontrar sus producciones en colecciones como la fundación UPV o la colección del Pérez Art Museum PAMM de Miami además de continuar participando en exposiciones tanto de manera individual como colectiva.<sup>1</sup>

### 4.2 PRODUCCIÓN Y REFERENTES

Como la obra que se estudia en esta memoria pertenece a la etapa más actual del artista, es interesante conocer los estilos anteriores para entender como ha ido evolucionando hasta llegar a su arte actual.

Alex Marco ha pasado por diferentes etapas en su recorrido como artista. Al inicio de su trayectoria, todavía cuando era estudiante de Bellas Artes, se centró en un arte figurativo en el que representaba cuerpos humanos, bodegones, paisajes etc. porque, como nos dice en la entrevista, le atraía el poder del parecido de un retrato (véase figura 1) o de la atmósfera de un paisaje. Más adelante, en su último periodo como estudiante y al igual que a muchos de sus compañeros, le entusiasmó el llamado “efecto Tuymans”, la descodificación de la imagen a través de la pintura, de convertir un detalle de una figura en un cuadro. Un ejemplo lo encontramos en los cuadros de plantas del “CALL’14”, figura 2.

<sup>1</sup> ALEX MARCO. *Alex Marco Paintings*. <<http://www.alexmarcopaintings.com>> [Consulta: 28 de noviembre de 2018]



Con el tiempo las formas fueron simplificándose, hasta eliminar las figuras y quedarse con los fondos, los paisajes se convirtieron en planos de color, las figuras ya no aparecían en sus obras, quedando detrás de ellas simplemente como referentes, y las obras se componían a partir de manchas aleatorias de color, fruto del azar. En este momento se empieza a divisar el estilo actual.<sup>2</sup>

Empezamos a reconocer sus referentes, como los color-fields de Mark Rothko o la gestualidad de Willem De Kooning a través de sus pinceladas agitadas, vehementes y emotivas.<sup>3</sup>

De manera general podríamos decir que su actual etapa artística se basa en la inmediatez y la simplificación, incorporando el accidente y el error mediante la improvisación y la espontaneidad. El propio artista dice: “Aparece la simplificación, la contundencia del poder de representación de la idea, de plasmarla ya, que no se muera la idea en la cabeza, sino usarla cuanto antes y crear. Porque me he ido dando cuenta que lo que más me importa es la inmediatez.”<sup>4</sup>

La obra que estudiamos se trata de una técnica mixta (óleo, spray y esmalte sintético) habitual en sus producciones actuales. Para entender la obra que nos ocupa analizaremos tres artistas contemporáneos: Christopher Wool, David Ostrowski y Stefan Brüggenmann.

El mayor nexo de unión entre ellos es el empleo del spray y el mensaje que transmite. Tanto Wool, Ostrowski, Brüggenmann como Alex Marco han hecho uso del spray por su alusión al mensaje callejero y por tanto, los relaciona directamente con el contexto urbano<sup>5</sup>.

Coincide en los cuatro artistas también la metodología de uso de los aerosoles, ya que todos se expresan con ellos mediante “garabatos” o parches de color realizados con una reducida paleta cromática sobre extensas superficies vacías en las que predomina el blanco del soporte.<sup>6</sup> En el caso de Wool y Brüggenmann, al igual que Marco, hacen un uso reiterado del spray negro concretamente, como podemos ver en la serie de “Make Me” de Stefan, por

---

<sup>2</sup> MARCO, A. (2019) *Entrevista al artista*.

<sup>3</sup> SANDLER, I. (1996) *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza Forma, p. 169.

<sup>4</sup> MARCO, A. (2019). *Entrevista al artista*.

<sup>5</sup> ARTMAP. *Parra & Romero, Stefan Brüggenmann*

<<https://artmap.com/parraromero/exhibition/stefan-brueggemann-2010>> [Consulta: 4 de febrero de 2019]

<sup>6</sup> IVAM. *Christopher Wool*. (2006) València: IVAM D.L. y Éditions des Musées de Strasbourg.



Fig. 3. Christopher Wool: *Untitled*, 1995. Esmalte y spray sobre aluminio.



Fig. 4. Detalle de la obra que se estudia en este trabajo.

ejemplo, o en varias obras *Untitled* de Wool, fechadas de 1995. En la mayoría de estas obras, Christopher Wool cubre parcialmente el fondo con esmalte blanco dejando ver un dibujo subyacente, sobre el que después aplica el spray negro, un ejemplo lo podemos ver en la figura 3 <sup>7</sup>. Esta técnica de aplicar capas de color dejando a la vista capas subyacentes es ejecutada también por Alex Marco en muchas de sus obras, y concretamente en la que se presenta en esta memoria, como se puede apreciar en la figura 4.

Por último, los artistas Ostrowski y Brüggemann combinan el spray con el acrílico creando composiciones poco decoradas<sup>8</sup>, con graffías en aerosol sobre fondos planos, mismo procedimiento metodológico de Alex Marco pero este último combinándolo con óleo. Un claro ejemplo son las obras de la serie F “Dann Lieber Nein” de Ostrowski, en las que combina óleo con trazos de spray, véase figura 5.<sup>9</sup>

Por otro lado, Alex Marco también combina óleo con esmalte, al igual que lo hicieron también Willem de Kooning y Adolph Gottlieb.<sup>10</sup>

## 5. PLANO CONCEPTUAL

En la restauración de arte contemporáneo encontramos abundantes aspectos nuevos, a nivel técnico pero también a nivel conceptual,<sup>11</sup> ya que aparece una subordinación de la materia a la idea del artista. Ahora la obra ha de ser entendida como un bien simbólico.<sup>12</sup>

A la hora de diseñar el criterio de actuación de una intervención de arte actual es requisito indispensable conocer la significación de la materia, el cómo y por qué ha utilizado cada uno de los materiales que componen la obra, ya que una alteración de una textura, un color o una forma en el proceso de restauración desvirtuaría el contenido conceptual.<sup>13</sup> Por tanto, la intervención

<sup>7</sup> *Ibíd.*

<sup>8</sup> ARTMAP. Parra & Romero, David Ostrowski. <<http://www.artnet.com/artists/david-ostrowski/>> [Consulta: 5 de febrero de 2019]

<sup>9</sup> ART SY. David Ostrowski. <<https://www.artsy.net/artist/david-ostrowski>> [Consulta: 5 de febrero de 2019]

<sup>10</sup> ESPINOSA GONZÁLEZ, M. (2015). *Los alquídicos en la pintura contemporánea*. Artículo. <[https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6440/BA\\_13\\_%282015-16%29\\_09.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6440/BA_13_%282015-16%29_09.pdf?sequence=1&isAllowed=y)> [Consulta: 5 de febrero de 2019]

<sup>11</sup> LLAMAS PACHECO, R. (2014). *Arte Contemporáneo y Restauración o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*, p. 38.

<sup>12</sup> LLAMAS PACHECO, R. (2011). *Idea, materia y factores discrepantes en la conservación del arte contemporáneo*, p. 11.

<sup>13</sup> LLAMAS PACHECO, R. (2010). *Conservar y restaurar el arte contemporáneo, un campo abierto a la investigación*, p.7.



Fig. 5. David Ostrowski: F "Dann Lieber Nein", 2009. Óleo, laca, materia y lana sobre lienzo.

que se realice dependerá directamente de los aspectos semánticos de la obra.

Tan importante es conocer la significación de la materia como tener en cuenta la figura del artista, ya que es este quién, mediante la realización de una entrevista, nos ayudará a entender los aspectos semánticos de la obra así como su metodología de trabajo, técnicas utilizadas y el por qué de cada uno de estos aspectos para poder llevar a cabo un correcto diseño de tratamientos.<sup>14</sup>

Todo esto se desarrolla en el siguiente apartado, donde se realiza un registro de los datos más generales de la obra, se explica de manera concisa el por qué se hizo y se lleva a cabo un estudio de la significación de la materia.

## 5.1 DATOS DESCRIPTIVOS GENERALES

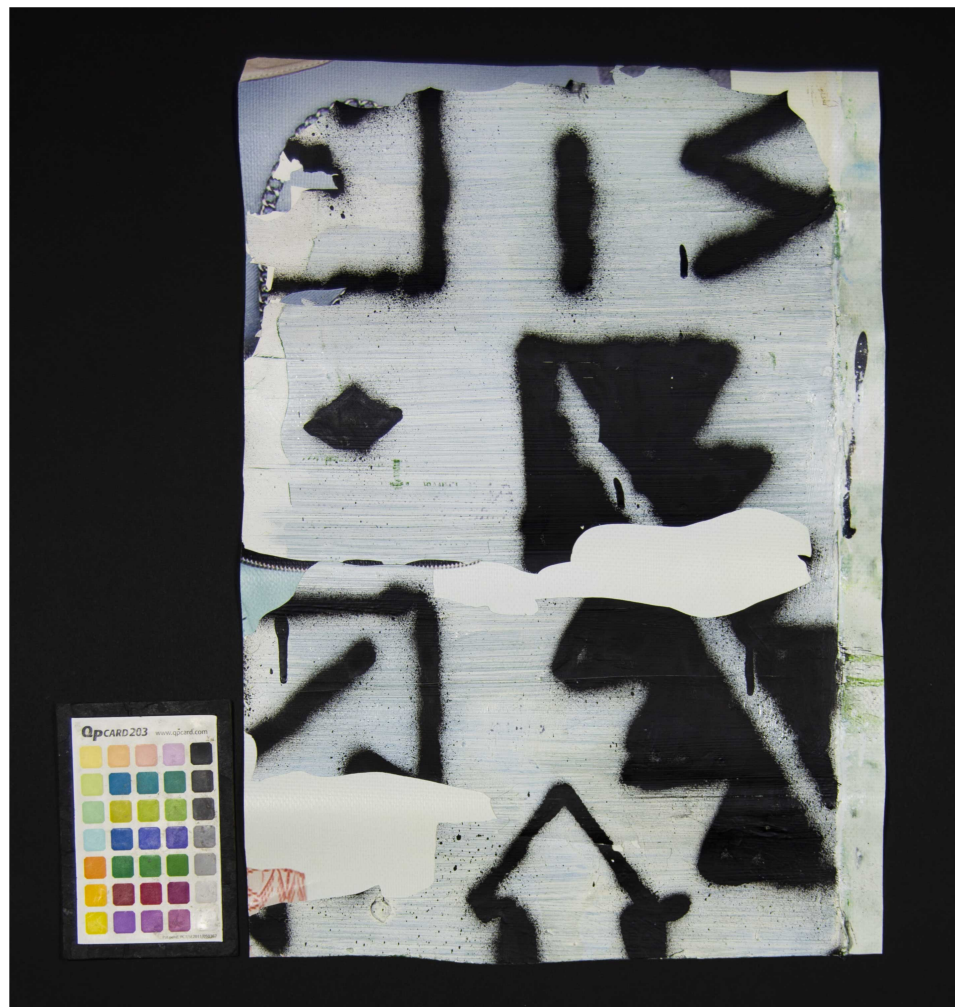


Fig. 6. Fotografía general del anverso de la obra.

<sup>14</sup> LLAMAS, R. *Arte Contemporáneo y Restauración... Op. Cit.*, p. 63 – 64.

La obra que se investiga en este trabajo, pertenece al artista Alex Marco y fecha de 2015, como podemos comprobar en la figura 7. Es una técnica mixta sobre lona publicitaria y se trata de una obra recortada de una pieza de mayor tamaño, la que aparece en la figura 8.



Fig. 7. Fotografía general del reverso de la obra



**Fig. 8.** Fotografía general de la pieza de donde está recortada la obra que se estudia en esta memoria.

Además de singularizarse por el uso de una lona publicitaria como material sustentante es destacable la cantidad de estratos que conforman la película pictórica, que son: esmalte sintético blanco, óleo blanco titanio, negro, amarillo cadmio y azul ultramar y aerosol negro. Es habitual encontrar una combinación tan amplia de materiales en las pinturas de este artista, debido a su interés por crear texturas mediante la unión de distintos materiales y por su costumbre de tapar arrepentimientos a base de capas de pintura superpuestas<sup>15</sup>. No presenta fondo ni recubrimiento.

Las dimensiones de la obra real son de 323 mm x 470 mm y su grosor 0,34 mm. En la figura 9 aparece un dibujo con las cotas de la obra. Las dimensiones de la pieza original de donde pertenece este recorte es de 1560 mm x 950 mm y mismo grosor.

<sup>15</sup> MARCO, A. (2019). *Entrevista con el artista*.

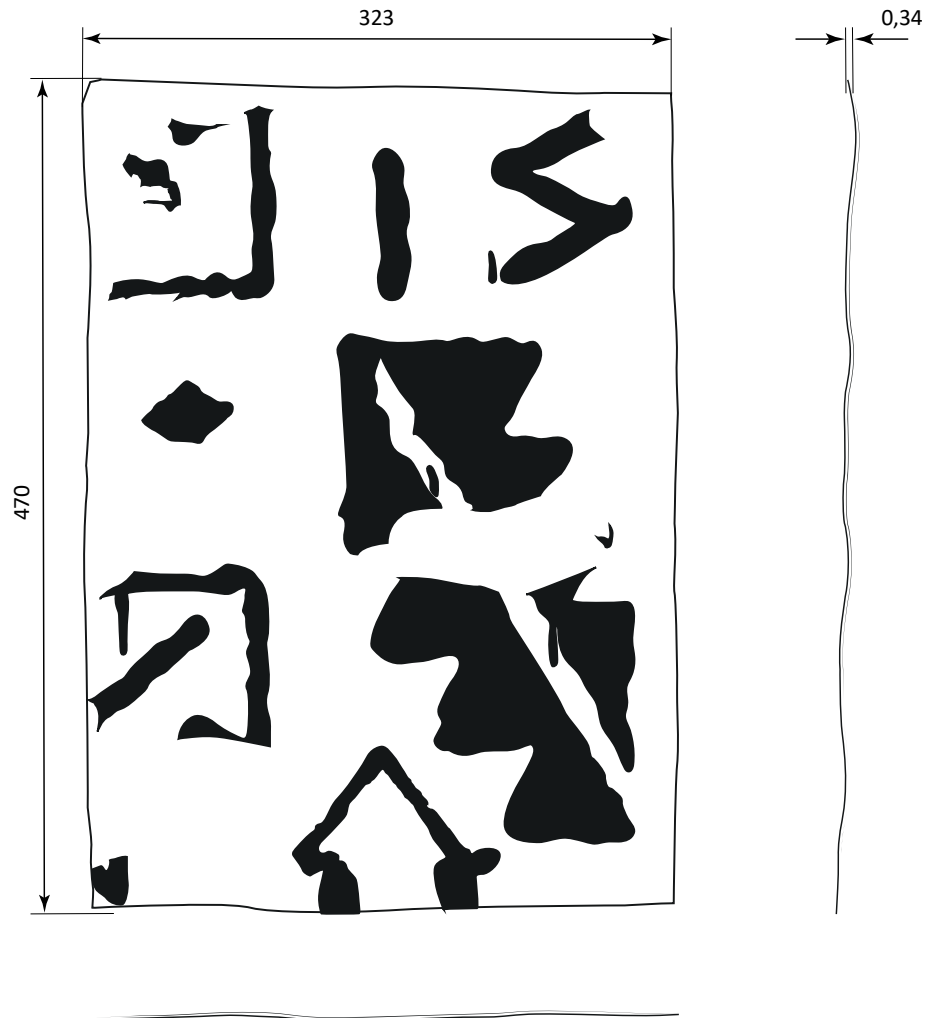


Fig. 9. Alzado, planta y perfil de la obra con cotas en milímetros.

## 5.2 ESTUDIO DE LA SIGNIFICACIÓN DE LA OBRA

Toda la información que se desarrolla en este apartado ha sido posible gracias a las entrevistas realizadas al artista.

Alex Marco nos explica que no acostumbra a representar en sus obras ideas trascendentales que pretenda transmitir al espectador y que sean entendidas, sino que el concepto de sus obras reside en la propia materia resultante de su momento de plenitud y creación artística. Lo que pretende transmitir en la mayoría de sus creaciones es ese proceso artístico, ahora convertido en materia. En la entrevista explica decididamente que, por regla general, la obra real se

encuentra en la materia estética y en la pureza pictórica más que en una idea.

Su objetivo o finalidad por tanto no suele ser transmitir una idea sino, como él mismo dice “hacer disfrutar al espectador de mi pintura, sin importar de dónde parte”, y que sea este quien lo interprete como quiera. En la entrevista nos explica de manera resumida: “Yo creo que el intelecto de las personas tiene que influir un poco en la lectura de la obra, no hay que explicar todo, lo bonito es que a cada uno le guste o no y le transmita una cosa”.<sup>16</sup>

Su arte actual nace de la necesidad de inmediatez, de representar la idea rápidamente, plasmarla antes de que muera en la cabeza. Defiende la inmediatez como su mejor método para expresarse. Para entender mejor estos procesos metodológicos es importante atender a la exposición “La hora loca de los gatos” que realizó en 2015, coetánea a la obra que se estudia en esta memoria. El título de la exposición hace referencia al desarrollo pictórico en sus trabajos, comparándolos con los momentos instintivos y de descontrol que sufren los gatos. Alex explica que sus creaciones empiezan mediante la aplicación de manchas de color sin dirección que son las que, durante el proceso, le irán orientando hacia el resultado final<sup>17</sup>. También asegura que casi siempre parte de una imagen, como es el caso de esta obra, y que se explicará a continuación.

Estos principios explican la gran mayoría de sus producciones más actuales y también la obra que nos ocupa. A continuación, nos centraremos en los diferentes componentes constitutivos y en por qué ha usado cada uno de ellos y también en el por qué de los que no ha usado.

Es muy interesante empezar hablando del título de la obra, puesto que no tiene, entrando a formar parte a su gran colección de obras *Sin título*. El artista defiende esta práctica explicándonos en la entrevista lo siguiente: “No tiene nombre. Tengo muchas obras sin título y justamente viene acorde a mi forma de pensar trabajando, que es una continuidad. Mis obras no se basan en anécdotas o sucesos en concreto, sino en algo tan espontáneo que no puedo definirlo.”<sup>18</sup>

Alex Marco casi siempre trabaja con formatos grandes porque, como él mismo nos explica en la entrevista, “Un cuadro grande es algo más enérgico y estás muy activo dentro del soporte, una especie de ventana que simplemente por la dimensión estás dentro del formato y entonces trabajas de una manera mucho mas desinhibida y aleatoria. Estás dentro del cuadro, dentro de lo que va

---

<sup>16</sup> MARCO, A. Op. Cit.

<sup>17</sup> MAKMA. *Revista de artes visuales y cultura contemporánea*.

<<https://www.makma.net/tag/alex-marco/>> [Consulta:11 de febrero de 2019].

<sup>18</sup> MARCO, A. Op. Cit.



Fig. 10. Fotografía detalle de machas de óleo verde.



Fig. 11. Alex Marco: *Sin título*. 33 x 24 cm.

sucediendo". Afirmo que es la proporción que más le funciona, con la que se siente más representado a la hora de trabajar y con la que mejor se comunica. Asegura que un lienzo de tamaño pequeño no le permite desarrollarse compositivamente, se siente vedado. La obra que estudiamos en esta memoria no iba a ser una excepción, ya que pertenece a una pieza de mayor tamaño pero que el resultado, como muchas otras veces, no fue el esperado y considero interesante este detalle, o como diría él "suceso o anécdota", por lo que decidió recortar y convertir esta parte en la obra de arte definitiva.

Como se ha mencionado al principio de este apartado, en muchas ocasiones el artista parte de una imagen real para crear sus composiciones, en el caso de la obra que nos concierne, la composición es en realidad un conjunto de geometrías inspiradas en un catálogo de alfombras persas. Esta composición nos invoca a tradicionales motivos ornamentales, pero a la manera del artista, es decir, simplificados y modernizados.

El artista confiesa que los materiales que constituyen esta obra los utilizó y combinó a modo de prueba para conocer su comportamiento y reacción. Nunca antes había empleado la lona publicitaria en sus creaciones, pero nos cuenta que lo escogió tras haberse quedado sin lienzos en el estudio y le despertó la curiosidad por saber cómo se comportaría este material como elemento sustentante. El uso del esmalte, el óleo y el spray es costumbre en su producción, por lo que es importante explicar el por qué utilizó cada una de estas técnicas y por qué las combinó.

En esta obra llama la atención que lo que al principio parece una obra en blanco y negro, deja de serlo cuando observas detalladamente los trazos verdes subyacentes. El reduccionismo cromático característico de nuestro artista se rompe con manchas de color verde que salen a la superficie y pinceladas de este mismo color que se intuyen bajo la veladura de óleo blanco, como podemos apreciar en la figura 10. Alex Marco nos cuenta en la entrevista que esto es consecuencia de haber querido tapar una capa de óleo verde por que no le gustaba el resultado. Pero lo interesante es que es práctica habitual en las creaciones del artista el hecho de incluir estos arrepentimientos en la composición, cubriéndolos solo parcialmente y dejándolos "asomar", como podemos ver en la obra *Sin título* que aparece en la figura 11. Con esta técnica el artista busca, a parte de estética, dejar testimonio de todo el proceso artístico, del proceso de creación, que es, al fin y al cabo, lo que pretende transmitirle al espectador. En la entrevista nos dice: "Yo a veces incluso dejo halos de ciertas capas que me interesa que se vean, para que el espectador reconstruya un poco el proceso y lea su orden, esa memoria indivisible que se queda detrás de la obra me gusta que se perciba."<sup>19</sup>

<sup>19</sup> *Ibíd.*





Fig. 12. Fotografía detalle de la obra que se estudia en este trabajo.



Fig. 13. Alex Marco: *Don't spray a classic*, 2015. Óleo, esmalte y spray sobre tela.



Fig. 14. Alex Marco: *Sin titulo*, 2016. Óleo y spray sobre lienzo.

El esmalte sintético que aplica como primera capa de los estratos pictóricos, es importante mencionar que no lo utiliza a modo de preparación o fondo sino por el efecto de piel satinada resultante de aplicar óleo sobre esmalte.<sup>20</sup> El uso del spray es frecuente en su producción porque simboliza lo urbano y el artista asegura sentirse representado por “haber pasado mucho tiempo en la calle”<sup>21</sup>. El óleo le aporta la calidez y profundidad que busca, y la combinación de ambas técnicas se debe a la intención de aportar a la obra distintos lenguajes fruto de mezclar el trazo del pincel con la pulverización del aerosol, como podemos ver en la figura 12.

Esta mixtura de óleo y spray es habitual en su producción artística, como podemos ver en la figura 13, obra perteneciente a la exposición “La hora loca de los gatos”, o en la obra que aparece en la figura 14, *Sin título* fechada de 2016.

En cuanto a la composición, el artista parte de una imagen. A través de trazos con spray negro, diseña una composición mediante la creación de un patrón inspirado en una alfombra persa.

En cuanto al uso del color en esta obra el artista es fiel a sus principios. Hace uso del negro como color principal de la composición porque lo considera un color muy intenso y enérgico que utiliza de manera instintiva e impulsiva en todas sus obras porque para él transmite la idea literal de marcar o rayar.<sup>22</sup> Además de ser el color de la tinta china que, como nos explica en la entrevista, es la técnica con la que mejor se siente representado por la fluidez e inmediatez que le permite.

El artista no ha concluido su trabajo con la aplicación de un recubrimiento a modo de protección, y este “no uso” también tiene su por qué. Alex nos responde en la entrevista literalmente que no le ve sentido barnizar una obra suya. Piensa que, en sus cuadros, el barniz es una barrera entre el espectador y la pintura porque considera que, en algunos casos, oculta las propiedades de los materiales.

Tras la explicación de las técnicas pictóricas utilizadas entendemos el uso premeditado de la materia que hace el artista. Comprendemos que algunos materiales sí que los utiliza por lo que simbolizan, como el spray, y otros no van más allá de la pretensión de crear texturas y efectos estéticos.

<sup>20</sup> *Ibíd.*

<sup>21</sup> *Ibíd.*

<sup>22</sup> *Ibíd.*

## 6. PLANO MATERIAL

### 6.1 NATURALEZA DE LA MATERIA Y PROCESO DE ELABORACIÓN

En el arte contemporáneo los materiales utilizados son el medio de expresión subjetiva del artista, por lo que son únicos y fundamentales en cada obra. Por ello, para llevar a cabo una intervención, es requisito indispensable hacer un análisis exhaustivo de los materiales constituyentes así como de las técnicas de ejecución. Este conocimiento también nos ayudará a entender el estado de conservación de la obra y su reacción frente a futuros tratamientos restaurativos.

La obra a tratar, como ya se ha descrito anteriormente, consiste en una pintura de técnica mixta sobre lona publicitaria. No contiene imprimación y la película pictórica está compuesta por una capa de esmalte sintético blanco, sobre la que ha aplicado, óleo azul, amarillo y negro de manera aleatoria, y encima una veladura de óleo blanco que cubre toda la superficie de la obra. Como capa más superficial se han aplicado trazos de spray negro. En el dibujo estratigráfico de la figura 15 aparece claramente la estructura compositiva.

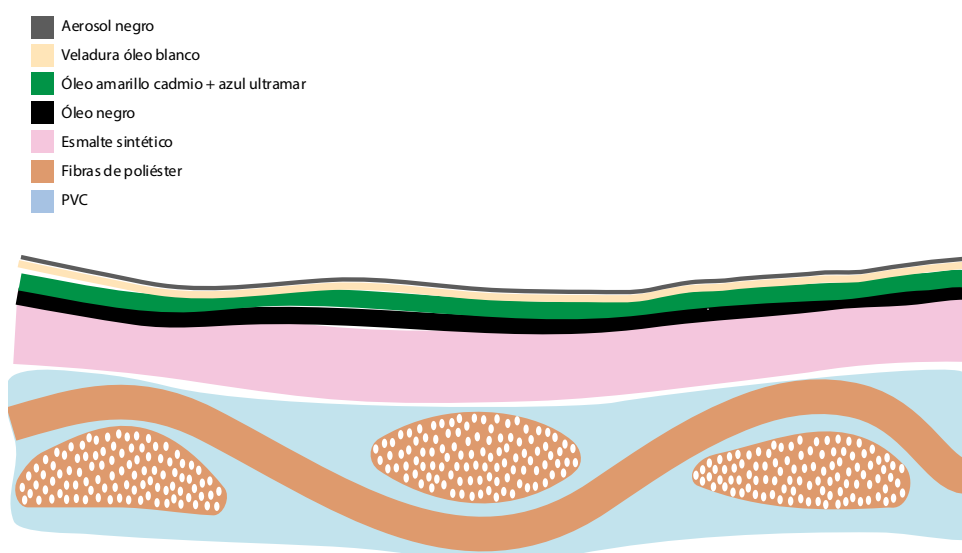


Fig. 15. Dibujo estratigráfico de la obra.

Gracias a la documentación aportada por la entrevista realizada al artista conocemos los materiales y sus marcas, por lo que no fue necesaria la realización de análisis científicos más complejos para reconocerlos, así que se ha pasado directamente a recopilar la información ofrecida por las fichas

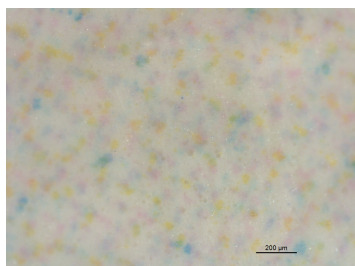


Fig. 16. Microfotografía del anverso del soporte.

técnicas y algunos libros, lo cual es necesario tanto para entender el estado de conservación de la materia como para conocer los comportamientos de los materiales frente a las futuras intervenciones.

Es importante previamente realizar un examen organoléptico para examinar la obra, así como una documentación fotográfica a modo de registro, tanto a nivel general, con la realización de fotografías de anverso y reverso, como de detalles relevantes. Gracias a esto reconocimos los distintos estratos pictóricos y verificamos la información que nos ofreció el artista en la entrevista sobre los materiales constituyentes y observamos con detalle particularidades de la técnica, así como craqueladuras y pérdidas de los estratos pictóricos.

La elección de la lona publicitaria como soporte para una pintura al óleo es la gran innovación del cuadro, su insólito uso en el arte y el desconocimiento de su comportamiento como material sustentante en una pintura es el motivo por el que ha sido elegida la obra para esta investigación.

A través de la empresa de donde consiguió la lona el artista hemos obtenido su ficha técnica y nos ha aportado la siguiente información: La lona en cuestión, llamada “Coated Frontlit”, es un sustrato compacto, opaco blanco de superficie lisa con acabado mate. En cuanto a su composición se trata de un polímero sintético, ya que es un tejido de poliéster recubierto de PVC con aditivos como plastificantes de tipo ésteres de ácido ftálico, “ftalatos”, que son los que le aportan ductilidad al material.<sup>23</sup> Su peso es de 510 gr/m<sup>2</sup>. Sus características técnicas son las siguientes: su resistencia al fuego está regulada por el método NFPA 701<sup>24</sup>; su fortaleza frente al desgarro es de 310 x 268 N<sup>25</sup>, su densidad es de 1100 x 1100 Dtex.<sup>26</sup> Además, es un material hidrófugo, es decir, que evita la humedad o las filtraciones. Esta lona publicitaria está impresa mediante la tecnología *ink jet* con tintas *Vivera inks*<sup>27</sup>. Gracias a la observación mediante lupa binocular del anverso del soporte hemos descubierto que las zonas blancas del anverso no se deben a cargas, sino que son también tintadas, ya que aparecen puntos de distintos colores (figura 16). Por esto se deduce que el color blanco no es debido a cargas adicionales.

El esmalte “Colom Lys” es un esmalte sintético a base de resinas alquídicas, pigmentos y disolvente White Spirit. En cuanto a sus características técnicas es

<sup>23</sup> FENOLLAR, OÁ. (2011) *Utilización de plastificantes naturales para la obtención de PVC flexible de bajo impacto mediambiental*. Tesis.

<<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/11097/tesisUPV3552.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consulta: 20 de marzo de 2019] p. 11

<sup>24</sup> Métodos estándar de pruebas de incendio para la propagación de llamas de textiles y películas.

<sup>25</sup> Los resultados se expresan por el valor mediano de la tensión del desgarro, el cociente de la fuerza, medida en N (Newtons), y del espesor de la probeta medido en mm.

<sup>26</sup> Se define como la masa en gramos por cada 1.000 metros de fibra.

<sup>27</sup> Ficha técnica ofrecida por la empresa Suministros Jesvy, Picanya.

importante destacar: el tiempo de secado al tacto se produce transcurridas 4-6 horas aproximadamente, pero para el repintado es necesario esperar 24 h. Su dilución y limpieza se realizará con aguarrás, White Spirit o disolvente para esmaltes.<sup>28</sup>

Transcurridas 24 horas tras la aplicación del esmalte, Alex añadió a su obra el óleo. Utilizó Titán Extra Fino Blanco Titanio, y para conseguir el verde mezcló Amarillo Cadmio con Azul Ultramar, aplicando en algunas zonas óleo negro también. El óleo Titán Extra Fino consiste en un óleo a base de aceites vegetales secantes, pigmentos y aglutinantes. Su densidad es de 1,10 a 2,45 Kg/L. Su tiempo de secado a una temperatura estándar de 23°C y 60% de humedad relativa es de 1 a 15 días según la pigmentación. Para su dilución se puede utilizar Esencia de Trementina, Esencia de Petróleo, Aceite Universal o Aceite de Lino purificado.<sup>29</sup>

El blanco titanio está compuesto por los pigmentos dióxido de titanio rutilo y óxido de zinc, el pigmento compositivo del amarillo cadmio es sulfuro de cadmio y zinc, y por último el azul ultramar está compuesto por pigmento puro azul ultramar. Según la ficha técnica aportada por la marca, tanto el amarillo cadmio como el blanco titanio son colores opacos, mientras que el azul ultramar es semitransparente. Los tres colores se caracterizan, también según la marca, por ser extremadamente resistentes a la luz.<sup>30</sup>

El spray Pintyplus que utilizó el artista es un esmalte sintético en spray. Se trata de una resina alquídica modificada en base a disolventes aromáticos y cetonas. Su densidad es de  $0.98 \pm 0.02$  gr./cc y su viscosidad está entre 18 y 20 segundos. A una temperatura estándar de 20°C, el secado superficial se consigue transcurridas 2 horas, pero para el secado total se necesitan 4 horas. Es resistente al calor hasta los 90°C ya que a una temperatura superior el material es extremadamente inflamable.<sup>31</sup>

### **6.1.1 Extracción de muestras y estratigrafías**

Para continuar con la documentación del plano material de la obra, se realizaron exámenes científicos mediante métodos destructivos de análisis

<sup>28</sup> PINTURAS COLOM. *Esmalte sintético*. <[http://www.pinturascolom.com/fichas-tecnicas/180412\\_Esmalte\\_sintetico.pdf](http://www.pinturascolom.com/fichas-tecnicas/180412_Esmalte_sintetico.pdf)> [Consulta: 22 de marzo de 2019]

<sup>29</sup> Ficha técnica facilitada por la empresa INDUSTRIAS TITAN S.A.

<sup>30</sup> INDUSTRIAS TITAN S.A. *Titan Arts Óleo Extra Fino* <[https://www.titanlux.es/assets/cartes\\_colors/090\\_CC1\\_OleoExtrafino.pdf](https://www.titanlux.es/assets/cartes_colors/090_CC1_OleoExtrafino.pdf)> [Consulta: 22 de marzo de 2019].

<sup>31</sup> Ficha técnica obtenida por la empresa NOVASOL SPRAY S.A.

como la extracción de muestras y las estratigrafías, que nos sirvieron para el estudio morfológico de la pieza a nivel estructural y compositivo.<sup>32</sup>

Las extracciones de muestras y para estratigrafías han de ser milimétricas, obtenerse de zonas poco relevantes en la composición y de donde menor daño supongan para la obra, además de aportarnos la máxima información posible. A continuación se muestra un eje de coordenadas donde queda documentado el punto exacto de cada extracción:

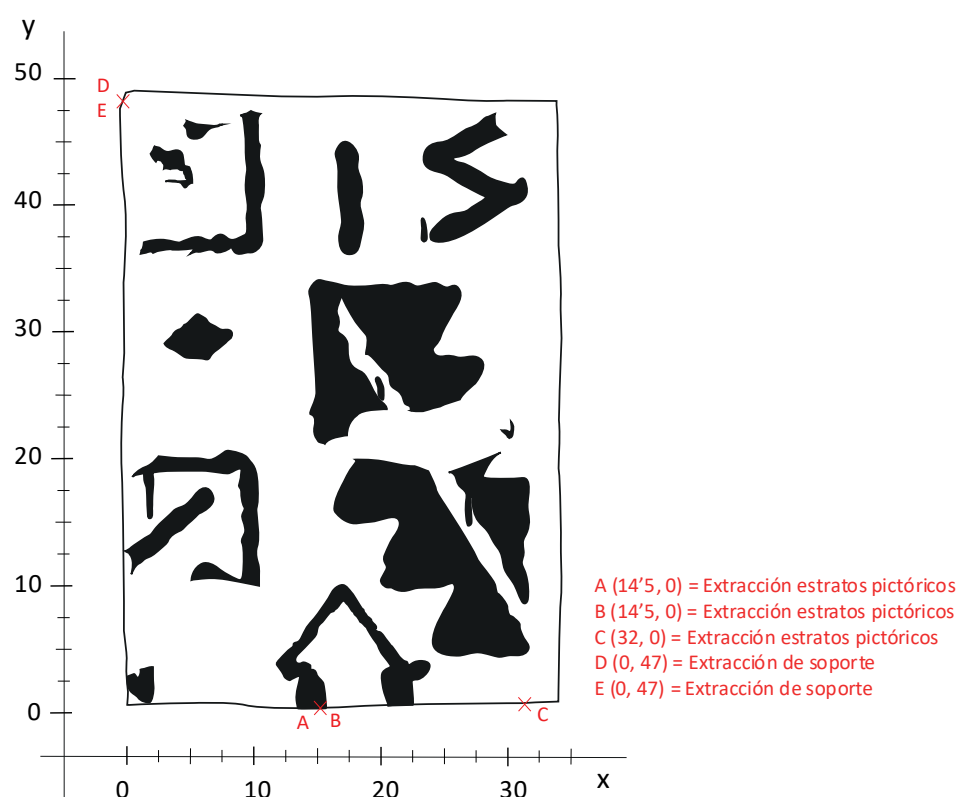
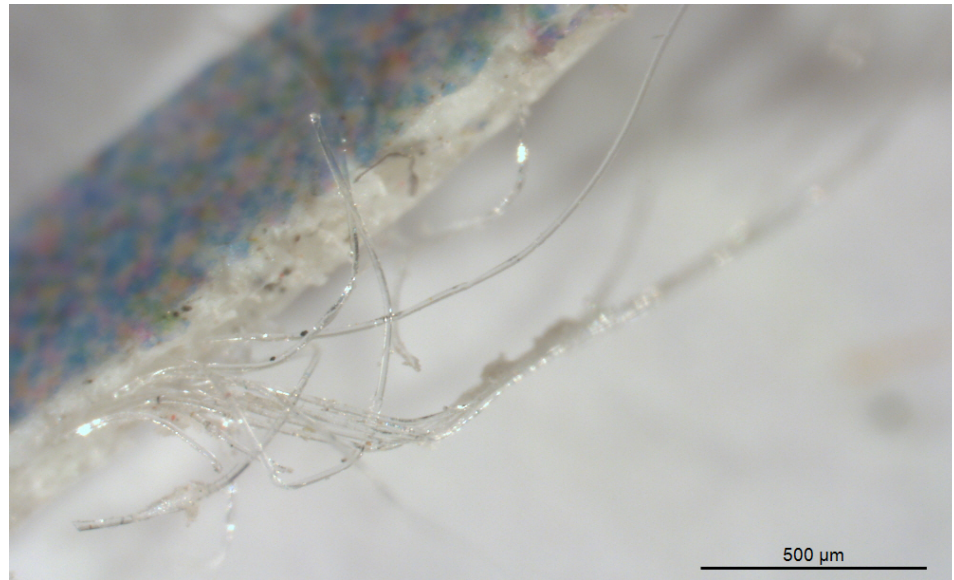


Fig. 17. Puntos de extracción de las muestras.

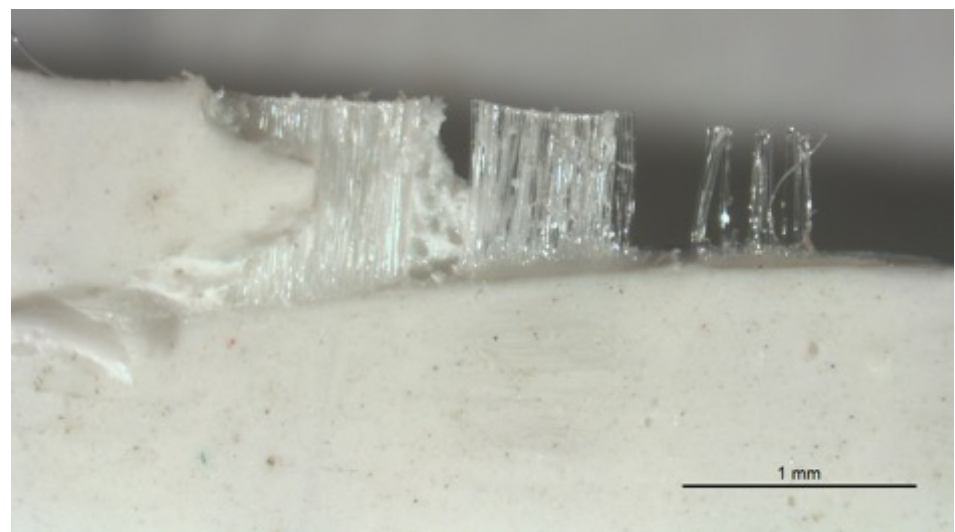
Tras la extracción, las muestras se observaron con un microscopio estereoscópico de la línea *Leica StereoZoom® (serie S)*, con lo que pudimos identificar la naturaleza de las fibras del soporte, verificando que, como refleja su ficha técnica, las fibras de la lona publicitaria son sintéticas, ya que son redondas y sin imperfecciones<sup>33</sup> como comprobamos en las figuras 18 y 19.

<sup>32</sup> YUSÁ MARCO, D.J. (2015). *Estudio químico analítico de obras de arte: un enfoque práctico*. València: UPV.

<sup>33</sup> POLIMEDIA. *Fibras textiles de poliéster*. (2016) <<https://media.upv.es/player/?id=4763ba60-77cc-11e5-84cc-43cf3a07a00b>> [Consulta: 1 de junio de 2019]



**Fig. 18.** Microfotografía de las fibras sintéticas del material base. Extracción D.



**Fig. 19.** Microfotografía de las fibras sintéticas del material base. Extracción E.

Para las estratigrafías se extrajo una primera muestra donde aparecían los diferentes estratos, sus grosores, los materiales constituyentes y su orden de aplicación. Se observaron mediante lupa binocular y se realizaron las fotografías pertinentes. Al observar las distintas capas de color aparece una capa de óleo negro (figura 20) entre el esmalte blanco y el óleo verde, de la que el artista no nos había informado, pero, como es habitual en él, se deduce que se trata de un arrepentimiento que quiso tapar. Gracias a examinar estratigrafías de muestras extraídas de distintos puntos se comprueba la aleatoriedad con la que el artista

aplicó los distintos colores. En la figura 21 se observa perfectamente una capa de óleo azul.

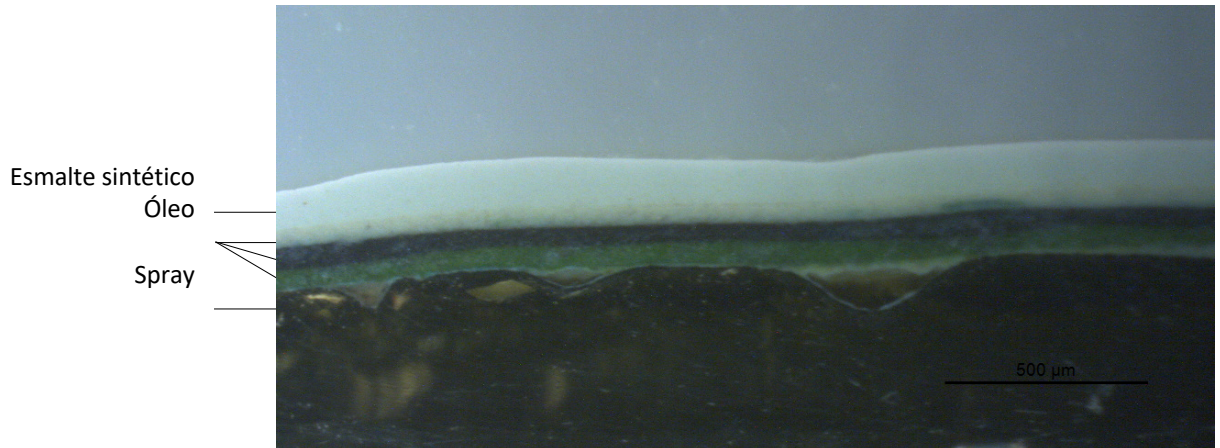


Fig. 20. Microfotografía de los estratos pictóricos. Extracción A.



Fig. 21. Microfotografía de los estratos pictóricos de la obra. Extracción B.

Las herramientas que acostumbra a utilizar el artista son pinceles, tela, papel, trapos para emborronar, y algún pulverizador.

## 6.2 ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA OBRA

Tras conocer la naturaleza de los materiales y la metodología empleada se lleva a cabo un análisis de la condición en la que se encuentra la obra a fin de diagnosticar patologías y determinar los factores de deterioro que las han provocado. Este diagnóstico determinará las futuras técnicas más adecuadas para la intervención. En el siguiente croquis de daños aparecen representadas todas las patologías, y sus dimensiones, presentes en la obra:

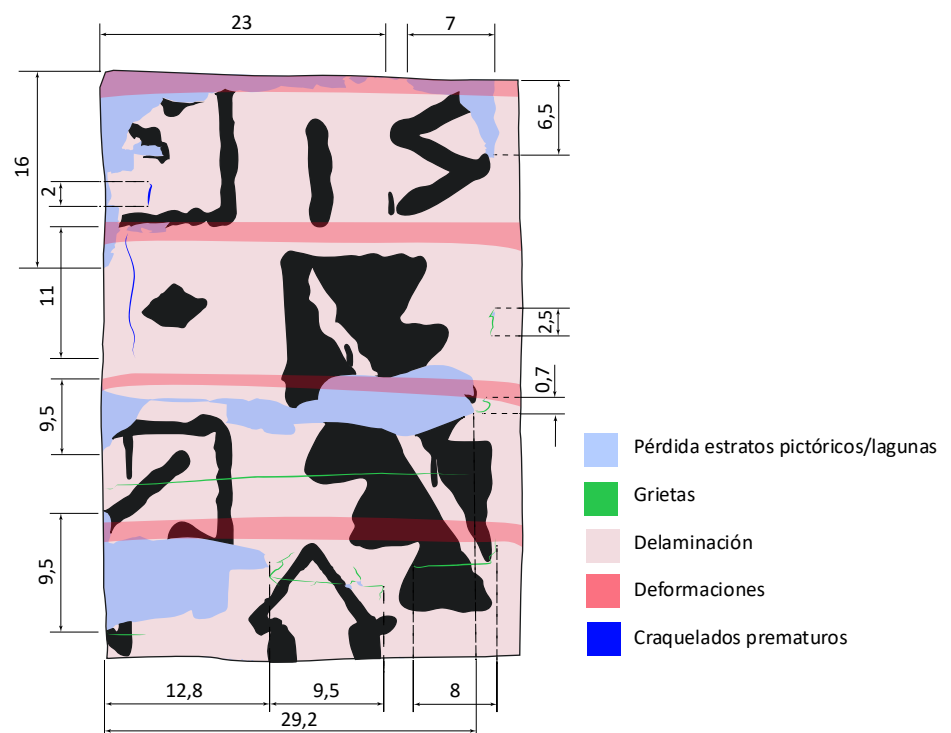


Fig. 22. Croquis de daños con la medida de las patologías en cm.

El artista dejó muy claro en la entrevista que tanto el material base sustentante como las técnicas utilizadas fueron fruto de la experimentación y, en consecuencia, sin previo planteamiento de cómo se comportarían estos materiales en combinación. A la pregunta de “¿Pensaste en la compatibilidad y estabilidad en el tiempo de los materiales?” Su respuesta fue clara: “No”.

No sería correcto decir que esta obra ha sufrido degradación ya que los materiales no han envejecido ni se han transformado sus sustancias fruto de agentes externos o de la temporalidad, sino que su mal estado de conservación se debe principalmente a la incorrecta técnica de ejecución de la obra, y más concretamente a la inadecuada mezcla de materiales.



Se ha realizado una combinación de materiales muy arriesgada, convirtiéndose en el principal factor de deterioro. La patología principal, consecuencia de esta mezcla de materiales, y de las que parten todas las demás patologías presentes en esta obra, es la desadhesión de la película pictórica.

La lona publicitaria consiste, como se ha explicado en el apartado de la naturaleza de los materiales, en un tejido a base de fibras de poliéster recubierto con cloruro de polivinilo (PVC) que es el que le da consistencia y forma la película plástica que es la lona publicitaria y que es la que la impermeabiliza. Por tanto, los materiales que están en contacto, y por los que se ha producido esta desadhesión, son el PVC y el esmalte sintético.

Atendiendo a su naturaleza ambos son materiales sintéticos, por lo que no deberían ser incompatibles, pero, como se ha desarrollado en el apartado de la naturaleza de los materiales, la lona publicitaria es un material hidrófugo, lo que significa que evita las filtraciones y la humedad, ya que están preparadas para permanecer en exteriores y soportar lluvias. El tejido de poliéster está recubierto con PVC, material que se utiliza para la impermeabilización de tejados, balsas, etc. Por estos motivos está claro que incluye componentes que hacen el material impermeable, y estos son los plastificantes. Estos aditivos presentan, entre otras propiedades, una resistencia química a las disoluciones acuosas.<sup>34</sup> Además de ser impermeable es un tejido compacto, sin porosidad, por lo que es muy difícil que el soporte embeba los aglutinantes de las capas pictóricas, dando como resultado un soporte antiadherente.

Por otro lado, el poliéster es un material rígido al que se le añaden plastificantes que incrementan su flexibilidad, estos plastificantes son unos compuestos químicos llamados ftalatos.<sup>35</sup> Esta maleabilidad le ofrece al material la capacidad de ser fácilmente deformable, por lo que está en continuo movimiento, el cual se acentúa por el hecho de que la obra no lleva bastidor. Esta propiedad es incompatible con la rigidez del esmalte sintético, que consiste en una resina alquídica, y esta resina, aunque se trata de un poliéster modificado con aceite (ácido graso) para disminuir su rigidez, sigue siendo un material rígido.<sup>36</sup> Por lo tanto, el movimiento del soporte supondrá constantemente un peligro para la película pictórica. Esta flexibilidad es otro motivo que acentúa la desadhesión que sufre la obra.

La consecuencia de esta desadhesión es la delaminación, lo que supone una alta fragilidad de los estratos pictóricos, provocándose en ellos grietas (figura 23) y finalmente su desprendimiento, dando como resultado lagunas de gran

---

<sup>34</sup> FENOLLAR, OÁ. *Op. Cit.*

<sup>35</sup> AMERICAN CHEMISTRY COUNCIL. *Chemical Safety Facts*.  
<<https://www.chemicalsafetyfacts.org/es/ftalatos/>> [Consulta: 23 de marzo de 2019]

<sup>36</sup> VILLARQUIDE, A. (2004). *La pintura sobre tela I: Historiografía, técnicas y materiales*. p. 317.



**Fig. 23.** Macrofotografía con luz rasante de una grieta en la película pictórica.

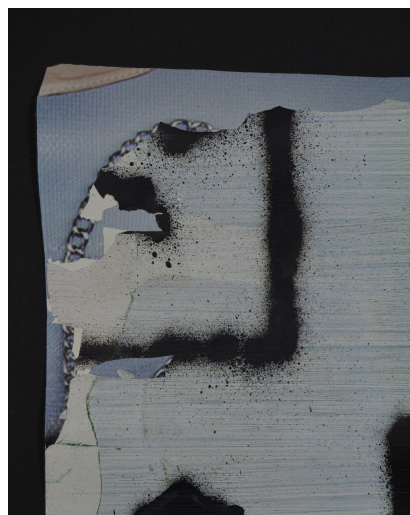


**Fig. 24.** Fotografía general de la obra con luz ultravioleta.

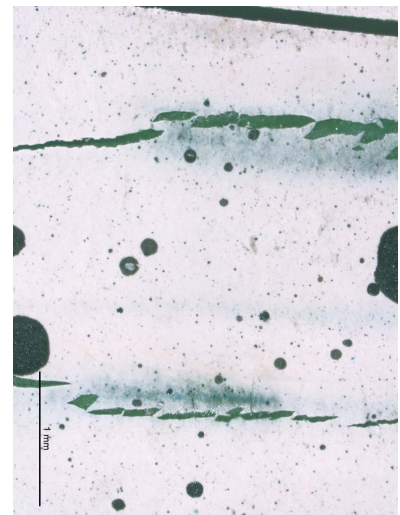
tamaño que rompen la composición de la obra, como vemos en la figura 24 realizada con luz ultra violeta. El lado superior e izquierdo de la obra es el que se encuentra en peor estado (véase de nuevo figura 24) debido a que es la zona que estaba en contacto con el resto de obra de donde fue recortada. Pero las lagunas que realmente distorsionan la lectura de la obra son las que se encuentran en el centro y la parte inferior izquierda, ya que justo en esa zona la lona publicitaria es muy blanca y no se integra en absoluto en el tono general del cuadro. La laguna superior es menos impactante debido al color grisáceo fruto de la tinta de la lona (véase figura 25).

Los craquelados que encontramos por toda la superficie pictórica son de tipo prematuro, porque consisten en anchas grietas que dejan ver los colores de las capas subyacentes. (ver figura 26) Este tipo de craquelados aparecen por la contracción de la capa pictórica, seguramente fruto de la rapidez de ejecución de la obra <sup>37</sup> ya que el artista no suele dedicarle mucho tiempo a sus creaciones.

Otro factor de deterioro que ha incrementado las patologías desarrolladas es el incorrecto almacenamiento que ha sufrido la obra desde el momento de su creación hasta la actualidad. Esta ha permanecido enrollada durante años provocando su deformación además del incremento de manera notable de la delaminación de los estratos. En la figura 27 en la que aparece una fotografía realizada con luz rasante podemos apreciar la deformidad de la obra.



**Fig. 25.** Fotografía detalle de la laguna superior izquierda.



**Fig. 26.** Fotografías detalle de los craquelados prematuros.

<sup>37</sup> LLAMAS, R. *Conservar y restaurar... Op. Cit.*, p. 66.



Fig. 27. Fotografía general con luz rasante.

## 7. ESTUDIO DE LAS DISCREPANCIAS ENTRE EL SENTIDO DE LA MATERIA Y SU ESTADO DE CONSERVACIÓN

El último estudio previo a la toma de decisiones para la intervención de una obra de arte contemporáneo es entender las discrepancias que pueden existir entre el estado de conservación de la materia y la capacidad de esta para seguir transmitiendo el mensaje,<sup>38</sup> lo que podremos determinar tras analizar el registro de datos donde se recoge toda esta información.

¿El estado de conservación perjudica la transmisión del mensaje? La respuesta a esta pregunta será la que determine si hay que realizar o no intervención y, en caso de llevarla a cabo, qué tipo de intervención.

Entender la intención artística, el concepto de la obra y cómo le afecta a esto el deterioro material es requisito indispensable para diseñar las propuestas de intervención de una obra de arte contemporáneo, ya que una mala intervención podría suponer la interrupción conceptual en el objeto artístico.<sup>39</sup>

La figura del artista es un factor significativo a la hora de diseñar los criterios de actuación, ya que su opinión respecto a su obra y a lo que supone el paso del tiempo sobre la misma es muy importante y también puede ser motivo de discrepancias.

Todos los razonamientos expuestos a continuación parten de la información obtenida tras la entrevista.

Para el artista lo esencial dentro de su obra es el significado material y conceptual y su apariencia visual. Piensa que el deterioro no influye en el significado de la obra, pero no considera que sus obras sean efímeras: “Tiene que perdurar, pero si se cayera una pequeña parte podría seguir transmitiéndose la idea”. Entiende que en una obra con la composición muy meditada una pérdida pictórica o alteración podría romperla y dejaría de transmitir la intención artística, pero asegura que en su arte no es así, ya que se trata de composiciones instintivas y azarosas.

---

<sup>38</sup> LLAMAS, R. *Arte Contemporáneo y Restauración...* Op. Cit., p. 56.

<sup>39</sup> LLAMAS PACHECO, R. (2010). “Criterios de intervención para la conservación de arte contemporáneo” en *Conservar y restaurar el arte contemporáneo, un campo abierto a la investigación*, R. Llamas.

Aunque el artista asegura no tener conocimientos sobre la conservación del arte contemporáneo tiene una concepción clara sobre el tema. En su opinión considera que la existencia de restauradores es muy importante, precisamente en el arte contemporáneo, porque cree que los artistas no deberían cambiar su *modus operandi* por garantizar la perdurabilidad de sus obras, si no que tienen que trabajar libremente para poder expresarse de la mejor manera posible, con la seguridad de que los profesionales de la restauración podrán solucionar futuros problemas.

Por otro lado, afirma conocer y preocuparse por el estado de conservación de sus obras, pero nunca se ha puesto en contacto con un profesional para subsanarlas. Cuando ha visto una de sus obras en mal estado, si no era de gran importancia, normalmente las ha repintado creando una obra nueva. Al plantearle cuestiones sobre la conservación y restauración de sus obras se muestra a favor y considera que la mejor opción sería formar un equipo entre el conservador y el artista, y que la restauración formara parte de la obra, es decir, que no fuera mimética, ya que como es un proceso creado después del momento de creación original debe quedar manifiesto.

Se le planteó al artista la posibilidad de realizar una réplica de la obra debido al mal estado de conservación en el que se encuentra, (ya que en cualquier momento podría perder toda la superficie pictórica) por lo que en la entrevista se le preguntó “qué grado de intervención permitiría”, a lo que respondió muy decidido que no permitiría la realización de una réplica, ya que, en su opinión, no sería la misma obra y perdería el sentido. Las réplicas es una posibilidad dentro de la restauración de obras de arte contemporáneas, ya que lo que la mayoría pretenden es transmitir una idea, pero para el artista esa réplica significaría una materia resultado de un periodo de tiempo y espacio diferente al original, y por lo tanto no simbolizaría lo mismo, perdería la autenticidad. Asegura que antes preferiría hacer otra nueva y diferente.

Sobre el estado de conservación en el que se encuentra la pieza que estudiamos, el artista opina que no ha alterado la transmisión del mensaje, porque lo que está expresando es una idea sobre un referente ornamental que no va más allá. Dice que se trata de un fragmento de un patrón y que no tiene una narrativa. Además, declara que le gusta cómo quedan las lagunas en la composición. Teniendo en cuenta la opinión del artista, llegamos a la conclusión de que la alteración estética no afecta a la intención artística inicial, es decir, no existen discrepancias entre condición y significado de la materia.<sup>40</sup>

Atendiendo a la opinión el artista la obra sigue haciendo su “función” como obra, es decir, sigue ofreciendo el discurso estético que pretendía el artista, por

---

<sup>40</sup> LLAMAS PACHECO, R. (2013). *De lo material a lo esencial... Op. Cit.*, p. 174.

lo que no se le puede declarar en estado de ruina, así que los tratamientos se limitarán a consolidar los estratos pictóricos para que no se pierdan por completo. En una obra de arte tradicional unas lagunas de estas proporciones serían motivo suficiente para proclamarla en estado de ruina, ya que se habría perdido una gran cantidad de materia. Pero en muchas obras de arte contemporáneo se plantea de otra manera, ya que hay que atender a la importancia de la idea. Si el artista asegura que, a pesar de haberse perdido tal cantidad de materia, mantiene su plano semántico, la obra seguirá funcionando como tal,<sup>41</sup> es por lo que, en esta obra, no será planteada la reintegración de las lagunas. Es importante recalcar que no podemos encasillar en el mismo sitio las obras monocromas, ya que es un arte básicamente conceptual<sup>42</sup> y una pequeña pérdida de material pictórico rompería por completo su significación. En este caso, Alex Marco asegura que la obra directamente ni valdría, y que además la desecharía, porque cualquier repinte se notaría y cambiaría su significado.

## 8. TOMA DE DECISIONES Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Las intervenciones deben consensuarse con el artista o basarse en estudios previos bien documentados para asegurarse de no alterar los aspectos esenciales de la obra.

Para llevar a cabo la toma de decisiones es imprescindible la investigación que se ha desarrollado en esta memoria: un registro donde se describen los datos generales de la obra y del artista; metodología y aspectos semánticos de sus creaciones; un análisis de la condición en la que se encuentra la obra, averiguando los factores de deterioro; y, por último, un estudio de las posibles discrepancias entre los dos bloques anteriores. El respeto hacia la obra se podrá

---

<sup>41</sup> LLAMAS PACHECO, R. (2015) *El artista contemporáneo ante la transformación de su obra. El paso del tiempo y su efecto sobre la significación de la materia*. València: UPV. <[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/65746/Llamas\\_Pacheco\\_el%20artista%20contemporaneo%20ante%20la%20transformacion.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/65746/Llamas_Pacheco_el%20artista%20contemporaneo%20ante%20la%20transformacion.pdf?sequence=2&isAllowed=y)> [Consulta: 15 de junio de 2019] p. 282

<sup>42</sup> LLAMAS PACHECO, R. (2011). *Conservar la Pintura Contemporánea: el Arte Monocromo y de Superficie Plana de Color*. Porto: Universidade Católica Portuguesa <[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/30038/Llamas\\_Pacheco.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/30038/Llamas_Pacheco.pdf?sequence=3&isAllowed=y)> [Consulta: 15 de junio de 2019] p. 12

tener una vez entendidos estos factores y por tanto podrá llevarse a cabo el diseño de la propuesta de intervención.

La finalidad de un proceso de restauración es devolverle la lectura de la obra en relación a la opinión del artista. En el siguiente apartado se justifica el por qué de la realización de cada tratamiento conservativo planteado.

En primer lugar, como paso previo a cualquier intervención, se llevará a cabo una limpieza muy superficial y a modo de preparación para los posteriores tratamientos, ya que la obra no está muy sucia.

Atendiendo a la patología más considerable, la delaminación de los estratos pictóricos, se propone la devolución de la planimetría de la obra para que no continúe acentuando esta delaminación y una adhesión general de las capas de color al soporte. Pese a las conclusiones sacadas en el capítulo anterior de que no existen discrepancias entre significado y estado de la materia, se plantean estos tratamientos ya que la obra no se declara como ruina y en base a la opinión del artista sobre que su arte no es efímero, por lo que, teniendo en cuenta que la integridad de la obra está en riesgo, se propone un tratamiento de estabilización.

Por último, se diseñará un soporte reforzante. La finalidad de esta intervención es asegurar la estabilidad de los estratos pictóricos teniendo en cuenta la maleabilidad del soporte, así como poder contemplar la obra, ya que en ausencia de un bastidor o soporte reforzante el material base no se mantiene plano. La elección de un soporte trasero como reforzante se considera tras evitar el enmarcado de la obra porque, en opinión del artista, ponerle un marco a una obra suya puede distraer al espectador, y considera que se lee mucho mejor viendo el perímetro y el entorno que la rodea.

## **8.1 VALORACIÓN DE DISTINTAS OPCIONES DE INTERVENCIÓN**

### **Pruebas de ADHESIVOS.**

Gracias a que la obra de arte en cuestión se trata de un recorte de una pieza más grande y con el permiso del artista, todas las pruebas descritas a continuación se realizaron sobre los restos de donde se recortó la obra.

Debido a la característica de impermeabilidad del soporte ha sido indiscutiblemente necesario el empleo de agua + alcohol etílico al 50% a modo de tensoactivo, para reducir la tensión superficial de las dispersiones y mejorar la adhesión. Previamente a la aplicación de este tensoactivo se hizo la prueba de solubilidad sobre el soporte para comprobar si el H<sub>2</sub>O o el Etanol provocaban alguna degradación como cambios de coloración, pérdidas de material, cambios

en la textura, manchas o cercos. Las pruebas consistieron en depositar una gota de cada sustancia sobre el material base (sin aporte de fricción mediante hisopo ya que el tensoactivo será aplicado con jeringuilla) y, transcurridos unos minutos, comprobar los resultados. Se demostró la resistencia del soporte frente a las dos sustancias.

En cuanto a la elección de las sustancias filmógenas adhesivas, desde un primer momento se descartaron los adhesivos naturales por ser de distinta naturaleza a los materiales sintéticos constituyentes en la obra, así como los que requieran aporte de calor, porque reblandecerían el plástico de la obra. Por otro lado, una propiedad interesante en la búsqueda de adhesivos es la fluidez, es decir, la baja viscosidad, ya que ha de impregnar por capilaridad y se aplicará a través de la inyección con jeringa y ha de alcanzar toda la superficie pictórica, así como un bajo peso molecular para que penetre mejor. Se eligieron adhesivos de tipo acuoso para que fueran menos agresivos con el soporte.

Siguiendo estos parámetros de búsqueda se probó con las siguientes sustancias filmógenas de origen artificial y naturaleza hidrófila: BEVA O.F. D-8-S, AQUAZOL 200, ACRIL ME y MOWILITH DM 530 en distintas concentraciones en agua.

Se aplicó el tensoactivo previamente y después las distintas sustancias adhesivas, sobre estas se colocaban pedazos de película pictórica y presión, siempre con un estrato antiadherente intermedio, Melinex. Transcurrido el mismo tiempo en las distintas pruebas se comprobó y valoró la adhesión de estratos que había ofrecido cada sustancia, en el ANEXO I se pueden ver todos los resultados obtenidos.

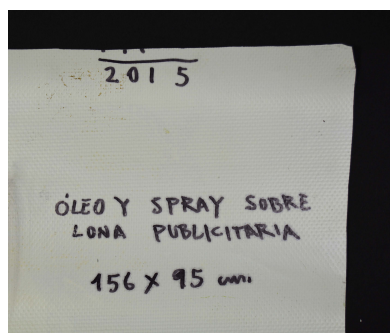


Fig. 28. Fotografía detalle de la inscripción del reverso.

### Refuerzo trasero

La característica fundamental a la hora de elegir qué tipo de material se utilizará para este refuerzo es que sea inerte para que no provoque cambios en la obra. Algunos materiales que atiendan a esta propiedad y que sean adecuados en el refuerzo del reverso de una obra de arte actual son el policarbonato, el Coroplast® o Hi-Core®, materiales sintéticos apropiados por su resistencia, rigidez y ligereza.<sup>43</sup> Sería conveniente que el material fuese transparente para poder leer la inscripción realizada por el autor que se encuentra en el reverso de la obra (figura 28).

Otro requisito a la hora de diseñar el sistema de refuerzo es que este se perciba el mínimo posible cuando se contemple la obra de frente, ya que, como

<sup>43</sup> LLAMAS PACHECO, R. (2014). *Arte Contemporáneo y Restauración... Op. Cit.*, p. 267



se ha explicado en la toma de decisiones, el artista no es partidario de enmarcar sus obras porque considera que puede distraer en su lectura, y por tanto cualquier elemento externo agregado al cuadro podría dificultar su contemplación.

## **8.2 PROPUESTA DE INTERVENCIÓN**

En base a todo el estudio realizado sobre el artista y el universo intelectual de la obra, e indiscutiblemente teniendo en cuenta su opinión, las discrepancias expuestas y la valoración de distintos tratamientos, se plantean las siguientes propuestas. En el ANEXO II de esta memoria aparece el cronograma en el que se distribuyen las horas de trabajo dedicadas a cada apartado de este tratamiento de conservación.

### **Limpieza**

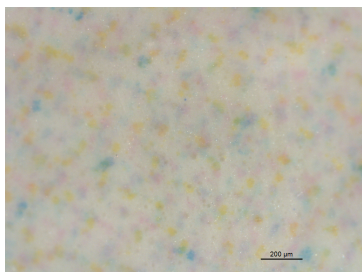
Consistirá en eliminar el polvo y la suciedad superficial con brochas suaves para evitar futuras alteraciones y poder llevar a cabo los procesos de intervención. No será necesario ningún otro tipo de limpieza.

### **Devolución de la planimetría**

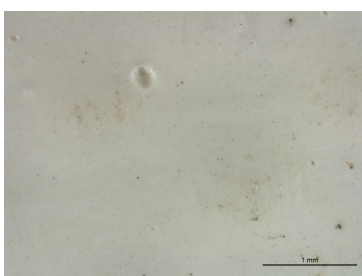
La metodología para este tratamiento fue sencilla de formular, ya que solo por el hecho de haber desenrollado la obra y haberla mantenido en posición horizontal, y teniendo en cuenta la temperatura media ambiental de esta época en la que se está estudiando la obra (aproximadamente 20°C), se ha podido observar una mejora de las deformaciones que sufría la obra. Ha disminuido en gran medida la deformidad recuperando su planimetría.

Teniendo en cuenta este suceso y el hecho de que el material base es termoplástico (es decir, se reblandece con el calor) se descartan tratamientos que impliquen aporte de calor, así que se propone la respetuosa solución de devolverle la planimetría mediante la aplicación de peso tras proteger la obra interponiéndola entre dos papeles japoneses o Reemay®.

La temperatura ambiente media actual le aporta el calor suficiente para reblandecer el material y que vuelva a su estado plano original.



**Fig. 29** Reverso del soporte observado con lupa binocular.



**Fig. 30** Anverso del soporte observado con lupa binocular.

Si con este tratamiento no fuera suficiente, se le podría aplicar un tratamiento de humedad controlada en una mesa de baja presión.

### Adhesión

El método elegido para la aplicación del adhesivo que fijará de nuevo los estratos de color al material base, es la infiltración con jeringuilla por el anverso, a través de los bordes de las numerosas lagunas. Esta elección se debe a que, tras la observación mediante lupa binocular del anverso y el reverso del soporte, pudimos examinar su trama y urdimbre sacando como conclusión que, debido a que su trama es muy cerrada (véase figura 29 y 30), no se podía aplicar el adhesivo por el reverso.

Este sistema permite la aplicación del adhesivo en zonas con poca accesibilidad. La parte positiva es que, en este caso, no hará falta realizar orificios para introducir la jeringuilla porque hay muchas grietas y zonas donde los estratos de color están levantados, como vemos en la figura 31 y se podrá inyectar por esas zonas. En la siguiente tabla se resumen los resultados obtenidos de cada adhesivo:

<b>AQUAZOL 200</b>	Alta viscosidad, sin resultados de adhesión y aporte de brillos.
<b>BEVA D-8-S</b>	Adhesión perfecta pero con alta proporción. Sin alteraciones.
<b>MOWILITH DM 530</b>	Buena adhesión pero insuficiente. Sin alteraciones.
<b>ACRIL ME</b>	Adhesión perfecta con una concentración baja y sin alteraciones.

**Tabla 1.** Resumen de resultados tras las pruebas de adhesivos.

Tras evaluar estos resultados (reflejados más específicamente en las tablas adjuntas en el ANEXO I) se llega a la conclusión de que el adhesivo más adecuado es el Acril ME al 20% en agua. Los parámetros que se han tenido en cuenta a la hora de la elección es que sea el adhesivo que mejor adhiera los sustratos y con la menor proporción posible, para evitar una viscosidad que imposibilitaría el alcance de todos los rincones que tiene que adherir y para impedir que le aportara una tensión y rigidez elevada a la obra.

Desde un primer momento se descartó el adhesivo Aquazol. En ninguna de las proporciones ofreció la suficiente capacidad adhesiva como para fijar los estratos pictóricos al soporte, además de que en proporciones superiores a 10%

ya alcanzaba una viscosidad demasiado elevada como para inyectarlo con jeringa a la obra y además provocaba brillos. Se descartó el Mowilith DM 530 porque, aunque ofreció mejor adhesión que el Aquazol, era más débil que el Acril y la Beva. Al comparar la Beva D-8-S y el Acril Me observamos que con ambos adhesivos se consiguió la adhesión perfecta de las capas de color al material base con una buena viscosidad para el sistema de inyección y sin provocar alteraciones de ningún tipo sobre la obra. Definitivamente se eligió el Acril Me ya que con menos proporción de adhesivo conseguía la misma adhesión que la Beva.

En la fotografía 32 se demuestra cómo el Acril Me al 20% y la Beva D-8-S al 30% adhieren perfectamente, rompiéndose la película pictórica al intentar desadherirlas con el escalpelo, y como, por el contrario, el Aquazol 200 al 20% no se ha adherido en absoluto.



**Fig. 31** Separación de las capas del color del soporte.



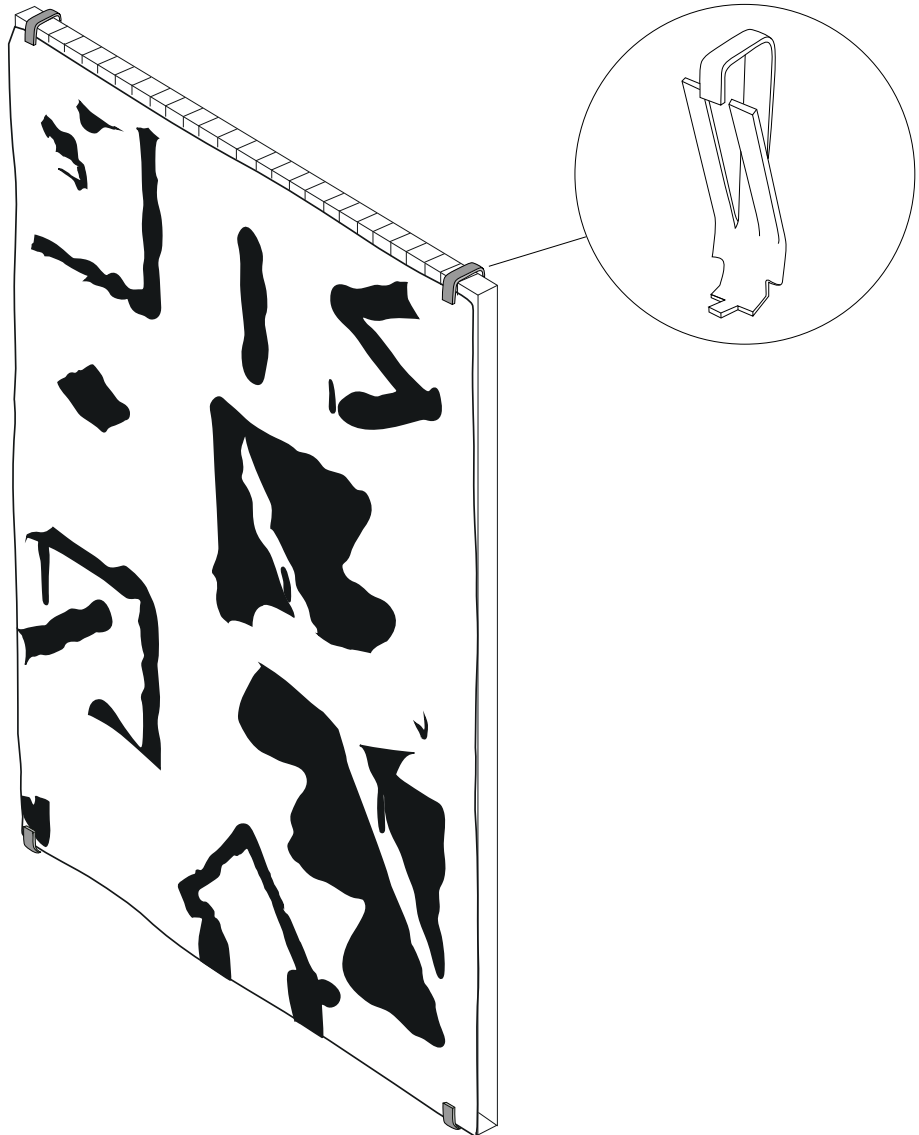
**Fig. 32** Comprobación de la adhesión del Acril Me, Aquazol 200 y Beva D-8-S respectivamente.

Con esta adhesión se subsanarán también las grietas.

### Refuerzo trasero

Teniendo en cuenta las características más adecuadas para el material de refuerzo (inerte, transparente y discreto) desarrolladas en el punto 8.1. se propone el empleo de una plancha de policarbonato transparente, ya que es un termoplástico sintético y por tanto nos asegura su afinidad con el soporte.

Un sistema de anclaje adecuado por su reversibilidad y discreto podría ser mediante pinzas suizas, representadas en la figura 33.



**Fig. 33.** Diseño de sistema de refuerzo trasero.

Se plantea una segunda opción, que conlleva la adhesión de la obra al refuerzo. Se llevaría a cabo con el adhesivo Beva D-8-S que es acetato de etil vinilo y por tanto afín al PVC, y que tras las pruebas de adhesivos nos ha ofrecido buenos resultados.

A pesar de que es un tratamiento muy invasivo y no inocuo para la obra, aseguraría completamente su estabilidad, evitando por completo la delaminación de los estratos y la flexibilidad del soporte, por lo que es muy necesario. Es conveniente lijar el policarbonato para mejorar la adhesión y proteger el reverso de la obra con una capa de sacrificio.

## 9. CONSERVACIÓN PREVENTIVA. MÉTODO DE ALMACENAMIENTO, TRANSPORTE Y EXPOSICIÓN

La conservación preventiva engloba todos los métodos de seguimiento, detección y control de los factores de deterioro que buscan estabilizar el objeto a base de acciones indirectas sobre el bien cultural, es decir, sin provocar cambios perceptibles sobre el objeto.<sup>44</sup>

Teniendo en cuenta que cada caso y obra son diferentes no podemos definir condiciones ambientales fijas de humedad relativa o temperatura exactos, por lo que lo que más se recomienda es mantenerlos estables

### Revisiones periódicas

Como primer punto de conservación preventiva, se recomienda una revisión periódica de la adhesión realizada en el proceso de restauración, así como una limpieza semanal del polvo superficial, para evitar que se acumule, atrayendo humedad y acelerando los procesos de degradación.

Otro punto a tener en cuenta es que se debe tener un control lumínico y ambiental y de su estado de conservación. A continuación, se diseñan unas condiciones climáticas que se deben respetar tanto si la obra se encuentra almacenada como en exposición.

### Almacenamiento

Para garantizar la conservación de esta obra es imprescindible evitar temperaturas superiores a 25°C, ya que el soporte podría reblandecer.

El almacén del artista comparte espacio con su estudio y se encuentra en una sala de una nave industrial diáfana con ventanas y puertas grandes que no se pueden cerrar, por lo que no se pueden controlar las condiciones climáticas ni la total oscuridad. Por este motivo se considera más oportuno que la obra permanezca almacenada dentro del embalaje diseñado para su transporte. De

---

<sup>44</sup> ALFONSO MUÑOZ, M. *Conservación preventiva en "l'IVAM". Aplicación en casos reales de intervención.* Tesis. <[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12345/TesisMaster\\_MireiaAlfonso.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12345/TesisMaster_MireiaAlfonso.pdf?sequence=1&isAllowed=y)> [Consulta: 9 de junio de 2019]

esta manera la oscilación de la temperatura y la humedad relativa estará más controlada y la iluminación excesiva procedente de las ventanas y puertas no afectará a la obra.

### **Transporte**

Teniendo en cuenta que la obra no va a viajar a zonas lejanas será suficiente con diseñar el embalaje con una caja de cartón. Esta caja ha de ser a medida de la obra para conseguir un ajuste preciso que evite su movimiento.

Se recomienda envolver previamente la obra con una lámina de tipo glassine, tisú, fieltros inertes o papel de pH neutro.

### **Exposición**

Dos sistemas de exposición adecuados para esta obra serían mediante pletinas o hembrilla y alcayata.

En la entrevista el artista se muestra partidario de que la obra, en caso de que se expusiera, se presentara con el informe de los tratamientos de conservación y restauración que se le han llevado a cabo.

Para manipular la obra, tanto si se ha de exponer como en el propio almacén, será obligatorio el uso de guantes de algodón, evitando tocar el anverso y con el mínimo movimiento posible para evitar la maleabilidad del soporte.

## 10. CONCLUSIONES

Conocer a Alex Marco, su trayectoria artística, sus influencias e inspiraciones, han sido fundamentales para comprender la obra que se ha estudiado, ya que pertenece a su etapa más actual, configurada tras la experiencia y conocimientos adquiridos durante toda su vida.

Todo esto junto a la realización de la entrevista nos ha hecho entender su filosofía e intención artística y la importancia que esto tiene a la hora de restaurar una obra contemporánea. De la misma manera que nos ha facilitado el estudio del plano material, evitando la realización de exámenes científicos más complejos. Este análisis de la materia y su naturaleza es el que ha posibilitado la comprensión del estado en el que se encuentra.

La innovación de utilizar lona publicitaria como material base ha supuesto una laboriosa investigación sobre el material que nos ha hecho llegar a la conclusión de que su uso como soporte de una obra de arte es muy complicado. Por un lado, debido a que hay muy pocas técnicas pictóricas que puedan aplicársele, y por otro lado, debido a su flexibilidad, que nos ha hecho plantear tratamientos prácticamente en contra de nuestros principios, como lo es la sujeción de la obra a un refuerzo mediante adhesión, ya que es un método muy invasivo, porque es la única solución que garantizaría su perdurabilidad.

En cuanto a los tratamientos de estabilización de los estratos pictóricos se ha conseguido encontrar adhesivos inocuos que funcionen como consolidantes, pese a la impermeabilidad que caracteriza al soporte.

En esta obra es muy importante respetar las condiciones acordadas en la conservación preventiva ya que una humedad relativa o una temperatura elevada podrían reblandecer los adhesivos utilizados en el proceso de intervención, así como el soporte.

El estudio e información que se recopila en esta memoria sobre el plano conceptual y material de la obra no solo nos sirven para diseñar la propuesta de intervención, sino que resulta ser también un proceso de conservación, ya que, si algún día la obra termina desapareciendo, siempre quedará constancia de ella gracias a esta documentación.

## 11. BIBLIOGRAFÍA

### WEBGRAFÍA

ALEX MARCO. *Alex Marco Paintings*. <<http://www.alexmarcopaintings.com>> [Consulta: 28 de noviembre de 2018]

ART SY. *David Ostrowski*. <<https://www.artsy.net/artist/david-ostrowski>> [Consulta: 5 de febrero de 2019]

ARTMAP. *Parra & Romero, David Ostrowski*. <<http://www.artnet.com/artists/david-ostrowski/>> [Consulta: 5 de febrero de 2019]

ARTMAP. *Parra & Romero, Stefan Brüggemann* <<https://artmap.com/parraromero/exhibition/stefan-brueggemann-2010>> [Consulta: 4 de febrero de 2019]

ESPINOSA GONZÁLEZ, M. (2015). *Los alquídicos en la pintura contemporánea*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Artículo. <[https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6440/BA\\_13\\_%282015-16%29\\_09.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6440/BA_13_%282015-16%29_09.pdf?sequence=1&isAllowed=y)> [Consulta: 5 de febrero de 2019]

MAKMA. *Revista de artes visuales y cultura contemporánea*. <<https://www.makma.net/tag/alex-marco/>> [Consulta: 11 de febrero de 2019].

SEINSE KENT S.L. *Seinse*. <<https://www.seinse.com/es/base-solvente/69-661457ps-uv-heavy-depositclear-1-kg.html>> [Consulta: 5 de junio de 2019]

COSENO S.L. *Coseno*. <<https://www.coseno.es/SERIMAT--VINILICA-MATE-36.html>> [Consulta: 5 de junio de 2019]

*Pintar Sin Parar*. <<https://pintarsinparar.com/blog/descubre-la-pintura-flexible-para-lona-pvc-toldos-y-neumaticos/>> [Consulta: 5 de junio de 2019]

PINTURAS COLOM. *Esmalte sintético*. <[http://www.pinturascolom.com/fichas-tecnicas/180412\\_Esmalte\\_sintetico.pdf](http://www.pinturascolom.com/fichas-tecnicas/180412_Esmalte_sintetico.pdf)> [Consulta: 22 de marzo de 2019]

Ficha técnica facilitada por la empresa INDUSTRIAS TITAN S.A.

INDUSTRIAS TITAN S.A. *Titan Arts Óleo Extra Fino* <[https://www.titanlux.es/assets/cartes\\_colors/090\\_CC1\\_OleoExtrafino.pdf](https://www.titanlux.es/assets/cartes_colors/090_CC1_OleoExtrafino.pdf)> [Consulta: 22 de marzo de 2019].



Ficha técnica obtenida por la empresa NOVASOL SPRAY S.A.

Ficha técnica ofrecida por la empresa Suministros Jesvy, Picanya.

POLIMEDIA. *Fibras textiles de poliéster.* (2016)  
<<https://media.upv.es/player/?id=4763ba60-77cc-11e5-84cc-43cf3a07a00b>>  
[Consulta: 1 de junio de 2019]

### TESIS, TFG, ARTÍCULOS EN RIUNET

FENOLLAR, OÁ. (2011) *Utilización de plastificantes naturales para la obtención de PVC flexible de bajo impacto mediambiental.* Tesis. València: UPV.  
<<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/11097/tesisUPV3552.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consulta: 20 de marzo de 2019]

ALFONSO MUÑOZ, M. *Conservación preventiva en "I'IVAM". Aplicación en casos reales de intervención.* Tesis. València: UPV  
<[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12345/TesisMaster\\_MireiaAlfonso.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12345/TesisMaster_MireiaAlfonso.pdf?sequence=1&isAllowed=y)> [Consulta: 9 de junio de 2019]

TORRENTE CASADO, A. *Estudio por el envejecimiento acelerado del uso del secativo de cobalto: Aplicación a la pintura al óleo actual.* Tesis. València: UPV.  
<<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/14082/Defi%20EL%20USO%20DE%20SECATIVOS%20EN%20LA%20PINTURA%20AL%20C3%93LEO%20ACTUAL.%2030%20de%20noviembre..pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consulta: 03 de junio de 2019]

PELAYO BLASCO, M. *Estudio técnico de estado de conservación y propuesta de intervención para una obra realizada con alas de mariposa.* TFG. València: UPV.  
<<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/110283/PELAYO%20-%20Estudio%20t%C3%A9cnico%2c%20de%20estado%20de%20conservaci%C3%B3n%2c%20y%20propuesta%20de%20intervenci%C3%B3n%20para%20una%20obra%20re....pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consulta: durante todo el trabajo]

LLAMAS PACHECO, R. (2015) *El artista contemporáneo ante la transformación de su obra. El paso del tiempo y su efecto sobre la significación de la materia.* Artículo. València: UPV.  
<[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/65746/Llamas\\_Pacheco\\_el%20artista%20contemporaneo%20ante%20la%20transformacion.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/65746/Llamas_Pacheco_el%20artista%20contemporaneo%20ante%20la%20transformacion.pdf?sequence=2&isAllowed=y)> [Consulta: 15 de junio de 2019]

LLAMAS PACHECO, R. (2011). *Conservar la Pintura Contemporánea: el Arte Monocromo y de Superficie Plana de Color.* Artículo. Porto: Universidade

Católica Portuguesa  
<[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/30038/Llamas\\_Pacheco.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/30038/Llamas_Pacheco.pdf?sequence=3&isAllowed=y)> [Consulta: 15 de junio de 2019]

### MONOGRAFÍAS

IVAM. *Christopher Wool*. (2006) València: IVAM D.L. y Éditions des Musées de Strasbourg

SANDLER, I. (1996) *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza Forma.

LLAMAS PACHECO, R. (2014). *Arte Contemporáneo y Restauración o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Ed. Tecnos.

LLAMAS PACHECO, R. (2011). *Idea, materia y factores discrepantes en la conservación del arte contemporáneo*. València: UPV.

LLAMAS PACHECO, R. (2010). *Conservar y restaurar el arte contemporáneo, un campo abierto a la investigación*. Valencia: UPV

LLAMAS PACHECO, R. (2013). *De lo material a lo esencial en la conservación del arte contemporáneo, o cómo conservar los valores del bien simbólico*. Valencia: Low cost books Psylicom.

VILLARQUIDE, A. (2004). *La pintura sobre tela I: Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Nerea.

DOMENECH, M.T. (2013). *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Valencia: UPV. P. 206 y 207.

YUSÁ MARCO, D.J. (2015). *Estudio químico analítico de obras de arte: un enfoque práctico*. València: UPV.

### CAPÍTULO DE UN LIBRO

LLAMAS PACHECO, R. (2010). "Criterios de intervención para la conservación de arte contemporáneo" en *Conservar y restaurar el arte contemporáneo, un campo abierto a la investigación*, R. Llamas.

LLAMAS PACHECO, R. (2014). "La conservación preventiva en el arte contemporáneo" en *Arte Contemporáneo y Restauración o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*, R. Llamas.

## 12. ÍNDICE DE IMÁGENES

**Figura 1.** Fotografía extraída del PowerPoint facilitado por el profesor de pintura Francisco Javier Claramunt, de la facultad de Bellas Artes San Carlos.

**Figura 2.** Fotografía extraída del PowerPoint facilitado por el profesor de pintura Francisco Javier Claramunt, de la facultad de Bellas Artes San Carlos.

**Figura 3.** IVAM. *Christopher Wool*. València: IVAM D.L. y Éditions des Musées de Strasbourg, 2006.

**Figura 4.** Autoría propia.

**Figura 5.** <http://www.david-ostrowski.com/>

**Figura 6 – 10.** Autoría propia.

**Figura 11.** Fotografía extraída del PowerPoint facilitado por el profesor de pintura Francisco Javier Claramunt, de la facultad de Bellas Artes San Carlos.

**Figura 12.** Autoría propia.

**Figura 13.** <http://www.luisadelantadovlc.com/la-hora-loca-de-los-gatos-alex-marco/>.

**Figura 14.** Fotografía extraída del PowerPoint facilitado por el profesor de pintura Francisco Javier Claramunt, de la facultad de Bellas Artes San Carlos.

**Figura 15 – 33.** Autoría propia.

**Tabla 1.** Autoría propia.

## 13. ANEXO

**ANEXO I.** Tablas 2, 3 y 4: Propiedades de las sustancias filmógenas adhesivas de origen artificial y naturaleza hidrófila.

	<b>AZQUAZOL 200</b>			
PROPORCIÓN	5%	10%	15%	20%
VISCOSIDAD	Baja	Baja	Alta	Alta
ADHESIÓN	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna
ALTERACIONES	No	No	Brillos	Brillos

	<b>BEVA D-8-S</b>			
PROPORCIÓN	10%	15%	20%	30%
VISCOSIDAD	Baja	Baja	Baja	Baja
ADHESIÓN	Ninguna	Media	Buena	Perfecta
ALTERACIONES	No	No	No	No

	<b>MOWILITH DM 530</b>			
PROPORCIÓN	10%	15%	20%	30%
VISCOSIDAD	Baja	Baja	Baja	Baja
ADHESIÓN	Ninguna	Media	Buena	Buena
ALTERACIONES	No	No	No	No

	<b>ACRIL ME</b>		
PROPORCIÓN	10%	15%	20%
VISCOSIDAD	Baja	Baja	Baja
ADHESIÓN	Media	Buena	Perfecta
ALTERACIONES	No	No	No

**ANEXO II.** Tabla 5: Cronograma de estudio y tratamientos de conservación de la obra.

Considerando que cada semana se trabaja 5 días, un total de 40 horas semanales.

	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO
SEMANA 1	Entrevista y estudio del artista	Estudio plano material	Pruebas preliminares (adhesivos)	Limpieza superficial	Repinte de lagunas	Diseño de conservación preventiva
SEMANA 2	Estudio del artista	Estudio plano material	Pruebas preliminares (adhesivos)	Devolución de la planimetría	Repinte de lagunas	Fabricación de la caja de cartón
SEMANA 3	Estudio plano conceptual	Estudio de las discrepancias	Valoración de opciones de intervención	Adhesión de estratos	Refuerzo trasero	
SEMANA 4	Estudio plano conceptual	Pruebas preliminares (adhesivos)	Diseño de la propuesta de intervención	Adhesión de estratos	Refuerzo trasero	

### ANEXO III. ENTREVISTA AL ARTISTA

**Neus Carceller:** *¿Por qué te encaminaste en el mundo del arte y por qué en este estilo?*

**Alex Marco:** No fue una decisión fue super natural. Siempre he dibujado, desde pequeño he estado con las manos manchadas. Llega un momento, cuando empiezas a ser más mayor, que te enteras de que puedes dedicarte o estudiar algo relacionado con lo que tu pensabas que era una hobby y me decanté. Era un estímulo continuo. No fue una elección, fue muy natural.

Que yo me decantara o eligiera, porque esto si que es una elección -bueno también tiene un poco de necesidad vital- por la pintura que hago hoy en día, es porque también pienso que ha sido dentro de mi desarrollo una trayectoria muy natural, ha sido como una ficha de dominó que ha ido cayendo y ha ido tirando todas hasta llegar de una manera, para mi, bastante lógica, a lo que hago hoy en día.

**N.C.:** *¿Cuál es tu trayectoria artística?*

**A.M.:** Yo partí desde una figuración muy académica y me lo tomé como una especie de deberes, también me entusiasmaba el regocijo sobre la técnica, el “empastre”, el rascar, el volver a la veladura etc., pues es algo que “te pone” un poco cuando estás aprendiendo a pintar, te das cuenta de lo flexible que es la pintura, de todas las posibilidades que tiene. Yo trabajaba una imagen que, igual que me motivaba el experimentar tanto con una técnica, me atraía mucho la imagen, el poder del parecido de un retrato, el poder que tiene la atmósfera en un paisaje, todas esas cosas del género pictórico es algo que me ha llamado y me sigue llamando muchísimo y que, al fin y al cabo, lo tengo siempre presente y lo voy desfigurando hacia lo que hago hoy en día.

Acabando la facultad a todos los alumnos nos entusiasmó el efecto Tuymans, cuando estábamos formándonos ya un poco como artistas. Los que llegamos a entender su pintura nos cautivó y nos contagió. El poder de la descodificación de la imagen a través de la pintura, de que un detalle de algo (como puede ser un trocito de una planta) extrapolado al lienzo puede ser una abstracción totalmente super diseñada. Luc Tuymans se basa en eso, en el poder de la descodificación de la imagen, el coger un detalle y hacértelo en grande, que tú aparentemente puedas pensar que es una abstracción. (ver pezón de tuymans, camiseta de alex). Vemos un ejemplo en las plantas del CALL’14, hay un cuadro de una planta en el que el tipo de encuadre hacía que la planta fuera la protagonista, no que fuese un elemento más del cuadro.

Siempre me ha interesado la pintura como materia más que la imagen y poco a poco me he ido dando cuenta cuando iba madurando como artista e incluso profesores me decían “al final ya verás como te quedarás solo con los fondos y vas a quitar las figuras”. Al final me fui quedando con los fondos, y por eso me decanté por los paisajes, luego continué con la técnica pictórica del óleo y modifiqué esos paisajes hacia planos, hacia color-fields y geometrías muy orgánicas.

A la vez que vas desarrollando tu trabajo van apareciendo nuevos conceptos, nuevas reflexiones sobre lo que estás haciendo en cada etapa, entonces ya al final, que es lo que pienso hoy en día ya desde hace 3 o 4 años, aparece la simplificación, la contundencia del poder de representación de la idea, de plasmarla ya, que no se muera la idea en la cabeza, sino usarla cuanto antes y crear.

***N.C.: ¿Tus obras están catalogadas?***

**A.M.:** Todas no. Un 98% están documentadas por mi, no catalogadas oficialmente. Las demás no lo están o porque no han salido bien y directamente las he borrado en la misma sesión o directamente no han merecido la pena y no las he documentado ni siquiera como recuerdo. Y cosas que han salido del

estudio sin haber tenido la posibilidad o la oportunidad de haber sido fotografiadas por tiempo y se lo han llevado ya los clientes o la galería.

**N.C.: Galerías/colecciones donde podamos encontrar tus obras.**

**A.M.:** La más importante sería la del Perez Art Museum de Miami (PAMM) que me compró la colección en ARCO en 2016; luego colecciones particulares de coleccionistas, entre ellos alguno importante; la colección DKV también tiene alguna pieza mía; el ayuntamiento tanto de València como de algunas ciudades de alrededor etc.

**N.C.: ¿Qué estás haciendo actualmente?**

**A.M.:** Pintar, producir. Tengo un par de exposiciones a la vista: una es casi eminente, en Septiembre, que es la de Abierto Valencia, una individual con un proyecto muy extenso en el que voy a poder explicarme de una manera muy coherente, a la par que bastante amplia; y en 2021 para el centro Parra en Murcia.

#### **MATERIALES Y TÉCNICAS ARTÍSTICAS / PROCESO DE CREACIÓN**

**N.C.: ¿Alguna característica que te defina a nivel artístico?**

**A.M.:** Ha tenido un peso muy importante (no solo conceptualmente, si no también ha definido y perfilado la estética de la obra) en el contenido y en la trayectoria que ha ido cogiendo la obra hasta día de hoy, que ha sido la tinta china. Porque me he ido dando cuenta que lo que más me importa es la inmediatez, lo que he comentado antes de que la idea no muera, de representarla enseguida. Entonces el acrílico nunca me ha gustado, y necesitaba algo en base al agua a la par que cálida, como por ejemplo pudiera ser el óleo o que tuviera una profundidad el tono del color, y me lo proporcionó la tinta china.

**N.C.: ¿Cuales son tus herramientas de trabajo normalmente?**

**A.M.:** Pinceles, tela, papel, trapos para emborronar ciertas partes, algún pulverizador y poco más.

**N.C.: ¿Qué tipos de soportes sueles usar?**

**A.M.:** Lienzo y papel, siempre.

**N.C.: ¿Preparas tus propios soportes o los compras preparados?**

**A.M.:** Normalmente los compro preparados pero los suelo trabajar por la parte trasera. Hago esto porque la tela cruda si no estuviera imprimada por

ningún lado, la tinta o la pintura no tendría capacidad de deslizamiento, no podrías extenderla de la misma manera que una superficie imprimada, en cambio una superficie imprimada utilizada por el lado contrario te proporciona una base y ya trabajas sobre seguro, sobre un tope, no va a traspasar la tinta, la pintura que pongas va a tener la misma opacidad que si lo hicieras por la superficie imprimada. Lo que pasa que sobre la superficie imprimada en este caso la tinta china patinaría.

Yo he trabajado toda la vida con tela precisamente por el poro de la tela y suelo trabajar ciertos modelos que me permiten tener un tono de color, como por ejemplo tonos más beis, más color hueso, otras un poquito más blancas, trabajo mucho con el novelga que tiene un gris cálido muy interesante también. Pero yo normalmente, toda la vida, cuando trabajaba por la superficie imprimada he trabajado siempre mis colas artesanas.

***N.C.: ¿Qué tipo de formatos prefieres y por qué?***

**A.M.:** 33 x 24 m. y 1,95 x 1,30 m. El 1,95 x 1,30 es una medida que podríamos decir que es “mi media”. Los grandes formatos y en concreto esta medida es la proporción que más me funciona, con la que mejor me siento representado a la hora de trabajar y bueno, con la que mejor me comunico.

Por la proporción, es algo casi mágico, hay gente que trabaja con cuadrado y del cuadrado no puede salir, yo no puedo trabajar en cuadrado porque lo odio, he trabajado tantos años en cuadrado... Aparte no hay tensión, no te permite un desarrollo compositivo, es muy acotado.

***N.C.: ¿Qué técnicas artísticas sueles usar y por qué?***

**A.M.:** Fui desarrollando varios trabajos hasta darme cuenta que lo que mejor representaba la idea que tenía en la cabeza era la tinta china pero con la tela en crudo, sin imprimir. Me proporcionaba una expansión muy accidental, yo manejaba el trazo pero el trazo se iba modificando durante unos segundos, era muy azaroso y me gustaba. Ese azar y aleatoriedad estaba muy en conexión con la idea que tenía en la cabeza.

Ahora estoy volviendo un poco al óleo, trabajando un poco de la misma manera que en la tinta pero en óleo, es decir, humedeciendo primero con aguarrás la superficie de la tela, y trabajando en líquido con el óleo para que se vaya expandiendo. Te proporciona algo muy accidental que va muy en función a los parámetros que tengo en la cabeza.

***N.C.: ¿Cuáles son los colores que más sueles utilizar y por qué?***

**A.M.:** Negro. Yo creo que es muy instintivo, es decir, es como muy primitivo, muy impulsivo. Lo primero que se te ocurre o te imaginas, rayar en un papel o



lo que sea, tiene que ser con el color más oscuro para que se marque bien la línea, va un poco por ahí, lo más esencial. La tinta china además es una técnica ancestral japonesa, de las primeras culturas terrestres. Es muy impulsivo muy instintivo, la representación de marcar. Es un color muy potente y me se comunicar muy bien con él y me resulta cómodo a la hora de trabajar.

Si que echo mucho de menos trabajar con color porque me gusta, he pasado muchos años investigando sobre el color, como quebrar, las mezclas, etc. Pero bueno, para lo que necesito yo ahora mismo no necesito mucho color, la verdad. Rosa pastelito también lo utilizo.

Hay mucha gente que me dice que trabajo en blanco y negro pero no es así, porque el blanco no lo uso, solo utilizo el negro y el blanco es de los fondos, entonces creo que es muy importante a la hora de leer el trabajo saber que no es blanco y negro realmente.

***N.C.: ¿Sueles crear texturas?***

***A.M.:*** No. Antes la textura la propiciaba simplemente la densidad o la superposición de capas del óleo, pero realmente llevo bastantes años trabajando con una superficie plana. Sí que la textura va casi mas hacia dentro, pero bueno aquí formaría parte algo más conceptual, como la profundidad que tiene en este caso la tinta, cómo impregna dentro de la tela, por lo que no queda como un póster, no estamos hablando de esa planitud, estamos hablando de una tridimensionalidad ya casi más hacia la profundidad del soporte.

***N.C.: ¿Las formas están premeditadas?***

***A.M.:*** A veces si y a veces no, pero realmente no, porque o bien trabajo directamente sobre el lienzo y voy dejando un poco que suceda lo que va pidiendo el cuadro, la composición va hablando un poco durante el proceso, o bien trabajo de una manera muy instintiva en bocetos en papel o en blocs. Hago algún dibujo y saco alguna forma que no he pensado, porque cuando trabajas en un bloc realmente vas con menos miedo de cagarla, entonces esos dibujos, garabatos o líneas que para mi tienen un atractivo intento luego llevarlas al lienzo. Pero la idea ha salido igualmente del azar. Luego también otras ocasiones trabajo sobre soporte digital, me hago muchos bocetos pintando en photoshop.

***N.C.: ¿Y en la obra que nos incumbe?***

***A.M.:*** En ese caso, como en otros muchos, son ciertas formas que, aunque no haya hecho yo, me las apropio de referencias como alfombras, tejidos, etc., de detalles más que de las composiciones globales, para crear patrones o nuevas formas dentro de mi trabajo.

***N.C.: ¿Qué opinas sobre enmarcar las obras?***

**A.M.:** No suelo enmarcarlas. He enmarcado, de la época de hoy en día, con marcos de hierro de 1 mm de grosor, algo que no intervenga en la composición pero que le pueda dar, en sala o para una venta a un cliente, un cierto empaque al volumen de la obra. Pero normalmente no, porque puede distraer. Es un pensamiento bastante Rothkoniano, cuando decía que la obra tenía que ser expuesta y vendida de la misma manera que la ha construido el artista en su estudio. Creo que se lee mucho mejor una obra de arte viendo el perímetro y el entorno.

**N.C.: *¿Proteges tus obras con barniz? ¿Por qué?***

**A.M.:** No utilizo nunca, porque funciona para algunas cosas pero creo que es una barrera entre el espectador y la pintura, creo que oculta en algunos casos las propiedades, en el óleo y sobretodo en la tinta. No obstante para paisajes románticos por ejemplo, veo un barniz brillante y me encanta, pero creo que forma parte de la lectura de la obra, pero no le veo sentido barnizar una obra de las mías.

**N.C.: *¿Cuanto tiempo inviertes en la ejecución de una obra? ¿Cuándo consideras que un cuadro está acabado?***

**A.M.:** El tiempo es relativo. Si que puedo decirte que tardo más en pintar cuadros pequeños que cuadros grandes, porque un cuadro grande es algo más enérgico y estás muy activo dentro del soporte, una especie de ventana que simplemente por la dimensión estás dentro del formato y entonces trabajas de una manera mucho más desinhibida y aleatoria, estás dentro del cuadro, dentro de lo que va sucediendo. En un cuadro pequeño vas con miedo, si un cuadro pequeño tiene que contener la misma energía que un cuadro grande pero en un formato más pequeño entonces piensas más la composición, piensas más trabajando. En mi caso. Depende porque, aunque en ocasiones empiezo un cuadro y lo termino, sobretodo mancho un poco un día o en unos minutos y a las horas, al día siguiente o incluso la siguiente semana, continuo manchando un poco hasta ir poco a poco aplicando. Realmente construyo las cosas con lo que me va sucediendo un poco, los estímulos que voy recibiendo del día a día.

Considero que está terminada cuando me gusta. Cuando creo que dice algo, cuando creo sobretodo que está bien la composición, cuando creo que incluso lo que aparenta estar a veces inacabado tiene por encima, dentro de una jerarquía de conceptos, algo más potente o importante que es, por ejemplo, la tensión o el sentimiento que pueda aportar la obra hacia el espectador. Cuando empieza a hablar la obra me parece que ya es una obra acabada y redonda.

Luego hay una cosa que le pasa a muchos artistas y que yo creo que es un error, tampoco creo que esté mal pero no creo que sea la manera de pintar. Que es que a mucha gente le gustar pintar, pintar, pintar, pintar de estar encima del

cuadro y pegarse una sesión de estar un día entero pintando un cuadro, pero no creo que tenga que ser así, yo creo que cuando el cuadro ya está hay que dejarlo y si quieres seguir pintado tienes que empezar uno nuevo. Hay que saber parar. Ahora mismo tengo un cuadro pequeñito que le hice una línea y me gusta mucho como está esa línea, entonces por el momento tampoco lo dejé acabado pero de momento solo hay una línea, y no se si estará acabado. Esa incertidumbre es también un poco lo que me incita y lo que me motiva a empezar otro cuadro, a seguir trabajando etc. Y a que luego todo hable por sí solo.

***N.C.: ¿Qué importancia tiene la elección de la técnica y los materiales para la transmisión del mensaje de la obra?***

***A.M.:*** Inmediatez. Un poco representar la idea de la manera más inmediata posible, que me aporte esa propiedad.

***N.C.: ¿Qué es lo más importante para ti? El significado del material, el significado conceptual, su apariencia visual u otros aspectos como la durabilidad o la degradación.***

***A. M.:*** Las 3 primeras. Hay dos cosas que siempre pienso cuando pinto, y es que hay que pintar sin cabeza pero hay que pintar pensando, es decir, durante el proceso de elaboración del cuadro te tienes que dejar llevar sobre lo que va sucediendo en el proceso, pero tienes que saber también lo que estás haciendo, no puedes hacer cualquier cosa, tienes que saber que una línea, una macha o un punto tiene un peso. También tienes que pensar que en el mundo en el que vivimos tienes que vender tus cuadros entonces, no hablo de una pintura comercial, pero sí que sea por lo menos una elección el hacer un cuadro duro que cueste de vender.

***N.C.: ¿Tu obra tiene carácter social?***

***A.M.:*** Tiene un carácter que surge del contexto urbano totalmente. Tiene una connotación sobre el contexto urbano, la ciudad y estar mucho tiempo en la calle.

***N.C.: ¿Qué sabes de la conservación del arte contemporáneo?***

***A.M.:*** Nada.

***N.C.: ¿Qué opinión tienes sobre el mundo de la Restauración?***

***A.M.:*** Me parece que tiene que ser necesaria en el caso del arte contemporáneo porque pienso que los artistas no deberían de cambiar su *modus operandi* para que no se les cayeran los cuadros, si no que tiene que estar la restauración para poder mantenerlos. Los artistas contemporáneos tienen que trabajar de la manera que ellos quieran para expresarse de la mejor manera

posible, es decir, el cuadro se puede caer pero bueno igual no sería lo mismo si estuviera hecho con unas técnicas correctas.

### **ACTITUD DEL ARTISTA FRENTE A LA CONSERVACIÓN DE SUS OBRAS**

***N.C.: ¿Hasta qué punto el significado de la obra cambia con el deterioro de ciertos elementos?***

**A.M.:** Depende. Si la obra la hiciste con una concepción mucho más compositiva sí que te puede cambiar, te puede cambiar todo, por ejemplo en casos de composiciones muy diseñadas o muy acotadas. En otras no. En mi caso por ejemplo pienso que no influiría a no ser que se cayera medio cuadro.

En una obra monocroma por ejemplo, una laguna supondría la pérdida del significado de la obra, la obra directamente ni valdría, porque en el momento en el que tu repintaras ese trozo, a mi me ha pasado alguna situación en la que he tenido que repintar, ya no queda igual porque el tiempo de secado es diferente, el óleo en su momento la composición era otra o lo que fuera y entonces se crea una especie de halo que se nota, cambiaría muchísimo. En ese caso pintaría uno nuevo.

***N.C.: ¿Consideras tus obras como efímeras, que deberían sufrir una degradación natural o apoyas la supervivencia de la misma?***

**A.M.:** Mi obra no es efímera, tiene que perdurar pero si se cayera una pequeña parte podría seguir transmitiéndose la idea.

***N.C.: ¿Sueles conocer el estado de conservación de tus obras? ¿Es algo que te preocupe?***

**A.M.:** Sí, y de lo más actual mi reacción ha sido muy positiva porque se mantiene exactamente igual. En el caso de cuando utilizaba más óleo peor, porque ciertas proporciones de aglutinantes, aceites etc. durante el proceso como vas variando mucho... Mi manera de trabajar cuando trabajaba con óleo era mucho más enérgica y no le hacía caso a nada que no formara parte de la piel del cuadro, entonces solía coger óleos de diferentes marcas.

***N.C.: ¿Te has deshecho alguna vez de una obra tuya por encontrarse en mal estado? Si la respuesta es afirmativa, ¿por qué no has pensado en llevarlo a restaurar?***

**A.M.:** Sí. Es una buena pregunta. Realmente las que he desechado o tirado ha sido por cuestión de que, a mi parecer y dentro de mis conocimientos, creo que era irrecuperable, así de extremo. Para mí desechar es simplemente borrarla y trabajar encima otra obra nueva, pero desechar de cortar la tela o romperla e incluso quemarla ha sido por cuestión más de hongos. Algunas veces no he

considerado ni que mereciera la pena restaurarse y segunda que pensaba que era imposible, quizás me equivoque.

**N.C.: *¿Sabías que antes de pintar sobre un lienzo es necesario eliminar el apresto y prepararlo?***

**A.M.:** Sí, yo bañaba los linos porque sufrían mucho con las alteraciones climáticas. Cuando no lo hacía me han llegado a romper bastidores incluso.

**N.C.: *¿Hay degradaciones típicas en tus trabajos o en los materiales que utilizas? ¿Por qué crees que esto sucede?***

**A.M.:** Sí, por culpa mía cuando manipulo las obras. Trabajo en telas crudas y se manchan enseguida, entonces lo que no forme parte del trabajo o de la intención del pintor trabajando me parece una degradación, y algunos cuadros tienen muchas porque los cojo para moverlos con las manos manchadas de pintura.

**N.C.: *Si una de tus obras hubiera perdido completamente su apariencia visual, ¿considerarías la opción de reconstruir el trabajo por motivos estéticos o conceptuales?***

**A.M.:** No, conceptuales no. Y lo haría solo en caso de que estuviera en casa de un coleccionista o de cualquier cliente, se deteriorara y me pidieran que lo reconstruyera, y en caso de que no me lo pidieran me ofrecería igualmente. Si fuera una obra que tengo en el estudio, depende de la obra, si me costó mucho de realizar seguramente reconstruiría la parte que se ha deteriorado pero por norma general preferiría hacer otra.

**N.C.: *¿Crees que los sistemas de almacenaje/transporte/exposición son adecuados para la buena conservación de tus obras?***

**A.M.:** Los que yo utilizo sí. En mi estudio tengo una jaula donde puedo almacenarlo todo perfecto y no puede haber ninguna alteración, pero sí que es verdad que se podría mejorar sobretodo en galerías.

**N.C.: *¿Qué opinas sobre la C&R de tus obras? ¿Acuerdo, desacuerdo? ¿Quién crees que debería realizarla, nadie, un conservador, tú? En caso de realizarla el conservador, ¿crees que es necesario consultarlo previamente con el artista?***

**A.M.:** De acuerdo. Es una buena pregunta porque siempre lo he pensado.

Yo creo que optimizar el estado físico de la obra lo tiene que hacer un restaurador, pero si se deteriora una parte principal de la piel del cuadro, de la superficie, de la imagen, yo creo que los restauradores tendrían que contactar con el propio artista para pedirle opinión si dejarlo o repintarlo él, o mandar a

alguien capaz de representar de la misma manera o hacerlo yo. O bien un equipo entre el restaurador y el artista de la obra y que la restauración formara parte de la obra, o si se degrada mucho la obra tirarla y hacer otra, pero nunca igual porque entonces sería una réplica, sería otra cosa.

Los retoques intencionados (en el caso de Velázquez o de Goya del barroco etc.) de brazos o proporciones de manos, de dedos, de cuerpos etc. Que hay como una especie de halo de desplazamiento que se ve como un brazo que se ha retocado que no lo tapan y se ve ese “autoretoque” me parece muy interesante por parte de los artistas. Yo a veces incluso dejo halos de ciertas capas que me interesa que se vean, para que el espectador reconstruya un poco el proceso y lea el proceso y su orden, esa memoria indivisible que se queda detrás de la obra que se perciba. Algo así me gustaría si se restaurara una obra mía.

***N.C.: ¿Alguna de tus obras ha sido restaurada? ¿Cómo? ¿Has restaurado tú alguna?***

***A.M.:*** No.

***N.C.: ¿Qué grado de intervención permitirías en una obra tuya? Que no modificara nada la obra, modificar las condiciones ambientales solamente, hacer retoques visibles/invisibles, sustituir partes dañadas, realización de una copia... Por norma general ¿Prefieres solucionar los problemas puntuales o directamente realizar una réplica?***

***A.M.:*** Una réplica no, porque es una réplica, ya no es la obra, no tiene sentido. Yo creo que lo que se jodiera me gustaría que, si hay que hacer para restaurarlo por ejemplo un parche así con una masilla o lo que se utilice, que se quede, el parche, tal cual. Que la restauración forme parte de la obra. Y todo documentado, que pusiera en el documento o en la catalogación “restaurada por X en el taller de X el año X”.

***N.C.: ¿Crees que la restauración y la conservación están condicionadas por la presión del mercado del arte?***

***A.M.:*** No sabría que decirte, pero sí que hay un concepto muy básico en el que todo artista contemporáneo creo, por muy cafre que sea, lo tiene en cuenta, y es que al final tú haces una obra y la obra es un objeto de lujo, casi un privilegio que muy pocos se pueden permitir, y que se venden, por ejemplo por 10.000€, entonces el que se ha gastado esos 10.000€, por muy cafre que sea el cuadro, quiere ese cuadro toda su vida, no quiere que se caiga, no quiere que se deteriore, entonces yo creo que si que está muy presente comercialmente el hecho de que esté bien conservado.

Aquí influye mucho por ejemplo la gente, ciertas colecciones o coleccionistas que compran solo papel, y gente que le tiene un temor especial al papel justamente por eso, porque el papel es orgánico, se va a deteriorar, seguramente dentro de 500 años ese papel habrá que restaurarlo o conservarlo de una manera muy óptima.

### **SOBRE LA OBRA EN CONCRETO**

**N.C.: Nombre.**

**A.M.:** No tiene. Tengo muchas obras *sin título* y justamente viene acorde a mi forma de pensar trabajando, que es una continuidad, entonces no se basan en anécdotas o sucesos en concreto sino que se basa en algo tan espontáneo que no puedo definirlo.

**N.C.: Breve descripción de la obra. (historia, por qué la hiciste...)**

**A.M.:** Francamente utilicé la lona publicitaria porque me quedé sin tela en el estudio y tenía unos rollos de telas publicitaria que encontré y los utilicé para probar. Probé con esmalte a sabiendas que iba a joderse, pero bueno trabajé de una manera muy instintiva, hice eso por probar. Aparte, no hay nada mejor que aprender desde el error, y es un conocimiento más conocer como se comporta un esmalte sobre una lona.

**N.C.: ¿Qué te motivó/inspiró a crear esta obra?**

**A.M.:** Probar cosas nuevas.

**N.C.: ¿Cual es su significado?**

**A.M.:** Ninguno.

**N.C.: ¿Qué pretendías transmitir con ella?**

**A.M.:** Nada.

**N.C.: ¿Esconde algún mensaje?**

**A.M.:** Que toda pintura abstracta tiene algún halo con la realidad en cierto modo, o de un referente, por muy abstracto que sea el referente, pero sigue siendo un referente, siempre parte de algo.

**N.C.: ¿Por qué la recortaste de una obra más grande? ¿Por qué justo ese detalle?**

**A.M.:** En esta obra el recorte no tuve la misma intención que Luc Tuymans en sus recortes de detalle. Es simplemente una decisión que llegamos a tomar

muchas veces sobre los cuadros grandes, que la composición seguramente cuando lo has terminada no era como esperabas, o no te convence, pero si que consideras interesante un suceso o una anécdota que proporciona el cuadro en alguno de los detalles.

**N.C.: *Proceso metodológico de la obra.*** **A.M.:** Esmalte sintético de poliuretano en base de disolvente directamente sobre la lona, una veladura de óleo verde conseguido con la mezcla de amarillo cadmio, azul ultramar y blanco sobre el que apliqué otra veladura de blanco titanio para tapar el verde por arrepentimiento. Sobre esto ya puse el spray sintético negro. Luego tapé algunas partes del spray negro con óleo blanco otra vez.

**N.C.: *Más detalles sobre el proceso de creación del cuadro, por ejemplo tiempo de secado entre capas.***

**A.M.:** No recuerdo exactamente, pero entre esmalte y spray más de 24 horas seguro.

**N.C.: *¿Qué tipo de imprimación utilizaste?***

**A.M.:** Esmalte sintético de poliuretano.

**N.C.: *¿Por qué elegiste el spray? ¿Tiene algún tipo de relación con lo urbano? ¿Recuerdas la marca?***

**A.M.:** Por el contexto y porque lo he utilizado a lo largo de estos años por incluir una técnica mixta dentro del trazo del pincel, es decir, crear una textura, un lenguaje diferente en la misma superficie y que, por supuesto, proviene del contexto más urbano.

Utilicé spray Pintyplus de los chinos que compraba cuando me quedaba sin spray en el estudio en un bazar que tenía abajo.

**N.C.: *¿Por qué óleo? ¿Qué marca? ¿Por qué juntos óleo y spray?***

**A.M.:** Titan Extra Fino blanco titanio, amarillo cadmio y azul ultramar. Los utilizo juntos por lo que he dicho anteriormente, por la técnica mixta de crear un diálogo dentro de la superficie.

**N.C.: *¿Por qué utilizaste el esmalte como imprimación?***

**A.M.:** Realmente no lo usaba como imprimación sino como un medio más en la película pictórica. Me los empecé a comprar para usarlos en los cuadros porque me gustaba la piel satinada que quedaba al aplicar una capa de esmalte y sobre ella una veladura de óleo.



**N.C.: *¿Por qué elegiste este soporte y de dónde lo sacaste?***

**A.M.:** Por lo que he dicho antes, porque me quedé sin lienzo y por probar. La lona me la regaló mi prima, escapatista de WS.

**N.C.: *¿Por qué esta composición?***

**A.M.:** Es un patrón de una alfombra persa. Es una especie de geometría.

**N.C.: *¿Partes de la realidad?***

**A.M.:** Sí, en este caso de la alfombra.

**N.C.: *¿Dónde encontramos la obra real, en la materia o en la idea que pretendías transmitir?***

**A.M.:** En la materia, en otras ocasiones también la idea forma parte de la composición pero en la materia estética y sobretodo pureza pictórica. Mi intención es que el espectador disfrute de la pintura, no de dónde parte. De hecho tengo que reconocer que me molesta bastante cuando me dicen “¿que has querido decir?” o “¿que significa?”, no significa nada, yo tengo unos referentes pero no quiero representar nada en concreto. Yo creo que el intelecto de las personas tiene que influir un poco en la lectura de la obra, no hay que explicar todo, lo bonito es que a cada uno le guste o no y le transmita una cosa. Es algo muy primitivo, incluso en el sentido peyorativo de la palabra, y es que la gente necesita anclar sus conocimientos o su percepción a algo que conoce, porque el desconocimiento a mucha gente le proporciona miedo y temor a no entender algo y pensar que él es el tonto.

**N.C.: *¿Pensaste en la compatibilidad y estabilidad en el tiempo de los materiales?***

**A.M.:** No.

**N.C.: *¿Su mal estado de conservación ha alterado la transmisión del mensaje?***

**A.M.:** En esta obra en concreto no. No lo pierde porque lo que está expresando es una idea sobre un referente ornamental que no va mas allá, la pintura en sí es como un fragmento de un patrón que no tiene una narrativa. Y además me gusta cómo quedan las lagunas dentro de la composición.

**N.C.: *¿Qué nivel de restauración piensas que debería llevarse a cabo? Ninguno, solo conservación preventiva, reconstrucción, una copia. Si aceptas, ¿quién te gustaría que lo realizase? ¿El artista, el conservador o ambos?***

**A.M.:** En la obra igualmente dentro de la composición me gusta como queda, pero si la restauramos al final sería otra obra, me juntaría en este caso contigo que eres la restauradora y te diría “vamos a arreglar esto pero esto me gusta como queda, vamos a dejarlo así”. Sería como configurar una obra nueva a raíz de la restauración. Mantener alguna de las lagunas, la otra restaurarla y que se quedara como una restauración, pero lo principal sería hacerlo de manera que no se siga cayendo.

**N.C.:** *¿Cual sería la finalidad de esta obra? Ser expuesta, almacenada...*

**A.M.:** En algún momento el objetivo principal sería documentarla bien y con una explicación con el proceso de restauración en este caso, de la técnica etc. Y después buscarle una buena protección principalmente para almacenarla bien, pero creo que también sería interesante exponerla en algún momento que viniera con un proyecto de esas características, es algo más experimental y es algo que se podría poner como un ejemplo de una obra restaurada y sus porqués.