

Análisis sobre la metodología de conservación del plástico aplicado en obras artísticas contemporáneas

[Go to English version](#)

DOI: 10.30763/Intervencion.261.v1n25.40.2022 · AÑO 13, NÚMERO 25: 14-35

Postulado: 22.07.2021 · Aceptado: 18.08.2022 · Publicado: 28.12.2022

Karla Lilia Jiménez Martínez

Dirección General del Patrimonio Universitario (DGPU),

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México

k4rl4jm@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0524-5421>

Corrección de estilo por Alejandro Olmedo

RESUMEN

Con base en el análisis comparativo de diversos casos de estudio relativos a la aplicación del *Modelo de toma de decisiones para la conservación y restauración de arte moderno y contemporáneo* para la solución de problemáticas de conservación de piezas realizadas con plástico, se propone ahondar en los alcances, retos, implicaciones y resultados del tema, pues el plástico es un material industrial no producido ex profeso para la creación artística que, usado en ese campo, reviste características y propiedades particulares que influyen en su comportamiento, en su deterioro y, por lo tanto, en su durabilidad. Su carácter efímero, pues, hace que cuestionemos la manera en que debe conservarse este tipo de obras, en las que lo más importante es el concepto.

PALABRAS CLAVE

plástico, estudios de caso, problemáticas de conservación, modelo de investigación, degradación

INTRODUCCIÓN

Se aborda en primera instancia el contexto sobre el desarrollo y uso de los plásticos en la vida cotidiana y, posteriormente, el de la creación artística tanto internacional, donde se ejemplifican obras artísticas elaboradas con estos materiales, como en el contexto mexicano; concretamente, se introduce al lector a las

obras de Emilia Sandoval y la adopción de las bolsas de plástico como material expresivo para la elaboración de las piezas que conforman la serie *Botánica: nuevas especies*.

A partir de lo anterior se entra en materia, con un análisis comparativo de la aplicación de la metodología empleada para solucionar las problemáticas asociadas con la conservación de obras creadas con plástico, el cual muestra diversos ejemplos, centrándose en la obra *Tasajo Norstrom*.

CONTEXTO SOBRE EL USO DEL PLÁSTICO EN LA VIDA COTIDIANA

El gran desarrollo y producción a escala industrial de los plásticos ha conducido en general a que, como señala García, “la vida cotidiana en los siglos xx y xxi ha estado y esté influenciada significativamente por el uso de los plásticos en el aspecto industrial, doméstico y cultural” (2009, p. 28). Esos materiales

[r]epresentan avances tecnológicos y reflejan la historia económica, respectivamente, pues por un lado ilustran el gran crecimiento en cantidad y tipos de medios de almacenamiento de información como tarjetas de pago y crédito, aplicaciones médicas y envases de alimentos que permiten su almacenamiento y traslado; y por el otro, las restricciones a la importación de diversos materiales naturales como caucho, lana, seda, a Europa durante la Segunda Guerra Mundial, estimularon el desarrollo de alternativas sintéticas [Shashoua, 2008, p. 9].

Por lo tanto, el empleo de plásticos ha sido cada vez más común y ha abarcado actividades humanas tan diversas que era inevitable que no trastocara, asimismo, el mundo del arte.

INTRODUCCIÓN AL USO DEL PLÁSTICO EN OBRAS ARTÍSTICAS

En un contexto de posguerra (segunda mitad del siglo xx), la presencia y familiarización de los objetos de plástico favoreció un cambio en la valoración de éste: “Pasó de ser sustituto de materiales de poco abastecimiento con un aura de exclusividad, a ser un material producido comercialmente, económico, de producción a gran escala, de uso cotidiano y por tanto sin valor, perdiendo su reputación como materiales especiales y valiosos” (Shashoua, 2008, p. 22).

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

Lo anterior alentó su uso en el arte del siglo xx, que, como Righi plantea, “presenta grandes novedades, siendo de hecho que el arte contemporáneo estableció como fin propio la búsqueda de la novedad, un criterio ajeno al arte clásico o renacentista, lo que generó cambios radicales en el hacer artístico” (2006, p. 11): los artistas comenzaron a buscar nuevas formas de expresarse mediante el uso de materiales industriales, basados en la creciente globalización.

[R]econocieron en los plásticos propiedades y características particulares, lo que les permitió experimentar e innovar, ya que tenían la necesidad de encontrar materiales no tradicionales como medio de expresión, así como una actitud de exploración de las posibilidades técnicas que estos materiales pudieran aportar [Chiantore, 1999, p. 1].

El uso del plástico en obras artísticas en el siglo xx es el resultado de la conjunción del desarrollo tecnológico y la imaginación artística, que impulsa como medios expresivos prácticas experimentales. Por consiguiente, en parte ha sido a través de la materialidad de las obras artísticas realizadas con plástico como los artistas lograron transmitir el concepto y significado deseado, como se muestra en los ejemplos que, por mencionar algunos, se presentan a continuación:

Ejemplo 1: “El artista Henry Moore se adueña de materiales como el poliéster y la fibra de vidrio para materializar las formas escultóricas, irregulares, cortadas y alabeadas de su siguiente obra” (Figura 1) (García, 2009, p. 29).

Ejemplo 2: García menciona el caso de Claes Oldenburg, escultor pionero del *pop art*,¹ quien a partir de 1962 comenzó a realizar obras que representan objetos duros, pero con materiales blandos (como fibras de vidrio con poliéster y espumas de poliuretano) y a escala fuera de lo común (Figura 2) (2009, p. 28).

¹ Movimiento de tendencia realista originado en Inglaterra durante los años cincuenta, que tomó camino hacia los Estados Unidos en los años sesenta, en el que los elementos son objetos utilizados masivamente por la sociedad como objetos de consumo (Ifema Madrid, 2021).

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

FIGURA 1. Henry Moore, *Large Reclining Figure*, 1984, Kew Gardens, London, UK. Escultura en fibra de vidrio, 9 m de largo (Fotografía: Ron Ellis, 16 de septiembre de 2007; cortesía: Ron Ellis; fuente: [shutterstock.com](https://www.shutterstock.com); stock: 146067593).



FIGURA 2. Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen, *Inverted Collar and Tie*, 1994. Plástico reforzado con fibra de vidrio y pintada con *gel-coat* (Fotografía: Cineberg, 2020; cortesía: Cineberg; fuente: [shutterstock.com](https://www.shutterstock.com); stock: 1769645210).



Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

FIGURA 3.
Autorretrato
hiperrealista de
Mueck dormido a
una escala gigante,
77 x 118 x 85 cm
(Fotografía:
Jack1956; cortesía:
CC0, via Wikimedia
Commons [https://
upload.wikimedia.
org/wikipedia/
commons/2/2d/
Ron_Mueck_head.
jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Ron_Mueck_head.jpg)).



Dichos ejemplos reflejan la familiarización de los artistas con los plásticos, cuya utilización se ha incrementado a lo largo del tiempo. Por consiguiente, como afirma Shashoua, “la proporción de plásticos en las colecciones museísticas ha ido en aumento, ya que los museos continúan adquiriendo objetos que reflejan la vida cotidiana y los acontecimientos históricos” (2008, p. 9).

EL USO DEL PLÁSTICO EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO MEXICANO

Las creaciones artísticas son un retrato de su contexto histórico; tal es el caso del arte mexicano del siglo xx, que, como resultado de la globalización, tuvo una fuerte influencia de los principales movimientos europeos, aunque logró crear un lenguaje propio (Unidad de Apoyo para el Aprendizaje [UAPA], 2021).

² Movimiento que nació en los Estados Unidos en los años sesenta, en el que los artistas plasman la sociedad moderna tal y como es en su realidad cotidiana. Esas concepciones quedan materializadas en piezas que resisten el paso del tiempo, y que superan el realismo tradicional en la medida en que éste se limitó siempre a reproducir la realidad que veía el artista, destacando aspectos parciales con un criterio subjetivo y condicionado por las limitaciones de la percepción humana (García, 2009, p. 32).

El arte de esa época tuvo cambios estéticos que se reflejan en nuevas formas expresivas, por medio del uso de materiales producto de la industria como resultado del desarrollo significativo en el campo de la ciencia y la tecnología (UAPA, 2021). El *boom* internacional del plástico tocó, desde luego, a los países latinoamericanos, como es el caso de México, donde su aplicación se extendió también al arte, debido a que sus características y propiedades permitieron representar las ideas y conceptos que los artistas deseaban transmitir. Por lo tanto, en el contexto mexicano existen colecciones artísticas de obras modernas y contemporáneas realizadas con plástico que requieren conservarse, lo que representa retos e implicaciones que exigen análisis y reflexión para una adecuada toma de decisiones.

El uso del plástico en las obras de Emilia Sandoval

En particular, el interés de la artista Emilia Sandoval³ por trabajar con plásticos así como con su combinación con otros materiales surgió de varias experiencias previas. Su primer acercamiento fue al llegar al estado de Oaxaca, al taller del ceramista Adrián Paredes, donde, inspirada en la variedad de los mercados de la ciudad y de sus alrededores, comenzó a experimentar y combinar materiales. De ahí nació la serie *Formas contenidas* (2006). Así, cocció barro de alta temperatura sobre costales o arpillas de plástico que se utilizan en los mercados, por lo que, a partir de dichos materiales y de la oposición de elementos y conceptos, genera su discurso: barro vs. plástico y modernidad vs. tradición (E. Sandoval, comunicación personal, 2 de abril, 2015).

Como comenta Emilia Sandoval, “La siguiente obra me remite a los mercados y a las arpillas o costales utilizados para colocar y mostrar diversos productos para su venta” (comunicación personal, 2 de abril, 2015); para simularlos, la artista en este caso implementó bolitas de barro de color blanco (Figura 4).

Además, a partir de ello vino a reflexionar sobre el uso del plástico; como ella lo describe, “sentí la necesidad de trabajar en mi casa y a mis tiempos, así surgió la idea de buscar un material que fuera parte de mi cotidianidad...” (E. Sandoval, comunicación personal, 2 de abril, 2015).

³ Emilia Sandoval es una artista chihuahuense radicada en Oaxaca, a la que desde que inició su andar artístico profesional le interesó el proceso manual de mezclar diferentes materiales e inspeccionar su comportamiento. De ahí que su producción se caracterice por la experimentación a través de diversas técnicas artísticas, como la fotografía, la instalación, la escultura y la intervención, entre otras, y cuyas experiencias la llevaron a emplear plásticos como parte de la composición de sus obras (Jiménez, 2015, p. 24).

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

FIGURA 4.
Emilia Sandoval,
Adherencia (de
la serie *Formas
contenidas*), 2006.
Cerámica de alta
temperatura, hilo de
cáñamo y arpilla, 40
x 67 cm (Fotografía:
Emilia Sandoval,
2021; fuente: [https://
emiliasandoval.
tumblr.com/
formas%20
contenidas](https://emiliasandoval.tumblr.com/formas%20contenidas)).



La observación de una imagen que formaba parte del paisaje de camino al aeropuerto de Oaxaca (Figura 5), en la cual se presentaba una gran combinación de botellas de plástico con una bugambilia al final del terreno, materiales opuestos entre sí, aunada a la influencia de la tradición textil del contexto oaxaqueño, detonó la idea de realizar obras de plástico a manera de textiles, como la serie *Paisajes (des)compuestos* (E. Sandoval, comunicación personal, 2 de abril, 2015) (Figura 6). Para ello la artista recolectó bolsas de plástico de productos que ella misma consumía y que cortó en tiras y separó por tonos para hilvanar diferentes paisajes en una trama de mallas de plástico, basándose en fotografías, que ella misma tomó, de diferentes paisajes de la república mexicana.

FIGURA 5. Emilia Sandoval, *Naturaleza intervenida* (de la serie *Paisajes (des)compuestos*), 2007. Impresión en tinta ultrachrome, 71.12 x 101.6 cm (Fotografía: Emilia Sandoval, 2021; fuente: [https://
emiliasandoval.
tumblr.com/paisajes
descompuestos](https://emiliasandoval.tumblr.com/paisajesdescompuestos)).



Intervención

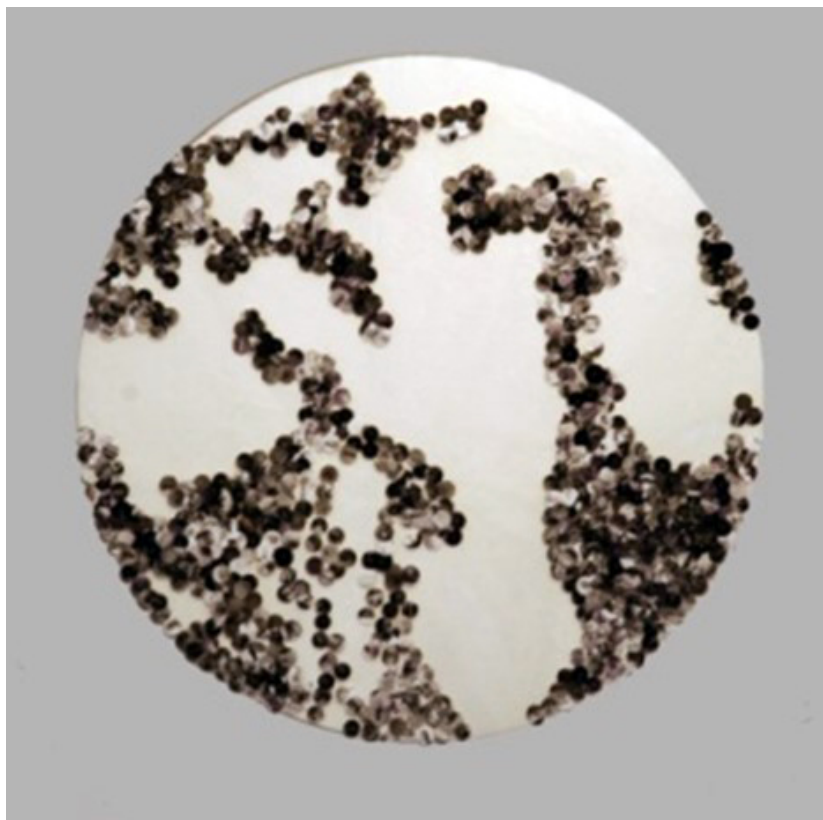
ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

FIGURA 6. Emilia Sandoval, *I* (de la serie *Paisajes (descompuestos)*), 2007. Tejido, 33.5 x 43.5 cm (Fotografía: Emilia Sandoval, 2021; fuente: <https://emiliasandoval.tumblr.com/paisajes-descompuestos>).



Según Jiménez, en la serie *Espacio residual*, de 2010, Sandoval aborda el tema de la apropiación, ya que generó una reconstrucción visual a partir de un conjunto de círculos recortados de pruebas de color o fotografías que tomó cuando estudió la licenciatura. Cada círculo está bordado sobre un plástico transparente, unido con chaquira, también de plástico (Figura 7) (2015, p. 27).

FIGURA 7. Emilia Sandoval, *Lustro III* (de la serie *Espacio residual*), 2010. Película sensible, chaquira, hilo y plástico transparente y pintura, 90 cm de diámetro (Fotografía: Emilia Sandoval, 2021; fuente: <https://emiliasandoval.tumblr.com/espacioreidual>).



Adopción de las bolsas de plástico como material expresivo

En 2009 Emilia Sandoval obtuvo una residencia para estudiar en Vermont, Estados Unidos, donde sus fuentes de inspiración fueron la naturaleza y una tienda de *patchwork*, por lo que empezó a experimentar con diferentes materiales en ese tipo de técnica (Jiménez, 2015, p. 29).

El empleo del plástico culminó con la elaboración de la serie *Botánica: nuevas especies*, conjunto de piezas realizadas de 2009 a 2011, entre las que se encuentra *Tasajo Norstrom*. Como indica Jiménez, fueron elaboradas con bolsas de plástico (lo que conlleva la reutilización de un material producido industrialmente, cuyo uso inicial es mercantil, ya que sirven como contenedores de productos comerciales de distintas marcas), en combinación con otros materiales, como madera de pino como estructura del bastidor, tela de lino como soporte y pintura acrílica, chaquiras e hilo de algodón como elementos decorativos. Para ello la artista llevó a cabo un procedimiento manual y artesanal —una serie de pasos que conforman el proceso creativo de la obra—, cuya técnica artística se caracteriza por la minuciosidad y la paciencia (Figura 8) (2015, p. 52).

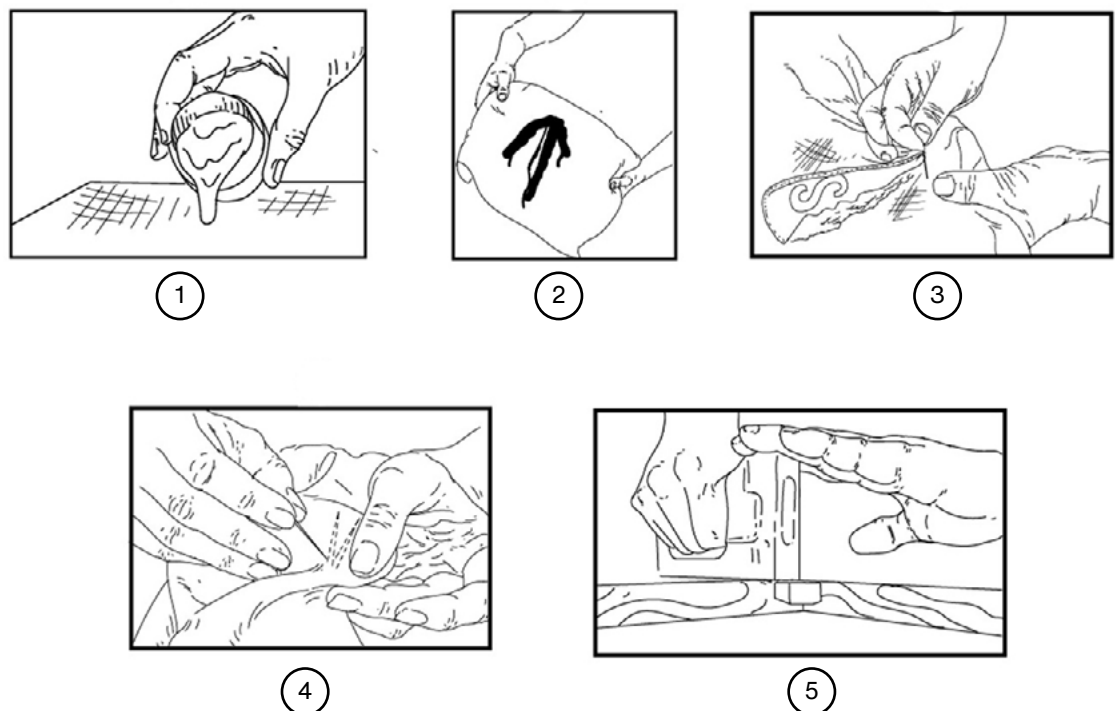


FIGURA 8. Proceso creativo de las obras de la serie *Botánica: nuevas especies* (Esquema: Karla Jiménez, 2021; fuente: Jiménez, 2021).

Como menciona Emilia Sandoval (comunicación personal, 2 de abril, 2015), las obras adoptan formas orgánicas como parte de la reinterpretación de diversas plantas, cuyo título comienza con su nombre científico y luego el nombre de la tienda o marca de la bolsa de plástico empleada como recurso plástico y pictórico.

LA CONSERVACIÓN DE OBRAS REALIZADAS CON PLÁSTICO

Como establece Santabárbara, “el problema de la conservación de arte contemporáneo surgió de manera drástica con el envejecimiento prematuro de las obras realizadas con los nuevos materiales introducidos a mitad del siglo xx, sobre todo en las obras realizadas con plásticos y sus derivados” (2018, p. 257). Esto, “debido a que los plásticos tienen una vida útil corta en comparación con los materiales tradicionales” (Shashoua, 2008, p. 9).

Asimismo, como comenta Santabárbara a partir de ello, “se distinguió que este arte con respecto al que le precedía iba más allá de lo material, es decir, había pasado de constituir un mensaje o representación a tener una fuerte carga intelectual y conceptual” (2018, p. 257). Ésta es la premisa sobre la que se sustenta la evolución de la teoría de la conservación y restauración de obras artísticas, ya que, como indica la teoría contemporánea de la restauración, retoma y adapta las teorías clásicas que se desarrollaron en diversos países del orbe, como Alemania, Italia y Holanda: no las sustituye, lo que permite emplear instrumentos conceptuales más flexibles (Muñoz, 2004, p. 14). Esto necesariamente ha tenido una repercusión directa en los criterios que la disciplina que nos compete ha de seguir, y que obedecen a problemáticas específicas, como se verá más adelante.

Por tal motivo, en 1999 la Fundación Holandesa para Conservación de Arte Contemporáneo (Stichting Behoud Moderne Kunst [SBMK]) desarrolló y publicó el *Modelo de toma de decisiones para la conservación y restauración de arte moderno y contemporáneo* (Foundation for the Conservation of Contemporary Art, SBMK, 1999, p. 4).

Desde ese entonces, el modelo ha servido como una herramienta valiosa para navegar a través de problemas complejos en la conservación de arte moderno y contemporáneo, así como para discutir y documentar procesos de toma de decisiones y capacitar a jóvenes profesionales. Posteriormente, en el 2019, dicha metodología estuvo sujeta a revisión y actualización en respuesta a las formas de arte contemporáneas

emergentes y sus desafíos de conservación y presentación resultantes, así como los resultados de investigaciones recientes [Cologne Institute of Conservation Sciences (CICS), 2021].

En México se ha adoptado ese modelo para resolver distintas problemáticas de conservación de obras realizadas con plásticos. Sin embargo, es pertinente analizar la manera en que se lo ha abordado y aplicado, con la finalidad de difundir los alcances, retos, implicaciones y limitantes inherentes y, así, facilitar la toma de decisiones para la conservación de ese tipo de obras.

Para ello se hace un análisis comparativo entre diversas obras artísticas, como *Tasajo Norstrom*, de Emilia Sandoval, *Famosos edificios históricos mexicanos*, de Dennis Oppenheim, *Fluxus*, de Melanie Smith, y pinturas de caballete con soporte de película de polipropileno y capa pictórica al óleo del artista Jordi Teixidor, lo que permite contextualizar más detalladamente las piezas o instalaciones respecto de autores y creaciones similares. Cabe mencionar que, debido a que el planteamiento de los casos de estudio —*Tasajo Norstrom* incluido— se hizo antes de la revisión y actualización del modelo en 2019, en esta investigación se usó la primera versión.

Para el análisis se consideró la siguiente serie de interrogantes, con el objeto de invitar al lector a ahondar en las problemáticas del campo de la conservación del arte contemporáneo: de dónde se retoman los ejemplos y cuáles fueron los alcances de su problemática de conservación, de dónde surge tal problemática y cuáles fueron los resultados del estudio.

El ejemplo de la obra *Tasajo Norstrom* se retoma de una tesis, cuya motivación principal fue estudiar el deterioro del plástico y, con ello, solucionar la problemática de conservación; asimismo, para que sirviera como guía para el estudio del deterioro de obras modernas o contemporáneas elaboradas con plásticos. Otro de los objetivos planteados fue conocer la interacción del plástico con el resto de los materiales que conforman tales obras (Jiménez, 2015, p. 2). La investigación cumplió con los dos primeros propósitos, sin embargo, no con el tercero, debido a que, al identificar la necesidad de establecer limitantes para la ejecución de análisis empíricos, el procedimiento experimental estuvo en constante adecuación.

El caso de estudio de la obra *Famosos edificios históricos mexicanos* se recoge del informe del diagnóstico y propuesta de conservación correspondiente; el ejemplo de *Fluxus*, del informe de restauración de la pieza. Para ambos casos la propuesta y la inter-

intervención se enfocaron en conservar el objeto original manteniendo los elementos que cumplen su función, sustituyendo aquellos que no lo hacen, decisión que se basó en la intención de los artistas y el respeto a la técnica original (Almaráz *et al.*, 2012, p. 239).

El ejemplo de las obras de Jordi Teixidor se recupera de un artículo de investigación que tuvo como objeto principal conocer la intención artística en relación con su conservación. A la vez, se pretendió establecer hasta qué punto el envejecimiento natural del polipropileno, en combinación con los materiales que constituyen las capas pictóricas, en este caso de tipo lipídico, entraría en discrepancia con esa intención (Llamas y Talamantes, 2012, p. 75). Ambas finalidades fueron resueltas.

Cabe mencionar que *Tasajo Norstrom* y las obras de Jordi Teixidor nacen de la preocupación de los artistas por asegurar la mayor perdurabilidad de sus piezas. Ellos representan con claridad el interés de algunos creadores por conservar sus obras desde su factura. Al respecto, ambas investigaciones reflejan el reto que implica desarrollar estrategias para dar solución a problemáticas en donde existe una discrepancia inicial entre la intención del artista de conservar sus obras y la elección del plástico como material constitutivo de ellas, pues la degradación de éste es inevitable y depende del tipo de polímero el tiempo que tarda en avanzar.

Famosos edificios históricos mexicanos y *Fluxus* surgen del interés y la necesidad institucional del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) por conservar las piezas que forman parte de su colección artística.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS CASOS DE ESTUDIO

Tasajo Norstrom es un *collage* de formato cuadrado que forma parte de la serie *Botánica: nuevas especies*, por lo que está realizado con los mismos materiales que las obras del conjunto. Su nombre se relaciona con la imagen plasmada y proporciona información sobre su producción (Figuras 9, 10 y 11) (Jiménez, 2021, pp. 46-47).

El significado de la pieza se sustenta en la reflexión sobre el consumismo y su impacto en la naturaleza. Por lo tanto, la artista emplea las bolsas como recurso plástico y pictórico, ya que con ellas logra reproducir la forma y el color de la imagen: tienen, así, un papel fundamental en la transmisión del significado, ya que, al ser reutilizadas, cobra sentido la crítica al consumismo (Jiménez, 2021, pp. 57-58).

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

FIGURA 9. Emilia Sandoval, *Tasajo Norstrom* (de la serie *Botánica: nuevas especies*), 2014. Pintura acrílica, fragmentos de bolsas de plástico, relleno sintético, hilo y chaquiras sobre lino en bastidor de madera, 50 x 50 x 3 cm (Fotografía: Emilia Sandoval, 2020; fuente: <https://emiliasandoval.tumblr.com/botanica>).



FIGURA 10. *Cylindropuntia arbuscula* (Fotografía: anónimo, 2015; fuente: Jiménez, 2021).

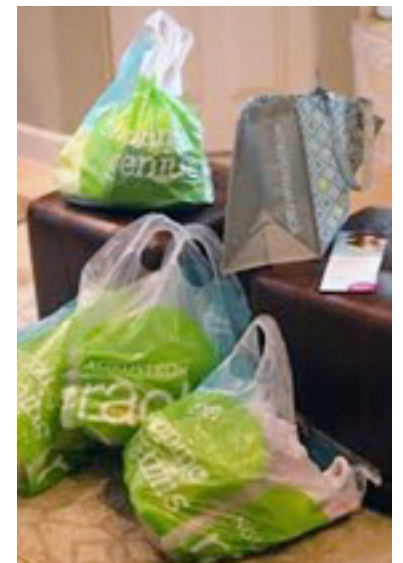


FIGURA 11. Bolsas Norstrom (Fotografía: anónimo, 2015; fuente: Jiménez, 2021).

Para la solución de la problemática de conservación de esa obra fue necesario plantear una fase experimental, que consistió en realizar diversas pruebas analíticas, como pruebas de identificación y de degradación. Ello para conocer tanto la composición de las bolsas de plástico que forman parte del *stock* de la artista (ya que se tenía la hipótesis de que eran de polietileno) como su comportamiento, identificando los deterioros que más adelante pudiera presentar: al ser una obra reciente, los que mostraba no eran a tal grado considerables que permitieran hacer una valoración sobre su estado de conservación (Jiménez, 2021, p. 72).

Con los resultados de las pruebas de identificación se corroboró que las bolsas de plástico empleadas para la creación de las obras de la serie *Botánica: nuevas especies*, incluido *Tasajo Norstrom*, son de polietileno, y los efectos observados, tanto en la pieza como en las muestras sometidas a pruebas de degradación, se cotejaron con la bibliografía sobre la degradación de los productos del polietileno para establecer las causas y los mecanismos que los generan como parte de la dinámica de alteración de las bolsas (Jiménez, 2021, p. 113).

Al modificarse el plástico como resultado de su deterioro, se identificaron discrepancias entre la materia y el significado. Se determinó que éste se ve afectado por los deterioros que modifican su aspecto estético, como lo es el color, y no tanto por aquellos que ponen en riesgo la estabilidad de las piezas, como lo pensaba la artista al exponer su preocupación por conservarlas (Jiménez, 2021, p. 119). En función de ello, se estableció una guía para determinar el estado de conservación de las bolsas de polietileno (Jiménez, 2021, p. 118).

En consecuencia, se presentaron las propuestas de conservación —con lo que se da solución a esa problemática— de las bolsas de polietileno según su estado material. Cabe señalar que la selección de la opción más viable deberá considerar principalmente el estado material de las bolsas así como diversas variables que influyen en la toma de decisiones, como el tiempo, el contexto, la función, el significado de la obra y la opinión del artista (Jiménez, 2021, p. 120).

La obra *Famosos edificios históricos mexicanos (I, II, III y s/n)* fue realizada por el artista estadounidense Dennis Oppenheim⁴ median-

⁴ "Dennis Oppenheim pertenece a la generación pionera del *conceptual art* en los Estados Unidos. La corriente reaccionó al *minimal art*, pues introdujo el concepto de *desmaterialización*, centrándose en la idea y huyendo de la forma. En los años noventa del siglo pasado el contexto mexicano en el ámbito cultural y artístico se caracterizó por acoger artistas extranjeros que utilizaron la Ciudad de México como laboratorio experimental, entre los que se encuentran Francis Alÿs, Melanie Smith, Thomas Glassford, etc..." (Jiménez, 2015, p. 31).

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

te la ensambladura de utensilios de plástico de uso cotidiano, que a su vez conforman cuatro estructuras o conjuntos, acompañadas de una instalación eléctrica debajo de la base de cada uno para iluminar la pieza. Dichas ensambladuras representan estructuras arquitectónicas mexicanas (Figura 12) (Jiménez, 2015, p. 3).



FIGURA 12. Dennis Oppenheim, *Famosos edificios históricos mexicanos (I, II, III y s/n, 1998*. Ensambladura de utensilios de plástico de uso cotidiano e instalación eléctrica con lámparas, medidas variables (Fotografía: Karla Jiménez, 2015, cortesía: MUAC).

Su significado se relaciona con la palabra *spree* (“juerga”), título de la exposición llevada a cabo en el Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) en 1998, a la que se invitó a participar al artista. Así, en una primera visita recorrió mercados del entonces Distrito Federal (hoy Ciudad de México), donde adquirió diversos elementos para la elaboración de su obra, y de esa manera se conectó con el espíritu de la cultura mexicana; en una segunda visita produjo de manera lúdica cada una de las estructuras que conforman el conjunto. Por lo anterior, los utensilios de plástico son parte fundamental para la transmisión del concepto de la obra (Jiménez, 2015, pp. 27-29).

Se hicieron análisis experimentales, tanto simples como químicos, para identificar la composición de los elementos de plástico. Al respecto, se tuvo la hipótesis de que estaban hechos con polietileno —como se ha dicho—, polipropileno o PVC, ya que son plásticos comúnmente usados en los tipos de fabricación de ese tipo de productos. Únicamente para una clase de utensilios se pudo comprobar que están hechos de polietileno (Jiménez, 2015, pp. 20-21).

A diferencia de *Tasajo Norstrom*, el diagnóstico de *Famosos edificios históricos mexicanos* se realizó mediante la comparación entre su estado original y el actual, por lo que en éste casi no fue necesario hacer análisis para conocer el comportamiento del material. A partir de ello, se identificó que la obra presentaba la mayoría de los elementos como en su condición original.

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

Las discrepancias entre el significado y la materia identificadas se generaron por los elementos faltantes y por los deterioros que ponen en riesgo tanto el aspecto estético como la estabilidad estructural de la obra, ya que modifican su significado, al amenazar la idea y, puesto que los elementos por separado no transmiten nada por sí mismos, el aspecto del conjunto (Jiménez, 2015, pp. 39-40). Con base en ello se plantearon diversas alternativas para asegurar su conservación, que se evaluaron posteriormente en función de los valores (estético, artístico, tecnológico y funcional) que contribuyen a mantener el concepto original de la obra. Se consideró como la mejor opción la sustitución de los elementos deteriorados, la cual deberá procurar hacerse con utensilios de las mismas marcas y colores; en caso de que su adquisición no sea posible, debido a que ya no se produzca, deberán ser de la misma forma que los originales (Jiménez, 2015, pp. 48-52).

Cabe recalcar que este planteamiento fue distinto del realizado para establecer las opciones de conservación de la obra *Tasajo Norstrom*, donde se deja abierta la posibilidad de elegir la opción en función del estado material, lo que no sucede en este caso.

Fluxus es una instalación compuesta por 248 piezas de plástico, hule y metal, ejecutada por la artista Melanie Smith,⁵ cada una de las cuales, con forma de botella y tapa cónica, es de factura industrial: se trata de azucareras de uso cotidiano trabajadas por la artista para asemejar biberones (Mata, 2014, p. 239). “En ella se plasma la corporeidad femenina fragmentada, cuyo título hace referencia a otra preocupación de la artista, los flujos de comunicación entre el interior y el exterior del cuerpo” (Figura 13) (Almaráz *et al.*, 2012, p. 7).

Para poder entender la condición actual de esa obra fue necesario, en comparación con *Tasajo Norstrom*, elaborar una línea de vida a partir de la documentación e investigación de los diferentes factores que la conformaron e influyeron en ello. A partir de eso, se obtuvo información de que la obra resultó ser una réplica (obra actual), elaborada en 2007 por la artista para su exhibición en *La era de la discrepancia* debido a que la pieza original, de 1991, expuesta en Bélgica, nunca regresó a México. Cabe señalar que la réplica se componía de 248 elementos, de los cuales sólo se expusieron 135 (Almaráz *et al.*, 2012, p. 17).

⁵ A inicios de su trayectoria artística, Smith tuvo una influencia importante de la corriente minimalista, dentro de la que destacan Richard Serra y Frank Stella. En enero de 1989 llegó a México, junto con otros artistas británicos que contribuyeron a la consolidación de la *performance* y la instalación como modalidades del arte contemporáneo mexicano (Almaráz *et al.*, 2012, pp. 14-15).



FIGURA 13. Melanie Smith. *Fluxus*, 2007. Instalación de piezas de plástico, hule y metal, medidas variables (Fotografía: Mariana Almaraz Reyes, María Eugenia Desirée Buentello García, Ana Lanzagorta Cumming y Paula Rosales-Alanís, 2012; cortesía: ENCRyM- INAH).

Asimismo, para el diagnóstico se tuvieron que considerar las condiciones tanto de la obra original como de la actual. Se identificó que los envases de plástico empleados por la artista para la reciente versión tienen un esmalte acrílico, aplicado para asemejar su color al de la obra original, debido a que Smith no encontró los mismos envases en el mercado (Almaráz *et al.*, 2012, p. 27). Esto refleja claramente que la apariencia estética de la obra es importante para conservar su significado. Cabe mencionar que los 113 elementos que se encontraban en una bodega presentaron diferencias tanto de color en los chupones y la falta de aros como en la estabilidad del recubrimiento (Almaráz *et al.*, 2012, pp. 18-22).

Por ende, la separación de elementos y los deterioros representan parte fundamental de la problemática de conservación de la obra. La discrepancia reside en los deterioros que afectan los valores estético y funcional, pues inciden directamente en la imagen, en la conformación de la obra y, por lo tanto, en su significado (Almaráz *et al.*, 2012, pp. 23-24).

Se requirió evaluar distintas opciones de conservación, sopesando las desventajas y ventajas de cada una de ellas, para elegir la que más se adecuara y respetara los valores principales en la pieza. Al respecto, “se decidió que la restauración sería la mejor alternativa, ya que se respetan los materiales originales que cumplen su función, sin atender con el concepto” (Almaráz *et al.*, 2012, p. 7).

A diferencia de *Tasajo Norstrom* y del primer ejemplo, la intervención sí se realizó. Se enfocó en conservar el concepto original, manteniendo los elementos que cumplen su función y sustituyendo aquellos que no lo hacen. La decisión se basó en el respeto a la técnica original y a la intención de la creadora.

Las obras del artista Jordi Teixidor son, como se ha dicho, pinturas de caballete con soporte de película de polipropileno y capa pictórica al óleo. Pertenecen al abstraccionismo, por lo que su materialidad va en función tanto de la experimentación que caracteriza a dicho movimiento como de la búsqueda personal de posibilidades técnicas para enriquecer la parte estética de sus piezas (Llamas y Talamantes, 2012, p. 75).

Se encuentran las siguientes similitudes entre este ejemplo y *Tasajo Norstrom*, previendo diversos factores para la solución de su conservación: ésta surge como una preocupación por parte del artista. No fue posible determinar la condición actual de las obras en relación con sus deterioros, ya que, al ser recientes, sus materiales no habían sufrido transformaciones. Por lo anterior, la problemática de conservación se centró en estudiar el comportamiento del polipropileno para, de esa manera, establecer hasta qué punto su deterioro puede afectar el significado de la obra (Llamas y Talamantes, 2012, pp. 75-76).

Otra coincidencia entre *Tasajo Norstrom* y el presente ejemplo es el planteamiento y ejecución de un procedimiento experimental para la identificación del plástico empleado en su elaboración. Para ambos casos se llevaron a cabo el análisis de espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR, por sus siglas en inglés) para caracterizar la naturaleza polimérica del soporte, y pruebas experimentales —por ejemplo, de envejecimiento (exposición a radiación ultravioleta y a cambios de temperatura y humedad relativa)— para conocer el comportamiento del plástico. Además, para este caso la FTIR también se aplicó para determinar la técnica pictórica así como para comprobar los cambios químicos experimentados por los materiales como consecuencia de su sometimiento al envejecimiento (Llamas y Talamantes, 2012, p. 80).

De lo anterior se concluyó que los deterioros del soporte de polipropileno afectan inevitablemente la capa pictórica, debido a que la degradación progresiva e imparable del soporte acabará por repercutir en la adherencia entre las capas pictóricas y el sustentante. Por ende, se determinó que hay discrepancia entre la intención de conservación de la obra y la elección de su material sustentante (Llamas y Talamantes, 2012, p. 83), a partir de la cual el estudio no previó, a diferencia de *Tasajo Norstrom*, establecer opciones de conservación.

CONCLUSIONES

Los retos que conlleva el proceso reflexivo necesario para plantear las diversas opciones de conservación y soluciones a las problemáticas de los casos de estudio que ésta comporta recaen en la propia naturaleza de los plásticos con los que se realizaron las obras:

Son materiales muy diferentes a los empleados en el arte del pasado, ya que están en constante actualización, derivado del avance tecnológico de su producción industrial, además de que intrínsecamente son inestables debido a que su proceso de envejecimiento no ha finalizado todavía, es decir, hay una continuidad fisicoquímica de los productos [Righi, 2006, p. 15].

Dicha situación pone en duda la idea de *objeto artístico* y, por consiguiente, su conservación; sin embargo, debe comprenderse que es precisamente la idea o concepto lo que se busca mantener en el tiempo. Con esa premisa, la pregunta no es si es relevante o no la conservación de este tipo de obras, sino, más bien, cómo deben conservarse y si ello debe realizarse mediante la preservación —si eso es lo que sustenta el concepto o significado— de la materia.

La respuesta se apoya en el planteamiento y ejecución de diversas opciones de conservación: directas, que no necesariamente consisten en la realización de procesos de restauración, sino en la sustitución de elementos o materiales que conforman las obras, e indirectas, como el registro y la documentación, y/o la conservación preventiva.

Vale decir que en el análisis comparativo de los casos de estudio se refleja la importancia de la documentación para encaminarse a una adecuada toma de decisiones. Al respecto existen limitantes, dependiendo de la problemática de conservación en particular, lo que forma parte del proceso teórico-práctico que implica su solución.

En función de lo anterior, la figura del restaurador-conservador no se limita únicamente a intervenir el objeto o el contexto, sino también funge como asesor de artistas contemporáneos, al contribuir, con sus conocimientos, a solucionar problemáticas de conservación identificadas como resultado de la inquietud y preocupación de los artistas.

Cabe concluir que emplear la metodología que se analiza en el presente trabajo exige al restaurador-conservador no asumirla tal cual, sino investigar más sobre el modelo aquí referido y, de ser necesario, replantear el proceso reflexivo mediante la complemen-

tación de información sobre los diversos factores que se han de considerar: condición, significado, discrepancias entre la metodología y la reflexión y opciones de conservación. Es importante y necesaria, pues, la continua difusión y retroalimentación del proceso de investigación y reflexión que conlleva la aplicación de una metodología que a lo largo del tiempo han empleado colegas en el campo de la conservación de obras contemporáneas.

REFERENCIAS

Almaráz, M., Buentello, D., Lanzagorta, A. y Rosales-Alanís, P. (2012). *Fluxus*, Melanie Smith. Informe de restauración [material inédito]. México. Seminario Taller de Restauración de Obra Moderna y Contemporánea, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía-Instituto Nacional de Antropología e Historia. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/informe%3A580>

Chiantore, O. (1999). *Los materiales plásticos en el arte contemporáneo, su transformación y decadencia*. En *Arte Contemporanea Conservazione e Restauro*. Nardini Editore Fiesole. Traducción por María Consuelo Chufani Z. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, septiembre 1999.

Cologne Institute of Conservation Sciences. (2021 [2019]). *The Decision-Making Model for Contemporary Art: Conservation and Preservation*. Cologne Institute of Conservation Sciences/Technology Arts Sciences TH Köln. https://www.th-koeln.de/mam/downloads/deutsch/hochschule/fakultaeten/kulturwissenschaften/f02_cics_gsm_fp__dm-mcacp_190613-1.pdf

Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK). (1999). *The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art*. SBMK. 1997/99/Netherlands Institute for Cultural Heritage. <https://sbmk.nl/source/documents/decision-making-model.pdf>

García, S. (2009). Los polímeros en la época de difusión de estilos artísticos. *Arte, Individuo y Sociedad* (21), 27-36. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/download/ARIS0909110027A/5756>

Ifema Madrid. (12 de agosto de 2021). *Pop art: qué es, artistas y características* [página web]. <https://www.ifema.es/noticias/arte/pop-art-que-es-artistas-caracteristicas>

Intervención

ENERO-JUNIO 2022
JANUARY-JUNE 2022

Jiménez, K. (2015). *Informe del diagnóstico y propuesta de conservación de la obra Famosos edificios históricos mexicanos del artista Dennis Oppenheim perteneciente al Museo Universitario Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México* (Informe de licenciatura). Seminario Taller de Restauración de Obra Moderna y Contemporánea, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía/Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Jiménez, K. (2021). *El estudio del deterioro del plástico en las obras que conforman la serie Botánica: nuevas especies de la artista Emilia Sandoval, a partir del prototipo conocido como Tasajo Norstrom* (Tesis de licenciatura). Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía-Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Llamas, R. y Talamantes, C. (febrero, 2012). *Capas pictóricas sobre plástico en el arte contemporáneo: estudio analítico del polipropileno sometido a ciclos de envejecimiento*. En Conservación de Arte Contemporáneo [Recurso electrónico]: 13.ª Jornada, [organiza] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Departamento de Conservación-Restauración (pp. 75-86). <https://issuu.com/museoreinasofia/docs/publicacion-13-jornada/5?e=6820926/1649677>

Mata, A. (2014). *La mutación del objeto cotidiano a la obra de arte. La conservación de la obra Fluxus de Melanie Smith*. En Conservación de Arte Contemporáneo [Recurso electrónico]: 15.ª Jornada, [organiza] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Departamento de Conservación-Restauración (pp. 239-248). <https://issuu.com/museoreinasofia/docs/1-286>

Muñoz, S. (2004). *Teoría contemporánea de la restauración*. Síntesis.

Righi, L. (2006). *Conservar el arte contemporáneo*. Nerea.

Santabárbara, C. (2018). *La teoría de la restauración de arte contemporáneo: criterios de intervención*. En Conservación de Arte Contemporáneo [Recurso electrónico]: 19.ª Jornada, [organiza] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Departamento de Conservación-Restauración (pp. 257-266). https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/conservacion_de_arte_contemporaneo_compressed_0.pdf

Shashoua, Y (2008). *Conservation of Plastics: Materials Science, Degradation and Preservation*. Elsevier.

Unidad de Apoyo para el Aprendizaje. (12 de agosto de 2021). *Arte mexicano del siglo XX*. https://programas.cuaed.unam.mx/repositorio/moodle/pluginfile.php/164/mod_resource/content/1/arte-mexicano-s-xx/index.html

SOBRE LA AUTORA

Karla Lilia Jiménez Martínez

Dirección General del Patrimonio Universitario (DGPU),
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México
k4rl4jm@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0524-5421>

Licenciada en Restauración de Bienes Muebles por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México. En el Seminario-Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo de la ENCRYM realizó su trabajo de titulación “El estudio del deterioro del plástico en las obras que conforman la serie *Botánica: nuevas especies* de la artista Emilia Sandoval, a partir del prototipo conocido como *Tasajo Norstrom*”. Su experiencia profesional abarca tanto el ámbito museístico como el archivístico; ha trabajado en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la (UNAM), en el Museo del Palacio de Bellas Artes (MPBA) y en el Archivo General de la Nación (AGN), donde se ha encargado del proyecto de monitoreo ambiental del acervo así como del programa de conservación y mantenimiento de las exposiciones permanentes y temporales. Actualmente forma parte del del Proyecto de Registro y Catalogación de la colección artística de la DGPU de la UNAM.