
EL ARRANQUE COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA Y SU CONSERVACIÓN. LA COLABORACIÓN CON PATRICIA GÓMEZ Y MARIA JESÚS GÓNZALEZ DURANTE EL PROYECTO “FINS A COTA D’AFECCIÓ”

Iris Hernández Altarejos, María Pilar Soriano Sancho*, Laura Osete Cortina*

**Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio. Universitat Politècnica de València*

Autor de contacto: Iris Hernández Altarejos, irheral@gmail.com

RESUMEN: *El presente artículo estudia una nueva colaboración llevada a cabo entre artistas y restauradores. A lo largo de los últimos años, varias han sido las conservadoras-restauradoras que han colaborado con las artistas Patricia Gómez y M^a Jesús González durante el proceso creativo de sus obras. El último trabajo colaborativo de esta índole, y que se presenta en este artículo, surgió de un proyecto ideado por las artistas para la exposición “Fins a cota d’afecció”, muestra inaugurada el 21 de junio de 2018 en la galería 6 del Institut Valencià d’Art Modern (IVAM).*

El trabajo colaborativo comenzó en la intervención de la galería 6 del IVAM, donde ocho restauradoras participaron, conjuntamente con las artistas, en la materialización de la idea del proyecto. Terminada la obra y una vez su exposición finalizó, se inició una nueva fase de colaboración: el arranque de la pintura de las paredes y la investigación para optimizar el sistema de adhesión a un nuevo soporte.

PALABRAS CLAVE: Arte contemporáneo, arranques de pintura mural, adhesivos sintéticos, soportes flexibles.

English version

TITLE: *TRANSFERRING OF WALL PAINTINGS AS AN ARTISTIC PRACTICE AND ITS CONSERVATION. A COLLABORATION WITH PATRICIA GÓMEZ AND MARIA JESÚS GONZÁLEZ DURING THE PROYECT “FINS A COTA D’AFECCIÓ”.*

ABSTRACT: *This article studies a new collaboration carried out between artists and restorers. Over the last few years, several curators-restorers have collaborated with the artists Patricia Gómez and M^a Jesús González during the creative process of their works. The last collaborative work of this nature, and which is presented in this article, arose from a project devised by the artists for the exhibition “Fins a cota d’afecció”, inaugurated on June 21, 2018 at Gallery 6 of the Institut Valencià d’Art Modern (IVAM).*

The collaborative work began with the intervention of gallery 6 of the IVAM, where eight restorers participated, together with the artists, in the materialization of the project idea. Once the work was finished and once its exhibition was over, a new phase of collaboration began: the removal of the paint from the walls and the research to optimize the adhesion system to a new support.

KEYWORDS: *Contemporary art, transferring of wall paintings, synthetic adhesives, flexible supports*

1. INTRODUCCIÓN

La obra objeto de nuestra colaboración surge de la exposición “Fins a cota d’afecció” que las artistas valencianas Patricia Gómez y M^a Jesús González crearon para la galería 6 del IVAM. Se trata de una obra artística producida específicamente para el espacio que la albergó y en un momento muy concreto, con motivo del 30 aniversario de la institución.

A través de un ejercicio plástico, que apropió como método la excavación arqueológica, las artistas junto a un grupo de conservadoras-restauradoras, recuperaron la memoria y las huellas del paso del tiempo que pervivían en la sala, en concreto en sus paredes. De esta forma, los propios muros de la galería transmitían y narraban, a partir de todos los colores que contenían, la historia de este espacio.

El fruto de todo este trabajo únicamente podía contemplarse *in situ* en el propio museo, de tal forma que, acabada la muestra se planteó su posible conservación. Al tratarse de una obra mural conectada a la arquitectura y supeditada a ella, el método para poder hacerla pervivir en el tiempo, consistió en su extracción mediante el arranque de la pintura. En este momento surge otra fase de nuestra colaboración: la investigación que ayudó a proporcionar a la pintura un nuevo soporte ya que iba a ser desprendida de su lugar de origen.

2. OBJETIVOS

El objetivo general de la investigación es documentar todo el proyecto de las artistas, haciendo hincapié en el papel del conservador-restaurador como colaborador. Esta documentación incluye todas las fases del proyecto: la concepción de la idea de la obra, su materialización en la galería del museo, el proceso de arranque y su tratamiento posterior. De esta forma se pretende generar un documento que contenga todas las fases que han dado lugar a las piezas finales, objeto de nuestro trabajo colaborativo.

3. METODOLOGÍA

Para desarrollar el objetivo planteado anteriormente, se ha puesto a punto una metodología compuesta por diversos tipos de investigación, cada cual con sus recursos y su plan de trabajo específico. A continuación, se exponen los métodos llevados a cabo y la finalidad de los mismos.

3.1. Fase 1

En primer lugar, se ha realizado una investigación documental a partir de fuentes bibliográficas y digitales con la finalidad de contextualizar el tema de estudio.

3.2. Fase 2

La información documental se completa con la investigación de campo, la cual surge de la colaboración con las artistas en la materialización del proyecto. Por lo tanto, antes de comenzar con el desarrollo de la investigación, se pudo observar con detenimiento la ejecución de la obra; esta observación ha sido de tipo participativa ya que se ha formado parte del fenómeno a estudiar, es decir, se ha intervenido en la materialización de la obra. Todo este proceso ha permitido conocer de cerca sus características y sus necesidades.

3.3. Fase 3

Con la finalidad de conocer y estudiar las necesidades de la obra y las dudas de las artistas, se han llevado a cabo numerosas conversaciones iniciales y posteriormente una entrevista semidirigida en la cual las artistas resolvieron algunas cuestiones que surgieron durante la realización de la investigación. Con esta investigación etnográfica se ha generado una fuente de documentación primaria en la que se recoge información importante para el desarrollo de este trabajo.

4. RESULTADOS

4.1. El proyecto para el IVAM “Fins a cota d’afecció”: Del concepto a la materialización de la idea

Las artistas Patricia y M^a Jesús recibieron en 2017 una propuesta desde el Institut Valencià d’Art Modern (IVAM) para llevar a cabo una exposición específica en la galería 6 del museo, la cual se inauguraría un año más tarde.

Las artistas comenzaron a investigar sobre las sucesivas exposiciones que habían transcurrido en dicha sala desde que en 1989 el museo abrió sus puertas.¹ A partir de una exhaustiva investigación documental, basada en fotografías y diferentes archivos escritos procedentes de varios departamentos del museo, el proyecto se gestó conceptualmente. Durante los meses de trabajo documental recopilamos mucha información sobre las exposiciones que habían tenido lugar en la galería 6, de tal forma que poco a poco fueron creando bocetos y cuadernos de apuntes en los que anotaban los aspectos más importantes que más tarde ayudaron a materializar la idea de este proyecto.

Las artistas tomaron el método arqueológico como solución para conseguir el propósito deseado. No obstante, antes de comenzar el trabajo *in situ* de excavación en la sala inferior de la galería, se llevó a cabo un estudio estratigráfico a partir de unas muestras extraídas de las paredes. Gracias a la colaboración de la profesora Pilar Soriano Sancho, dichas muestras se

observaron con lupa binocular y se pudieron estudiar los estratos pictóricos a partir de las fotografías realizadas, y con ello las artistas plantearon en bocetos y apuntes un primer esquema que localizaba cada color en un lugar concreto de la pared.

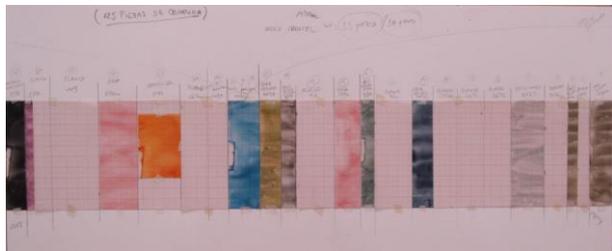


Figura. 1. Boceto de las artistas. Estudio previo de los estratos pictóricos ubicados en la pared frontal.

El uso del método arqueológico y de la consecuente excavación en las paredes de la sala ha venido delimitada por una cota de afección de 8 mm, término que da nombre a la propia exposición y define el contenido de la muestra: “En este caso las artistas, ayudadas por un equipo de restauradoras, han extraído hasta ocho milímetros de capas de pintura de las paredes de la Galería 6 «en las que hemos identificado 69 exposiciones en 20 estratos, correspondientes a los 29 años de vida del IVAM», explica M^a Jesús González”.ⁱⁱ Esta intervención es la que se mostraba en la planta inferior de la sala de tal forma que cada pared se dividía en franjas verticales donde “cada franja alcanzaba el nivel de pintura que había sido empleada para una exposición concreta a lo largo de los años de existencia del museo”.ⁱⁱⁱ



Figura. 2. Fotografía general de la pared derecha. Pieza IV.

Por otro lado, la intervención de la planta superior de la galería mostraba al espectador toda la investigación documental realizada por las artistas, la cual fue plasmada en un papel continuo que recorría todo el perímetro de la sala y que albergaba una matriz Harris. Esta herramienta de investigación empleada en arqueología, fue aplicada por las artistas para mostrar la selección de la documentación rescatada entre todo el material que el museo generaba para cada exposición.

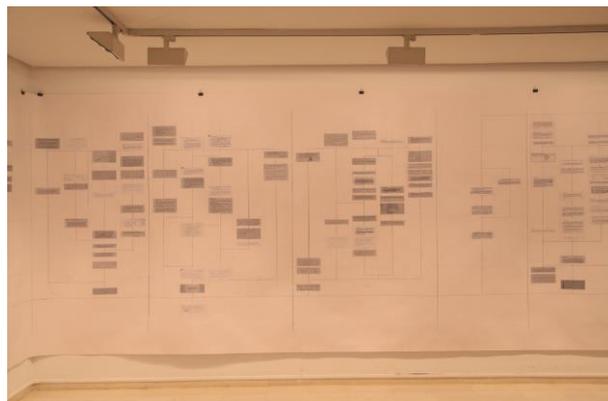


Figura. 3. Detalle de la matriz Harris.

4.2. El arranque

Las artistas comenzaron con el proceso de arranque de los restos pictóricos sacados a la luz, gracias al método arqueológico, en la sala inferior de la galería. Para llevar a cabo el trabajo, las artistas recurrieron a la ayuda de dos restauradoras quienes colaboraron en todas las tareas necesarias para completar los arranques de las pinturas murales.

En los siguientes párrafos se desarrollan las fases que se completaron a lo largo de una semana de trabajo en la que las cinco paredes de la sala del museo fueron arrancadas.

Encolado

Este no es el primer proyecto donde las artistas ponen en práctica la técnica del *strappo* para realizar sus arranques, los cuales conforman gran parte de su producción artística. Tanto Patricia como M^a Jesús dominan todas las fases necesarias para completar el proceso de esta técnica de arranque, la cual comienza con el encolado del muro.

Antes de iniciar el proceso de encolado se procedió a proteger la zona circundante, tanto la pared como el suelo dejando libre la pintura mural a arrancar. A continuación, se prepararon todos los materiales a utilizar, comenzando con la cola fuerte de carpintero, para cuya hidratación se preparó con una proporción de 300g de cola y 800ml de agua. La aplicación del adhesivo se realizó en caliente, calentando la cola al baño maría, tras ser hidratada durante 24h.

Los dos tipos de textiles empleados en el encolado son de la misma naturaleza, algodón, aunque la diferencia radica en que uno de ellos es una gasa de trama más abierta (18x15 hilos/cm en trama y urdimbre) mientras que el otro es una tela de algodón de trama más cerrada, comúnmente conocida como retorta. La primera aplicación se llevó a cabo con la gasa de algodón, cuyos fragmentos tenían un tamaño de 150x30 cm; cada tela se superpuso sobre la anterior aproximadamente 2 cm. Una

vez finalizada la aplicación de varias gasas, cubriendo el área definida para la jornada de trabajo, cuando la cola aún estaba mordiente se procedió a adherir los fragmentos de retorta, cuyo tamaño era mayor (150x40 cm) lo que aseguraba evitar el solapamiento entre las diferentes capas de telas. La cola caliente se aplicó mediante brocha primero en forma de cruz y aspa y posteriormente rellenando el resto de zonas hasta adherir por completo los fragmentos de tela. El empleo de telas de algodón es adecuado para este trabajo, ya que la propiedad hidrófila de este tipo de telas permite la penetración de la cola a través de ellas, de una capa a otra favoreciendo la adecuada aplicación del adhesivo.^{iv}



Figura 4. Preparación del muro.



Figura 5. Las artistas aplicando la segunda capa de telas, sobre las gasas de algodón.

Arranque

El encolado se repitió a lo largo de todo el perímetro de la sala expositiva de tal forma que cuando se finalizaba una pared y los materiales habían secado por completo se procedía a separar la pintura mural de su soporte arquitectónico. Para ello tuvimos que recurrir a la ayuda de un grupo de personas compuesto por varios

trabajadores del propio museo, debido a las grandes dimensiones de las pinturas. En cuanto a su espesor, cabe mencionar que el arranque de las paredes se llevó consigo todo el conjunto de estratos que albergaban quedando a la vista el yeso del enlucido.

Para favorecer la separación de los estratos pictóricos se tuvieron que realizar incisiones (con gubia y martillo o cúter), en el perímetro del arranque en algunas ocasiones antes del encolado, y en otras, posteriormente. La separación de los arranques fue un proceso complejo a causa de las grandes dimensiones de las paredes. Fue necesario adaptar la acción al muro sobre el que se estaba trabajando, de tal forma que las dos paredes de tamaño menor se separaron estirando desde un extremo. Sin embargo, las tres paredes de mayores dimensiones no podían arrancarse con el mismo método, ya que se corría el riesgo de que la acción fracturara los estratos pictóricos antes de completar la separación. La solución adoptada fue arrancar desde el extremo inferior estirando hacia arriba y una vez separado dejar caer la pintura arrancada al suelo. Las cinco pinturas arrancadas fueron enrolladas sobre sí mismas con tubos de cartón en su interior, de esta forma se facilitó su extracción de la sala y el posterior transporte al taller de las artistas.



Figura 6. Arranque desde el extremo inferior. Pared III.

4.3. Intervención en las piezas I, II, III, IV y V

En este apartado del artículo se explica todo el proceso de intervención realizado en las pinturas murales arrancadas del museo, tras su extracción y traslado al taller de las artistas. Los tratamientos expuestos en los siguientes párrafos se han llevado a cabo durante 4 meses de trabajo, tiempo en el que las artistas han contado con nuestra ayuda^v para comenzar y finalizar todas las fases. Todo este trabajo se ha llevado a cabo sobre los cinco arranques que constituyen las piezas definitivas de las artistas. Para ubicar visualmente cada una de las pinturas murales arrancadas sobre las que se va a hablar a continuación, en la figura 7 podemos observar la localización de cada una dentro del plano de la sala, así como sus dimensiones.

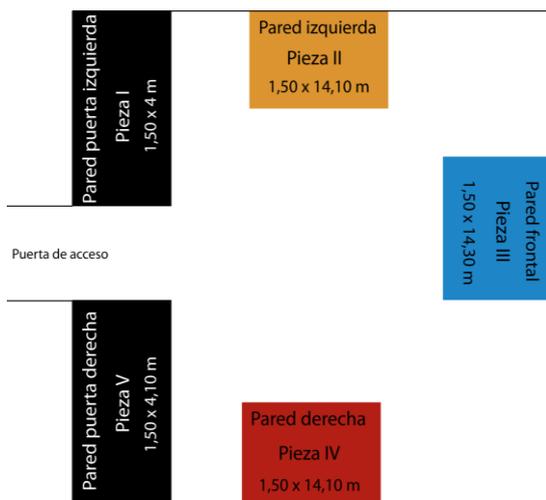


Figura. 7. Plano de localización, en la sala del museo, de las pinturas murales arrancadas. Nomenclatura de las piezas y dimensiones.

Nivelado del reverso

La metodología definitiva llevada a cabo para la ejecución del nivelado del reverso de los arranques, ha consistido principalmente en retirar una serie de capas de pintura mediante la aplicación de agua y la posterior acción mecánica con bisturí y/o espátula. Antes de abordar las piezas finales se llevó a cabo un estudio previo, con una serie de pequeños fragmentos de arranque, el cual ha sido de utilidad para comenzar junto a las artistas el planteamiento del nivelado definitivo de las piezas finales.

A continuación, en la tabla 1 se presenta, como ejemplo de una de las piezas, la metodología definitiva a través de la cual se ha nivelado el reverso de las pinturas hasta alcanzar los estratos concretos que podemos leer en la columna “color del reverso”. El estrato obtenido por el reverso se corresponde con uno o varios estratos en el anverso del arranque, en función del grosor final deseado para la pintura. Asimismo, en esta tabla encontramos el método seguido para alcanzar los estratos del reverso.

Tabla 1. Sistema final de nivelado para la pieza II

Nº ESTRATO	COLOR DEL ANVERSO	ESTRATO Y COLOR DEL REVERSO	MÉTODO
25	Marrón	Nº 25 (color marrón)	Lijado superficial (lijas de granulometría entre G180 y G320) Eliminación mecánica con bisturí de concreciones de yeso procedentes del revoco del muro.
24	Blanco		
23	Marrón		
22	Blanco		
21	Gris		
20	Blanco	Nº 21 (color gris)	Previa humectación de la superficie con pulverizador o paños húmedos.
19	-		
18	Violeta		
17	Blanco		
16	Verde		

			Eliminación con bisturí de las capas 25, 24, 23 y 22 en conjunto. La acción de la herramienta permitía retirar todas las capas a la vez.
15	Rosa	Nº 17 (color blanco)	1º nivelado hasta la capa 21. 2º nivelado con bisturí y en húmedo.
14	Blanco		
13	Marrón	Nº 15 (color rosa)	Humectando, con pulverizador o paños húmedos, el reverso se reblandecían todas las capas desde la 16 hasta la 25, de tal forma que se producía una separación limpia y sencilla por la capa rosa 15. El material se separó ayudándonos de la acción mecánica del bisturí o espátula.
12	Ocre		
11	-		
10	-		
9	-		
8	Amarillo		
7	-		
6	Blanco		
5/6	Naranja	Nº 6 (color blanco)	Humectando, con pulverizador o paños húmedos, el reverso se reblandecían todas las capas desde la 7 hasta la 25, de tal forma que se producía una separación limpia y sencilla por la capa blanca 6. El material se separó ayudándonos de la acción mecánica del bisturí o espátula.
5	Rosa		
4	Blanco		
3	Violeta		
2	Negro		

Una vez finalizado el nivelado del reverso hasta alcanzar los estratos deseados, para homogeneizar la superficie y favorecer una adecuada unión entre el soporte textil y la pintura, se estucaron las lagunas con la masilla plástica en pasta de color blanco “Plasmont al uso” de la marca MONTA®, y posteriormente se lijó toda la superficie. El proceso se completó con la limpieza por aspiración de toda la superficie en combinación con una última limpieza con paños húmedos para eliminar los posibles restos de polvo producidos por el lijado de la pintura.

Adhesión al nuevo soporte

Las artistas han ejecutado un método de adhesión que incluye una variante diferente en relación al ejecutado por nuestra parte en las pruebas previas. Esta variante es la aplicación, previa a la adhesión de la tela, de tres capas de Plectol® B500 mezclado en agua a una proporción aproximada de 1:1. La finalidad de esta aplicación, argumentada por las propias artistas, es crear un estrato intermedio entre la pintura y el adhesivo final. Según su experiencia, afirman que con este estrato consiguen mejorar la homogeneidad del reverso, lo que les facilita la posterior adhesión de la tela. Este método de trabajo ya fue aplicado en otras obras y, según las propias artistas, obtuvieron buenos resultados. Cabe puntualizar que toda la investigación en las pruebas previas sobre fragmentos y probetas, no ha abordado la aplicación de este estrato intermedio ya que el planteamiento inicial abordado por

ambas partes no lo contemplaba. El procedimiento de adhesión se puede resumir en los siguientes pasos. En primer lugar, se aplica el estrato intermedio del adhesivo diluido en agua, como se ha descrito anteriormente. Tras el completo secado de este estrato intermedio, se ha preparado la tela colocándola por el reverso y extendiéndola para poder dibujar, a modo de *frottage*, la línea del perímetro de la pintura. Esta línea blanca ayuda en el proceso de adhesión ya que indica hasta donde debe de aplicarse el Plextol® B500. Una vez finalizado este paso, se ha recogido la tela y se ha comenzado a aplicar adhesivo a brocha sobre el reverso pictórico. Esta acción se ha tenido que realizar por tramos (dadas las dimensiones de la pieza), de tal forma que una vez cubierta el área correspondiente, se ha colocado el textil asegurando su adecuada adherencia ejerciendo presión moderada con la mano (protegida por un guante). A continuación, las artistas aplicaron una segunda capa de adhesivo a brocha, esta vez a través del soporte textil.

Desprotección

El proceso de desprotección constituye la última fase de los tratamientos realizados tras el arranque de las pinturas.

Durante la investigación experimental de este trabajo se procedió a realizar la desprotección de uno de los fragmentos de pintura mural arrancada. Esta práctica se llevó a cabo en el laboratorio y con el procedimiento



Figura. 8. Las artistas aplicando Plextol® B500 puro sobre el reverso de una de las piezas. En la fotografía también puede observarse la tela negra que compone el nuevo soporte de los arranques.

comúnmente empleado para este proceso: empacos de pulpa de celulosa y agua caliente, y que la bibliografía consultada describe con minuciosidad.^{vi} Sin embargo, este método ha tenido que ser modificado y adaptado a las grandes dimensiones de la pieza original, y también a la necesidad de comenzar y finalizar el proceso lo antes posible para evitar que la obra se mantenga en exceso húmeda. Por un lado, para poder evacuar las grandes cantidades de agua que son necesarias para eliminar por completo la cola y retirar las telas del anverso, ha sido

necesario crear un sistema compuesto por un recipiente y un bastidor con una malla metálica de rejilla sobre el que se coloca la pieza a desproteger. Las dimensiones del recipiente son 200x200 cm por lo que ninguno de sus lados corresponde con la dimensión mayor del arranque. A causa de esto, el proceso se realizaba por tramos de tal forma que, al finalizar la desprotección de una zona, cuyo tamaño era aproximado al del recipiente, se procedía a evacuar el agua y desplazarlo para continuar con el trabajo.

Por otro lado, el método para llevar el agua caliente a la superficie también ha sido diferente. Existen varias técnicas, pero la más empleada, y la que las artistas han utilizado en otros proyectos donde han puesto en práctica el *strappo*, es la aplicación de empacos de Arbocel®^{vii} y agua caliente. Se planteó la posibilidad de encontrar otro sistema más rápido con el que se pudiera reblandecer la superficie de una forma eficaz. En este momento las artistas, junto con las personas que ayudamos en dicha tarea, ensayamos el uso de empapadores desechables los cuales presentan una gran capacidad de absorción gracias a su núcleo celulósico. Este material contiene una capa externa de un tejido sintético impermeable que se ha colocado hacia fuera, lo que ha sido muy beneficioso ya que mantiene durante más tiempo el agua caliente sobre la superficie de las telas, de forma que el lado celulósico está en contacto directo con la cola. El procedimiento es el mismo que con el uso de la pulpa de celulosa: humectar y saturar el material de agua caliente y colocarlo sobre las telas el tiempo necesario para que la cola se reblandezca y pueda eliminarse.



Figura. 9. Proceso de desprotección. Colocación de empapadores desechables.

5. CONCLUSIONES

La preocupación por parte de las artistas del uso de materiales adecuados durante la ejecución de sus obras denota el interés de las mismas por la conservación de sus piezas. Patricia y M^a Jesús han experimentado con materiales muy diversos a lo largo de su trayectoria artística, por lo que en varias ocasiones han llegado a elaborar numerosas probetas en las que han testado el comportamiento de diferentes materiales. Cabe destacar

que de entre todos los materiales que ofrece el mercado, estas artistas han sentido un gran interés por productos comercializados para el ámbito de la restauración ya que han podido comprobar empíricamente los resultados que ofrecen a nivel plástico y conservativo, al menos este último a corto plazo. No obstante, no debemos olvidar que las artistas escogen y utilizan los materiales con la intención de crear obras con las características plásticas y conceptuales deseadas.

Las pruebas previas, llevadas a cabo durante los meses de colaboración sobre fragmentos reales de pintura arrancada han permitido avanzar en la búsqueda de métodos eficaces, que posteriormente, se han aplicado sobre los arranques de gran tamaño, que constituyen las piezas definitivas. El acercamiento al sistema de nivelado, adhesión y desprotección llevado a cabo durante la experimentación ha ayudado en la toma de decisiones finales sobre cómo abordar las grandes dimensiones de las pinturas arrancadas de las cinco paredes del museo. Con todo ello, finalmente entre todas las partes que han intervenido en esta última fase del proyecto, hemos encontrado el método de trabajo viable y eficaz que nos ha permitido finalizar las piezas en el tiempo estimado al inicio del trabajo.

Para concluir, a partir de la revisión de otros casos de estudio, y con la propia realización de este trabajo, se ha podido comprobar cómo la interdisciplinariedad entre artistas y conservadores-restauradores es una práctica contemporánea con perspectivas de avanzar en nuevas investigaciones futuras. Podemos decir que, actualmente, en este ámbito se encuentran abiertas dos líneas de trabajo: la colaboración con el artista durante la post-producción de la obra, con objetivos más conservativos o restaurativos hacia la pieza finalizada, o la colaboración como un agente activo y participativo en la producción de la obra. Desde esta última línea, el conservador debe entender e interpretar su papel, ser un actor cuyo objetivo, desde nuestro punto de vista, es asesorar al artista en las cuestiones técnicas relacionadas con su obra. De esta forma, nuestras recomendaciones pueden llegar a ayudar al artista en la toma de decisiones. En definitiva, la colaboración con los artistas es una práctica que abre nuevos caminos y nos hace plantearnos y revisar constantemente cuál es nuestro papel dentro del ámbito artístico.

AGRADECIMIENTOS

A Patricia y M^a Jesús por darnos la oportunidad de vivir la experiencia de este proyecto con ellas, desde el inicio hasta el final.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOR, L. Investigación para un montaje expositivo de obras de las artistas Patricia Gómez y M^a Jesús González. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2018. [Consulta 10 marzo 2019]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/106823>

AMOR, R. *Análisis de actuación para la conservación de grafiti y pintura mural en aerosol. Estudio del strappo como medida de salvaguarda*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2017. [Consulta 15 octubre 2018]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/89086>

AA.VV. *Materialism of memory. Patricia Gómez and María Jesús González*. Alicante: Universidad Miguel Hernández, 2019.

AA.VV. *Fins a cota d’afecció. Patricia Gómez and María Jesús González*. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2018.

FUENTES, E. *La colaboración entre artistas y restaurador durante el proceso creativo. Reflexiones a partir de una experiencia*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016. [Consulta 15 octubre 2018]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/62111>

GASOL, R.M.; SENSERICH, R. *El papel del conservador-restaurador en el Arte Urbano comisionado: reflexiones a partir de los datos recogidos en la Open Walls Conference 2015 de Barcelona*. En: GeConservación. Madrid: Grupo Español IIC, 2016, n^o 10, ISSN: 1989-8568. [Consulta 7 julio 2019]. Disponible en: <https://ge-ic.com/ojs/index.php/revista/article/view/40/320>

GÓMEZ, P.; GONZÁLEZ, M^a J. *Patricia Gómez, María Jesús González* [en línea]. [Consulta: 21 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/>

IVAM. *Hasta cota de afecció, una reflexió sobre la historia del IVAM*. En: Institut Valencià d’Art Modern [en línea]. [Consulta 20 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.ivam.es/es/noticias/hastacota-de-afeccionuna-reflexion-sobre-la-historia-del-ivam/>

IVAM. *Historia y Misión*. En: Institut Valencià d’Art Modern [en línea]. [Consulta 20 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.ivam.es/es/historia-y-mision/>

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

NOTAS ACLARATORIAS

i IVAM (Institut Valencià d'Art Modern). Historia y Misión. Disponible en: <https://www.ivam.es> [Consulta: 20 mayo 2019]

ii IVAM (Institut Valencià d'Art Modern). Historia y Misión. Disponible en: <https://www.ivam.es> [Consulta: 20 mayo 2019]

iii AA.VV. (2019) Materialism of memory. Patricia Gómez and María Jesús González. Alicante: Universidad Miguel Hernández, p. 182.

iv AMOR, L. (2018) Investigación para un montaje expositivo de obras de las artistas Patricia Gómez y M^a Jesús González. Trabajo

Fin de Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universitat Politècnica de València. p. 26.

v A través de prácticas en empresa del Servicio Integrado de Empleo de la UPV

vi AMOR, R. (2017) Análisis de actuación para la conservación de grafiti y pintura mural en aerosol. Estudio del strappo como

medida de salvaguarda. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, p. 381

vii Material de pulpa de celulosa comercializado por CTS®.