

# CONSERVACIÓN DE UNA PERFORMANCE: CASO DE ESTUDIO EN LA OBRA *SÁLVAME* DE MARTA PINILLA

LUCÍA HILL-GUZMÁN

TRABAJO DE FINAL DE GRADO

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL  
PATRIMONIO CULTURAL



TUTORA: DR<sup>a</sup> ESTHER MOÑIVAS MAYOR  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE  
MADRID





Lucía Hill-Guzmán

*Conservación de una performance: caso de estudio en la obra Sálvame de Marta Pinilla*

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE BELLAS ARTES

GRADO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL  
PATRIMONIO CULTURAL



Trabajo Fin de Grado

# **Conservación de una performance: caso de estudio en la obra Sálvame de Marta Pinilla**

**Lucía Irene Hill-Guzmán**

Directora: Dr<sup>a</sup>. Esther Moñivas Mayor

En Madrid, a 31 de mayo de 2022





## RESUMEN

El presente Trabajo de Fin de Grado, desarrollado dentro del grado de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, está centrado en la pieza performativa *Sálvame* de la artista Marta Pinilla (2018). Esta obra fue exhibida en el año 2018 como parte del conjunto performático de Pinilla *Baroque Sacred Cosmology*, en la Juan Gallery de Madrid.

El trabajo aborda la problemática de la conservación de la performance en tanto práctica artística y bien cultural, a través de un estudio que gira en torno a su doble dimensión material e inmaterial. La investigación atiende a los criterios y reflexiones acerca de las diversas estrategias que pueden enmarcar la conservación de las prácticas artísticas performativas, las cuales se encuentran todavía en vías de ser definidas en el terreno de la conservación-restauración. Junto a ello, se lleva a cabo un estudio y un análisis de las patologías que se observan en los elementos materiales vinculados a la obra de Pinilla, los cuales se concretan en el conjunto indumentario elaborado por la artista en látex natural y la prenda interior de poliéster y elastano.

En este trabajo se establece, además, un plan de conservación a través de la reactivación de la performance, teniendo en cuenta la naturaleza tanto material como inmaterial de la obra, la opinión de la artista y los criterios que vienen estableciéndose hasta la fecha en relación a este tipo de prácticas. Así mismo, se desarrolla una propuesta de conservación-restauración para la documentación audiovisual y el cuaderno de artista vinculado a la obra, y el conjunto indumentario, abordada primordialmente desde un punto de vista indirecto por técnicas y estrategias de conservación preventiva, almacenaje y exposición.

Este estudio, por tanto, pretende ofrecer unas respuestas prácticas, apoyadas en un caso de estudio, a las complejidades y casuísticas que giran en torno al arte de acción y a la pervivencia de lo intangible y fugaz en el tiempo.

Por último, se presentan las correspondientes conclusiones donde se hace un breve repaso de toda la investigación desarrollada y se expone, de manera personal, los resultados obtenidos.

**Palabras clave: Performance, Arte contemporáneo, Conservación, Restauración, Entrevista al artista, Látex natural**



## ABSTRACT

This investigation focuses its attention on the performative piece “*Sálvame*” that belongs to the artist Marta Pinilla (2018). This artwork was presented in the year 2018 as part of a whole performative project by Pinilla *Baroque Sacred Cosmology*, in the Juan Gallery in Madrid.

The problem of conserving a performance in an artistic way as well as keeping its cultural legacy, is present throughout this investigation, that will orbit around the dimension of the tangible and intangible. Moreover, this piece of work will attend to the criteria and reflexions in terms of the different types of strategies within the conservation of performative artistic creations which are still on the path to be defined in the field of Conservation and Restoration.

Alongside of this, a study and analysis in depth of the various pathologies that the tangible materials present in the artwork of Pinilla, has been done which includes the total of the natural latex clothing in addition to the other materials.

A conservation plan through a so-called, *performative reactivation*, has been included as part of this project motivated by the short-lived nature of this piece of art as a case of study, in conjunction with the opinion of the artist herself and the strategies presented up to the date. Furthermore, a Conservation-Restoration proposal has been suggested for the documentation related to the piece and the clothing involved in it, addressed essentially, from an indirect point of view as in techniques and preventive conservation strategies, storage, and exhibition.

Thus, this study intends to offer practical answers to a real case of study, tackling all its complexity and casuistry that revolve around live art in terms of the prevalence of its intangible and momentary characteristics.

**Keywords: Performance, contemporary art, contemporary art, performance, Conservation and Restauration, Interview to the artist, Natural látex**



### **Agradecimientos**

*Agradecer a todas aquellas personas que me han ayudado a lo largo de esta investigación y años de formación:*

*En primer lugar, a mi tutora Esther Moñivas, por su dedicación, esfuerzo y apoyo constante. Gracias a ti, Esther, por guiarme a lo largo de todos estos años y enseñarme lo atrevida que puede ser nuestra profesión. No lo olvidaré nunca.*

*También, expresar mi más sentido agradecimiento al Museo del Traje CIPE, por acogerme y brindarme el honor de trabajar conjuntamente, con grandes profesionales en su extraordinaria colección. En especial a mi tutora de prácticas, la restauradora Silvia Brasero, excelente profesional y maravillosa persona.*

*Agradecer a Marta Pinilla, por su asombrosa producción artística, y por la enorme disposición y ayuda recibida a lo largo de toda la investigación.*

*Dar las gracias, también, a todas aquellas personas que, de manera totalmente desinteresada, me han brindado su ayuda y dispuesto todos sus conocimientos, para guiar el camino de este trabajo en los aspectos más especializados. Deseo agradecer en especial a: Silvia Brasero, Thaïs López, Massimo Lassari, Paula Fernández Valdés, María Grajera Barroso, Estrella Sanz y Sonia Santos.*

*A todo el profesorado que, durante los últimos 4 años, han participado en mi formación académica y me han revelado una nueva forma de apreciar la cultura. Gracias a vosotros también, compañeros, por haber compartido estos años de descubrimiento, aprendizaje y madurez. En especial a vosotras, Marta y María José, por vuestro compañerismo y apoyo en los momentos de duro trabajo.*

*A Belén y Faustino, por transmitirme toda su pasión, y acogerme siempre.*

*Por último, quisiera agradecer a mi familia, mi manada, por ser lo más preciado que tengo y ser siempre mi principal apoyo en los momentos más difíciles. Sin vosotros no sería la persona que soy hoy. Os quiero.*

*A todos/as vosotros/as, mil gracias.*



## ÍNDICE DE CONTENIDOS

---

ÍNDICE DE FIGURAS.....	1
1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1. Justificación y motivación.....	5
2. OBJETIVOS.....	6
2.1. Objetivo general.....	6
2.2. Objetivos específicos.....	6
3. METODOLOGÍA.....	6
4. LA CONSERVACIÓN DE LA PERFORMANCE Y EL ARTE DE ACCIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	8
5. ESTUDIO Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA <i>SÁLVAME</i> , DE MARTA PINILLA.....	10
5.1. Ficha técnica.....	10
5.2. Marta Pinilla: trayectoria y obra.....	14
5.3. Historia material de la obra <i>Sálvame</i> .....	15
5.4. Descripción formal.....	16
5.5. Estudio estilístico, simbólico y conceptual.....	17
5.6. El cuaderno de artista.....	19
5.7. Estudio de los materiales constitutivos.....	21
5.8. Información sobre el proceso creativo.....	26
6. CONSIDERACIONES PREVIAS: NORMATIVA APLICABLE Y CRITERIOS.....	27
6.1. Normativa aplicable.....	27
6.2. Criterios específicos para el estudio e intervención en obras performática.....	29
7. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN DEL CONJUNTO INDUMENTARIO.....	30
7.1. Estado de conservación del conjunto.....	31
7.2. Durabilidad de los materiales.....	33
7.3. Documentación fotográfica y cartografías de las patologías.....	35



7.4. Criterios para la conservación-restauración del conjunto indumentario de naturaleza material .....	38
7.5. Propuesta de estudios previos y técnicas de análisis.....	38
7.6. Propuesta de conservación-restauración del conjunto indumentario.....	39
7.7. Propuesta de conservación preventiva del conjunto indumentario .....	40
8. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN DOCUMENTAL Y DE ARCHIVO: LOS PRODUCTOS AUDIOVISUALES, DOCUMENTALES Y EL LIBRO DE ARTISTA.....	41
8.1. Los materiales integrantes y su estado de conservación .....	41
8.2. Propuesta de conservación documental y de archivo .....	42
9. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN VIVA .....	44
9.1. El proceso de toma de decisiones y la documentación de la intencionalidad de la artista en materia de conservación .....	44
9.2. Propuesta de conservación viva: potencial reactivación .....	45
9.3. Propuesta de potencial exposición.....	46
10. CONCLUSIONES Y LÍNEAS DE TRABAJO FUTURO .....	49
10.1. Conclusiones .....	49
10.2. Líneas de trabajo futuro.....	50
11. LISTADO DE REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	51
12. ANEXOS .....	59
Anexo I. Trayectoria artística de Marta Pinilla .....	60
Anexo II. Documentación fotográfica del conjunto indumentario .....	62
Anexo III. Comparación fotográfica de ataque biológico .....	80
Anexo IV. Documentación fotográfica del cuaderno de artista.....	81

# ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Esquema metodológico. Fuente propia. ....	8
Fig. 2. Pinilla, M., (2018) <i>Sálvame</i> . (Fotografías por David Sagasta Mora). ....	10
Fig. 3. Anverso (izquierda) y reverso (derecha) del traje de látex. Fuente propia. ....	12
Fig. 4. Anverso (izquierda) y reverso (derecha) del bodi interior. Fuente propia. ....	12
Fig. 5. Cara A, B y C de la máscara de látex. Fuente propia. ....	12
Fig. 6. Pinilla, M., (2018) <i>Sálvame</i> . (Fotografía de David Sagasta Mora). ....	12
Fig. 7. Pinilla, M., (2018) <i>Sálvame</i> . (Fotografía por un integrante del público). ....	12
Fig. 8. LaJuan Gallery (2018). Fotograma de vídeo de <i>Sálvame de Baroque Sacred Cosmology</i> . (Grabado por Sixto Cid). Extraído de <a href="https://www.youtube.com/watch?v=-C5YTy1XxSs&amp;t=80s">https://www.youtube.com/watch?v=-C5YTy1XxSs&amp;t=80s</a> [Fecha de consulta 31/05/2022] ....	13
Fig. 9. Portada (izquierda) e interior (derecha) del cuaderno de Marta Pinilla. Fuente propia. ....	13
Fig. 10. Ficha técnica. Fuente propia. ....	13
Fig. 11. Pinilla, M., (2017). <i>Samsa Everett</i> . ....	14
Fig. 12. Pinilla, M., (2020). <i>Aquí solía haber un bosque</i> . ....	14
Fig. 13. Pinilla, M., (2016). <i>Paper self portrait</i> . ....	15
Fig. 14. Mallo, M., (2017). Imágenes del proceso material de María Mallo de <i>Ecosistemas Emocionales Diversos</i> . Extraídas de <a href="https://mariamallo.com/">https://mariamallo.com/</a> [Fecha de consulta 31/05/2022] ....	15
Fig. 17. LaJuan Gallery (2018). Fotograma de vídeo de <i>Sálvame de Baroque Sacred Cosmology</i> . (Grabado por Sixto Cid). Extraído de <a href="https://www.youtube.com/watch?v=-C5YTy1XxSs&amp;t=80s">https://www.youtube.com/watch?v=-C5YTy1XxSs&amp;t=80s</a> [Fecha de consulta 31/05/2022] ....	17
Fig. 15. Pinilla, M., (2018) <i>Sálvame</i> . (Fotografía tomada por un espectador). ....	17
Fig. 16. LaJuan Gallery (2018). Fotograma de vídeo de <i>Baroque Sacred Cosmology</i> . ....	17
Fig. 18. LaJuan Gallery (2018). Fotograma de vídeo de <i>Sálvame de Baroque Sacred Cosmology</i> . (Grabado por Sixto Cid). ....	18
Fig. 19. Preti, M., (1660-1675). <i>San Pablo, el Ermitaño</i> . Extraída de <a href="https://www.museunacional.cat/es/colleccio/san-pablo-ermitano/mattia-preti/010238-000">https://www.museunacional.cat/es/colleccio/san-pablo-ermitano/mattia-preti/010238-000</a> [Fecha de consulta 31/05/2022] ....	18
Fig. 20. Beuys, J., (1969). <i>I like America and America Likes Me</i> . Extraída de <a href="https://archive.org/details/P1010360/P1010366.JPG">https://archive.org/details/P1010360/P1010366.JPG</a> [Fecha de consulta 31/05/2022] ....	19
Fig. 21. LaJuan Gallery (2018). Fotograma de vídeo de <i>Sálvame de Baroque Sacred Cosmology</i> . (Grabado por Sixto Cid). Extraído de <a href="https://www.youtube.com/watch?v=-C5YTy1XxSs&amp;t=80s">https://www.youtube.com/watch?v=-C5YTy1XxSs&amp;t=80s</a> [Fecha de consulta 31/05/2022] ....	19
Fig. 22. Cuaderno de Marta Pinilla, páginas dedicadas al estudio del movimiento y patrones de repetición. Fuente propia. ....	20
Fig. 23. Pinilla, M., (2018). <i>Éxtasis de Baroque Sacred Cosmology</i> . (Fotografía por David Sagasta Mora). ....	21
Fig. 24. Cuaderno de Marta Pinilla, páginas dedicadas al estudio iconográfico de <i>Éxtasis para Baroque Sacred Cosmology</i> . Fuente propia. ....	21
Fig. 25. Anverso y reverso del bodi. Fuente propia. ....	22
Fig. 26. Anverso y reverso del traje de látex. Fuente propia. ....	22
Fig. 27. Cara A, B y C de la máscara de látex. Fuente propia. ....	22
Fig. 28. Cadena polimérica de caucho natural (García, 2018, p. 36). ....	23
Fig. 29. Fibras de poliéster (Fernández, 2010, p. 14) ....	24
Fig. 30. Gráfico de materiales constitutivos. Fuente propia. ....	25
Fig. 31. Cuaderno de Marta Pinilla, páginas dedicadas a <i>Sálvame</i> . Fuente propia. ....	26
Fig. 32. Línea de ejecución de <i>Sálvame</i> . Fuente propia. ....	26
Fig. 33. Mapa conceptual de la propuesta de conservación-restauración de <i>Sálvame</i> . Fuente propia. ....	30
Fig. 34. Detalle de desgaste de pintura acrílica sobre las bridas. Fuente propia. ....	31



Fig. 36. Detalle agrietamiento de adhesivo y separación del soporte de la máscara. Fuente propia..... 32

Fig. 35. Detalle con luz transmitida de ataque biológico. Fuente propia..... 32

Fig. 37. Detalle manchas blanquecinas del traje. Fuente propia..... 35

Fig. 38. Detalle de patologías del soporte del traje con luz transmitida. Fuente propia. .... 35

Fig. 39. Detalle del traje de ataque biológico bajo fluorescencia UV. Fuente propia..... 35

Fig. 40. Manchas en sisas del bodi por oxidación bajo fluorescencia UV. Fuente propia..... 35

Fig. 41. Mapa de daños anverso y reverso del bodi. Fuente propia..... 35

Fig. 42. Mapa de daños anverso y reverso de traje de látex (superior). Mapa de daños de máscara de látex (inferior). Fuente propia. .... 37

Fig. 43. Esquema de propuesta de conservación-restauración del conjunto indumentario. Fuente propia. 41

Fig. 44. Esquema de propuesta de conservación documental y archivo. Fuente propia..... 44

Fig. 46. Formato 3D de posible exhibición. Fuente propia. .... 48

Fig. 45. Esquema de propuesta de potencial reactivación y exhibición. Fuente propia..... 48

Fig. 47. Anverso traje de látex. Fuente propia..... 62

Fig. 48. Reverso traje de látex. Fuente propia. .... 63

Fig. 49. Detalle de mancha de humedad y ataque biológico manga derecha. Fuente propia..... 64

Fig. 50. Detalle manchas de humedad parte inferior del traje. Fuente propia. .... 64

Fig. 51. Detalle ataque biológico parte inferior izquierda. Fuente propia. .... 65

Fig. 52. Comparación traje y un retal. Fuente propia. .... 65

Fig. 53. Detalle separación manga derecha. Fuente propia. .... 66

Fig. 54. Detalle separación y adhesivo agrietado de manga derecha. Fuente propia..... 66

Fig. 55. Detalle acumulación biológica en orificios de las burbujas. Fuente propia. .... 67

Fig. 56. Detalle acumulación biológica en orificios de las burbujas. Fuente propia. .... 67

Fig. 57. Cara B de máscara de látex. Fuente propia. .... 68

Fig. 58. Cara A de máscara de látex. Fuente propia. .... 68

Fig. 59. Detalle de separación y agrietamiento adhesivo en orificio de la nariz de máscara de látex. Fuente propia..... 69

Fig. 60. Cara C de máscara de látex. Fuente propia. .... 69

Fig. 61. Detalle de separación y agrietamiento adhesivo de máscara de látex. Fuente propia. .... 70

Fig. 62. Anverso bodi interior. Fuente propia. .... 71

Fig. 63. Reverso bodi interior. Fuente propia. .... 72

Fig. 64. Detalle de la oxidación de fibras en sisas, no visibles a simple vista. Fuente propia..... 72

Fig. 65. Detalle desgaste pintura acrílica sobre bridas. Fuente propia..... 73

Fig. 66. Anverso traje de látex bajo fluorescencia UV. Fuente propia..... 74

Fig. 67. Detalle ataque biológico manga derecha bajo fluorescencia UV. Fuente propia. .... 74

Fig. 68. Detalle ataque biológico y aplicación adhesivo agrietado bajo fluorescencia UV. Fuente propia.75

Fig. 69. Detalle ataque biológico y suciedad superficial bajo fluorescencia UV. Fuente propia..... 75

Fig. 70. Reverso traje bajo fluorescencia UV. Fuente propia..... 76

Fig. 71. Detalle ataque biológico bajo fluorescencia UV. Fuente propia. .... 76

Fig. 72. Máscara bajo fluorescencia UV. Fuente propia. .... 77

Fig. 73. Máscara bajo fluorescencia UV. Fuente propia. .... 77

Fig. 74. Anverso bodi bajo fluorescencia UV. Fuente propia. .... 78

Fig. 75. Detalle oxidación de fibras en las sisas bajo fluorescencia UV. Fuente propia. .... 78

Fig. 76. Comparación del traje y máscara con un retal bajo fluorescencia UV. Fuente propia..... 79

Fig. 77. Detalle ataque biológico con luz transmitida. Fuente propia. .... 80

Fig. 78. Chanduaykit, S., (2007). “Chemical control of filamentous fungi on rubber (*Hevea brasiliensis*) sheets”, p. 199. .... 80

Fig. 79. Detalle ataque biológico bajo fluorescencia UV. Fuente propia. .... 80



Fig. 80. Portada cuaderno de artista. Fuente propia.....	81
Fig. 81. Páginas de la obra del cuaderno de artista. Fuente propia. ....	81
Fig. 82. Hojas de estudio de patrón de movimiento en la biología. Fuente propia.....	82
Fig. 83. Hojas de trajes estudiados para <i>Baroque Sacred Cosmology</i> . Fuente propia. ....	82
Fig. 84. Estudio iconográfico del <i>Barroco del cuaderno de artista</i> . Fuente propia. ....	83



# 1. INTRODUCCIÓN

---

El presente Trabajo de Fin de Grado, desarrollado dentro del grado de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, impartido en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid está centrado en la pieza performativa *Sálvame* de la artista Marta Pinilla (2018). Esta obra fue exhibida en el año 2018 como parte del conjunto performático de Pinilla *Baroque Sacred Cosmology* en la Juan Gallery de Madrid, y actualmente, forma parte de la colección de la artista.

Este trabajo aborda la problemática que acompaña la conservación de la performance en tanto práctica artística y bien cultural a través de un estudio que gira en torno a su doble dimensión material e inmaterial. Como se irá evidenciando a lo largo del trabajo, el significado de la pieza y el valor material es en ocasiones complejo e indeterminado. Sumado a ello, la conservación-restauración del arte contemporáneo despierta numerosas interrogantes que no han quedado resueltas todavía, y que requieren una reflexión crítica y constante de los principios y criterios metodológicos. Concretamente, las prácticas artísticas performativas comprenden un área de investigación especialmente urgente y relevante. En las últimas décadas, numerosas instituciones como la Tate Modern de Londres e investigadores/as han aspirado a establecer estrategias instructivas en relación con este tipo de producción artística englobada bajo el amplio término de Arte de acción, si bien se siguen manteniendo vacilantes y aproximadas, constituyendo a día de hoy un rico objeto de debate y controversia.

Este Trabajo de Fin de Grado aspira a contribuir a esta necesidad identificada, y se centra en los criterios y reflexiones acerca de las diversas estrategias que pueden enmarcar la conservación de las prácticas artísticas performativas. A pesar de la complejidad que integran los distintos materiales, se lleva a cabo un estudio y análisis de las patologías que se aprecian en los elementos materiales vinculados a la pieza de Marta Pinilla, y concretamente del látex natural empleado en el traje creado por la artista.

Para la propuesta de conservación, se investiga la profunda relación entre el significado de los materiales y la intención de la artista. A lo largo de los meses de elaboración del trabajo, se han llevado a cabo diversas interacciones directas con Marta Pinilla que han permitido documentar aspectos inmateriales de la obra. De acuerdo con la riqueza de esta información, se ha establecido un plan de conservación a través de la reactivación de la performance, teniendo en cuenta la naturaleza tanto material como inmaterial de la obra, la opinión de la artista y los criterios que vienen estableciéndose hasta la fecha en relación a este tipo de prácticas. Igualmente, se ha planteado una propuesta de conservación-restauración para la documentación audiovisual y fotográfica y el cuaderno de artista vinculado a la obra y el conjunto indumentario, abordado, primordialmente, desde un punto de vista indirecto por técnicas y estrategias de conservación preventiva, almacenaje y exposición.

Por último, se presentan las correspondientes conclusiones donde se hace un breve repaso de toda la investigación desarrollada y se expone, de manera personal, los resultados obtenidos.



## 1.1. Justificación y motivación

¿Cómo se puede conservar un instante, una vivencia, en algo que pueda perdurar en el tiempo?  
¿Qué puedo hacer para que aquello que formó parte de un momento fugaz, resurja de la memoria?  
¿Puedo, como conservadora-restauradora, guardar una emoción? ¿Atesorar un instante?  
¿Conservar lo presente para reconstruir un futuro? Parto con estas reflexiones con la esperanza de que el lector/la lectora entienda la motivación que despierta en mí la temática abordada en el Trabajo Fin de Grado. Son cuestiones que considero que marcan el rasgo de lo humano por preservar su memoria y su identidad cultural.

La performance, como práctica artística contemporánea, no es otra cosa que una respuesta a la vivencia; a un estado corporal y emocional que es fugaz e intangible. Constituye una práctica que supera los límites de lo estructurado y lo perdurable en el tiempo. ¿Cómo podemos satisfacer, por tanto, la búsqueda por su permanencia? ¿Es esto ético con el discurso de autenticidad del acto? Este es un campo de amplio despliegue reflexivo e intelectual que requiere todos nuestros esfuerzos como profesionales a cargo de la memoria colectiva a través de la conservación del patrimonio cultural. Por tales razones, he considerado este trabajo como una oportunidad para dirigir mi acercamiento a un territorio complejo y en constante evolución. Conocer qué hipótesis se están desplegando en el ámbito de estudio acerca de la conservación de una acción ha sido mi principal objetivo.

Por otro lado, mi implicación en el proyecto de Innova Docencia *Entre artistas y restauradoræs* como parte integrante del equipo de trabajo, que ha dirigido la doctora y profesora Esther Moñivas a lo largo de los cursos 2020-2021 y 2021-2022, me ha permitido extender mi inquietud acerca del arte actual y a sus creadores/as. Este proyecto está formado por una red interdisciplinar de intercambio para generar conocimiento e investigar nuevas posibilidades metodológicas de intercambio e interacción entre conservadoræs-restauradoræs y artistas. A lo largo de estos dos cursos he participado activamente en sus diversas actividades y derivado de ello he percibido que se enriquecía mi implicación hacia el arte contemporáneo. En virtud de lo cual, ello ha repercutido también, directamente en mi selección de la obra de Marta Pinilla, con quien establecí el primer contacto durante el III Encuentro Entre artistas y restauradoræs: *Prácticas performativas; del uso a la conservación de tejidos y otros objetos*, (2022, Universidad Complutense) en la que ambas participamos como ponentes. El encuentro estuvo focalizado en las prácticas de acción, lo inmaterial y su conservación.

Finalmente, quisiera señalar la influencia que han tenido en mí las prácticas extracurriculares desarrolladas en el Museo del Traje durante los meses de febrero, marzo, abril y mayo de 2022, que también me han impulsado en la toma de decisión de la pieza.

Todas estas experiencias han colaborado en la construcción de mi pensamiento y el saber hacer.

## 2. OBJETIVOS

---

### 2.1. Objetivo general

El objetivo general de este Trabajo de Fin de Grado del Título oficial de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural está enmarcado por los descritos en la normativa vigente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, los cuales pueden sintetizarse como:

- a) Reflejar los conocimientos y competencias adquiridos a lo largo de la titulación en el planteamiento de un caso práctico;
- b) Desarrollar un trabajo académico coherente con las competencias exigidas en un proyecto de conservación-restauración de nivel de grado, contemplándose todas las etapas asociadas a la documentación, puesta en valor, intervención y conservación de un bien patrimonial.

En base ello, el presente Trabajo de Fin de Grado aborda como objetivo general la conservación de una práctica artística actual basada en la acción y, por consiguiente, en la intangibilidad a través del estudio de caso de la obra performática de Marta Pinilla titulada *Sálvame*. Se afronta su doble dimensión material e inmaterial, a través de una estrategia de conservación de su factor performático, y se establece una propuesta de conservación-restauración de los objetos materiales que integra y que se derivan de ella.

### 2.2. Objetivos específicos

En consecuencia, con el objetivo general, se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Investigar y documentar la trayectoria de la artista Marta Pinilla.
- Contextualizar la obra performativa *Sálvame* dentro del conjunto de su producción, atendiendo a los aspectos materiales, técnicos y conceptuales que subyacen en la misma.
- Evaluar los posibles factores de degradación que afectan a la dimensión material de la obra, y determinar los agentes extrínsecos e intrínsecos responsables de su deterioro.
- Definir los criterios de posible intervención en base a las pautas actuales que se están proponiendo en otros estudios de características similares, a fin de establecer una propuesta de conservación material e inmaterial de esta obra performativa acorde al conjunto de sus características y especificidades.
- 

## 3. METODOLOGÍA

---

La metodología seguida para el trabajo ha partido con de la toma de contacto con la artista, Marta Pinilla. Se han diseñado y desarrollado una serie de dos entrevistas y, se ha mantenido un diálogo constante telemáticamente durante los meses de febrero, marzo, abril y mayo de 2022. El objetivo de dichas entrevistas y diálogos ha sido obtener la máxima información específica de primera



mano en cuanto a su recorrido profesional, proceso creativo, fundamento conceptual de su práctica artística y dimensión conceptual de la obra objeto de estudio. El proceso de interacción con la artista facilitó además la aproximación material a los elementos empleados en *Sálvame*, comprendidos por el conjunto indumentario, el cuaderno de artista, fragmentos materiales residuales y archivos audiovisuales tales como fotografías, vídeos y textos.

En paralelo a ello se ha desarrollado un amplio estudio de la literatura científica respecto al tema, identificando y analizando un corpus de más de 70 publicaciones que cuentan con reconocido amparo científico. Adicionalmente, se han buscado y tomado como referencia investigaciones desarrolladas por instituciones de prestigio sobre la materia, tales como *Unfolding interactions in the preservation of performance art at Tate* (Lawson, 2019) o *Conservation Strategies of Modern and Contemporary Art. Recent developments in the Netherlands* (Hummelen, 2005) entre otras. Estos trabajos me han permitido obtener una visión global y específica sobre la performance y sobre las problemáticas de su conservación, y facilitarme el proceso de la toma de decisiones necesaria en un ejercicio como este. También, he podido afianzar conocimientos e información acerca de los materiales con sus problemáticas específicas como es el látex natural, adquiriendo una formación en relación a su composición, comportamiento frente al envejecimiento y sus metodologías de conservación-restauración.

Con respecto a la profundización técnico-analítica, se contactó con profesionales con publicaciones y ámbitos de estudio correspondientes con las exigencias del trabajo: artistas, fisicoquímicos de materiales, restauradores/as de conservación de arte contemporáneo y de patrimonio textil. Se obtuvo respuesta de especialistas como Silvia Brasero (restauradora del Museo del Traje CIPE experta en patrimonio textil), Thaïs López (restauradora de CGAC, Centro Gallego de Arte Contemporáneo), y Massimo Lazzari (fisicoquímico de materiales, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela experto en el comportamiento de los polímeros). Se han realizado, además, consultas a diversos investigadores/as del campo de la conservación-restauración, cuya disposición ha permitido regentar el presente escrito.

A partir de lo expuesto, se ha podido establecer una serie de diagnósticos y una propuesta para la propia obra y sus vestigios documentales.

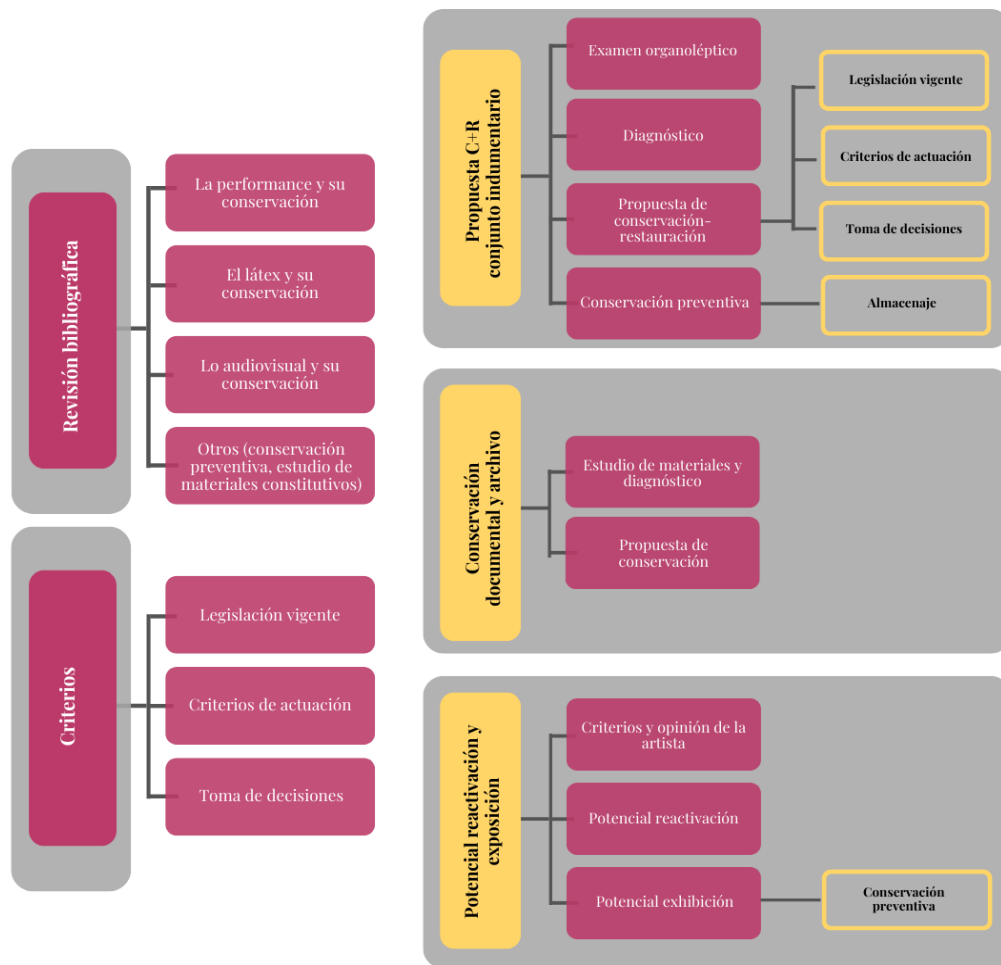


Fig. 1. Esquema metodológico. Fuente propia.

## 4. LA CONSERVACIÓN DE LA PERFORMANCE Y EL ARTE DE ACCIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN

El arte contemporáneo es en sí el arte de nuestro propio tiempo, que se produce y manifiesta en el ahora. Es el arte que se desmarca de los lenguajes tradicionales para incorporar otros medios y sentidos, y responde a la conciencia cultural y social de nuestro momento. Una actualidad promovida por lo vivo y lo dinámico que no se presenta en sus modos con vistas a un futuro lejano, acercándose, por el contrario, por el momento inmediato y de corto-medio plazo. Todo ello parece conducir a la abstracción y a la autonomía del lenguaje artístico que se manifiesta de las formas más compuestas, con medios complejos y significados diversos.

En consecuencia, las expresiones artísticas efímeras, fugaces y activas en un tiempo y espacio determinado han ido tomando cada vez más relevancia, marcando una tendencia artística del momento. En atención a lo cual se interpelan numerosas cuestiones sobre cómo emprender unas estrategias adecuadas para su conservación. Una actividad que precisa de unas metodologías y



criterios actualizados con las nuevas necesidades que exigen las obras contemporáneas (Santos, 2017). En el arte contemporáneo podemos encontrar piezas elaboradas con materiales dispares de los que no se cuentan con extensos estudios para su conservación (Montero et ál., 2011). Esto es así en contraposición con los materiales y técnicas tradicionales en las prácticas artísticas, cuya conservación-restauración ha sido estudiada extensamente. El estado de la cuestión es incierto, ya que no se tiene información suficiente de cómo los materiales se van a comportar a largo plazo debido a su corta y reciente evolución tecnológica (Santabárbara, 2019).

De forma paralela, con un rasgo mucho más discutible, el concepto de la conservación de lo efímero permanece en unos márgenes confusos y ambiguos, marcado por diversas interrogantes de las cuales no se cuentan con indicaciones definidas; entre las que se encuentran la razón de lo ético en su conservación, la pervivencia de lo fugaz e inmaterial, la originalidad frente a la reproductibilidad; las materias deontológicas de la conservación-restauración y lo referente a los aspectos jurídico-legales difusos. Estas nociones son un indicativo de cómo la especificidad medial del arte de la performance no es unívoca, sino que está sometida a una serie de tensiones históricas que aún deben ser estudiadas en profundidad (Estella, 2015).

Las expresiones artísticas inmateriales e intangibles suponen, por esta razón, un desafío significativo en la pretensión de su conservación, documentación y acceso a las generaciones futuras (Lawson et ál., 2019). De modo que, se recurren a unas estrategias de conservación a través de la documentación. Sin embargo, esto es en ocasiones ambiguo, ya que el material que se registra no es en sí la propia obra. Por lo que, el objetivo es perpetuar la performance en su acción a través de la recopilación de los conceptos y elementos que la obra necesita para existir (Fernández et ál., 2019). Un proceso que requiere comprender un contexto amplio y entender todo lo que converge en la obra performática. Pero ¿cómo se puede perpetuar el arte de la performance si ésta se encuentra indisolublemente unida al cuerpo del artista?

Ignacio De Antonio expone la idea del archivo a través del cuerpo, la conversión de un archivo en un nuevo tipo de memoria corporal. (De Antonio, 2016). Idea que, si bien ha sido poco desarrollada en los contextos académicos e institucionales, es muestra de una preocupación substancial por parte de los especialistas en la materia del arte contemporáneo (Barbutto, 2015). Estos discursos giran en torno a la conservación del Arte de acción a través de tres estrategias (Lawson., et ál., 2019):

- La re-escenificación
- La reproductibilidad
- La reactivación, que se muestra activa y viva, sujeta a la idea de continuidad de la obra.

Son conceptos de carácter pionero, con intención de repetir valores de originalidad histórica y protagonismo de la experiencia individualizada. No obstante, esto mismo pone en jaque las esencias que entendemos en los conceptos de 'originalidad', 'autenticidad', y 'performatividad'. Ya que, repetir con suficiente precisión la experiencia, el evento, ¿respeto la autenticidad del trabajo? (De Antonio, 2016)

Se entiende que de esta forma la repetición consigue materializar lo intangible y permite llegar a un estado de conciencia concreto (Domínguez, 2017), por parte del que repite la acción. Es importante tener en cuenta, que este tipo de prácticas no pueden ser repetidas exactamente, y serán diferentes cada vez que se reactiven, con adiciones u omisiones de elementos que pueden ser

objeto de cambio y/o permanecer constantes. Esta estrategia implica una perpetua construcción y revisión, y, conocer qué es lo que necesita la performance para su activación futura. Para ello, es esencial entender la visión del artista respecto a los elementos que convergen en la obra, y deducir los parámetros básicos del trabajo, su producción, documentación y público<sup>1</sup>(Tate, 2019). A las nociones expuestas se agrega la problemática de la aproximación a los documentos y elementos materiales fruto de las propias experiencias artísticas.

## 5. ESTUDIO Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA *SÁLVAME*, DE MARTA PINILLA

### 5.1. Ficha técnica

A continuación, se ofrece la ficha técnica de la obra *Sálvame*:

IDENTIFICACIÓN	
Título	<i>Sálvame</i>
Género	Performance
Artista	Marta Pinilla
Fecha y Hora	04 y 05 de mayo 2018, de 20:00h hasta 22:00h.
Participantes	Marta Pinilla, Tito Iglesias
Espacio	La Juan Gallery, Madrid, España

**FOTOGRAFÍAS IDENTIFICATIVAS**



Fig. 2. Pinilla, M., (2018) *Sálvame*. (Fotografías por David Sagasta Mora).

<sup>1</sup> La Tate ha desarrollado plantillas de documentación y flujos de trabajo para responder a las necesidades actuales de conservación con un marco básico flexible.



DESCRIPCIÓN DEL PROCESO		
<b>Ubicación de la Acción</b>	La Juan Gallery, Madrid, España	
<b>Fecha de realización</b>	04 y 05 mayo 2018, de 20:00h hasta 22:00h.	
<b>Descripción de Acción</b>	El performer (Tito Iglesias), vestido con un atuendo de látex sobre un somier se muestra apocado, enmascarado y cubierto por unas mantas de fieltro. Observa un aparato de televisión de la década de 1990 en la que aparece Marta Pinilla cubierta por una máscara semitransparente que le otorga una imagen distorsionada. Ella se encuentra en un plató televisivo y muestra una actitud desmedida de felicidad.	
<b>Acondicionamiento del espacio</b>	Espacio pequeño y oscuro al que se accede atravesando unas cortinas translúcidas de plástico.	
<b>Participantes</b>	Tito Iglesias y Marta Pinilla	
<b>Contexto</b>	<i>Sálvame</i> se enmarca en el evento performativo <i>Baroque Sacred Cosmology</i> diseñado por Marta Pinilla. En él, se realizan diversas acciones divididas en el espacio por cortinas translúcidas de plástico.	
<b>Público</b>	Público participante entendido como espectador que avanza por un recorrido marcado por las distintas habitaciones.	
<b>Materiales empleados</b>	Conjunto indumentario constituido por un bodi ornamentado con bridas de plástico, un traje de látex y una máscara también de látex. Somier; mantas de fieltro; maracas de luz; televisión; productos audiovisuales y sonoros.	
MATERIALES EMPLEADOS Y DOCUMENTALES		
Tipología	Descripción	Materiales
Conjunto Indumentario	Conjunto indumentario conformado por el traje, la máscara de látex y el bodi interior.	Látex, adhesivo de cianocrilato, bodi de poliéster y elastano, bridas de poliamida y pintura acrílica.



Fig. 3. Anverso (izquierda) y reverso (derecha) del traje de látex. Fuente propia.

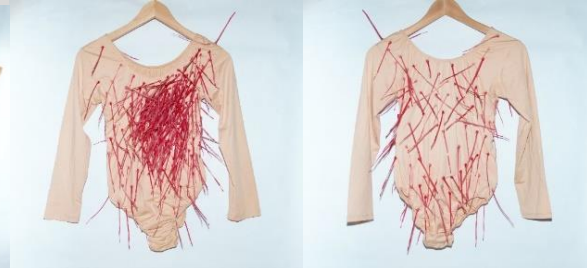


Fig. 4. Anverso (izquierda) y reverso (derecha) del bodi interior. Fuente propia.



Fig. 5. Cara A, B y C de la máscara de látex. Fuente propia.

Pieza audiovisual	Elemento integrante de la obra desarrollada y protagonizada por Pinilla.	Vídeo digital, sin audio, formato mp4., duración de 20 minutos.
Fotografías	Fotografías tomadas durante la acción por David Sagasta Mora	10 fotografías digitales, formato jpg. y png.
Fotografías	Fotografías tomadas durante la acción por un integrante del público	2 fotografías digitales, formato jpg.
Pieza audiovisual	Vídeo del conjunto performático <i>Baroque Sacred Cosmology</i> por Sixto Cid	Vídeo digital, con audio, formato mp4., duración de 18 minutos



Fig. 7. Pinilla, M., (2018) *Sálvame*. (Fotografía por un integrante del público).



Fig. 6. Pinilla, M., (2018) *Sálvame*. (Fotografía de David Sagasta Mora).



Fig. 8. LaJuan Gallery (2018). Fotograma de vídeo de *Sálvame* de *Baroque Sacred Cosmology*. (Grabado por Sixto Cid).

Cuaderno de Artista	Libro de artista de Pinilla elaborado durante la construcción conceptual de la obra <i>Sálvame</i> y el evento performático <i>Baroque Sacred Cosmology</i> -	Papel industrial, tinta, cintas adhesivas, 124 páginas
---------------------	---	--

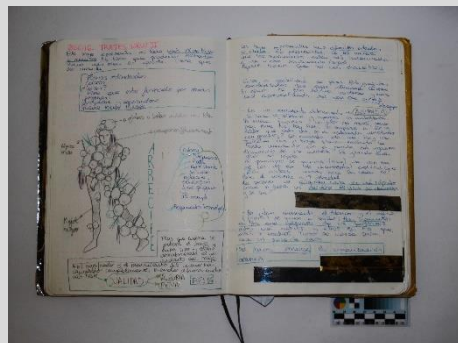


Fig. 9. Portada (izquierda) e interior (derecha) del cuaderno de Marta Pinilla. Fuente propia.

Productos sonoros	Productos sonoros elaborados por Rev Silver reproducidos durante la acción global de <i>Baroque Sacred Cosmology</i>	Grabación de audio digital, formato mp3.
-------------------	--	--

<b>PROPIEDAD</b>	
<b>Titular</b>	Marta Pinilla
<b>Régimen de protección legal</b>	Ley 27/1995, de 11 de octubre, de Propiedad Intelectual
<b>Seguridad</b>	Privada

Fig. 10. Ficha técnica. Fuente propia.

## 5.2. Marta Pinilla: trayectoria y obra

Marta Pinilla (Soria 1980-) es una artista pluridisciplinar cuya trayectoria gira en torno al arte y la ciencia. Según la propia artista, estos dos ámbitos componen los pilares fundamentales en la definición de su identidad y personalidad. Marta se graduó en Biología (2003) y en Bellas Artes (2014) en la Universidad Complutense de Madrid. En 2016, obtuvo un Máster en Art & Science en la Universidad Central Saint Martins en Londres.

Su producción artística versa sobre la concienciación del consumo, la ecología, los derechos humanos y las emociones, y establece una relación con sus propias vivencias y vida pasada. El amor es también un concepto recurrente en sus piezas; ya sea en forma de amor propio o a los demás, lo que le permite establecer vínculos con las personas y la ciencia. De esta manera, ésta implanta una relación unívoca entre el cerebro, el universo y los estados emocionales, temas que expresa en la actualidad a través de las prácticas performativas (Pinilla, 2015). Entre las obras que se podrían resaltar, de entre sus numerosas producciones están *Levande organism/Organismo vivo* (2021), *Samsa Everett* (2017), *Aquí solía haber un bosque* (2020) y *Paper self portrait* (2016).



Fig. 12. Pinilla, M., (2020). *Aquí solía haber un bosque*.



Fig. 11. Pinilla, M., (2017). *Samsa Everett*.

El comienzo de la trayectoria de Marta Pinilla estaba enfocado en lo plástico, la escultura y los libros de artista, mediante estructuras de papel y bridas como elemento de entretejido y concepto unificador; visión tridimensional y bordadora que aún perdura en su producción artística. Más adelante se especializó en el uso del cuerpo y la práctica artística de la performance como medio de expresión predominante a través del uso de conjuntos, trajes y diversos objetos como instrumentos y herramientas de transmisión del mensaje; trajes que confecciona la artista con materiales que suelen ser escogidos desde un impulso de eventualidad y reutilización. El uso de bridas y trajes llamativos se han convertido, además, en un carácter estético único e identitario de la artista.

Fig. 13. Pinilla, M., (2016). *Paper self portrait*.

Marta Pinilla ha realizado diversas residencias en países como Estados Unidos, Uruguay, China, Italia, Suiza o Reino Unido; un extenso recorrido que parte desde el 2014 hasta la actualidad. Sus obras han recorrido numerosos marcos nacionales e internacionales. Pinilla ha colaborado, también, con diferentes artistas e instituciones entre las que caben señalar The Royal Society of Science, Wellcome Collection, TATE Modern, The Cube of London, LUMEN, Ethers Art Project en Argentina o The Collective, Media Lab Prado y la compañía de danza Korsi'a en España; y ha recibido numerosos premios como “The Zealous Award” o “Daniel Ford International for Innovation in Arts”. En la actualidad, compagina la docencia en Biología con la práctica artística, y se encuentra implicada en un grupo de investigación de performance denominado “El Hospital de Artistas” de La Juan Gallery, donde ha tenido ocasión de desarrollar sus últimos proyectos artísticos; y ha participado con varios de los miembros de esta galería en el TAC de Valladolid, en el Festival SURGE de la Comunidad de Madrid, y en los RED Friday de la Térmica de Málaga entre otros (Pinilla, 2022).

Así pues, Marta Pinilla es una artista que podríamos clasificar como media-carrera, con un recorrido que destaca en producción, calidad, e identidad. Su discurso artístico marca una ruta clara hacia la reivindicación medioambiental, la conexión natural con la emocional y el universo.

### 5.3. Historia material de la obra *Sálvame*

La obra *Sálvame* ha sido expuesta en una única ocasión los días 4 y 5 de mayo de 2018, en un evento prolongado en dos tardes en días continuos.

Si bien la performance solo se mostró en esa coyuntura, cabe subrayar la breve historia material del traje performático.

Aunque la composición y elementos empleados se articularon concretamente para el discurso de la instalación *Baroque Sacred Cosmology*, la procedencia material del atuendo, concretamente las piezas de látex provienen de la muestra artística de María Mallo titulada *Ecosistemas Emocionales Diversos* (2017).

Fig. 14. Mallo, M., (2017). Imágenes del proceso material de María Mallo de *Ecosistemas Emocionales Diversos*.

Mallo es arquitecta, artista y amiga personal de Marta Pinilla; de quien se ha podido conocer de primera mano, además, el proceso material de su pieza. Para esta obra, Mallo dispuso un tablero de madera aglomerado con chapado de melamina con bordes perimetrales sobre el cual extendió el látex líquido<sup>2</sup>. A las 24 horas finalizó su secado completo y aplicó polvos de talco para facilitar su despegue de la superficie. Los fragmentos resultantes fueron cortados siguiendo un patrón y guardó los denominados retales restantes<sup>3</sup>, los cuales fueron entregados a Marta Pinilla. Estos constituyeron el material para la confección del traje y la máscara de *Sálvame*, cuyo significado mantiene una estrecha relación con el material.

## 5.4. Descripción formal

*Sálvame* es una obra performática que forma parte de la propuesta de Marta Pinilla en *Baroque Sacred Cosmology*, un evento performático de su colección, en el que el público asistente seguía un recorrido marcado por el espacio de la Juan Gallery, a través de unas habitaciones donde se mostraban las diferentes piezas. Cada una de estas simbolizaba o remitía a un aspecto diferente de la personalidad de la artista, con una temática común: la apropiación de las temáticas e imágenes barrocas. A nivel estilístico, todas las piezas están marcadas por la exageración y la exuberancia, así como por los diferentes rasgos de la personalidad de la artista. Todo el espacio estaba ambientado en la oscuridad y se podía escuchar una reproducción sonora ambiental creada por el artista Rev Silver para dicho evento.

La acción objeto de estudio se ubicaba en un espacio pequeño y oscuro al cual se accedía atravesando unas cortinas de plástico dispuestas para separar los diferentes espacios. Un recorrido guiaba al espectador por las diferentes habitaciones del conjunto durante aproximadamente 20 minutos. Esta pieza concretamente tenía una duración de 4-6 minutos y los grupos estaban formados por 10-15 personas.

Su representación durante el 4 y 5 de mayo en la Juan Gallery, Madrid, se llevó a cabo con la participación del actor Tito Rubio Iglesias. Éste vestía un conjunto conformado por un bodi al cual se encontraban cosidas más de 150 bridas que se dejaban entrever a través del traje de látex y una máscara del mismo material. Durante la acción, el performer se mostraba apocado; su expresión corporal era contraída y abatida mientras observaba un vídeo reproducido en una televisión de la década de los noventa. En él aparecía Marta Pinilla, que se expresaba corporalmente como una persona sumida en una plena felicidad y expresividad, bailando en el plató del programa televisivo denominado *Sálvame*. El performer, se encontraba, además, cubierto por una larga manta de tonos marrones y grisáceos que comúnmente se emplea para el embalaje y traslado de pertenencias personales. El conjunto performático culminaba con una acción específica emprendida por Marta Pinilla y Rev Silver; y, finalmente, todos los personajes implicados en las diferentes acciones se dejaban entrever a través de las cortinas de plástico.

---

<sup>2</sup> Producto comercial: Látex para moldes; Laitex ME-10.

<sup>3</sup> Hill-Guzmán, L., comunicación personal con María Mallo, 25 de marzo de 2022.



Fig. 15. LaJuan Gallery (2018). Fotograma de vídeo de *Sálvame de Baroque Sacred Cosmology*. (Grabado por Sixto Cid).



Fig. 16. Pinilla, M., (2018) *Sálvame*. (Fotografía tomada por un espectador).



Fig. 17. LaJuan Gallery (2018). Fotograma de vídeo de *Baroque Sacred Cosmology*.

## 5.5. Estudio estilístico, simbólico y conceptual

De acuerdo con las declaraciones de la artista obtenidas durante las entrevistas, *Sálvame* es una muestra de una dualidad entre estados de ánimo polares: la felicidad plena y la depresión. Una felicidad que la artista considera superficial, marcada por la producción para las masas y el consumo inconsciente de un estado alterado de excesiva emoción positivista. Significado reflejado a través del contenido audiovisual de Pinilla, donde aparece en un plató de televisión de un programa de oratoria vulgar. El programa televisivo *Sálvame* al que hace referencia esta pieza ha sido muy célebre en España, emitido desde el 2009 hasta la actualidad en la cadena de Telecinco, y, en materia de debate entre personajes famosos de actualidad y en concreto del mundo “del corazón”. En él es habitual la exposición de un estilo de vida emocional frívola, infundada en lo liviano e insustancial; una vida básica atada a unas normas sociales que conciben la tristeza y la desesperanza en una neurosis, como una pérdida de la razón, del control de la prudencia y enloquecimiento. La artista, ubicada en este espacio fácilmente reconocible por una parte de la sociedad española, se presenta casi como un espécimen embebido en una exaltación excesiva de felicidad; portando una máscara semitransparente que dota a la imagen una desfiguración de las facciones.

Por el contrario, el personaje vestido con un traje de látex traslúcido del cual surgen bridas rojas en la zona del pecho y una careta siniestra, representa a un individuo inmerso en la tristeza y el desaliento. Se trata, según Marta Pinilla, de una transmisión de la parte más humana y animal de las emociones, como la condición para la producción del sentido. El traje y la máscara de látex traslúcidos desempeñan una función de “segunda piel” que se ajustan al cuerpo y permiten apreciar lo que se encuentra en el interior; tanto material como metafóricamente. El atuendo y las acciones están inspiradas en el concepto de ‘lo siniestro’ del psicoanalista Sigmund Freud<sup>4</sup>, de ahí las expresiones desfiguradas y el carácter lúgubre y repetitivo de la acción. La oscuridad, la pieza sonora que acompaña la escena -sonido ambiental y envolvente, de ritmos tranquilos y graves- y el espacio reducido, refuerzan un clima psicológico y emocional que la artista identifica con sus estados más aflictivos<sup>5</sup>.

Pinilla plantea una reinterpretación del estilo barroco como una conceptualización paralela a su propia vida pasada<sup>6</sup>. De ahí surge la imitación de lo recargado, excesivo, dramático, tenebrista y engañoso, así como la utilización de imágenes icónicas del Barroco; una época, según Pinilla, “centrada en los ideales estético y teológicos del momento, con una iconografía ascética plena de objetos simbólicos y de alegorías abstractas respecto a la salvación del alma”. Este afán se refleja en una sesión fotográfica que la artista realizó a partir de estas obras. En ella, la artista buscaba recrear los rasgos de pinturas y esculturas barrocos, con escorzos, telas y exuberancia con una clara intención iconográfica. Concretamente las representaciones iconográficas de San Pablo, el Ermitaño, y su iconografía inspiran su estética final. El performer es aquí mostrado con un gusto naturalista y sufrido, acompañado por un entorno oscuro e intimista.



Fig. 18. LaJuan Gallery (2018). Fotograma de vídeo de *Sálvame de Baroque Sacred Cosmology*. (Grabado por Sixto Cid).



Fig. 19. Preti, M., (1660-1675). *San Pablo, el Ermitaño*.

Marta Pinilla establece también una alusión directa a la obra *I like America and America likes me - Coyote* (1974) del artista conceptual Joseph Beuys. En esta performance, el artista alemán, envuelto en fieltro, compartió un mismo espacio en la René Block Gallery en East Broadway, EE. UU. con un coyote salvaje. Según Lourdes Pérez Césari, Beuys pretende establecer una comunicación profunda, elemental y universal con el uso de objetos, que fijan de forma

<sup>4</sup> Hill-Guzmán, L., entrevista con la artista, 11 de marzo de 2022.

<sup>5</sup> Hill-Guzmán, L., entrevista con la artista, 11 de marzo de 2022.

<sup>6</sup> Hill-Guzmán, L., entrevista con la artista, 11 de marzo de 2022.

significativa una relación con sus ideas. Una relación triangular entre el arte y el objeto artístico; la metáfora o universo simbólico de la pieza y la persona, el creador. Beuys asume sus experiencias y vivencias como una manera trascendental para adquirir características universales. (Pérez, 2016). En toda su producción, es constante el uso del fieltro, que cumpliría la función de contención, protección, aislamiento físico y metafórico. Una envoltura que se convierte en el medio para relacionarse con el mundo natural y borrar al ser civilizado (Sustaita, 2011) para adquirir un estado de conciencia; capaz de reunir las vivencias y emociones para conocerse a sí mismo. Y, es a la vista de este concepto y su sentido escenográfico, sobre lo que discurre parte la obra y algunos de los elementos empleados por Pinilla. En la obra apreciamos, también, el uso de la manta de fieltro para envolver algunos elementos y la postura encorvada del performer.



Fig. 20. Beuys, J., (1994). *I like America and America Likes Me*.

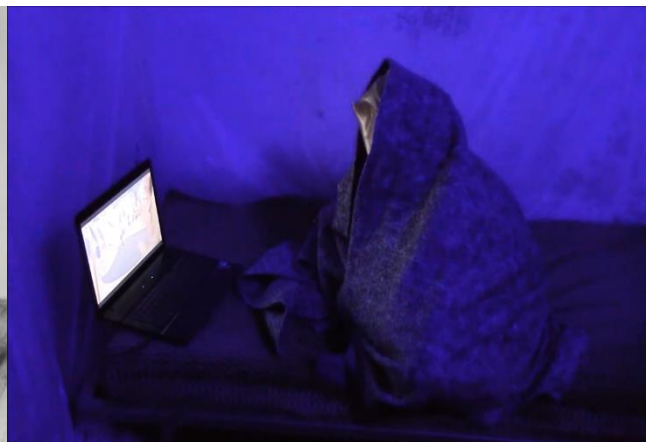


Fig. 21. LaJuan Gallery (2018). Fotograma de vídeo de *Sálvame de Baroque Sacred Cosmology*. (Grabado por Sixto Cid).

## 5.6. El cuaderno de artista

Todo el proceso creativo de Pinilla en torno a *Baroque Sacred Cosmology*, es recogido en un cuaderno de artista que aúna los pilares fundamentales de su intencionalidad artística: el campo de lo científico-biológico, lo artístico y lo emocional. Marta Pinilla ha trabajado en muchas ocasiones a lo largo de su trayectoria en el territorio del libro de artista, constituyendo, de hecho, el formato base para sus piezas escultóricas. Cabe señalar, que se ha tenido libre acceso a este cuaderno a lo largo del proceso investigación.

El cuaderno, al que aquí nos referimos, ofrece información enormemente valiosa acerca de las estrategias creativas de la artista, sus intencionalidades, sugerencias, referencias visuales e intelectuales, entre otros muchos conceptos inherentes a su producción artística. Ello permite realizar una lectura y obtener un entendimiento muy cercano de su proceso creativo.

Se trata de un cuaderno formato A5 de fabricación industrial, de tapas semirrígidas, vertical, con 124 de páginas numeradas, con una lineatura de puntos y cosida a hilo. La marca comercial es Leuchttorn1917®. El cuaderno está compuesto por un papel libre de ácidos de 80 g/m<sup>2</sup>, 2 cintas de tela a modo marcapáginas y un bolsillo de fuelle. La artista ha utilizado técnicas como anotaciones, dibujos, y collages, y el contenido se encuentra escrito a mano con bolígrafo y lápiz. El uso de color predominantemente es rosa, negro y dorado, y, en la mayoría de sus páginas, se

ha utilizado cinta adhesiva dorada. Además, las tapas han sido recubiertas por un papel dorado y brillante.

A nivel conceptual, este cuaderno parece conformar un espacio abierto de interacción de la artista consigo misma, de estimulación del pensamiento, elección, análisis y organización de ideas. Pinilla parece mantener un diálogo constante con su propia persona a través de dicho medio, que le permite identificar las posibles actividades cognitivas y artísticas. Se pueden identificar, entre ellas, estimulaciones visuales, referencias literarias, sugerencias del campo de estudio y aspectos estéticos que evolucionan a lo largo del tiempo. Todos estos elementos parecen construir, conjuntamente, la estructura de la expresión artística de Pinilla, permitiendo comparar sus primeras ideas con el resultado final. Esta información responde a una libertad absoluta del proceso creativo, que permite examinar a la artista las posibilidades concretas de ideas, sugerencias, materiales, sensaciones e incluso estados emocionales.

Dentro de las necesidades y preguntas intrínsecas que acontecen a la formación del recorrido performático completo *Baroque Sacred Cosmology*, encontramos elementos que van desde el estudio corporal y de movimiento del proceso de apareamiento de las avutardas hasta los análisis iconográficos de imágenes, pinturas y esculturas barrocas de referencia para cada pieza que conforma la experiencia performática. Se observan, también, anotaciones sobre el paralelismo entre los movimientos brownianos de las partículas y los bailes barrocos, las corporeidades de reproducción animal y la música clásica. Se estudia la escenografía, las formas y circuitos repetitivos en espiral de todos estos conceptos, y las referencias auditivas e instrumentales para la confección de la música de la exposición. También, se recogen numerosos bocetos de los trajes a confeccionar, su estética, los aspectos referentes a las emociones, y a la organización tiempo-espacial del conjunto de las obras.

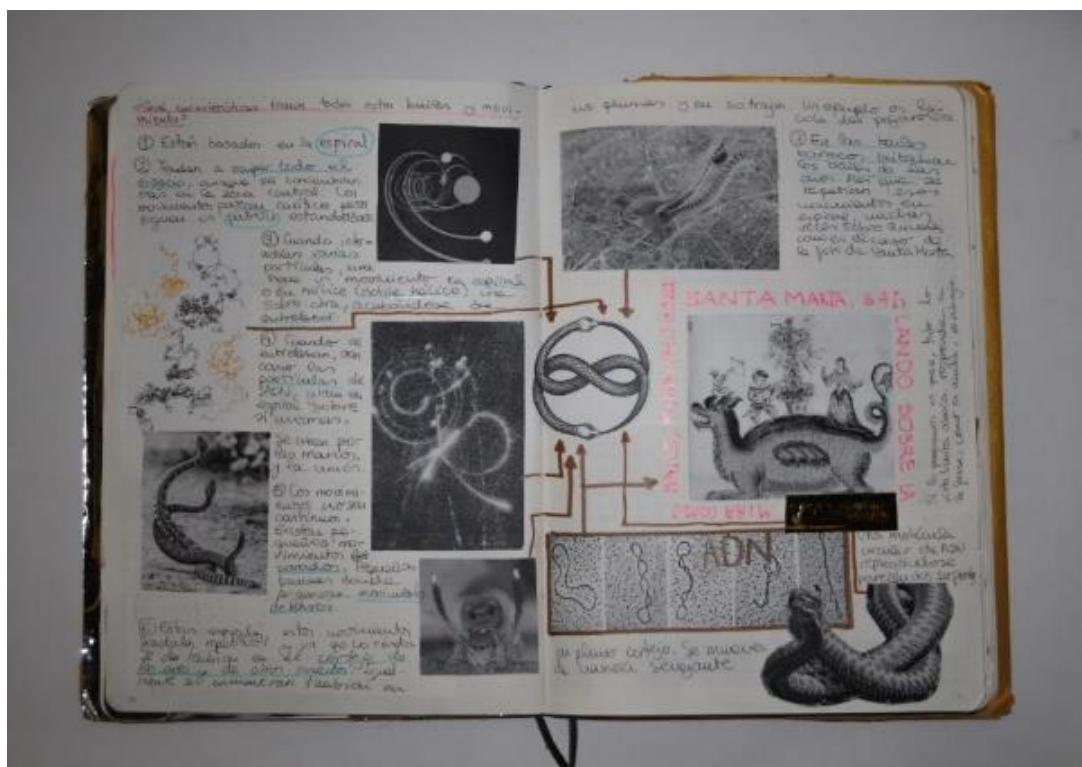


Fig. 22. Cuaderno de Marta Pinilla, páginas dedicadas al estudio del movimiento y patrones de repetición. Fuente propia.

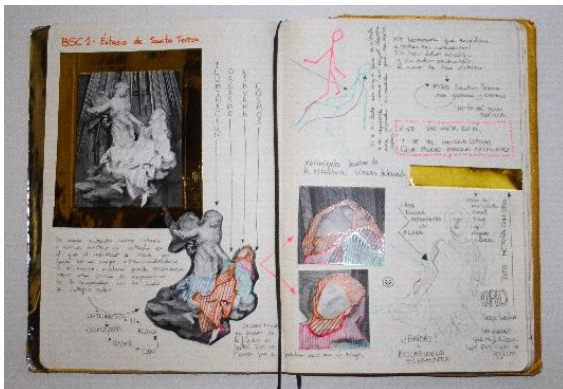


Fig. 24. Cuaderno de Marta Pinilla, páginas dedicadas al estudio iconográfico de *Éxtasis para Baroque Sacred Cosmology*. Fuente propia.



Fig. 23. Pinilla, M., (2018). *Éxtasis de Baroque Sacred Cosmology*. (Fotografía por David Sagasta Mora).

En definitiva, se ha encontrado de manera inequívoca que el cuaderno de artista constituye una fuente irremplazable de conocimiento y aproximación al proceso creativo de Marta Pinilla, y a las claves sustanciales de la obra *Sálvame*. Debido a ello, se cree oportuno incluirlo en la fase documental y archivística de la propuesta de conservación de la obra.

## 5.7. Estudio de los materiales constitutivos

### El conjunto indumentario

El conjunto indumentario está conformado por los siguientes elementos:

- Un bodi de poliéster: una prenda interior de factura industrial de color carnación y mangas largas, al que se encuentran cosidas de aproximadamente 150 bridas de plástico.
- Aproximadamente 150 bridas de plástico cubiertas por una pintura acrílica en spray de un color magenta rojizo que ha aplicado la artista. Estas se distribuyen por toda la superficie de la prenda, se aprecia una acumulación más numerosa en la zona del pecho y corazón.
- Un traje elaborado por la artista con látex natural, con segmentos tomados de la pieza *Ecosistemas Emocionales Diversos* de María Mallo. Es un atavío con forma de vestido, de mangas cortas y dos bolsillos en la parte central, y ostenta diversos orificios desiguales que dejan entrever las bridas de la prenda interior.
- Una máscara confeccionada también con el mismo látex, con dos orificios irregulares ubicados en la zona de los ojos y nariz. Debido a las características materiales del látex, este permite apreciar la expresividad del rostro del performer.

### Bodi de poliéster y bridas de poliamida

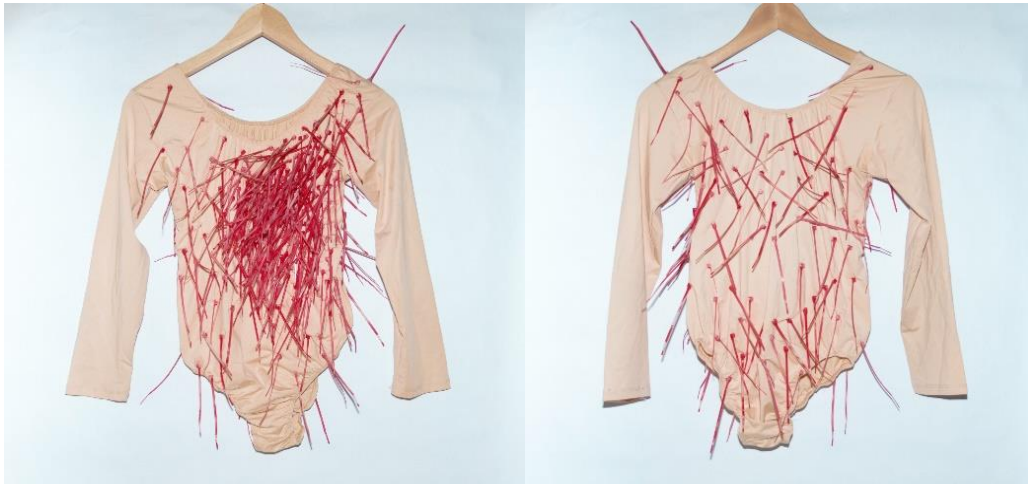


Fig. 25. Anverso y reverso del bodi. Fuente propia.

### Traje de látex



Fig. 26. Anverso y reverso del traje de látex. Fuente propia.

### Máscara de látex



Fig. 27. Cara A, B y C de la máscara de látex. Fuente propia.

A continuación, se presentan las características de los materiales antes señalados:

El **látex natural** es un homopolímero de cis-1,4 poliisopreno que se extrae de numerosas especies vegetales, cuya fuente de explotación actual pertenece al árbol *Hevea brasiliensis*. Es exudado de dicho árbol y su composición contiene entre un 25-50% de polímero natural cis-1,4 poliisopreno, en forma de dispersión acuosa con partículas recubiertas por una película proteínica emulsionante que se coagula en presencia de ácidos. Es un material que una vez coagulado y purificado, se lamina mediante rodillos en hojas rectangulares. (García, 2018)

Desde una descripción fisicoquímica, el cis-poliisopreno compone una atracción intermolecular en su cadena hidrocarbonada apolar, que queda limitada a las fuerzas de tracción Van Der Waals, débiles por la configuración cis en todos los dobles enlaces. Una particularidad que conforma a las cadenas de caucho natural es la capacidad de fácil rotación, con una configuración macromolecular ovillada compacta que le confiere elevadas propiedades elásticas. Al mismo tiempo, posee una gran reactividad química que facilita, por un lado, una posible vulcanización por azufre/acelerantes, por peróxidos y otros agentes de vulcanización. Y por otro, provoca una alta sensibilidad a la oxidación y al ataque por ozono. Se comporta además como un polímero amorfo y tiene tendencia a cristalizar a bajas temperaturas o por deformación -que en ocasiones se encuentra reversible-. Ello suministra una alta resistencia a la tracción, a la fatiga, siendo una de las razones en su principal aplicación en la fabricación de neumáticos, en la industria naval y aeronáutica. No obstante, es altamente sensible y se hincha en contacto con disolventes hidrocarbonados

(hidrocarburos aromáticos, clorados etc) reduciendo así su resistencia mecánica y aumentando su susceptibilidad a la degradación. (García, 2018)

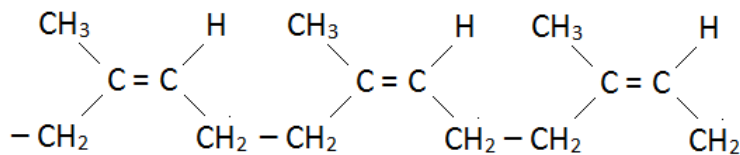


Fig. 28. Cadena polimérica de caucho natural (García, 2018, p. 36)

La vulcanización es el proceso por el cual un material plástico se transforma y adquiere cualidades elásticas, gracias a la creación de uniones, generalmente covalentes, entre las cadenas poliméricas y se forma una red tridimensional de entrecruzamiento, dotando una estabilidad térmica. Calidad influenciada por la densidad de entrecruzamiento, tipo de enlace y esfuerzo en su formulación. Cuya elasticidad responde a su origen entrópico. Pierde su entropía conformacional al ser deformadas tras la vulcanización. El agente de vulcanización más empleado es el azufre elemental, por el cual se genera, a través de una reacción, una estructura de red compleja y deficiencias mecánicas. Esto es la causa del empleo de añadidos de compuestos químicos para la aceleración de la vulcanización reduciendo el tiempo de reacción y la cantidad de azufre. Este proceso depende además de la estructura del caucho, el tipo y la concentración de acelerantes y activadores (óxido metálico y ácido graso) y la termodinámica de cada reacción. En cuanto a la tipología de enlaces, la química de la vulcanización basada en azufre es compleja y los entrecruzamientos resultantes pueden ser mono-, di-, tri- o polisulfúricos, con una proporción que está determinada entre otros factores por el sistema de vulcanización, el tiempo de curado y la temperatura. Y para minimizar la reversión de los enlaces polisulfuros que son expuestos a altas temperaturas (que provocan la disminución de densidad de entrecruzamiento y las propiedades mecánicas), es necesario aplicar un sistema eficiente de curado que disminuya los enlaces polisulfuros y aumente los enlaces mono y disulfuro (García, 2018).

En adición, los polímeros termoestables, los cauchos que ya han sido calentados y vulcanizados, no pueden recuperar las cadenas poliméricas de partida debido a la red polimérica entrecruzada que se han generado en el proceso. De modo que no pueden alcanzar sus propiedades originales del caucho virgen (García, 2018).

Cabe remarcar, que dicho traje y máscara, se encuentran confeccionados a base de un **adhesivo plástico** de cianocrilato de marca comercial Loctite Superglue®, aplicado irregularmente. Un producto comúnmente utilizado en el ámbito del hogar. Es un adhesivo monocomponente a base de cianocrilato, de viscosidad media y tiempo de secado rápido, que puede polimerizar bajo presión. Pasa a un estado sólido en poco tiempo, y es soluble en dimetilformamida y parcialmente en acetona. Sin embargo, la presencia de enlaces débiles en su composición caracteriza una conservación de corta duración. Y, en consecuencia, se vuelve rígido y quebradizo frente a factores mecánicos.

Bajo el traje, se viste un bodi compuesto por 95% **poliéster** y 5% **spandex** (elastano). Estas fibras sintéticas no celulósicas son polímeros orgánicos producidos químicamente en un laboratorio. Sobre el poliéster, se puede decir que está basado en Tereftalato de Polietileno (PET) y compone unas fibras termoplásticas que se deforman con el calor a muy altas temperaturas. Entre sus características, se encuentra una alta resistencia con una buena recuperación ante las tensiones, rango mínimo de absorción de humedad y óptimas propiedades mecánicas. Es un material químicamente resistente y de favorable reacción ante los ácidos. Pese a ello, las condiciones extremas ambientales pueden degradar el tejido, la alta y prolongada exposición a la luz degradarán el polímero y ciertos compuestos pueden causar su hidrólisis. Aunque no suele ser objeto de ataque por microorganismos ni insectos, aunque pueden colonizar los acabados y sus revestimientos. En definitiva, este material comprende un proceso de envejecimiento estable.

En cuanto al **elastano**, se encuentra habitualmente hilado en la trama del tejido, generalmente en hileras alternas. Aporta una mayor elasticidad al tejido y en ocasiones, puede verse recubierto por nylon. Es un material compuesto por fibras elásticas derivadas del poliuretano y comprende una capacidad de elongación y recuperación alta; entre 400 y 800%. Sus fibras son hidrofóbicas, aunque pueden amarillear en exposición prolongadas a la luz y radiación UV. Es un producto resistente a la acción de ácidos y álcalis, pero ciertos hidrocarburos insaturados pueden deteriorar sus fibras. Es pertinente nombrar su parecido químicamente estructural con el caucho natural. Y, al igual que el poliéster, es un material elástico, termoplástico, resistente y no es susceptible al ataque por agentes biológicos (Porcel et ál., 2016).

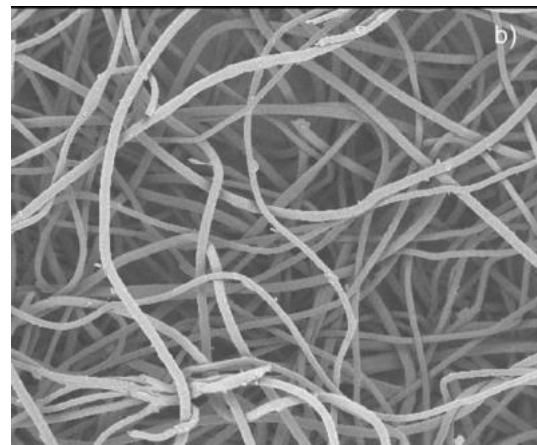


Fig. 29. Fibras de poliéster (Fernández, 2010, p. 14)

Las bridas que están unidas a este tienen una composición a base de **poliamida**, la pintura que las recubre es **acrílica** y ha sido aplicada de manera fina y heterogénea por técnica de spray.

La **poliamida**, por un lado, es un polímero termoplástico de buena resistencia mecánica frente al desgaste y la rigidez, y química. Es un material comúnmente empleado en la fabricación de elementos mecánicos y de mantenimiento industrial. Además, es altamente resistente a la

deformación térmica. Por otro lado, la **pintura acrílica** en emulsión acuosa formada por un aglutinante de resina acrílica o látex, pigmentos y aditivos, es muy sensible a los solventes orgánicos y al agua. El cual produce un hinchamiento de las partículas y su desprendimiento. Así como a las condiciones extremas de humedad y temperatura que puede producir la pérdida de compuestos. Por tal razón, la pintura puede sufrir un aumento de rigidez y sensibilidad frente a acciones mecánicas bajo temperaturas extremas (Llamas, 2009).

Su capacidad de absorción depende de solvente orgánico y cualquier otro tipo de solución acuosa. Capacidad de absorción que depende de los diferentes materiales de su composición hidrosolubles, cantidad, elasticidad del polímero, tamaño de partícula de la resina, procesos de curado, envejecimiento etc.

### **Material audiovisual**

El material audiovisual que forma parte de la performance responde a la grabación de Marta Pinilla en la que aparece en el plató del programa televisivo mostrando una felicidad exuberante y superficial. Este material se encuentra sostenido por un software digital en el ordenador personal de la artista en formato mp4., y su duración es de 20 minutos.

### **Otros elementos materiales**

Durante la performance también se introdujeron otros elementos materiales de carácter simbólico importante, que, acorde con las manifestaciones de la artista, tienen un carácter reemplazable y prescindible. Estos son las mantas de fieltro que envuelven al performer durante la acción, el somier sobre el que descansa el performer y las maracas de luz empleadas puntualmente durante el acto.

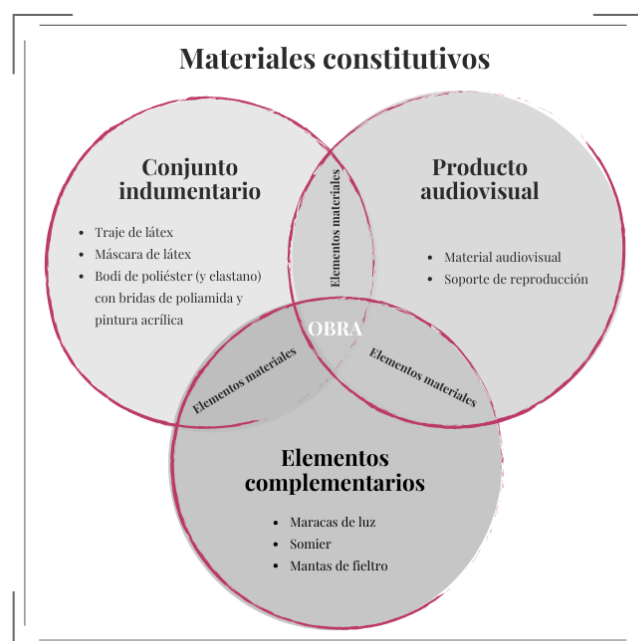


Fig. 30. Gráfico de materiales constitutivos. Fuente propia.

## 5.8. Información sobre el proceso creativo

Como hemos señalado antes, en el cuaderno de artista se recogen bocetos, colores, posibles patrones de confección, e ideas, que hacen alusión a la dimensión simbólica de la obra, a los movimientos y corporeidades de la pieza, y su planificación en el espacio de la galería.

Conforme a las preguntas realizadas a la artista, Pinilla partió de unas estrategias corporales ligadas a la danza butoh, y a su experiencia personal durante los estados de depresión. De forma paralela, confeccionó el traje de látex, que, como se ha mencionado anteriormente, tomó los retales ofrecidos por Mallo. En un primer momento, la artista ideó un aspecto estético para el conjunto indumentario en su cuaderno, sin embargo, se dejó llevar por el tipo de material disponible y por la técnica del *mouflage*; proceso creativo recurrente en el diseño de moda en el que se trabaja directamente sobre un maniquí o sobre el cuerpo de la persona.

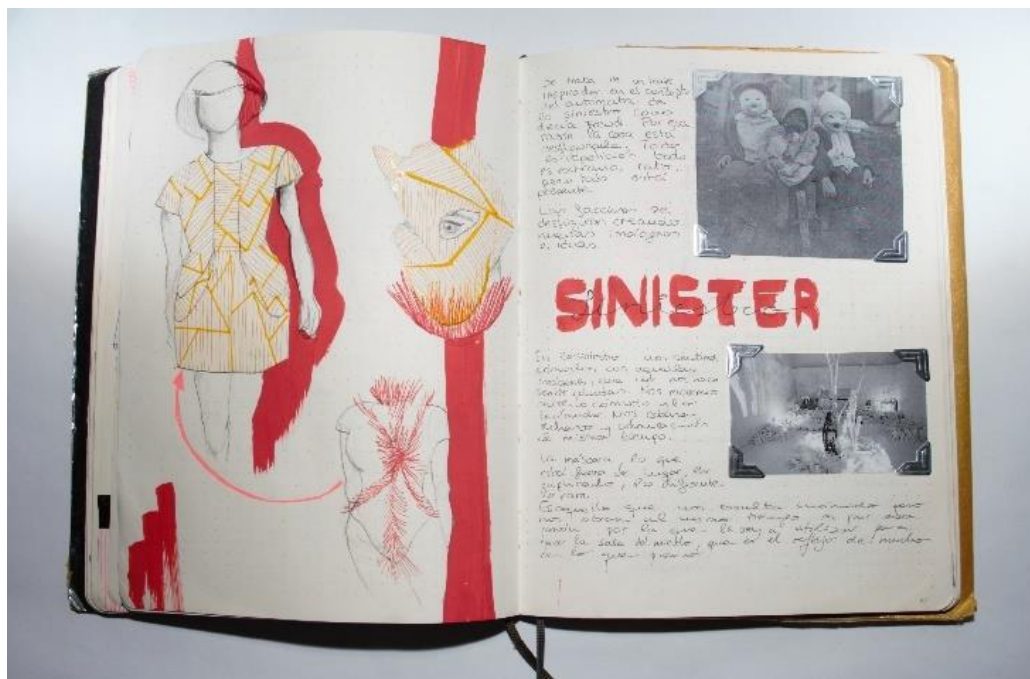


Fig. 31. Cuaderno de Marta Pinilla, páginas dedicadas a *Sálvame*. Fuente propia.

También se pudo conocer cómo los tanteos, ensayos y experimentación en el movimiento corporal forman parte del proceso creativo de la pieza. Estos ensayos fueron llevados a cabo tanto por Marta Pinilla, como por el performer, Tito Rubio Iglesias. Los ejercicios se alejaron intencionadamente de la interpretación teatral y se enfocaron en lo performático, cuyo marco abría nociones de improvisación, pero también de personificación pura y trascendental. Estos ejercicios estaban dirigidos, en este sentido, a la limitación de improvisación del performer, el cual debía mantener la personalidad de la artista con una muestra de emoción contenida e íntima; acción ejecutada desde la enfatización profunda con sus experiencias vividas.<sup>7</sup>



Fig. 32. Línea de ejecución de *Sálvame*. Fuente propia.

<sup>7</sup> Hill-Guzmán, L., entrevista con la artista, 18 de abril de 2022.



## 6. CONSIDERACIONES PREVIAS: NORMATIVA APLICABLE Y CRITERIOS

---

### 6.1. Normativa aplicable

La salvaguarda de la performance, entendida como parte integrante del patrimonio cultural inmaterial del arte contemporáneo, no se encuentra directamente recogidas por ningún estatuto o esfuerzo institucional en términos legislativos. No obstante, cabe destacar en este caso, el paraguas de protección que establecen aquellas leyes y convenciones que se refieren a la protección del Patrimonio Cultural Inmaterial, entre las que se encuentran:

- Convención de la UNESCO para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial del 2003. Principal referente para los planes y leyes posteriores, su principal aportación, mediante numerosos y diversos consensos, fue la definición del PCI como: “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. El patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”. Y el establecimiento de diversas manifestaciones de PCI y estrategias para su protección (localización, valorización, promoción, transmisión y restitución).
- La Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español; la ley hace alusión al patrimonio inmaterial como vivo y dinámico -específicamente de carácter etnológico- pero no recoge medidas específicas para su protección exceptuando medidas administrativas. Requiere decretos y normas específicas para su aplicación. Estas son las leyes de comunidades autónomas y los planes nacionales para la salvaguarda de patrimonio cultural inmaterial. Citado así: “forman parte del Patrimonio Histórico Español los bienes muebles e inmuebles y los conocimientos o actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales”.
- Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial 2011; en él se precisan recomendaciones y pautas de las leyes estatales y autonómicas. Sus propuestas generales son las de investigación y documentación, establecimiento de planes de conservación de los soportes materiales, y la formación y transmisión de los valores culturales.
- Ley 3/2013, de 18 de junio, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid; establece un sentido y un régimen de protección breve, que compendia los conceptos en lo histórico y no en lo cultural: “Comprende tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados”.
- Ley 3/2013, de 18 de junio, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid: sigue las directrices marcadas por la Convención de la UNESCO. En el capítulo II del Título V, dirige los esfuerzos a la salvaguarda del Patrimonio Inmaterial que sigue la definición marcada por la Ley de Patrimonio Histórico, con un carácter generalista.



- Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la Salvaguardia del Patrimonio cultural Inmaterial; en ella se establece, de acuerdo con la Convención de la UNESCO, la protección y salvaguarda de las prácticas y comunidades portadoras del mismo. Con el fin de preservar las condiciones de su intrínseco proceso evolutivo transmitido durante generaciones. Entiende que el PCI está vivo y es dinámico, contextualizado en un marco espacio-temporal, y constituye una experiencia sensorial en la que intervienen diversos sentidos.

Se puede apreciar cómo los esfuerzos legislativos y de recomendación están centrados principalmente en la salvaguarda de las expresiones de valor histórico, etnológico, paleontológico y antropológico. Se entiende, por tanto, que, de carácter gubernamental, la preocupación por la salvaguarda del PCI ha aumentado y se encuentra en un estado de evolución inequívoca y categórica. Sin embargo, como se viene advirtiendo, a pesar de la contemplación del patrimonio inmaterial como algo vivo y presente, hasta ahora solo han sido tenidas en cuenta aquellas expresiones relevantes de la cultura tradicional, sin advertir todas las manifestaciones artísticas actuales acerca de la performance y el arte de acción. Rasgo que solo permite un acopio legislativo en la circunscripción de éstas en las artes del espectáculo, danza y representación.

Esta problemática viene acompañada por los consensos éticos y metodológicos arraigados a la conservación-restauración del arte tradicional. Principios establecidos y fundados primordialmente por el teórico Cesare Brandi. Él subrayaba ciertas normas de actuación, que, pese a no estar registradas legalmente, son reconocidas y aceptadas por los profesionales de restauración (Sedano, 2001) conforme con los acuerdos establecidos en los Congresos Internacionales como la Carta de Restauo, Carta de Atenas, Carta de Venecia, Ámsterdam, Florencia, y Granada entre diversas recomendaciones (Macarrón, 2019). En relación con Brandi, podemos rescatar la idea de que la protección aislada de los elementos de una obra es insuficiente, debido al concepto de unidad indivisible de un todo y no de sus partes individuales (Schinzel, 2003).

Con respecto al marco dispuesto por la obra de Pinilla, una forma de protección es la aplicación de las Ley de Propiedad Intelectual 27/1995, de 11 de octubre, que atribuye la titularidad de un patrimonio reconocido como propio al grupo en cuestión, respetando la integridad de la obra. Señala los derechos de autor como independientes, compatibles y acumulables con la propiedad, y otros derechos que tengan por objeto la cosa material a la que está incorporada en la creación intelectual (Sánchez Arísti, R., 2018).

En cuanto a las modificaciones, restauraciones e incluso reproducciones de las obras, la Ley de Propiedad Intelectual 27/1995, protege al autor como creador. Esta ley otorga al autor la capacidad de decisión sobre cualquier modificación que vaya a sufrir la obra para asegurar su integridad. Cualquier trabajo de restauración en consecuencia debe estar sometido al criterio del autor (Díaz, 2015). La ley está compuesta por numerosos artículos, y se recogen aquí las manifestaciones más relevantes, aplicables a la posterior propuesta de conservación:

- “A efectos de lo dispuesto en la presente Ley, se entiende por divulgación de una obra toda expresión de la misma que, con el consentimiento del autor, la haga accesible por primera vez al público en cualquier forma.  
Se considerará obra compuesta la obra nueva que incorpore una obra preexistente sin la colaboración del autor de esta última, sin perjuicio de los derechos que a éste correspondan y de su necesaria autorización.”



- *Artículo 14. Contenido y características del derecho moral. Corresponden al autor los siguientes derechos irrenunciables e inalienables:*
  - 1.º Decidir si su obra ha de ser divulgada y en qué forma.
  - 2.º Determinar si tal divulgación ha de hacerse con su nombre, bajo seudónimo o signo, o anónimamente.
  - 3.º Exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra.
  - 4.º Exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación.
  - 5.º Modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de interés cultural.
  
- *Artículo 17. Derecho exclusivo de explotación y sus modalidades.*

“Corresponde al autor el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación de su obra en cualquier forma y, en especial, los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, que no podrán ser realizadas sin su autorización, salvo en los casos previstos en la presente Ley.”
  
- *Artículo 18. Reproducción.*

“Se entiende por reproducción la fijación directa o indirecta, provisional o permanente, por cualquier medio y en cualquier forma, de toda la obra o de parte de ella, que permita su comunicación o la obtención de copias.

Los derechos de propiedad intelectual de la obra resultado de la transformación corresponderán al autor de esta última, sin perjuicio del derecho del autor de la obra preexistente de autorizar, durante todo el plazo de protección de sus derechos sobre ésta, la explotación de esos resultados en cualquier forma y en especial mediante su reproducción, distribución, comunicación pública o nueva transformación.”

## 6.2. Criterios específicos para el estudio e intervención en obras performática

Las estrategias propuestas —expuestas a continuación— con respecto a la conservación-restauración de la pieza, obedecen a criterios establecidos por la legislación vigente, aprobados y aceptados internacionalmente en materia de conservación de Patrimonio Cultural, y la Ley de Propiedad Intelectual. Igualmente, se valoran métodos de tratamiento de restauración llevados a cabo por instituciones de reconocido prestigio que albergan, restauran y conservan bienes de igual naturaleza material. A su vez, y, dada la particularidad de esta pieza vinculada en la acción intangible y concreta, la salvaguarda de los registros documentales y elementos vestigiales es clave para la preservación y revalorización de *Sálvame*, así como su posterior reactivación. Por este motivo, hay que considerar la doble dimensión material e inmaterial (Muñoz et ál., 2018), que converge en la obra de Marta Pinilla en cuanto a sus necesidades particulares y concretas. Se han abordado de manera concreta en 3 bloques diferentes: 1) la propuesta de conservación-restauración del conjunto indumentario; 2) el archivo documental; y 3) la potencial reactivación

y exposición de la propia pieza. Para su estudio y propuesta de conservación he tenido en cuenta los siguientes criterios tomados de Gray (2008):

- Clasificar la importancia de los elementos involucrados y el estatus de los registros documentales resultantes, así como señalar el papel de la artista y los ejecutantes en la obra.
- Conocer el proceso de ejecución de la performance y su significado, y como éste se concreta con los diversos elementos.
- Determinar las estrategias más adecuadas para la posible exposición de la obra.

Antes de proceder con lo dicho, se presenta un mapa conceptual para clarificar cuáles son estos elementos, su naturaleza material y documental para facilitar la comprensión de lo expuesto.



Fig. 33. Mapa conceptual de la propuesta de conservación-restauración de *Sálvame*. Fuente propia.

## 7. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN DEL CONJUNTO INDUMENTARIO

Es preciso indicar que, mientras el látex natural constituye un material extensamente estudiado en el ámbito industrial, son escasas las investigaciones dedicadas a su uso en el arte contemporáneo y su conservación-restauración. Destacan las publicaciones: “Conservar el cambio: dos obras de látex del artista Andrés Pinal en el CGAC” (López et ál., 2008) y

“Degradation of natural rubber in works of art studied by unilateral NMR and high field NMR spectroscopy” (Kehlet et ál., 2014).

La propuesta de reactivación que proponemos entra en conflicto con los criterios tradicionales de conservación-restauración del conjunto indumentario ya que sería imprescindible utilizar el conjunto original para las futuras acciones. Sin embargo, dicho conjunto se encuentra en un estado de conservación muy irregular, y exige un almacenaje y exposición estricto, de manera que se propone recoger los patrones de las piezas indumentarias para su posible reelaboración.

Se expone a continuación una descripción técnica de los materiales del conjunto indumentario en cuanto a los elementos que los componen, su durabilidad frente al envejecimiento y su estado de conservación.

## 7.1. Estado de conservación del conjunto

El conjunto indumentario muestra un estado de conservación regular deducido a través de un examen y análisis organoléptico bajo luz natural —y artificial— y fluorescencia UV.

Por un lado, debido al uso del bodi, las bridas muestran puntualmente una pérdida de la pintura acrílica aplicada —un desgaste—. Se considera que, la relación de unión entre la pintura y el soporte plástico es vulnerable. Se ha determinado que esta patología es causada por el rozamiento de las bridas durante su uso y manipulación.

El soporte textil se encuentra estable y en un buen estado de conservación, aunque se advierte una fuerte emisión de olor a humedad —vinculado a sus condiciones de almacenaje— y unas manchas en las zonas de las sisas bajo fluorescencia UV, invisibles a simple vista. Asociadas, seguramente, a la función principal del bodi en cuanto a la exudación corporal; causando la oxidación irreversible de las fibras.



Fig. 34. Detalle de desgaste de pintura acrílica sobre las bridas. Fuente propia.

El traje de látex junto a la máscara del mismo material presenta un estado de conservación regular. Coherente con las características y procesos de degradación del poliisopreno, las piezas han sufrido un cambio de color, han adquirido cierta rigidez que ha provocado la pérdida de su particularidad flexibilidad, según declaran Pinilla y Mallo. Ello puede ser confirmado gracias a las comparaciones realizadas con los fragmentos de látex sobrantes almacenados en un lugar

diferente. Se puede comprobar que, estos últimos se muestran flexibles, con un color mucho más cercano al aspecto original y la superficie no muestra imperfecciones, componiendo un aspecto más homogéneo; al contrario que el conjunto, que luce un color amarillo ámbar. Así mismo, la superficie de las piezas presenta numerosas manchas blanquecinas asociadas a la exposición de humedad, y orificios correspondientes con las burbujas de aire acumuladas durante la elaboración del material.

Destacan también unas patologías asociadas a las alteraciones de origen microbiológico que, según se ha podido comparar con diversas publicaciones acerca de hongos y bacterias presentes en el curado del caucho natural, pueden pertenecer a las especies *Penicillium sp.*, *Aspergillus sp.* y/o *Alternaria alternata*; muestras apreciadas especialmente mediante el análisis bajo fluorescencia UV. Estas manchas corresponden con los hongos y bacterias, que se muestran como alteraciones superficiales en forma de manchas coloreadas moteadas con un núcleo pardo y, conlleva en sí, una degradación física y química de la materia. Éstas se aprecian de una manera heterogénea, ubicadas a simple vista, las cuales se cree que siguen un patrón, y coinciden entre ellas, patología asociada con una exposición divergente del conjunto a las condiciones ambientales. Viéndose muestras a simple vista en la manga derecha, bajo derecho y espalda derecha zona superior, y acumulaciones puntuales en los orificios de las burbujas explotadas.

Por otro lado, se aprecia una descohesión de la manga izquierda del soporte, que se encuentra parcialmente suelta del resto del traje. Esto es concerniente con la técnica de adhesión empleada en todo el conjunto mediante el uso de un adhesivo comercial a base de cianocrilato. Todo el adhesivo se muestra, además, sólido, cuya rigidez ha provocado su agrietamiento y la ruptura de unión de zonas puntuales del traje y la máscara.

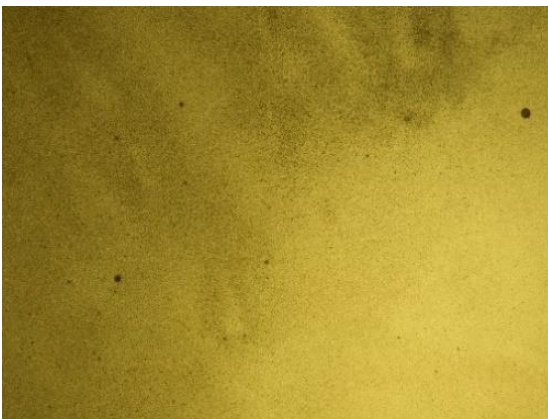


Fig. 35. Detalle con luz transmitida de ataque biológico. Fuente propia.



Fig. 36. Detalle agrietamiento de adhesivo y separación del soporte de la máscara. Fuente propia.

Todas estas patologías están asociadas directamente con las características materiales del látex y sus condiciones de transporte y almacenaje. Dichas las cuales han sido inoportunas debido a un almacenaje en un trastero familiar en un sótano -donde se ubica parte de la colección artística de Pinilla- las patologías evidencian la exposición a un ambiente de escasa ventilación, alta humedad y oscuridad. Más aún cuando los 3 elementos han permanecido almacenados dentro de una caja de cartón en una bolsa plástica, doblados, y transportados en las mismas condiciones. Por otro lado, los retales de látex han sido almacenados en una ubicación diferente en una caja de cartón



bajo un mobiliario. La diferencia de las condiciones de almacenaje es evidente debido a las patologías que presentan una y otra.

## 7.2. Durabilidad de los materiales

### **Factores intrínsecos y extrínsecos de degradación del traje y máscara de látex**

#### a) Degradación oxidativa

El látex, como caucho natural, cuya denominación fisicoquímica responde cis -1, 4-poliisopreno, envejece a través de unos procesos autocatalíticos de tipo radicalario favorecido por el aumento del contenido de oxígeno en el entorno. Puede provocar unas reacciones químicas irreversibles como pirólisis, termólisis y/o polimerización a través de la ruptura de enlaces y entrecruzamientos poliméricos, causando un reblandecimiento y debilitamiento del material. En este caso, el caucho natural tiene dobles enlaces en su estructura vulcanizada, lo que le hace más sensible al calor, la luz y particularmente el oxígeno.

#### b) Degradación termoxidativa

Debido a la característica natural del látex, sus propiedades cambian con el paso del tiempo a temperatura ambiente, proceso que puede verse acelerado con la exposición al calor. Reacción que responde a los efectos oxidativos más fuertes a elevadas temperaturas, y a la difusión de oxígeno. Sus radicales poliméricos, por ende, en presencia de oxígeno y a altas temperaturas, pueden sufrir rupturas en sus enlaces y generar nuevos entrecruzamientos, llegando a estados de despolimerización.

#### c) Degradación microbiológica

En presencia de oxígeno los microorganismos aeróbicos son los mayores responsables de la destrucción del material. La susceptibilidad microbiana del poliisopreno ha sido estudiada ampliamente en los campos industriales. Y, se ha podido asociar las actinobacterias como los organismos más agresivos frente a su descomposición, entre los que se encuentran *Actinomyces*, *Streptomyces*, y *Micromonospora*, entre muchos otros. (referencia) Igualmente, el látex natural puede ser atacado por numerosos tipos de hongos y bacterias que se multiplican por esporas y se propagan por el aire. Los microorganismos dependen de unas condiciones ambientales concretas para desarrollar su proliferación, estas son: una humedad relativa alta, a partir del 65-75% y temperaturas comprendidas entre 24-38°C. Les favorece, a su vez, un pH ácido entre 4 y 6, y la ausencia de luz y ventilación. Su comportamiento está relacionado con el proceso metabólico durante el cual se alimentan de sustancias nutritivas ubicadas en la composición del material y producen, fundamentalmente, ácidos orgánicos (cítrico, fumárico, láctico, oxálico, glucónico y acético), enzimas (celulasas, proteasas y peptidasas) y sustancias quelantes.

Del mismo modo, existen microorganismos anaeróbicos capaces de proliferar sobre el material y provocar su descomposición (Florian, 2002).



d) Degradación fotoquímica

Las reacciones fotoquímicas comunes están asociadas a la escisión de las cadenas principales, un entrecruzamiento, que genera grupos no saturados y se pueden originar con los iones radicales o con estados excitados de las moléculas. El resultado es la fotólisis del polímero y, en consecuencia, su descomposición. Las radiaciones luminosas a su vez, provocan su decoloración.

e) Degradación por técnica de confección

El proceso de confección compone un factor de degradación intrínseco asociado directamente con el adhesivo empleado para su fabricación. El adhesivo de cianocrilato es un producto de escasa perdurabilidad con la particularidad de su proceso de secado rápido acompañado por una solidificación y rigidez del material, del todo incompatible con la característica flexible y elástica del látex al que está unido. Debido a su estructura, este tenderá a agrietarse, escamarse y por último, desprenderse de la superficie. Se encuentra así el desprendimiento de una de las mangas y la separación de manera puntual del soporte.

f) Degradaciones mecano-físicas y por uso

El caucho natural es un producto flexible y elástico. Sin embargo, con el paso del tiempo a la exposición del oxígeno, temperaturas extremas y la luz natural, por lo que pierde sus propiedades mecano-físicas, volviéndose más rígido y quebradizo

La degradación por uso está asociada con la incompatibilidad material con el aspecto conceptual de la obra; conviene recordar la alta sensibilidad del caucho natural frente a los agentes externos ambientales. La función del traje y la máscara es incompatible con las condiciones favorables para su conservación -la exposición prolongada al oxígeno y la luz natural-. Por otro lado, los movimientos corpóreos de la performance generan fuerzas y tensiones del material; factor incongruente entre el material elástico y el adhesivo rígido.

g) Degradación por almacenaje y transporte inadecuado

Estas condiciones están directamente relacionadas con lo anteriormente expuesto.

### **Factores intrínsecos y extrínsecos del bodi**

Debido a la composición de 95% poliéster y 5% elastano, se puede decir que los principales factores extrínsecos e intrínsecos de degradación son las altas exposiciones a la luz y radiación UV. Así como la exposición a condiciones ambientales extremas, aunque ofrecen una buena resistencia mecánica, química y biológica.

Por otro lado, debido a la irreversibilidad de la oxidación del tejido del bodi en las sisas, éstas no serán tratadas químicamente -salvo la desinfección previa-. Las bridas, además, se presentan estables con pérdidas puntuales de pintura acrílica, así pues, se implementarán las medidas preventivas, que contemplarán las características formales, y materiales.

### 7.3. Documentación fotográfica y cartografías de las patologías



Fig. 37. Detalle manchas blanquecinas del traje. Fuente propia.



Fig. 38. Detalle de patologías del soporte del traje con luz transmitida. Fuente propia.



Fig. 39. Detalle del traje de ataque biológico bajo fluorescencia UV. Fuente propia.

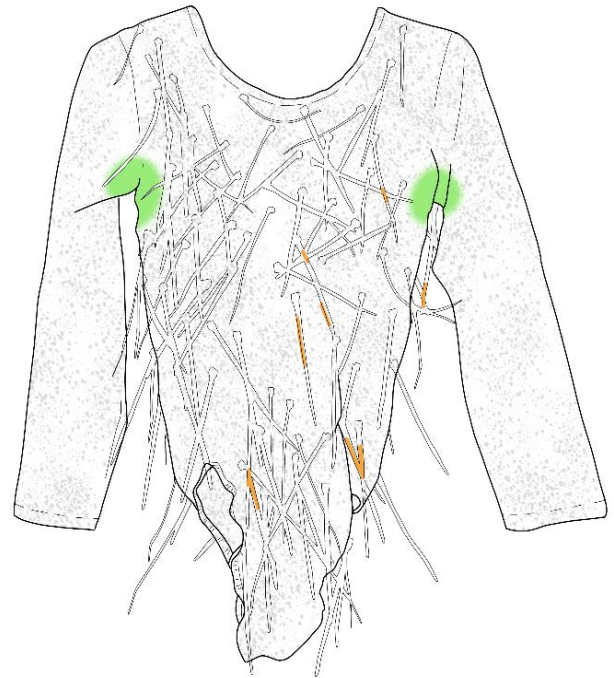
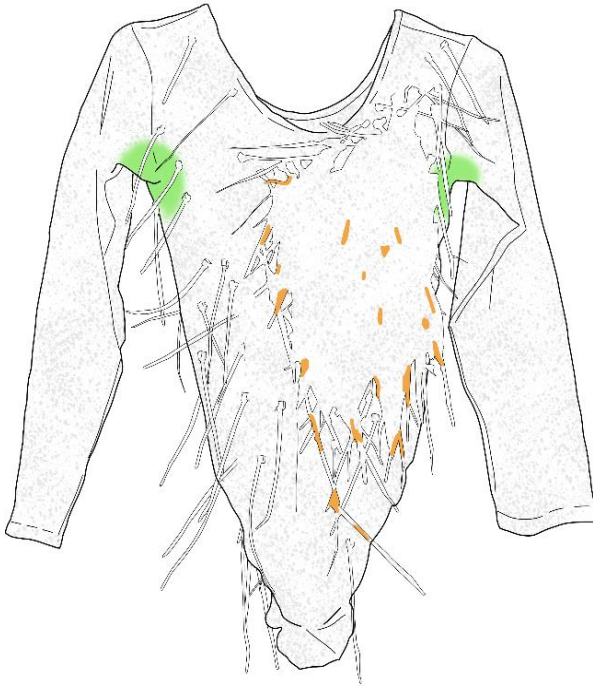


Fig. 40. Manchas en sisas del bodi por oxidación bajo fluorescencia UV. Fuente propia.

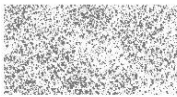
Anverso

Reverso

64 cm



40 cm



Suciedad superficial



Desgaste de pintura acrílica



Oxidación de fibras

Escala 1: 8 cm



Fig. 42. Mapa de daños anverso y reverso de traje de látex (superior). Mapa de daños de máscara de látex (inferior). Fuente propia.



## 7.4. Criterios para la conservación-restauración del conjunto indumentario de naturaleza material

Pese a que la artista ha manifestado la posible sustitución de dicho conjunto por uno nuevo, cuyas características materiales respondan a unas mejores condiciones de conservación y adecuación al significado de la pieza, considero que éste es un elemento de suma importancia para la conservación de dicha obra. Un elemento vestigial de la acción que demanda ser restaurado para asegurar su preservación en el futuro y su potencial exposición. Los criterios que rigen la propuesta de intervención son:

- **Mínima intervención y reversibilidad/retratabilidad.** Las intervenciones serán debidamente documentadas y justificadas, acontecidas por un especialista en la conservación-restauración en arte contemporáneo.
- **Idoneidad y estabilidad** de los materiales y productos empleados. Deben contar con un riguroso conocimiento científico acerca de su envejecimiento y, ajustarse a una reconocida calidad, pureza química, haber sido testados en la materia de la conservación-restauración, ser estables y de baja toxicidad. Es de suma importancia conocer su compatibilidad con los materiales originales a tratar.
- **Compromiso medioambiental,** conforme los criterios deontológicos, y la línea de pensamiento de la artista en los procedimientos y productos a emplear.
- **Examen y análisis previos** fisicoquímicos de los tratamientos a aplicar.

## 7.5. Propuesta de estudios previos y técnicas de análisis

Se propone la aplicación de estudios y análisis previos, con el fin de indagar las cualidades fisicoquímicas de los materiales, así como determinar su grado de degradación conforme los criterios expuestos.

- **FTIR-ATR\_ Infrarrojos por Transformada de Fourier de Reflectancia Total Atenuada**  
Permite conocer la caracterización química del material; examen dedicado al conjunto de látex que permitirá identificar la matriz polimérica y los posibles aditivos y cargas presentes.
- **Espectrofotolorimetría UV-Vis**  
Informa acerca de los distintos parámetros cromáticos, los espectros de color y sus correspondientes desviaciones estándar. (referencia) Se analizarán tanto el conjunto de látex como de los retales restantes.
- **Microscopía electrónica de barrido-SEM**  
Recurrente acerca del estudio de degradación física, química y biológica de los materiales. Informa acerca de las subestructuras celulares, disposición espacial de las macromoléculas orgánicas, y los efectos de los tratamientos aplicados.



- **Pruebas microbiológicas y observación por microscopía óptica**  
Buscan la identificación taxonómica de los microorganismos por métodos microbiológicos. Para la identificación taxonómica de microorganismos por métodos de microbiología.
- **Toma y análisis de fibras textiles**  
Estudia la composición y fisonomía de las fibras, su estado de conservación y las posibles patologías observadas en el bodi.
- **Medición del pH**  
Permite medir el pH, con pHmetro, de todo el conjunto indumentario, con el objetivo de conocer la acidez de los elementos.

Y, en concordancia con lo expuesto, se ejecutarán catas y pruebas de los materiales con anterioridad a la aplicación de los tratamientos con el fin de conocer su comportamiento ante estos.

## 7.6. Propuesta de conservación-restauración del conjunto indumentario

La presente propuesta de conservación y restauración de la pieza se ha concebido atendiendo a los criterios de intervención expuestos anteriormente. A continuación, se exponen los procesos que se sugerirían realizar sobre los elementos que comprende el conjunto indumentario.

- **Limpeza mecánica mediante micro-aspiración**

Tiene como objetivo eliminar la suciedad superficial, polvo acumulado y esporas bacterianas sobre las superficies, ya que son focos de acumulación y retención de humedad sobre los objetos. Se debe acontecer con un micro-aspirador de potencia de succión regulable, ayudándose de una brocha de pelo suave en momentos puntuales. El cabezal a ser de pelo suave y es conveniente evitar una succión excesiva.

Debido a la presencia de hongos y bacterias sobre el conjunto, el micro-aspirador no será designado para otras prendas salvo estas y conviene que sea desinfectado posteriormente.

Las piezas, además, han de estar dispuestas en una zona con ventilación y filtros, y el profesional asignado, adecuadamente equipado frente a los riesgos de inhalación de las esporas de los microorganismos.

- **Desinfección con alcohol al 70% en agua**

Compone un tratamiento sostenible con el medioambiente frente a técnicas con fungicidas. Esta disolución ha de someterse a estudios previos sobre los materiales para poder conocer posibles efectos adversos y compatibilidad del tratamiento. Se aplicará mediante un sistema de nebulización. Durante su secado, las piezas estarán dispuestas en una zona con ventilación, y será necesario ejecutar un segundo ejercicio de micro-aspiración.

Durante todo el proceso, las piezas estarán sometidas a instrumentos de estudio y análisis como la fluorescencia UV con el fin de conocer su comportamiento frente a las intervenciones ejecutadas.



- **Consolidación del hendido de la manga derecha del vestido de látex con metilcelulosa al 8%**

Tratamiento que permite una consolidación del hendido del vestido de látex, cuyas ventajas suponen la adecuación a la naturaleza material de las piezas, el control de humedad, nivel mínimo de toxicidad y un aspecto medioambiental sostenible. Supone también, un tratamiento de certificada reversibilidad y, un mínimo riesgo de provocar tensiones y reacciones químicas adversas. Esta intervención está amparada por la intención de consolidación estructural del mismo, como foco de tensión ejercida para su manipulación y montaje sobre el soporte tridimensional.

La metilcelulosa, además, conforma una película flexible y es estable al biodeterioro, con un carácter adhesivo. Ofrece buenas propiedades de viscosidad y es soluble en agua, y en la mayor parte de disolventes orgánicos.

## 7.7. Propuesta de conservación preventiva del conjunto indumentario

- Las condiciones ambientales de sus ubicaciones se encontrarán acondicionadas en relación con las colecciones u objetos que albergan, que prevengan la proliferación de agentes degradantes. Así como la limpieza periódica de los lugares y los propios objetos (Cerdà, 2012).
- Con circulación de aire filtrada: los muebles, cajoneras y cajas no han de ser herméticos.
- Se aconseja la revisión periódica de la colección con el objetivo de detectar o predecir posibles signos de deterioro. Así como control y análisis de los depósitos de las condiciones ambientales mediante el empleo de dispositivos específicos en la medición de temperatura y humedad relativa que registre computacionalmente dichas mediciones. Estos son los dataloggers.
- Los sistemas climáticos tienen que permanecer en continuo funcionamiento las 24 horas. Necesario contar con generadores de electricidad en casos de emergencia o corte eléctrico puntual. Imprescindible la ventilación, con una velocidad del aire inferior a 0,25 m/s. (Cerdà, 2012).
- La temperatura debe estar comprendida entre valores de 18-20°C, y la humedad relativa de 50 a 55% con fluctuaciones variadas del 5%.
- Evitar emisión de radiación infrarroja y ultravioleta dentro del espacio mediante el uso de lámparas con filtros específicos que eliminen de la luz visible la carga energética. Y una iluminación comprendida entre 50 y 100 lux máximo (Sanz, 2015).
- Durante la manipulación, se establece que los movimientos serán mínimos y controlados.

Según las necesidades específicas de cada material, en cuanto a las condiciones de almacenaje se establece lo siguiente:

- El **traje de látex** ha de ser almacenado en posición horizontal sobre un soporte plano construido por cartón pluma, forrado con guata y algodón. Cubierto por un material inocuo, ubicado de manera separada e individualizada del resto de la colección debido al riesgo de dispersión de microorganismos. Ello evita posibles tensiones ejercidas por el propio peso de la pieza (Sanz, 2015).
- El **bodi** se propone que sea colgado en un armario de almacenaje. Sostenido por una percha acolchada con materiales de las características ya mencionadas; materiales inertes

e inocuos. Será protegido además por una funda de algodón sin blanquear y descrudada con su respectiva identificación en el costado (Sanz, 2015).

- La **máscara** se dispondrá en un soporte tridimensional acolchado que preserve su forma, cubierta por un papel libre de ácidos o por una tela de algodón descrudada. Estará dispuesta en una estantería cerrada. El soporte estará compuesto por espuma de polietileno, cubierta por un papel libre de ácido o un algodón (Sanz, 2015).



Fig. 43. Esquema de propuesta de conservación-restauración del conjunto indumentario. Fuente propia.

## 8. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN DOCUMENTAL Y DE ARCHIVO: LOS PRODUCTOS AUDIOVISUALES, DOCUMENTALES Y EL LIBRO DE ARTISTA

### 8.1. Los materiales integrantes y su estado de conservación

La articulación del archivo documental comprendería la reunión de:

- 1) El **vídeo integrante** de la obra: vídeo en formato digital mp4. de 20 minutos de duración. Presenta una estética particular y ha sido elaborado y editado por Marta Pinilla.
- 2) Las **fotografías** tomadas durante la acción:
  - a. Fotografías tomadas por David Sagasta Mora: presentan una alta resolución y ejecución técnica, con un formato digital en jpg. y png. Estas fotografías han sido utilizadas como elementos iconográficos y de divulgación.
  - b. Fotografías tomadas por un integrante del público: realizadas con un dispositivo móvil, en formato jpg. Se muestran con una baja resolución y calidad técnica, si bien permiten entender el contexto y la ejecución performática.



- 3) La **grabación audiovisual** emprendida por Sixto Cid: no cuenta con una calidad técnica ni una alta resolución de imagen; se presenta en formato digital en mp4. y tiene una duración de 18 minutos. El vídeo ha registrado el recorrido de las diversas instalaciones de *Baroque Sacred Cosmology*, el ambiente oscuro y las secuencias sonoras. Según declara la artista, su disposición es poco cuidada y no refleja sus intenciones artísticas. Desde un punto de vista conservador, este es un elemento documental esencial.
- 4) El **libro de artista**: es de fabricación industrial, formato A5, de tapas semirrígidas, vertical, con 124 de páginas numeradas, con una lineatura de puntos y cosida a hilo. Compuesto por un papel libre de ácidos de 80 g/m2, 2 cintas de tela a modo marcapáginas y un bolsillo de fuelle, y tapas recubiertas por un papel dorado. Compone un registro documental del proceso creativo y conceptual de la colección *Baroque Sacred Cosmology*.
- 5) Los **patrones del conjunto indumentario**
- 6) El **producto sonoro** de Rev Silver: forma parte de la propuesta de *Baroque Sacred Cosmology*, en un formato digital mp3.

Las fotografías y los vídeos se ubican en diferentes servidores digitales ubicados en diversos dispositivos y plataformas, en el ordenador de Pinilla y sus cuentas de Google Drive y YouTube. Se encuentran en ubicaciones independientes y separadas en los diferentes dispositivos digitalmente.

Respecto al cuaderno de artista, se encuentra en un estado de conservación estable, aunque ofrece un grado considerable de fragilidad y vulnerabilidad frente a su manipulación. La durabilidad del material está condicionada por su naturaleza celulósica, por lo que puede ser objeto de diversos factores de degradación, como pueden ser los parámetros medioambientales extremos, la luz, el oxígeno, y las malas condiciones de almacenaje y manipulación.

## 8.2. Propuesta de conservación documental y de archivo

*Sálvame* ha sido efectivamente, capturada en una variedad de fuentes documentales que suponen una referencia esencial para el entendimiento de su significado y contexto, como una representación genérica y visual de la acción Evidenciando el carácter inherente de la documentación con la práctica performática. Según Clausen (2017) el material documental que queda de la performance no es solo una prueba visual de un evento, sino que constituye la capacidad de comprender la imagen como un índice de sus diversas formas futuras de existencia como imagen, huella y objeto. Este tipo de material documental está sometido a una rápida obsolescencia ligada a los medios digitales y softwares. Es habitual, por ello, que sufran una rápida desactualización de formatos. Para su conservación, es necesario establecer una metodología de trabajo adecuado y para ello se han seguido diversas publicaciones como “Videoinstalaciones en la Colección “la Caixa” de Arte Contemporáneo: la obsolescencia tecnológica” (Casal et ál., 2017), “Nuevos recursos para la preservación de elementos electrónicos empleados en producciones artísticas” (Rivas, et ál., 2017), “Arte y disfrute del vídeo: reproductibilidad y documentación al servicio de la conservación en las colecciones museísticas españolas” (Rodríguez, 2013). También se ha seguido la Recomendación del Parlamento Europeo



y del Consejo (2005, 16 de noviembre) relativa al patrimonio cinematográfico y la competitividad de las actividades industriales relacionadas.

Se propone la creación de un archivo específico de la obra de Marta Pinilla que permita clasificar y conservar todos los documentos vinculados a su obra performática, y que sirva para facilitar la investigación y divulgación futura sobre su producción. En él, se recogerían los diversos materiales audiovisuales y fotográficos que permitirían entender la obra en su contexto y tiempo determinado, y el libro de artista, que comprende un documento básico para conocer el proceso conceptual de la colección performática de *Baroque Sacred Cosmology*. El archivo albergaría dichos elementos a modo de depósito, y dispondría su organización, descripción, catalogación, almacenamiento y conservación.

Se plantea que las medidas adoptadas, consensuadas previamente con la artista, tienen que garantizar la preservación y su correcta exhibición, y a su vez tendrían que ser revisadas periódicamente con un trabajo continuado. Esto se traduce a través de la **migración** de todo el contenido reunido en un software estable y un soporte material como forma de mantener la calidad de la imagen en su exhibición. Y, **analizar** los diferentes parámetros para garantizar una percepción de la imagen lo más fiel al original. Esta actividad regiría la colección de dichos soportes semejantes al original y será necesario repetir su migración con una periodicidad de 7 a 10 años.

Los materiales documentales estarían debidamente **catalogados e identificados** con su ficha técnica y sus características propias (duración, resolución, canal, color etc); con su historia de soportes para predecir la posible obsolescencia digital y la degradación del reproductor. Para su documentación se diferenciaría entre máster, copia de archivo y copia de exposición para recoger en profundidad las copias existentes. Y como análisis de conservación, sería necesario analizar el contenido o aspecto de la reproducción (calidad, errores de lectura, pérdida de equilibrio del color etc.) y los canales por los cuales serán reproducidos.

Así mismo, la **adquisición** del producto sonoro creado por Rev Silver con su correspondiente identificación de las características técnicas, y la **documentación de los patrones del conjunto indumentario**, permitirían ajustar la fidelidad de la obra y completar la actividad documental del archivo.

En cuanto al cuaderno de artista, se propone la aplicación de estrategias de conservación preventiva en criterios de almacenaje y exposición. Así como la revisión previa de la acidez del papel constitutivo mediante la medición del pH. Las medidas en cuanto a las condiciones del almacenaje del conjunto son aplicables al cuaderno, pero este permanecería en un mueble dispuesto con cajoneras. El interior se encontraría forrado con materiales de conservación.

Se plantea realizar, además, un escaneado digital directamente del original en una calidad 4K, sin pérdida de imagen ni compresión de archivo en formato digital jpg., png., y pdf. Y migrar dicha información a un soporte material para formar parte del conjunto archivístico de la obra *Sálvame*.



Fig. 44. Esquema de propuesta de conservación documental y archivo. Fuente propia.

## 9. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN VIVA

### 9.1. El proceso de toma de decisiones y la documentación de la intencionalidad de la artista en materia de conservación

La propuesta, de conservación de *Sálvame*, y de cualquier otra performance por medio de su reproducción/reactivación, requiere de unas sinergias documentalistas, que se retroalimenten a través de la confirmación de que, cada vez que se lleve a cabo una nueva celebración. Se generarán nuevos significados que se agregarán y convivirán con las anteriores. (Gordon, 2009) sin que sean consideradas como la dislocación de la obra, sino como una consolidación de su significado. (Lawson, 2029)

“Pese a que cada recreación corresponda a un momento único<sup>49</sup>, la autenticidad de este tipo de performance no se define por la irrepeticibilidad de cada experiencia, sino por un conjunto de elementos caracterizadores que pertenecen al dominio de la intención artística.” (Silvestre, 2018)

Se ofrece a continuación, una síntesis sobre las percepciones, preocupaciones y opiniones de Marta Pinilla en cuanto a la conservación de la pieza *Sálvame* recabadas durante las interacciones que se mantuvieron con ella. En relación con la potencial reactivación se debe valorar<sup>8</sup>:

<sup>8</sup> Hill-Guzmán, L., entrevista con la artista, 18 de abril de 2022.



- La **pervivencia del significado** acerca de la vivencia y estado emocional al que se hace referencia en la obra.
- La **reactivación** requiere partir desde un posicionamiento empático respecto a las vivencias de la artista a través de una expresión íntima y personal. El/ la posible performer la puede convertir en una experiencia individualizada y adaptada a sí mismo/a.
- La **adaptación y actualización** a su momento concreto de los diversos elementos es clave para la transmisión del mensaje. En concreto, Pinilla plantea que el contenido audiovisual relativo al plató del programa *Sálvame* necesitan, en un futuro, actualizarse a un contexto que pueda ser comprendido por la sociedad del momento en el que se reactivara la performance, siempre buscando que su significado sea equivalente al original. La artista también considera que, el aspecto estético de los dispositivos de reproducción no deberá desconcertar al público, lográndolo a través de su actualización progresiva, conforme al tiempo en el que se reactive la pieza. De forma que, los elementos empleados no representarán objetos del pasado histórico sino de su presente cercano.
- El **cambio del material indumentario** por uno que responda a unos mejores comportamientos ante el envejecimiento. Pinilla valora positivamente el tratamiento del látex con productos antioxidantes, y/o su sustitución por otro material. No obstante, exige que el material a utilizar componga un aspecto estético similar, manteniendo el concepto de “segunda piel” traslúcida. Considera importante que el traje se ajuste a las necesidades y características del performer que pudiera desarrollarlo.
- El espacio, según su criterio, debe configurarse en un **espacio oscuro y pequeño**, que transmita una sensación de angustia provocada por la permanencia en un lugar cerrado y estrecho.
- El público **puede o no mantenerse en condición de espectador**, según lo considere el/la futura performer.
- El **posible reemplazo** de algunos elementos empleados en la obra original; como el somier y las mantas. Las maracas de luz son totalmente prescindibles.

Y, en cuanto a la exposición de todos los elementos, Pinilla reconoce su exhibición en calidad de institución siempre que vaya sujeto a una puesta en valor de su práctica, y al marco conceptual y contextual en el que se realizó.

En conclusión, se ha podido constatar y documentar que, para la artista Marta Pinilla, es fundamental el entendimiento de la intención artística, y el estatus que comprenden los diferentes elementos que convergen en su obra. De modo, que su significado pueda ser entendido en su totalidad y permita preservar la ‘autenticidad’ y la ‘originalidad’ durante su potencial reactivación.

## 9.2. Propuesta de conservación viva: potencial reactivación

La interacción con Marta Pinilla ha sido una estrategia clave en el proceso para conocer las verdaderas dimensiones conceptuales de la obra. En esta dirección, destaca la publicación *INCCA Guide to Good Practice: Artist’s Interview* (1999) y la ficha técnica elaborada por la Tate Modern.

La siguiente propuesta de conservación de la performance sigue la reactivación como estrategia. Esta misma está configurada por las metodologías desarrolladas por la Tate Modern y la opinión de la artista -antes mencionada-.



En este sentido, propongo a continuación una metodología aplicable a la reactivación futura de la obra:

- La reactivación podría ser acontecida tanto por Pinilla como por otros/as artistas en el futuro siempre que se conserve la autenticidad y el significado de la obra.
- Los elementos a emplear seguirían un criterio de actualización a su tiempo. Es decir, todas las unidades comprometerán su entendimiento por el público presente evitando el uso de elementos analógicos.
- Adicionalmente, iría acompañada por una exposición del contexto de la obra original -regida por la legislación vigente a propósito de la Ley de Propiedad Intelectual sincrónica a su momento-, remarcando la autoría de Marta Pinilla. Se considera que toda posible reactivación debe acompañarse por una puesta en valor de la obra de Marta Pinilla a través de la exposición de la obra original, su significado y el contexto en el que se activó.
- Como criterio fundamental, se precisará de una documentación que se retroalimentará a través de los procesos cambiantes respecto al paso del tiempo. Esta documentación iría regida por (Tate, 2019):
  - a) Un **informe de activación**: informes que reunirían la información necesaria para su activación. Así como la descripción de su exhibición, sus características conceptuales, contextuales y materiales; y la toma de decisiones.
  - b) La **historia material**, que registraría todos los cambios realizados en los diferentes elementos durante su proceso de activación.
  - c) La **especificidad** de la performance y un **mapa de interacción** acerca de los diversos agentes que contribuyen a la ejecución de la acción. Ello permitiría realizar una identificación preventiva de las vulnerabilidades que pueda sufrir la red construida en torno a la pieza.

Por tanto, este registro documental debe ser capaz de proporcionar la información precisa acerca del concepto de la obra, la intención artística y su manera de ser exhibida. Se precisará de diversos agentes para su desarrollo, estos son: el/los artistas, curadores/as, historiadores/as, galeristas/coleccionistas, público, conservadores-restauradores y otros a considerar en su momento. El o la artista participará en el proceso de la documentación.

### 9.3. Propuesta de potencial exposición

Gracias a las declaraciones de Marta Pinilla, obtenidas durante las diferentes entrevistas acometidas durante el trabajo, se considera oportuno establecer un formato de exposición adecuado a su discurso artístico y la intención divulgativa, apoyado en la revisión bibliográfica de propuesta de obras similares, como ejercicio elemental para el registro y puesta en valor de la práctica de Pinilla.

La potencial exposición comprendería la muestra de:

- 1) El conjunto indumentario
- 2) El material audiovisual de la obra donde se observa a la artista en el plató televisivo



- 3) Algunas fotografías de la acción y del conjunto performático *Baroque Sacred Cosmology*.
- 4) El libro de artista.

Debido a la naturaleza material de los elementos a exponer, parámetros como la luz, la temperatura y humedad relativa, el control atmosférico serán concretos y seguirán un carácter riguroso en su aplicación. Las condiciones ambientales serán controladas y estables frente a fluctuaciones extremas. Se recomienda aplicar los mismos criterios que en las recomendaciones de conservación preventiva de almacenaje.

- En términos de **iluminación**, no serán superiores a los 50 luxes, emitidas por lámparas led y un filtrado de irradiación ultravioleta (menor a 75 uW/lm) e infrarroja (IRC igual o inferior a 85). (Sanz, 2015)
- El **control atmosférico** irá acompañado por revisiones periódicas con los dispositivos específicos tanto de las condiciones externas como internas de las vitrinas. Con una **temperatura** de 18-20°C y una **humedad relativa** de 50-55%.
- Las vitrinas contarán con unos **sistemas de ventilación**, acompañadas por filtros de partículas y polvo, y cristal antirreflejo. Los materiales de construcción se regirán por criterios de estabilidad e inocuidad; materiales de fabricación, montaje, revestimientos químicamente inertes, estables y resistentes a vibraciones, movimiento y golpes. (Sanz, 2015)
- Se realizarán **limpiezas periódicas** de las zonas de circulación, las vitrinas y las propias piezas.
- El diseño y los **materiales de construcción** comprenderán una durabilidad media alta, y estabilidad química e inerte. Los soportes se identificarán con un número que lo relacione con la pieza respectiva. (Sanz, 2015)
- Los **soportes** no provocarán tensiones, teniendo en consideración las posibles vibraciones de la sala o corrientes de aire y fácil mantenimiento.
- Las piezas serán mostradas sin interferir visualmente. (Cerdà, 2012)

En relación con las piezas a exhibir:

- El **conjunto indumentario** se propone que sea expuesto en una vitrina individual con un sistema de circulación de aire filtrado propio. Se mostrará sobre un soporte tridimensional con las medidas corporales de Marta Pinilla. Los materiales serán inocuos e inertes de acuerdo con las exigencias de conservación preventiva de patrimonio textil. El maniquí estará diseñado en función de la silueta de la artista, ayudándose de rellenos o faldonajes para completar su correcta lectura. Deberá permitir vestir y desvestir el conjunto fácilmente, y el peso, además, estará distribuido uniformemente. (Sanz, 2015)

En la vitrina contigua se mostraría:

- El **cuaderno de artista** dispuesto sobre un atril de metacrilato inocuo con un ángulo de apertura no superior a 70° grados.
- El **contenido audiovisual** de la obra donde aparece la artista en el plató televisivo de *Sálvame*. Sería reproducido en un soporte similar al empleado y las cartelas divulgativas seguirían los criterios asignados por la institución y la estética de la obra. Es especialmente útil reconocer el equipo necesario para la exhibición de la obra: pantallas,

proyectors, altavoces, etc, y utilizar la misma interfaz de visualización que la obra tenía en su origen para su exposición.

- Algunas **fotografías** de *Sálvame* y *Baroque Sacred Cosmology*; tanto las tomadas por David Sagasta como las aportadas por el público.

En cuanto a las recomendaciones de manipulación se estipula la ejecución por personal cualificado para tal actividad.

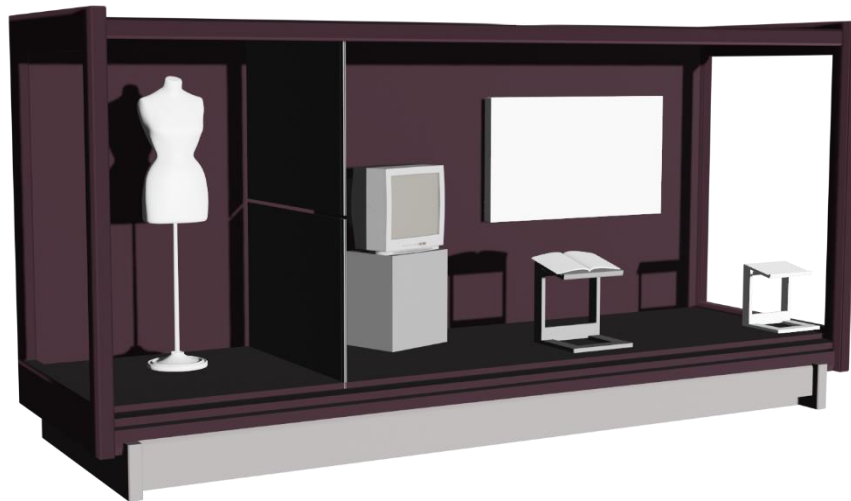


Fig. 46. Formato 3D de posible exhibición. Fuente propia.

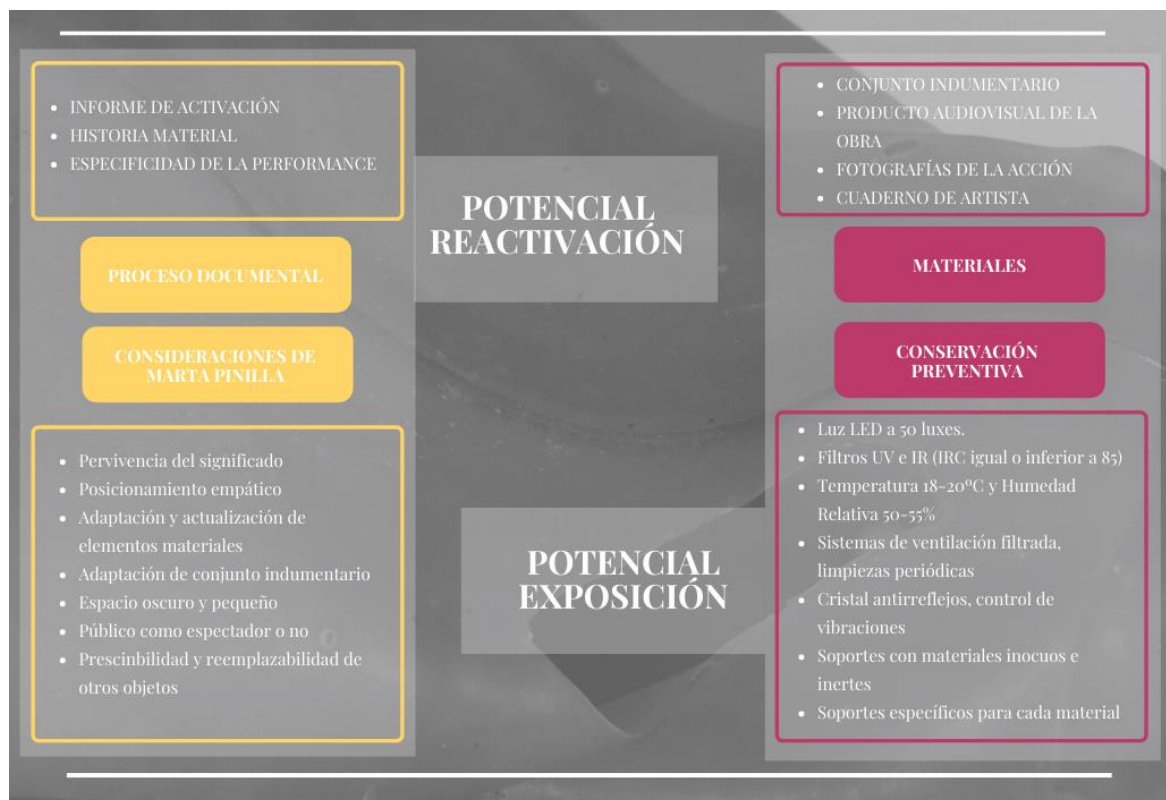


Fig. 45. Esquema de propuesta de potencial reactivación y exhibición. Fuente propia.



## 10. CONCLUSIONES Y LÍNEAS DE TRABAJO FUTURO

---

### 10.1. Conclusiones

En el presente Trabajo de Fin de Grado se ha podido constatar el gran reto y la responsabilidad a la que se enfrentan los/las conservadores-restauradores del arte contemporáneo. Así mismo, se ha evidenciado la importancia de la performance en el marco del arte actual, conformada por un paradigma artístico cambiante y vivo. Se ha comprendido que su conservación no puede permanecer inamovible, y que necesariamente requiere acompañar al carácter procesual que entraña este tipo de obras, susceptibles de reinterpretaciones a lo largo de la historia. La preservación del arte de acción exige un cambio de paradigma en el campo de la conservación. En este sentido, su estudio ha de ser emprendido por un/una profesional de la conservación que entienda la obra de arte como una entidad evolutiva; con unos objetivos claros que demandan partir desde la formación académica, y respalden los ejercicios de investigación y actuaciones futuras. En definitiva, se ha puesto de manifiesto, a lo largo del trabajo, la urgencia de ofrecer respuestas prácticas y de plantear nuevos métodos de actuación, cuyos criterios puedan ser revisados periódicamente conforme el arte contemporáneo plantea nuevas casuísticas.

A su vez, se ha demostrado la imprescindible cooperación interdisciplinar que requiere la conservación-restauración del arte contemporáneo: artistas, comisarios/as, galeristas, coleccionistas, fisicoquímicos/as, historiadores/as, conservadores/as, etc. Sin dejar tampoco de lado, en el arte de acción, valorar el papel del público. He podido apreciar, también, todo lo que aporta una estrecha colaboración entre el profesional de la conservación y la artista, para comprender la intención artística que sustenta la obra y emplearla como herramienta que respalde las estrategias aplicadas en el ejercicio.

Como soporte de todo ello se ha realizado un trabajo exhaustivo de investigación y revisión bibliográfica en cuanto a la conservación de la práctica performativa, y la salvaguarda de los elementos documentales y materiales de la obra. Un trabajo que ha implicado un proceso de reflexión extenso en la toma de decisión y un estudio en los diversos ámbitos que los atañen.

Las estrategias de conservación planteadas, en relación con la obra objeto de estudio, siguen una línea clara de puesta en valor y pervivencia futura de la pieza, aunque entendiendo esta última, como un agente vivo en el cual convergen los factores del tiempo, la contextualización social, y la significación. La propuesta incluye por una parte la restauración del conjunto indumentario, la conservación documental a modo de archivo de los elementos testimoniales de la acción, así como el desarrollo de unas pautas para la potencial exhibición y reactivación de la performance, establecidas según los criterios de la artista. Todo ello acompañado de las adecuadas medidas de conservación preventiva.

Pese a que las políticas y textos legales actuales no protegen estos formatos artísticos cuya dimensión es tanto material como inmaterial a modo de PCI, se ha probado que, parcialmente, es posible y necesaria la preservación del arte de acción en todas sus exigencias, por medio de su reactivación y conservación documental. Aún conociendo de antemano, la ambigüedad que supone tratar de rescatar los aspectos sensoriales y corporales, inaprensibles de la memoria individual. Una praxis que, a mi juicio, debe ser entendida desde una actitud investigadora que combine los diferentes criterios de la ciencia, la memoria y el arte.



Por tanto, considero que el presente trabajo ha cumplido con los objetivos propuestos, abordando de manera objetiva y científica las problemáticas complejas que presentaba *Sálvame* de Marta Pinilla.

## 10.2. Líneas de trabajo futuro

En este apartado se presentan algunas líneas de investigación que pueden ser objeto de interés, atendiendo al trabajo expuesto.

En relación con la conservación-restauración del látex, sería pertinente conocer los resultados reales de la propuesta de estudios expuesta, con el objetivo de contribuir a los conocimientos científicos y materiales para futuros casos de estudio de piezas similares.

Respecto a la estrategia de potencial reactivación, la descripción expuesta es teórica. Resultaría interesante llevarla a cabo, y analizar las acciones activadas y sus resultados para averiguar si los objetivos establecidos para tal fin cumplirían los formatos de autenticidad, pero también las formas de experimentación individualizada por los/as performers futuros.

Finalmente, el hecho de establecer un plan museológico y museográfico específico en un ámbito institucional permitiría no solo remarcar el valor de la práctica de Pinilla, sino también reforzar la presencia del arte de acción en los espacios museísticos.



## 11. LISTADO DE REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- Ali Shah, A., Hasan, F., Shah, Z., Kanwal, N., Zeb, S., (2013). “Biodegradation of natural and synthetic rubbers: A review”. *International Biodeterioration and Biodegradation*, 83, 145-157. <https://doi.org/10.1016/j.ibiod.2013.05.004>
- Álvarez Tejedor, A., (2015). “Los bienes del patrimonio cultural como objeto de estudio o como experiencia vivida.” *II Congreso Internacional de Buenas Prácticas en Patrimonio Mundial* / coord. Alicia Castillo Mena, 235-249. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6103575>
- Althöfer, H. coord., (2003) *Restauración de la pintura contemporánea: tendencias, materiales, técnicas*. Istmo. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=10561>
- Beerkens, L. (1999). The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art. *Modern Art: Who Cares? An interdisciplinary research project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage*, 164-172. <https://sbmk.nl/source/documents/decision-making-model.pdf>
- Borel, M., Kergomard, A., Renard, M.F., (2014). “Degradation of Natural Rubber by *Fungi imperfecti*”. *Agricultural and Biological Chemistry*, 46(4), 877-88.1 <https://doi.org/10.1080/00021369.1982.10865189>
- Barbuto, A., (2015). “Museums and their role in preserving, documenting, and acquiring performance art”. *RHASÉRIE*, 4. National Museum of 21st Century Arts. [https://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/rhaw4\\_print/AlessandraBarbuto.pdf](https://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/rhaw4_print/AlessandraBarbuto.pdf)
- Beerkens, L., et al., (2012). *The Artist Interview: for conservation and presentation of contemporary art. Guidelines and practice*. Jap Sam Books.
- Calvo Manuel, A. (2003). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Ediciones del Serbal (3ªed.).
- Camacho Tamara, A., Reyes-Pineda, H., Lozano-Bohórquez, A., (2014). “Análisis y caracterización fisicoquímica del látex de caucho especie *Hevea Brasiliensis*”. *Revista Tumbaga*, 9(1), 83-97. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5253720.pdf>
- Cardaba López, I., Solbes García, A., (2021). “Sistemas de limpieza gelificados para pinturas acrílicas en emulsión: revisión de la literatura científica”. *Ge-Conservación*, 20(1), 337-351. <https://doi.org/10.37558/gec.v20i1.1075>
- Cerdà Durà, E., (2012). *La conservación preventiva durante la exposición de material textil*. TREA (2ª ed.).
- Chaiharn, M., Phengma, T., Boonrasri, S., Prakrajang, K., (2019). “Physical control of Unsmoked Sheets Fungal growth and Inhibition by Gamma Irradiation Technique”. <https://acortar.link/5ffBNX>
- Chanduaykit, S., (2007). *Chemical control of filamentous fungi on para rubber (Hevea brasiliensis) sheets* [Tesis doctoral]. Universidad de Songkla.
- Chiantore, O., Rava, A., (2013). *Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials, and Research*. The Getty Conservation Institute.



- Clausen, B., (2017). "Performing the archive and exhibiting the ephemeral". *A History of Performance Documentation*, 110-141. <https://n9.cl/srvs6>
- Conservar el arte contemporáneo* (1991). Coord. Lidia Righi. NEREA: Instituto de Bienes Artísticos, Culturales y Naturales de la Región de Emilia-Romaña
- Casal Moreno, A., Roca Luján, M., (2017). "Videoinstalaciones en la Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo: la obsolescencia tecnológica". *Conservación de Arte Contemporáneo, 18ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/18\\_jornada\\_conservacion.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/18_jornada_conservacion.pdf)
- De Antonio Antón, I., (2016). "¿Dónde ponemos esto? La presencia de la performance en las colecciones". *Conservación de Arte Contemporáneo, 17ª Jornada*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/1-214\\_r.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/1-214_r.pdf)
- Del Fresno-Guillem, R., (2019, 15 de noviembre). La entrevista al artista emergente [ponencia]. *Participación del artista en la conservación de arte contemporáneo (IPCE)*, España. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=qJ3Jw0wuxDw>
- Desirée Buentello, M<sup>a</sup>. E., Rosales-Alanís, P., (2013). "Consideraciones sobre la conservación y restauración de una obra contemporánea: Fluxus de Melanie Smith". *Intervención: Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, 8(4), 26-32. Instituto Nacional de Antropología e Historia de Distrito Federal. <https://www.redalyc.org/pdf/3556/355632775004.pdf>
- Díaz Martínez, M., (2015). *Restauración de arte contemporáneo y conservación preventiva. Un caso práctico: La Fundación Antonio Pérez de Cuenca* [Tesis doctoral]. Universidad Castilla- La Mancha.
- Documentation and Conservation of Performance (2021). Tate [proyecto]. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance>
- Domínguez Martínez, B., (2017) "Procesos de repetición sistemática en la práctica artística contemporánea". *PhDay Complutense Bellas Artes, 1ª Jornada*. Universidad Complutense de Madrid. [https://eprints.ucm.es/id/eprint/50393/1/publicaci%C3%B3n%20PhDay17\\_18\\_CD.pdf](https://eprints.ucm.es/id/eprint/50393/1/publicaci%C3%B3n%20PhDay17_18_CD.pdf)
- Entre artistas y restauradoras* [proyecto]. Universidad Complutense de Madrid. <https://www.ucm.es/entreartistasyrestauradoras/proyecto> [Consultado el 20/04/2022]
- Estella Noriega, I., (2015). "El arte de performance a debate: originalidad, re-es escenificación y los modelos alternativos de George Maciunas". *ARS Longa*, 24, 223-239. <https://roderic.uv.es/handle/10550/55090>
- Fernández Valdés, P., Cuesta Valera, S., (2019). "Performance y documentación propuesta de un modelo para la adquisición y conservación de la obra performativa". *Conservación de Arte Contemporáneo, 20ª Jornada*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/conservacion-arte-contemporaneo-20a-jornada>
- Fernández Valdés, P., (2022). "¿Qué hacemos con esto? Reflexiones sobre la conservación de las prácticas artísticas performativas" [ponencia]. *III Encuentro Entre artistas y restauradoras; Prácticas Performativas, del uso a la conservación de tejidos y otros objetos*. Universidad Complutense de Madrid. [https://www.ucm.es/entreartistasyrestauradoras/practicas\\_performativas\\_2022](https://www.ucm.es/entreartistasyrestauradoras/practicas_performativas_2022)
- Florian, M.L., (2002). *Fungal Facts: Solving fungal problems in heritage collections*. Archetype Publications Ltd.



- Fresno Guillem, R., (2011). *Acción y performance en el arte conceptual catalán: Un estudio para su conservación y restauración* [TFM]. Universidad Politécnica de Valencia. <http://hdl.handle.net/10251/15303>
- Plaza Beltrán, M., Ramos-Lugo, O., Rivas López, J. (2021) “Estudio del uso de la poliamida como alternativa al algodón y la paja en soportes de colecciones de historia natural”. *Ge-Conservacion*, 20(1), 73-84. <https://doi.org/10.37558/gec.v20i1.1060>
- García Jiménez, C., (2018) *Degradación y reciclaje de elastómeros: fundamentos estructurales y aplicaciones* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/48990/1/T40132.pdf>
- García Morales, L., Montero Vilar, P., Mellado Martínez, D., (2017). “Fragilidad de la obsolescencia”. *Conservación de Arte Contemporáneo. 18ª Jornada*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 39-46. [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/18\\_jornada\\_conservacion.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/18_jornada_conservacion.pdf)
- Ge-IIC, Cianocrilato [ficha técnica] <https://www.ge-iic.com/fichas-tecnicas/adhesivos/cianoacrilato/>
- Giannachi, G., Westerman, J., (2018) *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*. Routledge, Taylor y Francis Group (1ªed.).
- González Cambeiro, S., (2016). *La salvaguarda del patrimonio inmaterial en España* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38177/1/T37405.pdf>
- Gordon, R., (2009) “The paradigmatic art experience? Reproductions and their effect on the experience of the authentic artwork”. *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, 259-266. Archetype Publications Ltd.
- Gray, S., (2008). *Conservation and Performance Art. Building the Performance Art Data Structure (PADS)* [TFM]. Northumbria University. <https://n9.cl/ndhg8>
- Herrero Santás, G., (2017). “Propuesta de protocolo de conservación para las acciones performativas del Bilbao Art District”. *Conservación de Arte Contemporáneo, 18ª Jornada*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/conservacion-arte-contemporaneo-18a-jornada>
- Hill Stoner, J., (2009) “Degrees of authenticity in the discourse between the original artist and the viewer”. *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, 13-21. Archetype Publications Ltd.
- Hummelen, Y., (2005). “Conservation Strategies of Modern and Contemporary Art. Recent developments in the Netherlands”. *Cr Interdisciplinair tijdschrift voor Conservering en Restauratie*, 3, 22-26. <https://n9.cl/zdnu4>
- Kehlet, C., Catalano, A., Dittmer, J., (2014). “Degradation of natural rubber in works of art studied by unilateral NMR and high field NMR spectroscopy”. *Polymer Degradation and Stability*, 107, 270-276.
- Krstic, G., Anđelković, B., Hae Choi, Y., Vajs, V., Stević, T., Tesević, V., Godevac, D., (2016). “Metabolic changes in *Euphorbia palustris* latex after fungal infection”. *Phytochemistry*, 131, 17-25. <https://doi.org/10.1016/j.phytochem.2016.08.005>
- La Juan Gallery, (2018). *Baroque Sacred Cosmology -Marta Pinilla* [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=-C5YTy1XxSs>
- La Juan Gallery, (2018). *Baroque Sacred Cosmology -Marta Pinilla* [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=85EgZqc1nz4>



- Lawson, L., Finbow, A., Marçal, H., (2019). “Developing a strategy for the conservation of performance-based artworks at Tate”. *Journal of the Institute of Conservation*, 42(2), 114-134. <https://doi.org/10.1080/19455224.2019.1604396>
- Lawson, L., Marçal, H., (2019) “Unfolding interactions in the preservation of performance art at Tate”. *Proceedings of the 19<sup>th</sup> ICOM-CC Triennial Conference in Beijing*. International Council of Museums. <https://n9.cl/e9por>
- Lawson, L., Finbow, A., Marçal, H., (2019). “Developing a strategy for the conservation of performance-based artworks at Tate”. *Journal of the Institute of Conservation*. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19455224.2019.1604396>
- Llamas Pacheco, R., (2009) *Conservar y restaurar el arte contemporáneo. Un campo abierto a la investigación*. UPV.
- Lazzari, M., López, T., Sanmatín Sánchez, P., Pérez Vásquez, T., López-Quintela, M.A., (2005). “Un avance en el departamento de conservación y restauración del Centro Galego de Arte Contemporáneo: estudio del envejecimiento de obras en materiales plásticos”. *II Congreso del Grupo Español del IIC*. [https://ge-ic.com/files/2congresoGE/Un\\_avance\\_en\\_el\\_departamento\\_conservacion\\_restauracion.pdf](https://ge-ic.com/files/2congresoGE/Un_avance_en_el_departamento_conservacion_restauracion.pdf)
- Lazzari, M., Ledo-Suárez, A., López, T., Scalarone, D., López-Quintela, M.A., (2011). “Plastic matters: an analytical procedure to evaluate the degradability of contemporary works of art”. *Anal Bioanal Chem*, 399(9), 2939-2948. <https://doi.org/10.1007/s00216-011-4664-5>
- Llamas Pacheco, R., (2012) “Criterios y técnicas de intervención para la Conservación del Arte Contemporáneo. Resultados de un proyecto de investigación”. *Revista Bellas Artes*, 10, 218-220. Universidad Politécnica de Valencia. <https://n9.cl/ie4ei>
- López, T., Rodríguez, A., Lazzari, M., López-Quintela, M.A., (2008).” Conservar el cambio: dos obras de látex del artista Andrés Pinal en el CGAC”. *Conservación de Arte Contemporáneo, 9ª Jornada, Ge-IIC.*, 39-46. <https://n9.cl/cih3x>
- Macarrón Miguel, A., Calvo Manuel, C., Gil Macarrón, R., (2019). *Criterios y normativas en la conservación y restauración del Patrimonio Cultural y Natural*. Síntesis.
- Macarrón Miguel, A., González Mozo, A., (2004). *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Tecnos (2ª ed.).
- Manual de Conservación Preventiva de Textiles* (2002). Comité Nacional de Conservación Textil: Dirección de bibliotecas, archivos y museos. Fundación Andes. Santiago de Chile.
- Mateo Viciosa, I., (2018). *Conservación y restauración de textiles*. Síntesis. <https://www.sintesis.com/data/indices/9788491712480.pdf>
- Montero Vilar, P., Sánchez Ortiz, A., García Gómez-Tejedor, J., García Morales, L., (2011). “¿Conservar la nada? La re-formación del restaurador en arte contemporáneo”. *Conservación de Arte Contemporáneo, 13ª Jornada*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/13-jornada-conservacion.pdf>
- Montesinos Ferrandis, E. M<sup>a</sup>., Vicente Palomino, S., Fuster López, L., Yusá Marco, D.J., Domènech Carbó, M<sup>a</sup> T., Mecklenburg, M., (2008). “Aproximación al estudio de adhesivos para la consolidación y refuerzo de tejidos históricos: materiales y métodos”. *ARCHÉ: Publicación del Instituto Universitario de restauración del Patrimonio de la UPV*, 3, 143-146. [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/31504/2008\\_03\\_143\\_146.pdf;sequence=1](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/31504/2008_03_143_146.pdf;sequence=1)



- Moñivas, E., Soto, A., Díaz González, E., Cuevas Riaño, M., (2021). “Entrevistas a artistas y conservación del arte actual. Una perspectiva experimental en torno a procesos educativos interdisciplinarios y documentación de patrimonio intangible”. *Oportunidades y retos para la enseñanza de las artes, la educación mediática y la ética en la era postdigital*, Castro León, Elke (coord.), 476-504. Dykinson S.L.
- Moñivas, E., et àl. (2021). *Entrevistas a artistas y formatos de interacción. Red para el intercambio de conocimientos y experiencias entre artistas y conservadores-restauradores*. [Proyecto de Innovación Docente]. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/66585/>
- Moñivas, E., Pinilla, M., Soto, A., (2022). “Diálogos entre artistas y restauradoras” [ponencia]. *III Encuentro Entre artistas y restauradoras; Prácticas Performativas, del uso a la conservación de tejidos y otros objetos*. Universidad Complutense de Madrid. [https://www.ucm.es/entreatistasyrestauradoras/practicas\\_performativas\\_2022](https://www.ucm.es/entreatistasyrestauradoras/practicas_performativas_2022)
- Muñoz Viñas, S., (2003). *Teoría contemporánea de la Restauración*. Síntesis. [https://www.academia.edu/36293739/VINAS\\_Salvador\\_Munoz\\_Teoria\\_Contemporanea\\_de\\_la\\_Restauracion\\_pdf](https://www.academia.edu/36293739/VINAS_Salvador_Munoz_Teoria_Contemporanea_de_la_Restauracion_pdf)
- Muñoz Carrión, A., Timón Tiemblo, M<sup>a</sup> P. (2018). “La imposibilidad de separar lo inmaterial de lo material en las manifestaciones culturales”. *EREBEA. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 8. <https://doi.org/10.33776/erebea.v8i0.3568> Nadine Zmeu, C., (2021) *Propuesta de conservación preventiva en obras de arte contemporáneas: El desafío del biodeterioro en el polimaterialismo* [TFG]. España: Universidad Politécnica de Valencia.
- Peña, C., Escribano, B., (2016). “La documentación y el contacto con los artistas como fuentes para la conservación de las vanguardias en las CAAC de Cuenca”. *Conservación de Arte Contemporáneo. 17<sup>a</sup> Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/1-214\\_r.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/1-214_r.pdf)
- Pereira Marçal, H., (2017). “Conservation in era of participation”. *Journal of the Institute of Conservation*, 40(2), 97-104. <https://www.tandfonline.com/action/showCitFormats?doi=10.1080/19455224.2017.1319872>
- Pérez Césari, L., (2016). “La búsqueda del espíritu del coyote y la presencia de la escritura rizomática en la performance Joseph Beuys”. *Magotzi*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n7/e3.html>
- Pinilla, M., (2018). *Sálvame* [página web]. <https://martapinilla.com/2022/03/02/salvame/> [Consultado el 05/02/2022]
- Pinilla, M., (2018). *Baroque Sacred Cosmology* [página web]. <https://martapinilla.com/2021/08/24/baroque-sacred-cosmology/> [Consultado el 05/02/2022]
- Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (2015). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España., coord. Por Alejandro Carrión Gútiez. <https://n9.cl/20bao>
- Porcel Ziarsolo, A., Artetxe Sánchez, E., (2016). “Una introducción a los textiles artificiales en las colecciones de indumentaria del siglo XX y su conservación”. *Ge-Conservación*, 9, 31-44. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5590157>
- Porcel Ziarsolo, A., Artetxe, E., (2020). Los Textiles en el Arte Contemporáneo y su conservación: Estado de la cuestión. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(1). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <https://doi.org/10.5209/aris.62865>



- Racionero, R., (2022). Muñecos parlantes. Conservación de un patrimonio material-inmaterial [ponencia]. *III Encuentro Entre artistas y restauradoras; Prácticas Performativas, del uso a la conservación de tejidos y otros objetos*. Universidad Complutense de Madrid. [https://www.ucm.es/entreartistasyrestauradoras/practicas\\_performativas\\_2022](https://www.ucm.es/entreartistasyrestauradoras/practicas_performativas_2022)
- Rivas Tornés, R., Cuesta Valera, S., (2017). “Nuevos recursos para la preservación de elementos electrónicos empleados en producciones artísticas”. *Conservación de Arte Contemporáneo, 18ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/18\\_jornada\\_conservacion.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/18_jornada_conservacion.pdf)
- Rodríguez, G., (2013). “Arte y disfrute del vídeo: reproductibilidad y documentación al servicio de la conservación en las colecciones museísticas españolas”. *Conservación de Arte Contemporáneo, 14ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [https://issuu.com/museoreinasofia/docs/1-252\\_media](https://issuu.com/museoreinasofia/docs/1-252_media)
- Rotaeché González de Ubieta, M., (2016). *Museología y conservación de arte contemporáneo: un conflicto de intereses*. TREA.
- San Andrés Moya, M., Viña Ferrer, S., (2009). *Fundamentos de química y física para la conservación y restauración*. Síntesis.
- Sánchez Aristi, R., (2018). “Aspectos de propiedad intelectual ligados a la conservación y restauración del arte”. *VI Congreso GEIC: ¿Y después? Control y mantenimiento del Patrimonio Cultural, una opción sostenible*, coord. por International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 134-143. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6564708>
- Santabárbara Morera, C., (2014). “La teoría de la conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi”. *Conservación de Arte Contemporáneo, 15ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5464269>
- Santabárbara Morera, C., (2016). “Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración de arte contemporáneo”. *E-RPH, 18*, 52-69.
- Santabárbara Morera, C., (2016). “La conservación del arte contemporáneo ¿Un desafío para la teoría de la restauración crítica?”. *Conservando el pasado, proyectando el futuro* / coord. por Ascensión Hernández Martínez, 141-156. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3583>
- Santabárbara Morera, C., Pastor Valls, M<sup>a</sup>.T., (2018). “El restaurador de arte contemporáneo. Un perfil profesional en constante investigación”. *Las Profesiones del Patrimonio Cultural, Ge-IIC*, 397-401. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/69133/>
- Santabárbara Morera, C., (2019). “La teoría de la conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi.” *Conservación de Arte Contemporáneo, 15ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/conservacion\\_de\\_arte\\_contemporaneo\\_15.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/conservacion_de_arte_contemporaneo_15.pdf)
- Santos Gómez, S., (2017). *La conservación del arte contemporáneo. Criterios y metodologías de actuación en obras configuradas con nuevos materiales*. TREA Colección.



- Sanz Domínguez, E., (2015). *Colecciones textiles en museos militares: Tipología y problemática de conservación y restauración* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/34391/1/T36701.pdf>
- Scheidmeann, C., (2009) “Authenticity”. *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, 3-12. Archetype Publications Ltd.
- Schinzel, H., (2003). “Restauración e investigación: un intento de esquematización.” *Restauración de la pintura contemporánea: tendencias, materiales, técnicas* / coord. por Heinz Althöfer, 19-26. Istmo. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=10561>
- Schinzel, H., (2003). “La intención artística y las posibilidades de la restauración.” *Restauración de la pintura contemporánea: tendencias, materiales, técnicas* / coord. por Heinz Althöfer, 45-64. Istmo. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=10561>
- Schinzel, H., (2003). “Resumen de los comentarios respecto al capítulo de los modelos”. *Restauración de la pintura contemporánea: tendencias, materiales, técnicas* / coord. por Heinz Althöfer, 123-125. Istmo. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=10561>
- Sedano Espín, P., (1996). “La problemática de la Conservación-Restauración en el Arte Contemporáneo”. *RdM, Revista de Museología*, 7, 67-69.
- Sedano Espín, P., (2001). “La Conservación del Arte Contemporáneo.” *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 35 (9), 128-133.
- Silvestre, I., (2018) *Conservar la performance: la documentación y su papel en la conservación de obras de arte transitorias* [TFM]. Universidad Politécnica de Valencia. <https://riunet.upv.es/handle/10251/112033>
- Sustaita Aranda, J.A., (2011). *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/13794/1/T33254.pdf>
- Socorro Mantilla, M<sup>a</sup> S., Moreno García, M., (2001). “La conservación de los tejidos”. *Arbor CLXIX*, 677-690.
- Sòria Puig, E., (2021). *Arte contemporáneo y derechos de autor* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://n9.cl/2kb5y>
- Tate, (2019). “Collecting the Performative”. Tate Org. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative>
- Time-based Media Conservation. Performance Specification* [ficha técnica]. Tate. [https://www.tate.org.uk/documents/1603/documentation\\_and\\_conservation\\_of\\_performance\\_performance\\_specification.pdf](https://www.tate.org.uk/documents/1603/documentation_and_conservation_of_performance_performance_specification.pdf)
- Timón Tiemplo, M<sup>a</sup> P., (2018). “El Plan Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial como instrumento de Salvaguardia”. *VI Congreso GEIIC: ¿Y después? Control y mantenimiento del Patrimonio Cultural, una opción sostenible*, coord. por International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 56-63. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6564717>
- Venkatachalam, S., Shilpa, G., Jayprakash, V., Prashant, R., Rao, K., K.Kelkar, A., (2012). “Degradation and Recyclability of Poly (Ethylene Terephthalate)”. (ed.) *Polyester, IntechOpen*. <https://doi.org/10.5772/48612>



Recomendación del Parlamento Europeo y del Consejo (2005, 16 de noviembre) relativa al patrimonio cinematográfico y la competitividad de las actividades industriales relacionadas. *Diario Oficial de la Unión Europea*, 323, 82451. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=DOUE-L-2005-82451>

Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, Ley de Propiedad Intelectual, *Boletín Oficial del Estado*, 97, de 22 de abril de 1996, 14369 a 14396. <https://www.boe.es/eli/es/rdlg/1996/04/12/1>

## 12. ANEXOS

---



## Anexo I. Trayectoria artística de Marta Pinilla

### Exposiciones individuales y premios

#### 2021

- h) *Levande organism/Organismo vivo*. Naturhistoriska risksmuseet. Stockholm.

#### 2018

- i) *Baroque Sacred Cosmology*. La Juan Gallery. Madrid.  
j) Hybrid Festival. Displaced. Selected Artist. Madrid.

#### 2017

- k) WTA Biennale. Honourable mention. Uruguay.  
l) Feria Librarte. Burgos. Spain.

#### 2016

- m) Daniel Ford International. First Prize. London.  
n) Zealous award. Obra finalista. London.  
o) *Multiverso*. La Juan Gallery. Madrid.

#### 2015

- p) *en-RED-ados*. Espacio Holmes. Madrid.

#### 2014

- q) *Emakis de una vida*. Monteagudo de las Vicarías, Soria.

### Exposiciones colectivas (seleccionadas)

#### 2022

- r) *Acción por metro cuadrado*. Teatro de Canal. Madrid

#### 2021

- s) Arte vivo en las villas. Comunidad de Madrid. Madrid.  
t) Presentación teatros del Canal. Madrid.

#### 2020

- u) The performer exhibition. Loosenart. Roma.  
v) *Acción x m2*. La Juan Gallery. Madrid.

- w) *Piedra/Papel/Tijera*. Centro Cultural las Cigarreras. Alicante.

- x) *La mano del Diablo*. Aspa Contemporary.

- y) *Performatic Guide tour* of Alvaro Gil expo. Ponce and Robles, Teatros del Canal. Madrid

#### 2019

- z) WTA Biennale. Madrid Ciudad Sostenible. Madrid.

- aa) *Party Warhol*. La Juan Gallery. Madrid.

- bb) El libro de artista en Castilla y Leon. Burgos.

- cc) Festival Surge. Madrid.

- dd) Festival Entre pinares. Navaleno, Soria.

- ee) *Twerking 60 oético*. La térmica. Málaga.

#### 2018

- ff) *What is emotion*. Medialabprado. Madrid

- gg) *Samsa Everett*. Espacio Espronceda. Young Gallery weekend. Barcelona.

- hh) *Superinstalación*. La Juan Gallery. Madrid.

- ii) *Samsa Everett*. Festival TAC. Valladolid.

- jj) *Lajuan está de moda*. La Juan Gallery. Madrid.

- kk) *Arteaparte X*. La Carolina. Jaen.

- ll) Open Studio Madrid. Madrid

#### 2017

- mm) *Cryptic exhibition*. The Crypt Gallery, London.

- nn) *Exo-Lichen*. MUDANZA. Azuqueca de Henares.

- oo) Tribe 17. OXO Tower. London.

- pp) WTA Biennale. Montevideo. Uruguay.

- qq) Badenfahrt Festival. Baden Switzerland



- rr)
- ss) Just Mad Art Fair. La Juan Gallery. Madrid.
- tt) Librarte. Museo del libro. Burgos.

**2016**

- uu) From Lausanne to Beijing. Fiberart Biennale. Shenzhen.
- vv) Tribe 16. The Ugly Duck. London.
- ww) Tate Exchange. *Sing your own lullaby*. TATE modern.
- xx) Curious? festival. Exploring Quantum Physics. London.
- yy) *Do, Redo, Undo*. Central Saint Martins. London.

- zz) *Counting Backwards*. Big Space. London.

**2015**

- aaa) *Lumen III: The light of the stars*. Crypt Gallery. London
- bbb) *Mind\_Matter*. Central Saint Martins. London
- ccc) *You are the reason our kids are ugly*. The Laundry. London.
- ddd) *Lens on Life*. Lethaby Gallery. London.



## Anexo II. Documentación fotográfica del conjunto indumentario



Fig. 47. Anverso traje de látex. Fuente propia.



Lucía Hill-Guzmán

*Conservación de una performance: caso de estudio en la obra Sálvame de Marta Pinilla*



Fig. 48. Reverso traje de látex. Fuente propia.



Fig. 49. Detalle de mancha de humedad y ataque biológico manga derecha. Fuente propia.



Fig. 50. Detalle manchas de humedad parte inferior del traje. Fuente propia.



Fig. 51. Detalle ataque biológico parte inferior izquierda. Fuente propia.



Fig. 52. Comparación traje y un retal. Fuente propia.



Fig. 53. Detalle separación manga derecha. Fuente propia.



Fig. 54. Detalle separación y adhesivo agrietado de manga derecha. Fuente propia.



Fig. 56. Detalle acumulación biológica en orificios de las burbujas. Fuente propia.



Fig. 55. Detalle acumulación biológica en orificios de las burbujas. Fuente propia.



Fig. 58. Cara A de máscara de látex. Fuente propia.



Fig. 57. Cara B de máscara de látex. Fuente propia.



Fig. 60. Cara C de máscara de látex. Fuente propia.



Fig. 59. Detalle de separación y agrietamiento adhesivo en orificio de la nariz de máscara de látex. Fuente propia.



Fig. 61. Detalle de separación y agrietamiento adhesivo de máscara de látex. Fuente propia.



Fig. 62. Anverso bodi interior. Fuente propia.



Fig. 63. Reverso bodi interior. Fuente propia.



Fig. 64. Detalle de la oxidación de fibras en sisas, no visibles a simple vista. Fuente propia.



Fig. 65. Detalle desgaste pintura acrílica sobre bridas. Fuente propia.



Fig. 66. Anverso traje de látex bajo fluorescencia UV. Fuente propia.



Fig. 67. Detalle ataque biológico manga derecha bajo fluorescencia UV. Fuente propia.

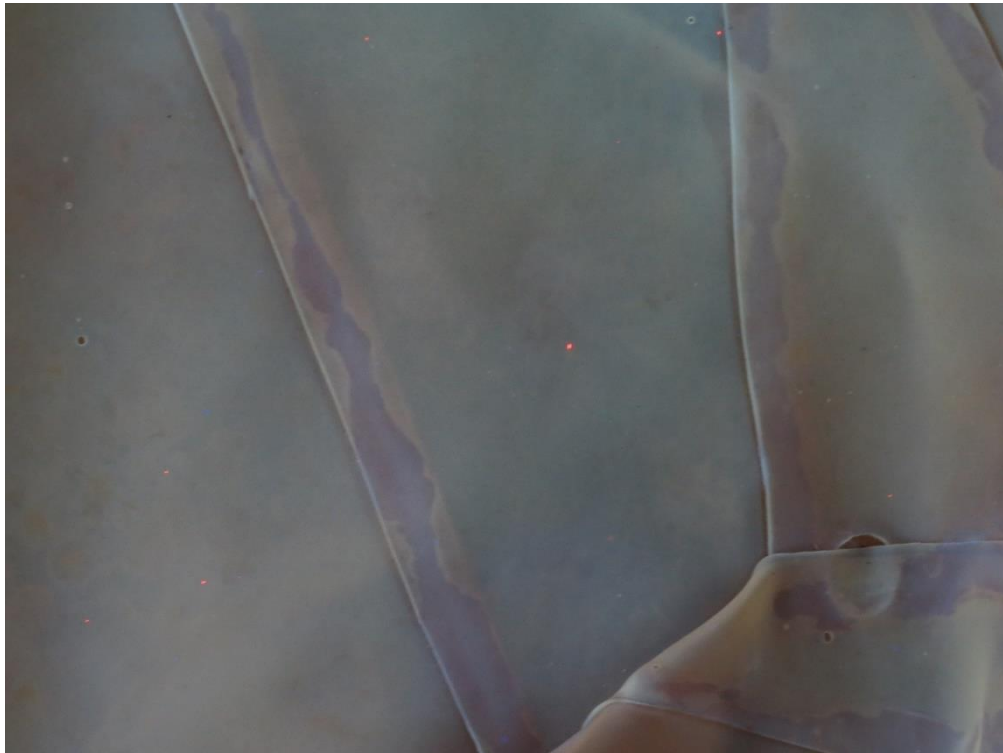


Fig. 68. Detalle ataque biológico y aplicación adhesivo agrietado bajo fluorescencia UV. Fuente propia.

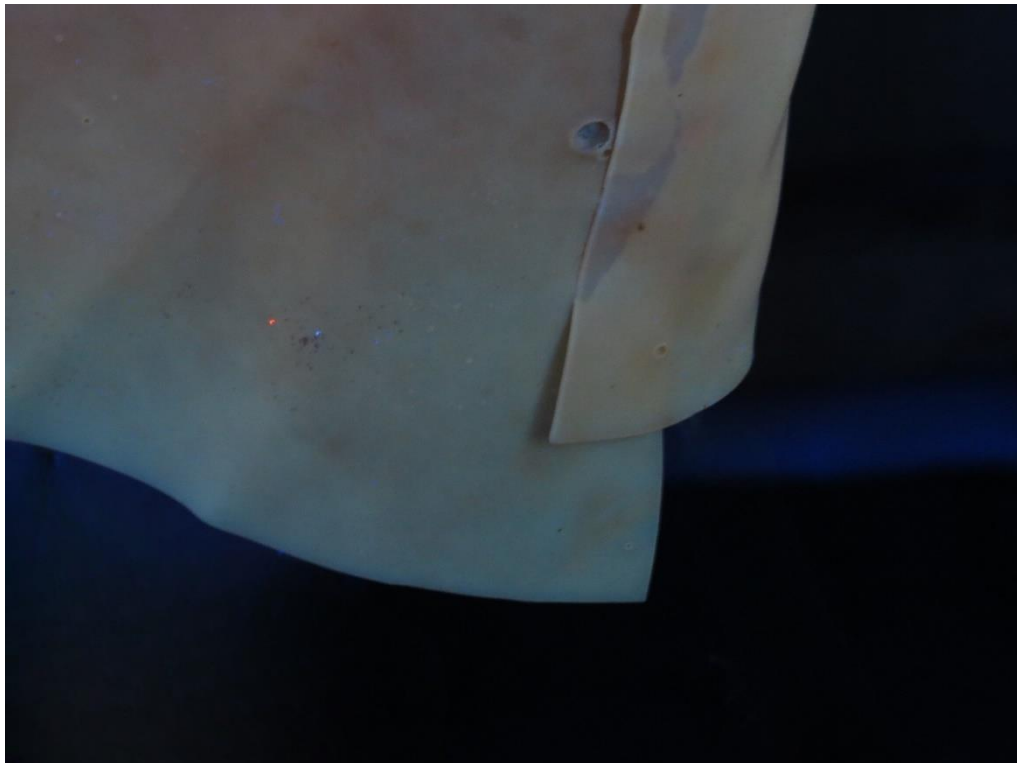


Fig. 69. Detalle ataque biológico y suciedad superficial bajo fluorescencia UV. Fuente propia.



Fig. 70. Reverso traje bajo fluorescencia UV. Fuente propia.



Fig. 71. Detalle ataque biológico bajo fluorescencia UV. Fuente propia.



Fig. 73. Máscara bajo fluorescencia UV. Fuente propia.

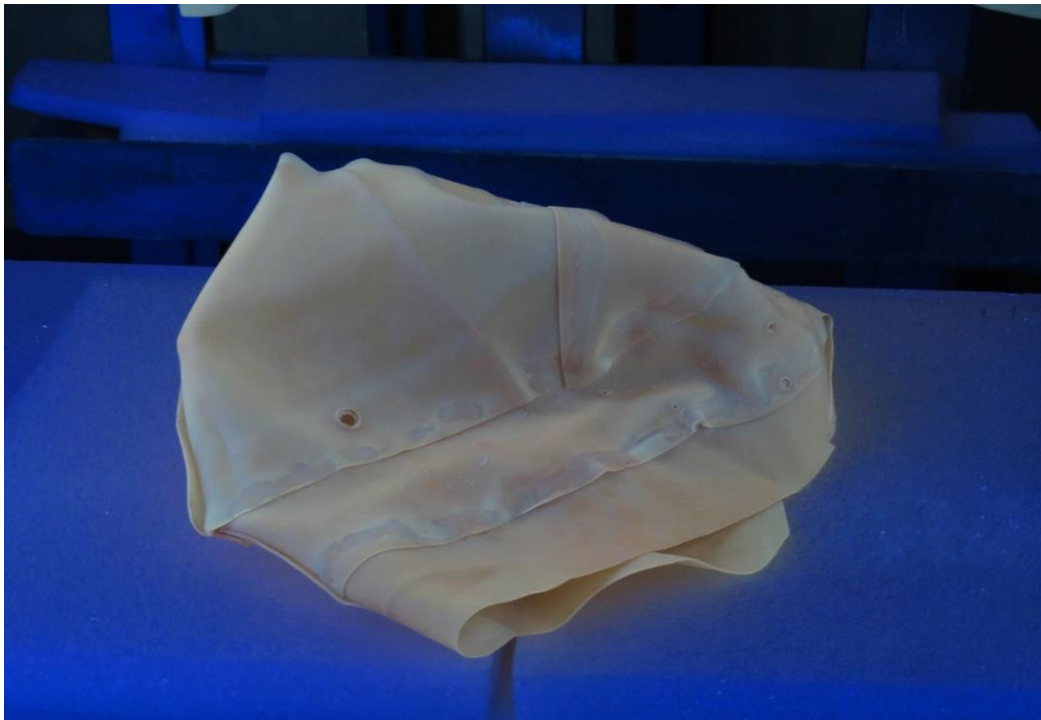


Fig. 72. Máscara bajo fluorescencia UV. Fuente propia.



Fig. 74. Anverso bodi bajo fluorescencia UV. Fuente propia.

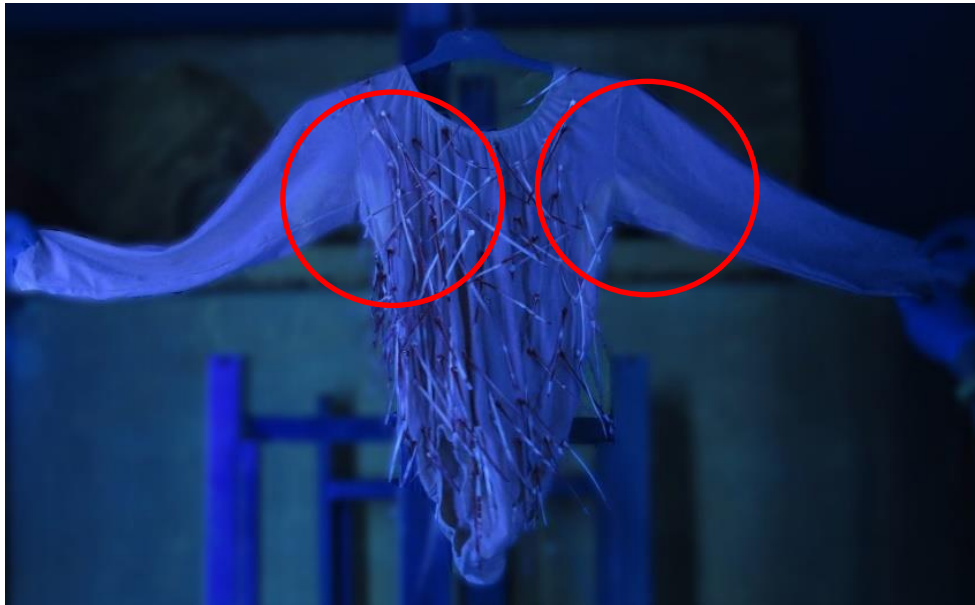


Fig. 75. Detalle oxidación de fibras en las sisas bajo fluorescencia UV. Fuente propia.



Fig. 76. Comparación del traje y máscara con un retal bajo fluorescencia UV. Fuente propia.

### Anexo III. Comparación fotográfica de ataque biológico

Dada la bibliografía consultada, se puede hacer una comparación aproximada de las especies fúngicas presentes. *Penicillium* sp., (izquierda); *Aspergillus* sp. y/o *Alternaria alternata*; (derecha).

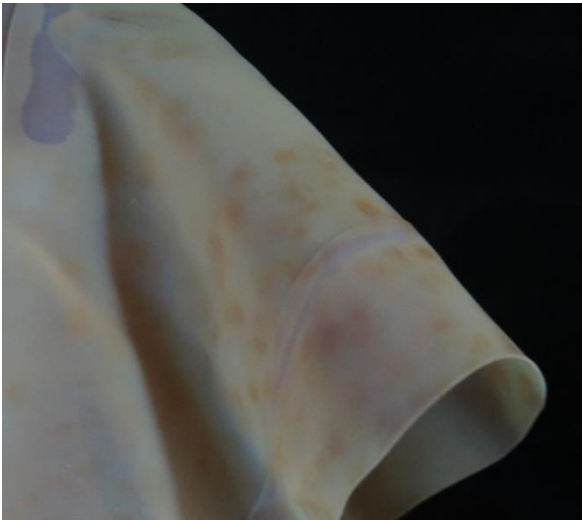


Fig. 79. Detalle ataque biológico bajo fluorescencia UV. Fuente propia.

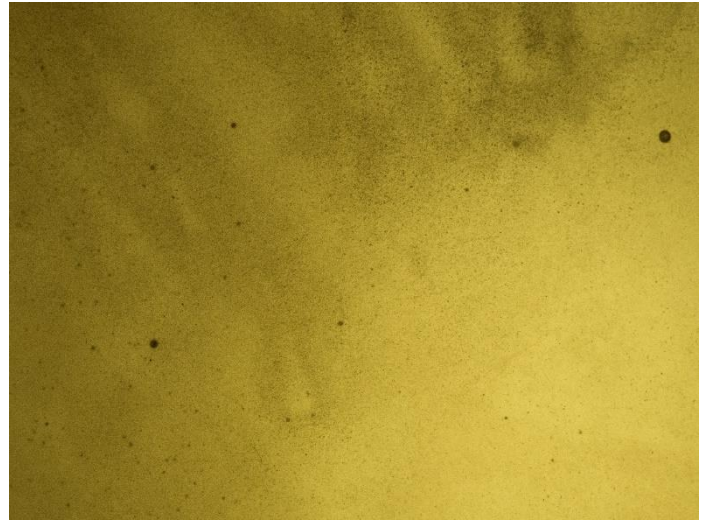


Fig. 77. Detalle ataque biológico con luz transmitida. Fuente propia.

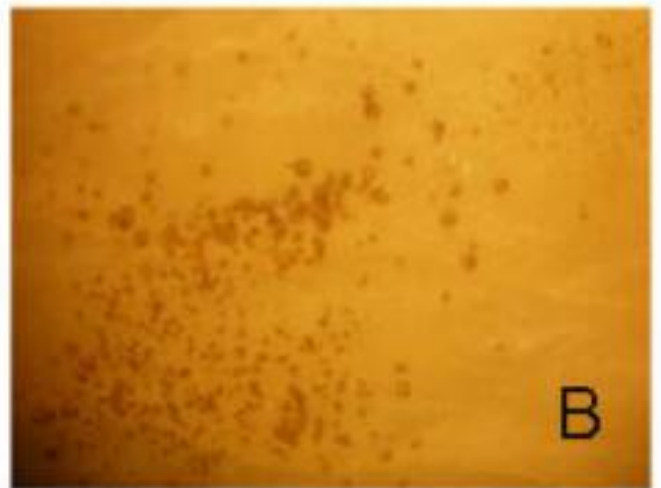
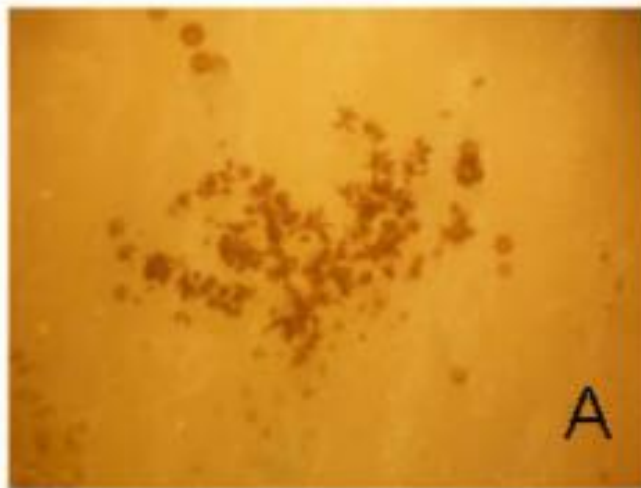


Fig. 78. Chanduaykit, S., (2007). "Chemical control of filamentous fungi on rubber (*Hevea brasiliensis*) sheets", p. 199.

## Anexo IV. Documentación fotográfica del cuaderno de artista.



Fig. 80. Portada cuaderno de artista. Fuente propia.



Fig. 81. Páginas de la obra del cuaderno de artista. Fuente propia.



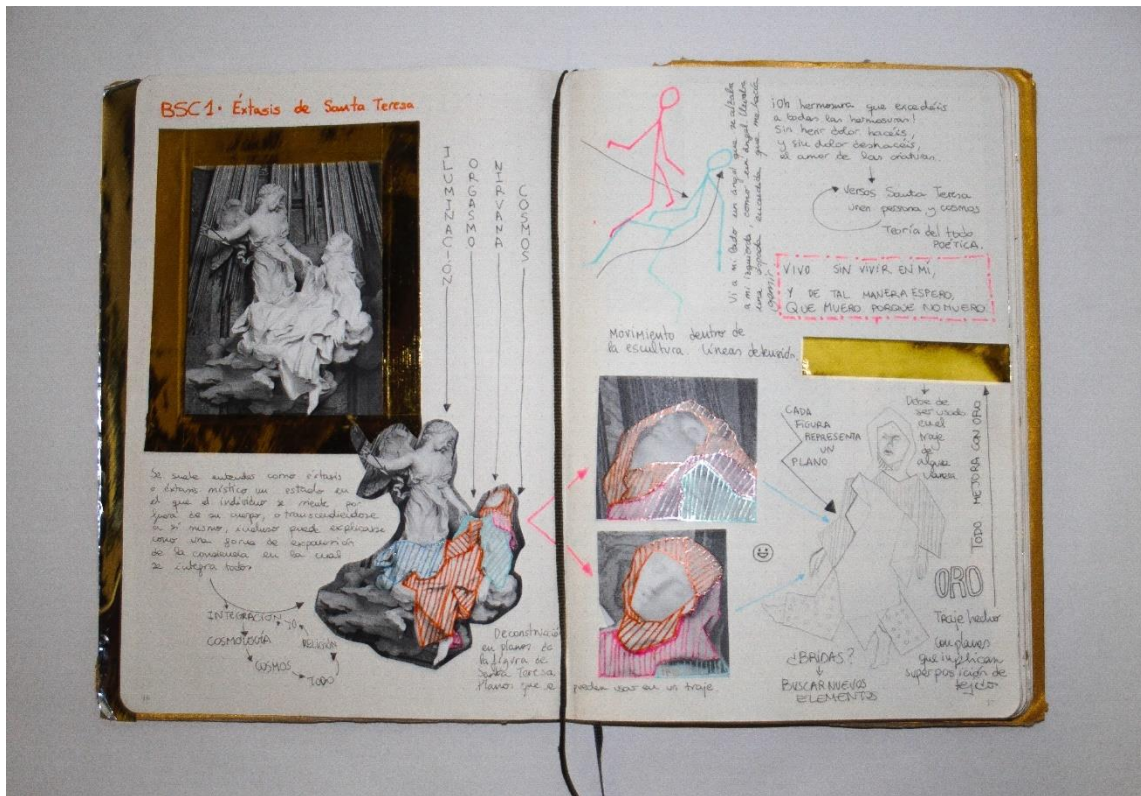


Fig. 84. Estudio iconográfico del Barroco del cuaderno de artista. Fuente propia.

CONSERVACIÓN DE UNA PERFORMANCE: CASO  
DE ESTUDIO EN LA OBRA SÁLVAME DE MARTA  
PINILLA



LUCÍA HILL-GUZMÁN

