



**Galera, Ana; Mora, Cristina y Palet, Patricia (2022).
“Transcripción de la entrevista a PichiAvo, 24 de marzo de
2022” [Metodología de Conservación y Restauración del Arte
Contemporáneo II, Dir. Judit Gasca]. Universidad
Complutense de Madrid.**



Formados en Bellas Artes y en Diseño y surgidos de la escena del grafiti de los noventa, PichiAvo se consolidó como dúo artístico en el año 2007. La pareja de artistas valencianos destacó, desde un primer momento, por la búsqueda de un estilo propio, lo que los llevó hacia la experimentación con diferentes técnicas y materiales. El trabajo conjunto en el desarrollo de proyectos ha desembocado, hoy en día, en una obra única en la que logran expresar lo que realmente les define: el arte clásico y el grafiti. Así, actualmente, son reconocidos por fusionar ambas temáticas en la pintura y la escultura, tanto en el estudio como en el ambiente urbano, ámbito en el que destacan notablemente como artistas callejeros a nivel internacional

Cristina Mora: Buenos días y, sobre todo, muchas gracias por participar en esta entrevista.

Avo (Álvaro Hernández): Gracias a vosotras. Siempre estamos abiertos a poder aportar algo.

C.M.: Las preguntas van a tratar, especialmente, sobre los materiales que utilizáis en vuestras obras, que es lo que más nos interesa como futuras conservadoras-restauradoras. También, nos encantaría que nos hicierais cualquier pregunta que se os ocurra y que podamos contestar, claro.

A.: Perfecto (risas).

Ana Galera: ¿Comenzamos con alguna pregunta entonces?

A: De acuerdo.

A.G.: Aunque esta pregunta quizás os la hayan realizado muchas veces, nos gustaría que nos hablarais de vuestra formación artística.

Pichi (Juan Antonio Sánchez): Bueno, yo vengo de estudiar Bellas Artes... Avo viene de Diseño de Producto, y nos conocimos pintando grafiti en la calle. Esa sinergia nos llevó a lo que más o menos hacemos ahora. También teníamos un pensamiento que iba encaminado a la misma dirección, lo cual ayudó mucho.

A.G.: ¿Cuál era ese pensamiento?

P.: Más o menos pensábamos igual a la hora de pintar. En el mundo del grafiti suele haber mucho ego, y en los murales es como que cada uno tiene que hacer lo suyo. Nosotros no. Nosotros pensábamos que era más importante el conjunto, el mural, la composición, y desde el principio lo hicimos así, con lo que fue todo muy natural.

A.: Siempre hemos huido del grafiti más clásico, aunque ahora lo estamos recuperando, pero teníamos una tendencia como más artística. Eran menos letras o menos tipografía y más lo que se hace al estudiar Bellas Artes, es decir, una pintura más clásica.

A.G.: Claro, un estilo más artístico en general. Es verdad que el arte callejero siempre se suele asociar con escribir o poner tu nombre, y estaría muy bien que para la gente que realmente tiene talento con el dibujo, el grafiti se considerara también como una obra de arte.

P.: Sí, ambas vías son factibles y son buenas. Nosotros al principio, como todo artista, estábamos buscando nuestro camino, cómo hacer una técnica muy buena o algo que sea reconocible, pero las letras también tienen su fondo y también es importante que un artista que, por ejemplo, hace letras, destaque sobre los demás... Que es mucho más difícil.

C.M.: Sí, porque, además, con vuestra formación, cada uno podáis aportar una cosa diferente.

A.: Sí, yo tengo una parte más técnica y, mientras estaba estudiando, pintaba y hacía mis cosas. El grafiti me ha llevado a esa parte pictórica, que estudiando la había adquirido de

una forma muy escasa. Por su parte, el diseño me ha dado una parte muy técnica, que a la hora de trabajar yo creo que ayuda.

P.: Sí, yo lo noté (risas). Tiene una cabeza mucho más organizada técnicamente hablando.

A.: Entonces... Él sí que venía del grafiti de los noventa, y yo empecé más tarde. Son como dos pensamientos distintos, aunque la misión era muy igual. De esta forma nos íbamos aportando. Él era muy limpio... En la época tenía que ser todo muy limpio, tenías que dominar mucho la técnica del grafiti, el spray o los botes. Yo eso lo he vivido, pero... No se seguían tanto esas reglas. Yo era más sucio y diferente, y nos mezclamos. Teníamos el mismo interés e íbamos probando. También él empezó Bellas Artes un poco más tarde, lo que ayudó mucho, ya que nosotros teníamos nuestra historia con el grafiti y cuando llegaba después de clase probábamos con las técnicas que le enseñaban.

P.: Sí, porque yo no me acuerdo exactamente cuándo dimos el salto del muro al cuadro, ni porqué lo hicimos. Muchos años atrás el formato pequeño también era más complejo.

A.: Para nosotros era más fácil el muro. Ahora ya... Bueno... En el pasado estaba el conflicto de si venías del grafiti no eras artista, al igual que si realizabas cosas más cliché de artista no era grafiti. Ahora ya es diferente... Pero nosotros hemos vivido esos conflictos.

P.: Sí, de hecho, a nosotros no se nos consideraba escritores de grafiti, pero tampoco se nos consideraba artistas.

Estábamos siempre entre los dos mundos y nunca hemos dicho que fuéramos escritores de grafiti. Aunque nos hayamos apropiado un poco de dicha estética, nos consideramos artistas ya que nuestro concepto va mucho más allá de eso.

A.: Tenemos una carrera artística y, evidentemente, entras dentro del mercado del arte, pero... Creo que para denominarte "artista" debes ir madurando y aportando cosas nuevas. Esa responsabilidad de ser artistas me da cierto vértigo... A la fuerza lo somos (risas), pero algo separados.

Patricia Palet: ¿Os habéis inspirado en algún artista en concreto a lo largo de vuestro trabajo?

A.: En todos (risas).

P.: Ten en cuenta que todas las esculturas son clásicas, por lo que hay muchos autores. Sobre todo, de gente que empieza también.

A.: Escritores de grafiti también.

C.M.: Sí, en vuestra obra se ve claramente que el mundo clásico os gusta.

P.: Cuando pintábamos grafiti ya intentábamos hacer figuras clásicas. Incluso cuando estudias Bellas Artes lo primero que haces es copiar las imágenes clásicas, que a mí me encantaba.

A.: También nos inspiramos de obras de arquitectura... Decir nombres sería un poco injusto, porque va más allá. Al final son experiencias, y si seguimos el mundo del grafiti, al final, inconscientemente, te vas nutriendo de ello.

Ahora vamos a ARCO, que no tiene nada que ver con lo que hacemos, y nos interesa para abrir la mente, y no ceñirnos a nuestros cánones. Siempre cuesta, pero al final te inspiras en todo.

A.G.: Entonces, ¿cómo definiríais vuestra obra?

A.: Nuestra obra representa lo que somos. No hay un término, sino hay un porqué, y eso nace de juntarnos nosotros, de tener unos intereses, unas vivencias, y del ansia de tener nuestro estilo. Todo artista quiere tener personalidad a la hora de expresarse.

P.: Es como un diálogo entre lo clásico y el mundo del grafiti, que en un principio parecería imposible. Nosotros somos igual, dos personas que no se conocen y que cuando empiezan a hablar se vuelven los mejores amigos del mundo.

A.G.: O sea, que participáis los dos del mismo modo en vuestra obra.

P.: Sí, yo creo que cuando una obra está realizada por los dos tiene mucha más fuerza y es mucho más interesante. Nosotros vemos súper sencillo el estar ambos trabajando en una misma obra, y eso hay gente que no lo entiende.

A.: Lo que no ve uno lo ve el otro, y al final la obra es un resumen de todo lo que nos ha gustado. Hemos descubierto que detrás de esas imágenes escultóricas hay mitología, con la cual puedes contar diversas cosas.

Puedes reciclar el pasado contándolo de manera diferente. Es la representación de lo que somos... El mundo mediterráneo nos afecta, está ahí y se representa inconscientemente. Los colores son muy valencianos (risas)...

Vivimos en Valencia y estamos acostumbrados al color, desde los pintores al clima... Es difícil definirse y creo que no es interesante hacerlo, porque si no siempre serás eso.

P.: Además, la definición de uno mismo siempre la hacen los demás.

C.M.: Y al ponerlos con una obra, ya sea en formato cuadro o en muro, ¿cómo la afrontáis? ¿Cómo es vuestro proceso creativo?... Porque supongo que será muy diferente en ambos casos.

P.: Claro, depende de si es para una exposición o algo que hacemos puntualmente. Si es una exposición, tenemos un punto de unión entre todo. En la pared tenemos en cuenta el entorno, donde intentamos crear un contraste con la ciudad... El proceso va desde

sentarnos y hablar sobre lo que queremos transmitir, hasta bocetos en papel o en digital, con lo que trabajamos muchísimo.

A.: El proceso pasa por todas las fases, desde lo más rudo hasta los detalles... Depende del proyecto. Hay veces que simplemente es pura estética y funciona, y otras, hay que ir más allá y son conceptos más hilados que nos tranquilizan a la hora de expresarnos.

C.M.: ¿Improvisáis?

P.: Los fondos son improvisados, aunque tenemos un patrón cromático de fondo.

A.: Sí, aunque luego vamos cambiando cosas, y a la hora de pintar tenemos la libertad de ir fluyendo.

P.P.: ¿Con qué materiales os sentís más a gusto?

A.: Los que usamos actualmente, tanto en muro como en pared.

A.G.: ¿Qué usáis?

P.: En exterior usamos pintura acrílica y espray en la parte de los fondos. La figura la tratamos con brocha, con pintura acrílica y luego también con espray... En el estudio es diferente. Allí usamos acrílico para hacer los fondos abstractos. Luego usamos espray y después más acrílico, porque hacemos texturas. Cuando seca, le damos una base de látex y damos una veladura blanca. Después, dibujamos a carboncillo y pintamos al óleo. Encima realizamos la *antiacademia*, que consiste en aplicar más acrílico y espray por encima.

A.G.: ¿No le ha pasado nunca nada a vuestras obras? ¿Se os ha roto alguna?

P.: Sí, nos ha pasado de todo (risas).

A.G.: ¿Os importa?

P.: La verdad es que sí. Ahora, por ejemplo, estamos desarrollando un concepto que es romper la obra... De hecho, a mí me encanta.

A.: Nos importa... Y no nos importa a la vez. Es decir, creemos que la parte del grafiti da algo efímero a nivel conceptual y no está mal transmitir eso mismo en el cuadro. Si los colores se degradan estamos haciendo lo correcto porque es lo que estamos haciendo en la pared. En la pared pintamos y no pretendemos que dure para siempre, porque los proyectos son así. No hay ningún proyecto en el que te pidan una obra con una durabilidad de cien años, porque entonces no utilizaríamos estos materiales.

A.G.: O sea, que, en ese caso, buscaríais otras alternativas a la hora de elegir los materiales.

A.: Sí, por ser coherentes con el proyecto y no mentir al decir que una obra va a durar.

P.: En pinturas exteriores no puedes pretender que duren toda la vida, a no ser que sean frescos o que lleven silicatos. Incluso con eso, el tiempo actúa siempre.

A.G.: ¿Es eso significativo para vuestra obra? Es decir, ¿os gustaría detener ese deterioro?

P.: No... Porque no pretendemos que el proyecto dure cien años.

A.G.: Y... ¿En el caso de hacer una obra para vosotros mismos?

P.: Supongo que buscaríamos los materiales adecuados para prolongar la durabilidad, aunque dependería de la obra. Si realizamos un mural en el exterior, y sabemos que va a durar cierto tiempo, ya estamos consiguiendo el impacto que estamos buscando.

A.: La renovación urbanística existe y, si las ciudades cambian, ¿por qué no va a cambiar un mural? Y... ¿Por qué otro artista no va a poder intervenir encima?

P.: Y... Al fin y al cabo, estamos pintando en la calle.

A.: La obra exterior actúa como exterior, y la obra de estudio puede durar más en función de cómo sea tratada.

C.M.: ¿Os ha pasado que algún cliente os haya devuelto una obra con algún problema?

A.: Antiguamente, utilizábamos la madera como soporte y, cuando pasábamos a formatos muy grandes, teníamos que usar dos planchas de madera para hacerlo más grande. Esa unión, por mucho que se trabaje, debido a las dilataciones o a las tensiones a la hora de manejar la obra, se va a abrir... Así, una vez en una exposición, al mandar la obra, ésta se quedó en el almacén durante tres o cuatro meses, y cuando se realizó la exposición había una grieta. En ese momento masillamos... Pero, actualmente, vas a los museos y ves lo que ves, así que tampoco pasa nada. Al final el soporte es lo que te da.

C.M.: Es también la propia historia de la obra, ¿no?

A.: Claro, si estás usando materiales naturales van a actuar en el tiempo de una determinada forma. Al final... El romanticismo de tener obras que perduren en el tiempo está muy bien, pero los recuerdos de la obra también. Entonces... No sé qué es mejor.

C.M.: Al final tienes que encontrar un equilibrio.

A.: Tiene que haber de todo... Y somos muy conscientes de ello, pero no es una base de trabajo, porque, de lo contrario, no produciríamos.

C.M.: A lo mejor también os veis obligados a utilizar unos materiales con los que no os veis cómodos.

P.: Claro. En ese caso lo que querríamos expresar nosotros no saldría. Sería una simulación y, a lo mejor, no nos interesa eso.

A.: De momento, no hay pigmentos que te aseguren la durabilidad a nivel químico. Muchas veces, después de pintar, hemos usados ciertos barnices, para evitar daños causados por el sol, por ejemplo.

A.G.: O sea, ¿estudiáis un poco los componentes de los materiales?

A.: Sí, aunque no a nivel químico. Conocemos un poco lo que puede estar sucediendo, y... Si podemos preguntar y tenemos el privilegio de poder hablar con alguien de la marca, mejor que mejor.

P.: Es como alguna vez que hemos puesto barniz encima de murales que los protege de las pintadas que pueden hacerles.

A.: Sí, se llama *antigrafiti*.

A.G.: O sea, que realizáis una mínima investigación de materiales y hacéis ensayo y error, ¿no? Conociendo los materiales en función de lo que les ha ocurrido a vuestras obras.

P.: Eso hace que ahora nos decantemos por otro tipo de materiales.

A.: Vamos cambiando. Como nuestra obra era muy clásica, pensábamos que la madera nos podía funcionar mejor, y nos gusta, pero... Siendo más prácticos, el lienzo es más flexible. Ahora estamos trabajando con pladur.

P.: Sí, que es otro tipo de material y más actual.

A.: Al final estás pintando sobre papel o cartón, puedes darle una imprimación y tienes una base de trabajo.

C.M.: ¿Qué materiales utilizáis para la imprimación?

A.: Ahora estamos tratando el pladur como se trata en obra real. Estamos simulando una pared, pero el trabajo pictórico es del estudio. Es un concepto que saldrá en noviembre. Vamos tanteando... Creo que probar cosas es parte del proceso. Del mismo modo, a nivel escultórico, probamos también diferentes cosas. Estamos con pegatinas y probando vinilos que no sabemos si se despegarán o no, pero forma parte de la esencia.

P.: Claro, no existe un adhesivo que dure toda la vida.

C.M.: Y, si en un futuro vuestra obra se degradara, en ese caso, ¿quién lo restauraría? ¿Os gustaría participar en ese proceso?

P.: A la hora de restaurar una obra actual, probablemente, el artista es el más idóneo para restaurarla, porque sabe lo que ha hecho... Sin embargo, cuando pasa cierto tiempo, creo que es mejor que un profesional de la restauración lo haga, porque, probablemente, va a tener más conocimientos que yo. Ahí tengo dudas... Por ejemplo, hubo una obra que se mandó a París y en el envío se estropeó, y hubo un restaurador que lo hizo tan bien que no se veía que había sido restaurada.

A.G.: Entonces eso te hace replantearte las cosas, ¿no? (risas).

P.: Sí, me parece perfecto si la restauración se realiza por profesionales. Tampoco pueden hacer lo que quieran, porque, si se ciñen al artista y a su técnica, al final sí que lo van a hacer bien.

A.G.: ¿A ti te gustaría estar en ese proceso?

A.: Yo creo que es necesario que el artista colabore en el proceso si se puede. También depende, ya que... Si es restauración de soporte, quizás el artista no pueda aportar nada... Pero a nivel pictórico el artista puede aportar mucho. Ahí podría ser que la preparación previa la haga un restaurador y en la parte pictórica colaborase el artista. A mí me gustaría. Entiendo el trabajo del restaurador en el sentido de que tiene que ser lo más fiel posible al original, pero a lo mejor, como artista, puedo tener más libertad con respecto a la obra que un restaurador... Creo que es mejor que el artista pueda intervenir y que el restaurador haga la preparación, si se pudiera... También depende de la obra, si nos llega una obra que se ha roto, se ha roto, y si el particular decide por su parte, sin hacernos caso, restaurarla, no se puede hacer nada.

A.G.: Y la luz ultravioleta, ¿cómo la habéis descubierto?

A.: Investigación (risas). No sabemos qué va a pasar con ella. Ese proyecto surge a partir del concepto del escaneo de los cuadros y de lo que se ve detrás. Nosotros hemos hecho un tributo a esas investigaciones, porque cuando enfocas con la luz ves un boceto de esa obra, que es muy parecido al dibujo, pero no es igual. Así, estás descubriendo la idea previa de esa pintura... Como no lo podíamos hacer por detrás, porque, evidentemente, el cliente no va a escanear nada, lo hicimos a la inversa. Es la esencia de estar descubriendo algo de esa obra, como la parte más romántica de descubrir en los cuadros cosas que nadie sabía que existían.

A.G.: También es como un homenaje a nosotros (risas).

A.: Bueno... Es un poco la magia, ¿no? Y creo que a todos los que nos gusta el arte, esa parte de descubrir nos atrae. Siempre nos ha gustado y salió así. Además, fue una cosa que sorprendió bastante.

A.G.: ¿Lo vais a seguir utilizando?

A.: Sí, de hecho, en marzo sacamos una lámina.

P.: Incluso queremos hacer una serie de cuadros.

A.: Se va a explotar un poco más... Vamos a ir poco a poco, porque no podemos abarcar todo, pero creemos que es muy interesante, incluso incorporarla a nivel escultórico.

A.G.: Con el uso de la luz ultravioleta, ¿os planteasteis la ayuda de un conservador-restaurador o fue prueba y error?

P.: La verdad es que para este nuevo proyecto es la primera vez que utilizamos el lienzo como soporte, porque siempre habíamos recurrido a la serigrafía sobre una impresión de alta calidad. Sobre lienzo, más o menos sabíamos que iba a funcionar, pero... Sí que ha sido prueba y error.

A.: Además, no sabíamos si la tinta que usábamos iba a ser corrosiva o iba a afectar al óleo. Entonces, ahí sí que hicimos nuestras pruebas en formato pequeño, para comprobar que no ocurría nada.

P.: También realizamos pruebas con látex y vimos que iba perfecto.

A.G.: O sea, que, normalmente, preferís investigar por vuestra cuenta.

P.: Sí, es mucho mejor para conocer la técnica.

A.: Es verdad que preguntar a algún experto siempre forma parte de la investigación, pero... Muchas veces, te creas tu mundo, investigas por tu cuenta y te creas tu propia historia. Actualmente, para nosotros, el proceso no tiene que ser realmente fiel a la parte de conservación, sino una esencia de eso. Si en un futuro nos planteáramos hilar algo más fino al respecto, será a la inversa y os entrevistaremos a vosotras (risas). En realidad, todos los aspectos son interesantes... Por ejemplo, cuando trabajamos sobre pladur, intentamos seguir la técnica, pero no hemos hablado con arquitectos u obreros... Simplemente vamos probando.

P.: Al final se trata de simulaciones, son nuestras propias recreaciones. Si fuese un proceso fiel, levantaríamos un muro de verdad y sería diferente.

C.M.: Si vierais que algún material de los que utilizáis no funcionara a nivel conservativo, ¿hasta qué punto admitiríais cierto nivel de degradación en vuestras obras?

A.: Yo soy muy partidario de pensar que no pasaría nada, porque si todos los artistas nos planteáramos esa situación o nos limitáramos a ciertos materiales que van a actuar mejor con el paso del tiempo, no tendríamos libertad máxima de creación. Creo que el cliente que adquiere la obra, al igual que las personas que la observen, deben entender que existe una experimentación y que esa degradación es lícita con el paso del tiempo. No todo se va a mantener exactamente igual... Sin embargo, es cierto que nosotros investigamos los materiales hasta cierto punto, porque no queremos que una obra se altere a corto plazo.

A.G.: Entonces, ¿la degradación no afectaría al significado de vuestra obra?

P.: No. De hecho, muchas veces el significado puede enfatizarse. Al igual que con la temática clásica jugamos con el tiempo, la degradación puede servir para dar más sentido a dicho concepto o a lo que queremos expresar.

A.: Está el ejemplo del uso del barniz que amarillea las obras. Sabiendo eso, puedes plantearte usar o no usar barniz, pero, al mismo tiempo, al utilizarlo, resalta todas las intensidades cromáticas y se protege la obra, entonces... ¿Qué hago?... Yo soy partidario

de no poner barniz, porque se pueden apreciar mejor las diferentes texturas y el brillo propio de cada material, pero cuando lo ponemos se nota mucha diferencia estética.

P.: También sería interesante poder ver una obra nuestra dentro de cien años, para poder contestar muchas de las preguntas que se plantean ahora. Como eso no es posible... Es muy difícil saber la respuesta.

A.G.: ¿Y si vuestras obras se sometiesen a un examen de envejecimiento artificial?

A.: Yo eso lo he pensado, porque me parece interesante forzar los procesos de degradación, por ejemplo, con luz ultravioleta, para ver el acabado final de la obra. Evidentemente, todos los colores flúor desaparecen en un mes. El problema es crear esas condiciones dentro de un estudio.

P.: Y los colores se verían diferente, así que igual es interesante exponer la obra a la luz solar en el exterior.

A.G.: O incluso exponerla a otros factores... ¿Habéis probado con agua o humedad?

P.: Sí, nosotros usamos agua en nuestras obras, pero no hemos observado alteraciones.

A.: Jugamos con agua para poder pintar sobre algo fresco, y después dejamos secar un poco. Así, la primera capa es sobre la que se puede actuar y luego con agua sí que puedes eliminar ciertos acabados.

P.: Al estilo *dripping*.

A.: En ese sentido somos bastante gamberros a la hora de trabajar la obra (risas). Intentamos no ser muy académicos, porque eso te limita. Al final intentamos expresar sin filtro, aunque con conocimiento. Así... Creo que... A nivel pictórico, gana más la obra. Nosotros, mediante reacciones con distintos materiales, conseguimos resultados que, de otro modo, tendríamos que simularlo. Es mejor hacerlo de forma natural que forzarlo. La calidad y la textura que te da el espray se puede simular, pero... ¿Por qué vas a simular algo cuando lo puedes tener?... A nosotros nos interesa más forzar y exagerar los materiales. Es verdad que en nuestras obras anteriores se observa el resultado de la experimentación, y ahora, nos hemos quedado con lo que más nos interesa... Aunque a veces volvemos.

P.: Claro, incluso esos desastres son interesantes. Anteriormente hacíamos mucho collage y... Yo no era tan partidario de esa técnica. Sin embargo, ahora, al ver obras antiguas que tenemos en nuestro estudio, me gustan y me gustaría recuperarlas.

A.: Al final, teníamos un papel o un lienzo, y pintábamos sobre ello. El papel con el paso del tiempo se puede despegar, entonces la obra se separa y da problemas, pero... Como estamos diciendo... Es la esencia de la obra y de lo que intentamos representar, que es una parte urbana en la que existe el deterioro y, de la cual, intentamos trasladar una parte dentro de casa.

P.P.: También he visto que una de vuestras últimas obras se asemeja a un arranque mural.

P.: Eso es utilizando pladur.

A.: Básicamente pintamos el conjunto entero y lo pintamos. No utilizamos restos del exterior, porque creemos que lo del exterior debe quedarse ahí, y es más romántico generar esa sensación de exterior en un interior.

P.: De hecho, creo que conseguimos que la gente no sepa cómo lo hacemos. Mucha gente, al igual que tú, nos pregunta que cómo lo hacemos, porque asemeja a un roto.

A.: Ahí simulamos algo, pero con materiales reales. Estamos simulando la parte romántica, pero el material es real, por lo que el roto también es real... Si queda mal, queda mal... Es así.

C.M.: ¿Controláis ese proceso en cierta manera?

P.: Sí, el proceso está más o menos controlado. Hemos roto unos cuantos pladures ya (risas).

A.: La parte de la exposición nueva que estamos realizando trata sobre eso.

A.G.: ¿Usáis otros materiales, como ácidos o resinas?

A.: Las resinas en las esculturas... La resina epoxi amarillea... Pero, lo siento... Es lo que hay (risas).

P.: Hay resinas acrílicas que dicen que no amarillean, pero habría que verlo.

A.: Hemos tanteado con algunas.

P.: Sí. Hay unas que amarillean más rápido y otras más despacio, pero, al final todas amarillean.

A.: Ahí te das cuenta, por ejemplo, cuando vas a un museo y ves experimentos con metacrilato, con resinas y, evidentemente, todo está rayado o amarillento... Y no pasa absolutamente nada... Nosotros intentamos que se mantenga, pero el material es el material.

P.: La degradación es parte del material mismo... Con respecto a ácidos, lo que más se puede parecer es la tinta ultravioleta, pero... No hemos probado. Nos gustaría, porque los espráis de grafiti para cristales incorporan ácidos, y alguna vez hemos intentado conseguirlos para hacer pruebas, pero por ahora no los hemos incluido.

A.: Como mucho algún disolvente.

C.M.: Y siempre con protección, imagino.

A.: Eso siempre (risas).

P.: Cada vez más. De hecho, en el estudio tenemos una cabina de extracción para que los espráis no nos afecten.

A.: Tenemos una cabina abierta y pintamos ahí. Hay que ser sinceros y a veces no usamos mascarillas (risas)... Pero... Somos conscientes