

# TFG

---

## ESTUDIO TÉCNICO Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE UNA OBRA DE FREDERIC AMAT: *LLUNA PLENA* CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Presentado por: Regina Rivas Tornés

Tutora: Rosario Llamas Pacheco

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2013-2014



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

“Què fem? On anem?  
D'on venim ?  
Però aquí tenim una caixa de llapis de colors. “  
Joan Brossa

# ÍNDICE

<b>RESUMEN</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>6</b>
<b>OBJETIVOS</b>	<b>6</b>
<b>METODOLOGÍA</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO 1: EL ARTISTA Y SU OBRA</b>	<b>9</b>
1.1. CONTEXTO ARTÍSTICO	9
1.2. BIOGRAFÍA	10
1.3. ACERCAMIENTO AL PROCESO CREATIVO	10
1.4. LA IMPORTANCIA DE LA MATERIA EN SU OBRA	11
1.4.1. ¿Cómo llega a usar la cera?	11
<b>CAPÍTULO 2: ESTUDIO TEÓRICO DE LLUNA PLENA</b>	<b>13</b>
2.1. DESCRIPCIÓN TÉCNICA	13
2.1.1. Aspectos generales	13
2.1.2. MATERIAL BASE	16
2.1.3. PELÍCULA PICTÓRICA	18
2.2. TÉCNICA ARTÍSTICA: ¿CÓMO ESTÁ HECHO EL OBJETO?	19
2.3. ASPECTOS TÉCNICOS DE LA CERA, PARAFINA	20
2.3.1. Composición técnica	20
2.3.3. Comportamiento del material.	20
2.4. ASPECTOS TÉCNICOS DEL PLASTAZOTE®	21
2.4.1. Composición técnica.	21
2.4.2. Propiedades	22
2.4.3. Comportamiento del material.	22
2.5. ESTUDIO DE LA IDEA Y LOS ASPECTOS SIMBÓLICOS DE LLUNA PLENA	23
<b>CAPITULO 3: ESTADO DE CONSERVACIÓN</b>	<b>26</b>
3.1. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LLUNA PLENA	26
3.2. ENTREVISTA AL ARTISTA	28
3.3.FACTORES DISCREPANTES:	31
3.4. INTERVENCIÓN DEL ARTISTA ¿ADECUADA O NO?	32
<b>CAPÍTULO 4: CONSERVACIÓN</b>	<b>34</b>
4.1. CONSIDERACIONES DE CONSERVACIÓN:	34
4.2. CONSERVACIÓN PREVENTIVA	34
4.3. MANTENIMIENTO	<b>36</b>
4.4. REFLEXIONES A FUTURO	36
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>38</b>
<b>BILIOGRAFÍA</b>	<b>39</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>42</b>
ANEXO I: FORMULARIO ENTREVISTA	42
ANEXO II: ENTREVISTA AL ARTISTA	44

## RESUMEN

El presente trabajo de grado ha tenido como propósito el desarrollo de una metodología que permita el análisis en profundidad de una obra del célebre artista barcelonés Frederic Amat que se titula *Lluna Plena*. La obra presenta materiales novedosos como la parafina y la espuma de polietileno como materiales principales. Este estudio se ha realizado con vistas a analizar un posible proceso de restauración, que en este caso particular se ha quedado solo en documentación y propuesta de conservación. Esto es debido a la complejidad técnica y conceptual que envuelve el campo de la conservación de arte contemporáneo, donde es el propio artista el que interviene la obra en este caso. Para cumplir con el objetivo, se ha realizado una ardua documentación que tiene como eje vertebrador la entrevista con el propio artista, lo que ha permitido el conocimiento de la técnica, materiales y opinión sobre la conservación y restauración. A esto se añade un estudio técnico de los materiales constituyentes de la obra, tanto en su plano material como conceptual, para después analizar la postura de la intervención por parte de Frederic Amat. Por lo tanto, la actuación del restaurador sobre la obra queda limitada a exponer una serie de pautas para la conservación de la obra.

**PALABRAS CLAVES:**Frederic Amat, parafina, espuma de polietileno, documentación de arte contemporáneo, factores discrepantes, intervención del artista, conservación versus restauración.



## ABSTRACT

The purpose of this work is to develop a methodology for performing a deep analysis of Lluna Plena, an art work by Frederic Amat, Barcelona. In the making of Lluna Plena Amat has used novel materials like paraffin and polyethylene foam. This work has been made to analyze the possible conservation process of the work, of which a proposal and relevant documentation have already been made. The conservation has not been initiated due to the technical and conceptual complexity of the process. The conservation work in this field of contemporary arts would be done by the artist himself. This document has been made based on an interview of the artist to analyze the process. The interview provided knowledge of the artistic techniques and materials that would be used in the process and also takes the opinion of the artist into account. In addition to this, the work provides a technical study of the constituent materials in physical and conceptual level that also follow the ideology of Frederic Amat. Nevertheless, the action of conservation can only be executed by the artist himself, and thus this work is limited to analysis and guidelines for the process.

**Keywords:** Frederic Amat, paraffin, polyethylene foam, documentation of contemporary art, discrepant factors, intervention by the artist, conservation versus restoration.

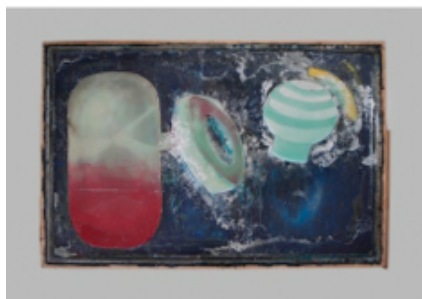


Fig.1: Fotografía general de *Lluna Plena*

## INTRODUCCIÓN

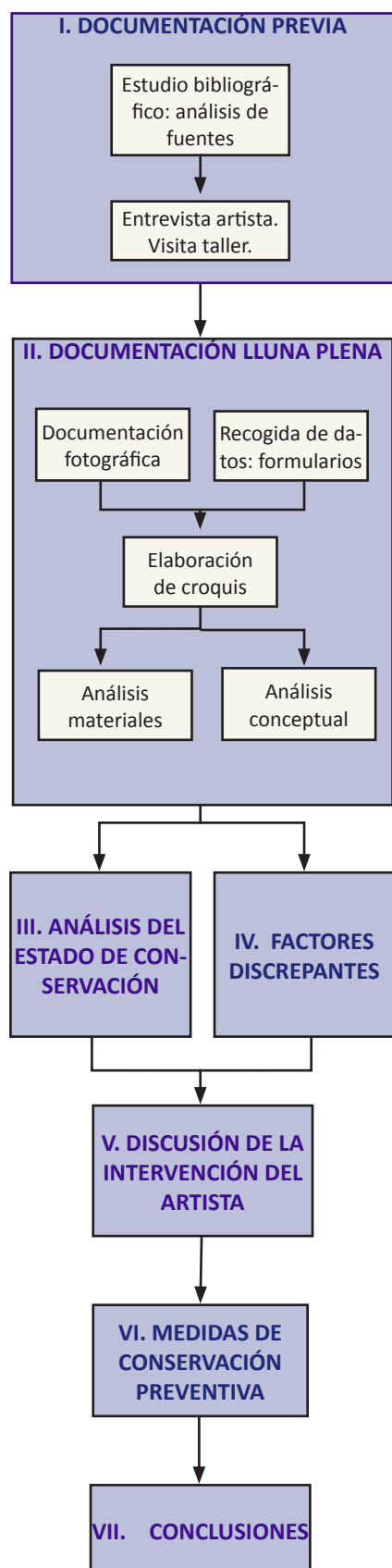
Las obras de artistas contemporáneos en la actualidad requieren un tratamiento especial en cuanto a conservación y restauración, debido a unas circunstancias que las hacen únicas. Es un campo mucho más flexible y amplio conjugándose un número infinito de conceptos, metodologías, experiencias y teorizaciones. Para empezar, el mismo artista, en muchas ocasiones aún tiene voz y voto, y su voluntad y decisión es determinante a la hora de estudiar su obra y de plantear soluciones conservativas, puesto que debemos respetar el significado tanto estético como conceptual. Esto requiere un estudio previo en profundidad, y a partir de ahí analizar la situación conflictiva que se presenta desde un mayor ángulo. En este trabajo se hará mención especial al material clave, la cera, de la que deriva tanto los problemas de conservación de los materiales como los que están ligados a la idea.

A su vez, se ha presentado en la realización de este estudio una gran oportunidad para emprender un acercamiento a la cosmovisión del mundo de Frederic Amat, reconocido artista a nivel nacional e internacional. Es interesante su estudio, ya que esta visión más material y conservativa aún no contaba con bibliografía.

## OBJETIVOS

El principal objetivo de este trabajo ha sido establecer un criterio, para una posible intervención, aplicado a la obra elegida de Frederic Amat, que podría incluso adoptarse en otras obras de materiales similares de su producción. Para ello se han ido desarrollando los siguientes objetivos:

- Analizar la figura del artista en relación con el contexto cultural.
- Extraer información de fuente directa, a través de una entrevista semidirigida al artista y visita al taller.
- Valorar los aspectos conceptuales y simbólicos otorgados por el artista a la obra.
- Estudiar la intención del artista en relación con la conservación en el caso de *Lluna Plena*.
- Realizar el estudio técnico de los materiales y procedimientos utilizados para ejecutar *Lluna Plena*.
- Identificar las patologías de deterioro y sus factores en la obra *Lluna Plena*.
- Discutir los factores discrepantes que porta la obra, en relación con una correcta y adecuada intervención.
- Entender la intervención de la obra por parte del propio artista, a posteriori de su creación.



- Examinar los límites y motivos por los que el artista llega a intervenir su propia obra, así como las consecuencias que pueda tener.
- Considerar los mecanismos de degradación en la obra de *Lluna Plena*.
- Presentar medidas preventivas, para la conservación de *Lluna Plena*.

## METODOLOGÍA

La metodología planteada surge a partir de la concesión de la entrevista por parte del artista. Ante esta oportunidad, se requiere un estudio bibliográfico y audiovisual previo al encuentro, para adquirir conocimiento general de su obra y en especial de su producción de obra plástica realizada con cera.

Tras la realización de la entrevista y visita al taller se obtienen gran cantidad de información sobre materiales, procesos, simbología y opinión sobre la conservación.

En el breve tiempo que se está en contacto con la obra *Lluna Plena*, se ha documentado su plano material a través de fotografías, para luego completar formularios de registro de datos, que tiene el valor de ficha técnica. Se escoge una serie de formularios que permiten la mayor recogida de datos<sup>1</sup>, abarcando la identificación de la obra, un estudio de materiales y un estudio del estado de conservación. Tras la recogida de esta información, se elaboran croquis y se analizan los materiales en profundidad. El conocimiento de los materiales constitutivos que se pueden encontrar en las obras de arte contemporáneo es esencial para una mejor comprensión de los posibles tratamientos y decisiones de restauración y conservación que podamos aplicar. Esto tiene que ir acompañado de un estudio del plano conceptual para continuar con el análisis del estado de conservación y los posibles factores discrepantes que puedan surgir. Básicamente, se ha basado el trabajo en el modelo de toma de decisiones<sup>2</sup>.

A partir de aquí se discute la decisión del artista de intervenir la obra él mismo. Al no actuar el restaurador la única opción posible es la proposición de medidas preventivas para conservar la obra en el tiempo lo máximo posible sin producir deterioro.

En definitiva, las nuevas obras contemporáneas exigen un cambio de concepción con respecto a la restauración convencional, implica nuevos materiales, nuevos análisis teóricos, nuevos procedimientos de conservación y nuevos criterios en continuo desarrollo. A su vez, una investigación más

<sup>1</sup> Tres de los seis formularios propuestos en LLAMAS, R. Arte contemporáneo y restauración. O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico. p.200.

<sup>2</sup> Modelo de toma de decisiones se propuso en el congreso Modern Art Who Cares?. THE FOUNDATION FOR THE CONSERVATION OF MODERN ART AND THE NETHERLANDS INSTITUTE FOR CULTURAL HERITAGE, «The decision-making model. For the conservation and restoration of modern and contemporary art», Modern art: who cares?, Ámsterdam, 1997-1999.

exhaustiva conlleva tratar un campo inmenso desde una forma más global abordando temas intangibles, que te puede llevar a empatizar con el propio artista, lo que permitirá conclusiones mucho más adaptadas a la obra.

# CAPÍTULO 1: EL ARTISTA Y SU OBRA

## 1.1. CONTEXTO ARTÍSTICO

Con el poema de Joan Brossa <sup>3</sup>, se puede ver definido en su simplicidad, el desarrollo, el camino y la trama creativa interior del arte y las personas que se dedican y disfrutan de él.

### ¿Qué hacemos?

El arte actual exige una continua renovación, debido al ritmo tan acelerado de lo que nos rodea. Esto produce la individualización del artista, siendo cada uno un pequeño ecosistema único en constante cambio, sin apenas estabilidad temática en su producción, para alcanzar logros innovadores y antiacadémicos.

### ¿De dónde venimos?

Este crecimiento tan exponencial viene desde la Segunda guerra Mundial, tras cambios cuantitativos en el panorama social, económico y estético. En cualquier otra época el artista se encontraba encajado, dentro de una concepción homogénea en cuanto a objetivos, aspiraciones y aportaciones por parte de la sociedad. <sup>4</sup>

### ¿Dónde vamos?

Una continua expansión, creando necesidades estéticas y visuales a territorios más amplios. Esto implica también una mayor participación del público gracias a la difusión. El horizonte aún es lejano.

Este análisis más global se puede aplicar a la obra de Frederic Amat. Perteneció a una generación bisagra, que ha visto y se ha nutrido del boom del arte contemporáneo. La presión del necesario desarrollo posterior es muy efectiva en su caso. Es sensible a cualquier estímulo creativo adoptando y desarrollando numerosas facetas y vertientes artísticas. Esto ha hecho que su seguimiento y clasificación sea muy complicada, provocando una individualización del artista. Esta búsqueda constante es imprescindible para la labor del artista, como se puede ver en los textos de Tàpies <sup>5</sup>:

*“Una vez saturado el gusto de una época por un estilo determinado; una vez gastados los mecanismos para emocionar; una vez descubierta su trampa, se le hace imprescindible al artista hallar otras fórmulas que hagan eficaz su obra.”*

Las tendencias artísticas actuales abogan más por el arte enfocado al diseño, conceptualismo y minimalismo. En este sentido Amat se mantiene al margen. <sup>6</sup> Se aprecia su atracción por el expresionismo y la abstracción, sin

<sup>3</sup> Nada más comenzar la entrevista, Frederic recita el poema como simbología para su desarrollo. Anexo II.

<sup>4</sup> LOPEZ, C. Conservar el futuro. Nuevos retos ante la producción artística actual.

<sup>5</sup> TÀPIES, A. La práctica del arte. Barcelona: Ariel, 1971. p.30

<sup>6</sup> AMAT, F. Amat : [Exposición].

abandonar definitivamente la figuración. Esto combinado con lo gestual y lo caligráfico que desarrolla en numerosas disciplinas y siempre le acompaña, hace concebir la producción del artista como el brote de un genio interno inteligible que quiere comunicarse con el exterior.

Es curioso cómo se puede observar actualmente en el mercado del arte, la tendencia de los artistas a desarrollarse y explotar su producción más aceptada por el público, lo que permite garantizar un público constante. Se puede ver el caso en artistas y pintores como Juan Francisco Casas, y sus continuos dibujos de bolígrafo, o la pincelada y ejecución tan representativa de Santiago Ydñez. En el caso de Amat, siempre ha sido difícil seguirle la pista por el mercado, ya que no es solo la constante evolución de la técnica sino la exploración de nuevas técnicas y formatos.

## **1.2. BIOGRAFÍA**

Frederic Amat nació en Barcelona en 1952, no realizó estudios en Bellas Artes, pero sí se formó en Arquitectura y Técnicas Escenográficas con Fabià Puigserver. Desde su juventud ha recorrido numerosos lugares del globo terrestre, como el Norte de África, México, Estados Unidos o India, adquiriendo unos valores e ideas que plasmaría en su obra. Esta formación obtenida le ayudó a crear un lenguaje expresivo, a través de su voluntad. Además se combina con su aprendizaje autodidacta en filosofía para tejer su propio pensamiento y la relación estrecha con poetas y la poesía.<sup>7</sup>

Actualmente cuenta con una sólida trayectoria de gran reconocimiento internacional, con obra expuesta y publicada por todo el mundo.

## **1.3. ACERCAMIENTO AL PROCESO CREATIVO**

Dentro de su producción artística se destaca el desarrollo en las disciplinas de pintura, litografía y serigrafía, y cinematografía. Pero no hay que olvidarse de sus múltiples facetas en otras materias como la fotografía, carteles, escultura, cerámica, ambientación de espacios, intervenciones de carácter conceptual... La actitud plural en su producción es bastante notable, no puede ignorar la posibilidad de trabajar con cualquier material que le aporte cierta experiencia sensorial

De forma general sus obras presentan un carácter matérico importante, con grandes empastes de color, objetos adheridos o técnicas heterogéneas, todo ello exaltado con una pincelada o gestualidad distinguida. Esta forma de ejecutar sus obras va de la mano de la temática general sobre la que gira su producción, como la muerte, violencia, sexo... No por esto hay que entender sus obras como dramáticas, más bien como expresivas.

Como referentes artísticos en su subconsciente creador destacan principalmente las figuras de Federico García Lorca, Joan Brossa, Braque, Miró o Tàpies que aparecerán directa o indirectamente a lo largo de toda su pro-

---

<sup>7</sup> Extraído de la entrevista en Anexo II.

ducción.

Adentrándose en la vertiente pictórica, se descubre que la pintura no la concibe como una receta con sus pasos estipulados ni acabados perfectos, la inexactitud y la torpeza de expresión también serán satisfactorias. Al igual que otra ventaja determinante, la libertad, como premisa para su desarrollo:

*“Yo lo digo modestamente, para mí, mi trabajo, que es una actitud de vida [...] está basado en una ley sagrada. Esta ley sagrada es la libertad de hacer lo que me de la gana. Intento hacerlo y ser fiel y me lo paso en grande claro.”*<sup>8</sup>

Él entiende la pintura como una manera propia de reflexionar y conocer, siendo un acto trascendental, un acto inherente en el hombre desde tiempos incluso prehistóricos, como Altamira.<sup>9</sup>

#### **1.4. LA IMPORTANCIA DE LA MATERIA EN SU OBRA**

Dentro de la extensa producción plástica de Amat, se va a analizar una obra de cera que entra dentro de la tipología plástica más desarrollada por el artista. Cargada de simbología, acompaña al artista desde hace mucho tiempo.

*“¿Por qué? Porque la cera tiene eso, siempre que ves un cadáver, tiene esta textura de cera. Siempre que veo un cadáver me convoca a esta textura de cera. Pero toda mi obra de cera en parte refleja cada cuerpo cadavérico que he visto en mi vida.[...] incluso en México en los partos, hay unas velas, que son velas de partera, que ponen en los ombligos para cerrar el ombligo, es decir inicio y fin. Pero sin duda toda imagen cadavérica final tiene una dimensión cérea, además hay un texto de Platón que habla de la vida como una plancha de cera donde se van marcando todas las heridas de nuestra vida, pero bueno aquí entramos en literatura e historia...”*

Una característica común en todas sus obras de cera son los estratos, elementos fundamentales para dar relieve a sus figuras. Los realiza a través de capas de cera, o mediante la superposición de diferentes materiales, como pasta de papel, tintas, trapos, resinas, barniz, látex, pigmentos...<sup>10</sup>

##### **1.4.1. ¿Cómo llega a usar la cera?**

Es la primera pregunta que él mismo se realiza en la entrevista. El camino realizado desde sus primeros pasos artísticos hasta llegar al uso y desarrollo de la cera son de vital importancia en la obra de Amat, puesto que todo lo anterior le influye, y sin las experiencias previas vividas no hubiera llegado al momento presente. La información mostrada es parte del resultado de la

<sup>8</sup> Entrevista en Anexo II.

<sup>9</sup> *Ibíd.*

<sup>10</sup> LUBAR, R. “Frederic Amat: la poética del descubrimiento”, Vuelta nº 204, México, 1 noviembre 1993.





Fig. 3: "Esment d'història" 1975. Obra que sirve como ejemplo para ilustrar sus comienzos. Pertenece a su etapa en Ceuta.



Fig. 4: Torax- Rusc, realizada en Nueva York, 1982. Colección La Caixa, Barcelona.

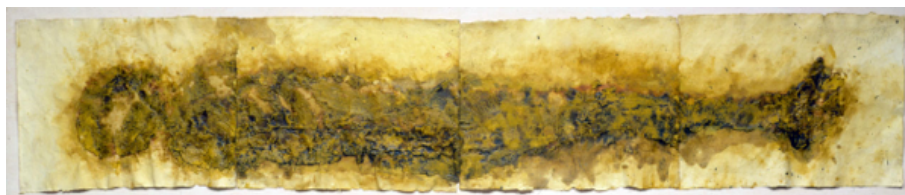


Fig. 5: "Cos", realizado en Nueva York, 1981. Actualmente en MACBA, Barcelona

entrevista al artista, por lo tanto, se tiene la ventaja de contar con la fuente directa. Al igual que este trabajo, al comenzar cita el poema de Joan Brossa, debido a que él también empezó con una caja de colores. Estos dibujos, le valieron para crear su propio lenguaje. En los años 70 evolucionó hacia una vertiente más poética y objetual, pero regresó a la pintura. Al poco tiempo, entre el 75 – 76, en Ceuta descubre la "luz de África" y con ella la fuerza de los pigmentos. Pero lo más importante es que empieza a trabajar con papeles hechos a mano, papeles secantes, porosos, en los que no puedes pintar de manera tradicional. No incorpora elementos sobre la superficie, sino que crea la propia superficie. Tras pasar por México y vivir del color y la materia, el dominio y el éxito salta a Nueva York, donde consigue tener un pequeño estudio con una cocina. Sigue trabajando con sus papeles hechos a mano. El continuo trabajo con papeles secantes supone una dificultad implícita a la hora de la creación ya que lo absorbe todo. Fue probando sus cualidades plásticas con la aplicación de acrílicos, pero el resultado no era satisfactorio al quedarse la superficie brillante y plastificada. Así que decide darle la vuelta y es cuando comienza a trabajar con la cera. Como él mismo dice:

*"En el cual [el papel hecho a mano] yo he trabajado en la propia superficie, con los rastros.. entonces digo "¡no! al acrílico", y digo: " la cera". Porque pones la cera en el papel y que hace, "sshuuup" [lo absorbe], y aquí empecé algo que fue mi tortura, mi tortura.. si lo llego a saber no llego a entrar..., bueno entré por la puerta por donde no debiera haber entrado nunca, porque entré en la locura. Una locura que ahora te voy a mostrar"*

En esta etapa inicial predomina el uso de la cera de abeja. Luego las composiciones son más limpias y claras, pasándose al empleo de la parafina. En su trayectoria, denota una exploración por los materiales del soporte, buscando siempre una superficie que absorba y que aporte ciertas cualidades en la textura y acabado. El empleo del papel secante es bastante constante en su producción, pero conforme las piezas aumentan de tamaño, el empleo de este se ve limitado debido a su ardua manufactura. Así que comienza a utilizar otros materiales absorbentes, como la piel de borreguillo, musgo, o como en *Lluna Plena* espumas de polietileno que actúan como esponjas. Esto es una gran ventaja para el artista al permitir comprar metros y metros del material.





Fig. 5: Firma del artista ubicada en la zona inferior derecha del cuadro.

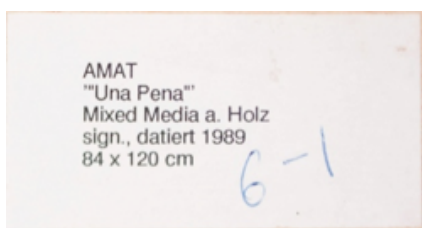


Fig. 6: Pegatina de registro erróneo para la identificación de la obra en el reverso



Fig. 7: Sello con la primera identificación de la obra por la galería.

## CAPÍTULO 2: ESTUDIO TEÓRICO DE LLUNA PLENA

En este apartado queda recogido todo el proceso de documentación realizado a *Lluna Plena*. Se analiza en profundidad el plano material para un posterior estudio de la materia en relación con la idea y la simbología que conlleva, en definitiva lo tangible e intangible. Se hará un mayor hincapié en dos de sus materiales que lo conforman, la parafina y la espuma de polietileno, por ser más novedosos y no ser tan comúnmente utilizados por los artistas en sus obras.

La obra se encontraba en el taller del artista en Barcelona, había sido entregada por el propietario para que Amat la restaurase debido a unas grietas que habían aparecido en la superficie. El propietario quiere que se repare la obra, para devolver su imagen original.

### 2.1. DESCRIPCIÓN TÉCNICA

#### 2.1.1. Aspectos generales

*Lluna Plena* (luna llena) es el título de la obra en cuestión. La ventaja es que lleva dos registros de identificación, uno en forma de sello y otro de pegatina, aunque la catalogación no ha sido debidamente realizada. De hecho en la pegatina el título es erróneo, por una mala interpretación del título de la otra etiqueta han deducido que el título era *Una pena*, pero gracias a la presencia del artista se corrobora el nombre. Cuenta con la firma del autor que además incluye la fecha de realización, 1989.

Las dimensiones son de 84 x 120 x 3,2 cm, que se verán mejor expuestas en el croquis de la obra.

A pesar de sus dimensiones es una obra bastante ligera en cuanto a peso, no supone un esfuerzo el manejarla para tomar los datos debidamente, debido al soporte tan liviano.

Está compuesta por el contrachapado, seguido de una tabla de madera, espuma de polietileno (Plastazote<sup>®</sup>), papel secante y cera. Sobre el papel secante se aplicará la cera que corresponde a las figuras y sobre la espuma el fondo.

El último material que constituye el soporte es un contrachapado, en su reverso se encuentran el sello y la pegatina como registro. Este soporte ayuda al enmarcado de la pieza. Actualmente carece de marco pero se aprecian los pequeños agujeros en los que el marco iría sujeto.

En relación con la temática son dos las figuras representadas, de carácter abstracto pero sin una desvinculación total de la figuración. Los contornos están muy bien delimitados y su superficie es muy lisa en contraste con el fondo azul de gran rugosidad. Las figuras se encuentran rodeadas por un halo blanquecino que es también de cera.



Fig. 8: Fotografía general del anverso



Fig. 9: Fotografía general del reverso.

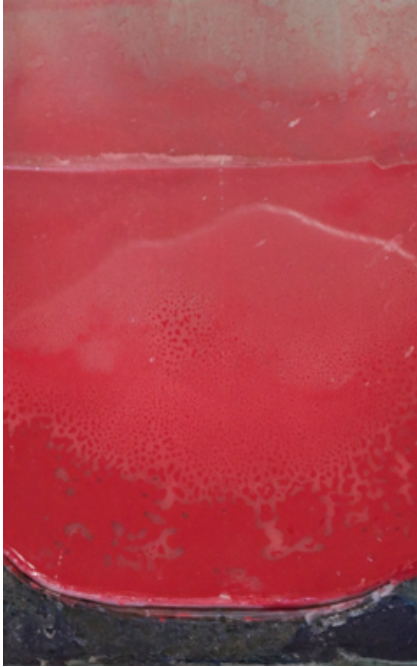


Fig. 9: Detalle de la figura de la izquierda. Se observan las diferentes capas de cera.



Fig. 11: Detalle de la cera blanquecina que envuelve a las figuras.



Fig. 12: Detalle de la superficie donde la cera va adherida a la espuma de polietileno.

Tras ver las obras de cera de Frederic Amat en vivo, se puede concluir que la visualización aquí difiere mucho del directo, no se aprecian detalles ni cualidades esenciales de los materiales. En los detalles fotográficos se observa la heterogeneidad de la superficie pictórica, que presenta números intersticios, así como la profundidad que puede adquirir las zonas en las que la superficie de la cera es lisa.





Fig. 14: Desde el exterior (esquina inferior derecha) al interior, en primer lugar se encuentra el contrachapado, luego la madera recubierta por cera y pintura.

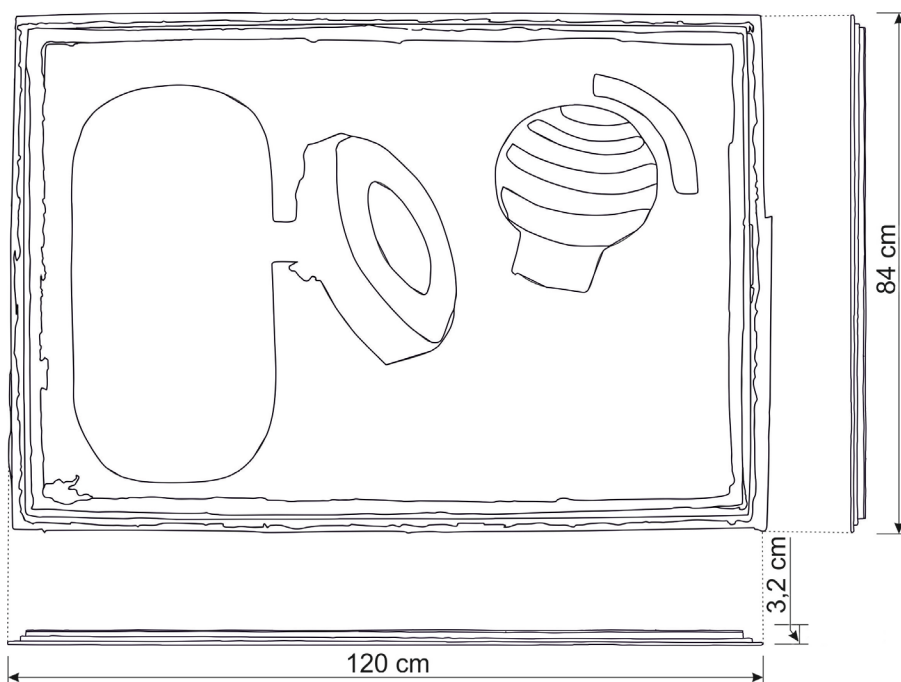


Fig. 13: Croquis con las medidas de la obra, en alzado, planta y perfil.

La combinación de materiales empleados es bastante novedosa, por lo tanto no se conoce como puede ser su comportamiento a largo plazo. Aunque se han escogido por ser los más idóneos para el objetivo buscado por el artista. Lo que buscaba era un material lo suficientemente poroso como para que la cera se adhiriera perfectamente sin que se produzca desprendimientos. Esta fijación se consigue por las características del Plastazote<sup>®</sup>, que además se deja entrever en determinadas partes debido a la translucidez de la cera, lo que le aporta unas cualidades estéticas muy interesantes.

Esta combinación de materiales tan curiosa hace que el artista, en parte, tenga su propio sello de identidad, individualizándolo y diferenciándolo de otros artistas.

### 2.1.2. MATERIAL BASE

Como material base se encuentra el contrachapado, una tabla de madera, la espuma de poliuretano y el papel secante. La profundidad de estos sin contar con la espuma, o sea el contrachapado, la tabla y el papel, es de 1,9 cm aproximadamente. La unión de las partes ha sido mediante adhesión con cola blanca comercial, según las indicaciones del artista.

El contrachapado está pintado con una única tinta de color negro que delimita el fin plástico de la obra. Su función es servir de sujeción para el marco, ocultándose. Este material está formado a partir de placas de madera de pocos milímetros de espesor, que se van pegando una sobre la otra (en la dirección de la fibra). Tiene un número impar de capas.

La tabla de madera de soporte solo es visible en determinados puntos,

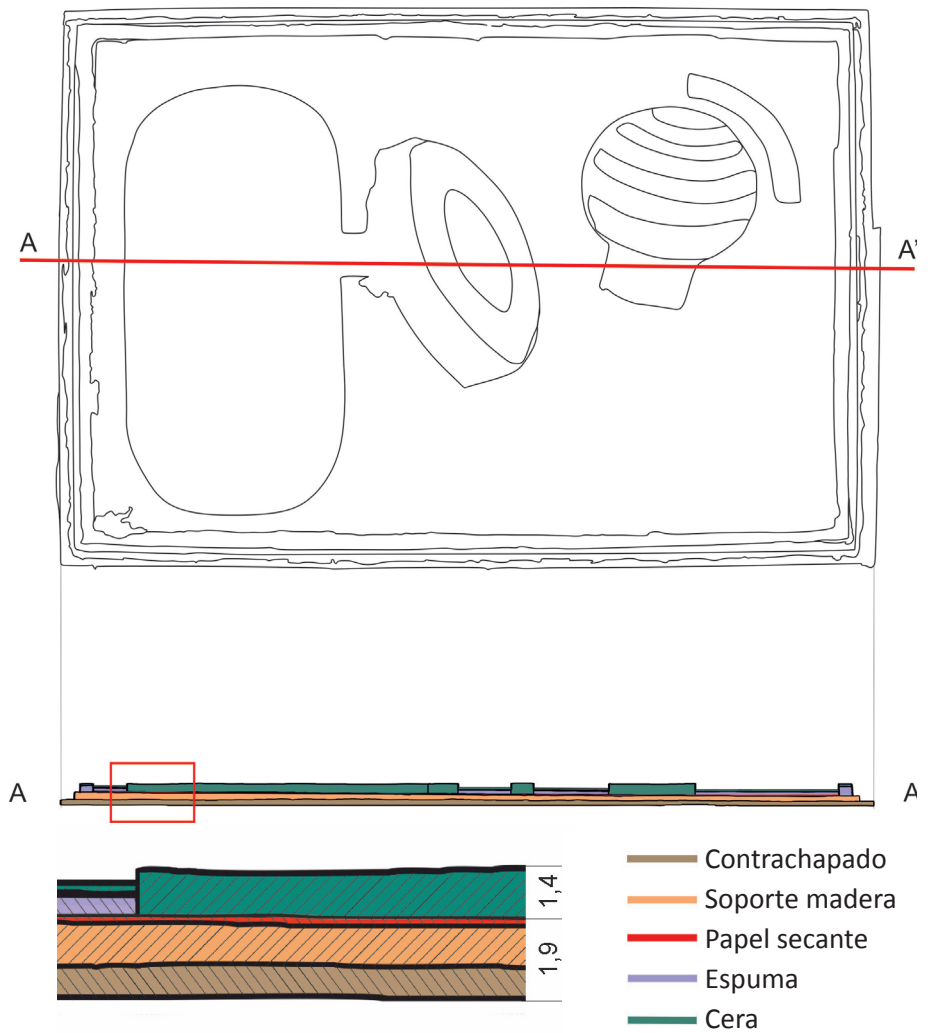


Fig. 17: Dibujo estratigráfico, sección de la obra. Visualización de los materiales que conforman *Lluna Plena*. Medidas en centímetros del soporte y de la película pictórica.



Fig. 16 : Vista de detalle del perfil.

porque o bien está recubierta por la cera o por la espuma. Pero lo que se aprecia es que no se trata de aglomerados ni conglomerados. Se le preguntó al artista sobre su naturaleza, pero no lo recordaba con exactitud. Únicamente el artista hacía distinción entre el contrachapado y el soporte principal, que era de madera.

A continuación de la madera se encuentra el papel secante y la espuma de polietileno donde se adhiere la cera. En función del material aplicó la cera de una forma diferente. Esto se aprecia mejor en el dibujo

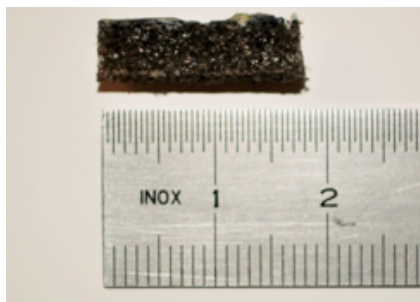


Fig. 17: Muestra sobre la que se tomaron las imágenes en la lupa binocular.



Fig. 18: Detalle de la parafina.

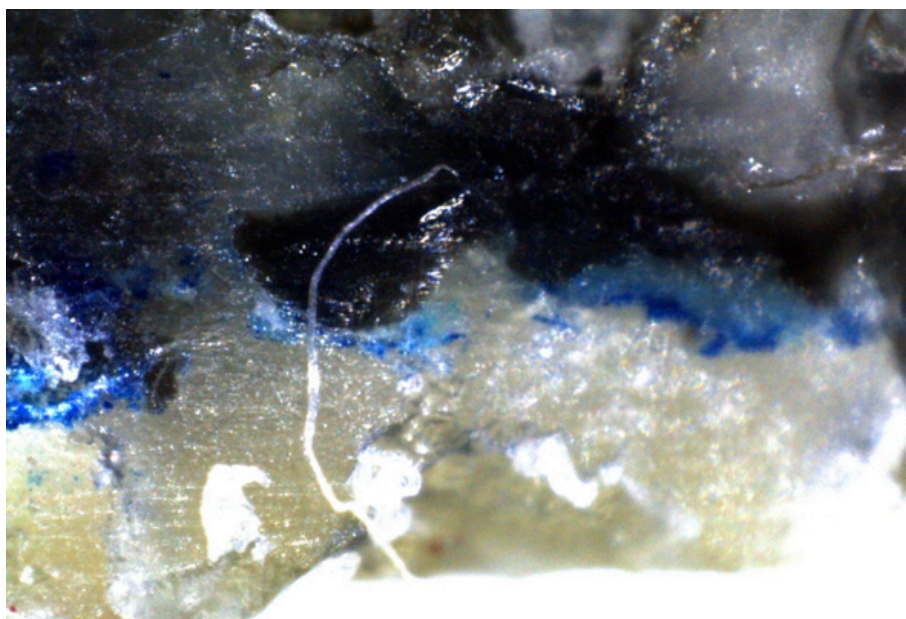


Fig. 19: Detalle a partir de la lupa binocular. Se observan la cera en la parte inferior y en la superior, la espuma de poliuretano de color negro.

estratigráfico con sección de la pieza.

### 2.1.3. PELÍCULA PICTÓRICA

Está compuesta por cera de parafina con pigmentos. La textura es bastante porosa y rugosa en las zonas de fondo azul oscuro y brillante para las figuras. Las zonas blancas que parecen salpicaduras también son de cera, pero con aplicación diferente. El grosor, en la zona con más cera, es de 1,4 cm.

Para concluir con el análisis óptico y documentación se observó una pequeña muestra de la obra, en la que se puede observar su corte estratigráfico. Este pedacito se recogió de la zona donde se había producido un desprendimiento. El análisis visual se efectuó con una lupa binocular Leica S8APO, y con número de aumentos 40x.

Este análisis visual permite la observación de las capas pictóricas desde el punto de vista físico. Están formadas por tres fases:<sup>11</sup>

1. Fase sólida: pigmento
2. Fase sólida: aglutinante
3. Fase gaseosa: aire que ocupa los espacios vacíos.

Se observa como la parafina envuelve al pigmento para formar una unión muy homogénea, y como se adhiere al soporte no por las propiedades filmógenas de la cera, sino porque se va introduciendo en los pequeños intersticios de la espuma de polietileno para quedarse bien sujeta. En el caso de la cera que se aplicó sobre la espuma se aprecia una distribución heterogénea, que se adapta al soporte, con números intersticios.

<sup>11</sup> LLAMAS, R. De lo material a lo esencial en la conservación del arte contemporáneo, o cómo conservar los valores del bien simbólico. p. 55.





Fig. 20: Ejemplo de molde de cartón.



Fig. 21: Ejemplo de parafina del taller del artista.



Fig. 22: Pigmentos del taller.

En cuanto a la espuma de polietileno, Plastazote<sup>®</sup>, se puede identificar a simple vista por su color y tacto, al ser una espuma bastante compacta pero mullida. En las imágenes con mayor detalle se puede examinar la morfología de la espuma de color negro, con zonas blanquecinas que corresponden al adhesivo empleado para unir este material al soporte de madera.

## 2.2. TÉCNICA ARTÍSTICA: ¿CÓMO ESTÁ HECHO EL OBJETO?

*“Esto es pura alquimia.”<sup>12</sup>*

El material protagonista es la cera, consiguiendo crear estratos de luz mediante la superposición de finas capas, que salen a la superficie desde la profundidad. Es la transparencia otorgada por la combinación de la parafina y el pigmento.

El primer material en contacto con la cera es el papel secante o la espuma, estos van adheridos a la tabla de madera. Se aplican capas y capas de cera con un acabado liso y homogéneo que refleje esa luz buscada, en el caso de la cera aplicada sobre el papel secante. Cada capa suele variar el color para buscar juegos cromáticos.

En las zonas de aplicación de la cera sobre el papel secante, Frederic Amat se ayuda de cartones con la forma de la figura a realizar, a modo de molde para que la aplicación sea más sencilla y controlada. De hecho, si se observa se ven muy delimitados los contornos de las figuras realizadas así, consiguiendo que sobrepase la capa pictórica unos milímetros por encima de la espuma de polietileno.

En las zonas donde hay espuma lo buscado es el reflejo de la textura propia del material, otorgando a la cera esa rugosidad característica. El grosor de la capa total es inferior al de la aplicación anterior y parece estar compuesta por un número menor de estratos.<sup>13</sup> Incluso se ha encontrado bibliografía sobre el proceso:

*“Hundía los objetos en los materiales aún húmedos, de modo que mostraran huellas de su anterior identidad, o dejaba que la cera se solidificara para dar origen a una mancha de color puro.”<sup>14</sup>*

El acabado blanquecino alrededor de las figuras se ha conseguido vertiendo agua fría rápidamente después de su aplicación, cuando la cera aún está caliente. Hasta en el propio rastro dejado por esta cera se ve la agitación y lo violento, por el contraste térmico, de su aplicación.

La pieza posee en determinadas partes un brillo propio. Es común en las encaústicas que después del secado de la cera, si se quiere obtener este tipo de lustre, se le pase un paño.

<sup>12</sup> Describiendo la complejidad de la obra. Entrevista en Anexo II.

<sup>13</sup> Información del proceso obtenida por fuente directa.

<sup>14</sup> LUBAR, R. *Op. Cit.*

La cera siempre se ha trabajado en caliente en esta obra, exceptuando ciertos acabados que se combina con frío. En las aplicaciones de cera, de forma genérica, se puede hacer dos distinciones, aplicación en frío o caliente. Es aquí donde radica la denominación encáustica, que si se aplica en frío, no se considera.<sup>15</sup> Aunque en torno a esta opinión se lleva debatiendo siempre a lo largo de la historia.

La aplicación en frío permite un mayor control, mientras que la caliente tiene una mayor consistencia. Esta última forma es la empleada en la obra analizada, requiere mayor experiencia por estar de manera constante trabajando con calor. Hay que ser consciente que tras fundir todas las capas se creará una única capa por el calor aplicado.

## **2.3. ASPECTOS TÉCNICOS DE LA CERA, PARAFINA**

### **2.3.1. Composición técnica**

Las ceras animales, generalmente están compuestas por cadenas largas de ácidos grasos esterificados con alcoholes.<sup>16</sup> Pero en el caso de la parafina es totalmente diferente, de hecho se incluyen en el grupo de las ceras por su aspecto. La parafina, al igual que la mayoría de ceras sintéticas, está formada principalmente por hidrocarburos de largas cadenas, o sea, tiene elevado peso molecular.<sup>17</sup> Forma una estructura lineal. Al no poseer grupos polares, las fuerzas intermoleculares serán débiles, siendo un sólido blando y de poca adhesividad.

Se obtiene a partir de la destilación del petróleo, de los esquitos o de la lignita.<sup>18</sup>

Los disolventes y métodos en su elaboración son complejos, y pueden variar, produciendo materiales de diversas calidades y propiedades. De hecho el propio artista comenta que tiene dos tipos de parafina, una genérica que se presenta en bloque blanquecina, y otra de mayor dureza.

### **2.3.2. Propiedades**

Una de las grandes ventajas que nos concierne en nuestro campo es que la cera es un material inocuo, que no reacciona con ningún pigmento. Esto contribuye a la producción de una paleta de colores muy amplia. Es un material protector, aglutina cada pigmento quedando protegido de la degradación y contaminación.<sup>19</sup> Esta inercia química es debida a la presencia de hidrocarburos saturados en su composición.<sup>20</sup>

Otras de sus propiedades, por la que es elegida para fines artísticos, es

---

15 PEDROLA, A. Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas. Barcelona : Ariel, 2009. p.197

16 HUERTAS , M. Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas. Vol. 1 Soportes, materiales y útiles empleados en la pintura de caballete p.228

17 *Ibid.*

18 MATTEINI, M; MOLES, A.: La química en la restauración.. p.244

19 PEDROLA, A. *Op. Cit.* p.196

20 MATTEINI, M; MOLES, A. *Op. Cit.* p.251



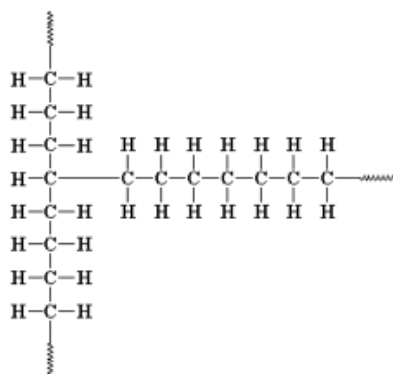


Fig. 23: Composición química de polietileno de baja densidad.

su cambio de estado de sólido a líquido y viceversa simplemente con el uso de calor. La aplicación en caliente permite que los colores, incluso de capas diferentes, se fusionen. Se consiguen unos efectos visuales muy interesantes si se tiene habilidad. Si se aplica en modo de película fina, su transparencia es elevada, en cambio, si aumenta de grosor, la transparencia dependería del pigmento empleado, pero aún así será más translúcido que transparente.

El punto de fusión varía en función de su composición, pero se encuentra entre los 40-75 °C.<sup>21</sup> Suele ser superior a la de la cera de abejas que se ablanda a los 80°C y funde en torno a los 60 - 65°C.

En cuanto a propiedades ópticas es incolora, con tendencia blanquecina o translúcida. Asimismo, es inodora, un poco grasienta y no demasiado brillante. Es soluble en hidrocarburos y aceites e insolubles en agua y alcohol.

La dureza es muy baja una vez seca, lo que lo convierte en un material sensible a la acción mecánica.

### 2.3.3. Comportamiento del material

El comportamiento dependerá principalmente de la composición y los métodos utilizados en su elaboración.

La plasticidad hace que sea difícil la aparición de arrugas o grietas por causas intrínsecas. Es casi improbable, al igual que desprendimientos.

No presenta una adhesividad muy buena, debido a la carencia de sustancias polimerizables como los aceites y las resinas. Por lo tanto, sus propiedades filmógenas pueden verse limitadas, condicionando en ocasiones su utilización como aglutinante.<sup>22</sup>

## 2.4. ASPECTOS TÉCNICOS DEL PLASTAZOTE®

### 2.4.1. Composición técnica

El Plastazote® es una plancha espumada de polietileno de baja densidad (PELD), cuyo polímero principal es la poliolefina.<sup>23</sup> La poliolefina es el polímero obtenido de la polimerización de olefinas, que son comercialmente uno de los plásticos más usados y económicos.

Dentro de la gran familia de plásticos es una de las formulaciones más simple:  $\text{CH}_2=\text{CH}_2$  en cadenas ramificadas. Compuesto por átomos de carbono e hidrógeno y con dobles enlaces C-C, o sea, largas cadenas hidrocarbonadas. Están constituidos además de estas cadenas de hidrocarburos, de unidades de etileno. Hay de 40 a 150 cadenas por cada etileno.<sup>24</sup>

En la composición juega un papel fundamental los aditivos usados. En el caso del polietileno se pueden llegar a encontrar <sup>25</sup>:

21 Íbid. p.249.

22 Íbid. P. 244

23 SAN ANRES, M: Materiales sintéticos utilizados en la manipulación, exposición y almacenamiento de obras de arte y bienes culturales. Caracterización por espectroscopía FTIR-ATR.

24 SAN ANDRÉS, M. Íbid.

25 SAN ANDRÉS, M. Íbid.

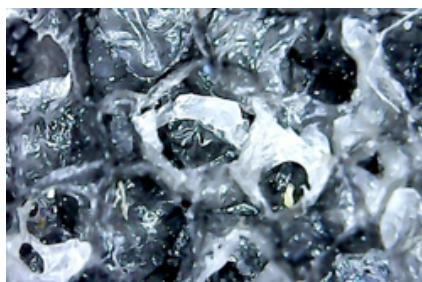


Fig. 24: Detalle de la espuma de polietileno a través de un microscopio USB. Se aprecia la distribución de las celdas de la espuma.

- Antioxidantes: aminas aromáticas, derivados fenólicos... cuya función es evitar la oxidación por rayos UV, O<sub>2</sub> y O<sub>3</sub>.
- Pigmentos y colorantes: para mejorar el aspecto.
- Anti UV: benzonas, benzotriazoles salicilatos orgánicos... que impiden y retardan la degradación fotoquímica.
- Espumantes: como azodicarbonamidas, pentano, bicarbonato de sodio, diclorofluorometano que le aportan una estructura celular.
- Antiestáticos: alquifenoles, alquisulfonatos, sales de amonio cuaternario, aminas y amidas. Que evitan la energía electrostática en la superficie.

El aditivo más importante en el caso de la espuma de polietileno, es el espumante, ya que presenta numerosas cavidades (células), cuya distribución y tamaño tiene cierta uniformidad y están interconectadas.

Es un polímero de adición, cuya reacción se produce gracias a un catalizador, que puede ser la luz, el calor, la presión o algún reactivo químico.<sup>26</sup>

El agente químico actúa como espesante, por lo tanto será responsable del espumado. En general, son sustancias que a determinada temperatura se descomponen generando gases como el CO<sub>2</sub> o el N<sub>2</sub>. Para la espuma de polietileno se usa un químico espesante orgánico, posiblemente nitrogenado, como la azodicarbonamida, que cuando se descompone (190-230°C) genera N<sub>2</sub>, CO y CO<sub>2</sub>.<sup>27</sup>

Además de este proceso químico, para su formación es imprescindible el proceso físico, en el que influyen factores de presión y temperatura.

#### 2.4.2. Propiedades

Al igual que en todos los plásticos, las propiedades se verán influenciadas por la composición química exacta, la forma de procesado y la presencia de aditivos. Es químicamente inerte. De baja conductividad térmica y eléctrica, siendo un buen aislante. Es poco permeable al vapor de agua y gases. Su punto de fusión se encuentra entorno a 110°.

El hecho de que sea de burbujas le confiere una densidad menor y un carácter aislante en comparación con el plástico sin espumar.

#### 2.4.3. Comportamiento del material.

Su naturaleza termoplástica hace que sea sensible a la acción del calor y a los disolventes. Pero aunque se vuelva a fundir o disolver el plástico, no se modificará su composición química ya que está constituido por cadenas de estructura lineal, que permanecen unidas mediante fuerzas intermoleculares. A pesar de que es un plástico estable, va a sufrir igualmente un rápido envejecimiento y degradación. La oxidación y la temperatura pueden llegar a provocar cambios químicos.<sup>28</sup>

26 MATTEINI, M; MOLES, A. *Op. Cit.* 225

27 SAN ANDRÉS, M. *Op. Cit.*

28 SAN ANDRÉS, M. *Op. Cit.*

## 2.5. ESTUDIO DE LA IDEA Y LOS ASPECTOS SIMBÓLICOS DE *LLUNA PLENA*

La elección de estos materiales y no otros es un lenguaje premeditado, trabajan en la poética de la obra. Podría decirse que el elemento común en estas obras es la cera, como componente unificador entre la materia y el concepto. A través de la solidificación, la cera consigue cerrar las formas, crear elementos encerrados. No se consigue ver el fondo con definición, es una vaga percepción, se está dentro de una prisión. Aquí el misterio está presente.<sup>29</sup> Este es un concepto con el que Amat siempre juega, el continuo engaño, aparentar cosas que no son. Incluso se podría interpretar esta membrana traslúcida, como el telón de un teatro, que oculta secretos detrás de él. La elección de la cera en parte es debida a la neutralidad transmitida por el propio material.

*“La cera al ponerla, no la puedes frenar tiene su propia extensión, es como el aceite”*<sup>30</sup>

Esta cualidad aporta acabados particulares a la pieza. En ocasiones, crea un áurea en torno al objeto, en el que las figuras representadas no tienen límite definido. Acaban más allá. En este caso, no es tanto el límite de los contornos, como el límite de la profundidad.

Toda la herencia de la cera a lo largo de la historia se recoge en las obras realizadas. Denota este carácter de acompañar a la humanidad a través de la exploración. El mantener en una quietud constante y estable el arte, como algo eterno, como las pinturas funerarias de Al-Fayum, en las que están en permanente contacto la muerte y la eternidad.

En definitiva son el carácter translúcido y la sensación de estabilidad o neutralidad, los que otorgan los conceptos más simbólicos de la obra, que no debieran ser perdidos.

Incluso la propia forma de aplicar la cera tiene su metáfora.<sup>31</sup> Son estratos. En esta idea la estratificación se convierte en una membrana que separa transparencia y opacidad, autocontención y revelación. Esta superposición sugiere una lectura de capas, por lo que implica un proceso temporal de descubrimiento y revelación. Es la experiencia del propio autor sedimentada. Idealmente se podría comparar con la arqueología, cuanto más profundo más secretos se descubrirán.

Las figuras sólo viven ahí dentro, son autorreferenciales y tienen vida propia. Viven dentro del cuadro ya que no se sabe sus lenguajes. Las figuras pueden ser personajes, contando una historia. Cada espectador realiza la función de intérprete, debe construir el poema, el diálogo entre las figuras, para descifrar el lenguaje de una sociedad que se muestra totalmente desconocida.

<sup>29</sup> AMAT, F. Amat. [Exposición]

<sup>30</sup> Entrevista Anexo II

<sup>31</sup> AMAT, F. Cuatro paisajes de fondo 1975-1992. P.78



Fig. 25: *Els amants*, 1985.

Para ello el autor nos ayudará en el camino con el nombre otorgado, que no forma parte de la obra por casualidad.<sup>32</sup> *Luna llena*, la luna añade más misterio que la propia cera. La luna, símbolo universal del misterio de la noche, del viaje al interior, de intentar desenmascarar una realidad oculta que se esconde. El fondo azul oscuro introduce las figuras en el misticismo de la noche. Si el Sol es lo masculino y la Tierra lo femenino, la luna es lo intermedio. Esta dualidad de géneros podría encontrarse en la figura de la izquierda con una forma incipientemente fálica con unión a la forma femenina. *Lluna Plena* tiene una pareja, *Els Amants*, realizada con la misma técnica y coetánea a *Lluna Plena*. En esta obra se puede discernir la figura femenina de la masculina. La primera bulbosa pero erecta, la segunda de cuerpo geométrico con apéndice, o ¿es al revés? Quizás contengan rasgos de ambos sexos, como canto a la homosexualidad y a los preliminares del juego amoroso.<sup>33</sup> Esto puede poner de manifiesto otro carácter de la luna, como una tercera posibilidad, que une lo masculino con lo femenino. Ya lo decía Federico García Lorca<sup>34</sup>:

*“Amor, amor, amor  
del uno con el dos,  
y amor del tres que se ahoga  
por ser uno entre los dos. “*

32 Introducción que realiza Félix de Azúa en AMAT, F.: *Converses a les sales* [DVD-Vídeo] : Frederic Amat, Félix de Azúa.

33 AMAT, F. *Cuatro paisajes de fondo 1975-1992*. p. 165

34 Fragmento extraído de la obra *El Público*, de Federico García Lorca. Frederic Amat hace referencia a este fragmento al describir el guión cinematográfico de Lorca *Viaje a la luna*.

Otro maravilloso resumen se puede encontrar en el texto realizado por José Carlos Cataño, para una exposición de Amat de obras realizadas entre 1988 y 1992 <sup>35</sup>:

*“Así la pintura de Amat extrae de los fondos un color que ya no existe, un cuerpo –sus adherencias y metamorfosis en contacto con los reinos animal y vegetal- que brilló aun con luz prestada, como la luna.”*

Incluso se ha podido encontrar declaraciones del propio artista sobre la protagonista de la obra:

*“La Luna es un espejo de tiempo y de luz, metáfora del cine: una gran pantalla blanca en medio de la noche sobre la que proyectamos un mundo de sueños y de posibilidades”* <sup>36</sup>

---

35 CATAÑO, JC. La sangre de las cosas. En: Frederic Amat. La sangre de las cosas.

36 Declaraciones recogidas en La Vanguardia, en el artículo A la luz de la luna, año 2009.

## CAPITULO 3: ESTADO DE CONSERVACIÓN

### 3.1. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LLUNA PLENA

La obra se encuentra estable. No presenta graves deterioros a nivel material. Pero sí que cuenta con grietas en la cera, que aunque no hayan salido aún a la superficie sí que son notables debido a que la parafina es translúcida. En este caso, el problema principal proviene del soporte. El propio artista ha identificado el problema. Viene de la profundidad, desde la base, el movimiento ha partido la cera provocando una grieta interna. Se ha producido ya que el papel secante, sobre el que estaba aplicada la cera, no era de suficiente grosor para soportar la fuerza de la cera. Este problema afecta al discurso visual de la obra. Este tipo de grietas son las más notables y se encuentran únicamente en la zona de acabado liso que corresponde a la adhesión de la cera sobre el papel secante. Se puede apreciar como estas grietas atraviesan prácticamente toda la figura de la izquierda.

A su vez la obra presenta otras grietas menores, más puntuales, posiblemente provocadas por acciones mecánicas inadecuadas. En la zona superior izquierda se puede observar el una grieta en forma circular posiblemente provocada por un impacto.

Si se presta atención a la obra que más guarda en común con esta, *Els amants*, se observará como en la zona superior blanca de la figura de la iz-

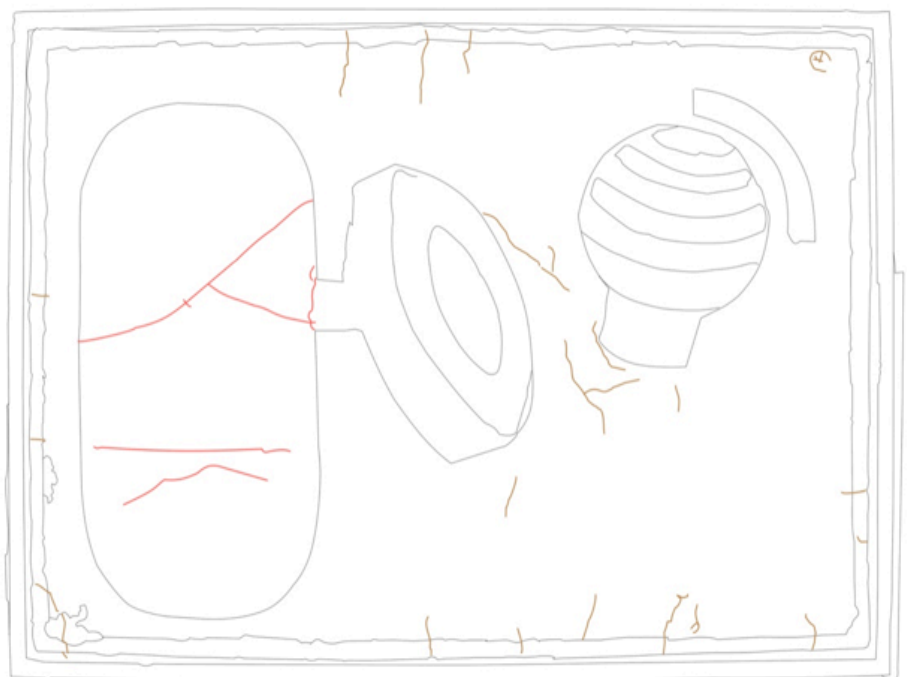


Fig. 26: Mapa de daño. Muestra las grietas. En rojo, aquellas que afectan a la visualización de la obra. En marrón, grietas menores que no afectan al discurso estético



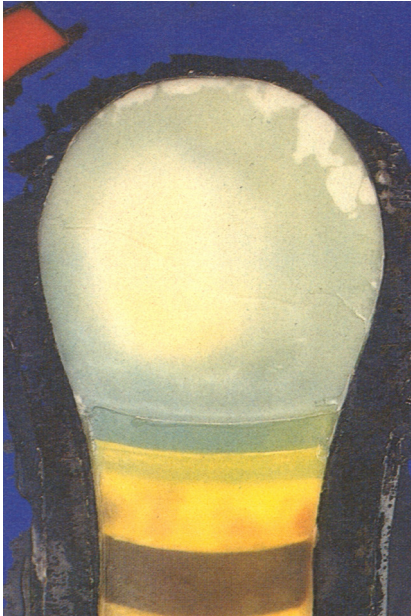
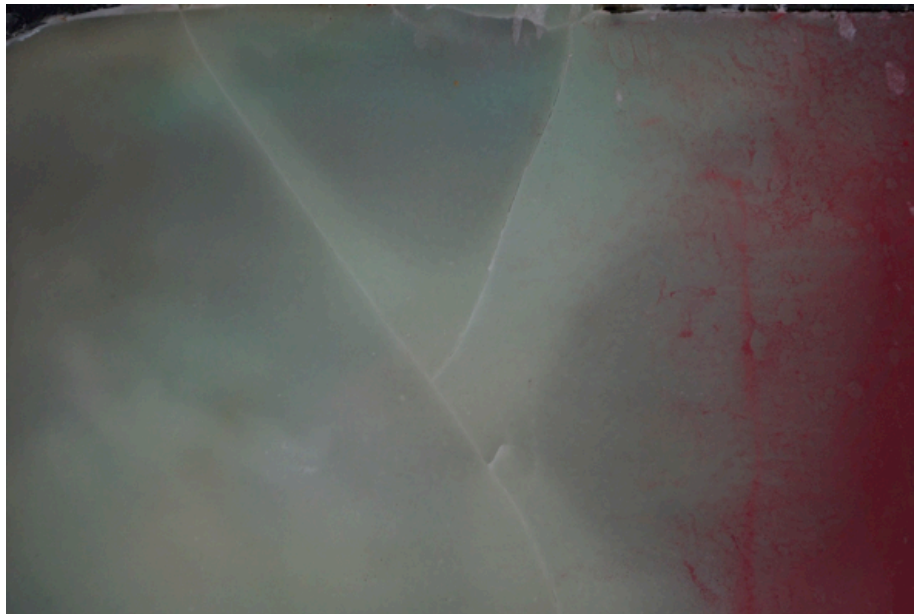
Fig. 27: Detalle de *Els amants*.

Fig. 28: Detalle de la grieta que afecta al discurso estético.



Fig. 29: Detalle del desprendimiento de la espuma de polietileno con cera.

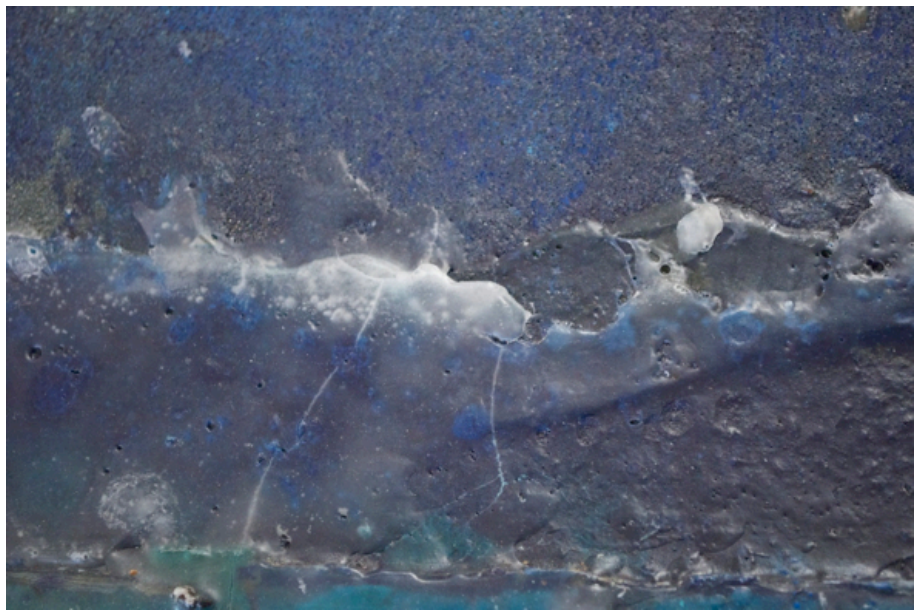


Fig. 30: Detalle de grietas menores.

quiera se intuye una grieta que atraviesa toda la superficie horizontalmente.

A pesar de la morfología tan irregular de la superficie en la mayoría de la obra no se aprecia acumulación de suciedad superficial.

Otro daño, pero mucho más puntual, es la pérdida de espuma de polietileno con la cera.

Afortunadamente, tanto la cera como el polietileno son materiales inertes, que no van a reaccionar entre ellos. Pero el empleo de plásticos siempre exige un control mayor, debido a que estos tienen una vida mucho más limi-

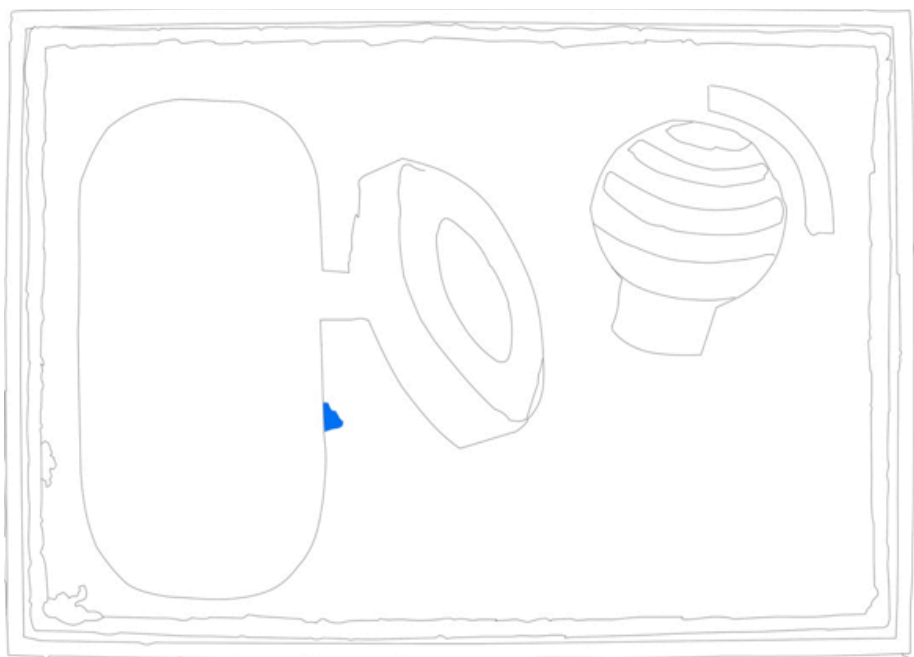


Fig. 31: Mapa de daño. La zona azul es donde se ha producido la pérdida de espuma y cera.

tada en comparación con otros materiales. Desde la perspectiva más comercial, son productos de masa que durarán el tiempo suficiente para servir al propósito al que están condicionados y una vez llegados a su fin se reemplazarán por nuevos.

### 3.2. ENTREVISTA AL ARTISTA

Hoy en día, esta disciplina requiere, si es posible un contacto directo con los artistas, debido a que ellos son la fuente principal de información que nos permitirá conseguir una documentación más completa que determinará la perdurabilidad en el tiempo de la obra de la forma más adecuada, o no. Por ello es imprescindible el diálogo a través de entrevistas semidirigidas.

En este caso particular, el acceso directo al artista ha permitido obtener enorme cantidad de detalles específicos sobre el proceso de creación, materiales empleados, contexto social, ideológico, histórico o cultural, su opinión ante procesos de envejecimiento de la obra o del proceso de deterioro y las posible intervenciones de conservación-restauración y alternativas para la exposición de sus obras.

En la entrevista se han conseguido abordar los puntos clave para el enfoque de la conservación y restauración<sup>37</sup>, que se han ido plasmando a lo largo de este estudio, como son:

- El proceso creativo del artista.
- La descripción de los materiales y técnicas empleadas.
- El contexto de la creación.

37 VANRELL, A. Taller de entrevistas a artistas: diseño y uso de información.





Fig. 32: Mientras se realiza la entrevista.

- El valor que otorga a la divulgación de su obra
- El valor que concede al proceso de envejecimiento natural de los elementos.

Se ha de agradecer la predisposición del artista para realizar la entrevista. Queda recogida casi en su totalidad en el Anexo II y para la facilitar un resumen de la entrevista en el Anexo I se recoge un pequeño formulario, para una rápida visualización de esta información. Ha sido el pilar básico de este trabajo, aportando datos en casi todos los puntos tratados con anterioridad. Gracias a su colaboración la entrevista ha sido muy interesante, introduciendo siempre en los temas tratados pinceladas que ayudarán en la conservación y restauración, tanto hablando de sus materiales como de las ideas y vivencias que sus obras.

Hay dos preguntas básicas que hay que resolver a la hora de analizar una obra contemporánea en el campo de la conservación y restauración:

- ¿Cómo afecta el paso del tiempo a la obra?
- ¿Qué importancia tiene la materia prístina en relación con el discurso estético?

El artista, es el que dará las claves para resolver estas cuestiones. Durante gran parte de la entrevista se habló del tiempo. Para Amat, es positivo, aporta ciertos valores tanto simbólicos como visuales. Acepta que sus obras no tengan eternidad, afronta la herida del tiempo. Por tanto, el tiempo jugaría con esta materia prístina, y podría alterarla sin haber mayores inconvenientes. Definitivamente, entiende el tiempo como un factor favorable que irá modelando la propia obra, y que podrá incluso llegar a crear una nueva pieza, de igual belleza que la anterior. Esto es siempre y cuando el proceso sea paulatino y comunique esta cierta temporalidad y envejecimiento natural. Por ejemplo, la cera es un material sensible al calor, su creación depende de este, por ello si en algún momento, después de la creación de la obra, la temperatura es más elevada podría sufrir modificaciones. Pero al ser un deterioro natural, no afectaría a su discurso.

Este envejecimiento propio, habría que respetarlo o como mucho si la obra continúa degradándose frenarlo. En cuanto a el resto de alteraciones que pueda sufrir la obra, el artista está de acuerdo con la intervención. Él confía en las nuevas generaciones.

Su criterio primordial es conservar todo lo que esté bien, y si por él fuera, dejaría a la obra seguir su proceso natural de envejecimiento, que continúe su vida. La intervención por parte de los restauradores, siempre que se conozcan los materiales, es correcta. Su labor como artista no es la de preocuparse por el estado de conservación o restaurar la obra, no debería ser así. Para él lo importante es la aventura acontecida en la obra, en su producción y disfrute:

*“Porque entonces hay que trabajar por capas de luz, entonces implica “pones, sacas, pones” entonces a mí que durase o no durase la obra, es lo que menos me*

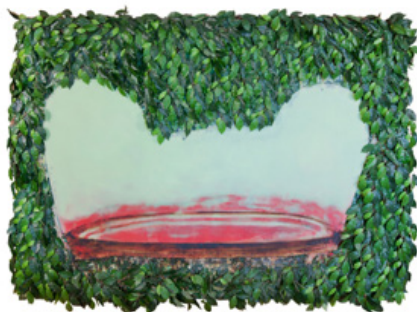


Fig. 33: *Ophelia*, 1992.

*importaba, no pensaba en la eternidad. Pensaba en la revelación del instante. Es decir, delante de mis ojos, han pasado visiones espectaculares. Y en aquel momento no tenía el aparatito este, para grabar... si hubiese grabado lo que pasaba,.. en la cocina, eran apariciones. Que lo más bonito al acabar, había sido el viaje, el transcurso, la postal final..."*

Él tiene que dedicarse a la creación. Además propone un símil muy interesante, en el que el restaurador es el médico y él el paciente:

*"La perspectiva que uno tiene de las premisas que yo te he hablado nunca serán paralelas, es decir es como el derecho del enfermo a su enfermedad y el medico. Tú como médico no quieras ser enfermo, ni yo como enfermo no quiero ser médico. Tú eres medico yo soy enfermo. Entonces tienes que controlar la enfermedad, yo no. Esta es la premisa."*

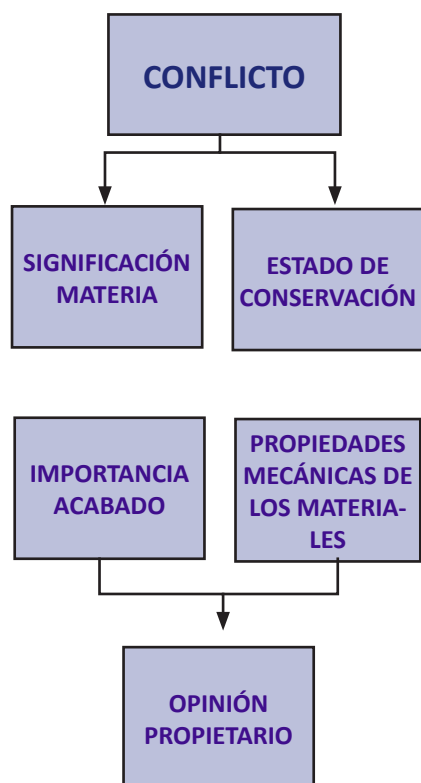
Mientras que no sea partícipe directo en la intervención y vea el proceso, no tiene problema en la intervención por parte del especialista. La misión es solucionar el problema. Por ejemplo, es consciente de la restauración de *Ophelia*, en el que la zona inferior presentaba huellas de uña por incisión, quedándose gratamente sorprendido del conocimiento técnico por parte de los restauradores para intervenir la obra.

Aunque es optimista con la restauración, en el caso en particular de sus obras en ceras puede ver una limitación por parte los especialistas que las intervengan. Estas obras presentan una complejidad técnica elevada, combinada incluso con materiales poco comunes, en el que él mismo ve la intervención como algo imposible por la dificultad. Ese será uno de los principales factores que hará que él mismo intervenga su obra, porque prácticamente él es el único que conoce como está realizada la obra y como conseguir esos efectos estéticos buscados para el lenguaje visual.

En *Lluna Plena* ocurre esto mismo, la parte donde se encuentra el mayor deterioro es la zona más complicada en cuanto a técnica. Al ser una alteración que proviene del fondo habría que llegar a este y la única forma posible es quitar lo que hay por encima para volver a aplicarlo luego. Dado que él es el único que conoce como devolverle la imagen original, es el encargado de la intervención. Se añade aquí otro factor más influyente que la propia degradación, que es la presión por parte del propietario, para devolver a la obra la imagen que este quiere. Posiblemente, si fuera por Amat, la obra no se intervendría ya que contiene este envejecimiento natural.

### 3.3.FACTORES DISCREPANTES:

¿Qué importancia tiene el discurso visual? Esta es la principal pregunta que se relaciona intrínsecamente con el estado de conservación. Tras el habilidoso trabajo de la manipulación de la cera, el objetivo es conseguir un acabado liso, plano y homogéneo, sin necesidad de ser monocromo. Por lo



tanto todo daño en la cera afectará negativamente a su apariencia.

El acabado estético es fundamental, pero en parte está afectado por el estado de conservación. Aunque también se debería valorar si esa alteración se entiende como el paso de tiempo natural. Los puntos discrepantes no permiten un análisis lineal, todos están relacionados y por tanto todos se influyen.

A veces, que permanezcan tanto la materialidad, como la intencionalidad de la obra y voluntad y opinión del artista es complicado. Aquí se ve como el restaurador debe saber hasta qué punto puede llegar el factor degradante del tiempo a ser positivo para la obra. En el momento en el que se pierda la intencionalidad, habría que intervenir. La obra de arte contemporánea, en general y aplicable en este caso, vive en la paradoja de aceptar la degradación como elemento constitutivo de la creación.<sup>38</sup> Es una evolución autodestructiva quizás. Este tiempo que influye en la apariencia física de la obra, denota la temporalidad de esta, no desvinculándola de su tiempo creador. Pero sería diferente si la obra sufriera un deterioro extrínseco a la naturaleza de la pieza. Ahí sí que habría que intervenir. En relación con esta temporalidad, es interesante analizar el concepto de originalidad.<sup>39</sup> Este depende en gran medida de la distancia temporal de la obra con respecto al espectador. Si la obra es bastante reciente más molestará cualquier alteración que sufra, que puede conllevar una pérdida ideológica original. En este caso, la distancia puede verse acortada porque la figura del artista aún está presente.

No hay que distanciar el plano matérico del conceptual, ambos son importantes y necesarios. Pero en estos casos, en el arte contemporáneo, la idea tiene más altas pretensiones de eternidad frente al objeto.<sup>40</sup>

Es el propio artista el que restaura la obra. Él preferiría no intervenirla, pero le ha llegado de manos del propietario que no está conforme con su apariencia actual. Aquí el factor del propietario, que normalmente suele ser el del mercado del arte, que no suele aparecer como primario, puede determinar la intervención o no. La actuación del artista garantiza la autenticidad de la obra, pero no la originalidad, ya que va a cambiar su apariencia.

*“La obra de arte sólo puede estar viva mientras refleje directamente la vida, es decir, las sensaciones, los problemas y el entorno espiritual del espectador. Cuanto más se aleje de este mundo consciente del observador, tanto más pierde de la vida, de actualidad, de mensaje, pero posiblemente tanto más gane en interés histórico.”<sup>41</sup>*

En Lluna Plena, Frederic Amat es consciente de los cambios que puede

38 MOREIRA, JC. *Los artistas y los límites en la conservación y restauración del arte contemporáneo*.

39 ALTHÖFER, H.(ed.), SCHINZEL, H. [el al.] *Restauración de pintura contemporánea; tendencias, materiales, técnica*. p. 51

40 *Ibíd.*

41 *Ibíd.*

ocasionar su intervención. Puesto que tiene que volver a repetir esa figura la mejoraría modificando sutilmente su morfología. Aunque cambie de apariencia, prácticamente no afectaría en el discurso estético. El gran inconveniente es que ya no se mantendría la forma histórica por la que la obra fue aceptada por el público.

### 3.4. INTERVENCIÓN DEL ARTISTA ¿ADECUADA O NO?

De forma genérica siempre se suele apostar por la intervención del conservador, para garantizar la pervivencia de la obra tal y como fue creada, por lo tanto el papel del artista siempre se ve limitado, e incluso mal visto, pero ¿Cual es el papel del artista?<sup>42</sup>

Él es creador de la obra, en el momento en el que él decida, la obra estará acabada. Aunque él siga vivo, no puede decidir qué hacer sobre su obra, no se extiende el momento de creación durante toda su vida. En el instante de presentación pública se presenta la imagen que debe permanecer de la obra. Intervenirla afectaría a la historicidad de esta.

Con esta pieza asistimos a la intervención del artista, por lo tanto lo que hay que realizar es una buena documentación y estudio de la obra. Pero, ¿por qué no lo deja en manos del restaurador? Principalmente porque se lo han encargado a él, para que no pierda esos valores de autenticidad que tanto se cotiza en el mercado del arte, y por otro motivo que aquí entra en juego y puede suponer la aceptación de la intervención del artista, como es el hecho de la complejidad técnica.

El artista en este caso es la persona más cualificada, siendo muy consciente de los pasos y procedimientos a realizar para devolverle la lectura correcta a la obra:

*“Entonces cosía, pero claro cuando tienes un cosido luego es peor el cosido, porque además se te mezclan los colores si tienes un color las capas de abajo ... con una espátula al haber cosido has de hacer un canal y volver a intentar fundir con pistola de calor, con plancha volver a fundir, volver a quitar, volver a fundir, volver a quitar ahí está... y al final tienes que hacer una capa general a todo para que no se vea el cosido.”*

La dificultad técnica puede ser un límite para el propio restaurador en muchos casos, él mismo lo admite:

*“Pero el musgo produce también eso, porque es un musgo artificial seco, entonces vuelve a haber esponja tú lo ves y entonces estás hablando de un espacio de humedad un hongo de humedad y en el centro tienes este espacio congelado en el tiempo, esta luz congelada. Resumiendo, ni te metas es una locura, déjalas...”*

<sup>42</sup> MOREIRA, JC. *Op. Cit.*

La pérdida de la historicidad está presente. Pero él incluso alega su conocimiento para una correcta intervención:

*“Sí, cuando intento restaurar una obra, lo que a veces ocurre, la acabo pintando de nuevo. Pero con mucha más sabiduría. Entonces tengo obras del 79 que son extraordinarias, porque son obras hechas a los 30 años pintadas por un señor de 50 que sabe mucho más.”*

Surge un riesgo temporal y de documentación al realizar una intervención posterior a la creación de la obra:

*“El año sí, si no yo ya llego un momento en el que me pierdo.. pero claro si toco una obra de 30 años más tarde ¿que pongo? Incluso he puesto dos años en una obra. Pero esto me divierte mucho, incluso falsifico el año. Corro por la vida, tienes una ventaja, que es cuando tienes casi 80 años puedes correr por el tiempo.”*

Si se han de intervenir las obras por un mal estado de conservación requerirían el conocimiento de la técnica. Al ser tan compleja se le preguntó al artista si se podrían documentar el proceso de las obras mediante la realización de un vídeo para que ayude en el futuro. Para Amat no tiene importancia el cómo se hace, lo importante es la experiencia que vivió mientras lo realizaba, y eso no se puede plasmar en un vídeo.

## CAPÍTULO 4: CONSERVACIÓN

### 4.1. CONSIDERACIONES DE CONSERVACIÓN:

Aunque la obra pertenezca al propietario Frederic Amat la mantiene en su taller, por lo tanto también se le podría aplicar medidas preventivas durante su permanencia. Al igual que esta obra, tiene otras en su taller. Se le pregunta por la conservación:

*“ A no, todo esto me encantaría, pero insisto yo creo que te he hecho un paralelismo divertido, no diré ingenioso, es que yo soy el enfermo, tú el médico. Tú qué me cuentas a mí, por dónde van las arterias es tu problema, yo quiero sentirme bien y caminar. Esto de las temperaturas... me gusta verlo, cuanto más coreografía mejor pero no es algo que me preocupe mucho.”*

El paso del tiempo es inevitable y aunque los procesos de control ambiental contribuyen a disminuir y retardar los efectos del envejecimiento, en algún momento se hará necesaria la actuación.

### 4.2. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

La conservación preventiva es una metodología de actuación cuyo fin es el desarrollo de una estrategia de actuación encaminada a posibilitar el control o al menos minimizar el impacto que los factores de deterioro pueden tener sobre alguno de los componentes más sensibles de la estructura del objeto. Hay que controlar los factores internos como externos.

Habrà que atender a los diversos materiales en particular, para realizar una propuesta general.

Si se empieza por el soporte hay que remarcar que va a supeditar la existencia de la obra al sustentar al resto de materiales aplicados: el papel secante, la espuma de polietileno y la cera. Al estar sobre soportes de madera van a estar condicionados por ciertas características como la anisotropía, plasticidad, higroscopicidad... que pueden llegar a producir cambios dimensionales en la madera por el movimiento de retracción y turgencia.<sup>43</sup> Por lo tanto unas condiciones adecuadas de temperatura y humedad principalmente, son requeridas. En cuanto a la luz y la contaminación del aire no va a ser tan determinante ya que estos materiales se encuentran protegidos y envueltos por otros.

En el caso del polietileno, es un plástico relativamente estable. Además cuenta con la capa pictórica que lo protege. Al igual que la mayoría de los plásticos, las patologías son provocadas por la oxidación y la hidrólisis de sus materiales. Los plásticos pueden parecer más estables de lo que son, por eso hay que manipularlos con mucho cuidado, a la larga es muy común que pierdan sus propiedades mecánicas.

---

43 SEDANO, U. La conservación preventiva en la exposición de pintura sobre tabla. P.24

Exige un control de la luz, de la radiación UV, ya que es la que inicia todo el proceso de foto-oxidación, y el crosslinking de las moléculas del plástico. Esto provocaría descoloración y un material quebradizo. También habría que controlar la humedad relativa, causante de la hidrólisis. Por eso para conservar este plástico, que es estable y está protegido por la capa pictórica, no se debe someter a más de 200 lux y la radiación UV deberá ser lo menor posible, como máximo 75 microvatio/lumen. La humedad relativa ha de ser estable, evitando que sea baja. Lo ideal sería en torno al 55%, con una temperatura de 18º.<sup>44</sup> También es importante frenar la deposición del polvo, los plásticos son electrostáticos y atraen el polvo con facilidad.

El polvo además de provocar manchas y desgastes en las superficies pintadas, es fuente de acidez y sirve como vehículo transportador de insectos y esporas de hongos.<sup>45</sup> Con la cera se deberá tener especial cuidado con este, ya no solo por su composición afín sino por la superficie tan rugosa. Pero sin duda el factor más importante es la temperatura. Si su punto de fusión se encuentra entre 40-75ºC, bajo ningún concepto habría que acercarse a esas temperaturas, ya que antes de llegar empieza el reblandecimiento de la capa pictórica modificando su apariencia por la movilidad de la cera. Por lo tanto, hay que tener mucho cuidado con la exposición a altas temperaturas, con los sistemas de calefacción, tratando de alejarla de focos de calor como chimeneas, ventanas o radiadores. También habría que controlar encarecidamente estos parámetros durante su embalaje y almacenamiento.

Al contar con pigmentos, la luz puede ser también el origen de un deterioro irreversible, puede provocar decoloración por las alteraciones de los colores o la pérdida de intensidad.

En definitiva, lo más importante es la estabilidad de temperaturas, no hay que someter a la obra a cambios bruscos de ambiente. Esto puede ocasionar desgastes estructurales fatigando los soportes e incluso el desprendimiento de la espuma de polietileno o de la cera. La durabilidad de los materiales aumenta progresivamente conforme la temperatura es más baja.<sup>46</sup>

A modo de resumen, los parámetros generales establecidos según los requisitos de cada material sería una temperatura en torno a los 20º, que asegure la estabilidad de los plásticos, el mantenimiento de la madera y la cera. La humedad entorno al 50%, en el caso de los plásticos se conservarían mejor incluso con valores de humedad relativa inferiores, pero la presencia de madera hace determinar este parámetro. La cera es un material resistente a la luz, además protege al plástico que es más sensible a este, por lo tanto los lux permitidos podrían oscilar entre 150 y 200 lux.

En cuanto al sistema de almacenaje o exposición, el anclaje debe de ser

---

44 VAN OOSTEN, T. Here today, gone tomorrow? Problems with plastic in contemporary art. *Modern art who cares?* p. 162-163.

45 VAILLANT, M. Et al. Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio.

46 LLAMAS, P. *Arte contemporáneo y restauración. O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico.* p.352.



adecuado al peso de la obra y hay que evitar detalles como la colocación cerca puntos de calor, frío o focos de luz no filtrada, al igual que si se cuenta con sistema de climatización, no hay que colocar la obra en algún punto donde pueda recibir el aire directamente.

Pero la conservación preventiva no sólo se limita al control de estos parámetros, empieza también por una buena documentación y catalogación. En el caso de este artista en particular se tiene la suerte de contar con una base de datos informática, propiedad del artista, a modo de inventario de toda sus obras, en ella se ofrece una breve descripción, una foto si cuenta y el paradero si se conoce. También es importante el almacenaje de las piezas, en su caso las tiene organizadas por tipología y tamaño, contando con una sección de dietarios, otra de su producción cinematográfica y en cuanto a obra plástica se encuentran ordenadas por tamaños y con sus correspondientes cartelas que incluye la foto para una rápida manipulación.

### 4.3. MANTENIMIENTO

La clave de mantenimiento serían la limpieza periódica, el control lumínico y el ambiental (temperatura y humedad). Lo más difícil es garantizar unas condiciones estables y a poder ser con los parámetros establecidos.

La suciedad superficial y el polvo es muy importante, ya que se va adhiriendo paulatinamente. El polvo se acumula y se introduce en los pequeños resquicios que pueda tener la superficie, en este caso son muy numerosos. Atrae la humedad y acelera los procesos de degradación. Se soluciona con una limpieza periódica, cada dos semanas. Esta sería mecánica, e incluso con una brocha suave para retirar el polvo y suave aspiración bastaría y, sólo hay que eliminar el polvo superficial.

La cera es un material que de por sí, por su fragilidad, implica un cuidado especial. El autor mismo, relata la consciencia de la gente por el material, no llegando en determinados casos a su compra.

*“Y llegó un momento, haciendo un salto en el tiempo [...] que a la gente le producía pavor, y de ser un artista del mercado y tal, la gente empezó a decir “¡no! ¡no! ¡no compramos la cera porque esto se nos rompe, esto se deshace!”, lo pones al sol, y es verdad y se puede... entonces dejé de vender.. y yo seguía.”*

Hay que evitar los traslados innecesarios de las obras. La cera no presenta propiedades filmógenas relevantes, por lo tanto es más susceptible a golpes y vibraciones. Como el propio artista dice “Cuanto menos se toque mejor”.

### 4.4. REFLEXIONES A FUTURO

La conservación y restauración no solo se limita al marco de la actuación y análisis. Otro método muy importante para la conservación de la obra de arte es la difusión, creando conciencia en la colectividad, y para ello ya se en-



carga el propio artista a través de su web: <http://www.fredericamat.net>, donde se recogen las obras más relevantes en todos sus campos de actuación, así como vídeos, noticias, bibliografía y biografía. Facilita el acercamiento al público. Incluso este propio trabajo, al dar una información más detallada y aproximan a sectores y personas que no están familiarizadas con el tema, permite el acercamiento y el entendimiento del artista, esperando un interés posterior para descubrir y seguir su faceta creadora.

Para concluir, hay que destacar que la función del restaurador - conservador no acaba aquí, aún hay mucho trabajo:

*“... el 60% de mi obra es inédita, bonito ¿eh? Aun os tengo que asustar y tengo mucho aun para asustar..”*

## CONCLUSIONES

Tras el profundo análisis realizado, que desde un conocimiento general de la obra de Amat se ha aplicado a un caso en particular, *Lluna Plena*, se pone de manifiesto como la figura de Frederic Amat es un claro ejemplo de los límites en los que se encuentra la creación artística, pudiendo abarcar numerosas formas y técnicas.

La metodología ha permitido que en el momento de la entrevista con el artista se tuvieran conocimientos suficientes para poder sacar la máxima información posible, al conocer el entorno del artista. Esta ha sido muy fructífera y ha permitido la adquisición de datos del grueso del trabajo.

Se ha conseguido que la información de los materiales sea lo más veraz posible, además de entender la elección de estos y como se comportan en conjunto a partir de estudios técnicos de los materiales.

Pero sin duda lo más enriquecedor siempre es el campo conceptual, que conlleva a la verdadera comprensión de la obra. En este caso se han revelado de forma satisfactoria la importancia y simbología de la cera, como material y de la forma, la apariencia que el artista le ha concedido. En este campo también entra el tema de teoría de conservación de arte contemporáneo, que se ha conseguido abordar siguiendo ante todo los criterios y valores de Frederic Amat.

Ante la decisión del artista de restaurar su propia obra, al conservador no le queda más remedio que aceptarlo y realizar una buena documentación y estudio de la obra.

Para concluir, destacar que las consecuencias han sido muy positivas por la participación del artista, produciendo un estudio muy enriquecedor tanto para el artista, como para los profesionales del campo de la conservación y restauración y para toda persona interesada en la actividad creadora de tan insigne artista.

## BIBLIOGRAFÍA

ALIAGA, Juan Vicente: El mal de vivir (acerca de los mundos de Frederic Amat). En: *Texto catálogo exposición Amat*. Madrid: Seacex y Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003.

ALTHÖFER, H.(ed.), SCHINZEL, H. [el al.] *Restauración de pintura contemporánea; tendencias, materiales, técnica*. Madrid: Istmo, 2003.

AMAT, F. *Cuatro paisajes de fondo 1975-1992*. Barcelona: Polígrafa, 1993.

AMAT, F. Amat : [Exposición]. Madrid : Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior : Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2003.

AMAT, F.: *Converses a les sales: Frederic Amat, Félix de Azúa*. [DVD-Vídeo]. España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995.

CASTAÑO, JC. La sangre de las cosas. En: *Frederic Amat. La sangre de las cosas*. [Catálogo], La Laguna de Canarias: Estudio Artizar, 1993.

DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverté, 1998.

HUERTAS , M. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas. Vol. 1 Soportes, materiales y útiles empleados en la pintura de caballete*. Tres Cantos, Madrid : Akal, 2010.

HUERTAS, M. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas. Vol. 2, Preparación de los soportes, procedimientos y técnicas pictóricas*. Tres Cantos, Madrid : Akal, 2010.

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

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

LLAMAS, R. *Idea, materia y factores discrepantes en la conservación del arte contemporáneo*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València. 2011.

LOPEZ, C. Conservar el futuro. Nuevos retos ante la producción artística actual En: *Conservación de Arte contemporáneo. 14ª Jornada, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Febrero 2013*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013

LUBAR, Robert. "Frederic Amat: la poética del descubrimiento", Vuelta nº 204, México, 1 noviembre 1993. En texto catálogo exposición: *Amat 1975 – 1992*, Museo Rufino Tamayo, Fundación Joan Miró, Instituto de América, México / Barcelona / Santa Fé ( Granada ), 1993 / 1994.

MASSOT, J. A la luz de la luna. En: *La Vanguardia*. 20/07/2009 [Consulta: 10-6-2014]. España: La Vanguardia Ediciones. Disponible en: <http://www.la-vanguardia.com/cultura/20090720/53748462399/a-la-luz-de-la-luna.html>

MATTEINI, M; MOLES, A.: *La química en la restauración*. Guipúzcoa: Nerea 2001

MOREIRA, JC. Los artistas y los límites en la conservación y restauración del arte contemporáneo. En: *Conservación de Arte contemporáneo. 11ª Jornada, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Febrero 2010*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010

PEDROLA, A. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel, 2009.

SAN ANDRES, M. Et al: Factores responsables de la degradación química de polímeros. Efectos provocados por la radiación lumínica sobre algunos materiales utilizados en conservación. En: *11ª Jornadas de Conservación de Arte Contemporáneo, Madrid (España)*, 18 y 19 de febrero de 2010, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. Pp. 331-358

SAN ANDRÉS, M. Et al: Materiales sintéticos utilizados en la manipulación, exposición y almacenamiento de Obras de Arte y Bienes Culturales. Caracterización por espectroscopía FTIR-ATR. En: *10ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo, Madrid (España)*, 12 y 13 de febrero de 2009, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. Pp. 33-51

SAVATER, Fernando. Teoría de las ofrendas. En texto catálogo exposición Galería Joan Prats, Vuelta nº 88, Barcelona / México, noviembre / diciembre 1983 / marzo 1984. Barcelona: 1984.

SEDANO, U. *La conservación preventiva en la exposición de pintura sobre tabla*. Somonte-Cenero, Gijón: Ediciones Trea, 2014.

TÀPIES, A. *La práctica del arte*. Barcelona: Ariel, 1971.

THE FOUNDATION FOR THE CONSERVATION OF MODERN ART AND THE NETHERLANDS INSTITUTE FOR CULTURAL HERITAGE. *Modern art: who cares?*. Ámsterdam, 1997-1999.

VAILLANT, M. Et al. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio*. Valencia: Editorial UPV, 2003.

VAN OOSTEN, T. Here today, gone tomorrow? Problems with plastic in contemporary art. En *Modern art who cares?* Ámsterdam, 1997-1999. Pp. 158- 163

VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela*. San Sebastián: Nerea, 2004.

VANRELL, A. Taller de entrevistas a artistas: diseño y uso de información. En *12ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo, Madrid (España), 12 y 13 de febrero de 2009*. MADRID: Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011. Pp-. 375 - 383.

## ANEXOS

### ANEXO I: FORMULARIO ENTREVISTA

Fecha entrevista: 7 de Marzo de 2014

**Autor:** Regina Rivas

**Artista:** Frederic Amat

**Lugar:** Barcelona

**Estudios/formación:** Autodidacta, estudios posteriores en arquitectura.

<input checked="" type="checkbox"/>	Firma obras	<input checked="" type="checkbox"/>	Fecha obras	<input checked="" type="checkbox"/>	Cataloga sus obras
-------------------------------------	-------------	-------------------------------------	-------------	-------------------------------------	--------------------

#### Tipo de obras que realiza:

Artista poliédrico. Extensa producción de cuadros a la cera. Pintura, escultura, grabado, dibujo, fotografía, escenografía, ilustración, instalaciones, audiovisual, dirección cinematográfica...

<input type="checkbox"/>	Conoce el estado de conservación de sus obras.	<input type="checkbox"/>	Le preocupa su estado de conservación
--------------------------	--	--------------------------	---------------------------------------

#### La degradación es:

<input checked="" type="checkbox"/>	Propia de la evolución de la obra	<input type="checkbox"/>	Propia del proceso creativo
-------------------------------------	-----------------------------------	--------------------------	-----------------------------

#### Otras valoraciones:

Cuando crea sus obras no piensa en la eternidad de estas, sino en la revelación del instante. Lo importante en el acto creador es el viaje, el transcurso, la postal final...

#### Apreciación de algún tipo o nivel de degradación en sus obras:

En sus obras de cera, en general, presentan grietas y la cera se puede llegar a encontrar en determinadas zonas derretida.

En el caso de *Lluna Plena* la degradación proviene de las grietas.

#### Cree que es debido a:

Las grietas son provocadas por no utilizar un papel como soporte lo suficientemente grueso o absorbente.

La cera derretida se debe a temperaturas elevadas a las que se pueden exponer la obra.

#### Postura ante una intervención C/R:

Él mismo restaura sus obras, si se le es requerido. Aunque no le importa que el trabajo sea realizado por especialistas siempre en cuando conozcan los materiales y los dominen. Prefiere no saber ni ver el proceso de restaura-



ción. Confía en los profesionales. Apuesta más por la conservación que por la restauración.

Los deterioros que pueda producir el calor en la cera, no se deberían de intervenir porque forma parte de las cualidades de la cera como material y de su envejecimiento natural. A veces no concibe la posibilidad de restauración, pero simplemente por la complejidad técnica en el proceso de creación, es mejor dejar la obra como esté y aceptar el tiempo, pudiendo cuidarla en términos preventivos.

x	Alguna obra ha sido restaurada
---	--------------------------------

**Tipo de intervenciones realizadas:**

Retoques puntuales por degradaciones realizadas por los espectadores. (Marcas de uñas sobre la cera). Limpiezas superficiales.

**Almacenaje, transporte y exhibición:**

En el almacenaje y transporte cuenta con una empresa privada, SIT. Cuanto menos se mueva la obra, mejor, menos se deteriorará.

**Observaciones:**

Toda la producción artista realizada que se encuentra en su casa-taller, debidamente guardada. Abarca tanto obras de pequeño y gran formato como estudios previos, dietarios, archivos de prensa y material cinematográfico. Las obras están clasificadas por año, además de estar registradas en un catálogo digital. Todas cuentan con una pequeña cartela con información básica de la obra.

## ANEXO II: ENTREVISTA AL ARTISTA

(7 de Marzo de 2014, Barcelona)

Frederic Amat: ¿Por qué llegué a usar la cera? ¿Cómo sucedió, no? Sucedió porque es un juego de diálogo con los materiales. Comencé, cuando era muy joven, muy joven, en mi adolescencia... siempre cito este poema de Joan Brossa que dice: “Quienes somos. De dónde venimos. A donde vamos. Aquí tengo la caja de lápices de colores.” Es decir, dar una respuesta. Yo empecé dibujando con un lápiz, de una caja de lápices de colores, en papel, el abc.

*Regina Rivas: ¿Toda tu formación es autodidacta?*

F.A.: Aquí está la cuestión. Nunca estudié Bellas Artes. Entonces yo construí todo un lenguaje expresivo. Había la voluntad de expresión, pero la que no tuve es la academia. Para bien o para mal, no lo sé, pero no lo tuve. A estas alturas ya no puedo analizar si estuvo bien o si estuvo mal. Sí, en cambio, creí que mis estudios debían de ser de arquitectura, como hice. Y me hubiese gustado estudiar filosofía, que también soy autodidacta, y estoy encantado... Vas tejiendo un pensamiento. También hay que decir que pintar es una manera de reflexionar, de conocer. El acto de pintar es un acto de conocimiento, de trascendencia.

En los años 70, eso ha sido una de las grandes maravillas del siglo XX, hay esta pasión por la pintura y a su vez esta repulsión, como ahora. Los pintores ahora son una especie de casta aparte, cuando la pintura siempre ha estado presente, en la sociedad. Desde Altamira a hoy, es algo que llevamos en el ser humano. Es como decir que la poesía se ha perdido, ¡no!, es algo que está. Que se exprese de una manera... se puede expresar de muchas maneras, el hecho de la visión plástica, de la visión pictórica.

Entonces empiezo estos dibujos primerizos, que eran irónicos, subversivos, de alguna manera, a lápiz, luego comienzo a hacer unas cajas donde había una serie de elementos. Desaparecieron hasta 50 años más tarde.. exagero... 40 sí, y las volví a abrir. Había cosas rarísimas, desde fetos puestos en formol a piedras, a arena... Ya pasado este momento, así poético, objetual que duró el tiempo que duró, te estoy hablando de los años 70, en mis 20 años, añoraba este rastro de la huella que era pintar. Hay un hecho físico, puramente físico, con el que empiezo a trabajar en el medio que va a ser la gran aportación del siglo XX en la pintura. Hay un hecho totalmente sorprendente, y es que tu ves un pintura de Picasso o de Braque, y ves una hoja de diario enganchado y tú dices “una pintura”, y no es una pintura, es un papel enganchado. Entonces tú lo lees en la pintura, lo observas y lo contemplas como una pintura. Es la gran aportación de la pintura del siglo XX, que no existe antes, es el trompe l’oeil, que son papeles enganchados y pintados. Pero aún

así, la gran aportación es el collage, en el que los elementos de la vida cotidiana aparecen incorporados a la superficie pintada. Se crea un diálogo entre lo representado, lo pintado y lo incorporado. Este diálogo me fascina, y me fascinó en su momento. Entonces empiezo a hacer unas obras, saliendo de esta experiencia espiritual de las cajas, que era entintar telas. Había unos tapices, unos trapos atravesados, que no solamente estaban atravesados por unas varillas sino que atravesaban cuerpos humanos. Atravesaba un cuerpo humano, desnudo, que en estos momentos era muy polémico ... yo recuerdo ir con unos catálogos de los cuerpos desnudos atravesados y en una estación en los Pirineos me registraron... claro estábamos en los principios de los 70. Había incluso censura pornográfica, aunque eso para mi no era pornografía, para mi era arte. De estos trapos, llegué a hacer obras como collage. En lo que estaba pintado, había unas visiones de estratos, como estratos de diferentes tipos de bandas de color. Pero en esta etapa ocurrieron dos cosas, una inesperada y otra voluntaria. Una fue mi ida a Ceuta, para el servicio militar, era un momento difícil, el final del franquismo, la Marcha Verde... fue un momento políticamente difícil... pero también supuso la puerta de la luz de África, fue un viaje que luego prolongo. La otra, es que en este momento es el momento en el que empiezo algo importante, empiezo a pintar con papel hecho a mano. Como había trabajado en estas telas, me encuentro que esta manipulación ya no es incorporar elementos, que aún lo hago, sino crear la superficie. No pinto sobre la superficie, yo creo la propia superficie y empiezo a trabajar. Aquí en Barcelona, tuve uno de estos regalos que da la vida, había un maestro, Laurence Barker, que era un maestro del papel hecho a mano. Se hizo un molino, aquí nadie se había hecho un molino de papel, esto era durante mediados de los 70 y entonces empecé a trabajar en unas obras, con pigmentos, incluso pigmentos naturales que podía raspar con cepillos sobre papel. Porque el papel tiene esta cosa... en este caso es como papel secante. Klee decía que si quieres comprobar que un artista es un artista, había que darle un papel secante. Claro, en el papel secante no puedes hacer un trazo, ¿cómo lo haces? Porque es poroso claro... el papel hecho a mano tiene esta porosidad y a mi me fascinaba cómo con el cepillo ponía el pigmento, cómo la tinta... en obras... Incluso, un día iba por la calle y me encontré unos peces disecados en una ventana, me fascinó. Me gustaba esta idea del pez fuera de su médula, entonces empecé a hacer una serie de cuadros. Hice todo esos tipos de collages, con tortugas, conchas, peces enganchados con el relieve del papel.

*R.R.: ¿Este tipo de obra la hiciste en Nueva York?*

F.A.: Esta es la obra sobre todo de Ceuta, del 75-76. En esto que salto a México. México fue una fiesta, en el sentido profundo de la fiesta. Hubo una celebración del color. Trajo todo estos materiales de tela... que ya había trabajado, aunque toman ya una dimensión mucho más allá. Entonces se funde ya el collage con el relieve.. hay una libertad, y ahí incluso te puedo decir que existe un dominio, que es lo más peligroso, cuando dominas el medio.

Y funciona muy bien, hago una exposición en México y se vende todo, tanto que digo: esta fiesta hay que pararla, me voy a Nueva York. Claro, de vivir esta celebración, del color de las materias, que además en un lugar así... la pintura es una respuesta a la luz definitivamente. La cultura me toca profundamente y hay una respuesta a todo ello. Voy a Nueva York, donde es otra latitud a todo nivel, y en ese momento estás a la cola. Y en Nueva York tengo un estudio, donde tengo una cocina. Allí estoy trabajando, trabajando con mis papeles hechos a mano. Empiezo a trabajar con un molino de papel, que se llama Dieu Donné. Con todo esto yo sabía ya mucho de papel, pero me gustaba mucho esta actitud de secta, había congresos, yo tenía libros.... Pero llegó un momento en el que dije “¡Ya!”, porque mi aventura es otra, empecé a distanciarme. Pero sí, hacía papeles de gran tamaño y sabía el uso del molino.. incluso fui hasta Canadá a conferencias. Y aquí nace una amistad, que es muy bonito, que es esta colaboración que hago en el año 80. En el año 2013, el año pasado, hay un libro hecho con papeles de este mismo molino, 30 años más tarde de esta amistad, con un texto de Bob Wilson, un poema de Marck Stand.. la caligrafía de Bob Wilson, mis imágenes,... muchos años más tarde, los años ya no los cuento, hay un libro que vais a ver, que está ya hecho, que surge de esa experiencia de 1980, en este molino. Un día, necesito darle una vuelta... claro el papel es mate, es decir todo lo que pongas te lo chupa. Si pones acrílico, te queda como una cosa brillantita, plastificada, es un asco cuando trabajas con esta nobleza que tiene el papel hecho a mano. En el cual yo he trabajado en la propia superficie, con los rastros. Entonces digo “¡no! al acrílico”, y digo: “ la cera”. Porque pones la cera en el papel y que hace, “sshuuup” [lo absorbe], y aquí empecé algo que fue mi tortura, mi tortura.. si lo llego a saber no..., bueno entré por la puerta por donde no debiera haber entrado nunca, porque entré en la locura. Una locura que ahora te voy a mostrar.

Porque entonces hay que trabajar por capas de luz, entonces implica “pones, sacas, pones” entonces a mí que durase o no durase la obra, es lo que menos me importaba, no pensaba en la eternidad. Pensaba en la revelación del instante.

Es decir, delante de mis ojos, han pasado visiones espectaculares. Y en aquel momento no tenía el aparatito este, para grabar... si hubiese grabado lo que pasaba,.. en la cocina, eran apariciones. Que lo más bonito al acabar, había sido el viaje, el transcurso, la postal final...

Pero si alguien se fija de pronto, ¿Cómo lo ha hecho? Porque hacía que las luces vinieran de la profundidad absoluta del papel, porque es una piel, y otra piel, y otra piel, y otra piel, y trabajabas con grandes temperaturas con lo cual es muy difícil controlar todo esto. Los estudios de cera, todo el estudio lleno de cera en el suelo, es inevitable y un día me incendié dentro del estudio, aun tengo las marcas [señala su brazo derecho], todo esto forma parte de este incendio, explotó una cosa. Y llegó un momento, haciendo un salto en el tiempo, porque esto duró mucho, exposiciones y tal... que a la gente le

producía pavor, y de ser un artista del mercado, la gente empezó a decir “¡no! ¡no! ¡no compramos la cera porque esto se nos rompe, esto se deshace!”, lo pones al sol, y es verdad y se puede... entonces dejé de vender... y yo seguía. Incluso la Diputación de Granada tiene la cera más grande que he hecho, una cera de 4 metros, es decir no hay Dios en el mundo que haya hecho una obra así. Porque es pura parafina... porque por entonces ya para hacer esas piezas, claro no podía hacer papeles de cuatro metros, aunque hubiese podido. Entonces empecé a trabajar sobre materiales de lana, artificial como de borreguillo, las fundas de borreguillo, que puedes comprar metros cuadrados de borreguillo, que me fascinaba porque te daba este punto del papel, del borreguillo, y es lo que yo sabía que era como esponja. Entonces pones el borreguillo y te queda petrificado y sobre esta superficie haces otra y otra y creas una luz que le das una dimensión u otra.

*R.R. : Me creía que esa obra era sobre madera...*

F.A.: Todo es un engaño. Me gustaba que tuviera una cosa...[cuenta la historia del cuadro que parece leche que se lo puso a su hijo] esta confusión de materiales me gusta mucho, esta referencia es resina pero es leche, es líquido pero es depósito y esto tiene que verse en cuadros finales de los 80, pero no hubiera podido haber hecho este cuadro si no hubiera hecho todas estas experiencias con ceras antes. Esta idea del depósito...

En Nueva York, en el año 81 hay un momento para mí crucial, que es una pared que se va construyendo en el estudio donde imprimo mi propio cuerpo pintado en cuatro papeles, una obra que está en el MACBA y esto lo hice además tras el fallecimiento de mi padre al tiempo, entonces imprimo esta especie de paisaje horizontal que tiene que ver con el Cristo de Holbein, con tantas imágenes de horizontalidad. Incluso tiene que ver con una imagen que presentaba recientemente hace un mes en BCN, en el centro de BCN, que es una escultura que está en el paseo de Gracia.

*R.R. : A Espriu.*

F.A.: Sí, entonces veo que todos los dibujos se relacionan y Fernando Savater escribe un texto bellísimo que se llama “La teoría de las ofrendas” porque trabajo con esta neutralidad, me da la cera, una neutralidad. Yo pienso años luz, en una artista que admiro, Morandi, y tener una neutralidad de los objetos. La cera al ponerla, no la puedes frenar tiene su propia extensión, es como el aceite. Esto me gustaba porque te daba siempre un aura entorno al objeto que yo pude controlar relativamente, porque yo creo que tú no acabas donde acabas. Incluso uno se puede llegar a fotografiar hoy en día el aura que tenemos en torno a nosotros o que un objeto tiene, las irradiaciones, las cosas no acaban donde parecen, hay unas ondas. Incluso ojos cerrados, por ejemplo un ciego ve una mesa antes de llegar, ves la pared sin tocarla. Hay una sensibilidad, que nosotros la desarrollemos o no es otro tema, y los cuerpos humanos emiten... las temperaturas... nada acaba donde aparentemente parecen que acaban. Entonces esto también la cera lo provocaba, y el sistema era muy simple. He trabajado con ceras naturales, pero la mayoría

son parafinas teñidas con pigmentos, con lo cual podía llegar a estas transparencias. Hay una gran colección de estas piezas pequeñas que me las guardo par mi, porque sino esto ya no existiría, existen porque las tengo guardadas. Y después hay otras que están circulando otras que tengo que restaurar, y acepto que tengan esta no eternidad, la herida del tiempo que es como yo lo llamo. Las cicatrices que uno puede tener, porque con el tiempo. Me llegó a pasar una cosa, esto fue en Madrid, que salió la obra de aquí, el camión no tenía amortiguadores y llegó a inaugurar a Madrid y dos noches antes se abrieron las piezas e hice la locura de ponerme a restaurar... dos días sin dormir... una locura.

*R.R.: ¿Pero lo entiendes como restaurar o retocar?*

F.A.: No, no, esto era coser. Y claro... Ahora las dejaría, como el gran vidrio de Duchamp, pero en aquel momento había algo de perfección que quieres mantener. Entonces si tu coses la cera, has de unir una capa superior, has de crear una capa general, pero tu siempre ves un zurcido. Entonces ese es el problema, tú has zurcido el craquelado que tiene, ¿Cómo? Con un soldador eléctrico. Si yo tengo esto y la cera se ha partido yo pongo el soldador y lo que hago es coser, vale. Pero claro el problema es que el partido viene de abajo, de la esponja, supongamos que es el papel o el borreguillo que te he dicho, está aquí debajo, tú coses por arriba pero por debajo está también partido. Es decir que tu ves que cuando has cosido y has hecho ya todo el trabajo ¡Clac! Se vuelve ¿Por qué? Porque es aquí abajo donde tienes el problema, viene de la profundidad, porque es absorbido y el movimiento no los ha partido en la parte superior sino que está partido desde la base, desde la raíz, es como ortodoncia y esto me gustaba. Incluso el proceso tiene mucho que ver con los dentistas, cuando hacen la ortodoncia, ponen el plástico el anillo... porque también hago las bases con cartón, con unos moldes de cartón, parece que está la forma, entonces tiene que ver con la ortodoncia. Entonces cosía, pero claro cuando tienes un cosido luego es peor el cosido, porque además se te mezclan los colores si tienes un color las capas de abajo ... con una espátula al haber cosido has de hacer un canal y volver a intentar fundir con pistola de calor, con plancha volver a fundir, volver a quitar, volver a fundir, volver a quitar ahí está... y al final tienes que hacer una capa general a todo para que no se vea el cosido.

Llega un momento en el 87, que me salva. Hay una curiosidad infinita y me pongo a trabajar en un proyecto granadino que es llevar por primera vez a escena una obra de García Lorca al público, que no se había hecho nunca. Entonces me invitan a ello, ahí hubo una primera idea que no pudo ser que es la escenografía, que era construir un teatro, el teatro García Lorca, que esto no se hizo... pues eso implicó bucear en Lorca, y Lorca tiene una dimensión gráfica, de dibujante, decía que cuando tenía un problema con un poema lo dibujaba. Entonces me meto en toda la caligrafía del poeta, que a mi me interesa mucho. Hay una temperatura de caligrafía que es muy diferente, que tienen pintores como Klee, es una temperatura de línea, que tienen los



poetas, que tiene Lorca. Al meterme en ello empiezo a..., claro esto empieza en el 87, lo del papel en el 75-74 como 15 años donde hay esta efervescencia matérica, pero claro todo esto ahí olvida lo que para mi era importantísimo que es el esqueleto, el esqueleto... ¿Dónde está el esqueleto? Es el dibujo, la tinta. Entonces empecé a dibujar y dibujar y dibujar, y tinta, y dibujar. Dibujo cientos de dibujos, cientos de dibujos al grado que inconscientemente, no con voluntad se crea una caligrafía. Hay gente que ve un dibujo mío que dice "eso es un Amat" y yo no se verlo, pero lo ven. Se crea una caligrafía pictórica, hago cientos y miles de dibujos y entonces lo que intento es como esta estructura, que es el dibujo, vuelve a recuperar la materia, pero en esto entro en los 90 en los finales de los 90, en otro medio que es la gran nostalgia del siglo XX, que es la imagen en movimiento y es cuando empiezo a hacer películas, pero son películas pintadas. Pero aquí entramos en otros capítulos que nos separan y nos distancian de la restauración...

*R.R.: Bueno pero eso también se puede restaurar.... Porque esas películas...*

F.A.: No, de momento que no me las toquen (se ríe)

*R.R.: No, pero no me refiero a ese restaurar, sino a conservar. Seguro que muchas de ellas están ya en un formato obsoleto....*

F.A.: A bueno sí, yo en esto ya confié en las nuevas generaciones.... Mire, lo que está bien que lo conserven y lo que está mal que dejen que se pudra, ya está. Pero como estoy convencido que toda obra tiene su propia vida hay que dejarla.

*R.R.: El tiempo es un material más...*

F.A.: Sí, a mi ya no me preocupa. Estos que se van estirando y se van haciendo lifting... mi obra ya no va a hacer lifting ya. Sí, cuando intento restaurar una obra, que a veces ocurre, la acabo pintando de nuevo. Pero con mucha más sabiduría. Entonces tengo obras del 79 que son extraordinarias, porque son obras hechas a los 30 años pintadas por un señor de 50 que sabe mucho más.

*R.R.: Pero ¿sabes de técnicas tradicionales? Técnicas que ayuden a conservar la obra, con mezclas correctas...*

F.A.: Yo lo digo modestamente, para mí, mi trabajo, que es una actitud de vida, una profesión como la tuya que es restauradora, la mía no.. está basada en una ley sagrada, esta ley sagrada es la libertad de hacer lo que me de la gana. Intento hacerlo y ser fiel y me lo paso en grande claro.

*R.R.: Entonces no te importa mezclar materiales incompatibles..*

F.A.: Me importó, me importó en su momento. Pero ya no me importa ni mi estado físico... imagínate qué me va importar el estado físico de la obra. Hay gente que ves que se va [estirando] hay un momento en el que dice vamos... y la obra ya está. La aventura profunda de la obra ya... si hubo un momento en que me preocupó ... se partió la mano... y se partió y ya está.

*R.R.: Ese tiempo forma ya parte de la obra...*

F.A.: Sí, sí, sí y vivo mucho más tranquilo. Me preocupa que la obra esté bien, es decir, cuando veo un cuadro, ya no me preocupa que esté roto o no,

me preocupa ¿Estaba bien la aventura? Si la conservan, pues que bien que la conservan y si no la conservan pues...nada, incluso hay cajas por aquí que hay hojas de cactus, ¿Cómo estará el cactus este? Pues estará estupendo, será una filigrana, guardo hojas de cactus en collage hechos con cactus, que en su momento tiene una presencia, pero de aquí a 30 años el cactus será otra cosa... a mi me gusta que haya ese... [cambio] si yo hago un cuadro con un collage de esta hoja pues será de una manera ahora y de aquí aun tiempo será de otra. A mi este paso del tiempo en la obra, es más me gusta y me gusta... ayer lo pensaba con estas fotos que estoy haciendo de Baza. Pues si los hago sobre un soporte que es muy primario casi de digital,... no voy al laboratorio a por unas copias, no, porque justamente esto me da una tranquilidad. Y pensar que estos papeles de aquí a 20 años a lo mejor son amarillos. No sé como serán.

*R.R.: Es un factor favorable...*

F.A.: Yo creo que sí, porque además cuando yo veo piezas que veo el tiempo, digo "mira que maravilla" no? Ahí tengo unas fotos, de un familiar que trajo unas fotos y las fotos traían su tiempo. Si hubiesen traído las fotos pasadas por un laboratorio y luego la copia de la foto que fue y la ves nueva... puff es un asco a mi lo que me gustaba es que tuviera... aquella sierra que tiene de los años 50 que es una maravilla

*R.R.: La degradación forma parte de la historia del objeto...*

F.A.: Sí, ahora la llaman vintage, esto se lo ha dado el tiempo. Pero cuando uno es vintage por si mismo entonces todo está muy bien.

*R.R.: Entonces si por ejemplo tuviéramos una obra degradada, no habría que devolverla a su estado original, habría que respetar el tiempo entendido como la historia...*

F.A.: La perspectiva que uno tiene de las premisas que yo te he hablado nunca serán paralelas, es decir, es como el derecho del enfermo a su enfermedad y el médico. Tú como médico no quieras ser enfermo, ni yo como enfermo no quiero ser médico. Tú eres medico yo soy enfermo. Entonces tienes que controlar la enfermedad, yo no. Esta es la premisa.

*R.R.: Eres un artista muy polifacético, las técnicas...*

F.A.: No me digas esa palabra, me suena a cantante de variedades..."Aquí tenemos al artista polifacético: torero, poeta, ¡no!..." yo creo que todo artista hoy en día del siglo XXI tiene esta actitud plural, de trabajar diferentes expresiones, diferentes maneras de manifestarse. No creo que sea tan original todo. Forma parte de la libertad creativa. ¿Cómo voy a ignorar la posibilidad de trabajar con una cámara? Cuando están. ¿Cómo voy a ignorar la posibilidad de trabajar con un pincel y tinta china que es una maravilla? Que lo tengo al lado. ¿Cómo voy a ignorar? ¿Cómo voy a ignorar cuando pintas, cuando haces un espacio escénico? ¿Cómo voy a ignorar hacer una estructura de 30 toneladas cuando te ofrecen el corazón de la ciudad? No, no eso es trabajo del cine ... no, trabajas en lo que sea. Porque el ojo es el mismo. Se puede expresar de muchas maneras, pero el ojo y la intuición profunda es la misma.

Es decir, no soy polifacético. Soy poliédrico.

*R.R.: ¿Estás a favor de que tus obras las intervengan restauradores?*

F.A.: Si no los veo, me encanta. Mira, volvemos a lo que decía. Como cuando te están curando una herida, y dices “no quiero verla”, o como cuando te clavan una inyección prefiero no verlo, usted haga, solucione primero, prefiero no verlo y pienso en otra cosa. Incluso en el dentista, cada vez que hace falta, prefiero no verlo.

*R.R.: ¿Sabes de alguna obra tuya restaurada?*

F.A.: Sí, y me pasó con una obra que está en el ICO Madrid que se llama Ophelia, y es una de estas piezas hechas con cera, no tan grande como la de Granada, Granada evidentemente se lleva la palma. En la Diputación de Granada, amabilísimos, yo estoy feliz, es una obra que yo quiero muchísimo es una obra preciosa. ICO compró una obra que se llama Ophelia y está toda la obra rodeada de flores artificiales, ¿La conoces?

*R.R.: Sí.*

F.A.: Te has estudiado el tema, que bien. Entonces, ¿que pasó? Y esto es uno de los dramas que hemos hablado. Tú hablas del tiempo. Pero la temperatura, un movimiento, un golpe, si tú dejas caer una placa es como un cristal. La cera es como un cristal. Si tú la tocas ella aguanta pero si un cristal lo pones al sol se calienta, si un cristal lo dejas caer se rompe, es decir pues lo mismo, exactamente lo mismo. Son tensiones... dicho esto. Después hay otra cosa que es fascinante, de la manera que yo me fascino con este material, lo llevo a las últimas consecuencias de la producción. Hasta aquí hemos llegado. Basta. Pero basta porque sino te vuelves loco se acabó. Ya estoy entrando en el terreno del virtuosismo, es decir para atrás, ya no me interesa, ya paro. Esta fascinación del material, de la luz, un ¿esto qué es? la tienen los espectadores, sobretodo la tienen los niños. Es decir, que a una cierta altura, mis obras hechas con cera, tienen como unas lunitas, están llenas de lunitas y esto me encanta, pero claro para el que tenga la obra dirá “¡Oiga!”. Me envían la foto y están llenas de lunitas de los niños que van tocando a ver si es blando, si es duro, a ver qué es, entonces tocan, claro ahí está esa seducción de la materia, entonces, ¿eso es blando es líquido es duro? Entonces toca uno toca el otro, entonces todas las obras a cierta altura están llenas de las lunitas y esto se restaura. Se restauró en el ICO. Quien lo hizo no lo sé, y lo hicieron bien porque me invitaron a la inauguración de una exposición donde estaba la Reina y de pronto veo la obra y digo “¡Anda! Pero si la obra está en perfecto estado, las uñas estas no están”. La persona que lo ha hecho, lo ha hecho con un conocimiento extraordinario. Yo he preparado a dos ayudantes porque me llegó una obra... preparo a dos personas para que vean como se hace. Es una lata explicarles como funciona toda la cocina, entonces ellos lo hacen. Por el primer nivel... la van haciendo, ya no me divierte hacer una aventura que ya he hecho, hacerla por este motivo. Entonces la vi, y es curiosísimo. Sí estaba bien restaurada, ¿Cómo? No sé, pensé “ni lo pregunto”. Incluso llega la reina, me la presentan y digo “Majestad, este es un tema de Ophelia que debe

conocer...” y dice “¡Que bonito! Las hojas.. ¡que bonitas son! Que limpias que frescas están, ¿las han puesto esta mañana?” y yo “ Majestad, tienen 20 años”. Entonces viene alguien y se me lleva, porque este está tomando el pelo a la Reina, ¿cómo van a tener 20 años las hojas? Si esta obra es de hace 20 años... lo que pasa es que las habían limpiado, parecían hojas frescas y la reina pensaba que habíamos hecho un ramo de flores y son hojas artificiales, muy buenas. Es como el musgo, yo he trabajado con piezas en musgo. Hay una Ophelia que tengo aquí abajo que me la he quedado yo que es bellísima, porque es como la imposibilidad, no hay nadie en el mundo que haya hecho una obra con cera y musgo que es imposible. Pero el musgo produce también eso, porque es un musgo artificial seco, entonces vuelve a haber esponja. Tú lo ves y entonces estás hablando de un espacio de humedad, un hongo de humedad y en el centro tienes este espacio congelado en el tiempo, esta luz congelada. Resumiendo, ni te metas es una locura, déjalas...

R.R.: ¿Te consultaron previamente con Ophelia?

F.A.: Déjalas, y lo que hagas yo no quiero verlo, prefiero no verlo.

R.R.: Aquí en el MACBA también han intervenido una obra tuya...

F.A.: ¿A sí?

R.R.: La de Cos

F.A.: ¿El Cos lo han intervenido? Pues no sé que andarán haciendo porque está estupenda, es una obra enmarcada.

R.R.: Me acuerdo que estaba dentro de una vitrina, y el problema es que se estaban cayendo muchos fragmentos...

F.A.: Pues que no la muevan mucho y no caerán. Si la llevan quieta la obra no cae. Es una obra que no tiene por qué, porque la cera en este caso no es parafina. En el caso de Cos es una cera natural, cera de abeja. Entonces eso significa la impresión de mi cuerpo pintado es la primera piel, y después hay una segunda piel hecha con papel hecho a mano sobre papel, de papelería, hay como una textura ocre, que es papel hecho a mano y sobre esta, la cera ¿Por qué? Porque la cera tiene eso, siempre que ves un cadáver, tiene esta textura de cera. Siempre que veo un cadáver me convoca a esta textura cera. Pero toda mi obra de cera en parte refleja cada cuerpo cadavérico que he visto en mi vida.

*R.R.: ...también en las ceras de El Fayum...*

F.A.: Evidentemente, incluso en México en los partos, hay unas velas, que son velas de partera, que ponen en los ombligos para cerrar el ombligo, es decir, inicio y fin. Pero sin duda toda imagen cadavérica final tiene una dimensión cérea. Además hay un texto de Platón que habla de la vida como una plancha de cera donde se van marcando todas las heridas de nuestra vida, pero bueno aquí entramos en literatura e historia...

*R.R.: Pero eso también acompaña a la obra...*

F.A.: Sí, sí...porque acabarás restaurando cadáveres.

*R.R.: ¿Firmas las obras?*

F.A.: Antes ponía más.. ahora ya me obligan como ayer que salió un cartel

y no había firmado el cartel y me decían “¡Firma, firma!”

*R.R.: ¿Pones el lugar, el año...?*

F.A.: El año sí. Si no yo ya llego un momento en el que me pierdo... pero claro, si toco una obra de 30 años más tarde ¿que pongo? Incluso he puesto dos años en una obra. Pero esto me divierte mucho, incluso falsifico el año. Corro por la vida, tienes una ventaja, que es cuando tienes casi 80 años puedes correr por el tiempo.

*R.R.: Seguro que tienes muchas obras de estudios previos, bocetos... ¿Los conservas?*

F.A.: Sí, todo lo conservo. Uno de mis dramas es que, tengo la obra promocionada y puedo vivir de mi trabajo, pero no he tenido profundos compañeros de ruta, es decir, el editor el marchante... no como vendedor sino como compañero de ruta. He tenido gente que ha colaborado... interlocutores muchos, pero en el sentido de aquí hay una persona que tiene la obra, y va ahí detrás de la obra, eso no lo he tenido. Yo no entiendo por qué, justamente ha sido el precio de esta actitud como tú decías polifacética. Yo digo poliédrica. Que claro dices ¿dónde está este? No, está aquí, no aquí, ahora está aquí, no ahora está allá. Esto ha sido un demérito sobretodo para el mercado. Bueno al paso que vamos tampoco hay galerías en Barcelona como parece, están cerrando. Entonces por esto, por esta circunstancia tengo mucha obra que no he querido que saliese a la luz, que me refiero con ello, por ejemplo mis dietarios no es necesario que salgan o por ejemplo todo mi material de storyboard de películas de teatro. A mí lo que me interesa es la conclusión... bueno eso ya se verá en otro momento. Es decir, el 60% de mi obra es inédita, bonito ¿eh? Aun os tengo que asustar y tengo mucho aun para asustar..

*R.R.: Y piensas en un futuro...*

F.A.: Yo no pienso en un futuro. Pienso en el presente. Pienso en hoy, más que hoy pienso ahora.

*R.R.: ¿Y tus obras están catalogadas?*

F.A.: A eso sí. Ahora lo vais a ver todo el equipo. Tengo 30 personas aquí trabajando. Sí, están aquí abajo ahora lo vais a ver, archivando, pues claro. ¿No me crees? Vas a verlo ahora.

*R.R.: Y las obras que salen de aquí, ¿tú tomas medidas como el embalaje, transporte...? ¿El embalaje te encargas tú?*

F.A.: No, y me habría encargado, pero hay muchas cosas de las que no me encargo. Y no porque, primero no hay tantas obras saliendo y entrando, y hay compañías como SIT que a mi me encantan las performances que hacen, vienen con batas y guantes, es una coreografía. Incluso hay una película en Granada, si es una constante, hecha por Pere Portabella en la fundación Lorca que llega vacían la casa de Lorca en la Huerta de San Vicente y acaba la película con toda la casa de Lorca bajo un plástico en un storeage. Van sacando cada cosa de la casa y la van envolviendo y esto es una coreografía impresionante. Cuanto más cara es la empresa más coreografía te hacen, como los guantes, se ponen los guantes delante de ti... no gritan nunca... En

cambio yo he llevado obras de Oaxaca a México en lo que llaman en México guacales, yo he visto como se hacían los guacales y son como estos palés que ponen para las obras, maderas ahí “clac clac clac” y ahí van como jaulas de maderas las obras.

R.R: Y en el taller, ¿Sí que tienes medidas de conservación? De temperatura, humedad....

F.A.: A no, todo esto me encantaría, pero insisto. Yo creo que te he hecho un paralelismo divertido, no diré ingenioso, es que yo soy el enfermo, tú el médico. Tú que me cuentas a mí, por donde van las arterias es tu problema, yo quiero sentirme bien y caminar. Esto de las temperaturas... me gusta verlo, cuanto más coreografía mejor pero no es algo que me preocupe mucho.

*R.R: Yo soy el médico*

F.A.: Entonces estamos de acuerdo, ¿tú quieres que yo sepa? No, usted solucione, mírelo, el problema ya está planteado, soluciónelo.

*R.R: Cada obra te va dictando también como intervenirla, cada obra te habla...*

F.A.: ¡Uy! No, que susto. Que si una obra me habla salgo corriendo del estudio, imagínate, que susto. Las obras no me hablan, pero me pintan. Cuando yo pinto no pinto, soy pintado. Las obras me hacen a mí, yo no hago.

Posterior a la entrevista, enseñando el libro de las Mil y una noches, con sus ilustraciones:

F.A: Las piedras están sobre papel, y estos son borlas. ¡Todo es posible!

Mira, pero eso o esto, fíjate como la simplicidad de la tinta o la complejidad de cosas como esto que es acrílico, o después hay otra que son mucho más complejas, mira aquí hay una tortuga puesta, como dialoga lo dibujado con lo incorporado, e incluso fíjate la influencia de movimiento casi cinematográfica que ocurre cuando vas pasando páginas, se produce un movimiento, hay algo cinemático en la propia visión de la ilustración. O esto es un papel blanco y arrancado (las luces de unos limones) el high light se lo doy con collage y es azaroso.

F.A: ... por ejemplo este es un libro de poesía. Se llama los grandes almacenes. Los poemas son maravillosos, son unas frases poéticas. Entonces yo empecé a ilustrarlo y me dijo haz algo que sea más allá. Entonces cogí un trozo de plástico y le pinté un código de barras, la ilustración está afuera y además como es un libro de poesía lo protege, es muy frágil la poesía, ves está protegida.

F.A.: Esta es una edición única. Esto está hecho sobre papel. Es un papel que me regalaron en Vietnam. Entonces yo quise hacer una prueba digital de una foto, ves es esta, una impresión digital sobre papel oriental, así de arroz...



bueno no sé si es de arroz o que debe ser, tampoco me preocupa... hay gente que... pero me molesta esta actitud, porque yo un papel oriental yo ni lo toco, ni lo toco, lo toco y ya está, lo he tocado pero no lo pinto, entonces aquí todo es posible... es como un mar, de estos hay muchos, la casa esta llena...

F.A.: Este si que es un libro que me interesa. Es la pieza que te decía: se llama Seven Days, siete días y entonces... toda esta historia empieza en 1980, y este papel es papel hecho a mano en New York, en Dieu Donné que es un molino de papel que hay en Nueva York, cada folder "First Day" entonces tu abres y tiene impresa,... esto es serigrafía hecho de maravilla, la caligrafía es de Bob Wilson, el director de teatro, que tiene esta caligrafía performática, es decir baila... las palabras, están en escenas las palabras. Entonces utilizo ¿ves?... si no hubiera hecho la experiencia de la cera y todo esto... esto no hubiera sido capaz. Pinto con pura masa de color. Impreso por los dos lados, como si hubiese pasado el papel, pero no pasa, está impreso.

F.A.: Ves una obra, ¿ves lo que te decía del aurea? Está pintado con un autorretrato, una cabeza un torso.... No sabes donde empieza el cuadro... ves lo del borreguillo y la cera? El aurea y la transparencia y el deposito del agua? Si no la tocas y está bien... esta obra lleva años y es de 1992 y no está restaurada, ahora si le pones los deditos, si le pasas la mano si le dan golpes.. si se puede romper, pero ahí está.

Enseñando obras en el almacén:

F.A.: Te voy a enseñar una serie de ejemplos que te decía, por ejemplo, piezas hechas en Ceuta con papel hecho a mano, fíjate el collage este hecho a mano. Esta fue una de las primeras experiencias que comentábamos donde utilizaba el papel y trabajaba con pigmentación y el collage.

R.R.: *¿En los papeles no hechas nunca una capa de cola, imprimación... para que no absorba?*

F.A.: No, lo que me interesa principalmente es que absorba. Pero llega un momento de trabajar en la sofisticación del papel... entonces esta pieza hecha en Ceuta...claro lo que me interesaba era que el papel absorbiese que fuese como una esponja...

R.R.: *¿Cómo está adherido al soporte, el papel?*

F.A.: Con doble cara.

F.A.: Esta es otra ¿ves?, un personaje. ¿Ves como el papel puedo levantarlo? ¿Ves como la superficie y el papel, la propia base y lo que está trabajado? utilizo el soporte como parte de la obra, le puedo poner estos palos... es como un territorio que permite toda esta manipulación. Lo que pasa con otros materiales como el papel guarro es que no te lo permite. Y esto que empecé a trabajar en el año 74 lo llevo ya a México al campo de la locura.

Y esta obra la guardo porque es de las primeras experiencias con ceras y

es un autorretrato trabajado en Nueva York. Fíjate esto aquí ha tocado el sol y ha caído y yo dejé y dije “mucho mejor”. Esto no lo puedes hacer es un hecho natural esto le tocó el sol y fíjate que efecto ves como baja... año 81.

Para daros un ejemplo: tengo una flor.... Ves como está todo, con su ficha guardada. Todas estas piezas ya las conservé. Incluso viajaron a China...

Esta pieza, ves lo que te decía del molde... mira la luz... esto es una locura... restaurar esto es imposible.

*R.R.: Simplemente hay que conservarla*

F.A.: Sí, aquí se conserva. Si esto alguien lo maltrata...

Aquí en este espacio están las obras de pequeño formato ordenadas.. ves por años con la fotografía porque si no, no sabes que obra es.

F.A.: ¿Ves las rayitas que le salen?, pues ahí están y ahí se van a quedar.

Aquí tienes una, dos años posterior al cuerpo, es una cabeza entonces es cera natural, no parafina, y esto es pulpa de papel sobre papel hecho a mano y el papel hace de esponja ¿ves? cómo está integrada dentro. Voy trabajando el high light los relieves poniendo más cera o menos

F.A.: Esta es una Ofelia pequeña en musgo, que es una locura. Mira la cera sobre el musgo que es como un imposible.

F.A.: Y todo esto es un archivo de prensa, entonces Javier lo que está haciendo es una tesis... lleva meses.

Javier.: Yo hago la tesis, y estoy mirando todo el archivo. Me permitió venir aquí y estoy mirando todo el archivo y haciendo un listado de todo esto que hay aquí. Lo peor es que sigue produciendo, voy llegando y el sigue avanzando.

F.A.: Él hace un vaciado y a la vez un índice cosa que si que todo esto, estaba acumulado, pero lo que no había era un índice, y ahora sé lo que hay dentro de cada cosa, claro es un lujo.

J.: Llevo una tercera parte, pero es una maravilla, es un lujo, lo absorbo como por osmosis. Hice una pequeña tesina sobre la Odisea que hizo él, y ahora estoy recogiendo información en principio voy a trabajar sobre su trabajo editorial. Pero una de las cosas que me apasionan mucho es las Mil y una noches que él hizo... es una persona que empieza por un lado sigue por otro, se te escapa. Otra cosa que tengo en mente es una cartografía, con todos los nexos, esto se tiene que hacer.

F.A.: Esto me supera.