

EL FANZINE *YOLANDA* DE IGNACIO NAVAS EN EL CONTEXTO DE UNA COLECCIÓN PRIVADA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
GRADO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL
PATRIMONIO CULTURAL

Trabajo Fin de Grado

María Albalá Sánchez

Directora: Esther Moñivas Mayor

Madrid, 31 de enero de 2022



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
GRADO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
DEL PATRIMONIO CULTURAL

Trabajo Fin de Grado

**EL FANZINE *YOLANDA* DE
IGNACIO NAVAS EN EL
CONTEXTO DE UNA
COLECCIÓN PRIVADA.**

**Estudio contextual y propuesta de
conservación**

María Albalá Sánchez

Directora: Esther Moñivas Mayor

Madrid, 31 de enero de 2022

Agradecimientos

A mi padre, por su apoyo y su compromiso, por su ayuda y su atención.

A mi madre por la motivación y la fuerza proporcionada.

A mis hermanas, amigos y amigas por su cariño y ánimo cuando más lo he necesitado.

A Ignacio Navas, por su cercanía, su atención y su ayuda en todo momento

A mi tutora, Esther Moñivas, por su trabajo y su constancia

*A todas las personas que me han dedicado su tiempo y sus grandes conocimientos,
gracias, Miguel Trillo, José Ángel Alepuz.*

A mí, María, por el trabajo y lo aprendido.

RESUMEN

El presente Trabajo de Fin de Grado aborda una colección compuesta por un total de cinco maquetas y el fanzine original del fotógrafo Ignacio Navas titulado *Yolanda*. Esta colección se encuentra actualmente ubicada en el propio estudio del artista, y por tanto en el contexto de un espacio privado y habitado. En primer lugar, se presenta una investigación sobre la contextualización y las problemáticas de conservación-restauración que el lenguaje artístico del fanzine puede presentar. En segundo lugar, se desarrolla una propuesta de conservación-restauración para esta colección privada, apoyada en el estudio de los materiales constituyentes y sus mutuas interacciones, las consideraciones conceptuales del artista y la definición de parámetros para la salvaguarda de la colección. La finalidad de este trabajo es abrir un territorio de investigación y reflexión metodológica sobre la conservación de fanzines en el arte contemporáneo a partir del contacto directo con el artista.

Palabras clave: Fanzine, Conservación, Restauración, Entrevista al artista

ABSTRACT

This Final Degree Project addresses a collection made up of a total of five models and a final fanzine by the photographer Ignacio Navas which is currently located in the artist's own studio. In the first place, an investigation is presented on the contextualization and the conservation-restoration problems that this artistic language can present. Second, in the study of the constituent materials and their mutual interactions, the conceptual considerations of the artist and the definition of parameters for the safeguarding of the collection. The purpose of this work is to open a territory of research and methodological reflection on the conservation of fanzines in contemporary art from direct contact with the artist.

Key words: Fanzine, Conservation, Restoration, artist interview

INDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Motivación	2
2. OBJETIVOS.....	3
2.1. Objetivo general.....	3
2.2. Objetivos específicos	3
3. METODOLOGÍA	4
4. ESTUDIO Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA DE IGNACIO NAVAS..	5
4.1. Definición y concepto	5
4.2. Contextualización histórica del fanzine en España.....	6
4.2.1. Origen y antecedentes de los fanzines. De la década de 1960 hasta 1970.....	6
4.2.2. El fanzine desde 1980 hasta la actualidad.....	10
4.3. Trayectoria y obra del artista	11
4.4. Estudio histórico-artístico del fanzine <i>Yolanda</i>	18
4.4.1. Proceso creativo del Fanzine <i>Yolanda</i>	18
5. DESCRIPCIÓN FORMAL Y MATERIAL DEL CONJUNTO DE PIEZAS.....	22
5.1. Fichas técnicas	22
5.1.1. Fanzine <i>Yolanda</i>	22
5.1.2. Maquetas	23
5.2. Estudio y análisis de los materiales constitutivos	27
6. ANÁLISIS DE DAÑOS.....	32
6.1. Agentes de deterioro	32
6.1.1. Intrínsecos	33
6.1.2. Extrínsecos.....	35
6.1.2.1. Factores químicos	35
6.1.2.2. Factores físicos.....	36
6.1.2.3. Factores biológicos	37
6.1.2.4. Factores físico-mecánicos o antropológicos	37
6.2. Entorno y condiciones de almacenaje de la obra	38
6.3. Estado de conservación.....	43
7. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN.....	46

7.1. Criterios de conservación.....	46
7.2. Propuesta de conservación-restauración	49
7.3. Plan de conservación preventiva.....	49
7.3.1. Catalogación	50
7.3.2. Sistema de almacenamiento.....	51
7.3.2.1. Modificaciones del espacio de almacenamiento.....	53
7.3.4. Sistema de traslado	55
7.3.5. Sistema de exposición.....	55
8. CONCLUSIONES	58
Bibliografía.....	59
ANEXO 1. Fichas técnicas.....	60
ANEXO 1.1. Ficha técnica del papel específico usado en el fanzine <i>Yolanda</i>	60
ANEXO 1.2. Ficha técnica de las grapas usadas en el fanzine <i>Yolanda</i>	62
ANEXO 1.3. Ficha técnica del pegamento usado en las maquetas.....	63
ANEXO 1.4. Ficha técnica del rotulador usado en las inscripciones de las maquetas	64
ANEXO 2. Entrevista con Ignacio Navas, 30/11/2021. Entrevista online.	65

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se encuadra dentro del Proyecto de Innovación Docente *Entrevistas a artistas y formatos de interacción. Red para el intercambio de conocimientos y experiencias entre artistas y conservadores-restauradores* (UCM, PIMCD 2020-2021 nº 174), el cual es dirigido por la Profesora Esther Moñivas Mayor. En este proyecto interdisciplinar, interdepartamental e interfacultativo, participan tanto estudiantes de Grado y Postgrado como profesorado de las áreas de Conservación-Restauración, Bellas Artes y Diseño de la Universidad Complutense de Madrid y de la Universidad de La Laguna. Entre otras acciones, el proyecto ha incluido una convocatoria pública a artistas en la que se han recibido 29 propuestas procedentes de 24 artistas, a partir de las cuales los estudiantes matriculados en el Trabajo de Fin de Grado han podido escoger una obra y un artista para desarrollar un estudio contextualizador y una propuesta de intervención en base a ella.

El presente trabajo se ha centrado en la obra de Ignacio Navas, fotógrafo que mantiene una gran preocupación por la conservación del conjunto de piezas que ha producido desde 2011. Su actual colección, ubicada en su propio estudio en Madrid, abarca tanto fotografías como fanzines y maquetas.

La fotografía y el fanzine son lenguajes y medios artísticos muy específicos, que presentan una amplia problemática en cuanto a su conservación. Ello se debe principalmente a los materiales y procedimientos que implican. Por otra parte, existe todavía una insuficiente atención a la metodología de conservación de los fanzines, y una falta de bibliografía específica sobre este tipo de trabajos. Los problemas que presentan este tipo de obras y la escasa información disponible sobre fanzines, suponen un desafío y plantean una serie de cuestiones que se pretenden abordar en este trabajo, cuya finalidad es abrir un territorio de investigación y reflexión metodológica sobre la conservación de fotografías y fanzines en el arte contemporáneo. La opinión del artista y la metodología de entrevistas para recabar la información necesaria también me parece una cuestión clave para la mejor tratabilidad del tema.

La obra de Ignacio Navas, artista que trabaja tanto fotografía analógica como digital y fanzines, me ha parecido idónea para el desarrollo de esta investigación.

Durante la realización de este trabajo se ha realizado una presentación oral del proceso de interacción desarrollado con el artista Ignacio Navas en el seminario titulado *Rotar, voltear, volver: CONTRA[ENTRE]VISTAS (25/05/2021)*, vinculado al proyecto de innovación docente antes señalado.

1.1.Motivación

La principal motivación para indagar en el tema propuesto ha venido de la necesidad de explorar un tipo de lenguaje artístico que actualmente está en auge y del que apenas existe información. Por otro lado, y a nivel personal, me ha parecido interesante poder responder a una serie de cuestiones que plantea el mundo de los fanzines. El tema que abarca el presente trabajo ha sido condicionado y motivado por varios factores relacionados entre sí que paso a describir a continuación.

Principalmente surge de mi interés por el arte contemporáneo y su conservación-restauración por la infinidad de problemáticas que presenta este terreno en cuanto a su investigación, y por el sinfín de posibilidades que abarca. La elección de este tema viene condicionada por mi gusto por los fanzines, un lenguaje artístico muy amplio, que explora todo tipo de materiales, estilos y formatos y que a pesar de ello cuenta con una escasa documentación en cuanto a su historia y aún más escasa documentación de como preservarse en el tiempo. El presente trabajo ha partido de la búsqueda de información útil para la conservación de este tipo de obras.

Por otra parte, considero un reto y una responsabilidad para los conservadores-restauradores abordar este tipo de trabajos. La posibilidad de contar con la compañía del creador o creadora para investigar y establecer una garantía de salvaguarda en cuanto a las obras es otro aspecto que me ha impulsado en esta dirección. La relación multidisciplinar que se mantiene entre artista y conservador-restaurador enriquece a ambas partes permitiendo el aprendizaje mutuo, algo que me parece completamente motivador. Ignacio Navas, artista muy formado e interesado por la conservación de sus obras me ha permitido ampliar mis puntos de mira y aumentar mis deseos por seguir investigando esta disciplina. Su profesionalidad y sus conocimientos han sido fuente de inspiración y han facilitado todo mi trabajo.

En definitiva, me ha resultado muy enriquecedor trabajar con obras actuales y sobre todo, abordar el debate que se genera entre disciplinas, y que tiene como resultado un aprendizaje tanto para el artista como para el conservador.

2. OBJETIVOS

2.1. Objetivo general

El objetivo general de este Trabajo de Fin de Grado del Título Oficial de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural impartido en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid viene marcado por el Plan de Estudios del mismo y es principalmente reflejar los conocimientos adquiridos durante los años cursados.

Para reflejar dichas competencias se desarrolla un proyecto con el que poder demostrar la capacidad de organización, planificación e investigación del tema que se propone. Así mismo, se aspira a evidenciar la capacidad investigadora y el correcto desarrollo de un proyecto de conservación restauración basado en el respeto, la capacidad crítica y la adecuada toma de decisiones. De igual modo se procura contar con la adecuada bibliografía y los medios convenientes con los que poder plasmar un conocimiento coherente de lo tratado.

Para finalizar, se pretende expresar el contenido de la manera más aclaratoria posible, estableciendo un buen tratamiento del tema y permitiendo el aprendizaje entre disciplinas.

2.2. Objetivos específicos

Los objetivos específicos son los mencionados a continuación:

- Establecer el valor artístico y cultural del conjunto de fanzines pertenecientes a la colección de Ignacio Navas y localizar fuentes de investigación y bibliografía para la adecuada contextualización de su obra.
- Identificar las problemáticas que conciernen a las maquetas y los fanzines de Ignacio Navas en cuanto a su conservación, así como del espacio en el que la colección se encuentra.
- Desarrollar un estudio detallado del fanzine titulado *Yolanda* y sus maquetas asociadas desde el punto de vista de los materiales, técnicas y procedimientos que forman parte de este conjunto. Investigar sobre los materiales, sistemas y condiciones más adecuadas para la conservación de las obras pertenecientes de esta colección.

- Plantear una estrategia de conservación coherente con los principios conceptuales de este conjunto de obras y con el criterio de conservación-restauración del propio artista.

3. METODOLOGÍA

Como primer paso en la metodología de este trabajo, fue necesario investigar el contexto del fanzine y establecer las problemáticas que presenta. Una vez asentadas estas bases, se analizó e investigó la obra de Ignacio Navas. Se estudiaron los materiales, los procesos técnicos y las problemáticas de conservación que presenta la colección. Para ello, se describió su trayectoria como artista y el conjunto de maquetas y fanzines a tratar.

Mediante una entrevista basada en los parámetros de International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA) y varios encuentros, se obtuvo información más directa sobre los aspectos conceptuales de su obra y sus preocupaciones en torno a la conservación de su colección, permitiendo así estudiar el estado de conservación y la propuesta de conservación, que han sido los puntos más relevantes en este trabajo.

Para la propuesta de conservación se respetó la opinión del artista, intentando adaptar sus necesidades a los parámetros que convengan más a la obra. Se plantean las medidas que mejor se adaptan para resolver la problemática que se ha desarrollado tras la investigación y se establecen las conclusiones pertinentes en las cuales se recoge lo abarcado en el trabajo recalcando la importancia del papel del conservador en este tipo de disciplinas contemporáneas.

En paralelo a este proceso se buscó bibliografía útil y se sopesó la información que existe sobre ello haciendo un análisis de la problemática que presenta, consultando información general y específica en portales digitales como Dialnet, Google Scholar y bibliotecas universitarias y estatales -tanto digitales como físicas- que ofrecen publicaciones relevantes -como la de la Universidad Politécnica de Valencia o la Universidad Complutense de Madrid-. Sirvió de mucha ayuda la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ya que ofrece un material muy concreto sobre el tema.

Han sido imprescindibles los recursos aportados por el propio Ignacio Navas: biografía, datos de su obra, materiales, descripciones formales, etc. Así mismo, se estableció contacto con Miguel Trillo; fotógrafo que cuenta con una reconocida trayectoria tanto en el ámbito fotográfico como en el de los fanzines y que recomendó bibliografía útil para la correcta contextualización del tema.

Por otro lado, en cuanto a materiales y con la intención de contrastar y conocer más el tema a tratar y todo lo que le concierne, se ha establecido contacto con la imprenta OMAN, la cual ha facilitado los conocimientos suficientes para entender los métodos de impresión y las diferencias entre ellas, su metodología y que materiales se utilizan. Se concretó una entrevista con José Ángel Fernández Alepuz (ingeniero papelerero) responsable de calidad de una empresa papelería española, que ha sido de gran ayuda para entender los soportes de impresión y todo lo que puede afectar al envejecimiento del papel, proporcionando mucha información válida para la toma de decisiones, sobre todo.

A continuación, se procedió a investigar sobre archivos fotográficos y materiales usados en los mismos para la obtención de información útil y su adecuación a la metodología de conservación. Se ha indagado en las páginas web de comercios que venden este tipo de materiales de fotografía y de conservación de fotografía, como Fotocasión, Productos de Conservación y Unión Bolsera Madrileña entre otros. También se ha estudiado la procedencia de estos consultando su ficha técnica y estudiando los pros y contras, estableciendo así una serie de datos relevantes que permiten darle forma a una propuesta para la conservación de esta colección.

4. ESTUDIO Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA DE IGNACIO NAVAS

4.1. Definición y concepto

El término “fanzine” se forma a partir de la unión de dos palabras inglesas: “fan” (aficionado) y “magazine” (revista). Este tipo de publicaciones distan de las revistas en varios aspectos y tienen unas características concretas que conforman su significado. Los fanzines son publicaciones independientes autoeditadas por sus autores, que pueden ser un grupo de personas o estar autoeditados por una sola persona.

En cuanto a lo que el tema se refiere, los fanzines se centran en una temática concreta, ejemplo de ello es la existencia de fanzines musicales o fotozines, fanzines relacionados con la pintura o con el diseño, con la poesía o el dibujo, entre otros. Otra característica de estas publicaciones a parte de la autogestión y la temática concreta es la idea de no ser realizados con la intención de obtener un beneficio de ello, es decir, se trata de autogestionarse con el objetivo de expresarse sin necesidad de ser editados ni publicados por grandes editoriales y sin ánimo de lucro, ya que el beneficio económico no se caracteriza por ser una de las condiciones que conformen este género.

Los materiales con los que se realizaban los fanzines, tal como se contextualizará más adelante, fueron materiales de baja calidad con una impresión defectuosa y no se realizaban tiradas de muchos ejemplares. Se distribuían entre el círculo cercano de los autores y autoras que abarcaba tanto amigos como comercios cercanos a sus hogares o cercanos a los sitios que frecuentaban (bares, tiendas, salas de conciertos, etc) y asiduamente algunos creadores guardaban algunas copias por si les pedían algún ejemplar por correo. La promoción que se hacía del fanzine corría a cargo de la persona que lo editaba, repartiendo copias por los establecimientos, enviándolas a revistas, adjuntando pequeños obsequios para los lectores, pegando carteles en las calles de su entorno, etc (Cabrera, 1994).

Así es que el fanzine en su origen tiene unas características muy marcadas, que podrían definirse como las siguientes:

- ❖ Autoedición
- ❖ Temáticas concretas
- ❖ Autopromoción
- ❖ Materiales de bajo coste
- ❖ Pocos ejemplares
- ❖ Búsqueda de difusión de las temáticas tratadas, no del beneficio económico

4.2. Contextualización histórica del fanzine en España

4.2.1. Origen y antecedentes de los fanzines. De la década de 1960 hasta 1970

Es difícil concretar el origen de los fanzines en España, ya que al ser publicaciones que por lo general carecen de registro, se complica hablar de fechas exactas. Para remontarnos a los inicios de este movimiento artístico, hay que empezar por la última década de la dictadura franquista, a partir de los años 60. Es probable que existieran

publicaciones de este tipo antes, pero los medios oficiales y la situación política del momento, que iban unidas con la prohibición y la clandestinidad hacen que no se tengan apenas referencias de obras de este tipo. Un ejemplo de estas escasas publicaciones son las de Alfons Figueras, que ya en los años 40 se considera pionero en publicaciones alternativas (Babas y Turrón, 1995).

Entre las referencias que marcan el inicio de los fanzines cabe destacar *Cuto* de Luis Gasca (editor de cómic y cine), publicado en Madrid en 1967. *Cuto* se considera la primera publicación dedicada a la historieta. Fue dirigida por Luis Gasca y el colectivo Centro de Expresión Gráfica del que cabe destacar los nombres de Antonio Lara, Antonio Martín, Félix Fabián y Luis Segalá (escritores), entre otros. De *Cuto* se crearon tres números y se considera importante no solo por ser la primera sino también por estar seriada.



FIGURA 1. PORTADA DE *CUTO*, PRIMERA OBRA DEDICADA A LA HISTORIETA (TEBEOSFERA, 2021).

Un año después, se crea *Bang!*, editado por Antonio Martín y Antonio Lara. También se trataba de una publicación basada en la historieta. Más tarde, en Barcelona, crean *El Rollo Enmascarado*, que tiene como referentes *Cuto* y *Bang!* y que está influenciado también por el comic *underground* americano. Es importante reseñar ya en los años 70 en Barcelona, la relevancia de la calle Comercio, en la cual se creó *Rollo* y que sería un foco de creación con autores destacables como Mariscal, El Hortelano, Montesol, los

hermanos Farriol, Picasol y Miguel Barceló entre otros. Títulos de fanzines destacables del momento son aparte de *El Rollo Enmascarado* del 73, *Catalina*, *La Piraña Divina*, *De Quomic*, *Paopémimus* y *Diploma de Honor* del 74 (Babas y Turrón, 1995).



FIGURA 2. PORTADA DE *BANG!*, PUBLICACIÓN REALIZADA TRAS LA DESAPARICIÓN DE CUTO (TEBEOSFERA, 2021).

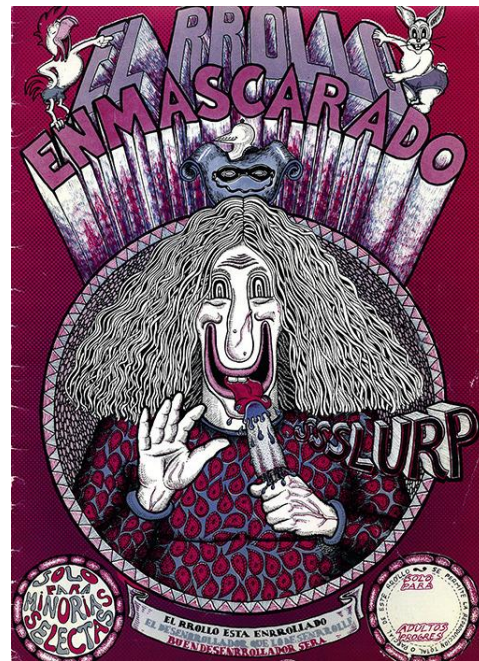


FIGURA 3. PORTADA DE *EL ROLLO ENMASCARADO* (TEBEOSFERA, 2021)

Como influencia de estas publicaciones hay que destacar el comic *underground* americano. Este estilo utilizaba recursos tales como el cuestionamiento de valores sociales y morales, utilizaba un tono sarcástico de las características del hombre y era habitual el trato de la violencia y el sexo. Cabe mencionar a Robert Crumb y a Gubert Seldon, dibujantes de la época y referentes en cuanto a este estilo (Babas y Turrón, 1995).

Estas publicaciones dedicadas a las historietas y al cómic, convivieron con los primeros fanzines dedicados a la ciencia ficción y al mundo fantástico. Ejemplos de ellos son *Cuenta Atrás* de Carlos Buiza del año 66 y más tarde *Nueva Dimensión* en el 68.



FIGURA 4. PORTADA DE *CUENTA ATRÁS* DE CARLOS BUIZA. PRIMEROS FANZINES DEDICADOS A LA CIENCIA FICCIÓN Y EL MUNDO FANTÁSTICO. (TEBEOSFERA, 2021).

Un hecho relevante que también es merecedor de mención es la creación del Círculo de Lectores de Anticipación -Cla- (1969) y el grupo Ad Infinitum, que se encargaron del primer boletín de difusión. Otro hecho mencionable es la creación de Homo Sapiens de Jaime Pelaña. Para el año 73 desaparece el CLA y con ella muchas de las publicaciones mencionadas como esta última. En cuanto al ámbito cultural, es importante mencionar la revista del Club de Música Caravana de Ángel Álvarez.

A partir de la segunda mitad de los 70, se produce un auge del fanzine ya que el régimen franquista se debilita con la muerte de Carrero Blanco y el deterioro de Francisco Franco en cuanto a su salud. En Madrid se establece una base más favorable para el mundo de los fanzines en comparación con otras Comunidades Autónomas. El Rastro empieza a ser uno de los lugares donde se puede disfrutar de estas publicaciones y se crea Cascorro Factory, colectivo creado por el fotógrafo Alberto García Alix y el dibujante Cesepe. Cascorro Factory estaba relacionado con fanzines de la movida madrileña, pirateaba comics del *urderground* de Estados Unidos, contaba con publicaciones propias como *Vicios Modernos* y contaba con un stand en el rastro que era el punto de venta (Babas y Turrón, 1995).

Como autores que impulsaron la prensa hay que mencionar al grupo El Saco y al Equipo Antípodas, los cuales crearon la llamada Prensa Marginal Madrileña.

4.2.2. El fanzine desde 1980 hasta la actualidad

En estos años puede decirse que se establecen las bases de esta disciplina artística, que vienen condicionadas por la situación política que había en España. Tomando como punto de partida la década de los 60 a los 70, en los años 80 se produce un cambio social, una estabilización política tras la dictadura y un auge en el mundo del arte que influyó en todos los ámbitos (la música, sobre todo). La música tendrá mucho que ver con los fanzines en estos años, la novedad de la cultura Pop y la asimilación de la cultura punk y la New Wave influyó mucho en los fanzines, que eran usados como medio de promoción. Se empiezan a utilizar la fotocopiadora en vez del ciclostil¹ y la música se establece como tema central. Ejemplo de ello es el grupo Kaka de Luxe de Alaska, el cual, antes de ser un grupo musical fue un fanzine (Babas y Turrón, 1995).

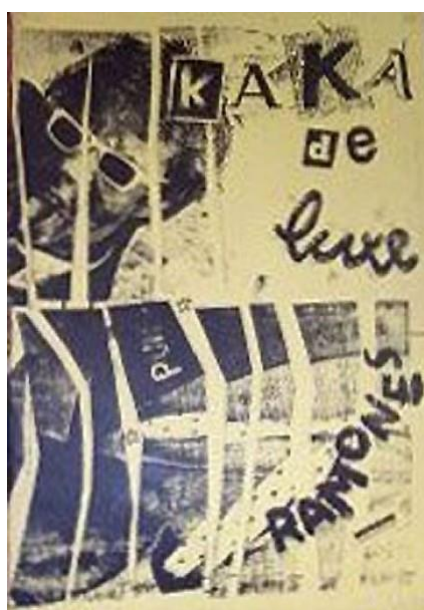


FIGURA 5. PORTADA FANZINE *KAKA DE LUXE* QUE DARÍA EL NOMBRE AL GRUPO MUSICAL AÑOS DESPUÉS. (TEBEOSFERA,2021).

Se advierte un auge en el mundo de la música, las radios independientes, los sellos discográficos, etc. Con la *New Wave* llega a Madrid la Moviada Madrileña y se frecuentan salas de conciertos y bares como el Sol, el Rockola, el Penta y locales de ambiente del barrio de Malasaña donde se distribuyen los fanzines, que fueron muy aceptados por los músicos del momento y estos empiezan a promocionar su música mediante ellos.

¹ Se trataba de un sistema de impresión por estampación que se utilizaba para hacer copias en estencil, que era un tipo de papel. (UNESCO, 1994)

A mediados de 1980, empiezan a aparecer los fanzines en los Salones del Comic, extendiéndose por varias ciudades como Madrid, Barcelona, Zaragoza e incluso se realizan exposiciones de fanzines como por ejemplo en Madrid en 1984 la Discoplay o la Expo-Fanzine 1º Muestra Internacional del Fanzine y la prensa Marginal de la Biblioteca de Asturias en Oviedo en el año 1988. También empiezan a realizarse catálogos como el que hizo El Sardinita para el Ministerio de Cultura en 1983 (Babas y Turrón, 1995).

En cuanto a la década de 1990 y hasta la actualidad, se reconoce un auge total del movimiento, muchas publicaciones empiezan a tener reconocimiento y los fanzines se extrapolan a todo tipo de disciplinas, la música, la pintura, la fotografía, el diseño, etc. Aquí podrías aportar algunos nombres o ejemplos que sean relevantes ahora mismo en España, para situar la creación de Navas en ese escenario.

4.3. Trayectoria y obra del artista

Ignacio Navas nació en el 1989 en Navarra. Vive actualmente en Madrid, donde comenzó su carrera de Bellas Artes y donde reside desde entonces. Su obra abarca fotografías tanto digitales como analógicas, con sus respectivos negativos, así como fanzines y las maquetas de dichos fanzines. Comenzó su formación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y completó su formación en la Escuela Blank Paper (Madrid), escuela especializada en fotografía. (Albalá, M. (2021). Entrevista con Ignacio Navas celebrada el (30/11/2021). Inédita).

Sus fanzines son la parte más importante de su producción, y ha sido siempre autoeditada. El artista muestra una gran preocupación por la conservación de sus obras, e investiga realizando pruebas para conseguir los materiales que más se ajusten a sus gustos y a lo que quiere contar. En los fanzines cuenta historias de su entorno acompañadas de sus fotografías, las cuales son tanto en color como en blanco y negro.

Los temas tratados en dichas obras están marcados por las experiencias del artista, y tienen un tema autobiográfico bastante marcado. Este recurso le sirve para contar historias que marcan una época a través de su propia visión, a veces de cosas más personales, otras con una visión más global de la sociedad o de su entorno.

Los proyectos más destacables de su producción son los fanzines *Linde* de 2012, *Yolanda* del 2014, *El Norte* (inacabada) y su actual proyecto *Mr. Stupid*.

Linde es un fanzine con fotografías en blanco y negro que retratan la vida de las personas que habitan en barrios de la periferia de Madrid, desde niños hasta jóvenes y ancianos. La fotografía abarca retrato y paisaje, mostrando escenas y escenarios urbanos en los que se desarrolla la vida de los retratados de una forma muy natural.



FIGURA 6. FOTOGRAFÍA DEL FANZINE LINDE, RETRATO (NAVAS, S.F.)



FIGURA 7. FOTOGRAFÍA DEL FANZINE LINDE, CONTEXTUALIZACIÓN DEL ENTORNO (NAVAS, S.F.)

La serie *El Norte* está inacabada y muestra una serie de fotografías tomadas en el territorio norteño de España, lugar con el que Ignacio siente arraigo. La inspiración para *El Norte* nace de su visión ante la sociedad de ese momento que coincide con la crisis del 2008 y muestra una vez más la realidad del momento mediante su visión basándose en sus propias experiencias y en los lugares a los que está unido.



FIGURAS 8 Y 9. FOTOGRAFÍAS INCLUIDAS EN EL FANZINE *EL NORTE* (NAVAS, S.F.)

El fanzine *Yolanda*, en el que está centrado el presente trabajo, es una historia real de su tía Yolanda, que murió de SIDA cuando él era aún un niño. La historia es narrada por el marido de su tía, Gabriel, y nos sitúa en la época de los años ochenta. El fanzine está formado por fotografías familiares de la época y por fotografías del autor de los lugares donde transcurre la historia. *Yolanda* presenta la cruda realidad de esos años (drogadicción, incertidumbre, crisis, desempleo, etc) mezclada con la visión propia de Ignacio, que, aunque no conoció a su tía, comparte esta historia con la ayuda de su tío Gabriel, al que le dedica esta obra.

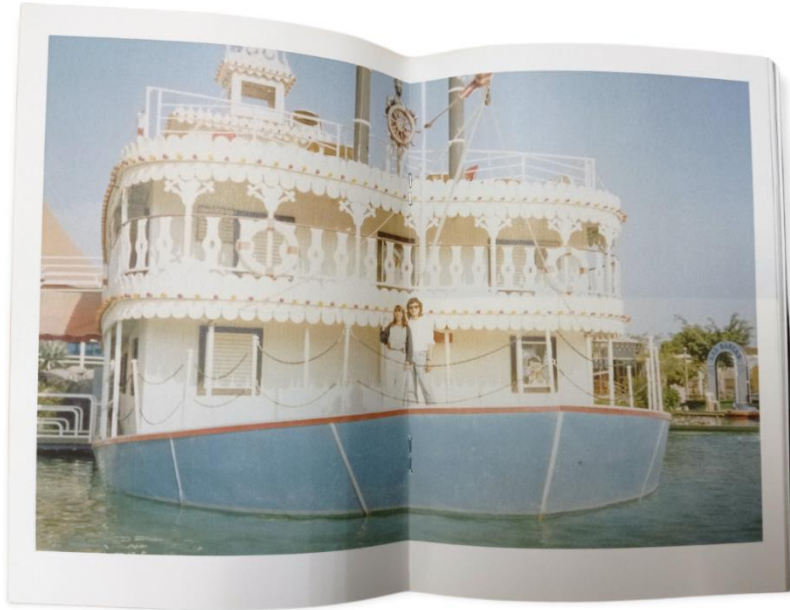


FIGURA 10. PÁGINAS DEL FANZINE YOLANDA, 2014. FOTOGRAFÍA: MARÍA ALBALÁ



FIGURA 11. PÁGINAS DEL FANZINE YOLANDA, 2014. FOTOGRAFÍA: MARÍA ALBALÁ



FIGURA 12. PÁGINAS DEL FANZINE YOLANDA, 2014. FOTOGRAFÍA: MARÍA ALBALÁ

Su último trabajo, *Mr. Stupid*, está creado en un nuevo formato que el artista define como Unlimited Prints y que imita las carpetas que utilizaban los grabadores con sus trabajos. Se trata de una serie de 6 imágenes también en blanco y negro que forman la carpeta y un pequeño libro de 32 páginas. Este trabajo cuenta la historia de *Mr. Stupid* y debe su nombre a James Carville, que tituló *The Economy, Stupid* a la campaña de Bill Clinton en 1992. La historia que cuenta esta obra es la del individuo marcado y condicionado por el capitalismo y el mercado, y las situaciones que experimenta por la economía que lo rodea. (Albalá, M. (2021). Entrevista con Ignacio Navas celebrada el (30/11/2021). Inédita.)



FIGURA 13. ÚLTIMO PROYECTO *UNLIMITED PRINTS* DE *MR. STUPID* DE IGNACIO NAVAS (NAVAS, S.F.).

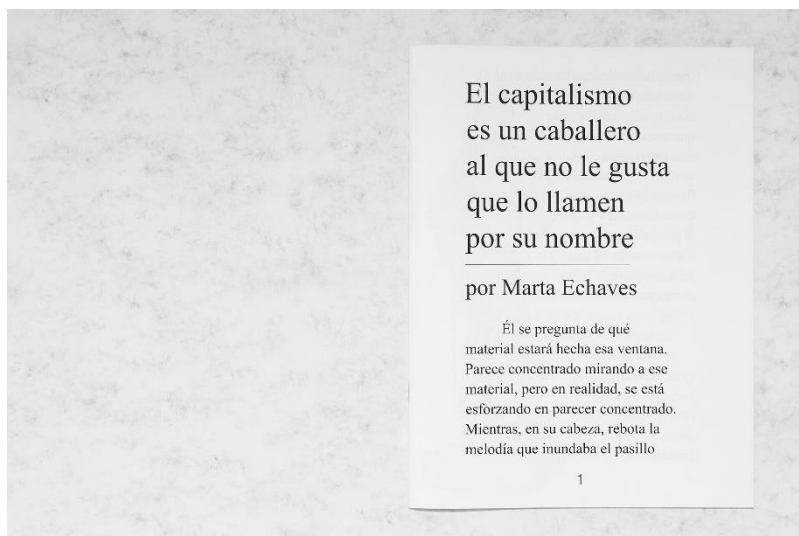


FIGURA 14. PÁGINA DEL PEQUEÑO LIBRO QUE ACOMPAÑA A LAS SEIS IMÁGENES QUE FORMAN *UNLIMITED PRINTS* DE *MR. STUPID* (NAVAS, S.F.)

4.4. Estudio histórico-artístico del fanzine *Yolanda*

La historia que conforma el fanzine *Yolanda* proviene del ámbito familiar del artista. Se trata de una serie de fotografías recopiladas por él mismo que recoge de los álbumes de su familia y las propias fotografías que él realiza de los lugares en los que transcurre la historia de Yolanda, su tía, la cual murió de SIDA cuando él tenía 6 años. Esta bonita y cruda historia cargada de amor y tragedia es narrada por Gabriel, pareja de Yolanda y tío de Ignacio y se remonta a los años 80 . Se crea una especie de diálogo entre el lector y el narrador, que en este caso es Gabriel y cuenta la historia de Yolanda, describe su forma de ser, las cosas que hacía, los viajes y la forma en la que vivían describiendo los lugares en los que solían estar y de esta manera te sitúa a la perfección en el contexto. La historia transcurre en Tudela, ciudad natal de la familia de Ignacio. (Albalá, M. (2021). Entrevista con Ignacio Navas celebrada el (30/11/2021). Inédita.)

4.4.1. Proceso creativo del Fanzine *Yolanda*



FIGURA 15. PORTADA DEL FANZINE *YOLANDA* (PUEBLA, 2021)

El proceso creativo de *Yolanda* comienza en 2011 y consiste en una investigación realizada por parte del artista a través de las fotografías de su archivo familiar y de la

memoria de su tío Gabriel. El primer paso y el inicio de esta investigación fue la documentación y el escaneo de las fotografías del archivo familiar y de otras fotografías con las que contaba su tío. Posteriormente, fueron añadidas fotografías del archivo municipal de Tudela y fotografías realizadas por el propio artista que dieron un enfoque más personal al proyecto. Ignacio grababa las conversaciones con su tío y seleccionaba las partes que le parecían más interesantes subrayándolas en las transcripciones. (Albalá, M. (2021). Entrevista con Ignacio Navas celebrada el (30/11/2021). Inédita.)



FIGURA 16. PÁGINAS DEL FANZINE *YOLANDA*, 2014. FOTOGRAFÍA: MARÍA ALBALÁ

Para la maquetación del fanzine y con toda la información recogida, Ignacio comenzó a realizar un montaje de texto y fotografías, que tuvieran una continuidad lógica con el objetivo de crear una narración. En la maquetación inicial, el texto era muy literal y muy explícito y por la crudeza del tema tratado, surgen discusiones entre Ignacio y uno

de sus parientes más cercanos. Este hecho provoca que Ignacio se plantee el porqué de la realización de este fanzine y en qué radica su interés por él. El autor establece una similitud entre la historia de su tío (independientemente de su arraigo familiar) en cuanto a su época y la generación que al artista le ha tocado vivir, una generación cargada de incertidumbre y preocupaciones, sin esperanza ni fe en el futuro y con los estragos de una crisis económica. Esto supuso un punto de inflexión y dictaminó la narrativa del relato, la droga pasaría a un segundo plano y las emociones de la juventud tendrían el papel protagonista. Así, la colocación de las fotografías, su secuencia y los textos escogidos cambiaron completamente hasta lo que sería el fanzine final.

Con la presencia del diseñador, se empezó a tener más en cuenta el diálogo de los elementos gráficos, la importancia de las páginas en blanco, de la portada, de las imágenes y de las inscripciones y los textos. Así, es como empezaron a realizarse las primeras maquetas y fueron evolucionando hasta convertirse en el fanzine final. El contacto con el diseñador supuso una serie de cambios en la estructura y llegó un punto en el que surgió la problemática de cómo dialogaban las imágenes del texto. Fue entonces cuando el artista toma contacto con Péter Puklus (artista visual), el cual le sugiere que en vez de utilizar los textos para rellenar lo que falta en las fotografías podría utilizar los textos para generar un contrapunto, una tensión entre texto e imagen. Con esta sugerencia, Ignacio reinicia el proceso y procede a realizar una nueva edición.

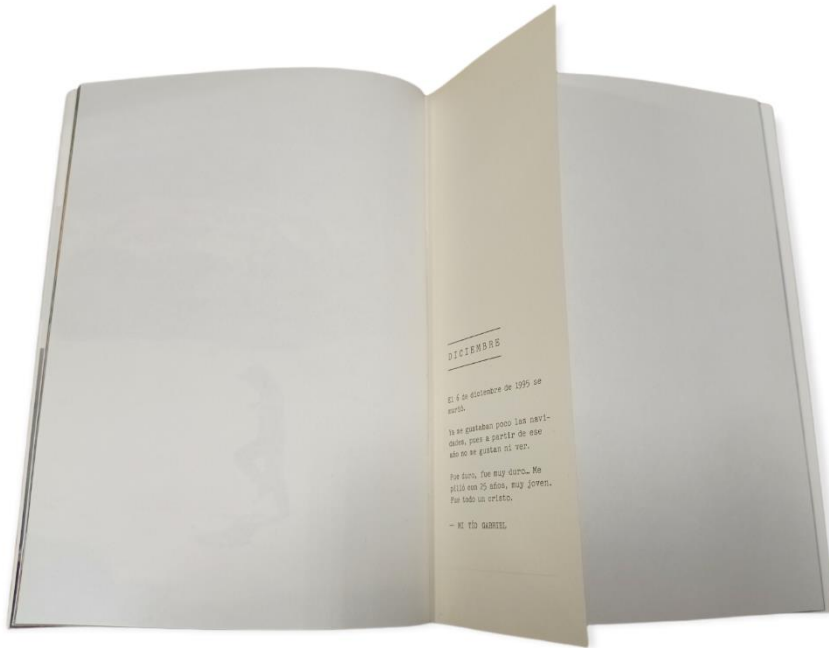


FIGURA 17. PÁGINAS DEL FANZINE YOLANDA, 2014. FOTOGRAFÍA: MARÍA ALBALÁ

Su línea de trabajo podría por tanto calificarse como prueba y error, reflejándose en la existencia de las 5 maquetas previas al fanzine *Yolanda*, el cual fue llevado a imprenta finalmente en 2014 y trabajado con Oscar García (impresor).

El conjunto de piezas generadas en este proceso ha constituido el objeto de estudio de este trabajo. A continuación, pasamos a describir las mismas. (Albalá, M. (2021). Entrevista con Ignacio Navas celebrada el (30/11/2021). Inédita).

5. DESCRIPCIÓN FORMAL Y MATERIAL DEL CONJUNTO DE PIEZAS

5.1. Fichas técnicas

5.1.1. Fanzine *Yolanda*

IDENTIFICACIÓN	
Objeto	Fanzine
Título	<i>Yolanda</i>
Autor	Ignacio Navas
Año	2014
Lugar	Madrid, taller del artista
FOTOGRAFÍAS	



DESCRIPCIÓN FORMAL			
Tipología	Fanzine final		
Técnica	Fanzine, fotozine		
Dimensiones	22 cm	alto	15,5 cm ancho
Descripción	Tipo de impresión	Offset / Digital /Inyección	Impresión digital toner con tramado modular (trama AM)
	Nº de páginas	Nº de imágenes	Firma en obra (si/no)
	93 páginas, 96 contando las cubiertas	63 fotografías 1200 puntos x 1 pulgada	No Fecha en obra No

	Presenta inscripciones	Nº de inscripciones y con qué
	Si	Numeración de tirada Bolígrafo BIC azul (bolígrafo Bic de cuatro colores). “152/200”
Materiales	Tipo de papel	
	Papel de las hojas	Papel de las tapas
	En la primera tirada: Fedrigoni arcoprint milk 85 gr. (descatalogado) Al ser descatalogado fue sustituido por arena rough (all White) gramaje mínimo de 90 gr. para la segunda tirada	Papel del interior: cartulina normal (gramaje / color) con plastificado mate (laminado) por fuera y brillo por dentro. Laminación térmica o “glasofonado”
	Encartes (si/no)	Tipo de papel de los encartes
	No	-
	Tipo de encuadernación	
	Grapas	Hilos
Si. Alambre galvanizado	No	

5.1.2. Maquetas

IDENTIFICACIÓN			
Objeto	Maqueta		
Título	Maqueta 1		
Autor	Ignacio Navas		
Año	2014		
Lugar	Madrid, taller del artista		
DESCRIPCIÓN FORMAL			
Tipología	Maqueta previa a fanzine final		
Técnica	Fanzine, fotozine		
Dimensiones	20,4 cm	alto	14,8 cm ancho
Descripción	Tipo de impresión	Offset/Digital /Inyección	Epson S22. Impresora de inyección de tinta
	Nº de páginas	Nº de imágenes	Firma en obra
	93 páginas, 96 contando las cubiertas	63 fotografías	No
			Fecha en obra No
Presenta inscripciones	Nº de inscripciones y con qué	Transcripción de inscripciones	

	No tiene	-	-
Materiales	Tipo de papel		
	Papel de las hojas		Papel de las tapas
	Folios 80gr. Blanco		Cartulina
	Encartes (si/no)		Tipo de papel de los encartes
	No		-
	Tipo de encuadernación		
	Grapas		Hilos
No		Si. Algodón o poliéster	

IDENTIFICACIÓN			
Objeto	Maqueta		
Título	Maqueta 2		
Autor	Ignacio Navas		
Año	2014		
Lugar	Madrid, taller del artista		
DESCRIPCIÓN FORMAL			
Tipología	Maqueta previa a fanzine final		
Técnica	Fanzine, fotozine		
Dimensiones	21cm	alto	15,2 cm ancho
Descripción	Tipo de impresión	Offset/ Digital/ Inyección	Epson S22. Impresora de inyección de tinta
	Nº de páginas	Nº de imágenes	Firma en obra
	93 páginas, 96 contando las cubiertas	63 imágenes	No
			Fecha en obra
	No		
Presenta inscripciones	Nº de inscripciones y con qué		
Si, todo el texto de la historia está escrito en bolígrafo	Bolígrafo tipo BIC azul		
Materiales	Tipo de papel		
	Papel de las hojas		Papel de las tapas
	Folios 80gr. Blanco		Cartulina
	Encartes (si/no)		Tipo de papel de los encartes
	No		-
	Tipo de encuadernación		
Grapas		Hilos	

	No	Si. Algodón o poliéster
--	----	-------------------------

IDENTIFICACIÓN			
Objeto	Maqueta		
Título	Maqueta 3		
Autor	Ignacio Navas		
Año	2014		
Lugar	Madrid, taller del artista		
FOTOGRAFÍAS			
DESCRIPCIÓN FORMAL			
Tipología	Maqueta previa a fanzine final		
Técnica	Fanzine, fotozine		
Dimensiones	21 cm	alto	14,8 cm ancho
Descripción	Tipo de impresión	Offset /Digital/Inyección	Fotocopiadora por inyección. Impresión digital toner
	Nº de páginas	Nº de imágenes	Firma en obra
	93 páginas, 96 contando las cubiertas	63 imágenes	No
			Fecha en obra
			No
	Presenta inscripciones	Material inscripciones	Transcripción de inscripciones
	No (únicamente el texto impreso)	-	-
Materiales	Tipo de papel		
	Papel de las hojas		Papel de las tapas
	Folios 80gr. Blanco		Cartulina
	Encartes (si/no)		Tipo de papel de los encartes
	No		-
	Tipo de encuadernación		
	Grapas		Hilos
No		Si. Algodón o poliéster	

IDENTIFICACIÓN	
Objeto	Maqueta
Título	Maqueta 4
Autor	Ignacio Navas
Año	2014

Lugar	Madrid, taller del artista			
DESCRIPCIÓN FORMAL				
Tipología	Maqueta previa a fanzine final			
Técnica	Fanzine, fotozine			
Dimensiones	22 cm	alto	15,5 cm	ancho
Descripción	Tipo de impresión	Offset/Digital/Inyección	Impresión digital toner	
	Nº de páginas	Nº de imágenes	Firma en obra	
	93 páginas, 96 contando las cubiertas	63 imágenes	No	
			Fecha en obra	
			No	
	Presenta inscripciones	Material inscripciones	Transcripción de inscripciones	
	Sin anotaciones	-	-	
Materiales	Tipo de papel			
	Papel de las hojas		Papel de las tapas	
	Folios 80gr. Blanco		Cartulina	
	Encartes (si/no)		Tipo de papel de los encartes	
	No		-	
	Tipo de encuadernación			
	Grapas		Hilos	
No		Si		

IDENTIFICACIÓN				
Objeto	Maqueta			
Título	Maqueta 5			
Autor	Ignacio Navas			
Año	2014			
Lugar	Madrid, taller del artista			
DESCRIPCIÓN FORMAL				
Tipología	Maqueta previa a fanzine final			
Técnica	Fanzine, fotozine			
Dimensiones	22 cm	alto	15,3 cm	ancho
Descripción	Tipo de impresión	de	Offset/Digital/Inyección	Impresión digital toner con tramado modular

	Nº de páginas	Nº de imágenes	Firma en obra
	93 páginas, 96 contando las cubiertas	63 fotografías	No
			Fecha en obra
			No
	Presenta inscripciones	Materiales inscripciones	
	Sí	Anotaciones con Eding 1200 y lápiz de grafito Faber Castell 2H	
Materiales	Tipo de papel		
	Papel de las hojas	Papel de las tapas	
	Fedrigoni arcoprint milk 85 gr. (descatalogado) sustituido por arena rough (all White) gramaje mínimo de 90 gr.	Cartulina	
	Encartes (Si/No)	Tipo de papel de los encartes	
	No	-	
	Tipo de encuadernación		
	Grapas	Hilos	
Sí. Alambre galvanizado	No		

UBICACIÓN	
Objeto	Maqueta 1, 2, 3, 4 y 5 y Fanzine Final <i>Yolanda</i>
Localización del depósito	Taller del artista en su domicilio, Madrid
Método de almacenamiento	Almacenados en caja de la marca IKEA con funda de protección
Protección	Funda de polipropileno adquirida en Fundación Bolsera Madrileña

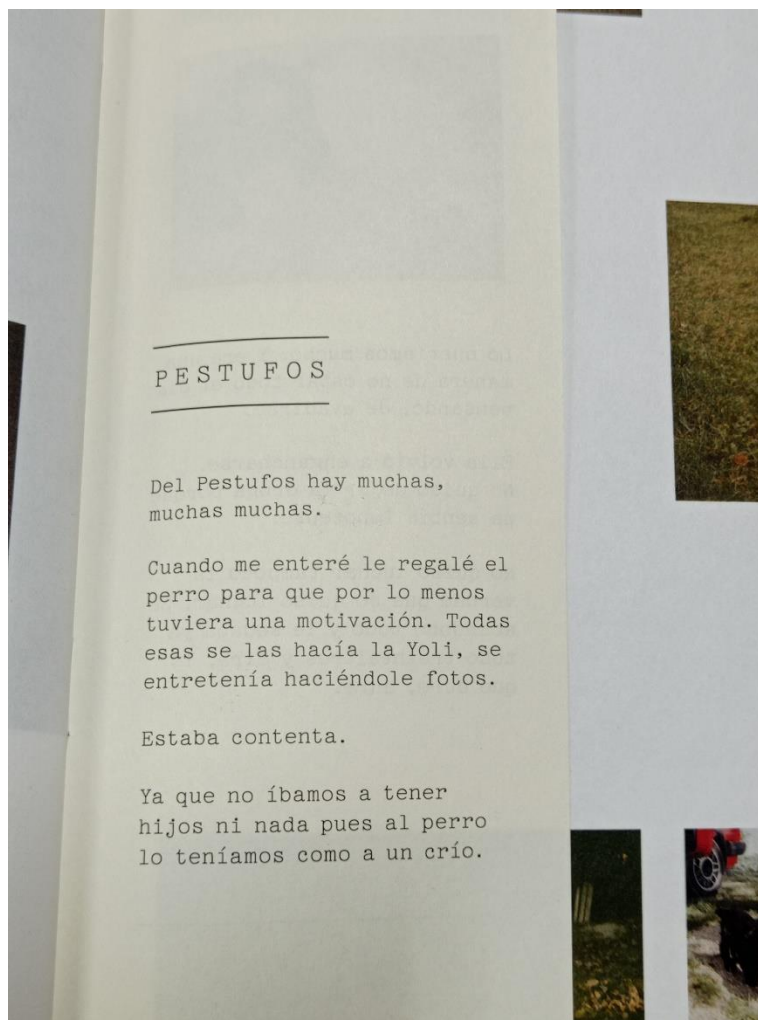
5.2. Estudio y análisis de los materiales constitutivos

El conjunto de piezas abarca desde las maquetas que se definirían a modo de pruebas previas al fanzine final (maquetas 1, 2, 3, 4 y 5) y el fanzine final *Yolanda*. El conjunto de piezas está formado por diferentes materiales, aunque muchos de ellos se repiten en algunas de las obras como es el ejemplo de la maqueta nº 1 y nº 3 que están formadas con el mismo papel. Como puede verse en las fichas técnicas, el tamaño varía entre las maquetas y el fanzine pero no se nota una gran diferencia (existe una variedad máxima de 1 cm en el alto o en el ancho). (Albalá, M. (2021). Entrevista con Ignacio Navas celebrada el (30/11/2021). Inédita).

Para hacer una clasificación estructurada de la descripción formal de las maquetas y el fanzine de Yolanda es conveniente establecer unos parámetros, que serán los siguientes: tipo de papel, tipo de encuadernación, tipo de impresión (que estará directamente relacionado con el tipo de papel), si presenta inscripciones o no, el número de páginas e imágenes que tiene, el color de las mismas y su disposición y los materiales que forman los encartes (si los tiene, que en este caso solo dos de ellas tienen encartes -la final y la maqueta nº 3) principalmente.

En cuanto al papel, tanto la maqueta nº 1 como la nº 3 están realizadas con papel de folio de 80 gr., la maqueta nº 2 está realizada con papel reciclado y tanto la maqueta nº 4 como la nº 5 se componen del mismo papel que el fanzine final (papel Fedrigoni Arcoprint milk de 85 gr., el cual tuvo que ser sustituido en la segunda tirada por Arena Rough All White de la misma casa pero con un gramaje más alto, de unos 90 gr.) Todas las piezas están encuadernadas mediante hilo o con grapas, siendo la distribución de la siguiente manera: maqueta nº 1 y nº 2, encuadernación con hilo, maquetas nº 3, nº 4 y nº 5 así como fanzine final, encuadernación con grapas.

En cuanto al método de impresión, el artista se basa en dos tipos: por impresora de inyección y por impresión digital (toner). Las maquetas nº 1, nº 2 y nº 3, mediante impresora de inyección, las maquetas nº 4 y nº 5 por impresión digital toner con tramado modular. Todas las imágenes impresas tanto en las maquetas como en el fanzine final son a color. En cuanto a las inscripciones, algunas son a mano, en otros casos son impresas. Las maquetas nº 1 y la nº 4, carecen de anotaciones mientras que las maquetas nº 2 presenta anotaciones en toda la maqueta, realizadas con bolígrafo tipo Bic de color azul, la nº 5 tiene anotaciones hechas con Edding 1200 y lápiz de grafito Faber Castell 2H y tanto la nº 3 como el fanzine final tienen las anotaciones impresas en tinta negra y colocadas la mayoría en los encartes. Tienen un total de 63 fotografías y 92 páginas.



**FIGURA 18. IGNACIO NAVAS, YOLANDA, 2014. ENCARTES CON EL TEXTO IMPRESO.
FOTOGRAFÍA: MARÍA ALBALÁ**

Los materiales que constituyen esta colección son los siguientes:

- ❖ Papel (reciclado de desconocida procedencia, Fedrigoni Arena Rough All White y papel de folio de 85 gr.)
- ❖ Grapas de alambre con recubrimiento galvanizado
- ❖ Hilos de algodón o poliéster
- ❖ Pegamento Pritt Stick con base de agua
- ❖ Fundas protectoras de poliuretano
- ❖ Inscripción en bolígrafo Bic azul
- ❖ Inscripción en Rotulador Edding 1200
- ❖ Inscripción en Lápiz Faber Castell 2H

Para poder tratar el estado de conservación y realizar una propuesta de conservación-restauración hay que conocer las características de los materiales anteriormente mencionados.

El papel será el material sustentador de las piezas y en este caso encontramos tres tipos de papel: Fedrigoni arcoprint milk 85 gr. (descatalogado) sustituido por Arena Rough All White con un gramaje mínimo de 90 gr, papel reciclado de desconocida naturaleza y papel de folio de 80 gr. El papel Arena Rough All White de la empresa italiana papelería Fedrigoni es un papel de buena calidad carente de estuco de tipo ECF². Su composición es celulosa, es biodegradable y tiene posibilidad de reciclado. Es de color blanco y está destinado principalmente a trabajos de impresión de cualquier tipo (offset UV, serigrafía, gofrado, estampado en caliente, etc) (Fedrigoni, 2019). Podemos intuir que se trata de un papel de pasta química o semiquímica por las siguientes razones. La primera, por ser un papel de reciente creación, la gama Arena de la casa Fedrigoni a la que pertenece el papel de *Yolanda* es creada hace menos de diez años. Los papeles actuales son en su gran mayoría y, sobre todo, los destinados a impresión, papeles de pasta química o pasta semiquímica, los cuales están sometidos a un blanqueo ya que, en su origen, la celulosa que proviene de la madera genera que el papel tenga un color oscuro que es necesario retirar para conseguir el blanco que caracteriza al papel Arena Rough utilizado. La pasta mecánica que proviene de la madera no tiene la pureza que tiene la celulosa del papel de trapos, pero si se somete a procesos químicos pueden eliminarse los materiales no celulósicos y ampliar la pureza. Actualmente, dicho proceso es un proceso alcalino y se realiza mezclando sosa cáustica y un sulfuro, lo que produce una pulpa de muy buena calidad conocida como pulpa Kraft. Para permitir que sea un soporte adecuado se somete al blanqueo ya mencionado anteriormente (en este caso con dióxido de cloro por ser un papel de tipo EFC). (UNESCO 1984).

Por el contrario, tanto el papel reciclado como el folio de 80 gr. son papeles de peor calidad y presentan por tanto mayor problemática. Los folios utilizados en las maquetas son de color blanco, de 80 gr. y es el papel utilizado por excelencia en oficinas ya que presenta buenas características de impresión *ink-jet* y láser. Por último, el papel

² Existen papeles ECF ó TCF, que son las siglas de Elementary Chlorine Free y Totally Chlorine Free respectivamente. Esto se traduce como Libre de Cloro Elemental y Totalmente Libre de Cloro. En el caso de nuestro papel se trata del primer caso. Es un papel ECF, lo que significa que en el proceso de blanqueo del papel se utiliza dióxido de cloro en vez de cloro gas. (UNESCO, 1994)

reciclado. Para que un papel sea reciclado tienen que realizarse una serie de procesos que eliminen los elementos que no sean identificados como papel es decir, tintas y todos los materiales de la encuadernación. Se extraen las fibras útiles, se somete al papel a varios lavados hasta eliminar todo y por último se realiza un blanqueo para que pueda utilizarse de nuevo. Todos estos procesos a los que es expuesto el papel provocan que tenga una segunda vida con mucha menos celulosa y las fibras más cortas (UNESCO 1984), pero con mucha menor calidad que el papel en su origen.

La encuadernación de los fanzines está realizada o bien con grapas o bien con hilo como ya se mencionaba anteriormente. Las grapas son de alambre y constan de un recubrimiento galvanizado. Los hilos son de baja calidad probablemente de algodón o poliéster. En cuanto al pegamento utilizado, se trata de pegamento de barra conocido como Pritt Stick. Es un pegamento con base de agua, libre de ácido que carece de disolventes y que es adecuado para materiales varios como papeles, cartones, fotografías, etc. Su composición es una mezcla de éter de poliglicósido, polisacáridos, jabón y agua.

En cuanto al texto de las piezas, podemos diferenciar distintos materiales entre las inscripciones hechas a mano con tintas caligráficas y el texto con tintas de impresión. Las inscripciones están realizadas con tres tipos de tintas caligráficas: bolígrafo de color azul de la marca BIC, rotulador Edding 1200 y lápiz Faber Castell 2H.

Tanto el bolígrafo como el rotulador están formados por anilinas. Se trata de un líquido graso que se obtiene transformando la bencina (carbón piedra o alquitrán de hulla). Es parcialmente soluble en agua y tóxico. Cuando se obtiene, carece de color, pero si entra en contacto con el oxígeno amarillea. Definir la composición de las tintas actuales que tienen como base anilinas es muy complicado porque cada marca tiene su patente, pero entre los aditivos más comunes se encuentra el agua, el alcohol, la glicerina, la goma arábiga, el alumbre, ácidos fénico, oxálico, tartárico, salicílico, sulfúrico, sulfato sódico, sal común, carbonato sódico, fosfato disódico, dextrina, urea y aglutinantes clásicos dependiendo del producto. Así, las anilinas del bolígrafo tienen como base un medio semigraso y son solubles en alcoholes, glicoles y disolventes orgánicos mientras las de rotulador tienen como base alcohol y son solubles únicamente en glicoles³.

³ Los glicoles son compuestos químicos con dos grupos OH que provienen de una reacción entre el agua y el óxido de etileno. (ICCROM, 1981)

En cuanto a la composición del lapicero, se trata de una mezcla de arcilla y grafito. En concreto el lápiz Faber Castell se compone de un barniz con base de agua.

Por otro lado, tendremos que conocer las características de las tintas de impresión. Se diferencian de las anteriores por que en vez de tener base acuosa tienen base de barniz, el cual es necesario como base de recepción del colorante. El barniz puede ser o bien aceite de lino purificado o bien resinas sintéticas. Las tintas presentan características diferentes entre sí dependiendo de con que se haya mezclado dicho barniz. Las tintas que nos interesan en este caso son las tintas utilizadas en impresión digital, tintas toner y de inyección utilizadas en impresión laser. La diferencia entre ambas tintas es que toner es una tinta en polvo y las tintas de inyección son líquidas. La composición de las tintas tanto toner como de inyección depende de cada fabricante. Las tintas toner son polvos principalmente formados por resinas termoplásticas, resina de poliéster y pigmentos que aportan el color mientras que las de inyección tienen una base acuosa y contienen colorantes, disolventes y agentes humectantes dependiendo también de la calidad y el fabricante.

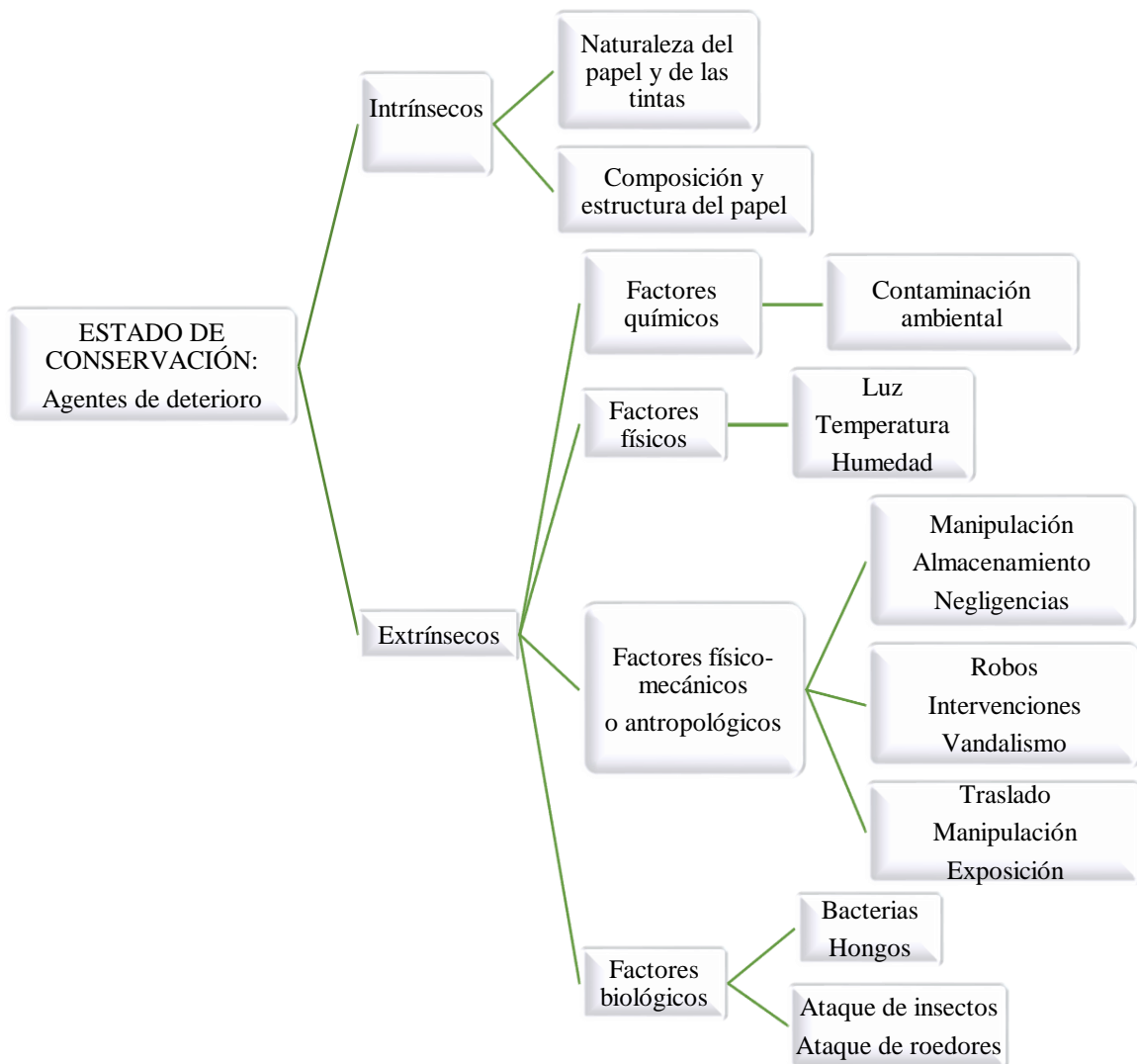
Por último, otro de los materiales de los que conviene conocer su naturaleza para realizar la propuesta de conservación son las fundas de las que se protegen las piezas. Las fundas están compuestas por un polímero termoplástico semicristalino que se forma por polimerización catalítica del propano. Se trata de un plástico con buena resistencia química, de baja densidad y absorción de humedad y alta pureza y dilatación térmica.

Las fichas técnicas pueden consultarse en el Anexo 1.

6. ANÁLISIS DE DAÑOS

6.1. Agentes de deterioro

Para abarcar el estado de conservación hay que analizar los materiales constituyentes con la intención de identificar los problemas que pueden presentarse en el tiempo derivados de su propia naturaleza y los factores externos que puedan incrementar dichos daños (agentes de deterioro intrínsecos y extrínsecos).



6.1.1. Intrínsecos

Los daños intrínsecos son los relacionados con el material que forma las piezas. En el caso de la obra de Ignacio Navas reconoceremos el sustrato (que en este caso es el papel) y los materiales sustentados (los materiales con los que se han realizado las inscripciones, las grapas y el pegamento, así como las tintas de las fotografías y los textos). Tanto el sustrato como los elementos sustentados tienen sus propias características y su propia naturaleza y todo ello es lo que provoca que a lo largo del tiempo se puedan observar daños en el material.

Desconocemos el método concreto de fabricación del papel utilizado en el fanzine *Yolanda* ya que el fabricante no lo especifica en la ficha técnica del producto, pero sí se indica que es un papel con alto contenido en celulosa. Al ser una gama de papeles

creados no hace más de 10 años, podemos deducir que su naturaleza es de pasta de origen química o semiquímica como suele ser en papeles de reciente creación. Estos papeles son de mucha menos calidad que los papeles de trapos que se producían anteriormente. Para conocer con detalle los daños que podría tener el papel del fanzine, habría que someter el mismo tipo de papel (Arena Rough all White de la casa Fedrigoni) a análisis químicos para conocer el porcentaje de celulosa, lignina, aditivos y blanqueantes que pueda tener⁴. El deterioro del papel surge cuando los materiales intrínsecos de la obra entran en contacto con agentes externos. Es por ello que es importante que los materiales de la obra sean estables y de buena calidad para evitar que los propios componentes de los mismos reaccionen entre sí y ya que constituyen la obra y no pueden ser retirados para evitar daños pues es su propia naturaleza, conviene seguir unas pautas de conservación que serán expuestas más adelante en el Plan de Conservación. Lo que principalmente ocurre con el papel en cuanto a los agentes externos es la posibilidad de que surjan reacciones ácidas. Dichas reacciones pueden provocar la ruptura de las cadenas de la celulosa (material que sí nos consta que está muy presente en este tipo de papel basándonos en su ficha técnica), generando una acción de hidrólisis. Esto produce ataca directamente a la estabilidad del papel generando un alto grado de friabilidad. Si el papel presentara lignina, que es un dato que desconocemos pero que es altamente probable por la generalidad de los papeles, puede ocurrir que ésta amarillee con el tiempo. Es importante también tener en cuenta una de las reacciones comunes que puede observarse en el papel y que es altamente peligrosa y son las reacciones ácidas. Son las reacciones que más ponen en riesgo el papel, siendo la más complicada la reacción que genera el ácido sulfúrico. La acidez del papel está presente principalmente en los papeles fabricados con madera y se mide mediante el pH (el cual indica la concentración que tiene cada material de ión hidrógeno). El valor de este pH se establece con una escala del 1 al 14 siendo el 1 el grado más ácido, el 14 el más básico y el 7 que sería el intermedio, el más neutro. Es importante mantener un pH en el entorno acorde con el pH del papel sustentante y acorde con el papel de protección si lo hubiera. Todos los parámetros mencionados anteriormente en cuanto a los factores intrínsecos del papel son aplicables al papel reciclado y al papel de folio de 80 gr. con el

⁴ Todo los daños intrínsecos del papel son deducciones por la época en la que nos situamos.

que cuentan las maquetas de Ignacio Navas y para poder conocer los posibles daños habría que someter papeles del mismo tipo a análisis químicos.

En cuanto a las tintas, también material intrínseco de la obra, existe una diferencia entre las tintas caligráficas de las inscripciones, que podrían calificarse como inestables y las tintas de la impresión, que serían de naturaleza más estable. La problemática que tienen los materiales caligráficos anteriormente mencionados (bolígrafo de color azul de la marca BIC, rotulador Edding 1200 y lápiz Faber Castell 2H) son las posibles reacciones que puedan tener sus componentes sobre todo en contacto con factores químicos. Para conocer los posibles daños que pueden provocar estos materiales en la obra habría que conocer, más concretamente, qué materiales sustentan el bolígrafo Bic y el rotulador Edding 1200, siendo esto más complejo ya que no son datos revelados por el fabricante. En rasgos generales, las tintas reaccionarían con agentes extrínsecos provocando pigmentaciones en la superficie y posibles migraciones de tinta. Las tintas de impresión serán más estables que las del bolígrafo y el rotulador mencionados.

En cuanto a las grapas, ocurrirá lo mismo que con las tintas. En contacto con los factores externos podrán generar corrosiones que se traspasen directamente al papel por lo que es estrictamente necesario mantener una atmósfera con unos parámetros marcados que veremos más adelante en el punto de conservación preventiva. (UNESCO, 1994)

6.1.2. Extrínsecos

6.1.2.1. Factores químicos

En cuanto a los factores químicos, existen varios elementos que se encuentran en la atmósfera que pueden derivar en reacciones que dañen los materiales de la obra. Principalmente, estos elementos son el dióxido de carbono, de azufre y de nitrógeno. Son elementos que se encuentran en la atmósfera y surgen de la combustión de carburantes (como los que generan los automóviles). Es por ello que, en una ciudad como Madrid, en la que existe un alto nivel de contaminación, todos estos elementos están muy presentes. La presencia de estos dióxidos se hace notar en contacto con la humedad provocando reacciones químicas. Así, el más nocivo probablemente sea el dióxido de azufre que en contacto con la humedad se convertirá en ácido sulfúrico rompiendo los puentes de hidrógeno de la estructura propia del papel. En cuanto al dióxido de carbono y al de nitrógeno, pueden generar sales que en contacto con la

humedad crean reacciones de hidrólisis, siendo el resultado la liberación de ácidos también nocivos para la estructura del papel.

Por otro lado, son igualmente perjudiciales los aerosoles que se encuentran en el aire, es decir, el polvo, que puede provocar efectos abrasivos, catalizadores y de contaminación biológica sobre el soporte. (UNESCO, 1994)

6.1.2.2. Factores físicos

Los factores físicos que pueden afectar a estas piezas principalmente son la temperatura, la luz y la humedad.

Para que las fibras que componen el papel no alteren su flexibilidad, necesitan una humedad controlada. Un nivel alto de humedad puede provocar hidrólisis y por ello la liberación de ácidos como ya se mencionaba anteriormente derivados de las sales o de la rotura de los puentes de hidrógeno. Los componentes de las tintas, en contacto con la humedad, también podrían provocar este tipo de reacciones. Por otro lado, un nivel excesivo de humedad en un ambiente cerrado como es el taller del artista puede generar la aparición de microorganismos o incluso la aparición de insectos que se alimentan de este tipo de daños que en una situación extrema podrían provocar una pérdida de la materia. En contraposición, un nivel bajo de humedad provoca también una alteración directa en las fibras del papel provocando que el papel se vuelva más friable. La friabilidad del papel debilita su estructura y puede provocar en una situación también extrema la rotura del papel o la aparición de grietas.

Por otro lado, la temperatura, que va muy unida con la humedad, puede provocar los daños ya mencionados ya que la humedad y la temperatura se retroalimentan. Las temperaturas bajas provocarán que la humedad relativa del ambiente suba por lo que no será favorable para la obra. Si la temperatura baja, se elimina una gran cantidad de agua del ambiente lo que provoca condensación, que se traduce en la aparición de gotas de agua que pueden dañar el papel.

En cuanto a la luz, existen aspectos positivos y negativos. La luz controlada es beneficiosa ya que es nociva para el desarrollo de microorganismos e insectos. En cuanto se produce un aumento muy notable de la luz o interfieren radiaciones de otro tipo como la ultravioleta, los beneficios que esta pueda tener sobre la obra desaparecen.

Así, las radiaciones nocivas para la obra principalmente serán la luz solar directa, la fluorescente y la incandescente. (UNESCO,1994)

6.1.2.3. Factores biológicos

Existen varios tipos de factores biológicos y en la mayoría de los casos surgen por la acción de los factores físicos (luz, humedad y temperatura) y por carecer de unas buenas condiciones de almacenamiento donde no puedan respetarse los parámetros que exige el papel para su buena conservación. Tanto la ausencia de luz, como las alteraciones y cambios en la temperatura y humedad del entorno de la obra, pueden provocar la aparición de roedores, de insectos bibliógrafos⁵ (que serán los que se alimenten del papel) e insectos xilógrafos (que son los que se alimentan de la madera). Por otra parte, la acción de los agentes físicos también puede provocar la presencia de microorganismos que a su vez pueden servir de alimento a los seres anteriormente mencionados. Estos microorganismos son principalmente hongos y bacterias. Los hongos y las bacterias proliferan en lugares con una alta humedad y también en lugares oscuros. El resultado de los factores biológicos son la posible aparición de foxing en el papel o el ablandamiento del papel que puede provocar pigmentaciones de varios colores sobre la superficie, la decoloración de las tintas y la pérdida de materia o la aparición de roturas. En muchos casos, la pigmentación del papel nos indica que el estado de este no es el idóneo, pero puede ocurrir que las condiciones no sean favorables y que el papel no presente pigmentaciones. (J.CLAVAÍN, 2008)

6.1.2.4. Factores físico-mecánicos o antropológicos

Se trata de todos los factores que son perjudiciales para la obra y que están directamente relacionados con su manipulación.

La mayoría de los factores físico-mecánicos o antropológicos son accidentes que ocurren de manera inesperada y que pueden tener consecuencias catastróficas pero que pueden ser evitados aplicando protocolos de intervención.

En cuanto a los accidentes de manipulación, son los que pueden ocurrir durante el traslado de las piezas, en este caso a la hora de exponer las piezas y los que pueden ocurrir mientras que el artista está trabajando en su estudio (ya que el estudio es el lugar de almacenaje de las piezas como veíamos anteriormente).

⁵ Ejemplos de insectos bibliográficos son el pececillo de plata, el piojo de libro o los gusanos de libro.

En cuanto a factores catastróficos, son los relacionados con accidentes como inundaciones, incendio y todo lo que tiene que ver con catástrofes no controlables. Por otro lado, cabe mencionar el posible robo de las piezas y el vandalismo.

Todos estos factores pueden ser evitados si se implantan las medidas de seguridad y los protocolos necesarios. Todo ello debe adaptarse a la colección en concreto y al edificio y se aborda en el plan de conservación. (UNESCO, 1994)

6.2. Entorno y condiciones de almacenaje de la obra

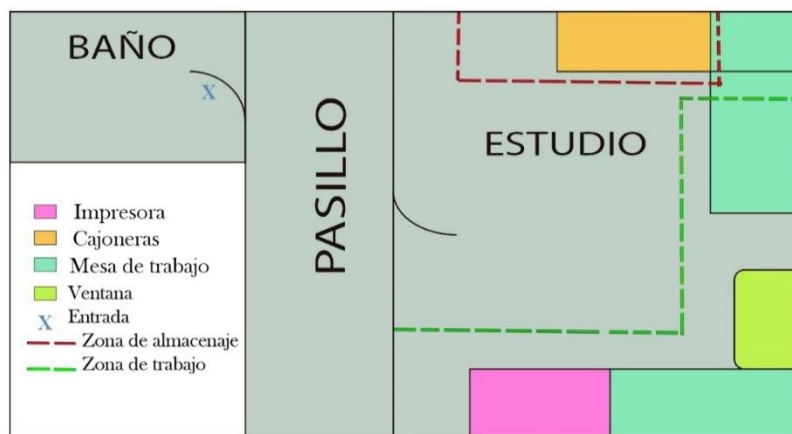


FIGURA 19. ALBALÁ, MARÍA. PLANO DEL ESTUDIO DE IGNACIO NAVAS, 2022.

La colección se ubica en el estudio del artista, en la zona céntrica de la ciudad de Madrid. Se trata de una habitación de unos 10m² que se encuentra en su casa. Es un lugar dedicado únicamente al trabajo del artista y al almacenamiento de sus obras. El conjunto se encuentra ordenado y ubicado dentro de cajas y cada pieza está protegida con fundas de polipropileno como se mencionaba anteriormente.



FIGURA 20. CAJAS DE ALMACENAJE DE MAQUETAS Y DEL FANZINE YOLANDA. FOTOGRAFÍA: MARÍA ALBALÁ



FIGURA 21. FANZINE YOLANDA PROTEGIDO CON FUNDAS POLIPROPILENO. FOTOGRAFÍA: MARÍA ALBALÁ



FIGURA 22. FUNDAS PROTECTORAS DEL FANZINE YOLANDA. FOTOGRAFÍA: MARÍA ALBALÁ

El espacio cuenta con una sola ventana la cual cuenta con estor y está situada encima de la mesa de trabajo del artista, alejada de las estanterías en las que se encuentran colocadas las obras.



FIGURA 23. CAJAS COLOCADAS EN BALDAS DE ESTUDIO DE IGNACIO NAVAS. FOTOGRAFÍA: MARÍA ALBALÁ

Se trata de un piso medianamente alto pero la calle a la que da el estudio tiene una carretera bastante frecuentada en la que existe un tránsito continuado de vehículos. La contaminación atmosférica propia de la ciudad de Madrid y el hecho de estar tan cerca de la carretera donde la emisión de combustibles es continua es un dato a tener en cuenta ya que, aunque la ventana no esté directamente en contacto con las piezas puede provocar que el aire del entorno no tenga la pureza que debería para la correcta conservación de las obras.

Niveles de contaminación medidos dentro de Madrid Central (estación de la Plaza del Carmen)

(La media de 2019 es el dato adelantado por Ecologistas en Acción)

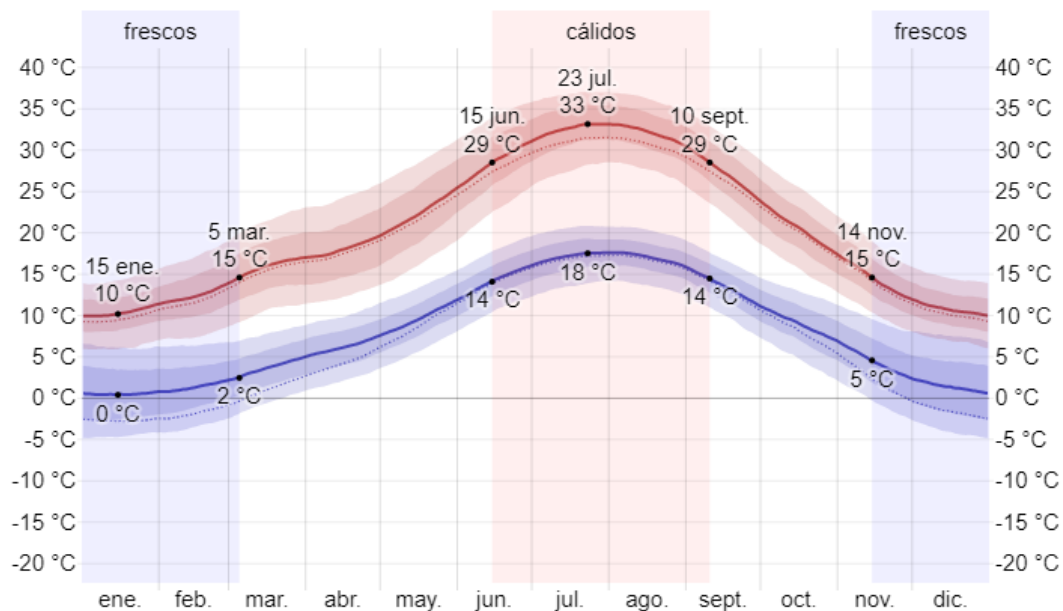
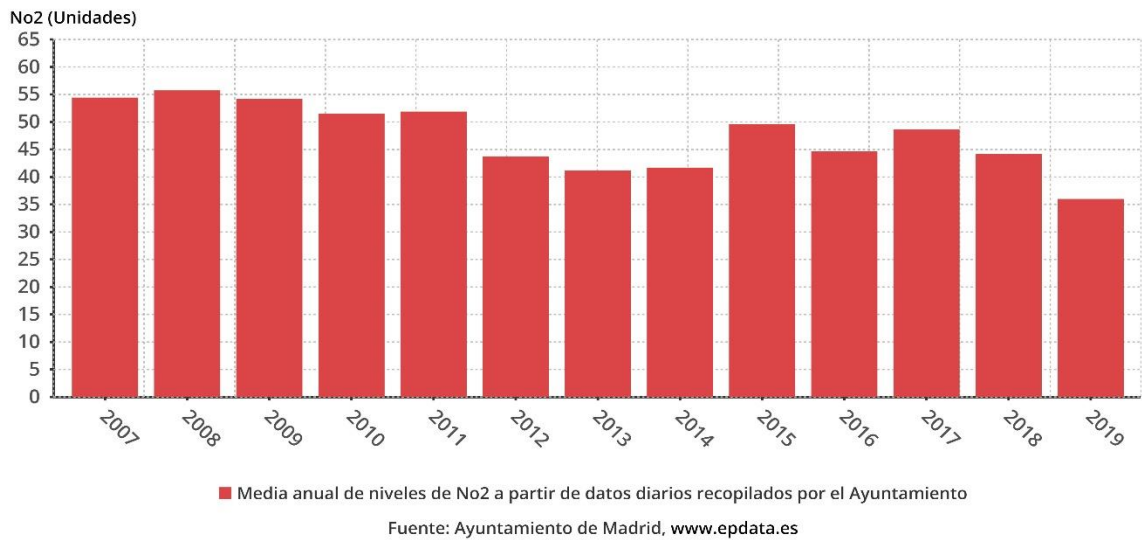


FIGURA 24. CLIMOGRAMA DE LA ZONA DEL ESTUDIO

En cuanto a la iluminación, cuenta con una única lámpara de bombilla LED, que no está fuera de lo recomendable ya que aporta poca carga lumínica a las obras. La casa cuenta con sistema de calefacción central y teniendo en cuenta que Madrid es una ciudad de temperaturas muy altas en la temporada de verano y muy bajas en invierno no se

garantiza una estabilidad de las temperaturas adecuada para un soporte como es el papel. El único radiador de la habitación se encuentra justo al lado de la entrada de la sala a dos metros aproximadamente del lugar en el que se encuentran las obras.

6.3. Estado de conservación

El estado de conservación de la colección de Fanzines de Ignacio Navas presenta buenas condiciones a rasgos generales. Como se mencionaba anteriormente el artista tiene su estudio ordenado y muestra preocupación por el cuidado de sus obras. No se observan problemas de conservación destacables, no obstante, se trata de una obra contemporánea de reciente creación, por lo que una parte de las patologías que podrían derivarse de la interacción entre los materiales antes descritos y de las condiciones del espacio en el que se encuentra podría empezar a manifestarse con el tiempo.



FIGURA 25. FANZINE *YOLANDA*. FOTOGRAFÍA: MARÍA ALBALÁ



FIGURA 26. INTERIOR DEL FANZINE *YOLANDA*. FOTOGRAFÍA: MARÍA ALBALÁ



FIGURA 27. INTERIOR FANZINE *YOLANDA* FOTOGRAFÍA: MARÍA ALBALÁ



FIGURA 28. TRASERAS FANZINE *YOLANDA*. FOTOGRAFÍA: MARÍA ALBALÁ

7. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

7.1. Criterios de conservación

Es imprescindible para la correcta conservación preventiva del arte contemporáneo, llevar a cabo un buen plan de toma de decisiones. Así, el primer criterio a tomar que será estrictamente necesario será realizar una concisa documentación de la obra del artista que abarcará los siguientes puntos: idea, concepto o proceso artístico y naturaleza material de las piezas (Llamas, 2014). Al contar con la ayuda de Ignacio Navas, la recopilación de datos es de fácil adquisición. Este será un criterio importante a tener en

cuenta: la recopilación de información mediante la entrevista con el artista. Dicha entrevista está determinada por el modelo de toma de decisiones propuesto por la Fundación para la Conservación del Arte Contemporáneo (SBMK) en 2018. Mediante este modelo, se contempla la discrepancia, es decir, se valora si los daños o el estado de conservación son lo suficientemente notables como para intervenir o no la obra. El modelo SBMK establece varias pautas que permiten ahondar en las medidas para la conservación más adecuadas de las piezas. (Llamas, 2014)

Para ello, se toman como referencia las pautas establecidas por el organismo INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) (Llamas,2014). De este organismo se toman como referencia las bases para la realización de una correcta entrevista:

- ❖ Introducción (parte explicativa y toma de contacto)
- ❖ Preguntas generales
- ❖ Proceso creativo (idea, elección de materiales)
- ❖ Contexto (influencias, referencias artísticas del artista, intención)
- ❖ Exposición (cómo debe ser expuesta su obra)
- ❖ Deterioro (conocer que piensa el artista sobre la conservación de su obra)
- ❖ Conservación y posible restauración (conocer que opina el artista sobre la conservación de su obra o posible futura intervención)

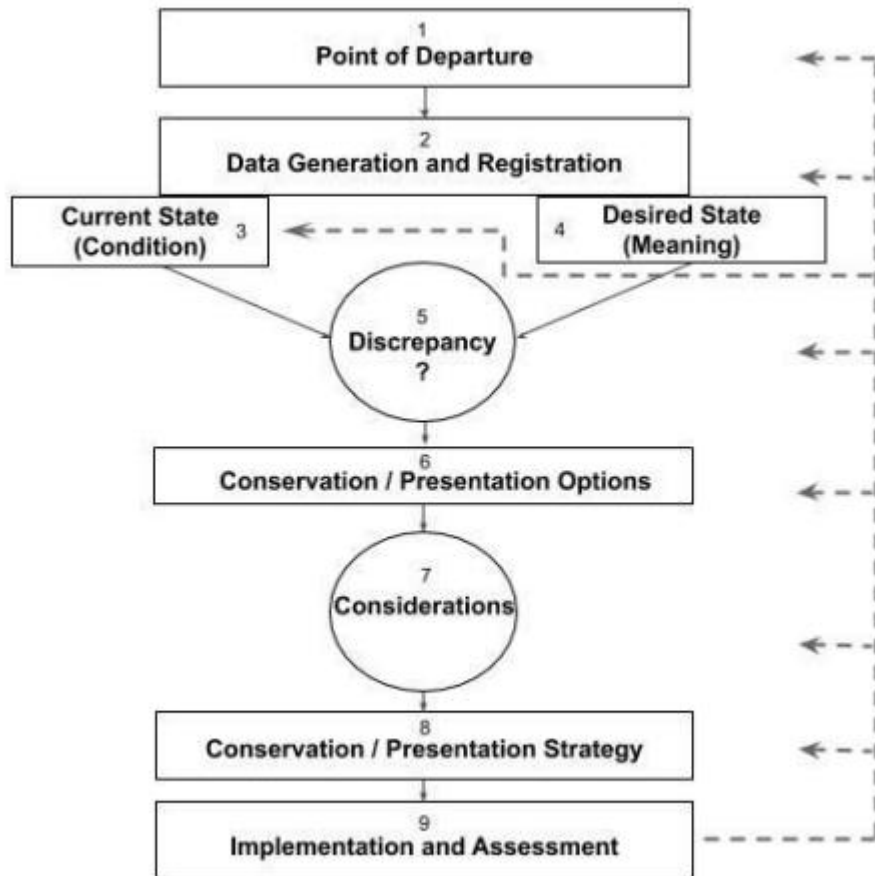


FIGURA 29. ESQUEMA DE NUEVO MODELO DE TOMA DE DECISIONES BASADO EN LA EDICIÓN DE 1999 (SBMK, 2018)

En cuanto a criterios legales, se consideran los derechos de autor y la opinión del artista según lo previsto en la Ley de Propiedad Intelectual 1/1996 en su art. 5.1.

Puesto que las obras tratadas en este caso carecen de daños y tienen un correcto estado de conservación, se han antepuesto los criterios de conservación preventiva antes que la intervención. (Llamas, 2014).

En cuanto a criterios para el plan de conservación, se tiene en cuenta las pautas proporcionadas por la UNESCO y por centros que tratan este ámbito, como el Instituto de Patrimonio Español y el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales. Por otro lado también se han tenido en cuenta las recomendaciones de especialistas del papel como Javier Tacón Clavaín.

7.2. Propuesta de conservación-restauración

En cuanto a la propuesta de conservación-restauración y basándonos en el estado de conservación y en el criterio de mínima intervención, se proponen las siguientes medidas:

1. Limpieza superficial de las estanterías en las que se encuentran las piezas
2. Limpieza superficial de las piezas antes de ser reubicadas en los lugares de almacenaje. Para evitar abrasiones superficiales en el papel se propone el uso de brochas de pelo suave.
3. Documentación de todas las piezas correctamente
4. Digitalización de las piezas mediante su escaneo por si las obras sufrieran algún tipo de daño en el que pudiera darse una pérdida de materia.
5. Reemplazo de los plásticos que cubren las obras por cartones libres de ácido con pH neutro
6. Reemplazo de las cajas utilizadas actualmente (caja de la marca IKEA con funda de protección) por planeros.
7. Control de las condiciones del planero, priorizándolas ante las de la sala.

7.3. Plan de conservación preventiva

Para establecer un plan de conservación preventiva hay que tener en cuenta todos los posibles factores de deterioro que se mencionan en el punto número 6 del presente trabajo. Los aspectos más importantes a tener en cuenta en este caso son los factores físicos ya que son los que más reacciones pueden provocar en los materiales que forman las piezas. Por conservación preventiva entendemos todos los cuidados y acondicionamientos lo más adecuados posibles en concordancia con los materiales de las obras para evitar o frenar los daños que puedan producirse en las obras a proteger. Es por ello, que los factores a tener en cuenta para establecer un correcto plan de conservación preventiva en este caso tendrán que ver en su mayoría con el acondicionamiento del espacio. Por un lado, será importante tener en cuenta la ubicación en la que se encuentran las piezas, con esto nos referimos a las condiciones concretas de contaminación, temperatura y humedad principalmente. También deben tenerse en cuenta, seguido de lo anterior, las características del edificio. La función del

archivo es proteger las piezas permitiendo su tratabilidad. Para que el archivo cumpla con estas características deben tenerse en cuenta tres parámetros: la ubicación del mismo, la construcción y las estancias del mismo. El artista no contempla cambiar de ubicación por ahora su colección, a menos que tuviera una ampliación de su obra y necesitara un espacio con mayor capacidad. Al estar situado en Madrid, deben aplicarse una serie de medidas que adecuen el entorno del interior del depósito. Por otro lado, la construcción es un parámetro a tener en cuenta y en este caso, el edificio también es el que es y no pueden ser sustituidos los materiales que lo constituyen, pero si pueden adaptarse los materiales presentes a las necesidades actuales.

En el caso del estudio de Ignacio Navas, el archivo es el depósito y el lugar de trabajo del artista por lo que hay que acondicionarlo contando con esas premisas. El estudio se encuentra en Madrid y está orientado de manera que recibe la contaminación de la carretera de al lado y la radiación directa del sol. Se trata de una carretera formada por dos carriles con un tránsito frecuente de coches. Como no se puede cambiar dicha orientación, se establecen protocolos de seguridad y se propone la colocación de filtros UV y la colocación de Tyvek polietileno no tejido por encima de los cartones que protegen el fanzine, material protector de filtros UV.

Atendiendo a los factores de índole catastrófica, se recomienda instaurar puertas metálicas que eviten el acceso del fuego al depósito en caso de incendio y que los planeros donde se encuentren las obras tengan una altura de unos 50 centímetros que los separe del suelo para evitar daños en las obras en caso de inundación proveniente del aseo cercano (Ubieta, 2007).

7.3.1. Catalogación

La correcta catalogación de las piezas es imprescindible para la conservación de la obra. Debe existir una ficha técnica de cada pieza que recoja la mayor cantidad de datos posible sobre su catalogación: los datos del entorno, su estado de conservación, las inscripciones, número de páginas y número de fotografías que contiene, las medidas, la catalogación, la categoría del fanzine y las maquetas, etc.

Debe aportarse documentación fotográfica que sea identificativa y que cuente con las inscripciones necesarias para entender a qué maqueta o fanzine pertenece cada una. Una vez recogidos todos los datos descritos exhaustivamente será necesario contar con la catalogación digital y en físico.

Es imprescindible que las fichas de catalogación cuenten con el título, el autor, las medidas de cada fanzine y maqueta, la técnica de maquetación, de impresión, el número de imágenes. Deberá hacerse un registro de cada una de las fotografías con las que cuenta cada fanzine y así como de los textos. Por otro lado, debe crearse un apartado con el estado de conservación y el ambiental. Además de esto, en cuanto al almacenaje, debe indicarse la ubicación actual de las obras, la dirección y las características del entorno.

Por tanto, cada ficha de catálogo debe contener lo siguiente:

- ❖ Datos generales
- ❖ Registro fotográfico
- ❖ Registro de datos del medio ambiente y entorno
- ❖ Estado de conservación
- ❖ Descripción de la obra
- ❖ Descripción del artista
- ❖ Registro de préstamos

7.3.2. Sistema de almacenamiento

Para el correcto almacenamiento de estas obras, hay que tener en cuenta varios parámetros. Por un lado, conviene que estas obras se almacenen en planeros con carpetas individuales. Las carpetas en las que deben almacenarse las piezas deben ser de pH neutro y en los planeros no deben apilarse las piezas, lo ideal sería una pieza por cajón, pero esto provoca una necesidad amplia de espacio por lo que en este caso, contando con el tamaño del taller del artista y contando con que es su lugar de trabajo, se recomienda un máximo de tres piezas por planero (más de tres piezas entorpece la tratabilidad y movilidad de las piezas por lo que supondría un riesgo para las mismas y además podría provocar deformaciones en el papel si el peso de la superposición de piezas es excesivo).

Los planeros garantizan que la obra sea almacenada en posición horizontal, evitando así daños en las hojas del fanzine y facilitando su tratabilidad. Es conveniente para un correcto almacenaje retirar las fundas de polipropileno que cubren las piezas actualmente y sustituirlas por cartones de pH neutro. Los cartones protegen las piezas y evitan el amarilleamiento que puede aportar el plástico. Se recomienda el uso de cartones tipo compacto premier bookshoe de la casa Arte y Memoria (Arte y Memoria,

s.f.), los cuales tienen muchas ventajas. A parte de ser cartones libres de ácidos, son también libres de lignina y cloro elemental, en su composición destaca un porcentaje elevado de fibras denominadas Kraft blanqueadas y tienen un contenido bajo de azufre. Es un cartón creado específicamente para proteger las colecciones tanto del manipulado, como de las condiciones atmosféricas no convenientes, del fuego y de las posibles inundaciones. Es resistente por otro lado a la suciedad, al polvo y a abrasiones y cumple los requisitos de la conservación específica de archivo. Encima de los cartones mencionados debe colocarse el Tyvek polietileno no tejido mencionado anteriormente para evitar las radiaciones UV.

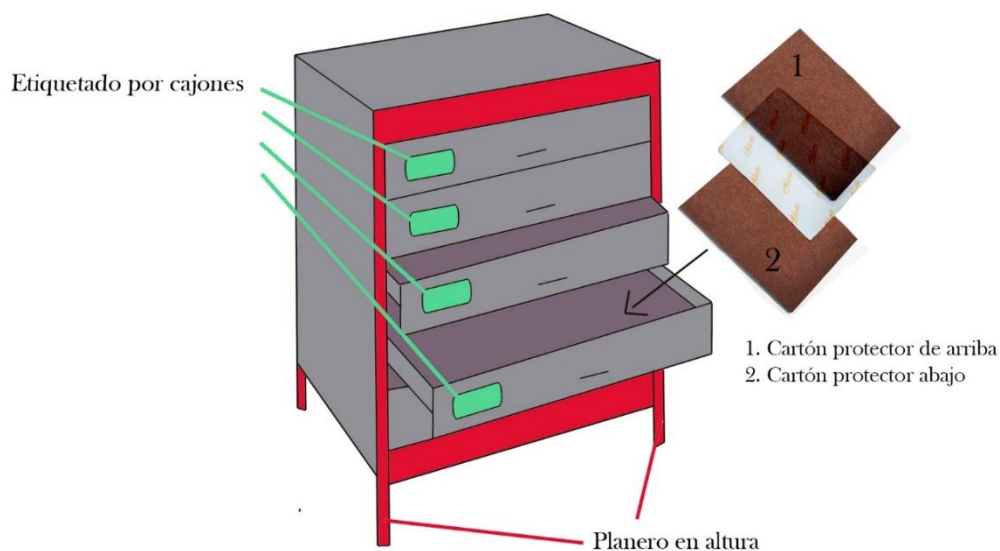


FIGURA 30. PROPUESTA PLANERO PARA FANZINES. IMAGEN: MARÍA ALBALÁ

Es recomendable tener un control sobre estos cartones y proceder a su sustitución cada cierto tiempo evitando que su degradación natural afecte a la obra. Por otro lado, es indispensable garantizar el orden del espacio de almacenamiento. Los cartones deberán contar con la identificación de las piezas. Esta será concisa y recogerá los datos identificativos de cada maqueta y de cada fanzine, el autor y el año, como por ejemplo, maqueta 1, Ignacio Navas 2014. Las piezas deberán contar, a parte de con la identificación, con una correcta catalogación como veíamos anteriormente. Es recomendable que para las inscripciones identificativas se utilice lapicero en vez de bolígrafo o rotulador, como por ejemplo el Stabilo Old (Prieto de la Fuente, 2021)

Al ser una colección de pocas piezas, podría ser suficiente con el diseño de un planero. En el caso de que la colección se ampliara, sería necesario pensar en la reubicación de las piezas en un espacio más grande para que el artista pudiera trabajar sin alterar el estado de las obras.

Contando con que el almacén en el que se encuentran las obras del artista es su lugar de trabajo, sería necesario diseñar un espacio donde colocar el planero que porte las obras. La ubicación ideal del planero debe estar apartada del espacio de trabajo indicado en el mapa del estudio. Es la zona más alejada tanto de la ventana como de la zona de trabajo y de la maquinaria presente en el entorno. Como puede verse también en dicho plano del estudio del artista, el baño está justo enfrente y al ser su estudio de trabajo, debe crearse dentro de los planeros un microclima que permita que se mantengan la humedad que necesita el fanzine y las maquetas. Por ello, dentro del planero deben colocarse bolsas de gel de sílice (M.Vaillant Callol y N.Valentín Rodrigo).

7.3.2.1. Modificaciones del espacio de almacenamiento

Como se mencionaba anteriormente, será necesario adaptar el espacio a los parámetros establecidos para un correcto almacenamiento. Es por ello que habrá que realizar un diseño de almacén adaptado a las necesidades de las piezas y para ello será necesario incluir el mobiliario óptimo para la colocación de las obras. El estudio cuenta con una estantería muy parecida a un planero, pero de tamaño más grande. Debería ser sustituido por el planero propuesto. Planero de metal, con el etiquetado correspondiente, en el que no haya más de tres piezas y que contenga el gel de sílice en su interior. Debe separarse debidamente el espacio de trabajo y el de almacenamiento.

Por otro lado, se requiere un control de las condiciones ambientales, siendo esencial que la humedad relativa del entorno no supere el 40 por ciento y que la temperatura se mantenga en 18°. Es importante que el papel mantenga su estabilidad química y estos dos parámetros permiten que así sea. Las bajas temperaturas son imprescindibles para que el material no sufra daños (UNESCO,1994). Así, para el control de la humedad se debe colocar un higrómetro y para la temperatura un termómetro. Para ello se recomienda el uso de un monitor ambiental, más concretamente el monitor Elsec por su tamaño y por su versatilidad ya que mide tanto temperatura, como humedad y luz (visible y ultravioleta) (Arte y Memoria, s.f.)

En cuanto a la luz, debe ser lo más reducida posible tanto si la obra está en su espacio de almacenaje como si está siendo manipulada, garantizando que siempre se mantuviera en 50 luxes. Se mantendrá la luz LED del estudio para la zona de trabajo y se retirará la luz de la zona de almacenaje.

El mantenimiento y limpieza del almacén es imprescindible. Para la correcta conservación de las piezas hay que evitar colocar papeleras en los alrededores ya que es un foco de ataques biológicos. Para evitar y prevenir ataques de este tipo es conveniente llevar un control mediante el uso de trampas que deben de ser revisadas semanalmente. Se recomienda el uso de trampas adhesivas ya que funcionan con la mayoría de insectos.

Por otro lado, es imprescindible evitar el uso de para la limpieza de planeros y retirar las piezas cuando se proceda a la limpieza de los mismos, cerciorándose de que la superficie se encuentra completamente seca antes de devolver las piezas a su sitio. (Ubieta, 2007). Por ello se recomienda el uso de brochas de pelo animal (lo más suaves y menos abrasivas posibles), aspiradores especializados como el aspirador Blowvac⁶ o peras de aire. En ningun caso deben utilizarse productos de limpieza químicos líquidos.

En cuanto a la temperatura y contando con la situación atmosférica del entorno del estudio, se propone el uso de un higrómetro que registre los valores del clima. Por otro lado, para la medida de la humedad y la temperatura se recomienda el uso de un psicrómetro.

El espacio actual de la obra cuenta con la problemática de ser, a su vez, el lugar de trabajo del artista. El planero con el gel de sílice y un buen sellado, además de las protecciones del cartón y del Tvek, permite que se mantenga la temperatura y la humedad conveniente para los fanzines y las maquetas independientemente de que sea usado como lugar de trabajo. Deben incluirse en la cercanía del planero unos guantes de algodón cuando vayan a tratarse las obras y evitar la tratabilidad de las mismas sin la presencia de dichos guantes. (Prieto de la Fuente, 2021)

⁶ Aspirador Blowvac es un aspirador especializado en la restauración. Tiene control de potencia, varias boquillas según lo que quiera ser aspirado y controlador de potencia. (Arte y Memoria, s.f.)

7.3.4. Sistema de traslado

Para el correcto traslado de las obras será necesario tener en cuenta tres parámetros: las cajas y la manipulación de estas el vehículo en el que se transporta.

En lo referente a las cajas, deben estar compuestas con papeles y cartones con un pH neutro y con films calificados como no abrasivos ya que permiten que la humedad relativa transpire y evitan la condensación en el interior. Se recomienda Cell Plast por su alta calidad y por cumplir estas características. Las cajas deben tener una espuma protectora que las proteja de los posibles impactos externos. Esta capa de espuma aunque cumpla las características mencionadas en cuanto al papel y al cartón no debe estar en contacto con las obras. Cada una de las obras irán colocadas individualmente con su capa de protección. Las cajas deben manipularse entre dos personas para evitar caídas y deben usarse siempre los utensilios de transporte necesarios como carros que permitan que la obra no roce ni sea arrastrada por el suelo. (Ubieta, 2007)

En cuanto al vehículo que transporte las piezas debe contar con un sistema de climatización que regule la humedad, la iluminación y la temperatura para el papel, es decir, humedad no superior a 18°, humedad entre el 40 y 50 por ciento y luz no superior a 50 luxes. Por otro lado, debe contar con un sistema de anclaje para que las cajas en las que se transportan las obras no se muevan. Este sistema evitará daños por impacto, dobleces o roturas en el soporte. Para garantizar que la bodega de traslado tiene las condiciones adecuadas se recomienda el uso de anhídrido carbónico que reduce el oxígeno del entorno y neutraliza la combustión. Por último, es necesario que el vehículo cuente con una plataforma hidráulica para facilitar la manipulación de las cajas y evitar que se caigan. Es recomendable para los vehículos de transporte que la altura no sea superior a 4 metros y la anchura no sea mayor de 2,60 metros. En este caso y al ser una colección pequeña tendría que acomodarse el vehículo al tamaño de las cajas de transporte. (Ubieta, 2007)

7.3.5. Sistema de exposición

Para establecer un sistema de exposición de la obra de Ignacio Navas hay que tener en cuenta tres parámetros fundamentales: la obra, el espacio y la intención del artista.

En cuanto al sistema de exposición, es imprescindible tener en cuenta la opinión del artista ya que el sistema y colocación de las piezas puede depender de la intención y de la parte conceptual del conjunto. Basándonos en la entrevista y en los testimonios del

artista y contando con que son fanzines que cuentan una historia y hay que ojearlos, la exposición deberá de contar con artículos de protección para su manipulado. Deberán situarse en un atril, que evite su movimiento y que permita que la pieza se consulte pudiendo pasar las páginas. Se propone el atril de plastazote de la casa Arte y Memoria (compuesto por espuma de polietileno y nitrógeno, sin disolventes y totalmente inofensivo para el soporte papel). (Arte y Memoria, s.f.)

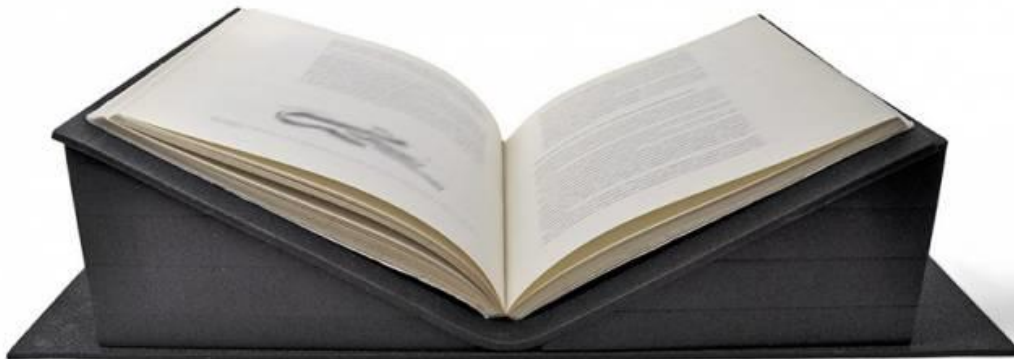


FIGURA 31. FANZINE *YOLANDA* (ARTE Y MEMORIA, S.F.)

El atril debe colocarse a una altura de aproximadamente un metro y medio para garantizar la comodidad del espectador. Debe contar con una etiqueta explicativa donde se anoten los datos principales de la obra y que sirva para entender y contextualizar cada una de las piezas. Debe existir un diálogo entre ellas ya que las maquetas están realizadas antes

que el fanzine *Yolanda* y todo ello debe estar reflejado en la exposición. Los atriles no se colocarán pegados a la pared al menos, a un metro y medio para evitar la creación de microclimas provocados por la temperatura de las paredes.

Para el manipulado de la obra deben utilizarse guantes de nitrilo, se sugiere el uso de guantes de nitrilo en vez de algodón como se sugería en el manipulado del almacén ya que por la exposición pasa un gran número de visitantes y los guantes deben ser desechables. Estos estarán colocados a los laterales de los atriles. Al tratarse de una exposición, cualquier visitante podrá consultar las obras, con las previas indicaciones aportadas por el responsable de la sala. Las instrucciones principalmente serán no mover las piezas de los atriles y utilizar en todo momento los guantes.

En cuanto a la iluminación de la sala debe permitir el disfrute de las piezas y garantizar que las obras no sufran ningún daño. En lo referente al entorno, uno de los factores más importantes será el control de la energía radiante. Se debe evitar la luz innecesaria controlando la intensidad de la misma. Se recomienda para ello utilizar temporizadores y sistemas de iluminación que controlen este factor. A parte de colocar filtros UV en las ventanas, pueden aplicarse de la misma manera en las lámparas y en los sistemas de iluminación que se utilicen para iluminar las obras en el lugar de la exposición. Deben de medirse los luxes para no sobrepasar la temperatura de la luz que necesitan este tipo de obras (50 lux). Para ello es necesario contar con la ayuda de un luxómetro. Los tres parámetros a tener en cuenta para un correcto control de la energía radiante son los siguientes: tiempo de exposición, nivel de iluminación y composición de la radiación. (Llamas, 2014). Las lámparas recomendadas para este tipo de instalaciones serán las de luz LED, ya que no crean radiación ni ultravioleta ni infrarroja.

Por último, para el control de humedad y la temperatura en la sala deben incorporarse repartidos por varios puntos, higrotermógrafos registradores, los cuales registran continuamente estos parámetros creando estadísticas que reflejan la temperatura y la humedad de cada zona. Al igual que para el estudio, se recomienda en este caso el uso de Elsec 765C. (Arte y Memoria s.f.)

8. CONCLUSIONES

El paso del tiempo, incluso en obras de reciente creación, tiene una repercusión inevitable sobre las obras de arte que puede verse incrementado con los factores ambientales y de origen antropogénico.

En este trabajo se ha abordado la doble problemática de un tipo de producción artística contemporánea, el fanzine, que no ha sido muy estudiado hasta ahora en el territorio de la conservación-restauración, y junto a ello se ha examinado la problemática de la ubicación de este tipo de colecciones en espacios que no están específicamente habilitados para este fin, como es una colección privada en un espacio de trabajo habitado.. La metodología desarrollada de contacto directo con el artista ha evidenciado que es posible documentar de una manera detallada los procesos de creación de este tipo de producciones y en base a ello establecer pautas adecuadas para frenar las consecuencias del paso del tiempo, en particular en lo relativo a su archivo, traslado, exposición y uso-. La entrevista con el artista ha supuesto un gran aprendizaje y ha servido como medio indispensable para el desarrollo completo de este trabajo. No obstante, es importante tener en cuenta que la opinión del artista constituye una base sobre la que el conservador-restaurador debe establecer un juicio crítico y aportar soluciones viables y efectivas para la conservación de la obra que se aseguren de no alterar la dimensión conceptual de la obra. Todo ello se ha intentado llevar a cabo en este trabajo.

Consideramos que los objetivos de este trabajo han sido adecuadamente abarcados mediante el análisis de la obra de Ignacio Navas, la cual muestra problemáticas aplicables a otras obras de características similares. Por su naturaleza, esta propuesta de conservación de una colección vinculada al fanzine se ha centrado en la conservación preventiva, la cual es en este caso un aspecto fundamental.

Bibliografía

- FEDRIGONI. (2019). *dical*. (Fecha de consulta: 11/12/2021) <https://dical.es/ficha-tecnica/ArenaWhiteRough.pdf>
- I.NAVAS. (s.f.). (Fecha de consulta 7/12/2021) <https://ignacionavas.com/>
- LLAMAS, R. (2014). *Arte Contemporáneo y Restauración o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Editorial Tecnos Grupo Anaya.
- PUEBLA, J. (s.f) (Fecha de consulta 8/12/2021).
<https://www.behance.net/gallery/21123455/YOLANDA-FANZINE>.
<https://www.behance.net/gallery/21123455/YOLANDA-FANZINE>
- TACÓN CLAVAÍN, J. (2008). *La conservación en archivos y bibliotecas* (OLLERO Y RAMOS EDITORES ed.). OLLERO Y RAMOS EDITORES.
- Transmisión en vivo de bbaa facultad*. (2021, 19 noviembre). [Vídeo]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=_uYePkNMx8w&ab_channel=bbaafacultad
- TEBEOSFERA. (s.f.). (Fecha de consulta 5/12/2021)
https://www.tebeosfera.com/colecciones/cuto_1967_centro_de_expresion_grafica.html
- TURRON, K. BABAS, K. (1996). *De espaldas al kiosko: guía histórica de fanzines y otros papelajos de alcantarilla*. Madrid: El Europeo: la Tripulación.
- UBIETA, M. R. (2007). *Transporte, depósito y manipulación de obras de arte*. Madrid: Editorial síntesis S.A.
- VIÑAS, C. C. (1994). *La Preservación y restauración de documentos y libros en papel: un estudio del RAMP con directrices*. París: Unesco.
- VAILLANT CALLOL, M., VALENTIN RODRIGO, N. (1996). *Principios Básicos de la Conservación Documental y causas de su deterioro*. Ministerio de Educación y Cultura. Instituto del Patrimonio Histórico Español.
- VVAA. (1981). *Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels, & Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels. Solubilidad y disolvent*. ICCROM.

ANEXO 1. Fichas técnicas

ANEXO 1.1. Ficha técnica del papel específico usado en el fanzine *Yolanda*



FEDRIGONI ARENA® WHITE ROUGH

description

Wood-free uncoated papers and boards E.C.F. with FSC® certification. Available in the new warm “White” shade. Excellent look-through and cleanliness make this paper ideal for any graphic project. Rational yet elegant, good for texts, pictures, packaging and illustrations, it works with any printing and post-printing process and performs well with any binding and folding technique.

range

size	grain	substance				
64x90	LG	90	120	170	300	
72x102	LG	90	120	140	170	300

technical features

ref. standard/instrument
unit of measure

substance	bulk	opacity	roughness	brightness
ISO 536	ISO 534	ISO 2471	ISO 8791-2	ISO 2470
g/m ²	cm ³ /g	%	ml/mln	%
90 ± 3%	1,35	90 ± 2	600 ± 20%	102% ± 2
120 ± 3%	1,35	92 ± 2	700 ± 20%	102% ± 2
140 ± 3%	1,35	95 ± 2	800 ± 20%	102% ± 2
170 ± 5%	1,38	96 ± 2	900 ± 20%	102% ± 2
300 ± 5%	1,4	–	1200 ± 20%	102% ± 2

Relative Humidity 50% ± 5 ref. TAPPI 502-98

ecological features



ELEMENTAL
CHLORINE
FREE
GUARANTEED



notes

The product is completely biodegradable and recyclable. Special runs available upon request.

The Company reserves the right to modify the technological features of the product in relation to market requirements.

UNI EN ISO 9001:2008 - CQ 539
UNI EN ISO 14001:2004 - CQ 7847
BSI - OHSAS 18001:2007 - CQ 15229



Product Data Sheet ARE/1Q9
Update 08/2019
Rev. n° 01

ANEXO 1.2. Ficha técnica de las grapas usadas en el fanzine *Yolanda*



Vía Augusta, 20-26
08006 BARCELONA (SPAIN)
Phone no. 00 34 93 2384400
Fax no. 00 34 93 2187079

FICHA TECNICA DE PRODUCTO

PRODUCTO: GRAPAS PETRUS 25/10

CARACTERISTICAS TECNICAS

MATERIALES:

Alambre con recubrimiento galvanizado de diámetro

DESCRIPCION:

Grapa denominada 25/10 para uso en oficinas
Características principales

- Longitud de pata: 10 mm
- Capacidad de grapado: 60 hojas papel 80 gr/m2 aprox.
- Envasada en caja de 1000 grapas
- Referencia: 623386



ASPECTOS MEDIO AMBIENTALES

Este producto no contiene sustancias o materiales nocivos para la salud o el medioambiente tales como plomo, mercurio o metales pesados. Producto y packaging reciclables.

ANEXO 1.3. Ficha técnica del pegamento usado en las maquetas.



Lo puedes usar en:

Papel
Cartón
Tela
Filtro
Fotos
Espuma de poliestireno
Corcho
Vidrio
Madera
Cuero
Metal
Plásticos
Espuma (goma EVA)



Información adicional para la seguridad de tus hijos

El Pritt Stick no tiene disolventes ni PVC y se puede eliminar lavando la prenda manchada a 20 °C.
Por lo tanto, es adecuado y seguro para los niños.



El pegamento se puede aplicar de manera fácil y uniforme, y da el tiempo suficiente para cambiar el objeto.
Gracias al diseño especial del sistema hermético "tapa+tubo", la barra de pegamento se mantiene fresca y se puede utilizar durante varios años.



FICHA TÉCNICA DE PRODUCTO

REF. LYRECO: 149.719

REF. FABRICANTE: 1200-01

DESCRIPCIÓN:

ROTULADOR DE PUNTA DE FIBRA EDDING 1200 COLOR NEGRO



Rotulador negro de calidad superior con punta de fibra resistente a la acción de la luz.

Tinta a base de agua.

Cuerpo de plástico en color negro y capuchón ventilado del color de la tinta.

Ancho de escritura 1 mm.



ANEXO 2. Entrevista con Ignacio Navas, 30/11/2021. Entrevista online.

María Albalá: Hola Ignacio. Como sabes he centrado mi Trabajo de Fin de Grado en tu obra *Yolanda*, a la cual le preceden un total de cinco maquetas. Eres fotógrafo licenciado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y más tarde especializado en la escuela Blank Paper. Como creador de fotografías y de fanzines, me gustaría comenzar preguntándote por tu trabajo artístico. . ¿Cómo consideras que podría definirse tu trabajo?

Ignacio Navas: Yo me siento fotógrafo, pero como fotógrafo en el mundo del arte creo que hay que entender que tu labor no es hacer fotos y ya está, sino ofrecer experiencias a un espectador; experiencias/productos. Deliberadamente escoges un formato, porque una fotografía al final son granitos de plata en un negativo. Luego eso lo procesas para tener la imagen legible pero luego ¿Qué haces con eso ? Lo expones en una pared enmarcado, juntas varias imágenes y cuentas una historia. Entonces como fotógrafo, orquestas todas estas palabras. Al final se parece más a alguien que escribe una novela o un libro de poesía. Las imágenes no están pensadas para que se compren en una galería: son versos o palabras dentro de un conjunto. Eso a mi me lleva al fanzine, que tiene otros códigos y otro lenguaje que trato que se sumen a la práctica fotográfica. Yo considero que todo esto, en conjunto, es fotografía.

MA: En cuanto a los fanzines¿Por qué comenzaste a interesarte por este formato? ¿Tienes una intención concreta con este tipo de obras?

IN: El fanzine al final es un vehículo; un vehículo que te sirve para estructurar la narrativa, que tiene una idiosincrasia: es papel, tiene un tamaño. El papel implica una textura, una relación física con el fanzine y una secuenciación basada en el pasar de las hojas. Esta puede ser alterada; hay personas que abren los libros por la última página y hay personas que las ojean. Cuando lo haces tienes que ser consciente de todo esto porque son los recursos que tenemos para generar ese vocabulario y esa gramática. El fanzine lo que me permite es vertebrar un

proyecto donde yo tengo un control muy grande de cómo lo va a recibir el espectador. Es un formato ideal, al igual que el libro de fotografía.

MA: ¿Por qué fanzine y no fotolibro?

IN: En el fanzine la producción es mucho más pequeña y económicamente el valor es mucho más bajo, por lo que puedes permitirte muchos más fallos. Un fanzine sale mal y no te tiras de los pelos. Hacer un buen libro de fotografía puede costar 70.000 euros. El fanzine cuesta muchísimo menos, por eso yo ví que era el vehículo para aprender. Todo ese tipo de cosas que pienso ahora ha venido de aprender haciendo: era el campo de batalla perfecto. Ahí aprendí a distribuir, me formé una idea de cómo quería hacer la distribución, aprendí cómo funciona la narración.... No es que sean super-diferentes el fanzine y el fotolibro, pero a nivel de producción el fanzine te da mucha más libertad para probar locuras. En el fanzine de *Yolanda* las guardas realmente están cortadas a mano,; meter eso en un proyecto industrial sería una locura. El fanzine sí te lo permite porque tiene muchos más procesos manuales. Con el libro estás más sometido a procesos de la imprenta, los costes, etc. En el fanzine puedes hacer más peripecias.

MA: ¿Crees que el fanzine le aporta exclusividad al trabajo al estar autoeditado?

IN: Si. Tienes más control creativo generalmente. Depende de cómo lo hagas, claro. Si simplemente vas a una copistería y pides que te impriman algo no, pero si valoras tu trabajo, tienes todo el control creativo. En Linde, por ejemplo, me acuerdo que el primer fanzine que hice fue muy bonito porque hicimos muchas pruebas de impresión. Eso en una imprenta de *offset* es mucho más complicado porque cada prueba te la cobran. Las pruebas de impresión nos valieron para dos cosas. En primer lugar, para hacer una pre-impresión un poco particular. La hicimos como se hace realmente, exactamente igual a como se hace en un laboratorio de fotografía: tiras una copia, una prueba, ves cómo queda y dices

“vale, esto hay que subirlo, esto hay que bajarlo...”. Lo hicimos así. Se lo cuentas a cualquiera y te dice que eso es un disparate, pero con Óscar⁷ podía hacer estas cosas. Y en segundo lugar, probamos con muchas tramas de impresión diferentes. La impresión láser se realiza con una especie de rejilla donde los puntos se van colocando. La imagen se transforma al final en una serie de puntos y hay varias maneras de transformar los puntos en la imagen; de forma geométrica, en líneas o al azar. Probamos muchas maneras, cambiando los ángulos, cambiando las formas hasta que dimos con un tipo de impresión en la que no se sintiera como una fotocopiadora.

Yo diría que el tipo de fanzine que yo hago es un fanzine “venido a más”, en el buen sentido: fanzines con producciones complejas donde cada detalle se explota hasta las últimas consecuencias. En *Yolanda* mucha gente me decía que no se iba a poder grapar. El diseñador decía que había que coserlo, el impresor también me lo decía y yo decía que es importante que fuera con grapas. Y ya hablé con Oscar y él me dijo que claro que se puede. Luego me enteré de que Óscar quería comprar una grapadora nueva, una industrial de hilos. La historia es buenísima: resulta que era una empresa de Barcelona de los años 70, a los herederos le tocó la lotería y renunciaron a la fábrica, pero resulta que tenían un tipo de grapadora única. No era eléctrica, era mecánica o un híbrido, no me acuerdo bien, y podía llegar a grapar tal cantidad de hojas. Era una grapadora pensada para cosas tipo recibos de contabilidad, facturas y cosas de estas. Total, que Oscar compró la grapadora, y por eso pudo graparse el fanzine de *Yolanda*. Tremendo, tremendo... Trabajar con este tipo de personas motiva muchísimo. El hecho de que los procesos sean más sencillos, más cortos y menos costosos, te permite entrar en otras dinámicas más relajadas y poder estirar un poco más las cosas. Por eso para mí el fanzine es muy interesante.

MA: Tienes fotografías en blanco y negro y en color, según qué quieras mostrar. ¿Es premeditada la elección un tipo u otro?

IN: Si, está muy premeditado. De hecho, hacer fotos en color y trabajar bien el color es muy difícil. No me refiero a editarlo en Photoshop, darle *un rollito*, que

⁷ Impresor del fanzine *Yolanda*

te lo escaneen en un laboratorio y que parezca todo bonito: me refiero a ordenar el color en la escena, ser consciente de la luz, del tipo de conexiones o de contrastes que se generan y trabajar con ello. Eso es lo que hace bueno un trabajo de color; si haces fotos en color el chip en la cabeza tiene que estar ahí. Si haces fotos en blanco y negro entran en juego otro tipo de valores. Ahora, por ejemplo, en el tipo de fotografías que estoy haciendo he intentado simplificar al máximo el vocabulario que estoy usando, prescindir de absolutamente todo que no sea necesario. He vuelto al blanco y negro porque no he querido meterme a manejar el código del color, sino un código mucho más sencillo donde todas las emociones se guían más por lo fotografiado, por la forma de lo fotografiado y menos por la atmósfera, porque las fotos en color son muy atmosféricas. También he escogido una luz de flash para *asesinar* cualquier otro tipo de luz: una luz completamente directa, plana, severa, para de nuevo dar prioridad a lo que estoy fotografiando e ir puramente al contenido de forma más visceral y menos distraída. Es una decisión que tú tomas que te condiciona, ¿ves? Cuando hablo de lenguajes fotográficos hay un montón de aspectos, pero al final son decisiones que tomas de forma consciente con las que se va construyendo tu narrativa, tu trabajo y lo que cuentas.

MA: ¿Tienes algún tipo de pretensión concreta con tus fotos? ¿Buscas crear en el espectador algún tipo de sensación concreta?

IN: Yo creo que lo bonito de trabajar con imágenes es que las imágenes son tartamudas. Nunca cuentan de forma completa nada, son dispositivos que tienen pequeños hilos de los que tirar. Hay imágenes más directas y descriptivas, e imágenes más embarradas. Y al final, en un proyecto lo que estás haciendo es organizar un montón de estímulos que lanzas al espectador. Para él es como un mapa del tesoro, pero un mapa engañoso porque nunca va a ir a parar al punto donde tú quieres que vaya, de hecho, tú deliberadamente pones la X mal. Es lo bonito, creo yo, de las imágenes. Si tuviéramos algo que contar de una forma muy clara, escribiríamos un libro y nuestro aporte al resto de personas se quedaría ahí. En cambio las imágenes tienen más que ver más con la exploración, con lo sensorial en el buen sentido. Creas puntos que el espectador

utiliza para navegar en una ruta, que tal vez tampoco es la que tú has previsto, y llegará a un punto o a otro. El secreto yo creo que es trabajar con capas, prever todas esas rutas, aunque nunca vas a llegar a todas las que pueda hacer un espectador.

En *Yolanda* hay una capa muy evidente: dos personas se conocen y una de ellas fallece. Dentro de esa capa hay muchas más. Por ejemplo, hay una historia de crecimiento económico de mi tío que se va manifestando en cómo él va cambiando de coche. Si miras el fanzine y te haces las preguntas adecuadas vas a entender cómo lo consigue. Hay otra capa donde se plantea la relación de pareja. Vienen de un pueblo, de una época muy concreta en la cual simplemente el hecho de ver el mar les emocionaba. Esa imagen doble tan bonita de mi tío y mi tía frente al mar en un apartamento terrible en el que casi ni se ve el mar... Es como que llegan ahí con el coche, se emocionan, se bajan y “venga, vamos a hacer una foto”. Un poco como la canción de Joaquín Sabina *Pájaros de Portugal*: los niños que se escapan para ver el mar y cuando llegan les parece que molaba más en la tele!. Aquí he querido centrarme en la emoción de mis tíos y en esas fotos de ellos que se van repitiendo una y otra vez, esos pequeños detalles de cariño. Ahí vas creando capas donde vas tocando un montón de cosas: la estructura socioeconómica de esa época, la estructura familiar del noviazgo de ellos, lo que pasa luego, la estructura familiar frente a sus padres, mis abuelos... Estás son todas las X que aparecen en el mapa. Pero son sólo pistas, porque el espectador va a proyectar sus propias vivencias, sus experiencias y todo va a resonar de una forma muy diferente en su cabeza. Yo creo que un buen proyecto es ese que consigue resonar muy fuerte en muchas cabezas y de muchas maneras.

David Jiménez, decía una cosa muy bonita y me gusta pensar en ella como idea: en la fotografía o en los proyectos de fotografía solo cuenta lo que aprendemos a hacer. ¿Cómo no te vas a enamorar de una disciplina así, que te haga aprender las cosas de una forma tan buena y que al final te permite ofrecerles eso a los demás como un regalo, para que recorran el mismo camino que tú pero llegando a otro sitio?

MA: En cuanto al ámbito de la conservación-restauración ¿Tienes en cuenta la conservación de tu colección?

IN: Particularmente sí, pero hasta donde llegan mis conocimientos. Por ejemplo, puedo tener los negativos en cajas que los protegen del polvo, pero no sé a qué temperatura tiene que estar la habitación. También tienes una limitación de medios, igual no puedes mantener una nevera solo para los negativos. Lo trato de hacer, sí, tanto en los archivos digitales como en los físicos, pero aún así tengo muchísimas dudas porque en la formación de Bellas artes es algo que no se toca, y es muy difícil encontrar información de calidad al respecto.

MA: ¿Podrías hablarnos un poco de cómo almacenas tus obras, cómo es tu entorno de trabajo y cómo tienes tu colección resguardada de posibles daños?

IN: Yo tengo la suerte de haber podido montar un estudio en mi casa. Es como mi cueva, donde tengo el escáner, los ordenadores, las impresoras. Allí tengo también los negativos que trato de cuidar super-bien. Los tengo en unas cajas de Arte y Memoria que son libres de ácido, con ph neutro. De los discos duros tengo varias copias de seguridad. En cuanto a las copias y maquetas, tengo unas cajoneras donde las almaceno. Esto es realmente junto con los negativos y los digitales lo más relevante, porque no es reproducible. Las maquetas las guardo en unas fundas de poliuretano y luego las tengo guardadas en unas cajas. Pero considero que podría hacerse infinitamente mejor.

MA: ¿Piensas en qué materiales usas, para su conservación?

IN: Más que en su conservación, lo que yo pienso continuamente es en cómo lo recibe el espectador. La conservación es un paso 2. El papel es una cosa que tocas con las manos; eso ya te produce una sensación, tiene olor. Más allá del tipo de papel, vas a tener unas impresiones u otras y al final eso va a condicionar la imagen. Es hilar fino y entender el proceso; me interesa pensar en lo que le ofreces al espectador en todos sus detalles. Yo creo que ahí está la clave.

Hablando de materiales hay que pensar en la vida que tiene el fanzine. El fanzine por definición suele ser muy delicado. *Linde*, por ejemplo, se vendía en

estas bolsitas de poliuretano de las que hablamos antes, en las estanterías porque era lo que se hacía. Yo veía que con los fanzines se hacía eso y lo hacía. Es un error porque lo que provoca es que mucha menos gente lo coja y lo abra. Aun así, el fanzine funcionó bien. En *Yolanda*, la portada es una reminiscencia de la parte de atrás de las fotografías de los años 90, en concreto un modelo de Kodak, en el que en vez de poner Kodak pone *Yolanda*. Me gusta hacer una *play list* para los proyectos, y obviamente llamándose *Yolanda* y siendo una historia de amor, una de las canciones era era el *Yolanda* de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Cogí de referencia el estribillo que se repite, y le dije al diseñador que jugar con esa repetición podría ser la bomba. Luego también había una parte importante que no sabíamos bien cómo resolver dentro de la narración, que era el hablar de esas partes que no estaban fotografiadas; esas partes que se sobreentienden. La idea de poner páginas en blanco en la contraportada funcionaba. La portada y la contraportada llevan un laminado mate aludiendo al tacto de esas fotografías, y en la parte interior lleva un laminado brillo como una foto que no se ha expuesto pero que se ha revelado en una máquina. Sin darnos cuenta, eso ayudo mucho a que el fanzine fuera más resistente a la manipulación y cualquier golpe, y que pudiera sobrevivir de forma más digna que otros fanzines. Ahí me di cuenta de lo importante que es entender las diferentes partes de un fanzine. En este caso *Yolanda* estaba inspirado en la estructura de los libros de lectura clásicos.

MA: ¿Has puesto atención al traslado de tus obras? ¿Y al método de exposición?

IN: Generalmente no dejan a los artistas controlar esto. A mí me gusta controlar todas las partes del proceso y cobrarlas, lo cual es otro tema complicado. En la práctica te pasa de todo. Ves transportes que son desmesurados para cosas que igual no lo necesitan tanto. Hay que entender un poco las dinámicas internas de la exposición: quién cobra qué, quién se dedica a qué, cómo se organiza, y todo eso. Hay que prestar atención al transporte, claro, pero yo también creo que hay que desmitificarlo. Sobre todo, cuando hacemos un tipo de obra que es completamente reproducible. En el caso de fotografías que has impreso para una exposición lo más frecuente es que reciba un golpecito un marco y en este caso

lo que hacen es pintarlo con rotulador. O bien un golpe más serio y que se rompa el cristal. La fotografía es algo que se puede sustituir sin problema, pero claro, tratándose de originales, es otra película. Las maquetas, que sí son originales, tienen más problemas.

MA: Como pregunta final y para concluir esta entrevista ¿Estas abierto a intervenciones de tus obras?

IN: Sí, claro. En mi caso es más interesante la conservación que la restauración. Las maquetas sufren mucho, el papel se dobla, se mancha. Esto es un problema. Entiendo que el papel es complicado de tratar, pero, claro ¿por qué no?. Creo que hay que perder un poco el miedo a eso y trabajar en equipo. Igual que si se te estropea un disco duro, hablas con un informático para que te lo arregle, si tienes por ejemplo un problema con un negativo, te apoyas en un restaurador.