



**Cue, Claudia; Cedillo, Álvaro y Sáez, Lucía (2022). “Transcripción de la entrevista a Aldo Chaparro, 29 de marzo de 2022” [Metodología de Conservación y Restauración del Arte Contemporáneo II, Dir. Judit Gasca]. Universidad Complutense de Madrid.**



**LUCÍA SÁEZ:** Esta entrevista se realiza en el contexto de un proyecto cuyo fin es analizar y hacer ver la importancia que tiene la comunicación entre conservadores/as-restauradores/as y artistas para poder comprender mejor su obra de cara a poder conservarla y restaurarla mejor.

Para empezar la entrevista, a modo de introducción, nos gustaría hablar de una frase que repites mucho en anteriores entrevistas que al parecer ha venido de la influencia de una profesora tuya y que suponemos que habrá afectado de gran manera a tu trabajo y a tu obra en general. La frase es: “Cuando dominas una técnica tienes que abandonarla”.

**ALDO CHAPARRO:** Yo estudié en Lima, en los años 90. La escuela la había fundado un artista polaco que vino huyendo de la guerra. Y mi maestra que era una italiana, había llegado por las mismas razones mucho tiempo antes. Imagínense el contexto en esos años, en Perú, en Sudamérica, lejos de la información de lo que estaba pasando en el mundo. Era un escenario muy particular. Recuerdo que cuando mi maestra, Ana, que era una maestra que yo respetaba mucho, me dice “Cuando tú dominas una técnica, lo que tienes que hacer es inmediatamente abandonarla”. A mí me pareció una cosa muy fuerte de decir

para una maestra que me enseñaba escultura. Y que en una carrera tradicional lo que sucede es que tú empiezas a acumular conocimiento y eso te va llevando a cierta *expertise* en tu material, en tu área, en tu zona... Su idea, me parecía a mí revolucionaria porque contradecía realmente los principios básicos de la educación. Entonces le pedí que me explicara por qué. Y me dijo “Mira te lo digo nada más a ti, porque me doy cuenta de que tú trabajas muy rápido y eres muy efectivo produciendo en el momento. Cuando tú estás tratando de entender un material como, por ejemplo, la primera vez que agarras carbón y estás dibujando, tú estás muy atento, estás muy presente porque es como una lucha, estás luchando por dominar el material, por entenderlo”. Y ella lo que me decía es que eso carga al objeto de una vitalidad muy particular, muy específica, que no se puede reproducir con práctica; o con práctica te saldrán otras cosas, pero esa energía específica, esa lucha, que es intensa, no la puedes calcular, no puedes llegar ahí a través, digamos, de la inteligencia. A mí eso me pareció una gran verdad, pero luego esa gran verdad se fue ajustando a mi modo de pensamiento porque yo descubrí, justo allí en la universidad, que yo soy malo para los procesos largos. Porque hay un triángulo del que siempre hablo: idea, material y tiempo de resolución.

Cuando tú tienes una idea, si es una idea para vídeo, no la puedes hacer en mármol, y si es para mármol, no la puedes hacer en vídeo. Una vez que tienes una idea, siempre está muy estrechamente ligada al material. Pero hay algo que no todos consideramos, pues de alguna manera nos enseñaron que mientras más trabajas algo, mejor va a ser; pero en el arte no es así, hay otra cosa que es importante y que no necesariamente tiene que ver con el tiempo que le inviertes. Porque ella me decía también que cuando tú tienes una pieza y le inviertes demasiado tiempo, es decir, cuando ya dominas la técnica y estás, por ejemplo, tallando madera: ya es tu mano la que sabe hacer el proyecto.

**ÁLVARO CEDILLO:** Sí, lo haces automáticamente.

**A.:** Claro, tu mente está en otro lado. Ella decía que las obras se amañaban. Y lo entendí porque efectivamente trabajas y trabajas y le quitas la energía y se vuelve una cosa lamida. Y claro, es cierto que hay ciertas ocasiones en las que no se puede evitar, pero en el arte sí entendí por dónde iba.

El tiempo es importante porque también debe ser pensado previamente. Debe ser conceptualizado para que tú sepas en qué momento detenerte. Es bien difícil entender ese punto, sobre todo porque tenemos esa sensación de que mientras más, mejor. Pero hay otros aspectos como esa espontaneidad, esa claridad, esa energía... El hecho de que al hacerlo estás en un proceso, digamos rápido. Lo que estás haciendo es vivir de una forma muy intensa el presente.

Tu cabeza no está allí, está aquí, por un periodo corto pero muy lúcido y muy efectivo. Es por eso por lo que saber cuándo detenerte es clave porque si tu idea requería dos semanas de trabajo y tú le das dos semanas y media, arruinaste la pieza. O si requería cuatro años y tú le das dos meses, tampoco es un buen resultado.

**CLAUDIA CUE:** Y de esta idea vienen un poco los aceros, ¿no?

**A.:** Exacto, de ahí viene un poco esa idea. Con ese pensamiento en mente, esas ideas que se quedan en el fondo de tu cabeza y persisten con el tiempo conforme vas trabajando es como llegué a las láminas de metal que me permiten justo eso, un proceso que en realidad no es un proceso, porque un proceso al que nosotros estamos acostumbrados es uno que se construye por niveles de aciertos: esto va bien y luego toca la siguiente capa y vas construyendo. En este caso, el mejor momento del material es cuando llega a mi estudio limpio, plano; y yo en realidad lo que hago, es destruirlo. El destruir no te permite aprendizaje porque es un proceso hacia atrás.

Es muy extraño. Entonces, yo cuando hago una pieza de estas siempre son diferentes.

**L.S.:** Claro, es imposible que te sea una igual que otra.

**A.:** Exacto. Si tú me dices “Oye Aldo, quiero que me hagas una idéntica”, pues no lo voy a lograr, y además justamente ahí está su valor, en que es una pieza única que representa muy claramente mi estado anímico en el momento. Por ejemplo, si estoy contento, si estoy triste, si estoy enojado... Si estoy enojado, por ejemplo, quedan muy bien [Risas.]

**A.C.:** Destruyes mejor.

**A.:** Hay una liberación de energía, ¿no?

Entonces, en ese momento, yo empecé a unir todos esos cabos: lo que me había dicho mi maestra, lo que yo me di cuenta de que yo mismo estaba buscando para mí... Me di cuenta de que era clave el lugar, la hora, el día, el momento del día..., porque es como una página de un diario. Son tan vitales que para ese momento es como una polaroid. “Clic” y captura ese momento. Les empecé a poner de título la hora (porque a veces hago varios al día), el mes, el año y el lugar donde los hice.

Para mí ahora, en estos momentos, estas piezas [señalando los aceros que tiene en su estudio], yo las veo y recuerdo perfectamente el momento.

**L.S.:** Son como fotos.

**A.:** Exacto, son como fotos. Como fotos de un río, que un segundo después es un escenario completamente diferente.

**A.C.:** Has mencionado que cada idea va asociada a un material. En tu opinión, ¿qué limita más, o qué es más determinante en tu proceso, tener la idea asociada a un material, o que, cuando tú ves un material, te surja la idea?

**A.:** Es un camino de dos vertientes, de ida y vuelta. Quiero decir, puede ser el material el que provoque la idea o puede ser la idea que busca encarnarse en un cuerpo específico. Muchas veces depende de cómo sean tus procesos. Muchas veces el material te invita a ti a hacerlo. En el caso por ejemplo del acero, a mí a lo que me invita es a destruir su perfección. Pero luego existe una contradicción en ese pensamiento muy extraña porque al final, a pesar de estar arrugado (si vieran cómo los arrugo: salto encima, lo pateo con los pies, con la cabeza, con los brazos, con todo...), el objeto es perfecto, tiene un final

industrial, que es un pro para ciertas cosas y un contra para otras. Es ahí donde está mi preocupación por el acabado y que no se golpee y no se raye. Pues ahí es cuando me traiciono a mí mismo en mi proceso rápido. Porque pasan cosas como que el acero se araña, se golpea... y muchas veces, ya sabemos cómo son los clientes...

Me acuerdo una vez una señora compró uno y me dijo “Oye Aldo, me gustaría que fueras consciente de que tiene un rayoncito”. Fue así. “Bueno, pues cuando tú compras un coche o un reloj, quieres que sea perfecto.” Y yo le dije “Usted lo ha puesto muy claro. No existe nada más diferente en el universo a un reloj o un coche que eso [refiriéndose a sus aceros]”. Si viera cómo lo hago es un milagro que no esté más destruido. En ese momento, ella se rio y me compró la pieza. Muchas veces me pasa que me dicen o me escriben que se les salió la pintura aquí o allá. Y yo les digo “Si tú supieras cómo se hacen, te sorprendería que nada más tenga eso”. Y entonces ya no les explico mucho. “Así es la pieza. Así es”. Y ya.

**L.S.:** Claro porque al final que haya esos rayones y que falte color en un sitio es parte del proceso de cómo lo has hecho y es algo a valorar también. En estas piezas también lo curioso es cómo se hacen, y, relacionado con lo que estabas justo explicando, te queríamos preguntar qué pesa más en este tipo de piezas: el proceso, el resultado final, la estética...

**C.C.:** ¿O la sensación que pueda generar en el que la ve?

**A.:** Ha pasado un fenómeno muy extraño con estas piezas. Yo no termino de entender bien qué cosa pasó. Me imagino que ustedes ya han visto cosas similares por muchos lados, de otros artistas, artistas más jóvenes... Bueno, tengo un problema de copias que no se imaginan...

Tengo gente que me copia en España, gente que me copia en México, gente que me copia en Perú, gente que me copia en Estados Unidos... Yo entiendo perfecto cómo funciona el mecanismo de arte, yo sé que todos robamos. Pero el mundo del arte instituido tiene reglas. La gente dice lo contrario, “El arte no tiene reglas”. Mentira, el mundo del arte es la zona más *parametrada* del universo, está todo súper reglamentado. No se llama copia, se llama apropiación; no se llama copia, se llama influencia.

Cuando tú te apropias de una idea, no tienes por qué esconder la referencia. Si yo voy a hacer algo con una pintura de Liechtenstein, yo sé que todo el mundo va a saber que es una pintura de Liechtenstein.

Yo tengo una pieza, por ejemplo, que es la pieza de Robert Indiana que dice *Love*; y yo la cambié y dice *Putá*. Con todas las connotaciones que tiene *topicalizar* una idea. La pieza de Robert Indiana, que fue justo de las piezas más vendidas en la Historia del Arte, extrañamente es la palabra amor. Robert Indiana nunca tuvo los derechos de esa pieza porque se los ganaron. El pobre... su pieza más vendida y los derechos eran de otra persona. Una cosa muy compleja.

Os cuento esto para que juntos entendamos cuál es en sí la repercusión de este objeto [señala los aceros del estudio]. Todo este tiempo yo siento que, de alguna manera, los artistas muchas veces son como antenas, que captan cosas del exterior incluso sin darse cuenta. Te anticipas, de repente, un poco a algo que se va a poner de moda. Ese es el secreto de estas piezas, y por eso hay versiones de todo tipo; yo he visto llaveros... de todo. Gente que me copia a la mala, a la brava, otros que me citan... Es una cosa que creo que ha entrado al inconsciente de una época.

Es como, por ejemplo, si yo les digo a ustedes “Pensemos en los 70” y entonces inmediatamente en nuestra cabeza aparece *That '70s Show*, y piensas en colores naranjas, verdes, en diseños curvos, en mucho plástico... Cuando piensas por ejemplo en los 80, piensas en colores pasteles, en formas geométricas... Esto son cosas que nosotros digerimos y que ni siquiera sabemos de dónde vienen o cuál es su origen. Y pienso que es un poco eso, que cada época tiene su espíritu, y de repente esto [los aceros] entró al espíritu de la época en la que estamos y no se nos va a olvidar. Pienso que en ese sentido es una combinación de todo, de la estética, de la intención, de la manera en la que impacta visualmente a una generación... Es un equilibrio de todos estos factores.

**L.S.:** Desde luego, por el ejemplo que has contado antes, la estética en estas piezas parece muy importante para los clientes. Si uno te dice “Oye, es que está rayado” o “Ha perdido color”

¿Alguna vez has restaurado tú alguna obra? ¿Influye el tipo de acero o de pintura que uses?

**A.:** Bueno, justamente esto [señala uno de los aceros] es pintura electroestática. Es imposible restaurarla, imposible, no hay forma. El metal se puede pulir, pero hay miles de tipos de metal. O sea, el que compro en México no es el mismo al que compro en Estados Unidos o en España. Tienen diferentes brillos, diferentes calidades. Incluso, por ejemplo, en México es muy difícil encontrar acero inoxidable puro, es decir, que no tienen nada de fierro en su composición. En México los que compran chatarra saben que el acero inoxidable es más caro y para darse cuenta de si lo es o no, agarran un imán y lo ponen junto al metal, si se pega es que es que no es puro, que tiene fierro, y si se cae es que es acero inoxidable puro. Yo no encuentro acero inoxidable 100% puro en ningún lugar, ni siquiera el quirúrgico. Entonces si yo para sacarles brillo a algunos los tengo que pulir (no en todos, por ejemplo, este no [señalando otro de los aceros], este se podría pulir), le quito una protección que ayuda a que no se oxide. Todo esto está muy mal porque si se llama acero inoxidable no debería tener protección y no debería tener fierro.

Este acero lo hacen en China y lo venden aquí en España. Es de súper buena calidad, es pulido. Se denomina espejo AB60, o algo así. Puedes ver la diferencia de brillo entre esta obra y esta [señala dos de sus obras]. Pero en esta, por ejemplo, si la pieza tiene un rayón y yo intento pulirla con una pulidora con la borla de tela, con un disco de tela para empezar a pulir, le quito la pátina dorada y llego al acero, y entonces tampoco lo puedo corregir.

En situaciones extremas donde hay un puntito, cojo un plumón o un marcador que consigue lo mismo que la pintura electroestática. Es transparente, por lo que le pone color

sin quitarle el brillo del acero por detrás, de manera que lo puedas seguir viendo. Con esta técnica, a veces, sí que he logrado con un marcador corregir algunos defectos, porque ese es el efecto que tiene este tipo de pintura, y por eso es tan difícil de volver a pintar. Tendría que pulir toda la pieza y volverla a pintar toda, y en ese sentido ya no me conviene por los costos, porque la lámina es barata y la pintura es barata. Entonces si yo lo pulo y lo vuelvo a pintar me sale más barato empezarlo otra vez.

**C.C.:** ¿Y con otro tipo de deterioros?

**A.:** Claro. Por ejemplo, mis preocupaciones son que, no sucede en ciudades como esta ni en México, pero en lugares donde hay cerca mar me ha tocado ver que después de algunos años la gente me dice “Oye Aldo mira que me han salido unos puntitos”. Porque ya sabemos que todo se oxida, hasta el aluminio. Entonces en ese caso sí que me ha tocado reponerlas. “Okey, no hay manera, te hago otra. Tiremos esa a la basura y te hago otra porque no hay forma”.

Lo que también hemos hecho en el estudio como una manera de tratar de reciclar, es que esa pieza se pule, se lija muy básicamente, de forma que se quita solo la pintura y que queda lisa, y entonces se vuelve a pintar, pero ya no de un color transparente, sino de un color sólido. O sea, ya es roja o azul y ya no puedes ver el metal. Se trata de otra idea, de otra cosa, tienen otro brillo, otra calidad. Hay muchas piezas, tengo versiones que son mate, otras que son brillantes.

Hay piezas que pinto primero y doblo después. Hay otras que yo doblo y luego pinto.

**L.S.:** Entonces, ¿suele ser acero, luego encima lleva la pintura, y después le das algún tipo de pátina? ¿Cómo suele ser el proceso, los materiales...?

**A.:** Cuando primero doblo y después pinto, es pintura automotriz. Yo tengo un arreglo en México con BMW, entonces pinto en sus talleres y con sus pinturas. Y ya saben cómo son esas empresas que siempre están buscando mejorar la técnica y la calidad de la pintura. La empresa hace todos los años una investigación súper compleja de *trends* y de modas en colores y cuáles son los colores que vienen para el año que viene... Yo no me guío mucho de eso, pero a veces, cuando hay algo interesante, sí que lo saco y es increíble la respuesta de la gente.

“Efectivamente el estudio dijo que el color salmón iba a ser el color de moda en el año 2021 [risas] y se cumple”. La gente lo consume. Nosotros mismos, sin saberlo, sin darnos cuenta, sin pensarlo mucho, decimos “¡Ay!, ¡qué lindo, me encanta este salmón!”.

Al final es complicado. Cuando es un color sólido, yo no veo el metal. Pero un poco el éxito de estas piezas es la manera en la que ese sistema de una pátina de color sobre un material que refleja funciona porque ayuda a hacer el color más atractivo. Es como un caramelo. Los caramelos necesitan que el *packaging* te haga reflexionar sobre el contenido. Es como un previo del contenido. Entonces le ponen un papel aluminio y luego un celofán de color, eso es lo que hacen. Los chocolates por eso vienen en papel de aluminio de colores, porque el color es atractivo, es una forma de colaborar con el color

poniéndole reflejo detrás. Por eso yo creo que esa es una de las razones que hace que las piezas sean tan especiales.

Los seres humanos somos como los cuervos, nos gustan las cosas brillantes, los colores fuertes.

En el mundo del arte, el arte más conceptual, a esa cosa le llaman “vibración retinal”. Y esta vibración retinal es como el diablo. Para artista importante, tú no quieres que se acerquen porque te jalen la mirada, tú quieres que se acerquen por una cuestión voluntaria y por una apreciación cultural, no nada más porque sea bonito o de un color atractivo. Yo me divierto mucho captando la atención de los espectadores, y una vez la tengo ya podemos conversar de otras cosas más profundas. Al final son estrategias, hay artistas que utilizan la fealdad para atraer, para que digas “Ay, pero ¿qué es eso?”. Son estrategias. No entras ahí inconscientemente y de pronto resulta que estás haciendo cosas para los cuervos cuando en realidad querías tener un discurso más complejo. Es una estrategia.

**A.C.:** Sí, al final son maneras de atraer a la gente.

**A.:** Así es. Incluso el rechazo es una manera. La arrogancia de ciertas piezas conceptuales que dices “¡Qué mal me cae!”. Porque subestima al espectador como si no fuera capaz de entender, y entonces hay que tratarlo como un niño y explicárselo de la mano. Aunque es cierto que yo también estoy convencido de que el conocimiento amplía el placer de la experiencia. Me imagino que ahora que ustedes saben cómo están hechas y cómo funcionan mis piezas les parecen más interesantes. Es como si te dicen que la Coca-Cola que te estás tomando ahora mismo es la última en el mundo; te aseguro que sabe diferente. Es por eso por lo que en los museos nosotros corremos a ver la ficha técnica antes de ver la pieza, porque queremos la información sobre quién la hizo, cómo la hizo, quién es...

**A.C.:** Sí, saber el contexto para poder apreciarla o analizarla desde otro punto...

**A.:** Para apreciarla más completa, claro.

**C.C.:** ¿Y aquella pieza? [señalo una pieza] Porque es bastante parecida como concepto a tus aceros, pero el acabado es muy distinto. ¿Es una prueba?

**A.:** Se trata de un experimento, sí. Me di cuenta de que de pronto todo esto se volvió muy industrial para mí. El material tiene que ser preciso, cuidado... y ya mi única intervención era arrugar. Entonces se los llevan, los empacan, y ya está hecho. Y yo quería más control, o sea tener el control sobre la pintura. Y no me interesa ir al taller a yo pintarlas, porque ¿para qué las pinto yo si hay un profesional que pinta los coches de carreras y ya lo hace perfecto, no? No, no tiene sentido. Pero, sin embargo, siempre me queda el lado de que yo quiero hacerlo también.

Entonces eso está pintado con espray. Es un aluminio más delgado para replicar mejor las arrugas, porque, por ejemplo, si yo con este acero [refiriéndose al acero grueso de una de sus piezas del estudio] intentara hacer una pieza así [refiriéndose al experimento, de un tamaño mucho más pequeño], tendría dos arrugas, porque es gruesísimo, o sea es una

mañana entera de ejercicio loco. Estas son más sencillas [señalando los otros aceros]. Esta es muy sencilla porque es muy delgadita. A mí estas piezas me gustan mucho porque contradicen varios conceptos de la escultura: la pieza es transparente, tú puedes ver a través de ella, y en teoría en la escultura el volumen siempre es sólido. Por otro lado, el *degradé* de los colores que te revela el color original del material. Y luego cuando se ilumina también hace unas sombras muy interesantes...

Esta es de mis piezas favoritas, pero extrañamente no es de las que más vendo.

A la gente le gusta mucho el dorado. Y a mí me gusta mucho el dorado. Porque tiene una cantidad de connotaciones infinitas: poder, religión, lujo, castidad...

Una serie de ideas, imagínense, durante la historia. Y también sé que un mal dorado puede arruinar un espacio y un buen dorado puede potenciarlo. Yo tengo mucho cuidado, sobre todo con los dorados.

**C.C.:** ¿Y cómo los sueles usar? ¿En qué materiales?

**A.:** Los uso en diferentes formas: en hoja de oro, en cromados, plásticos cromados industriales, lo uso de muchas formas porque sé que es un color muy cargado de contenidos y muy delicado. Y hay gente que, como cuervos, se le van los ojos con lo que brilla.

**A.C.:** De hecho, tienes también una columna, un tótem, forrada en pan de oro.

**A.:** En pan de oro, sí.

**A.C.:** Quería preguntarte, ya que nos has dicho que en todas estas piezas es muy complicada su restauración, los tótems, que los tienes de diferentes materiales, en caso de que sufran algún deterioro, ¿esos sí que los has intervenido o contactarías con algún restaurador?

**A.:** Sí, sí, completamente, porque en la madera, el material de la mayoría de los tótems, el proceso es completamente inverso.

La madera fue mi material, el material con el que yo empecé. Y como no tengo paciencia para los procesos largos yo siempre trabajé la madera con motosierra, luego la limpiaba y eso era todo lo que pasaba. Con el tiempo aprendí que hay que echarle un producto para las polillas y luego se pueden encerar..., pero yo no soy para nada de lijar, lijar, serrar, lijar... como si fuera un mueble. Yo para no entrar en ese discurso, digo "Mi objeto es así". Y es rudo.

Una vez que tú lo presentas así, el espectador o el cliente entiende que si hay marcas es parte de la pieza, ¿no? Está muy claro. Mientras aquí no queda claro [refiriéndose a los aceros], aquí [en los tótems] sí que queda claro. Entonces muchas veces esos tótems tienen grietas, o humedad, porque es un problema encontrar madera gruesa seca. La madera delgada en tablas se puede secar muy fácilmente, pero una viga gruesa, como las

que suelo utilizar, pueden pasar meses o años hasta que logres sacar toda la humedad. Con el tiempo descubrí que es madera, y la madera va a estar constantemente cambiando.

Entonces ahí sí hay un proceso de restauración en mi estudio un poquito más complejo. Porque en realidad está todo diseñado de manera que los errores son parte del objeto final. Y me dicen “Oye Aldo, la grieta se está abriendo”. Así es, me encantan las grietas. Aquí [en los aceros] no me gustan, ahí [en los tótems] ya sí me gustan.

**L.S.:** ¿Y en el caso de que estén pintados y se pueda caer la pintura?

**A.:** Cuando empecé a pintarlos con pintura acrílica, me di cuenta de varias cosas. Por ejemplo, si la pieza está toda pintada completamente, en los viajes cuando la transportan, por el cambio de temperatura, la madera empieza a empujar. Por los cambios se contrae, se dilata y la humedad empieza a salir y empieza a tirar la pintura. Pero, lo que hago ahora es no pintar la parte de abajo y entonces toda la humedad se sale por abajo. Como se sale despacio porque está contenida, la madera no se agrieta. La madera se agrieta cuando pierde humedad muy rápido.

Cuando pierde humedad muy rápido la madera se reseca y empieza a abrirse. Entonces descubrí que de esa manera la humedad se iba perdiendo poco a poco.

Por ejemplo, ahora en París [refiriéndose a una inauguración que tuvo una semana antes en París, de la que hablamos previamente a la entrevista] llegaron los tótems y al sacarlos de las cajas, la madera con su superficie ya pintada estaba mojada. Y la base de una de ellas, un poco más y goteaba. Y cuando la tuve en mi estudio en México, la madera estaba seca. Es en el transporte que el hecho de estar envuelta en plástico, en papel burbuja o en el plástico blanco favorece un poco estos procesos.

En algún momento traté de envolverla en papel, y luego poner el plástico por encima. Pero después quitarle el papel fue imposible.

**A.C.:** Se quedó pegado, ¿no?

**A.:** Exacto. Entonces lo que he empezado a hacer es que cuando mando tótems, mando un poco de pintura de los colores que están pintados para que quien los reciba, los retoque. Porque además los tótems de madera son frágiles, los apoyas en una esquinita y se les salió un pedacito. Pero ese acabado está controlado.

A la gente le cuesta entender la naturaleza cruda de un objeto, es mucho más fácil para cualquier persona entender los aceros, o su tipo de acabado. Una manera ruda lo asocian más a una artesanía, a algo más *naïf* que no pretende tener acabados sofisticados. Pero yo justamente en esa parte de mi discurso en donde todo tiene que ser rápido, para mantener esa frescura si yo lijo los tótems y les saco brillo desvirtúo esa idea.

Por ejemplo, ese de hoja de oro [el tótem anteriormente mencionado] fue toda una epopeya porque en México trabajo con hoja de oro, pero nunca había encontrado a nadie que bruña y logre el brillo, ese brillo que es muy diferente. Y cuando lo hago en México no brilla así. Lo he hecho con restauradores, con gente que trabaja para el MUNAL

[Museo Nacional de Arte de México]... y simplemente no lo da. Yo tengo otro estudio en Lima, y allí encontramos a este viejito que hacía exactamente eso. Hacía todo el proceso, el blanco de España, luego el bol, la hoja de oro y luego bruñir con una piedra de ágata. Y dependiendo de la superficie que yo le dé, él me da más o menos brillo.

Creo que es una cuestión nada más de paciencia, una cuestión en el bruñir. Y ese tótem que tú viste tiene un acabado precioso. Yo no le quise poner ningún protector porque quise que se oxidara. Es hoja de oro falsa, no es hoja de oro verdadera. Quería ver qué pasaba. Y se manchó de azul. Esta pieza no se ha vendido extrañamente, porque a mí me parece de las mejores que hay, justamente por esa pátina y esa manera de envejecer. Pero a la gente le pasa como con la plata. A la gente le gusta la plata brillante. Pero curiosamente los chinos la dejan oxidar porque lo que más le gusta es justamente ese azul, esos tonos tornasoles que salen. Eso también es cultural, ¿no? Y esa pieza, el tótem, ha envejecido muy bonito y seguirá envejeciendo muy bonito.

**L.S.:** Qué interesante que al final el deterioro forme parte de la obra y no sea algo para restaurar. Que perdería la gracia si se quitara.

**A.:** Exacto, exacto.

**L.S.:** Y en alguna otra pieza que te haya podido pasar algo similar, ¿cuál es el punto de decir “esto forma parte de la obra, pero esto otro hay que arreglarlo”? ¿Dónde está la línea de decir “esto es un deterioro que hay que solucionar, pero esto otro forma parte de la obra”?

**A.:** Esto yo lo he pensado mucho. Porque parece un poco arbitrario que alguien me diga “Oye, y eso es parte de la obra o eso es mancha”. Para mí es muy evidente. Tú ves lo que es un error, como ese rayoncito en los aceros. Y sabes que es un error, pero tienes que entenderlo, aunque les cuesta entender. Pero no en los tótems. Cuando hay una mancha de hongos, que me pasa muy seguido, ya hemos aprendido a limpiarla con cloro, y lo retocamos. Como el plástico sella, la madera con la humedad se llena de hongos en un momento. Ahí en el transporte es donde todavía no hemos encontrado cuál es la mejor manera...

Pero volviendo a lo de los deterioros, sí, sí te das cuenta. Yo pienso que es intuitivo e inmediato. “Eso no es parte de la obra, eso está mal”. En general, en los tótems, tiene que ver con humedad, con las zonas donde se ha caído la pintura por un golpe o una cosa así, que se vuelve muy evidente; y manchas de otros colores, como cuando si la escultura es negra y tiene unos dedos blancos.

**A.C.:** Entonces, en ese caso, por seguir un poco el ejemplo que has puesto antes, si en uno de los tótems, una grieta se alarga, se agranda mucho y se cae un trozo del tótem, ¿eso sería ya parte de la obra porque ha sido natural o no?

**A.:** Me encantaría que hubiera alguien que dijera “Aldo se me cayó un pedazo de tu escultura y me encanta”. [Risas.] Me encantaría, ojalá me pase en algún momento. Pero, en serio, cuando llegan situaciones así inmediatamente me llaman y hay que restaurar.

Mis restauraciones son muy primitivas, muy básicas. Porque es muy extraño y un poco contradictorio que algo que yo hice en una hora, restaurarla lleve meses. Creo que una buena restauración que implique mucho tiempo de trabajo funciona bien cuando son procesos que fueron contruidos de la misma forma, como lo que les decía antes de las obras que se construyen a niveles de aciertos. Entonces en ese caso la restauración también es regresar al original y luego volver a avanzar.

En mi caso es una pesadilla porque las dos partes que más trabajo son completamente contradictorias, pero es que nacieron así. Yo cuando sentía que todo esto era demasiado industrial y demasiado frío por el acero, empecé a trabajar otra vez con madera para hacer un contrapunto de algo más artesanal, más hecho a mano, pintado a mano... Muchas veces, por ejemplo, para no pintar la madera la quemaba con un soplete. Entonces la quemo completamente y luego mi trabajo es encerarla para que se fije el hollín y no manche. Y en esa cera, que la hacemos con trementina y con cera de abejas y le ponemos algo de insecticida para matar los bichos. Y es como muy orgánica, muy sana, no es un mega veneno de esos que tienes que salir corriendo intoxicado. [Risas.] Y eso me gustaba mucho porque me parecía que el fuego era una manera de darle color a la madera muy natural, muy de adentro para fuera. Y cuando las pinto con pintura acrílica yo siempre siento una cosa muy triste porque siento que es un encapsulamiento plástico de un objeto natural. Pero no he encontrado otra manera. El color es parte de mi lenguaje y tengo que encontrar una manera de asociar eso.

En mi universidad, que era muy conservadora, nos decían “La madera no se pinta”. Y yo “¿Cómo? ¿Dónde dice eso?”. Y decían “Bueno, si la pintas tiene que ser con una pintura transparente, que deje respirar la veta y se pueda ver; luego lo pintas y lijas, le pones cera, tiene que ser todo muy natural”. Y a mí siempre me pareció un poco, no sé... lo entiendo, por un lado, pero por otro lado también me limita mucho esa manera de pensar. Es muy natural, pero también vivimos en un mundo donde las cosas son de plástico, de colores feos. Entonces donde trabajo también tiene un poco de eso. La pinto con pintura acrílica fosforescente, que es un color que ni siquiera existe en la naturaleza. Hay una cosa mucho más cultural que natural.

Volviendo a lo que me preguntaron sobre materiales, también algunas veces me dicen si la madera con la que trabajo es madera de reforestación o maderas con la que estás colaborando con las talas, y de eso sí me cuido mucho. Porque ya saben que si alguien de esa zona quiere meterse contigo puede lograrlo. Entonces sí me cuido de comprar madera buena, pero es más cara, y muchas veces no está seca porque no meten la madera a hornos. Los negocios que reforestan no son las madereras más importantes, entonces sí es complicado.

Sobre los diferentes tipos de madera, lo más común que hay en México es pino. Y el pino se agrieta, es barato y tiene también mucha resina, que es un problema porque la resina sigue saliendo siempre. Esos eran, los de pino, los troncos que yo quemaba. Porque si a fin de cuentas no se iba a ver la madera, el fuego era una manera de controlar grietas, resinas, manchas, cambios de color... Esas eran las que quemaba. Y en realidad las buenas maderas son las que pinto. Y algunas sí las dejo ver, cuando me interesa la relación entre

forma y superficie en madera sí las dejo ver. Depende del caso. En general decido el color al final, no al comienzo.

Pienso primero en la forma y después decido el color y el acabado.

**L.S.:** Y para llegar a estos tipos de madera que te funcionan mejor, o sobre lo que hemos hablado antes de los experimentos del espray sobre el aluminio, ¿sueles probar mucho con diferentes materiales? ¿Experimentar con materiales es parte de tu proceso creativo, ver qué funciona y qué no?

**A.:** Todo el tiempo, claro. Por ejemplo, antes de estos aceros yo trabajaba con acrílico, con metacrilato. Entonces yo agarraba la lámina y la calentaba con un soplete. Calentaba e iba arrugando. Pero el acrílico se quemaba, le salían burbujas... Luego aprendí a hacerlo sin que pasara y tenía un buen control de esa técnica. Pero me di cuenta de que había algo que me estaba molestando. Y lo que me molestaba era el soplete. Yo quería un material que pudiera atacar directamente, rápido. Y así llegué al acero que es un material que me permite actuar rápido y no tener intermediarios, solamente mis manos. Y eso es lo que más me importaba.

El acrílico es un material increíble porque tiene colores alucinantes, pero también es fotosensible. Si está cerca de una ventana se despinta. También se reseca y se agrieta. Y es frágil, muchas de esas piezas se han roto. Entonces el acero me permitía, aparte de trabajar mejor, embalar y proteger mejor.

**C.C.:** ¿Y cómo los sueles transportar?

**A.:** El embalaje de estas piezas generalmente es en cartón, no le hago cajas de madera porque como lo delicado es la superficie, no la forma, lo único que tengo que proteger realmente es la superficie. La forma, se mueve la pieza y nunca le pasa nada.

Este uso del acero me simplificó mucho esos procesos de envíos también porque mandar un acrílico era carísimo, costaba más que la pieza, o sea me costaba más que la pieza mandarla y el embalaje, y durante mucho tiempo pasó.

Y entonces pasaron como casi unos 20 años de eso, y volví a retomar el acrílico porque yo sentía que no había terminado mi asunto con él, había ahí temas pendientes con el material. Me hice un horno, y en vez de calentarlo con un soplete lo que hago es meter la lámina en un horno, y se calienta la lámina y luego la saco y es como un pedazo de tela, y la puedo arrugar como quiera.

**L.S.:** Y así más uniforme todo, ¿no? En la forma de recibir el calor.

**A.:** Y así más uniforme. Y no afecta al brillo. También cambió porque el horno me permite que el material se acomode o tome la forma de dónde yo lo ponga. Entonces hago unas bases geométricas de acero y le tiro el acrílico encima. Como resultado puedo ver a través del color del acrílico el acero. Y esas piezas nuevas son una representación de lo que pasa en las de metal.

Relacionándolo con la pregunta anterior, es un asunto muy ajustado de relaciones entre materiales. Todo el tiempo estoy pensando cómo generar eso mismo es otros materiales. Ese logro en otro lenguaje. Pero no porque yo fuerce que mis trabajos sean todos consecuentes entre ellos. No me importa eso.

**C.C.:** Para probar.

**A.:** Exacto. Muchos artistas creen que, si ya se casaron con una idea, con una esfera, por ejemplo, tienen que hacer esferas para toda la vida. Y no es verdad. O sea, el hilo conductor entre todas tus ideas eres tú. Aunque quieras hacer algo opuesto a lo que estás haciendo siempre, vas a ser tú. Y eso se nota. Mi búsqueda en diferentes materiales es más para complementar mi idea que para salirme de la anterior. Es más bien conectarla. Mucha gente me dice “Oye ya pasaste a otra cosa”. Yo llevo desde la universidad trabajando en la misma idea, no pasé a nada nuevo.

**A.C.:** Simplemente, es por probar con otras técnicas o con otros materiales, en relación con lo que nos has contado que te dijo tu maestra.

**A.:** Sí, por eso paso a otro material que no domino. Entonces rompo y echo a perder. Porque esto me parece vital.

Por ejemplo, me compré una Super-8, y hago películas en Super-8. Si yo supiera cine no me atrevería a hacer lo que hago con la cámara. [Risas.] Me daría vergüenza. Pero me atrevo porque desconozco y eso les da a las películas cortas que he hecho una cosa muy fresca, muy natural, muy de cámara *amateur*, que es una superficie que nosotros ya entendemos muy asociada a la memoria. No sé si se han dado cuenta de que en las películas cuando quieren hablar de algo en el pasado, el recuerdo tiene superficie de Super-8, hasta se escucha “tchiktchiktchik”. Es para que asocies.

También compro películas viejas en eBay, las digitalizo y les quito el pedacito del comienzo donde bajan las rayas. Y las colecciono. Las tengo guardadas en archivos. Luego hago ediciones en donde sale justo el error. “Tchiktchiktchik”. Cambia de rojo a naranja... Cuando Instagram salió se acuerdan de que tenía esos filtros vintage, y justo eso es lo que trataba de hacer naturalmente.

Entonces sí, pasar de un material a otro me permite estar siempre en ese estado de no saber qué le da frescura a la pieza y al mismo tiempo me permite conectar, dejar más claros mis contenidos, porque cuando pasas de un material a otro, lo que permanece eres tú. A veces es muy difícil verte a ti mismo en una sola idea, pero verte en varias es distinto. Ves cuál es la constante. Y esto resulta en objetos completamente diferentes pero que al mismo tiempo tienen una conexión.

Esa es la razón por la que paso de un material a otro. Y porque me aburro. [Risas.] Yo tengo colegas que tienen 30 años pintando lo mismo. Es cierto que estos aceros es lo más conocido de mi trabajo y mucha gente me identifica con eso. Esto ni siquiera es conveniente porque ya saben cómo son en el arte que si vendes por qué vendes y si no vendes por qué no vendes y si es una sola pieza por qué es una sola pieza...

**C.C.:** Nunca están contentos.

**A.:** Nunca están contentos. Pero esto sí me genera un problema de alguna manera porque mucha gente piensa “¿Aldo? Ah, el de los aceritos de los fierros esos de colores”. Entonces parece como que no hay ningún contenido, que mi intención es completamente decorativa... Sí es un problema. Pero eso le pasa a todo el mundo. Es como cuando los grupos de música van a un concierto y todo el mundo le pide la misma canción de hace 30 años. Es igual. O hay grupos que se quedan ahí, que tienen un *one-hit wonder* y no hacen nada más que eso.

**A.C.:** Y, hablando sobre tu autoría, yo te quería preguntar, si, en el caso de que algún propietario de una obra tuya considere que hay que restaurar algún deterioro, alguna rotura o cualquier cosa, y tú no estás de acuerdo con ello, ¿qué problemas habría? Ya que tú eres el autor, pero esa persona es el dueño, entonces, ¿al final qué pasaría?

**A.:** Lo que en realidad sucede es que, si alguien toma una decisión sobre una pieza y esa pieza, se transforma, yo lo que pienso es que invalida el valor de la pieza. Por eso siempre me consultan. Yo les digo “Mira, el Pantone 20-24, ve y compra la pintura y píntalo tú” y me dicen “¡No, ¿cómo voy a hacer eso?!”. Y yo “¡No lo hice yo tampoco! Yo no la pinté, no importa, lo puedes hacer”. No se atreven.

Antes hacía yo piezas que se ensamblaban, confiando que los clientes les podía interesar jugar con ellas. Pero no, así como las dejé, así las tienen siempre. Todavía es un límite muy extraño qué decisión puede delegar el artista en el comprador.

**A.C.:** Es que hay muchos artistas que el carácter de sus obras es efímero y es hasta que dure, ha durado. Pero luego si lo tiene un particular, un museo o una galería, al haber hecho una inversión, sí que quieren que se conserve en el tiempo.

**A.:** Es como la pieza de [Joseph] Beuys, que es un foco amarillo que está conectado a un limón. ¿La han visto? Está en la Pinacoteca de Múnich. La vi hace un tiempo. Y vi que el enchufe, el foco amarillo, está conectado a un limón grande y que la base blanca donde lo tienen está un poco manchada de los limones y le digo al guardia “¿Cada cuánto tiempo tienen que cambiar el limón?”. Y dice “Dos veces a la semana”. “¿Cuánto tiempo tiene la obra aquí?”

“Cincuenta, sesenta años”. Desde hace sesenta años cambian los limones de la pieza de Beuys.

Es porque hemos convertido el arte en nuestra religión y no queremos que muera, queremos que sea inmortal y queremos que dure para siempre. Y eso no pasa. Todo el mundo que quiere una pieza para exterior me dice “Aldo, quiero una pieza para exterior que no necesite mantenimiento y que me dure para toda la vida”. Y le digo “¿qué es toda la vida?”.

**L.S.:** “¡Qué cosas me pides!” [Risas.]

**A.:** ¡Sí, exacto! “¡Qué cosas me pides! ¿Por qué me pides a mí eso, y no se lo pides a un arquitecto, al decorador, al ingeniero, a tus muebles de jardín que están igualitos hechos del mismo material” ¿Por qué quieren que el mueble de jardín dure para toda la vida? Por el precio.

Yo lo que les digo es “Todo en el universo desgasta y muere. Unas cosas tardarán más, otras tardarán menos o algunas necesitarán más mantenimiento y otras menos, pero ese es el final”.

Sí es interesante para ustedes esa idea porque ustedes se encargan de que las cosas duren incluso más. Y eso viene por el valor del objeto. Hay cosas que ya tienen un valor tan grande que no podemos permitir que desaparezcan. Son invaluable. Ni siquiera tienen un valor. Entonces los seres humanos, nuestra obligación es preservar esos objetos que nos hacen lo que somos. Es una cosa increíble.

Yo siempre en todas las películas de distopías, de un futuro en el que la Tierra desaparece, a mí

siempre me preocupa “Pero ¿y qué pasa con la Mona Lisa?”. ¿Vieron una película que se llama *Niños del hombre*? El mundo se contagia de algo, las mujeres ya no se pueden embarazar y el mundo es un caos.

**A.C.:** Sí la he visto, que solamente hay una mujer que sí que puede tener hijos.

**A.:** Solamente hay una mujer, exacto. Y entonces el presidente de Inglaterra, ya Londres es una desgracia, tuvo que ir a los museos del mundo a salvar lo que pudo. Tenía el David en su oficina, tenía un Bacon, tenía la Mona Lisa puesta así en el piso...

En otra película, por ejemplo, se hacía una cápsula. Abandonaban la Tierra cuando se acaba y hacían una cápsula y en esas cápsulas se estaban llevando arte. Pero también, hay una escena en la película donde una de las señoras ricas que se va a subir en la nave, le cuenta a su esposo “Oye, ¿te acuerdas del escritorio ese que teníamos? Me lo han pedido”. Imagínate lo que sería una nave para preservar la cultura que contempla un escritorio, un Mackintosh, que es un ejemplo de nuestra cultura y que tiene que sobrevivir, aunque el mundo se acabe. Y es verdad.

Imagínense ustedes que el mundo se acabe y habría que quitar todo del Museo del Prado y guardarlo.

Entonces, sí que es un poco loca nuestra obsesión porque todo dure y perdure para siempre. Pero hay ciertas cosas que es nuestra obligación como especie. Desde una pluma, o un plato, o un vaso egipcio, o una cerámica griega... es la última que queda, no va a haber más, sí hay que cuidarla hasta que nos hagamos polvo.

Su trabajo siempre es muy delicado. ¿Han visto toda la cantidad de gente que dice que por qué se limpian las esculturas de mármol si viejas se ven mejor? Siempre hay polémica hasta dónde se debe de restaurar. Por ejemplo, en los cuadros en donde hay un cuadro dentro de otro, ¿cuál es el que se deja fuera? Incluso lo ves en los museos cuando entras

y ves la parte restaurada y la parte original. Si tuviera un extraterrestre que llegar y decir “¿Por qué hay ese cuadro ahí?”. No sabrías cómo explicarlo. Pero es importante.

**L.S.:** ¿Has trabajado mucho con restauradores?

**A.:** Sí, tengo amigos que trabajan en eso.

En México es un poco complicado porque las restauraciones muchas veces no están vigiladas y acaban en cosas como... ¿se acuerdan de la abuelita del Ecce Homo? Así pasa en México. Terrible, terrible. Eso pasa seguido.

**C.C.:** Pero bueno, en otros casos, también podría llegar a ser parte de la obra, de la historia de la obra, ¿no?

**A.:** Sí, de la idiosincrasia, del pueblo en el que la obra cayó en manos... Es un fenómeno cultural muy complejo, y que implica una serie de tomas de decisiones. “Sí lo vamos a limpiar, el importante es el cuadro de abajo, no el que está arriba”. Una serie de decisiones críticas bien importantes.

**L.S.:** Y no sé si te habrá pasado alguna vez con alguna de tus obras que la hayas llevado a restaurar o que haya algo que hayan hecho que dices “¡Uf!, ¿por qué habéis hecho esto? ¿Por qué habéis limpiado tanto?”

**A.:** Sí, me ha pasado. Sí, me ha pasado que llegado el momento pienso “Me gustaba más destruida, golpeada y vieja”. Sí, pero yo ahí pienso que depende de la sensibilidad del otro lado.

Ustedes deberían tener más sensibilidad que yo para encontrar el punto exacto de “Esto es mi intervención, y no vamos a avanzar más porque desvirtúa toda esa serie de contenidos abstractos”. Porque es *abstractísimo*. Desvirtúa la intención del artista, desvirtúa el paso del tiempo. De pronto la pieza tiene una pátina que no la vas a poder repetir nunca.

Por ejemplo, yo amo los pasamanos de los hoteles. ¿Cómo harías para repetir esa pátina que es la grasa de las manos durante cien años? O cuando, por ejemplo, en las iglesias viejas quitan los escalones que ya es mármol sobre el que han caminado millón de personas, y el mármol está gastado. Si quitas eso porque “Oye, hay que quitar eso porque ya está viejo”... ¡No! Esto ya tiene muchísimo valor.

Entonces, ¿cuándo es bueno y cuándo es malo? En su carrera lo que se necesita, por supuesto es la experiencia de los materiales, conocer todos los materiales; pero, a mí eso es lo que me parece más importante, ese discernimiento casi intuitivo y que tiene que ver con su gusto, con su conocimiento, con su intuición. Esa es la parte compleja. Porque yo honestamente muchas veces pienso que nadie podría hacer ese trabajo por mí. Solamente yo voy a saber cómo arreglarlo, pero como no sé, termino haciendo lo que les digo, termino tirando la lámina en vez de restaurarla, o volviendo a pintar el tótem en vez de restaurarlo.

En general, en mi caso, me es tan difícil restaurar, que tengo que optar por medidas drásticas, pero si yo tuviera cerca un equipo sensible de gente que me entiende, tendría muchísimo que restaurar. “Oiga, mándenlo a restaurar”. “Oye, ¿qué hago que tiene un rayoncito?” “Mándenlo a restaurar”. Y por mi tipo de proceso, no lo logro hacer. Bueno, ciertas cosas, porque por ejemplo la pintura sí se puede restaurar muy bien en las piezas de madera... Pero como les dije, en estas no [refiriéndose a los aceros].

**L.S.:** Y de toda la parte del transporte de piezas, por ejemplo, que también tiene que ver con la conservación de las piezas, ¿es algo de lo que te sueles encargar tú?

**A.:** Yo sí que me encargo. Otros artistas se encarga su galería, pero yo sí me encargo mucho porque me doy cuenta de que no le puedo pasar el relevo a nadie en esa zona. Entonces hemos tenido que aprender nosotros a base de golpes. Ver cómo embalamos y qué materiales usamos. Y es todo tan ajustado...

Por ejemplo, ahora me pasó en París. Siempre me mandan mis láminas, las láminas planas de acero, envueltas en *player*, el plástico, y entonces yo las trabajo con el plástico para no rayarlas. Las saco del tubo y trabajo con ellas. Nos habíamos dado cuenta de que a veces ese plástico les deja una huellita y yo les dije “Oigan, tenemos que encontrar otra forma, porque el plástico está dejando una huella en la superficie”. Entonces le pusieron un papel entre la pieza y el plástico. Cuando las traté de hacer, el plástico ya no se pegaba al acero, y entonces cuando las doblaba, no veía que estaba haciendo. El acero estaba dentro de una especie de bolsa de plástico y el papel no me dejaba ver lo que estaba haciendo. Hay que poner en la balanza si prefiero con el papel o sin papel. Y prefiero sin papel.

Hay cosas que te siguen pasando. Yo ya tengo desde el 2006 haciendo esas piezas y hasta el día de hoy seguimos encontrándonos con esa situación. O como, por ejemplo, lo que les contaba de que el tótem en la base saca agua y creíamos que eso ya estaba seco, que eso ya no iba a pasar.

Imagínense la cara del galerista cuando ve que hay agua en el piso. [Risas.] Le da pánico.

A la gente que no conoce de materiales, que no entiende, todo les asusta. A ustedes no les asusta nada porque saben, conocen los materiales y cuál es su reparación, cuál es su proceso, cómo se corrigen, cómo se consiguen y cómo se tratan; y eso les da a ustedes una seguridad tremenda porque ninguna situación es un problema. Pero para la gente que no sabe, como los clientes...

“¡Ay, tu escultura está tirando agua! ¡Aaah!”. ¿Qué le digo?

**A.C.:** Que es normal y ya está.

**A.:** “¡Mi alfombra!” [Risas.]

Una vez cuando estaba mucho más joven, fue terrible. Me pidieron un encargo y lo tuve que aceptar porque tenía que comer. Era el retrato de un directivo de una empresa en México. Era un tronco gigante y yo tallé al señor como con su cabeza y sus manos así [hace la pose del retrato], y luego seguí el tronco. Suena terrible, ¿verdad? El tronco yo

lo sellé, pero nunca dejó de tirar humedad. Llegó un momento que pudrió la alfombra donde estaba y me llamaban todo el tiempo “Aldo, tenemos que mover la pieza porque se pudrió la alfombra...”. Y yo “Okey, dejen acostada la escultura para que le entre aire por un lado”. Y de adentro de la madera salieron unos gusanos blancos, de las maderas suaves y se fueron caminando por la alfombra. Me mandaron una foto. Porque para encontrar un tronco de ese tamaño tuve que ir a un aserradero, no a una maderería, entonces ellos tienen troncos y los coges por volumen. Si le digo “¿Cuál está más seco?” No se puede saber...

Siguen pasando cosas, y cuanto más arriesgues, más cosas pasan porque justamente no sabes lo que estás haciendo. Ese es el problema también que viene, por eso la mayoría de mis colegas se quedan en una cosa, porque pueden calcular todos los riesgos. Se vuelven expertos, entonces la pieza llega con las esquinitas, ya saben todo lo que les puede pasar. Es otro tipo de producción.

Me imagino que lo que queda claro es que también la restauración depende del proceso del artista, de sus ideas. No solamente es una cuestión técnica o material.

**A.C.:** De hecho, en esto está parte de la importancia del proyecto que está llevando a cabo la facultad de poner en contacto restauradores con artistas contemporáneos, que al final son los que pueden decir “A mi obra esto sí, esto no...” o tener en cuenta ciertos factores que a lo mejor artistas del siglo XIX no puedes conocer.

**A.:** Yo creo que en realidad tiene que haber una relación muy estrecha [entre artistas y conservadores-restauradores] porque es casi un asunto invisible, es una comunicación silenciosa de sensibilidades.

Yo siempre digo que hay una sola cosa que no puedes fingir, y es tus superficies. En un artista, si eres barato, tu superficie va a ser barata. Si has sofisticado tu alma, se va a ver en la superficie de tus piezas. Puedes mentir en todas las partes, pero, en las superficies, no puedes mentir.

Vean, por ejemplo, en televisión se nota mucho. Ves una película de Zeffirelli, ves las telas y las telas las hicieron en un telar de la época, pesan, están envejecidas. En cambio, ves una película barata y te das cuenta de que la tela de la capa del rey es sintética, toda suavcita. Ahí es donde se nota quién eres, por ejemplo, Zeffirelli lo hacía muy bien. O... ¿han visto, por ejemplo, *Vikings*? La serie de vikingos. Toda la ropa, véanla en detalle, es hecha en telar. Nunca se ve la suela de un zapato, no ves una suela de plástico, nunca. Yo me fijo en todas esas cosas, por obsesivo y loco, pero ahí está.

Lo único que nunca vas a poder cambiar y que está directamente ligado a tu sensibilidad es la superficie de tus cosas. Y eso no se puede engañar. A ese nivel, imagínate el trabajo del restaurador para entender, en abstracto, la naturaleza de las superficies del artista. Mi consejo más bien es como de psicólogo con ustedes, más que el de un hacedor; es más religioso y psicológico, que técnico y práctico. Porque técnico y práctico lo aprendemos. Lo otro implica una cosa más complicada. Yo quisiera en mi vida tener un restaurador con el que hablemos telepáticamente y que me entienda perfectamente, porque en ninguna

otra área en el mundo estamos tan obsesionados con esa calidad de la superficie. Para nosotros es vital. Y mientras más se sofistican el artista y el arte, más. Es inimitable, es como tu caligrafía, es como tu firma. Te sale de adentro, y hay gente que no lo tiene. Hay gente que incluso una cubeta de plástico y la logra hacer noble. Se hace magia, ¿no?