



Albalá, María. “Transcripción de la entrevista al artista Ignacio Navas, 30 de noviembre de 2021” en: Albalá, María (2022). *El fanzine Yolanda de Ignacio Navas en el contexto de una colección privada*. Estudio contextual y propuesta de conservación. [Trabajo Fin de Grado, Dir. Esther Moñivas]. Universidad Complutense de Madrid.



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 mí me lleva al fanzine, que tiene otros códigos y otro lenguaje que intento 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 vi 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, recuerdo 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 Óscar [impresor del fanzine *Yolanda*] 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 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, si, tanto en los archivos digitales como en los físicos, pero aun 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 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.