



Rodríguez, Raquel. “Transcripción de la entrevista a la artista Isabel Álvarez Zañartu, 30 de marzo de 2021” en: Rodríguez Sebastián, Raquel (2021). *Propuesta de conservación-restauración de un óleo sobre hierro. El caso de Noland mirage, de Isabel Álvarez Zañartu*. [Trabajo Fin de Grado, Dir. Esther Moñivas]. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/67197/>



Raquel Rodríguez: Es un privilegio trabajar con una obra tuya, especialmente en el caso de *Noland mirage*. Antes de entrar a hablar de ella, me gustaría hacer un recorrido por tu trayectoria, empezaste tus estudios en la Escuela de la Palma, en Madrid, ¿verdad?

Isabel Álvarez Zañartu: Sí, empecé primero con un bachillerato artístico, me gustó mucho, y decidí hacer el ciclo formativo de artes aplicadas al muro. Fue una formación artesanal interesante, pero luego quise completar la formación con la licenciatura de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid.

R.R.: Y mientras tanto también eras profesora de dibujo y de pintura.

I.A.Z.: Sí, siempre he hecho un poco de docencia paralelamente a mi trabajo artístico y esas primeras clases de pintura fueron en centros culturales.

R.R.: También he visto que tu primera exposición fue con la Complutense, ¿cómo fue sentir la emoción de enseñar tu obra por primera vez?

I.A.Z.: La primera yo diría que fue en la Complutense sí... Bueno, realmente la primera primerísima de mi vida fue de pequeña en clase de pintura, pero esa no la pongo en el currículum. La pintura me viene de mi madre, que también hizo Bellas Artes y siempre ha pintado, aunque no profesionalmente. Desde pequeñas, a mi hermana y a mí nos llevaron a clases de pintura con una artista e hicimos una exposición todos los niños de ese taller cuando yo tendría diez u once años; allí vendí mi primer cuadro a un familiar y estaba muy orgullosa.

Y, en Morzarzal, que es el pueblo donde crecí, mi madre, mi hermana y yo hicimos una exposición en una salita del Ayuntamiento. Las siguientes exposiciones que llevé a cabo posteriormente a esto, en un ámbito más profesional, ya fueron con la Facultad, en segundo ciclo de carrera, cuando nos empezaban a hacer exposiciones a algunos.

R.R.: Dentro de las Bellas Artes hay muchas ramas de experimentación, ¿qué ámbito te interesaba más?

I.A.Z.: Yo siempre me he decantado por la pintura, aunque me gusta mucho la escultura también, e incluso, a veces en las piezas meto algo de tridimensionalidad. Me gusta hacerlo, pero mi amor grande es hacia la pintura.

R.R.: He estado viendo que te has movido mucho por Europa. En Londres hiciste un Erasmus, también has hecho varias exposiciones, incluso estuviste trabajando en el British Museum. ¿Cómo fue la experiencia?

I.A.Z.: Fue muy bien. El Erasmus fue con la Universidad de Camberwell y me encantó, era un tipo de universidad muy distinta a lo que yo conocía aquí en Madrid y fue muy interesante desde el punto de vista del aprendizaje y de la experiencia; la beca duró seis meses y aprendí muchísimo, además, tuve una tutora francesa con la que estaba muy en sintonía y de hecho sigo en contacto con ella en la actualidad.

Cuando terminó el Erasmus decidí quedarme allí un tiempo, busqué un trabajo y conseguí entrar en el Museo Británico de asistente del Departamento de Dibujo y Grabado, mi principal función era escanear imágenes y catalogar, que es un trabajo más mecánico. Fue una experiencia muy bonita porque tenía acceso a muchas obras e hice mucho ojo al ver tantos dibujos.

R.R.: Durante ese tiempo empezaste a hacer exposiciones, como la Exposición X3, ¿alguna que quieras destacar?

I.A.Z.: La Exposición X3 fue la primera que hice en Inglaterra y fue con la Universidad de Camberwell, durante el Erasmus salió una convocatoria y seleccionaron una obra mía. Después, participé en alguna colectiva, pero sobre todo destacaría una que se hizo en una cripta de una iglesia emblemática, "Maze Self" en St. Pancras Church, en una zona muy

céntrica. La organicé yo junto con una amiga artista y fue mi primera exposición más seria.

Sobre todo, la destacaría porque las otras exposiciones que hice en esa época fueron más colectivas, pero en esta pude jugar con el espacio, que era muy grande y tenía la connotación de ser una cripta. Lo que hacía yo en esa época eran retratos a gran formato y los expuse en St. Pancras.

La recuerdo mucho porque duró más, la organicé yo, el espacio era súper interesante, participó mucha gente, tuvo mucha repercusión, jugamos mucho con la luz, poniendo unos focos halógenos colgantes y quedó muy peculiar. Fue una exposición muy especial.

R.R.: Y después volviste a Madrid, te sacaste el certificado de aptitud pedagógica e intentaste unir el arte y la docencia.

I.A.Z.: Claro, a mí la experiencia de trabajar en el Museo Británico me gustó, pero yo me di cuenta de que como no era historiadora, prefería meterme en el campo de la enseñanza que estaba relacionado directamente con lo que yo hago, las Bellas Artes; fui encaminando mi carrera laboral a dar clases y casi desde el principio estuve dando clases de pintura en Madrid.

R.R.: Y fundaste un estudio en Francia, ¿cómo fue esa experiencia?

I.A.Z.: Mi pareja de entonces era francés y estábamos decidiendo dónde nos instalábamos y uno de los sueños que había tenido siempre, que además lo había visto como un modelo de negocio en Inglaterra y me había parecido muy rentable, era el de llevar a cabo un taller-residencia de vacaciones para hacer cursos de pintura. Se estaba haciendo mucho en Francia y en Italia, con público anglosajón y americano, en los lugares más icónicos de la pintura que son Provenza, la Toscana... Además, mi pareja tenía una casa familiar en Provenza, así que decidimos apostar por ello.

Fue muy bien, pero era una locura porque yo apenas conocía la zona, estaba muy cerca de Saint-Rémy de Provence (la zona donde vivió Van Gogh) y muy cerca de lugares emblemáticos como el Pont d'Avignon.

Las clases que hacía con mis alumnos eran *au plein air*, íbamos a esos emplazamientos a pintar. No conocía bien el sitio, estábamos terminando de arreglar y pintar la casa, y a la vez nos encargábamos de la comida y hacíamos ocio con los alumnos. Lo recuerdo como divertido y surrealista; conocimos a mucha gente muy interesante como, por ejemplo, una conservadora del Museo de Arte de Chicago, otra del FMI... Fue divertido pero agotador, después de eso ya puedes montar cualquier tipo de negocio.

Estuvimos haciéndolo unos seis o siete meses y decidí volver a España para instalarme definitivamente en Madrid.

R.R.: En 2010 aprobaste la oposición en la especialidad de Dibujo y Color.

I.A.Z.: Sí, porque como ya sabía que iba a tirar por ahí y la docencia en las escuelas de arte y diseño siempre me encantó. Aprobé el examen, pero no saqué plaza, coincidió con la crisis económica y, además, la academia en la que yo estaba dando clase decidió trasladarse a Menorca, por lo que el otro profesor que estaba en esa academia y yo, decidimos montar un estudio juntos, El Enclave.

El espacio estaba muy bien, era en Chueca, una zona muy céntrica y grande; tenía dos plantas, la de abajo la reformamos para que quedase como una galería, en la que hacíamos muestras de mucha gente y también de nuestro trabajo.

R.R.: Después de sacarte el Máster en Investigación y Creación hiciste muchísimas exposiciones, ¿alguna que quieras destacar?

I.A.Z.: El Máster lo hice también para volver a meterme un poco en el circuito de Madrid, entré en contacto con muchos agentes interesantes y de ahí salieron muchas exposiciones: con la UCM, en El Enclave, el Salón de Verano, Entreacto, Haciendo Barrio, VI Encontró de Artistas Novos... En este último, que se hace todos los años, seleccionan a muchos artistas (algunos gallegos y otros no) y está muy bien, porque es en la ciudad de la cultura de Santiago y es un buen recurso para entrar en contacto con otros artistas.

R.R.: Cuando vi la exposición del VI Encontró de Artistas Novos pensé que eras gallega ¿de dónde eres?

IAZ: No, no soy gallega, mi padre y yo somos madrileños y mi madre es chilena. De hecho, la próxima exposición que tengo se realiza en Chile.

R.R.: En 2016 firmaste un contrato con la Galería 4D, ¿qué diferencia hay entre ser una artista *freelance* y estar con una galería?

I.A.Z.: Bueno y sigo con ellos. En el caso de esta galería he notado poca diferencia, me hacen una labor más de consultoría con clientes (interioristas), que realmente ser una galería que lleve mi obra. Todavía estoy en busca de una galería que me represente, porque las dos experiencias que he tenido han actuado como una consultoría para clientes, coleccionistas nuevos e interioristas. Aunque la Galería 4D sí que hizo algunas exposiciones con mi obra, sobre todo las llevaban a espacios especiales, como palacetes, para que los interioristas lo viesen.

Tampoco ha sido un gran cambio como sería tener un marchante, sigo siendo yo la que me autogestiono y mi objetivo sigue siendo encontrar una buena galería porque influye mucho. Los artistas que conozco que trabajan con una buena galería, tienen un compromiso entre ambas partes y saben que cada dos años tienen una exposición y que ellos mueven a sus coleccionistas.

Lo bueno de que me autogestione es que tengo el control total de mi proceso creativo, tengo mucha libertad, no intento seguir una línea de trabajo que a la galería le guste y le venga bien en ese momento. Además, puedo explorar más y mi obra no está condicionada por la galería. Hasta cierto punto es bueno que un artista tarde un poco en encontrar su

galería, porque así cuando llegas ya tienes madura tu obra. Como yo ya tengo una trayectoria, cuando llegue voy a tener un proceso muy hecho y formado, sabré de lo que soy capaz y por dónde lo quiero llevar.

R.R.: Y después hiciste una residencia en Holanda.

I.A.Z.: Esto fue en 2018, sí, me seleccionaron para esta residencia en Holanda, en la ciudad de Leiden y fue una experiencia de un mes que me sirvió para entrar en contacto con artistas, tanto de allí como extranjeros, había muy buen rollo, tenían una serie de granjas y se trabajaba en una nave gigante.

R.R.: ¿Cómo definirías la evolución de tu técnica, desde el principio hasta ahora? ¿Cuál ha sido tu recorrido por los soportes y la experimentación de estos? ¿Cómo definirías tu estilo, crees que has pasado por varias épocas?

I.A.Z.: Cuando empecé más en serio en la pintura me influyeron pintores impresionistas, postimpresionistas e incluso en el siglo XX artistas como Giorgio Morandi o Balthus... Este tipo de pintura me influyó en la primera etapa y quise aprender de ellos.

Fue un inicio más clásico. Según he avanzado en la pintura me ha ido apeteciendo experimentar e introducir en algunas obras una impronta borrosa inspirada en Gerhard Richter y en artistas que se nutren del lenguaje fotográfico. Lo mezclé con la experimentación técnica, y ahora acoplo las dos cosas, aunque últimamente estoy teniendo un retorno a la pintura más clásica, volviendo la mirada a los maestros e intento evitar pintar desde fotografía, haciéndolo a través de apuntes de pequeñas maquetas. Pero la experimentación la continúo.

Con relación a mi estilo y a qué corriente me representa, bebo de varias, fruto de este momento ecléctico. Veo que en la base de mi pintura está la tradición de la pintura europea, en cuanto a la técnica, y hay una parte de surrealismo, aunque no me definiría como una pintora surrealista porque no lo soy. Pero de los movimientos artísticos y las tendencias clave pues sí que me veo en sintonía con el surrealismo y, a veces, con la abstracción.

He ido desde algo más tradicional, figurativo, con materiales tradicionales hasta la experimentación con distintas técnicas y soportes, llegando a un punto en que ya lo incorporo todo un poco. Este último año, con la Covid-19, no tenía mucho ánimo como para experimentar con materiales y me apetecía centrarme en la imagen, trabajando el óleo sobre lienzo o sobre tabla y otras técnicas como el acrílico y la acuarela.

Me suele gustar experimentar con técnicas y materiales. He utilizado óleo y acrílico mayoritariamente, aunque también he empleado la témpera en bocetos y el carboncillo en los dibujos.

Con relación a los soportes, empecé con óleo sobre lienzo y luego fui experimentando y, hacia 2015-16 empecé a experimentar con la corrosión de los metales. Después de eso, intenté trabajar la idea del desarraigo desde el soporte, me pregunté qué técnica me podía

sugerir esa idea de no pertenecer a nada, en ese momento empecé a explorar las pinturas exentas, fueras del soporte. Hacía capas de acrílico y sobre ellas pintaba, ponía directamente la capa de acrílico, la dejaba secar, sin ponerle un soporte, era sólo acrílico. En *A rootless foundation*, la forma la adquiere porque después le puse una estructura de madera para que quedase como una tiendecita de campaña, en referencia a las tiendas de los refugiados, la migración y la falta de residencia fija. Ese es el icono que utilizo para reflejarlo.

Primero fue el lienzo, luego el metal (primero con hojalata y luego hierro), después empecé con las tiendas de campaña sin soporte, y *Solaris* lo desarrollé después de hacer la tienda de campaña, porque me gustó que también tuviese un carácter escultórico, el problema que encontraba con esta técnica era la forma de exponerlo, ya que no se puede colgar en la pared porque se rompe.

Con *A grounds in between*, hice otra serie de cuadros exentos colgantes, como una tela, lo monté colgado con unos hilos. Fue muy difícil de montar y cuando lo vendí lo acabé montando en metal, pegándolo con una cola, porque no había manera y de cara a su conservación era mucho mejor que tuviese soporte. Quedó bien, pero aprendí que cuando quisiese colgarlo en la pared iba a tener que ser sobre un soporte fijo, porque si no era una locura, pero me seguía gustando la idea de que la tela quedase suelta y se me ocurrió ese soporte, un soporte que sujeta la obra, pero sigue desprendido (*Solaris*).

R.R.: He visto en tu cuenta de Instagram que acudiste a una exposición de Alcalá 31 en la que se mostraba una obra que tenía el lienzo suelto expuesto, ¿te inspiraste en ello?

I.A.Z.: Puede ser, porque esa exposición me encantó. Yo ya estaba trabajando sobre esta idea, vi la exposición y me gustó mucho.

Ya me había fijado en otras soluciones que habían hecho otros artistas, poniendo simplemente las telas colgadas de barras, lo malo era que este material me presentaba el reto de que yo no lo podía colgar porque se rompía al ser acrílico, no se podían utilizar ni agujas ni pinzas. Al final lo que hice fue meterle por dentro una tela muy fina de organdí suizo para que no se notase nada la urdimbre. Es como una gasa, pero más resistente y fina, no se nota nada; lo hice así para darle un poco más de consistencia y luego le hice esta estructura para que aguantase y un poco en forma de tienda de campaña, aunque estas piezas representan el agua y quería que la propia estructura siguiese el movimiento del fluido, como una ola.

Está relacionado con el mundo líquido de Zygmunt Bauman, un sociólogo que habla de que el mundo actual es el mundo en el que nada es fijo, todo es movable. Yo eso lo relacioné con el tema del desarraigo y la falta de lugar fijo o estabilidad.

R.R.: Con relación a la obra *Noland mirage*, “mirage” es espejismo y “noland”, he estado buscando un poco, te leo lo que he encontrado y tú me dices si va por aquí o no: “Noland nace con el objetivo de proteger y defender los derechos de las personas que tantas veces se ven vulnerados; también es el país de la hospitalidad, un país que acoge a todas estas personas que huyen de la guerra, la pobreza y la violencia (...)”

I.A.Z.: Sí, es un poco por ahí por donde lo llevé. En este momento estaba trabajando la serie de metales oxidados, con la temática del desarraigo a través de las migraciones. Me impactó mucho todo lo que estaba ocurriendo en Siria con los refugiados, me conmovió, quise hacer algo con esa idea.

Noland mirage está inspirado en las migraciones y en la guerra, el no tener un territorio y estar migrando, por eso en el cuadro, que es muy abstracto, pero se pueden intuir como unas nubes de explosiones y fuego. Los colores están muy relacionados, incluso la técnica, buscaba algo que me expresase la intemperie, y de ahí surgió la idea del metal oxidado, para que se viera la corrosión.

R.R.: ¿Estos trabajos fueron los primeros realizados en metal? Porque he visto que tienes muchos soportes diferentes.

I.A.Z.: Sí, he trabajado con muchos soportes diferentes. Pero esos fueron los primeros que realicé en metal. El primero fue *A concrete home*, que está realizado sobre hojalata, le puse un producto para quitarle el barnizado y poder oxidarla y luego hice otro que es más pequeño, *A concrete home II*.

R.R.: Llegando a la obra que nos ocupa, ¿Cuál es la técnica de *Noland mirage*?

I.A.Z.: En esta pieza quería trabajar la corrosión como algo que ha estado a la intemperie; por ello, compré una plancha de hierro en una fábrica especializada en este material y forcé la corrosión con óxido férrico. Primero lijé la plancha y luego le apliqué bastante cantidad de óxido férrico, fue un proceso que duró dos semanas: primero lo oxidaba, luego lo dejaba un tiempo y le daba otro poquito y seguía oxidando.

La preparación del soporte se extendió durante dos semanas, porque lo teníamos en el patio de El Enclave para que le diera el aire. Después lo lijé y, para frenar el óxido en algunas zonas, apliqué una imprimación de aceite; aunque en otras zonas dejé que la oxidación siguiera su curso. La estructura de madera que funciona como un “bastidor”, lo clavé para que fuera más fácil de manejar, lo hice en la preparación previa del soporte antes de pintar, ya que era mucho más fácil manipularlo de esta manera que no con la plancha que te puedes cortar. Está sujeto con clavos.

Conseguí (tal vez) demasiado grado de oxidación; en un inicio pensé que actuaría igual que en otra obra de la misma serie, que era óleo sobre hojalata oxidada; en este último, provoqué la oxidación y la detuve aplicando aceite para frenar el oxígeno. Con eso bastó y no hubo más problemas, pero una cosa es la hojalata y otra el hierro, de eso me he dado cuenta después. Al principio funcionaba bien, pero con el tiempo la corrosión avanzó demasiado.

Yo lo hice queriendo sacar el carácter de la oxidación llegando incluso a, en algunas zonas, integrar el óxido dentro de la propia pintura. Hay zonas donde se intercalan la pintura y el óxido, para que estuvieran ambos muy integrados. La textura busca exagerar la propia textura del óxido.

No tiene preparación tradicional, la imprimación fue el aceite previo que usé para neutralizar la corrosión en algunas zonas. Además, hay partes con restos de aceite, que no sé si es de la imprimación o el aceite de la propia pintura. Una vez finalizada la obra, decidí no darle una capa final de barniz.

R.R.: ¿Qué pigmentos empleaste en *Noland mirage*?

I.A.Z.: Se trata de pintura al óleo y yo suelo usar de las marcas @Van Gogh y @Talens; seguramente utilicé naranjas, rojos y tierras.

R.R.: Hay zonas con cierta pulverulencia, ¿eso es original o es un deterioro?

I.A.Z.: La policromía que ves ahora es la que yo puse, aunque, si te soy sincera, esa zona específicamente no me acuerdo si había pintura o se ha desprendido; hay zonas en las que efectivamente sí se está desprendiendo un poquito y habría que estabilizarlas. Las zonas más lisas son las que mejor se conservan y sin embargo las de mayor textura, donde el óxido hizo más grumo, se conservan peor.

R.R.: En la restauración de *Noland mirage*, ¿hasta qué punto se debería llegar?

I.A.Z.: Quiero controlar la oxidación para que no siga, pero no quiero eliminarla porque es parte de la gracia de la obra. Si la limpieza fuese necesaria para su conservación habría que hacerla, pero, en principio, yo preferiría no tener que llegar a eso porque me gusta así. E incluso en algunas zonas habría que sentar un poco el color, pero en las zonas en las que se ha perdido la pintura no haría falta reintegrarlo porque no es necesario, no queda mal, le da más potencia y, además, está muy ligado al significado de la obra.

R.R.: ¿Cómo se desarrolla la idea? ¿Partes de bocetos o maquetas previas?

I.A.Z.: Normalmente parto de una idea, un concepto... A veces puede interesarme más una idea visual, pero suelo trabajar también desde ideas conceptuales, siempre hay un simbolismo detrás. Empiezo con un boceto a lápiz, depende de la obra, a veces también hago el boceto pintado, y, en algunas ocasiones también realizo una maqueta.

R.R.: ¿Le das mucha importancia a esos dibujos previos? ¿Consideras que, para entender la obra o para exponerla, también debería entenderse el proceso creativo de cómo has llevado a cabo la idea?

I.A.Z.: Depende del caso, a veces sólo son estudios para mí, para resolver la composición y, otras veces, sí que ayuda mucho a entender el proceso creativo. Hay obras en las que ves el boceto y aporta muchísimo, es el caso del *Guernica* de Picasso, que los ves y dices: “¡Madre mía! Qué fuerte el valor del propio boceto, ya es una obra de arte en sí”.

Y, de hecho, algunos de mis trabajos eran potentes ya como bocetos. Otras veces sólo han sido un estudio, pero, me acuerdo de que en una ocasión me quisieron exponer los bocetos en lugar de la obra y lo acepté. Esto sucedió en un espacio *coworking*, donde todo el mundo ve tu proceso creativo; yo estaba haciendo los bocetos de la pieza que te he comentado, que iba colgada y no tenía soporte como tal, y empecé haciendo bocetos para

probar el material; a los comisarios les gustaron tanto que quisieron exponerlos y se vendieron.

R.R.: ¿Qué importancia le das a la firma? ¿Firmas tus obras?

I.A.Z.: No suelo firmar las obras por delante, a veces por detrás... No me suele gustar mucho poner la firma en la obra, porque pienso que estropea un poco la imagen, no apetece. Pero no lo veo mal tampoco.

R.R.: ¿En qué momento decides que un trabajo está acabado para ser expuesto o vendido?

I.A.Z.: Es una pregunta muy difícil; el otro día precisamente leí una frase de Antonio López hablando de eso, y decía algo como: “La obra está acabada cuando no se puede hacer nada más con ella”.

Yo soy bastante perfeccionista, creo que se nota en mi trabajo y, suelo tener una idea casi sensorial del efecto que me tiene que dar la obra terminada. Me gusta que todo esté armonizado, que los colores estén en su justa medida, que la textura esté de tal manera que se integre y encaje... Hasta que no llego a ese momento, no quiero parar.

Muchas veces, cuando estoy en las primeras fases de un cuadro, hay gente que me dice que lo deje porque está bien así y a mi aún no me convence, no tiene todavía lo que a mí me gusta; yo tengo que mirar el cuadro y que no sobre ni falte nada, ahí es cuando digo: “Vale, ya he terminado”.

R.R.: Supongo que a veces no llegas a ese momento en el que la obra te convence, cuando no te gusta, ¿lo destruyes, reciclas el soporte o ...?

I.A.Z.: Alguna vez he reutilizado el soporte, pero creo que soy más de intentar llevar la obra hasta el máximo de sus posibilidades y pelearme con el cuadro si es necesario. Si en un momento dado no me gustase, lo dejaría así, pero creo que pocas veces dejo el cuadro tan mal como para que no lo quiera ni ver, siempre lo voy a poder rescatarlo en algún momento, aunque no sea como pieza clave, pero que no esté mal. Hasta que no funciona más o menos, no lo dejo; lo dejo reposar, lo vuelvo a coger, hasta que funciona y, si no me gustase absolutamente nada, me desharía de él, o lo repintaría, o lo que fuese, pero intento no llegar a ese extremo.

R.R.: ¿Utilizas materiales del mercado o prefieres encargar productos específicos?

I.A.Z.: Intento utilizar materiales comerciales de Bellas Artes, aunque sean caros, mi prioridad es que sean buenos, sobre todo en las pinturas exentas, usé acrílicos buenos porque la diferencia de la calidad era brutal; una vez intenté usar acrílicos malos y aquello fue... [mueve las manos confiriéndole expresividad]. Se agrietó entero y se rompió: no funcionaban. También he usado colas de restauración cuando he tenido que adherir algo, siempre he intentado utilizar los mejores materiales que he podido, le doy mucha importancia de cara a su conservación.

Como siempre estoy experimentando con técnicas y soportes, voy diferenciando y descartando materiales. Si me lo puedo permitir lo hago, si no pudiera, usaría lo que tuviera a mano, pero yo creo que cuando se hace una obra experimental es mejor utilizar buenos materiales porque, ya que es muy probable que se vaya a fastidiar, si encima usas malos materiales, saldrá mal.

R.R.: ¿Sueles aplicar barniz?

I.A.Z.: No lo suelo hacer y sé que está mal. A veces pongo @Liquin, un médium alquídico de @Winsor & Newton; sé que no se debe hacer, pero es que queda tan bien... Lo usamos mucho los pintores porque queda un acabado “aceitosito”, muy satinado aterciopelado.

Muchas veces cuando el cuadro tiene algún brillo y se protege con un barniz normal, este no te salva los brillos, pero el @Liquin lo iguala todo mucho.

R.R.: ¿Cómo trabajas la superficie pictórica: con pinceles, espátulas, las manos...?

I.A.Z.: Uso bastantes cosas, cuando son capas gruesas de pintura, lo hago con espátula y cuando pinto la imagen, con brochas y pinceles, a veces spray...

R.R.: Con relación a la exposición, ¿tus obras están pensadas para un entorno específico? ¿Qué importancia tiene el entorno para la comprensión de tu obra?

I.A.Z.: Tal y como yo las planteo no. Pueden ser mostradas en distintos entornos, aunque una misma obra tiene percepciones diferentes depende del lugar expositivo. Hay ciertas obras que van mejor para según qué sitios.

Alguna vez me ha pasado de tener que hacer una obra para un lugar concreto y la obra encaja perfectamente en ese lugar, pero creo que la mayoría de las veces he pensado más en la obra como objeto y después ya he pensado que se pueda acoplar a un sitio u a otro. Intento que la obra sea versátil.

R.R.: ¿Consideras tu obra efímera?

I.A.Z.: No, quiero que se conserve. Las primeras que hice con esta temática fueron con una intención más de acción, centrándome en el proceso, pero luego me di cuenta de que me daba pena perderlas. Ahora ya no lo planteo como algo efímero.

R.R.: ¿Sueles estar presente en la instalación de la exposición? ¿Has tenido alguna mala experiencia con relación al montaje de tus obras?

I.A.Z.: Si puedo, me gusta estar presente, salvo cuando me dicen que no esté. Claro que he tenido experiencias malas, sobre todo me ha pasado con relación a la altura o posición de exhibición de las piezas, que no era la adecuada. Normalmente cuando pasa, hablo con el comisario y se encarga de solucionarlo.

R.R.: ¿Qué importancia le das al sistema de anclaje? ¿Lo eliges tú?

I.A.Z.: Es un punto bastante importante y sí, lo elijo yo. Si son cuadros le doy menos importancia obviamente, pero si son piezas en las que el soporte tiene mucha relevancia, o no tienen soporte, pues entonces es un punto crucial.

Por ejemplo, para una de mis obras que tiene un soporte de metacrilato, mandé hacer una barra a medida para colgarlo a una determinada altura en un ángulo específico; para los cuadros que van suspendidos, tengo una medida exacta calculada para que quede a determinada distancia de la pared... Esas cosas las tengo pensadas.

En el caso de obras que son más tridimensionales, no se les ponen peanas, van colocadas sobre el suelo, excepto en *A rootless foundation* que sí tiene peana, porque si no se pierde mucho en el contexto de la exposición.

R.R.: En el caso de *Noland mirage*, ¿cuál es su anclaje?

I.A.Z.: Ese en concreto no lo he colgado yo, pero intuyo que lo cuelgan como un cuadro normal, con sus escarpas y hembrillas.

R.R.: ¿Qué importancia le das a la iluminación?

I.A.Z.: Primero que tenga una iluminación suficiente para la obra en cuestión y después, para darle dramaturgia a la pieza, porque sí que me gusta que mi obra sea un poco enigmática y teatral, me gusta jugar con las luces si puedo.

R.R.: ¿Las cartelas de tus exposiciones son muy explicativas o prefieres dejarlo a la interpretación del espectador?

I.A.Z.: Prefiero dejarlo a la imaginación del espectador, también depende mucho de si la exposición viene con hoja de sala o catálogo, porque en ese caso el comisario suele explicar la línea discursiva, pero si no hay ninguna de esas dos herramientas, casi que prefiero dejarlo un poco a la imaginación del espectador, y, si se da la oportunidad, contarlo yo.

R.R.: ¿Te has planteado alguna vez que el espectador interactúe con tu obra? ¿Cómo mantienes la distancia de seguridad?

I.A.Z.: Si se trata de que se muevan alrededor sí, pero llegar a tocarla me cuesta más... Aunque se han dado situaciones en las que me lo han pedido y he accedido en el caso de adultos, si fuesen niños me costaría más.

Nunca he sentido la necesidad de establecer una distancia de seguridad, siempre he expuesto las piezas confiando en que se respetarían y lo han hecho. En este *Solaris* la gente suele sentir curiosidad y, si es un adulto, no me importa que lo toque. La gente suele ser respetuosa.

R.R.: ¿Cómo almacenas y transportas tus obras, las embalas tú o cuentas con una empresa?

I.A.Z.: Las suelo tener embaladas para que no se estropeen, aunque también me gusta tenerlas en el taller expuestas, porque las obras están para verlas. Así que las embalo y las desembalo regularmente.

De cara al transporte, trabajo con un transportista que tiene una furgoneta bastante grande y, si son cosas pequeñas, las llevo yo. Utilizo papel de burbuja y cinta de embalar; si es tridimensional o no tiene soporte pues, la parte suelta la enrolla en un rulo de cartón y el soporte lo cubro y le meto unos tacos para que no se aplaste. Cada una tiene su historia, depende de las necesidades de la obra.

R.R.: De cara al envejecimiento y deterioro de tus obras, ¿has tenido algún problema específico?

I.A.Z.: Sí, una vez compré un lienzo ya preparado en Jeco (loneta con imprimación de gesso vinílico) y, cuando lo terminé y se vendió, el dueño quería trasladarlo a Grecia, pero no se podía enrollar porque se agrietaba totalmente... Un desastre. Ese traslado tuvo que hacerse en plano porque no había manera de enrollarlo, pero me dio un apuro...

R.R.: ¿Consideras que el envejecimiento de los materiales puede disminuir la expresividad de tus obras?

I.A.Z.: Depende de la obra, en algunos casos se potencia, como en *Noland mirage*, pero, en otros cuadros igual no, porque los has hecho con un acabado más fino. Por ejemplo, si una obra con soporte de acetato o metacrilato amarillea, ese deterioro interfiere de manera directa en la lectura de la obra.

R.R.: ¿Piensas que el estado de conservación puede influir en el significado de la obra? En caso de que influya para mal, ¿podría adquirir otro significado o “renegarías” de ella (si no se pudiese restaurar)?

I.A.Z.: Sí, a veces para bien y otros para mal. Si se diese este último caso y no se pudiese restaurar, dependería un poco de la situación, pero creo que renegaría un poco, porque ha cambiado, ha perdido las cualidades que le di y a lo mejor simplemente no funciona...

R.R.: ¿Qué tipo de alteraciones consideras más nocivas para la expresividad de tu obra?

I.A.Z.: La pérdida del color... Eso duele. Los raspones y arañazos... Lo peor sería un agujero, porque le doy mucha importancia a los soportes.

R.R.: ¿Aceptas el proceso de envejecimiento y deterioro de las obras?

I.A.Z.: En principio no me gustaría si virasen mucho los materiales, depende también del momento en que te pille y si ha cambiado. También depende de si sigue funcionando como conjunto, o si es interesante... Porque puede ser una distorsión interesante, pero, si no lo es, no me gustaría mucho.

R.R.: ¿Dónde está la barrera entre el estado de conservación aceptable y la degradación irreversible del sentido de tu obra?

I.A.Z.: Para mí la barrera está en que ese envejecimiento haya sido por un proceso natural o por un fallo técnico. Si es un envejecimiento natural pues bueno, lo podría llegar a aceptar, pero me dolería que fuese un fallo técnico. Ese es el límite.

R.R.: ¿Qué recomendaciones das para asegurar la conservación de tus obras en la exposición y el transporte?

I.A.Z.: Muchas veces hago yo misma el embalaje y, si es una obra que tiene un montaje especial, doy muchas indicaciones para que el que tenga que manipularlo lo tenga muy fácil. Lo intento cuidar mucho.

R.R.: En una restauración, ¿qué daños consideras que deben ser tratados y cuáles no?

I.A.Z.: Depende de la obra y de su significado. En *Noland mirage*, por ejemplo, consiste en que el deterioro no vaya a más, sin que pierda la cualidad estética de la oxidación. Es muy necesario que el objetivo del artista y el restaurador vayan de la mano.

R.R.: ¿Sabes si alguna de las obras que has vendido han sido restauradas? En caso de que se tuviese que restaurar, ¿preferirías que te llamasen?

I.A.Z.: Yo creo que no, porque cuando me ha pasado me han llamado directamente y lo he hecho yo. Claro, por supuesto, preferiría que me llamasen y de hecho he restaurado alguna de mis obras. Algunas han tenido problemas de brillos diferentes o pequeñas roturas. Me ha tocado muchas veces.

R.R.: ¿Prefieres restaurar tú tus obras o que lo haga un profesional?

I.A.Z.: Pues la verdad que tenemos poco contacto con restauradores... Si es poca cosa lo hago yo, pero si es una cosa más seria, preferiría a un profesional.

R.R.: Totalmente, ojalá hubiese más relación con artistas.

I.A.Z.: Por eso me cautivó la idea de este proyecto, cuando me lo comentaron dije: “¡Qué buena oportunidad! De la mano de un restaurador me entero mejor de lo que tengo que hacer para conservar mi obra”.

R.R.: Y además ha sido un lujo poder entrevistarte, ver tu taller y observar tu obra de cerca. Has sido muy generosa. Ya no tengo más preguntas y creo que tampoco dudas, aunque seguro que volviendo a casa se me ocurren mil... [risas] ¿Me he dejado algo que pienses que es importante?

I.A.Z.: A mí tampoco se me ocurre ahora... [risas] Pero de todas maneras seguimos en contacto para cualquier duda que pueda surgir.